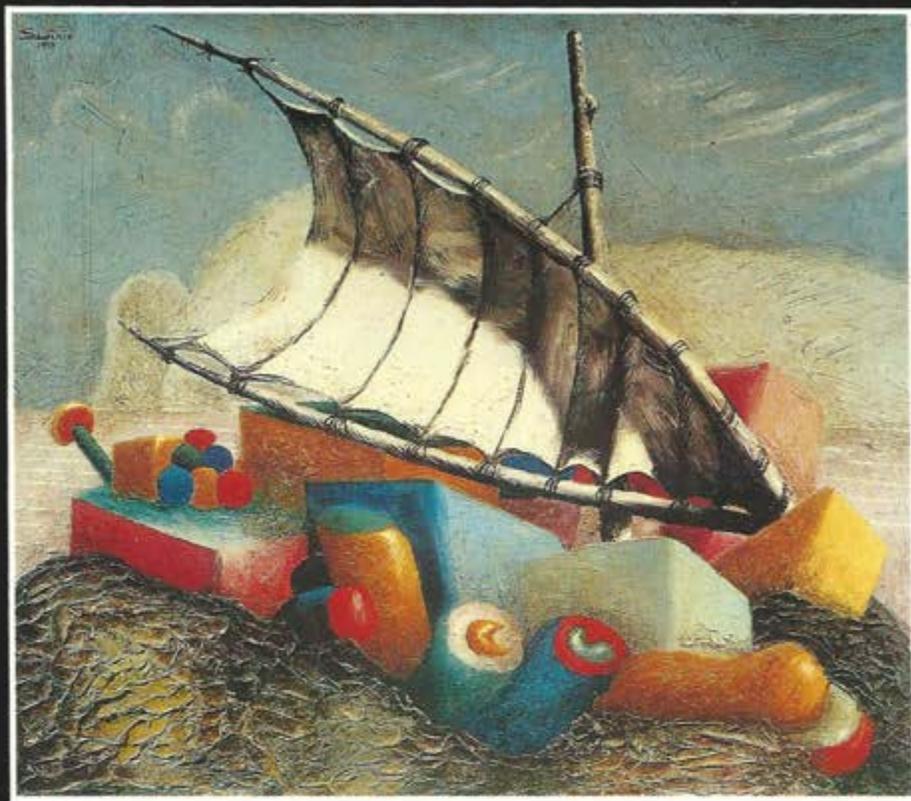


HY

HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



**BILANCIO TEATRALE DEL DECENNIO
PERESTROJKA RUSSA, NEW LOOK AMERICANO
LA CONVENZIONE DI SAINT-ETIENNE
IL TEATRO-GIOCO DI SAVINIO
PER SALUTARE SAMUEL BECKETT
ALIDA VALLI INTERPRETA GENET**

**LE COMMEDIE PREMIATE CON IL VAL-
LECORSI E L'ARETINO 1989: *IN CHRISTI
NOMINE*, *AMEN* DI GIUSEPPE SANTINI E
FARSA D'IDENTITÀ DI MAURO PEZZATI**

***CHE PURO CIEL*, RACCONTO TEATRALE DI CESARE MAZZONIS**

*Incontri con Peter Stein e Chaikin - Achille Campanile o l'assurdo all'italiana - Il
docente di Spettacolo nella scuola di domani - Il teatro salvato dalla Tv o viceversa? -
All'Accademia D'Amico si studia management - Costruire i luoghi dello Spettacolo*

Attisani - Battistini - Bisicchia - Borromeo - Caleffi - D'Incà - Esposito - Faggi - Finzi - Grossi
- Mamone - Marré - Melilli - Messina - Parenti - Quattrini - Ricci - Sforza - Soddu - Valentino

RICORDI

CHIEDETE AI VOSTRI SOLDI QUALE BANCA PREFERISCONO



Chi meglio dei vostri soldi può esprimere un giudizio in fatto di banche? Provate a interpellarli. Vi parleranno bene soprattutto di una banca. E man mano che andranno avanti, il ritratto somiglierà sempre di più alla Banca CRT. Una banca nel senso più classico del termine: oltre 700.000 persone lo scorso anno si sono affidate alla Banca CRT per ogni tipo di operazione sui loro conti, 150.000 le hanno dato in amministrazione i loro titoli, 24.000 hanno realizzato i loro desideri attraverso vantaggiose forme di prestito personalizzate e 2.300 famiglie sono state aiutate nell'acquisto della loro casa. Ma anche una banca sempre più attiva nel mondo del business. Qualche numero? 2.000 miliardi di credito all'esportazione, 4.500 clienti operatori con l'estero, un rapporto quotidiano con 100.000 aziende di ogni dimensione. Perché grande, media o piccola che sia l'impresa, per la Banca CRT ogni cliente è un partner importante. D'altronde solo una banca che è cresciuta con le imprese ne può conoscere le esigenze e risolvere i problemi. Se quindi i vostri soldi vi consigliano una banca, ascoltateli. Vi consiglieranno la banca giusta.

BANCA CRT

Cassa di Risparmio di Torino

ANCHE I SOLDI PARLANO BENE DI NOI

HYSTRIO

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

Direttore:
UGO RONFANI

Consiglio di direzione:
Antonio Attisani, Georges Banu, Fabio Battistini, Teresita Beretta, Giovanni Calendoli, Angela Calicchio, Sandro D'Amico, Mimma Guastoni, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Giancarlo Ricci, Luigi Squarzina

Redazione:
Fabio Battistini, Silvia Borromeo, Antonella Esposito, A. Luisa Marré, Carmelo Pistillo

Design:
Egidio Bonfante

Collaboratori:
Guido Almansi, Costanza Andreucci Donizetti, Cristina Argenti, Antonio Attisani, Luca Barbareschi, Roberto Barbolini, Fabio Bartoli, Michel Bataillon, Nino Battaglia, Paolo Belli, Giuseppe Bellini, Elena Benaglia, Marco Bernardi, Giuseppe Bevilacqua, Claudio Bigagli, Armino Bioa, Andrea Bisicchia, Riccardo Bonacina, Eugenio Buonaccorsi, Fabrizio Caleffi, Francesco Callari, Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Maura Chinazzi, Sergio Cotomba, Anna Colombo (servizi fotografici), Paolo Crespi, Filippo Crispo, Domenico Danzuso, Gianfranco De Bosio, Rudy De Cadaval, Elisabetta Dente, Renzia D'Inca, Federico Doglio, Fabio Doplicher, Keir Elam, Vico Faggi, Paolo Fallai, Siro Ferrone, Gilberto Finzi, Enrico Fiore, Dalia Gaber, Nicoletta Gaida, Franco Garnerò, Armand Gatti, Francesca Gentile, Angela Gorini Santoli, Enrico Groppali, Livia Grossi, Osvaldo Guerrieri, Mario Guidotti, Paolo Guzzi, Marie José Hoyet, Carlo Infante, Isabella Innamorati, Emilio Isgrò, John Francis Lane, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Angelo Libertini, Giuseppe Liotta, Guido Lopez, Piero Lotito, Mario Lunetta, Mario Luzi, Michel Maffesoli, Sara Mamone, Mauro Manciozzi, Gianni Manzella, Giuseppe Marcenaro, Daria Martelli, Milly Martignoli, De Monticelli, Antonella Melilli, Nuccio Messina, Rossella Minotti, Giuliana Morandini, Nilo Negri, Walter Pagliaro, Valeria Panizza, Gabriella Panizza, Sergio Perosa, Luigi Piovani (iniziative speciali), Giorgio Polacco, Magda Poli, Mario Prosperi, Claudia Provvedini, Eliana Quattrini, Gian Piero Raveggi, Domenico Rigotti, Marika Rossi, Francesco Saba Sardi, Giovanna Sancristoforo, Nathalie Sarraute, Alessandro Serpieri, Gabriella Sobrino, Ubaldo Soddu, Lucia Sollazzo, Giuliano Soria, Giovanni Strigelli, Francesco Tei, Luigi Testaferatta, Renato Tomasino, Sergio Torresani, Brunella Torresin, Roberto Trovato, Elisa Vaccarino, Luca Valentini, Lucio Villari, Gianna Volpi, Karin Wackers, Ettore Zocaro, Sergio Zoppi, Mario Zorzi.

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

Direzione, Redazione e Pubblicità:
Viale Ranzoni 17 - 20149 Milano - Tel. 02/48700557 - Fax (02) 3450179

Iscrizione al Registro stampa periodici del Tribunale di Padova n. 1042 del 3.12.87

Fotocomposizione, Fotolito e Stampa:
Promodis Italia Editrice

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

Abbonamenti:
G. Ricordi & C. Spa, Direzione Commerciale Editoriale - Via Salomone, 77 - 20138 Milano - Tel. 02/5082225

Un numero L. 12.000 - Abbon. Italia L. 40.000 - 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 - Hystrio con l'editore Ricordi	2
LA SOCIETÀ TEATRALE - Fine di un decennio e prospettive: il Teatro è vivo, il pubblico dorme - <i>Furio Gunnella</i> I luoghi dello spettacolo: costruiti male, utilizzati peggio <i>Antonio Attisani</i>	3 6
LABORATORIO - Teatro e letteratura: un convegno a Palermo - <i>Mario Alessandri</i>	8
TEATRO EUROPA - A Saint-Etienne la Convenzione dei teatri d'Europa - <i>Furio Gunnella</i> Una mappa delle scene nazionali della Comunità europea	9 11
CONFRONTI - La <i>perestrojka</i> russa e il <i>new look</i> americano: conversazione con Nicoletta Gaida - <i>Antonella Melilli</i> La sperimentazione Usa: incontro con Chaikin - <i>Livia Grossi</i> Lyubimov e Tovstonogov a Roma - <i>Antonella Melilli</i>	15 20 21
I MAESTRI - La scatola dei giochi del teatro di Savinio - L'altro De Chirico: un capitano Ulisse nel mare del Novecento - <i>Luca Valentino</i>	22
POLEMICA - Il mercato delle pulci, ossia poeti della scena, imbonitori e falsari - <i>Ubaldo Soddu</i>	29
TECHNÈ - Video e scena: il teatro salvato dalla Tv o viceversa? <i>Antonella Esposito</i>	30
HUMOUR - Foyer - <i>Fabrizio Caleffi</i>	35
LABORATORIO - «Dico no alla scena prigioniera» - Intervista con Peter Stein - <i>Francesco Sforza</i>	36
L'INTERVISTA - Alida Valli incontra Jean Genet il <i>maudit</i> - <i>Silvia Borromeo</i>	39
UNIVERSITÀ - Il docente di Spettacolo nella scuola di domani - <i>Sara Mamone</i> Pirandello e la persona al convegno di Agrigento - <i>Fabio Battistini</i>	43 44
EXIT - Samuel Beckett, il silenzio, il mistero - <i>Ugo Ronfani</i> Dal teatro borghese all'impegno: Salacrou - <i>A.E.</i>	46 50
I RITORNI - Assurdo all'italiana: il monocolo ironico di Achille Campanile - <i>Andrea Bisicchia</i>	51
CRITICHE DEGLI SPETTACOLI Management teatrale alla Silvio D'Amico - <i>Nuccio Messina</i>	55 63
BIBLIOTECA - Una storia del teatro di Antonio Attisani - I fasti dell'Eliseo raccontati da Giammusso - Teatro e scienza a Manerba - Maffesoli e il Teatro del disordine - Lettura di Koltès - Schede - <i>Ugo Ronfani, Francesca Gentile, Giancarlo Ricci, Vico Faggi</i>	66
TESTI - «In Christi nomine, amen», di <i>Giuseppe Santini</i> , Premio Vallecorsi 1989. Con interventi di <i>Eva Franchi, Nilo Negri</i> e dell'Autore. Illustrazioni di <i>Jorio Vivarelli</i> «Farsa d'identità», di <i>Mauro Pezzati</i> , vincitore dell'Aretino 1989 - Con un intervento di <i>Paolo Lucchesini</i> . Disegni di <i>René Magritte</i>	72 96
TEATRO POESIA - «Il Conte di Carmagnola», recensione in versi di <i>Gilberto Finzi</i>	89
SCRITTURA - «Che puro ciel», racconto teatrale di <i>Cesare Mazzonis</i> - Illustrazioni di <i>Ernesto Treccani</i>	90
IN COPERTINA - Fin d'un voyage, 1929, olio su tela, cm. 47 x 55. Da «Savino» Fabbri Editori, 1989	

HYSTRIO CON L'EDITORE RICORDI

Con il nuovo anno Ricordi diventa l'editore della rivista di teatro *Hystrio*, per riaffermare e sviluppare il proprio interesse editoriale e promozionale nel campo del teatro e in particolare della nuova drammaturgia.

Presenti da quasi due secoli nel campo della musica, il nostro lavoro e il nostro impegno agiscono sul fronte del rinnovamento, consapevoli oggi più che mai della necessità di difendere le possibilità di presentazione e di verifica delle nuove forme di creatività. Lontani dall'accettare considerazioni pessimistiche o riferentesi esclusivamente a criteri di audience che inducono a una continua rivisitazione delle opere del passato, testimoniamo anche con questa iniziativa la nostra inalienabile fiducia nelle nuove opere dell'ingegno, la cui presenza sola è fonte di progresso civile e culturale.

Vediamo nella collaborazione con *Hystrio* un'ulteriore fonte di coordinamento e di informazione con tutte le forze operative del settore, alle quali rinnoviamo l'offerta di disponibilità delle nostre strutture organizzative e della capacità di mediazione culturale dimostrata in due secoli di storia della musica e del teatro lirico in particolare, che saremo ben lieti di affinare e convalidare verso il teatro di prosa.

Mentre vediamo quindi ovviamente in *Hystrio* una eventuale tribuna per quei talenti via via da noi ricercati, ci auguriamo per il tramite della rivista di poter interagire in modo più attivo e più aperto con le linee di tendenza degli operatori del settore. Crediamo infatti che questa nostra sfida non possa avere esito alcuno senza la collaborazione di tutte le forze in campo. Queste le ragioni per cui desideriamo percorrere con *Hystrio*, che ha dimostrato fin dalla sua nascita analoghe vocazioni, un cammino comune.

A quanti già conoscono e apprezzano la rivista diretta da Ugo Ronfani, chiediamo di rinnovare la fiducia e in generale al mondo teatrale; agli attori, ai registi, agli operatori, chiediamo di essere presenti con la loro esperienza, la loro coscienza critica, la loro passione per fare in modo che *Hystrio* rappresenti ancora di più la loro voce e uno strumento vitale di riflessione.

L'EDITORE

Con questo numero *Hystrio* entra nel suo terzo anno di vita e cambia l'assetto editoriale. All'Editore Piovani — che ha firmato la pubblicazione dall'inizio, per un biennio, e al quale vanno il nostro ringraziamento e il nostro saluto — subentra infatti, come si evince dal comunicato soprariportato, la Casa Editrice G. Ricordi & C. di Milano. Superfluo ricordare che cosa rappresenti la Ricordi nell'editoria e nella cultura del nostro Paese. Fondata nel 1808 per operare nel campo musicale, cresciuta grazie all'attività illuminata di generazioni della famiglia fondatrice, che seppero accompagnare l'ascesa dei nostri massimi musicisti, da Rossini a Verdi a Puccini, e ristrutturata una prima volta nel 1919 per assumere infine una configurazione societaria consona ai tempi, la G. Ricordi & C. è presente attualmente in tutti i settori principali dello spettacolo, e in ambito internazionale. L'attenzione da essa dimostrata in questi anni al teatro di prosa la disponeva ad interessarsi ad una pubblicazione come *Hystrio*, che avvertiva d'altro canto il bisogno di completare l'iniziale periodo di sviluppo affidandosi ad una struttura editoriale adeguata.

Da queste premesse, e su queste basi, l'accordo che siamo lieti di annunciare. È un accordo che comporta un reciproco impegno: se la Ricordi & C. interviene con il prestigio dell'immagine e con i mezzi di cui dispone, anche ai fini della diffusione, *Hystrio* si fa garante della volontà del suo direttore e dei suoi collaboratori di mantenere ed anzi migliorare i livelli dei contenuti, e di continuare così la sua battaglia per il rinnovamento della scena italiana, nel nuovo contesto europeo. Non è forse superfluo, mentre un nuovo titolare si insedia al ministero del Turismo e Spettacolo, sottolineare che la nostra

linea di movimento resterà inalterata. Di fronte alla situazione confusa in cui si trova il teatro italiano, valgono ancora per noi le parole con le quali, nel gennaio del 1988, licenziavamo il primo numero della rivista: «Siamo persuasi che convenga non percorrere scorciatoie al buio, per mettere invece in opera un autentico, ordinato dispositivo riformatore in grado di garantire a tutti i livelli una politica teatrale non più verticistica a Roma e volgarmente assistenziale in periferia, ma affidata a strumenti di deliberazione e di esecuzione rappresentativi, competenti, responsabili». Quell'editoriale — che desideriamo oggi di nuovo sottoscrivere — si concludeva con queste parole: «Abbiamo imparato che la cultura, anche quella del teatro, prima di essere popolare dev'essere cultura. Che il teatro deve puntare, per essere se stesso, sulla qualità e non sul numero. Il resto, l'ampliamento del consenso, sarà il risultato inevitabile, e meritato, di una educazione al teatro nello splendore della poesia, nel rigore della ragione».

Parole che suoneranno astratte, o oscure, soltanto a coloro per i quali il teatro è soltanto merce da vendere, o strumento di potere. Ma gli altri, coloro i quali hanno capito che il teatro può aiutare a guardare il mondo con i propri occhi, continueranno ad essere solidali con noi, e a leggerci.

Nel momento in cui *Hystrio* entra in una nuova fase, la nostra gratitudine va ai collaboratori, la cui generosa assiduità ha reso possibile la comune impresa, ai nostri diffusori, agli abbonati. E all'editore che con noi ha compiuto il primo tratto di strada. Della collaborazione di Luigi Piovani *Hystrio* continuerà a giovare, per realizzare speciali e comuni iniziative.

FINE DI UN DECENNIO E PROSPETTIVE

IL TEATRO È VIVO IL PUBBLICO DORME

Bloccatasi nell'ultima stagione, la crescita teatrale è risultata però globalmente positiva negli anni Ottanta secondo i dati Siae - Sono aumentati produzione, distribuzione e incassi; ai 1.700 teatri veri e propri si sono aggiunti 4.500 luoghi scenici alternativi; però continua il divario Nord-Sud, i grandi capoluoghi monopolizzano gli spettacoli e gli operatori non sanno allargare la base di reclutamento del pubblico - Gli italiani, d'altra parte, riservano alla Prosa soltanto lo 0,24 per cento della spesa per la cultura e il tempo libero - Linee di tendenza 1990: ritorno agli autori anglosassoni, tenuta dei tedeschi, novità di drammaturghi italiani.

FURIO GUNNELLA

Il decennio Ottanta si chiude, per il teatro, con un cambio della guardia al ministero per il Turismo e lo Spettacolo. Conseguentemente, con gli interrogativi che il fatto comporta: battuta d'arresto o accelerazione nella promulgazione della Legge per la Prosa? Ulteriore giro di vite nella erogazione delle sovvenzioni o ampliamento degli interventi pubblici; riforma del sistema distributivo degli spettacoli o *status quo*; rilancio degli Stabili o «liberalizzazione» delle attività teatrali private; programmazione più rigorosa dei Festivals o *routine* estiva come in passato?

È presto per rispondere. E intanto la stagione di Prosa si consuma nel diffuso grigiore dello scontato e del prevedibile, senza molti colpi d'ala. Il 1990 sembra essere caratterizzato, per quanto concerne le novità, da un ritorno sulle nostre scene degli anglosassoni, con predilezione per O'Neill e altri autori del Novecento. Di O'Neill, Ronconi ha messo in scena, a Torino, subito dopo Capodanno, *Strano interludio*; il Teatro delle Arti di Roma prepara *Il grande dio Brown* e allo Stabile di Genova si pensa a *Marco Millions* (1928), che richiama la figura di Marco Polo, e a *Desiderio sotto gli olmi*. Torna anche Tennessee Williams, con un allestimento di *Zoo di vetro* curato dallo Stabile del Friuli, regia di Bordon e interpretazione di Piera degli Esposti. Giancarlo Sepe prepara una versione della *Salomé* di Oscar Wilde; e sul versante contemporaneo la strana coppia Tognazzi-Brachetti ha cominciato il giro con *M. Butterfly*, storia di travestimenti e spionaggio di David Henry Hwang, mentre Lavia non esclude un suo allestimento de *Il principe addormentato* di Terence Rattigan, già portato allo schermo da Laurence Olivier (*Il principe e la ballerina*).

In area francese l'avvenimento più vistoso è,

da noi, il ritorno di Genet: *Le serve*, regia di Castri, che ha debuttato a Modena; poi *I paraventi*, regista Cherif, con Alida Valli e Giustino Durano a Bologna. Del francese Koltès, recentemente scomparso, si potrebbe avere una edizione italiana di *Roberto Zucco*, che Peter Stein prepara per la Schaubühne di Berlino. Prevedibili, anche, omaggi *post-mortem* a Samuel Beckett, oltre all'exploit della Proclemer, che si misura con *Giorani felici* dopo la Lazzarini e la Adani, e *L'Aspettando Godot* annunciato da Gaber e Jannacci.

GLI ITALIANI

La drammaturgia di lingua tedesca mantiene le posizioni acquisite: nel '90 dovremmo vedere la *Pentesilea* di Kleist con la regia di Ruth Shammah al Pier Lombardo; *Leonce e Lena* di Büchner all'Elfo, regista De Capitani, che annuncia anche un seminario su Wedekind; e *l'Uomo difficile* di von Hofmannstahl che Ronconi programma per maggio allo Stabile di Torino con Orsini, la Guarnieri, la Fabbri, la rivelazione Galatea Ranzi e *Semplicemente complicato* di Bernhardt, con Schirinzi.

Restano da registrare alcuni confortevoli segnali di ripresa della drammaturgia italiana contemporanea, poiché s'annunciano fra le altre novità di Santanelli (*Vita natural durante*, con Fantoni e la Confalone), di Manfredi (*Ti amo Maria*, premiato al Riccione Ater, con Carlo Delle Piane) e di Kezich (*Il Vittoriale degli italiani*).

Non è certo una stagione esaltante, ma insomma: il decennio Ottanta si chiude, per il teatro, almeno con una constatazione confortante: il teatro non è affatto morto, come dicevano le Cassandre nel '63, davanti alla caduta verticale delle frequenze di spettatori: 4,6 milioni di biglietti venduti, record ne-

gativo assoluto. Allora si disse che il teatro veniva distrutto dalla tv rampante, quella dei quiz e degli sceneggiati nascenti; e più avanti i cerusici, chiamati al capezzale dell'illustre malato, dissero anche che era minato dalle lotte interne fra tradizionalisti e sperimentatori, fautori del servizio pubblico e dell'impresa privata, mattatori e cosiddetti registi critici.

Oggi invece — nonostante che lo si faccia, qui da noi, senza leggi, anzi senza una Legge, e che chi lo fa debba muoversi nella selva oscura delle sovvenzioni partigiane, dei circuiti di distribuzione lottizzati, del pubblico omogeneizzato col sistema degli abbonamenti, dei festivals all'insegna della spesa facile, della critica manichea per antichi vizi ideologici o, peggio, comprata e venduta, nonostante tutto questo — il teatro chiude il decennio non ingloriosamente. Come si evince dai dati della Siae, ai quali d'ora in poi faremo qui di seguito riferimento, perché essi sono i più completi, comprensivi di tutti gli spettacoli a pagamento delle compagnie sia primarie che locali, filodrammatiche incluse, introiti degli abbonamenti compresi.

Tra il 1963 e il 1988 — secondo questi dati — le rappresentazioni teatrali sono aumentate da 19.210 a 62.230, ossia si sono più che triplicate (c'è chi, come Strehler, ha parlato addirittura di elefantiasi produttiva). Il numero dei biglietti venduti è passato dal miserevole dato del '63 (4,6 milioni) ad oltre 12,4 milioni (più 167,1 per cento). La spesa del pubblico — inflazione aiutando, è vero — è passata da 4,6 miliardi a 139,8 miliardi di lire, il che vuol dire che, confrontate le due cifre ed eliminata la componente inflazionistica, gli incassi di botteghino sono risultati quasi triplicati. Non si può, evidentemente, ridurre il teatro, genere d'arte, ad una questione monetaria; ma se si tien conto che il tea-

tro a diffusione nazionale, che offre perlomeno garanzie di professionalità, assorbe il 59 per cento della domanda, e realizza il 75 per cento degli incassi, i dati Siae presentano anche un interesse di carattere culturale.

I DATI SIAE

Vediamo adesso, sempre riferendoci ai servizi statistici della Società italiana Autori ed Editori, i dati del decennio o, più esattamente, del periodo che va dal 1980 al 1988 (e primi mesi dell'89, fino al termine della stagione).

RAPPRESENTAZIONI - Le rappresentazioni teatrali sono passate da 52.560 nel 1980 a 62.230 nel 1988: incremento del 18,4 per cento. Il trend, in aumento, ha subito una battuta d'arresto negli anni 1983 e 1984 che si è ripercossa anche sulle presenze e sugli incassi. La lievissima flessione del 1988, dopo tre anni di variazioni positive, è stata peraltro confermata dai risultati dei primi mesi del 1989.

BIGLIETTI VENDUTI - L'incremento del numero dei biglietti venduti (da poco meno di 11,4 milioni nel 1980 a 12,4 milioni nel 1988) è stato del 9,2 per cento, la metà dell'incremento delle rappresentazioni. Da rilevare, però, il costante aumento verificatosi a partire dal 1984, dopo il calo del 1983.

Il divario fra i trend di crescita dell'offerta e della domanda di spettacolo comporta una diminuzione del numero medio di spettatori per rappresentazione, passato da 216 nel 1980 a 199 nel 1988, anche se negli ultimi due anni si notano segni di ripresa.

Limitatamente al teatro primario, nel 1988 la media è stata di 332 spettatori per rappresentazione.

SPESA DEL PUBBLICO - La spesa del pubblico è salita, per il teatro, dai 39,4 miliardi del 1980 ai 139,8 del 1988 (63 miliardi in valori deflazionati) con un incremento del 59,6 per cento, assai più elevato degli incrementi sia della domanda che dell'offerta di spettacolo.

Negli anni Ottanta le Compagnie hanno dovuto aumentare i prezzi d'ingresso, per far fronte ai crescenti oneri. Il prezzo medio della poltrona è salito dalle 3.470 lire del 1980 alle 11.268 lire del 1988 (pari a lire 5.072 in valori deflazionati) e quindi del 46,2 per cento. Il diverso ritmo di crescita della spesa del pubblico e del numero delle rappresentazioni ha comportato un incremento dell'incasso medio per rappresentazione, salito da 750.000 lire nel 1980 a 2.246.000 lire nel 1988 (pari a 1.011.000 lire in valori deflazionati) con un incremento del 34,8 per cento.

Per il teatro primario, l'incasso medio nel 1988 è stato di 4.737.000 lire per rappresentazione.

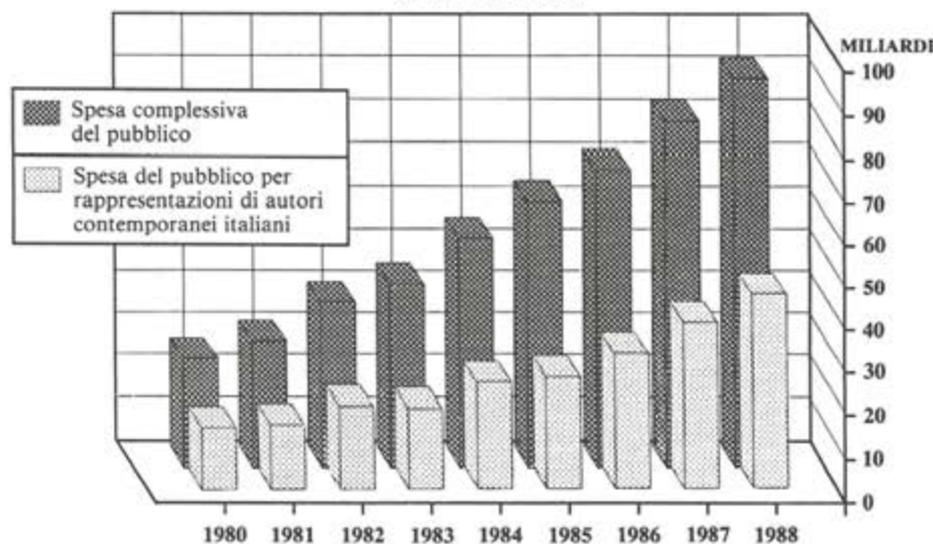
LO SPORT E IL BALLO

In cifre assolute i dati del teatro rimangono però di entità piuttosto limitata; infatti, i 139,8 miliardi di incassi realizzati nel 1988 corrispondono ad una spesa di 2.435 lire per abitante, contro 9.216 lire spese pro-capite per assistere a manifestazioni sportive e di 10.590 lire spese per il ballo. I 139,8 miliardi citati costituiscono, così, soltanto il 5 per cento della spesa globale degli italiani per spettacoli e trattenimenti pubblici ed appena lo 0,24 per cento del complesso delle spese di ricreazione, spettacoli, istruzione e cultura. Bisogna però rilevare che la bassa spesa individuale rappresenta un dato di modesto significato poiché il consumo di teatro è tut-

L'ultima fatica di Mazzucco

Roberto Mazzucco non ha fatto in tempo a presentare il 6 novembre, alla Libreria Croce di Roma, quel prezioso strumento di consultazione che è l'Annuario Teatro in Italia della Società Italiana Autori ed Editori, di cui egli era da tempo elemento portante ed attivissimo. L'incontro si è aperto infatti proprio con il mesto annuncio della sua morte, avvenuta il giorno prima; e si è trasformato in una sorta di omaggio postumo alla sua figura di autore e di studioso. A Mazzucco si deve in gran parte il merito dei due volumi relativi alle stagioni di prosa 86/87 e 87/88. Essi contengono dati puntuali riferiti all'intero anno solare e all'attività di tutte le Compagnie primarie, dilettantistiche e filodrammatiche che agiscono sul territorio nazionale, secondo le linee di tendenza e i risultati che esaminiamo in queste stesse pagine. La situazione del teatro in Italia risulta dalla prefazione dello stesso Mazzucco, gravata dai problemi di sempre. Tra gli altri, quello di un enorme divario esistente tra pubblico televisivo e cinematografico e pubblico teatrale, che, nonostante i 10 milioni di presenze raggiunte, s'inabissa nella situazione generale come una goccia nel mare. Per non parlare di una legislazione che continua a trascurare il teatro come una Cenerentola. E, soprattutto, del mancato rigenerarsi di un repertorio asfissiato da una distribuzione manchevole e condizionato da una produzione che spesso chiede soltanto la garanzia di autori collaudati. Problemi tutti che, riproposti dagli stessi relatori, in particolare da Luigi Squarzina, Dacia Maraini e Giorgio Prosperi, finiscono per emarginare l'autore nuovo, scalzandolo sempre più dal suo ruolo naturale di leader del gioco teatrale e costringendolo spesso a mortificare la propria creatività in una frenetica attività di «adattatore». Col rischio conseguente di una perdita di identità culturale, che viene invece strenuamente difesa in Francia e in Inghilterra e che già dobbiamo, secondo il presidente della Siae Roman Vlad, prepararci a difendere dalla stessa Comunità europea, dove la cultura, trattata come mercanzia, rischia di diventare «vittima del mercato dei mercanti». Un quadro abbastanza preoccupante, su cui il direttore generale del ministero Turismo e Spettacolo, Carmelo Rocca, ha cercato di versare una goccia di ottimismo, con la prospettiva di una legislazione per quanto possibile adeguata. Antonella Melilli

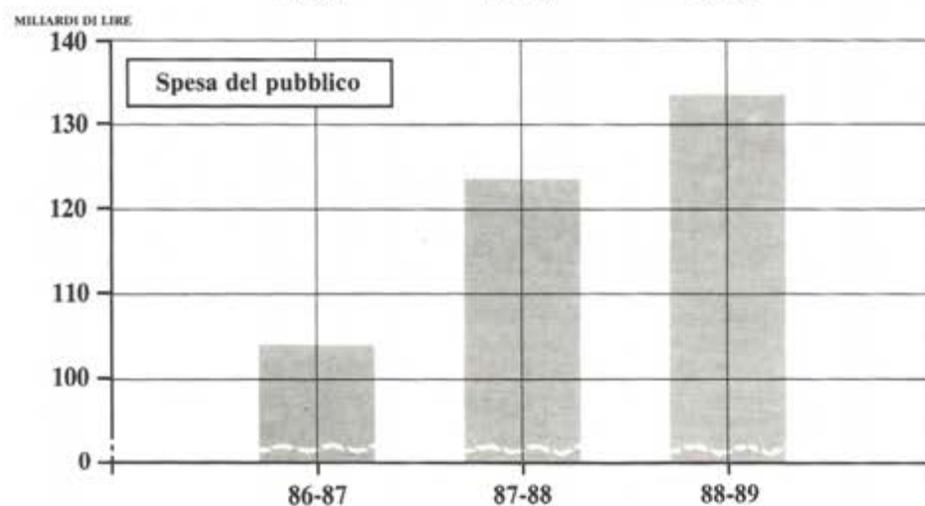
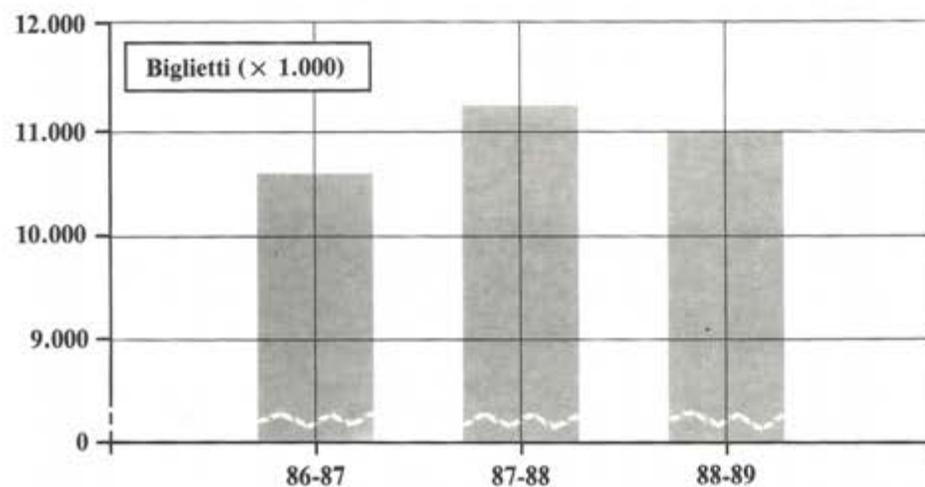
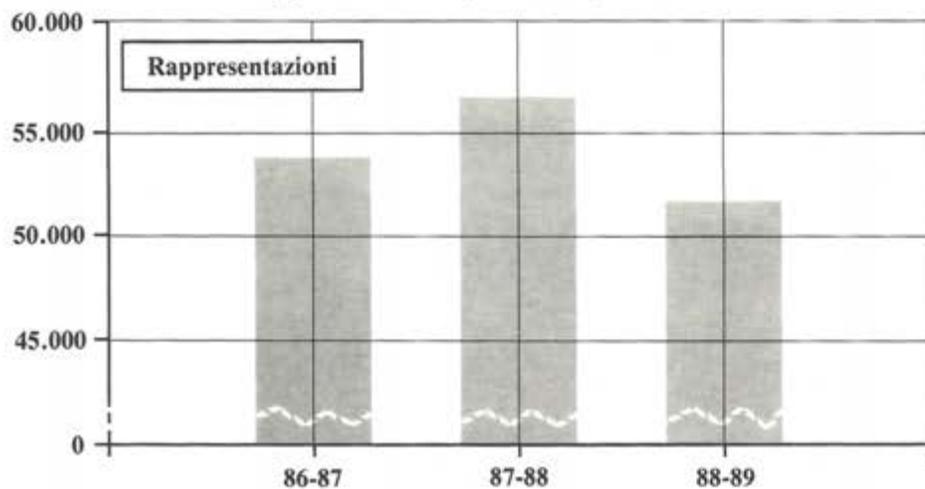
Prosa Primaria - Andamento della spesa del pubblico Anni 1980-1988



Numero delle rappresentazioni e dei biglietti venduti Anni 1980-1988

Anni	Rappresentazioni (n.)	Variazioni %	Biglietti venduti (n.)	Variazioni %
1980	52.562	—	11.362.157	—
1981	53.249	+ 1,3	11.172.582	- 1,7
1982	57.884	+ 8,7	11.818.844	+ 5,8
1983	54.339	- 6,1	10.496.388	- 11,2
1984	53.732	- 1,1	10.606.109	+ 1,0
1985	55.281	+ 2,9	10.711.568	+ 1,0
1986	58.345	+ 5,5	10.948.304	+ 2,2
1987	62.572	+ 7,2	11.928.153	+ 8,9
1988	62.234	- 0,5	12.405.685	+ 4,0

Stagioni 1986-87, 1987-88, 1988-89



tora limitato ad una cerchia di spettatori piuttosto ristretta, malgrado i progressi compiuti con il decentramento dell'attività e l'acquisizione di nuovi spazi.

NUOVI SPAZI TEATRALI - A partire dagli anni Settanta, infatti, il teatro ha conquistato nuovi spazi: vecchi cinema, piazze, luoghi di lavoro. Sono stati censiti in Italia circa 1.700 teatri veri e propri, di cui 1.200 ad attività prevalentemente teatrale; circa 200 teatri agiscono per lo più come cinema. Si è svolta altresì attività teatrale in oltre 4.500 luoghi diversi (tra cui 1.000 scuole, 450 edifici monumentali e chiese, oltre ai cinema e, ancora, piazze e luoghi all'aperto).

SQUILIBRI NELLA DISTRIBUZIONE - Il divario nel consumo di teatro tra il Centro-

Nord ed il Mezzogiorno del Paese continua: nel 1988 risultano mediamente venduti 29 biglietti per 100 abitanti nell'Italia centrale e soltanto 14 nel Meridione, dove si può osservare comunque un miglioramento.

Rimane immutato l'accentramento degli spettacoli nei capoluoghi di provincia rispetto ai comuni minori: così, nel 1988, i capoluoghi, in cui risiede il 31,5 per cento della popolazione si sono accaparrati il 68,1 per cento delle rappresentazioni, il 70,8 per cento dei biglietti venduti e l'81,2 per cento della spesa del pubblico per il teatro. Se si restringe l'analisi alle sei città aventi più di mezzo milione di abitanti (Roma, Milano, Napoli, Torino, Genova e Palermo) esse si sono aggiudicate, da sole, il 36,7 per cento delle presenze

e il 47,7 per cento della spesa del pubblico italiano, specialmente del repertorio contemporaneo.

ALT ALLA CRESCITA

Per quanto concerne la drammaturgia nazionale nel 1988 il bilancio delle rappresentazioni primarie di lavori di prosa di autori italiani (escluso il pubblico dominio) è il seguente: gli spettacoli risultano 12.090 e cioè il 57,4 per cento degli spettacoli di prosa offerti da Compagnie primarie, contro il 63,7 per cento del 1980; i relativi biglietti venduti sono 3.366.000, pari al 50,5 per cento del totale, contro il 55,1 per cento del 1980; la spesa del pubblico ammonta a 45,8 miliardi di lire che corrispondono al 50,6 per cento degli incassi degli spettacoli di prosa primaria, a fronte del 55,8 per cento del 1980.

ULTIME TENDENZE - La stagione 1987-88 aveva registrato un sensibile incremento sia della domanda che dell'offerta di spettacolo (all'incirca il 5 per cento in più rispetto alla stagione precedente) ed una rimarchevole espansione degli incassi di botteghino, che avevano sfiorato i 124 miliardi di lire (+ 19,2 per cento in valori monetari, pari al 13,5 per cento in termini reali).

Nella stagione 1988-89 si deve invece constatare una diminuzione del numero delle rappresentazioni, che risultano circa 51.600, con una flessione dell'8,6 per cento. Risulta più contenuto il calo delle frequenze: sono stati venduti 10 milioni e 931 mila biglietti all'incirca, ossia il 2,7 per cento in meno. La lievitazione dei prezzi ha tuttavia compensato tale flessione, poiché la spesa del pubblico è ascisa a quasi 133 miliardi e mezzo, con un incremento, sulla stagione 1987-88, del 7,9 per cento in valori monetari, che si riduce al 2 per cento circa in termini reali.

Le ultime indicazioni di tendenza non sembrano infirmare, comunque, quelle a più lungo termine, e favorevoli, considerate dal '63 in poi, e particolarmente nel decennio. □

I dati e le tabelle sull'andamento delle attività teatrali negli anni Ottanta sono stati desunti dalle statistiche elaborate dalla Siae e comunicate nel novembre scorso a Roma, in occasione della presentazione del volume *Lo Spettacolo in Italia*. I dati si riferiscono al corso delle stagioni teatrali (1 settembre-31 maggio). Ringraziamo la Siae per la cortese disponibilità.

ASTI - Sergio Fantoni è il nuovo direttore artistico di AstiTeatro. Impegnato da sempre in un repertorio classico e moderno, l'attore romano da qualche anno si è interessato soprattutto alla drammaturgia contemporanea, conseguendo come protagonista di *Orphans* di Lyle Kessler il Premio Curcio 1988.

MILANO - Al cinema - teatro *Eduardo di Opera* è andato in scena Da allora in poi... spettacolo scritto e realizzato dagli ospiti della locale casa di reclusione, con il coordinamento artistico di Marisa Occhiuto e la collaborazione dei responsabili del magazzino scenografico della Scala di Milano.

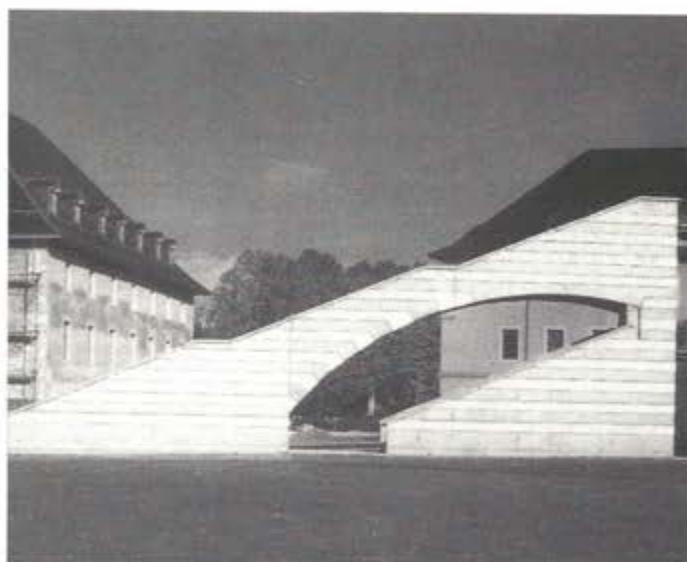
FIRENZE - Il *Théâtre de l'arbre*, diretto da Yves Lebreton, ha diffuso un appello di solidarietà internazionale in favore di Etienne Decroux, novantenne maestro del mimo contemporaneo, e di sua moglie, costretti in uno stato di grave indigenza. Un'Associazione Etienne Decroux prevede anche la raccolta di tutta la documentazione sull'artista, a cui sarebbe dedicata una retrospettiva, con la collaborazione del ministero della Cultura francese.

I LUOGHI DELLO SPETTACOLO: CONVEGNO A FORLÌ

COSTRUITI MALE UTILIZZATI PEGGIO

Per gli spazi polivalenti e le multisale siamo appena agli inizi rispetto alla Francia e alla Gran Bretagna - Edifici storici restaurati con costi elevati sono spesso sottoutilizzati - Troppi architetti ignorano le funzioni del teatro ed erigono dei «templi inutili» - Clamorosa la carenza progettuale.

ANTONIO ATTISANI



Si è tenuto a Cesena e a Forlì, dal 12 al 14 ottobre scorsi, un convegno internazionale sui «Luoghi dello spettacolo», promosso dall'Elart, l'associazione tra enti locali, artisti e operatori culturali diretta da Bruno Grieco. Si è parlato soprattutto di teatro, un poco di danza e di musica, pochissimo di cinema.

La prima constatazione riguarda il ritardo che l'Italia registra nei confronti di altri Paesi europei quali la Francia e la Gran Bretagna. Lì si procede con un particolare riguardo per l'articolazione tra grandi centri culturali delle aree metropolitane e centri di più limitate dimensioni nei comuni medi e piccoli. Per quest'ultimo caso si è potuto fare un positivo esempio italiano, quello del Centro polivalente San Biagio di Cesena, che tuttavia esclude il teatro e le arti sceniche in generale. L'utopia europea vuole che i centri siano concepiti come luoghi di incontro, produzione e confronto di teatro, musica, danza, cinema e arti visive, forniti di servizi come biblioteche, videoteche, ristoranti e caffè, utilizzando sia nuove costruzioni che edifici trasformati.

Riguardo alle sale cinematografiche è stato notato che mentre molte di esse continuano a chiudere, altre vengono ammodernate e trasformate. In particolare si è sottolineato la funzione del modello multisala, così diffuso all'estero e da noi appena agli inizi (Milano e Roma). Anche la danza trova un ostacolo al suo sviluppo nella scarsità di palcoscenici appositamente attrezzati, carenza a cui hanno sopperito i numerosi festival all'aperto.

IL CASO DEL PICCOLO

Ma spesso anche quando si procede al restauro di luoghi storici, questi finiscono con l'essere sottoutilizzati o non utilizzati affatto per l'entità degli oneri gestionali, più in generale, la carenza progettuale degli enti locali in ambito culturale (in questo senso la provincia di Forlì offre anche un esempio negativo, poiché la maggior parte dei teatrini recentemente restaurati sono inattivi). Anche la costruzione di nuovi teatri procede con una intollerabile lentezza (si pensi al caso del nuovo Piccolo Teatro, oppure al Teatro di Forlì, bloccato da diatribe locali). Si dà anche il caso di clamorosi errori di progettazione ri-

guardanti le attrezzature del palcoscenico e l'acustica della sala, errori dovuti all'ignoranza dei progettisti circa le funzioni del luogo. E, paradossalmente nel quadro di generale carenza, si registra anche il caso di teatri sovradimensionati rispetto alle esigenze del luogo e in pratica inerti, testimonianza di uno sperpero che non ha nulla da spartire con l'investimento culturale (si pensi al teatro di Sciacca e a quello di Brindisi, per esempio). Perciò il convegno ha suggerito di fare precedere le decisioni da ricerche e indagini sulle dinamiche sociali, culturali ed economiche del territorio, sulla natura e lo stato degli impianti culturali esistenti, sulle forme di vita e associazione culturale. E si è citato, come un positivo esempio in proposito, il documento del ministero della Cultura francese (nel quale si giunge a prefigurare in dettaglio come dovrebbero essere i centri polivalenti). In Francia, negli ultimi tre anni, sono stati costruiti o ammodernati un'ottantina di luoghi di spettacolo, per iniziativa degli enti locali e spesso senza richiedere alcun appoggio al ministero. Quest'ultimo prevede interventi in conto capitale nell'ordine del 20-50 per cen-

to, ma il suo intervento è maggiormente significativo quando consente l'insediamento di una compagnia (contributi statali possono essere assegnati anche ai teatri municipali che svolgono attività di prosa almeno per il 70 per cento).

PERCHÈ I RITARDI

In Gran Bretagna un recente studio ha documentato che le arti «contribuiscono considerevolmente all'occupazione produttiva, alla prosperità e al benessere della nazione». E ciò in un momento di grandi investimenti anche per le strutture, con particolare riferimento alle aree urbane dismesse e ai centri regionali. Oltremontana si tende a distinguere tra cinema (luoghi di divertimento) e centri polivalenti (luoghi delle arti), ma non si nega il finanziamento anche a iniziative sperimentali e private, quando sia evidente il loro carattere culturale.

E in Italia? I padroni di casa hanno illustrato i rispettivi progetti, in particolare è stato difeso il progetto dell'architetto Maurizio Sacripanti per il teatro di Forlì, mentre Cesena ha spezzato una lancia a favore della propria politica. Tra gli interventi sono da segnalare quelli di Giusto Monaco (il quale ha sottolineato la liceità dell'uso dei teatri antichi a patto che se ne rispettino le caratteristiche), di Luigi Squarzina (che ha storicizzato il problema, sottolineando come si dovrebbe tornare a pensare i teatri come luoghi di festa e di incontro), di Luca Ronconi (il regista ha detto polemicamente che è meglio imparare a fare bene il teatro in scena che improvvisarsi animatori di spazi anomali, e ha ricordato che il teatro dell'effimero non ha lasciato niente, come se «non fosse stato il teatro della gente che ogni sera recitava, ma il teatro di chi l'aveva promosso, di chi aveva dato la festa e non di chi l'aveva realizzata»), di Gigi Livio (ha ricordato che la scuola e l'università sono «luoghi» nei quali si potrebbero creare lo spettatore cosciente, la principale risorsa del teatro). L'architetto Massimiliano Fuksas ha commentato alcuni dei propri progetti e ha ricordato che la situazione italiana è arretrata a causa di «stupidi giochi pseudo-politici che sostituiscono la vitalità delle istituzioni».

Concludiamo questo breve resoconto con un accenno ai progetti. In generale c'è da dire che gli architetti dimostrano una certa ignoranza delle funzioni del teatro e la manifestano non soltanto nella carenza riguardante gli aspetti tecnici ma anche, forse soprattutto, nell'immaginare dei luoghi che non sono dei contenitori bensì sorta di scenografia, spesso vincolati e non di rado megalomani, dei monumenti al proprio immaginario. Al convegno facevano contorno una ricca mostra di progetti e un catalogo (a cura di Mario Pisani, *Officina Edizioni*, Roma). □

A pagina 6 da sinistra a destra: vedute del corpo cilindrico e della doppia scala d'accesso alle sale della Casa della Cultura André Malraux a Chambéry, 1982-88, di Mario Botta con U. Külling e M. Groh. In questa pagina, dall'alto in basso: il nuovo teatro per la danza a L'Aia, 1986, di Rem Koolhaas e O.M.A. accanto alla sala per concerti di Van Mourik; veduta del prospetto centrale del modello per il teatro Politeama a Catanzaro di Paolo Portoghesi, 1988; ingresso al Teatro Opéra - Bastille a Parigi, 1982-89, di Carlos Ott.



TEATRO E LETTERATURA: CONVEGNO A PALERMO

LA SCRITTURA DELLA SCENA UN LAVORO D'ARTE COMUNE

Al centro del dibattito, promosso dal Teatro Teatés, la possibilità di una letteratura drammaturgica dopo la rivoluzione delle avanguardie - Conclusione: non opposizione, ma integrazione fra testo e allestimento.

MARIO ALESSANDRI

Il testo e la scena: reciproca implicazione o antitesi irriducibile? È ancora — o è di nuovo — possibile una letteratura per il teatro, dopo la rivoluzione del linguaggio scenico prodotta dalle avanguardie del nostro secolo?

A queste domande ha provato a rispondere un recente e stimolante convegno su «Teatro e Letteratura», organizzato all'inizio di ottobre a Palermo dal Teatro Teatés, diretto da Michele Perriera, e che ha visto la partecipazione di studiosi italiani di teatro, di estetica e di letteratura. Più delle risposte, naturalmente, contava la qualità degli interrogativi suscitati dal dibattito. E molti hanno riguardato la capacità del teatro — arte che si gioca esclusivamente *nel presente e sulla presenza* — di lasciare una traccia duratura nella memoria e nella coscienza.

A più riprese, nel Novecento — e per l'ultima volta negli anni '60 e '70 — il teatro ha interpretato una «attuale» impazienza e fame di esserci; ha voluto farsi (come ha detto Alonge) il testimone di una condizione presente della soggettività, richiamare *qui ed ora* la pienezza della vita e della coscienza. Ora che l'onda dell'emozione collettiva si è ritirata, il teatro avverte il risucchio di un vuoto che minaccia di trascinarlo via per sempre. Dubbioso della sua antica impazienza vitale, può tornare ad interrogarsi sul proprio rapporto col testo. Ciò che il testo trasporta con sé nel suo transito dal passato remoto all'oggi è una possibilità di vita o una sbiadita ripetizione del già detto? E che energia può trarre il teatro dalla coscienza di questa relazione con ciò che è morto, e con la propria stessa morte?

SINTESI DI RUOLI

Questo insieme di interrogativi riguarda, in fondo, la *necessità* del teatro; e di un teatro che possa essere «necessario», più che semplicemente «attuale», si è soprattutto parlato al convegno. Così Renato Tomasino ha sottolineato le qualità di fascinazione dello sguardo e di gloriosa auto-esibizione del significante che ha lo spettacolo, al di là di ogni significato verbale; e Antonio Attisani, in un rapido *excursus* sulle tendenze e le tensioni

dell'avanguardia teatrale italiana, ha teorizzato la sintesi dei ruoli di autore, attore e regista, quel «lavoro d'arte comune» in cui si realizza il vero *Gesamtkunstwerk* del teatro. Dalla parte opposta, Roberto Alonge vede nel «soffio divino» che anima il testo letterario l'unica possibilità di ancorare il teatro a un fondamento capace di reggere al tempo e di rinnovarsi indefinitamente; e Natale Tedesco ha analizzato, nel teatro di Joppolo, un tentativo di fondare nella scrittura la totalità dei segni della scena.

Maurizio Grande ha specificato la diversità dei codici semiologici — nella pari dignità artistica — fra «enunciazione drammaturgica» (cioè il teatro mentale della letteratura) e «scrittura di scena» (cioè lo spettacolo come testo autonomo). Filippo Bettini ha invocato una nuova alleanza fra poesia e teatro, nel nome del loro comune carattere «materiale» e «plurivoco».

Nelle loro relazioni di taglio ermeneutico, Maurizio Ferraris e Federico Vercellone hanno messo in evidenza le consonanze fra gli statuti del teatro e gli orizzonti teorici della filosofia più recente. Ferraris ha evocato la condizione teatrale della intermittente coscienza filosofica contemporanea, su cui incombe — per essere ripetuto e cancellato, rinnovato e disperso, come in una ininterrotta serie di messe in scena — il testo di una infinita memoria storica. Vercellone ha letto nei romantici tedeschi e in Nietzsche l'idea della storia come rappresentazione: una realtà invariabilmente postuma, soggetta ad una legge di ripetizione e a una condizione fantasmatica.

Umberto Artioli ha colto, con capacità di suggestione, nella parola «piena» di D'Annunzio, l'improvvisa fascinazione del silenzio, che appare come l'ultimo e il più perfetto dei suoni (e dei sensi) possibili. Con un insolito e stimolante itinerario attraverso le diverse immagini della scrittura e della rappresentazione, Roberto Tessari ha ritrovato nei testi di Pirandello (soprattutto nei *Giganti*) il segno del «commercio coi fantasmi», e l'eco dei simboli, del culto e dell'arte di Dioniso, il «fanciullo divino». Il merito principale di questo dibattito — co-

me ha sottolineato in chiusura Michele Perriera — è stato di essersi svolto al di qua — o al di là — delle urgenze più immediate, al di qua — o al di là — di «ciò che passa il governo»: nel senso della penultima moda o della penultima parola d'ordine, e nel senso proprio di tutte quelle necessità alimentari e di *routine* che hanno avvinco il teatro alla burocrazia (ministeriale e no) e che spesso fanno del teatro stesso una burocrazia.

GIOVANI AUTORI

A contrappunto dei temi svolti dal convegno, una serie di risposte — parziali, intriganti, avventurose — alla domanda circa una attuale, possibile scrittura per il teatro, è venuta da sette brevi testi inediti di giovani autori italiani, scelti attraverso un concorso nazionale e presentati al pubblico la sera del secondo giorno di convegno. È stato questo l'episodio più recente di un'opera di ricerca e proposta della nuova drammaturgia italiana che il Teatro Teatés conduce da parecchi anni, e che in passato ha già prodotto tre spettacoli antologici, di autori però già affermati.

I nuovi autori proposti in questa occasione sono invece stati: Claudio Brachino, *Una fessura sul reale*; Marcello Frixione, *I pastori delle meraviglie*; Tommaso Ottonieri, *Le chioccioline*; Fabrizio Caleffi, *Stazioni*; Gabriele Frasca, *Spiaggia*; Fulvio Ianneo, *Tempo marino*; Maurizio Nada, *Quarantasette*. Hanno letto i testi gli attori del Teatés: Enzo Russo, Adriano Giammanco, Giovannella De Luca, Maria Cucinotti, Ester Cucinotti, Ignazio Romeo, Guiditta Perriera, Serena Barone, Gianni Colombo. La regia era a cura di Gigi Borruo e Gianfranco Perriera. Un pubblico attento e insolitamente numeroso, data la complessità e la specificità del dibattito, ha seguito i tre giorni del convegno. □

VENEZIA - Si è svolto in novembre il convegno internazionale «Il mondo del teatro nel cinema», organizzato dalla Fondazione Querini Stampalia in collaborazione con l'ufficio attività cinematografiche del Comune e la Casa Goldoni. Parallelamente hanno avuto luogo una rassegna cinematografica e una mostra su «Visioni dello spettacolo a Venezia».

UN FESTIVAL PROIETTATO VERSO IL FUTURO

A SAINT-ETIENNE CONVENZIONE DEI TEATRI DI TUTTA EUROPA

Gruppi teatrali di sedici Paesi dell'Ovest e dell'Est si sono riuniti in un consorzio diverso dall'Unione presieduta da Strehler - Diciotto spettacoli in undici lingue, tre convegni e l'entusiasmo dei giovani - Emersa la volontà di «sfondare» le barriere nazionali - Nel 1990 a Bologna.

FURIO GUNNELLA

Il teatro si prepara alla scadenza europea del 1992. Lo fa manifestando la sua vocazione all'integrazione delle culture e delle produzioni teatrali del continente. E se l'Unione dei Teatri d'Europa — ormai strutturata come un «cartello» di grandi teatri pubblici e presieduta da Giorgio Strehler — configura l'aspetto istituzionale, si potrebbe dire «diplomatico» di questa vocazione, altre iniziative maturano in vista del *rendez-vous* del '92. Che non interesserà soltanto i teatri della Comunità europea, ma si aprirà quasi certamente anche all'«altra Europa», quella fino a ieri divisa dal Muro di Berlino, ed oggi desiderosa di dialogare anche sul piano culturale, dunque anche in campo teatrale, con i Paesi dell'Ovest.

Altro fenomeno interessante: al di là dei programmi istituzionali, di vertice, sono in corso iniziative destinate a promuovere, all'interno della Cee, scambi teatrali «di base», festivals che contribuiscano a far conoscere peculiarità e meriti delle varie drammaturgie. Fra tali iniziative, ha assunto spicco il primo Festival della Convention Théâtrale Européenne di Saint-Etienne, nel bacino industriale della Loira, dove esiste uno dei poli teatrali più dinamici della Francia, costituito nel '46 da Jean Dasté, discepolo di Copeau e Vilar, e affidato oggi ad un giovane regista di talento, Daniel Benoin, che della manifestazione è stato propugnatore convinto.

L'AUGURIO DI LANG

La Convenzione teatrale europea è nata nel 1985 dalla collaborazione fra il Centre Dramatique di Saint-Etienne, lo Staatliche Schauspielbühnen di Berlino e il Théâtre National de la Communauté Française du Belgique. Si associarono altre imprese teatrali di Paesi della Cee (Gran Bretagna, Irlanda, Olanda, Danimarca, Spagna, Portogallo e Lussemburgo), prima fra le altre la Cooperativa Nuova Scena di Bologna. Scopo: fare l'Europa dei Teatri attraverso gli scambi delle esperienze, delle produzioni, dei quadri artistici e tecnici, degli autori. Ogni anno la Convenzione — che attualmente raggruppa undici teatri — si riunisce in uno dei Paesi degli aderenti (l'anno prossimo in Italia, a Bo-



logna), e promuove un festival. Quest'anno l'appuntamento era, come si è detto, per dieci giorni, fino al 26 novembre, a Saint-Etienne. Sedici Paesi, 18 spettacoli in undici lingue, tre convegni, uno scambio di informazioni e idee fra operatori teatrali, critici e docenti: questo, in sintesi, il bilancio della rassegna. Fra le presenze italiane Alida Valli, molto festeggiata, e Sherif, il regista che la dirigerà nei *Paraventi* di Genet e che a Saint-Etienne presentava *Une visite inopportune* di Copi nella versione italiana di Quadri, e teneva un seminario su Cocteau. La Convenzione è stata inaugurata dal ministro Lang, presenti anche teatranti dell'Est, come Liubimov e Tcierniakovski.

Qualche problema di compatibilità con l'Unione dei Teatri d'Europa? Apparentemente sì. Ma lo stesso Lang ha spiegato il ruolo specifico della Convenzione, che «può e deve distinguersi dall'Europa delle capitali per rappresentare l'Europa delle regioni, del decentramento e delle diversità di espressione». Daniel Benoin ci ha precisato che «la Convenzione è una forma di libera cooperazione non soggetta ad alcuna regola di diplomazia teatrale, che si propone di arricchire la cultura teatrale europea attraverso confronti e prestiti, incrociando le esperienze».

Il primo dei colloqui di Saint-Etienne, «Teatro in Europa, crisi dell'istituzione?», si è concluso con la constatazione dell'urgenza di interventi nazionali per fare progredire condizioni legislative e strutturali tali da difendere lo specifico teatrale dalle ingerenze del potere e dalle tendenze livellatrici della società massmediologica. Teatro come servizio pubblico e libertà della creazione drammaturgica, rapporto fra esigenze artistiche e regole di gestione, confronto fra *équipes* stabili e compagnie mobili, modernizzazione dei modi di produzione e dei mezzi di distribuzione, formazione del nuovo pubblico e decentramento dell'azione teatrale: attraverso l'esame di questi e altri temi sono stati analizzati in dettaglio i vari aspetti della cosiddetta «crisi del teatro». Alla luce dei risultati emersi, la Convenzione effettuerà interventi anche specifici presso le istituzioni europee di Bruxelles e di Strasburgo, nonché a fronte di situazioni di emergenza nei singoli Paesi.

MAPPA EUROPEA

Dopo l'incontro di Saint-Etienne conosciamo meglio, adesso, i vari teatri d'Europa. Sappiamo ad esempio che il celebrato «modello tedesco» è soffocato dalle strutture gestionali e burocratiche; che lo scarso interesse dei poteri pubblici riduce gli spazi della creatività in Gran Bretagna; che in Polonia è in atto uno scontro fra quanto resta del dirigismo culturale di stato e i centri drammatici gestiti collegialmente dagli artisti. Per contro, sono punti di forza ed esempi da seguire la vitalità dell'istituzione teatrale nella comunità francofona del Belgio, l'equilibrato rapporto fra potere politico, cultura e teatro in Danimarca, gli spazi di intervento riservati agli artisti sulla scena dei Paesi Bassi.

Durante le giornate della Convenzione abbiamo visto la sala del bianchissimo, luminoso Museo d'arte moderna nuovo di zecca gremita di studenti che ascoltavano la lettura-spettacolo, in tedesco, di Heribert Sasse, direttore dello Schiller Theater, del *Werther* di Goethe. Siamo stati travolti dagli entusiasmi del giovane pubblico alla fine dell'intenso, sconvolgente *Woyzeck* allestito da Benoin; abbiamo visto gli spettatori accalcarsi nel

Théâtre de Saint-Priest per applaudire la bella novità portoghese *'A Pecora*, di Natalia Correia, e abbiamo saputo con quanto accanimento sono stati contesi i posti disponibili per le repliche di *Una visita inopportuna* di Copi proposta in italiano dalla bolognese Nuova Scena, per il recital in tedesco di canzoni di Brecht, per l'allestimento curato da Gruber dell'*Ultimo nastro di Krapp* di Beckett, per *L'appartamento di Zoika* di Bulgakov interpretato dagli attori del Teatro Vakhtangov di Mosca, per la messinscena di *Zeit und Zimmer* di Botho Strauss da parte dell'olandese Het National Toneel, per l'*Ubu Re* di Jarry proposto dal Teatro Katona di Budapest.

Questi spettacoli costituivano la «vetrina europea» della Convenzione di Saint-Etienne. Di due di essi vorremmo dire un po' più diffusamente, perché denotano gli ottimi livelli d'interpretazione e di scrittura della rassegna.

OTTIMO WOYZECK

Il *Woyzeck* di Benoin è fra i migliori allestimenti del dramma di Büchner cui abbiamo assistito. È un concentrato di vigore drammaturgico, visionarietà poetica e cultura teatrale. È anche un interessante esperimento di teatro europeo («in atto»): l'allestimento è una coproduzione dell'olandese Koninklijke Schouwburg e della Comédie de Saint-Etienne, gli attori alternano battute nelle due lingue, e confrontano due stili di recitazione. *Woyzeck*, si sa, è un fatto di cronaca, di un povero soldato, che uccide la sua donna, Maria, la quale l'inganna col tambur maggiore. Nella lettura bilingue di Benoin — il francese per le figure del potere, il fiammingo per

quelle del popolo — il fatto di cronaca assurdo alla grandezza della tragedia antica, come Büchner voleva. Non solo: i molti, accorti, spesso geniali segni della regia — che rimandano a Strindberg, Wedekind, Artaud, Genet (e a Brecht naturalmente) — mostrano come in questa febbrile, incompiuta opera di Büchner fosse già contenuto tutto il teatro successivo.

La scenografia, complessa e grandiosa, mostra una città-lunapark in rovina; gli attori — da Hubert Damen a Ronny Coutteure, tutti generosamente impegnati — coesistono con un grottesco, allucinante bestiario da circo umano, e un prologo mostra Woyzeck in un asilo psichiatrico, in preda agli incubi che gli fanno rivivere il suo delitto. Ci sono dei progetti per portare in Italia l'allestimento. Ci auguriamo anche che il pubblico italiano possa vedere prima o poi *'A Pecora* di Natalia Correia, poetessa portoghese e deputato al Parlamento di Lisbona.

Pecora, o il mistero della passione di Santa Melania, è la tragicommedia di un falso miracolo, che trasforma, sotto la spinta di sordidi interessi speculativi, una povera prostituta in una santa. Un tema alla Fo, ma con un tragico epilogo: una cornice brechtiana — quella dell'*Anima buona di Sezuam* — ma, anche, la forza suggestiva di un teatro povero e visionario, una «sacra rappresentazione» laica dove coesistono Valle-Inclán, Garcia Lorca e Bunuel, con esiti di originale scrittura. □

A pagina 9 «Woyzeck» di Georg Buchner con la regia di Daniel Benoin a Saint-Etienne.

SUL CASO RANDONE

Sortie des artistes

La cosiddetta Legge Bacchelli, applicata con urgenza dal Consiglio dei ministri per il pronto intervento di Andreotti e di altri politici, ha assegnato un vitalizio di 30 milioni annui a Salvo Randone il quale, a Palermo, in un momento di sconforto che aveva avuto ragione del suo orgoglio siciliano, aveva detto: «Non ce la faccio più; basta con il teatro, desidero soltanto morire a casa mia».

Il più tardi possibile, a Dio piacendo. Ma insomma, tutto è bene quel che finisce bene. Randone, 84 anni, Premio Fiuggi per il Teatro, interprete superlativo di Pirandello, non dovrà più trascinarsi in estenuanti tournées, per tenere lontano lo spettro del bisogno, e potrà offrire cure e assistenza adeguate a Neda Naldi, la sua compagna vittima di un crollo senile. Resta la vergogna di una società teatrale che, tutta proiettata ad inseguire le leggi di mercato, non s'accorge — se non all'ultimo minuto — di casi penosi come quello di Randone. Che non è il primo e non sarà l'ultimo: tutti ricordiamo lo smarrimento di Paolo Stoppa, già gravemente malato e costretto a passare dalle Alpi alla Sicilia con L'Avaro di Molière; tutti sanno che Gianni Santuccio è morto in miseria, pochi ignorano che Alida Valli continua a calcare le scene per passione, ma anche per necessità.

Resta, anche, l'obbrobrio di un sistema teatrale con una rete distributiva aberrante, che costringe gli attori ad un nomadismo faticoso; che fissa i cachés secondo criteri analoghi a quelli delle audiences televisive, ossia non secondo il merito ma in base alla popolarità del momento; che prevede per gli artisti del palcoscenico modalità di pagamento soggette ai capricci ed agli incerti delle tournées; che non ha saputo elaborare un sistema contributivo e previdenziale che li garantisca in età avanzata.

Queste modalità retributive, mentre tendono a «gonfiare» i borderò anche dei «tempi morti» dell'attore, quelli in cui non recita, sono un invito agli escamotages fiscali, e pongono l'attore nella condizione precaria di un «giornaliero» costretto ad inventarsi di continuo i modi della sopravvivenza, a caricarsi di impegni poco o punti onorevoli, a camminare nelle strade di polvere del festival estivi, ad arrabattarsi fra una recita in provincia ed un passaggio in radio o in televisione.

Difendere un teatro d'arte (diciamo, più modestamente, di qualità) significa anche mettere l'attore in condizione di dare il meglio di sé in una situazione di tranquillità economica. Dopo il caso Randone, sia perlomeno garantito un impegno: che l'attesa, forse imminente legislazione sul Teatro di Prosa preveda anche misure di garanzia economica e morale per i nostri, come sempre, raminghi comici dell'arte. U.R.

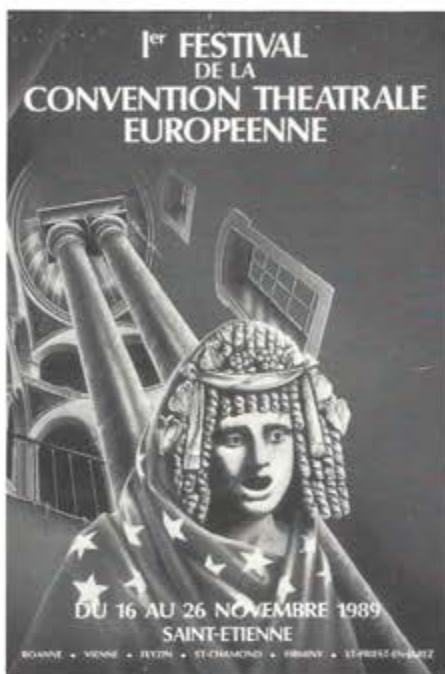
DA SAINT-ETIENNE UNA MAPPA DELLE SCENE NAZIONALI

CHE COSA DOVETE SAPERE DEI TEATRI D'EUROPA

GERMANIA

Delle strutture incontrollabili

C'è una crisi del teatro anche nella florida Germania Federale. In che cosa consiste? Anzitutto, bisogna dire che i giovani autori sono pressoché ignorati. Si mettono in scena di preferenza i classici — in questo momento si rappresenta a non finire la *Morte di Danton* — o autori conosciuti già da tempo: Botho Strauss e Thomas Bernhard in particolare. La realtà è che il tempo dei registi ribelli e critici è terminato, e chi si dà da fare per delle messinscène che vanno controcorrente rispetto alle esegesi tradizionali, non fa che giocare con delle nuove forme, non fa che ricercare l'effetto: come Frank Castorf, Andreas Frisay e Gunther Gerstner, per esempio. Questo ci porta ad una prima osservazione importante: è nel narcisismo del teatro che la crisi è più evidente. In altre parole, il teatro della fine degli anni Ottanta non si preoccupa che di sé stesso, si nutre della propria immagine. Ecco perché le *pièces* di Botho Strauss o di Thomas Bernhard arrivano a proposito per certi direttori e registi. Se registi come Peter Stein adattano altri testi, non si interessano di fatto che alla forma teatrale, all'estetica «di lusso», al *décor*, insomma all'immagine, e non al contenuto. Evidentemente, ci sono delle eccezioni: Hans Lietzau, Klaus Michael Grüber o Luc Bondy, per esempio. Il teatro-immagine, che noi dobbiamo al genio di Robert Wilson e di cui vediamo oggi delle copie che mancano di rigore professionale, ha sommerso la scena tedesca. Ma c'è ancora un altro aspetto della crisi: quello delle sale. È diventato impossibile gestirle. I Teatri nazionali di Berlino, il Teatro nazionale di Baviera, il Teatro di Amburgo, la stessa Schaubühne di Berlino, incontrano delle difficoltà. È evidente che la riduzione delle sovvenzioni le tocca duramente, ma quel ch'è peggio è che nessuno, agli Affari culturali, si rende conto che queste gigantesche «fabbriche del teatro» non possono più essere amministrate da un solo direttore, né possono aspirare, così come sono, a risultati convincenti. I problemi di struttura e di gestione delle sale impediscono un lavoro proficuo. In questa situazione mi sembra importante che si mettano a punto nuovi modelli che rendano possibile un lavoro più razionale, oltre che meno costoso. In altre parole, è necessario uno sforzo serio per modificare la rigidità dei tempi di lavoro e di replica, e permettere maggiore flessibilità nella politica contrattuale, superando le riserve dei sindacati. Per finire, ecco la terza causa della crisi: i tentativi fatti dal teatro per entrare in concorrenza con gli altri media (televisione, cavo, video). Questo problema tocca tutti i teatri europei, ma non dovrebbe porsi per il teatro la questione di paragonarsi agli altri media o, peggio, di scendere a patti con loro. Il teatro deve preservare la sua originalità e, come è per tutte le arti da secoli, contentarsi della propria sorte, se è necessario limitandosi a produrre per una minoranza, utilizzando il suo carattere specifico per praticare «un'educazione della sensibilità». C. Bernd Sucher



GRAN BRETAGNA Austerità anticulturale

Da una decina d'anni l'influenza europea sul teatro britannico non ha smesso di ampliarsi, di pari passo con una crescente ansietà nel mondo della cultura per gli aspetti economici di gestione. La diminuzione progressiva del valore reale delle sovvenzioni in rapporto al tasso di inflazione annuale, si è aggravata con l'attuale governo, il cui interesse per un'economia di mercato si accompagna a una profonda avversione per le sovvenzioni di qualsiasi tipo. Ufficialmente, il governo riconosce la responsabilità di aiutare la cultura, promuovendo il coinvolgimento dei settori privati con l'intervento di sponsor, improntando insomma i suoi progetti di sostegno al più spiccato spirito commerciale. Dalla cultura ci si attende che contribuisca all'economia nazionale con la creazione di nuovi posti di lavoro, al turismo, eccetera. La nuova funzione, in ambito culturale, di direttore per lo Sviluppo ha un campo d'azione molto vasto, ma con il preciso obiettivo di una resa commerciale. Gli sponsor dovrebbero aggiungere la glassa del loro aiuto al dolce del progetto governativo, ma in realtà essi si accorgono di dover fare la parte del dolce. Perché gli sponsor dovrebbero rischiare una perdita di immagine se ritirano dopo qualche anno il loro appoggio ad una compagnia i cui progetti non abbiano avuto fortuna? In più, nell'ambiente teatrale c'è la convinzione che gli interventi finanziari non bastano per evitare il peggio. L'inflazione continua a salire e fa desistere anche i meglio intenzionati.

A Saint-Etienne, durante il primo Festival della Convenzione teatrale europea, si sono svolti tre incontri su «Politica e teatro in Europa», «Economia e cultura: la presenza del mecenate» e «Il teatro in Europa: crisi dell'istituzione?». I rappresentanti di dieci dei dodici Paesi della Cee, insieme ad osservatori dei Paesi dell'Est, Urss compresa, hanno avuto modo di mettere a confronto i problemi dei loro teatri. A parte la messa a punto di linee d'azione comuni, tali incontri hanno consentito di approfondire la conoscenza delle realtà delle scene nazionali. A Saint-Etienne, in altri termini, si è disegnata una «mappa» dei teatri d'Europa, con le loro peculiarità. Vorremmo anche noi, qui, contribuire ad una migliore conoscenza delle scene nazionali del vecchio continente: ecco dunque, Paese per Paese, alcune sommarie ma aggiornate informazioni, alla luce di quanto si è detto a Saint-Etienne.

Molte compagnie sono in deficit, hanno dovuto operare delle riduzioni, con licenziamenti e con l'acquisto di materiali scadenti. Anche i drammaturghi e i registi si sono dovuti adattare alla situazione: i copioni prevedono non più di sei personaggi e una scenografia fissa; pochi registi si interessano a produzioni in grande scala. Solo le commedie musicali possono sopravvivere perché restano la forma di teatro più popolare. Ora che il governo ha deciso di sconsigliare le sovvenzioni alle Arti, ci si aspetta che venga sollevata una questione di principio. È già parecchio tempo che le Arti non sono più oggetto di discussione al di fuori del contesto economico. Questo può causare la perdita delle nostre più grandi compagnie, prima che la gente si renda conto del danno che ne riceverebbe la cultura nel suo insieme. Un risveglio sarebbe auspicabile. Peter James

DANIMARCA Una popolazione che va a teatro

Il teatro danese è per sua natura ospitale. Verso la fine dell'Ottocento è Copenaghen che fa da sfondo alle prime di Ibsen e Strindberg. Questa accoglienza positiva continua ai nostri giorni, particolarmente nei riguardi del teatro anglosassone. Negli ultimi decenni gli autori drammatici inglesi e americani hanno fortemente caratterizzato la scena «professionale». La diffusione di questi autori non è esclusiva alla Danimarca, ma per la maggioranza del pubblico teatrale danese si può parlare di una scelta per affinità, o di un imperialismo culturale

realizzato senza shock. La politica culturale, di tendenza socialdemocratica, negli ultimi vent'anni ha offerto al pubblico di provincia la possibilità di assistere ad eventi che rafforzassero la sua conoscenza del teatro. Si può affermare che la corrente dominante in Danimarca negli ultimi vent'anni sia stata il teatro ragazzi, che malgrado il budget piuttosto esiguo, ma comunque presente, ha dato prova di grande produttività. Adesso la riduzione di questo budget è il prezzo che la vita culturale è costretta a pagare al deficit di uno dei Paesi più ricchi del mondo. Crisi economica forse, ma certamente crisi morale nella difesa politica di uno dei migliori sistemi di sovvenzioni alle arti nel mondo. In Danimarca, quarantasette abitanti adulti su cento vanno a teatro, e per ciò che riguarda il teatro ragazzi si raggiunge la cifra del sessantatre per cento.

Gli autori danesi sono spesso reclutati tra i migliori prosatori, più raramente tra la gente di teatro. Per gli appassionati di pièces basate su testi è rassicurante sapere che questi testi provengono da grandi scrittori. Forse, però, è tempo di rinunciare a questo sentimento di sicurezza, di aprire le porte a nuovi giovani talenti. Alcuni di loro, guardando all'Europa hanno cambiato l'arte di associare immagini e parole, inventando nuovi modi di esprimersi. Questo genere di innovatori manca ancora in Danimarca, ma vi è un'inaspettata curiosità per tutto ciò che viene dall'esterno, curiosità che andrebbe alimentata dai direttori artistici, per un superamento del Boulevard. *Niels Olaf Gudme*

PORTOGALLO

Sogni di ieri realtà di oggi

La Rivoluzione dell'aprile 1974 e la Costituzione del 1976 hanno creato rapporti nuovi tra il potere politico e la cultura, imponendo degli obblighi allo Stato in un dominio che in lui aveva determinato solo disprezzo e repressione ai tempi della dittatura. Tuttavia, fra il dettato della Costituzione e la pratica dei diversi governi l'abisso non smette di crescere. E a misura che i bisogni crescono, la mancanza di mezzi diventa sempre più evidente. Il teatro è diventato la vittima di una politica culturale che sta dimenticando i grandi assenti democratici, e si concentra nell'appoggio a qualche attività di prestigio. Il numero delle compagnie professionali sovvenzionate dallo Stato si riduce sempre più: una trentina nell'81, una dozzina nell'89. La sovvenzione è vista come elemosina generosa, non come esigenza culturale. La scelta dei beneficiari è arbitraria, la selezione è fatta da burocrati senza partecipazione dei rappresentanti del settore. Le compagnie di Porto non ricevono più sovvenzioni regolari, e così quelle di altre città della provincia, ad eccezione di Braga e Setubal. Lisbona è per il momento privilegiata, anche se gli aiuti sono più ridotti che in passato. Malgrado l'impegno di parecchi comuni in una politica di sostegno al teatro, l'aiuto resta insufficiente, e le principali città non hanno compagnie municipali. Persino il teatro nazionale ha attraversato un periodo di inattività, senza direzione, e solo recentemente è stato nominato un nuovo direttore. Non esiste una rivista di teatro pubblicata regolarmente. Il numero di spettatori decresce ogni anno. Tuttavia, la qualità degli spettacoli e il talento di attori e registi non è in discussione. È ancora possibile vedere un bel teatro in Portogallo, malgrado le carenti condizioni materiali. Attori, registi e tecnici fanno ogni giorno il miracolo di concepire e produrre spettacoli pieni di immaginazione e di creatività. La fondazione, quest'anno, del Centro portoghese per il Teatro, che raggruppa professionisti e spettatori, permette di nutrire una certa speranza in un cambiamento della situazione. Per la prima volta, si è costituita una grossa struttura, con l'obiettivo di sensibilizzare i pubblici poteri sulla situazione drammatica del teatro in Portogallo. *Antonio Reis*

ITALIA

DAL TEATRO COME SERVIZIO ALL'IDEA DI BENE PUBBLICO

PAOLO CACCHIOLI*

La crisi delle istituzioni teatrali pubbliche è un problema reale, in particolare in questa fase in cui il teatro deve ritrovare, anzi reinventare la propria nuova funzione sociale, culturale e aggregativa delle nuove esigenze del pubblico, e stimolare la volontà di cambiamento di gusto, inconscia o conscia, del nuovo pubblico o del pubblico potenziale. In questo processo io credo che le istituzioni politiche devono mettere in campo nuove strategie di governo del teatro, più che la sua gestione diretta, in quanto il teatro va oggi interpretato come bene pubblico, non come servizio pubblico. Un teatro moderno, nei suoi processi di trasformazione in rapporto alla complessa società contemporanea, fatta di una cultura sociale ed economica in continua evoluzione, non può essere considerato alla stregua di servizio (tipo ospedali, scuole, ferrovie, ecc.), poiché in quanto «bene» pubblico svolge, attraverso la sua azione e i risultati che ottiene, un ruolo che dà come risultato, nel rapporto con la società, un servizio pubblico in termini di benefici culturali alla collettività di aggregazione sociale, di elevamento della qualità della vita in termini non consumistici. Innanzitutto, ci troviamo di fronte a una questione produttiva determinata dalla creatività degli artisti, che sono espressione della cultura di una collettività, i quali devono dunque disporre degli strumenti per produrre, determinare e gestire le risorse che vengono investite dalle istituzioni politiche. L'istituzione deve quindi investire — non elargire contributi — nell'impresa Spettacolo, con la prospettiva che l'utile dell'impresa Spettacolo si traduce in ritorno in termini di benefici culturali, e dunque sociali.

È in questa direzione che il teatro dell'Europa di oggi può avere un ruolo nell'economia dell'Europa del domani (1993). Vale a dire che le istituzioni teatrali (teatro pubblico) e le istituzioni governative che operano nel teatro devono operare affinché, accanto all'economia di mercato, nasca una grande economia della cultura e del teatro.

Occorre che la commissione Cultura del Parlamento europeo ponga con forza il ruolo del teatro come strumento di cultura imprescindibile dalle sue azioni. I teatri aderenti alla Convenzione teatrale europea sono impegnati per portare avanti questi nuovi obiettivi; ne è testimonianza il festival di Saint-Etienne, che rappresenta solo l'inizio di un lavoro di grande impegno nell'ottica di realizzare un grande progetto, e portare così un contributo per la creazione di un mercato teatrale europeo, nella diversità culturale, espressione dei diversi Paesi. La situazione economica delle istituzioni nei diversi Paesi impone sempre di più un processo di riduzione della spesa pubblica. In particolare nel nostro Paese la nuova legge finanziaria impone dei tagli consistenti in tutti i settori della spesa dello Stato, nel disegno di ridurre il debito pubblico. Di conseguenza, anche il settore teatrale ha subito un forte contraccolpo, che è stato recuperato in parte con impegno e abilità dal ministro con il reperimento di altre risorse, oltre all'impegno di tutto il ministero ed in particolare del direttore generale dello Spettacolo. Ma è proprio per questo stato di cose che si deve rafforzare l'iniziativa dei teatri dei vari Paesi europei a cooperare fra di loro, a coprodurre, a mettere insieme e razionalizzare le forze su scala comunitaria.

Quanto al problema del pubblico, esso non va analizzato sotto il profilo della quantità, perlomeno in prima istanza, ma dal punto di vista della qualità. Se per esempio pensiamo che la crisi del pubblico sia attribuibile alla concorrenza dei mass-media, in particolare la televisione, allora la soluzione non è la concorrenza diretta con la valorizzazione delle caratteristiche dello spettacolo dal vivo, che la tv non può trasmettere con lo stesso potere al pubblico. È un po' come un *gran prix* automobilistico, che in televisione annoia mentre dal vivo dà emozioni attraverso l'abilità dei piloti, il rumore dei motori, l'odore del carburante. Il teatro è un po' questo, ma la televisione incide sulla qualità del pubblico, cioè il rischio è che il pubblico si aspetti dal teatro gli stessi modelli culturali che ha assunto dalla televisione. È questo il grande rischio che corre il teatro: non la concorrenza tecnologica, ma la caduta di qualità nel gusto del pubblico. Questa è perciò la sfida del teatro nei prossimi anni in rapporto ai mass-media. La stessa crisi della creatività potrà essere superata se si verificheranno quelle condizioni di investimento di idee e di risorse umane capaci di ricreare tensione e attenzione culturale nei confronti di un teatro contemporaneo che rispecchi l'epoca che stiamo vivendo. □

* Direttore della Cooperativa Nuova Scena - Teatro Testoni - InterAction

SPAGNA

Gioie e dolori delle autonomie

Lo sviluppo attuale del teatro in Spagna è caratterizzato dalla presenza di un teatro pubblico, cioè di un teatro che ha bisogno di istituzioni/sovvenzioni per produrre, e che è precisamente quello che si sviluppa nella maggior parte del Paese. Il dibattito teatro pubblico-teatro privato è un tema non ancora convenientemente affrontato. In questo quadro, la presenza dei Centri drammatici — dipendenti dai governi autonomi e in genere artisticamente indipendenti — è, notevole, e la loro importanza finirà per inglobare, sulla base delle comunità autonome, la quasi totalità del teatro che

vi si sviluppa. In questo senso, la realtà del teatro presente a Madrid o a Barcellona è sostanzialmente diversa da quella nel resto della Spagna. Anche i budgets sono sostanzialmente differenti, e l'offerta di programmazione varia molto da un Centro all'altro. Tutti i Centri drammatici hanno statuti propri, il che comporta che la loro indipendenza artistica in rapporto al potere locale non sia sempre legalmente contemplata.

In questo panorama generale, bisogna precisare che il budget del Centro drammatico nazionale di Madrid non dipende dalla comunità autonoma della città, ma fa parte del budget generale del ministero della Cultura. I Centri drammatici di Catalogna-Barcellona e di Galizia producono i loro spettacoli nella propria lingua, rispettivamente in catalano e in galiziano. D'altra parte, la mancanza di un'autentica politica di scambi e di tournées dei Centri drammatici rende difficile la loro resa

sociale. Il Centro-drammatico di Galizia, per esempio, è uscito una sola volta dal territorio della comunità, e l'ha fatto per presentare un suo allestimento a Barcellona e a Madrid. È il Centro nazionale drammatico di Madrid che, logicamente, ha tenuto il maggior numero di rappresentazioni all'esterno, soprattutto a Barcellona. Una politica di produzione e coproduzioni, e la ricerca di un maggiore riscontro sociale degli spettacoli creati da questi Centri sembrano essere oggi gli obiettivi prioritari. *Gonzalo Perez De Olaguer*

BELGIO

Due comunità molti fermenti

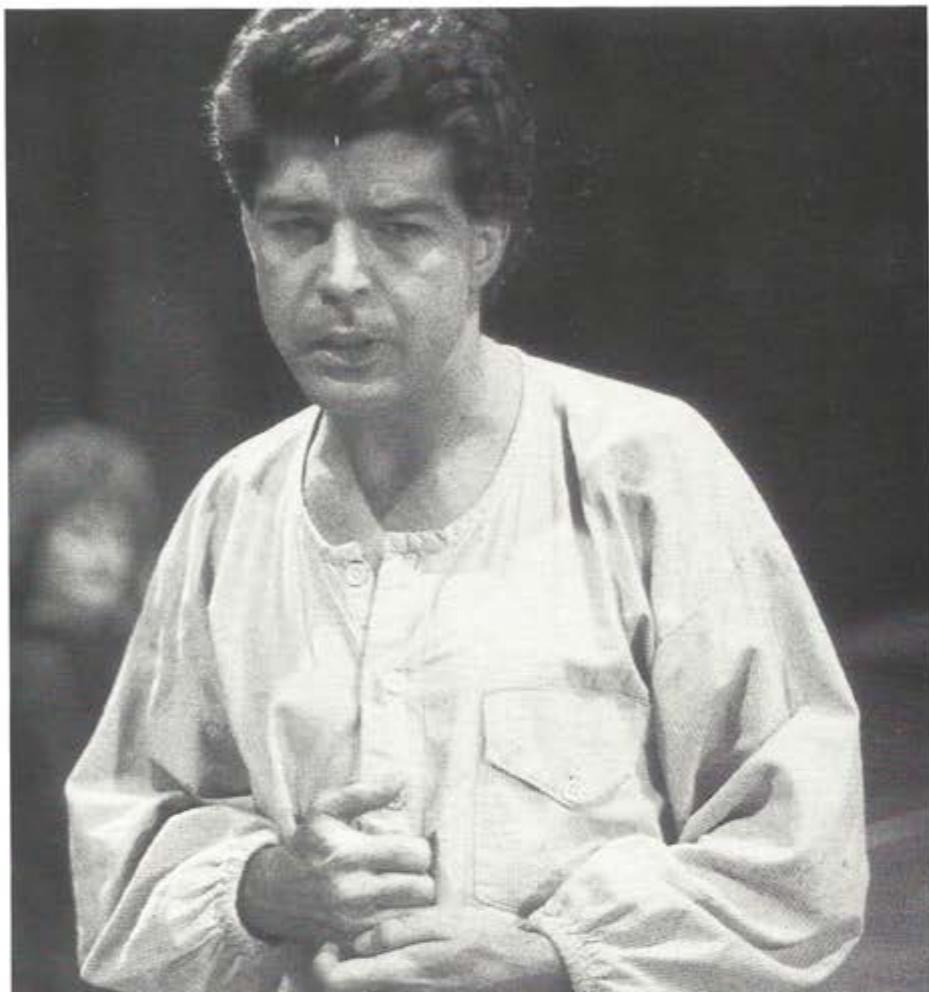
COMUNITÀ FIAMMINGA - La legge attuale che regola le sovvenzioni ai teatri è al centro di discussioni e probabilmente sarà cambiata. È stata approvata nel 1975 e prevede la classificazione delle compagnie riconosciute in categorie che determinano le sovvenzioni. Nella categoria A troviamo le grandi compagnie con repertorio classico: nella categoria B abbiamo le compagnie a vocazione multipla; nella categoria C le *compagnies de chambre*. In totale vengono attribuiti a questi teatri 500 milioni di franchi belgi; la sovvenzione più alta è di 50,8 milioni, e la più bassa di 5,3 milioni. Vi è anche un budget speciale destinato a progetti a parte, per un ammontare di 31 milioni di franchi nell'89. Inoltre certe compagnie ricevono sovvenzioni complementari da parte delle città o delle provincie. Uno sforzo supplementare si sta facendo da poco per stimolare una drammaturgia originale, sotto forma di aiuti agli autori. *Ingrid Van Der Vecken*

COMUNITÀ FRANCESE - Il belgio francofono è sempre stato un mercato «naturale» per il teatro francese, in particolare parigino; ma ha anche sviluppato una sua intensa produttività, tesa all'educazione e al coinvolgimento sociale. Sono insorti problemi in rapporto alla volontà di classificare e ordinare legislativamente il mondo teatrale, e le vivaci modificazioni di questo stesso mondo, troppo vario per essere racchiuso in un quadro istituzionale. Il problema si è fatto più evidente a partire dagli anni '60-'70, quando sono esplosi i fenomeni del teatro del corpo e del gesto, del teatro azione, del teatro critico, e di tutto quel movimento di idee e di gruppi che vanno sotto il nome di *Théâtre Jeune*. Non esiste tuttora una soluzione globale per queste problematiche, ma l'aumento di convenzioni periodiche è stato incanalato in un sistema di sovvenzioni periodiche alle compagnie riconosciute da tempo, e ad alcune giovani. Nonostante questo impegno il deficit continua ad aumentare, ma c'è da ritenere che si tratti più che altro di una crisi di crescita, data anche la grande frammentazione dell'offerta teatrale. A ciò si aggiunge l'indifferenza delle municipalità e delle provincie, che considerano facoltativo l'intervento nella cultura.

POLONIA

La dittatura della qualità

La vocazione dell'artista-attore come la vocazione del teatro è di creare spettacoli di valori, così come la vocazione, anzi il ruolo dei gestori o dei produttori è di risolvere tutti i problemi e le difficoltà che s'incontrano lungo la strada, dal punto di partenza di una produzione fino alla «prima». Oggi, però, noi abbiamo più problemi che spettacoli di valore, e questo ci fa pensare sia che noi, produttori, gestori e direttori, siamo più deboli dei creatori e degli attori, sia che abbiamo troppi attori e creatori mediocri, e che la loro presenza sulla scena non coinvolge più il pubblico, che vuole autentici creatori, con un loro carisma. Per uscire dal dilemma è auspicabile avere a modello dell'istituzio-





ne teatrale un lavoro collettivo, con libere interazioni fra l'insieme e le varie funzioni teatrali. Prendiamo l'esempio del Centro Arte Studio di Varsavia. L'insieme artistico è composto da attori, musicisti, pittori, grafici, cineasti, drammaturghi, tecnici, personale di servizio e di amministrazione, contabili, impresari. Alla testa si trova il presidente direttore generale, che è coadiuvato dal direttore artistico del teatro, dal direttore per la musica, dal direttore di sala, dal direttore amministrativo e dall'impresario. Tutte le decisioni sono prese dopo la consultazione di ciascun direttore.

Siccome però l'arte detesta la democrazia, ed è per la dittatura della buona qualità, le decisioni artistiche sono sempre le più importanti per il Centro Studio. Come istituzione artistica, il Centro è considerato impresa sovvenzionata dalla municipalità di Varsavia, il cui presidente ha il diritto di controllare e approvare tutta la sua attività. Per i successi artistici dopo il 1970 e il consenso di pubblico, il Centro può permettersi di realizzare bene le sue attività, come dimostrano le critiche della stampa, i premi, le *tournees* importanti, e i risultati finanziari. A questo lavoro partecipa anche il sindacato «Solidarnosc», presente allo Studio. *Wladyslaw Serwatowski*

IRLANDA

A distanza dallo Stato

La storia delle sovvenzioni alle Arti in Irlanda comincia nel 1925, quando lo Stato decise di accordare un aiuto in denaro al Teatro Abbey, di cui fin dal 1899 Yeats e lady Augusta Gregory avevano fatto un teatro letterario. La creazione di un apposito Comitato per le Arti verrà previsto dalla legge solo nel 1951, ma in realtà sia il teatro Abbey che altre importanti istituzioni teatrali del Paese, resteranno sotto il controllo del ministero delle Finanze per altri venticinque anni. Questo Comitato è regolato come una società nazionale di servizio pubblico e si basa sul principio di promuovere le Arti ad una certa distanza dalla politica. È composto di 17 membri nominati dal primo ministro, che ricevono fondi provenienti dai proventi dello Stato e, da qualche anno, della lotteria naziona-

le. In teoria il Comitato ha totale libertà di amministrare questi fondi, indipendentemente dalle interferenze governative. Bisogna sottolineare poi che in Irlanda non esiste una politica culturale stabilita dallo Stato e che vi è, da parte di quest'ultimo, un atteggiamento problematico, piuttosto confuso riguardo alla censura. Non esiste inoltre una legge particolare per il teatro, e gli attori e il personale teatrale si muovono nel quadro della legislazione generale. Questo ovviamente comporta dei problemi e delle difficoltà riguardo soprattutto alla previdenza sociale, al sistema assicurativo e alla fiscalità. *S.E.*

LUSSEMBURGO

Un primo teatro sovvenzionato

La realtà lussemburghese è quella, complessa, di un piccolo Paese di 400 mila abitanti, con frontiere comuni con la Lorena, la Germania, il Belgio, e la presenza del 30 per cento di stranieri. Tutto ciò ha inciso sulla creazione teatrale e sull'identità culturale, data soprattutto dalla lingua francese. Quest'unità linguistica ha permesso di offrire al pubblico del Granducato un repertorio molto vario di spettacoli, ma bisogna dire che l'ospitalità di compagnie straniere è stata l'unico segno di politica teatrale. Solo all'inizio degli anni Settanta qualcosa è cambiato, con il ritorno in patria di due personalità del teatro, formati all'estero, che hanno deciso di cambiare le cose: Philippe Noesen, della Comédie Française, che ha fondato il Théâtre du Centaure, e soprattutto Marc Olinger, che ha creato il Théâtre du Luxembourg. Quest'ultimo è diventato il direttore del Théâtre des Capucins, primo teatro pubblico sovvenzionato. Nonostante l'alta produttività i problemi non mancano: le sovvenzioni unicamente municipali, l'assenza di una riflessione sui diritti dell'attore, costretto a moltiplicare le proprie attività per vivere, l'impossibilità di realizzare una compagnia che dovrebbe essere necessariamente trilingue. D'altra parte, proprio la possibilità di avere insieme artisti di diversa cultura e civiltà teatrale, insieme alla realtà della ricchezza del Paese, fanno sperare in un miglioramento. *Claude Frison*

PAESI BASSI

La scelta è agli esperti

Nel teatro dei Paesi Bassi la produzione è affidata a compagnie sovvenzionate e produttori commerciali; la distribuzione è invece separata dai produttori ed è finanziata dalle varie municipalità; infine, l'offerta di spettacolo passa al vaglio dei direttori di teatro (tranne quelli con una *troupe* residenziale), che hanno dunque un potere di selezione e stabiliscono le condizioni tra il loro teatro e la compagnia. Vi è una particolarità, nella politica culturale dei Paesi Bassi: lo Stato non interviene affatto nel dibattito culturale concernente la qualità delle opere prodotte e sovvenzionate; gli è negato insomma qualsiasi giudizio artistico. Questo giudizio è formulato dal Consiglio delle Arti, che è una commissione del ministero della Cultura, i cui membri sono abilitati a giudicare la qualità dei progetti in cerca di sovvenzioni, e di consigliare il ministro. Questo si limita a confermare formalmente le indicazioni del Consiglio delle Arti. La ripartizione dei fondi per il teatro viene fatta perciò, si può dire, dallo stesso mondo dell'arte; l'obiettivo è puntare alla produzione di spettacoli validi, senza preoccuparsi della domanda, del pubblico potenziale. C'è un orientamento che prevede la rimessa in discussione di questa linea, ma per ora lo Stato sembra restare fedele al principio dell'autonomia dell'arte. Un altro dibattito riguarda l'atteggiamento da tenere nei confronti dei numerosi movimenti teatrali sviluppatisi dopo gli anni Settanta al di fuori delle istituzioni ufficiali. La tendenza è quella di suggerire nell'insieme un modello gerarchico, alla cui sommità ci sarebbero le grandi istituzioni culturali, seguite dal teatro laboratorio e infine da questa eterogeneità di nuovi fenomeni. Ovviamente molti non hanno nessuna voglia di essere inglobati in una struttura del genere. *Oskar Wibaut e Rezy Schumacher*

A pag. 13, dall'alto in basso: una foto di scena di «A Pécora», dramma portoghese di Natalia Correia, con la regia di Joao Mota del Comuna Teatro di Lisbona; Udo Samel e Alan Marks in «Ohne Grund nicht denken» di Bertold Brecht. In questa pagina ancora «A Pécora» di Natalia Correia.

NICOLETTA GAIDA: NOTIZIE DAI DUE MONDI

LA PERESTROJKA RUSSA IL NEW LOOK AMERICANO

La giovane attrice, che anima con Luca Barbareschi la nuova agenzia Interteatro, è stata nell'Unione Sovietica e negli Stati Uniti alla ricerca della drammaturgia contemporanea - Ecco le sue impressioni sulla «competizione pacifica» Est-Ovest che investe anche la scena - Il consigliere di Gorbaciov Gel'man, la Petrushevskaja, Galin, l'«arrabbiato» Koliada si interrogano sul loro ruolo dopo la contestazione - I duecento Teatri Studio di Mosca, la sconfitta della censura, l'intensificazione degli scambi con l'estero - Negli USA, invece, tramonto di Broadway e fervore di attività a Los Angeles, Seattle e Minneapolis, incubatrici della sperimentazione avanzata - La vitalità dell'Eugene O'Neill Center di Waterford, laboratorio di nuovi talenti, e l'originale rassegna dell'Actors Theatre di Louisville - Accanto agli autori affermati, come Mamet, gli emergenti: Sanchez, Stanley, D'Entremont, Lee, Wilson, Mastrosimoni.

ANTONELLA MELILLI

L' ondata innovatrice della perestrojka sovietica attira ogni giorno di più l'attenzione del mondo intero. Di questo autentico terremoto risente anche il teatro sovietico che, sia pure in misura ancora circoscritta, sta proponendo all'attenzione del pubblico straniero non solo compagnie mai uscite prima dell'Urss, e di ineccepibile professionalità, ma anche la voce di drammaturghi nuovi fino a ieri costretti al silenzio o alla semiclandestinità.

È il caso il Ljudmilla Petrushevskaja e del suo *Cinzano*, storia di una sbornia esilarante attraverso cui si va delineando uno sfondo tragico di oppressione e d'impotenza, che è stato rappresentato a Parma e in altre città italiane suscitando partecipazione ed entusiasmo.

A questo interesse così vivo per la Russia fa riscontro, simmetricamente, l'attenzione altrettanto profonda per un mondo culturale americano che sembra attraversato dai fermenti di una creatività nuova, e le cui voci ricorrono sempre più di frequente nella nostra vita teatrale. Valga per tutti il nome di David Mamet, che già da tempo ha varcato i confini del suo Paese, imponendosi sui nostri palcoscenici, gravati al contrario da una drammaturgia nazionale asfittica, incapace di esprimere con testi nuovi le problematiche e i mutamenti del nostro tempo. Ecco allora che un'esperienza diretta delle due situazioni, quella sovietica e quella americana, può diventare estremamente interessante, perché indicativa di un'atmosfera, di una prospettiva che dall'esterno sarebbe difficile inquadrare correttamente. L'occasione ce la dà Nicoletta Gaida, giovane attrice italiana, reduce appunto da un viaggio in Urss e in America. Premio Idi 1985 per *Cinecittà*, messo in scena da Antonio Calenda, Nicoletta ha lavorato molto per la televisione ed è stata interprete nella stagione passata di *Mercanti di bugie* di David Mamet, per la regia di Luca Barbareschi, che adesso le è compagno nell'impresa di una agenzia letteraria, la «Interteatro», fondata insieme ad altri collaboratori con l'intento di diffondere in Italia nuove voci della drammaturgia mondiale. E in Urss, infatti, i due si sono recati per firmare un accordo con la Vaap, corrispondente alla nostra Società autori ed editori, riportandone un entusiasmo a dir poco galvanizzante.



EMOZIONE E INTRATTENIMENTO

Hystrio intervista dunque Nicoletta Gaida che, grazie ai due viaggi, quello in Unione Sovietica in maggio e in America in luglio, può suggerirci anche termini di confronto fra due situazioni così lontane fra loro, una in via d'apertura e l'altra abituata a una lunga esperienza di democrazia, ma accumulate da un ribollente fervore creativo. E poiché non è pensabile che Nicoletta abbia potuto in poco tempo sviscerare fino in fondo la situazione culturale dei due Paesi, parliamo con lei delle sue «impressioni di viaggio», in una conversazione che consente al suo entusiasmo di esplodere con una cascata di osservazioni e rimandi, non sempre favorevoli alla realtà nostrana. «Se devo dire in due parole — afferma — la differenza fra il teatro



dei due Paesi, mi sembra che in Russia prevalga l'emozione e in America l'intrattenimento. Tutt'e due ad altissimo livello, e son due cose che da noi esistono soltanto raramente. A Mosca mi ha impressionato l'impatto con una situazione da cui è totalmente assente ogni atteggiamento divistico. Al Teatro Studio Tabakov, uno di quelli rivelatisi con la perestrojka, io e Luca abbiamo visto uno spettacolo, "Dyrà" (*Il buco*), scritto e diretto da quel drammaturgo geniale che è Alexander Galin, su una scenografia semplicissima, costituita da una sola grande lettera rossa di cartapesta che simboleggiava il regime stalinista. Pur comprendendo poco o niente della lingua russa, abbiamo riso fino alle lacrime e poi pianto per la tragedia che si svolgeva sulla scena. Questo vuol dire che i tredici attori, tutti molto bravi, di cui il più vecchio avrà avuto quarant'anni, ci hanno dato il cuore. Eravamo entusiasti e siamo andati nei camerini, in realtà due camerini, uno per le donne e uno per gli uomini, per congratularci. Ma loro erano come svuotati e ci guardavano catatonici, perché non sono abituati a questo tipo di riconoscimenti. Mentre da noi, se sappiamo che fuori c'è qualcuno e non viene a trovarci in camerino, subito insorgono l'ansia, l'insicurezza».

«Noi facciamo tutto per "apparire", loro per trasmettere delle emozioni. E io e Luca ci siamo detti: "Ecco la ragione per cui abbiamo deciso di fare gli attori tanto tempo fa". Questa cosa mi ha fatto talmente impressione che non voglio più fare teatro, cioè ho deciso che non lo farò finché non ci saranno in Italia i presupposti per fare uno spettacolo come loro l'hanno fatto. Poi, certo, abbiamo visto anche spettacoli brutti, noiosi, in genere quelli classici; e abbiamo capito che anche da loro esistono spettacoli-muffa. E loro la muffa la fanno peggio di noi, perché in Italia ci siamo abituati e, perlomeno, da noi tutto è più preciso. A cominciare dalla scenografia, in cui russi e americani sono decisamente indietro rispetto all'Italia. Ma nei teatri studio, lì è proprio la vita! Da uno di questi, il Teatro Studio Celovek (Teatro Uomo) è venuto fuori *Cinzano* di Lyudmilla Petrushevskaja, di cui abbiamo ceduto il testo alla Piccola Commedia di Milano nella traduzione della nostra collaboratrice Claudia Sughiano».

NON CI SONO CANI IN SCENA

HYSTRIO - *Oltre ai teatri studio ci sono altre realtà?*

GAIDA - Ci sono i teatri ufficiali di cui dicevo prima. Tutti però mettono in scena testi contemporanei, anche americani. Hanno tali e tanti problemi che preferiscono parlare di se stessi. E i teatri sono pieni zeppi. Curioso, poi il modo di andare a teatro, lo stesso che in America. Il teatro è una cosa sociale, si chiacchiera, si mangia, si discute prima e dopo lo spettacolo, soprattutto del testo. Perché non esiste la possibilità che un attore non sia bravo, che ci sia un cane in scena, come succede da noi. Perciò, se il testo non c'è, la discussione è chiusa.

H. - *Può parlarci degli incontri che ha avuto, delle persone che ha conosciuto?*

G. - Alexander Galin, prima di tutto, un ebreo russo dai capelli grigi e dagli occhi di poeta. In Italia è già stato messo in scena a Genova un suo testo, *Retrò*. La sua drammaturgia è soprattutto volta agli anziani, alla solitudine, ai falliti e ai disillusi, e si muove su un piano un po' più tradizionale di commedia rispetto ad altri. Le sue sono anzitutto «storie». Poi ho incontrato la Petrushevskaja che, per farci capire i suoi testi, ci ha portato nelle metropolitane, a camminare tra i bambini e gli ubriachi. A loro si ispira il suo lavoro, anche nel linguaggio. Lei è una di quelle che per anni ha sofferto la fame, poiché le sue commedie non venivano rappresentate. E tuttavia ama profondamente il suo Paese, non lo lascerebbe mai, pur vedendo tutto il male che c'è dentro. Poi ancora Ljudmilla Razumovskaja, che invece appunta la sua attenzione sui problemi delle donne. Le sue sono donne sovietiche ovviamente, ma potrebbero essere anche di qualsiasi altro Paese; sono una metafora per imporre mille altri problemi. Come questo *Sotto lo stesso tetto*, che è stato appena messo in scena da Beppe Navello, imperniato intorno ai conflitti generazionali di tre donne: la nonna che ha vissuto la guerra, la madre frustatissima e la figlia che vorrebbe fuggire e non può farlo. Sono tutti drammaturghi della *nouvelle vague*, appartenenti a quella generazione che ha lottato contro lo stalinismo e che corrisponde più o meno agli anni di Gorbaciov. Stranamente, però, a parte i problemi di una traduzione fedele, è difficilissimo metterli in scena, se non hai registi ed attori bravi come sono i loro.

H. - *So che ha incontrato il Consigliere culturale di Gorbaciov.*

G. - Sì, è Alexander Gel'man, anche lui drammaturgo. Gorbaciov è un uomo illuminato, che si è circondato di gente di cultura. Gel'man è un ebreo di origine rumena ed è l'unico sopravvissuto di una famiglia deportata dai fascisti. Nella vita ha fatto di tutto, dal marinaio all'ingegnere, allo sceneggiatore; e ha cominciato a scrivere tardi.

È una persona molto umana, amata e stimata da tutti; la sua attività è legata soprattutto al Teatro Mchat di Mosca, il Teatro dell'Arte fondato da Stanislavskij e Nemirovic-Dancenko, e al Teatro del regista Tovstonogov di Leningrado. Si interessa ai problemi psicologici, a come l'uomo e soprattutto la coppia si pongono nei confronti della società; però la sua analisi procede sempre in maniera positiva, non distruttiva. Il suo *Soli con tutti* è un testo meraviglioso, modernissimo, ma difficile da mettere in scena, che è stato premiato al festival di Edimburgo ed è stato già rappresentato in Canada, in Australia, in Inghilterra e in America. È un po' come *Chi ha paura di Virginia Woolf?* di Edward Albee; in più Gel'man scava molto a fondo nei personaggi, ti mette in imbarazzo, ti fa riconoscere le tue meschinità. Certo la realtà è sovietica, ma la coppia dei protagonisti, trascinata dal carrierismo e dall'amore per il lusso, potrebbero essere tranquillamente un dirigente della Rai e sua moglie.

LA RIVINCITA DEGLI ESCLUSI

H. - *Ci sono dei testi e degli autori di cui si discute in particolare?*
G. - Tutti quelli della *nouvelle vague*, ma in particolare della Petrushevskaja. Ogni volta che va in scena qualcosa di loro, se ne discute per settimane.

H. - *Quali sono le nuove tendenze di questa drammaturgia?*

G. - La corrente dominante è quella degli autori che hanno lottato contro il sistema e che negli anni Settanta erano osteggiati o ignorati dalla critica. Oggi peraltro sono in crisi, come mi diceva Galin, poiché prima gli ostacoli stimolavano la loro creatività ed ora è come se affrontassero un momento di smarrimento, poiché non c'è più molto da denunciare. Poi ci sono giovani autori, tutti al di sotto dei trent'anni, che tendono a una sorta di cinismo, di disimpegno sociale, con un prevalere di tematiche soggettive. Sono molto, molto arrabbiati, forse più di Mamet. Quella collera che c'è nei testi dell'autore americano, in loro è ancora più forte. I drammaturghi della *nouvelle vague* hanno lottato, hanno fatto opera di denuncia, ma sempre in maniera, come dire, tragicomica. Questi invece ti buttano in faccia la miseria della loro esistenza in maniera aggressiva, interessantissima anche per il linguaggio, che riflette quello della strada. Un esempio di quest'ultima generazione è Nikolaj Koliada, autore di un testo, *La fionda*, che prende il nome dallo strumento con cui il protagonista Il'ja spacca le finestre degli altri, senza motivo, per puro odio contro il mondo. Noi stiamo cercando di mettere insieme questi lavori perché la Vaap, organismo di Stato, non ti manda tutto. Spesso, del resto, questi ragazzi non conoscono neppure la trafila per far conoscere all'estero i loro testi. Così Mauro Belardi, direttore dell'ufficio stampa dell'Associazione Italia-Urss, ogni volta che va in Russia cerca di accumulare per noi un po' di queste voci nuove, parlando direttamente con gli autori.

LA SCONFITTA DEI BUROCRATI

È proprio da Mauro Belardi che riceviamo informazioni dettagliate sui problemi più strettamente burocratici ed economici della scena russa. Sappiamo così che, mentre prima dell'85 la programmazione, in Unione Sovietica, dipendeva totalmente dal visto del ministero della Cultura, oggi si sono formate in tutte le Repubbliche delle



Unioni degli operatori teatrali che sono amministrativamente autonome. Inoltre, da circa due anni ogni teatro ha acquistato il diritto non solo alla programmazione, senza bisogno di un permesso speciale della censura, ma anche quello di intrattenere rapporti diretti con agenti e teatri stranieri. Questo nuovo assetto burocratico può provocare talvolta conflitti di competenza, per il sovrapporsi delle diverse istituzioni e la difficoltà di individuare l'interlocutore giusto, anche per una sorta di concorrenza determinata dal fatto che i rapporti con l'estero sono comunque occasione per importare valuta. Ma a parte il fatto strettamente burocratico, il fenomeno più vistoso e caratteristico, letteralmente esploso negli ultimi quattro anni, è quello dei teatri autogestiti, i Teatri Studio, che non dipendono dal finanziamento statale ma si basano sulla vendita dei biglietti, e che sono circa 200 nella sola Mosca. Sono un fenomeno assolutamente nuovo per l'Unione Sovietica, anche se in effetti esistevano già negli anni di Breznev. Ma allora erano teatri semiclandestini, che potevano essere chiusi in qualsiasi momento dalla polizia. Inoltre, anche quelli che erano già teatri affermati, in pratica oggi sono autogestiti, perché ricevono dallo Stato sovvenzioni del tutto insufficienti, circa il venti per cento delle spese. Questo è il quadro attuale, dove comunque non si lamentano più limitazioni da parte della burocrazia centrale. Viene anzi cadendo anche l'ultima barriera, quella della censura per pornografia, nel senso che ormai, in materia, è stata accettata un'impostazione politica autonoma rispetto a quella ufficiale, mentre la drammaturgia più recente si caratterizza proprio per l'ir-

HAVEL, GOUBENKO ED ALTRI

All'Est il teatro prende il potere

«**I**n principio è la parola: un miracolo al quale dobbiamo il fatto di essere uomini». «Io credo che l'intellettuale debba provocare con la sua indipendenza, che debba rivoltarsi contro tutte le forme di oppressione e di manipolazione, che debba mettere in dubbio il sistema, il potere e i loro discorsi». Parole di Václav Havel, drammaturgo, nuovo presidente della Repubblica cecoslovacca.

Dovremo parlare più a lungo di lui, del suo teatro. Dovremo capire meglio perché un drammaturgo sia stato chiamato, in un Paese dell'Est che aveva nostalgia della Primavera di Praga, a ricoprire la

massima carica dello Stato. Ma la risposta è già, in parte, nel primato della parola proclamato da Havel: dove, se non in teatro, la parola — espressione dei valori, delle passioni e delle speranze di una società — acquista la sua più alta, disinteressata, ammonitrice risonanza?

A Mosca Nikolaj Goubenko, che dirigeva il Teatro della Taganka, è stato chiamato a reggere il ministero della Cultura dell'Urss. Con Havel, un altro esempio che nell'Est, dove tutto è in movimento — linguaggio, politica, società — il teatro, il vecchio teatro dato per moribondo, «prende il potere». Non si tratta — crediamo — di due casi fortuiti. C'è una la-

ma di fondo, negli sconvolgimenti che scuotono l'Europa orientale, ed è una vera e propria rivoluzione culturale che mobilita gli intellettuali, decisi a «mettere in dubbio il sistema, il potere, i loro discorsi». Di questa rivoluzione culturale il teatro è uno dei templi; e così è sempre accaduto nelle fasi dei grandi rivolgimenti storici.

Sul che noi, che viviamo invece una stagione teatrale contrassegnata dal disimpegno o, nel migliore dei casi, dalla fuga nell'assurdo, dovremmo meditare. All'Occident, niente di nuovo. Ma il resto del mondo si muove. U.R.



ruzione della questione della sessualità nel linguaggio e nella rappresentazione.

Riprendiamo adesso il colloquio con Nicoletta Gaida, questa volta sulla sua esperienza americana.

LA SCUOLA DEI DRAMMATURGHI

G. - Io posso parlare della conferenza sulla Drammaturgia alla quale ho partecipato, e che è nata 25 anni fa grazie a un facoltoso signore, George White, di origine parmense, che è riuscito a rilevare per un dollaro all'anno il terreno e le due fattorie coloniali su cui sorge oggi, a Waterford nel Connecticut, l'Eugene O'Neill Center. White ha messo insieme un po' di ricconi, che poi scaricano dalle tasse i soldi investiti e, con alcuni intellettuali del calibro di Marlon Brando, ha cominciato a vedere che cosa si poteva fare per il teatro. Come al solito, il problema vero è il testo, perché tutto da lì parte. Ed ecco allora questa conferenza, prevista per dare ai nuovi drammaturghi la possibilità di provare il loro lavoro in un confronto diretto con il pubblico. Non si vincono premi, non c'è concorso. Su duemila testi ne vengono scelti una dozzina. Poi, in questo posto bucolico, vengono assunti due o tre registi e una ventina di attori, la cui bravura è scontata, e insieme a loro il testo viene discusso e provato per tre giorni. Intanto si è svolta una pre-conferenza di quattro giorni durante i quali ad ogni autore è stato assegnato un *dramaturg*, un critico, un regista o un esperto, sicché il testo è stato sottoposto a un primo esame e ad eventuali rimaneggiamenti. Dopo il terzo giorno di prove si va in scena, davanti a un pubblico pagante, le cui reazioni — o mancanza di reazioni — fanno parte dell'esperienza dell'autore. La messinscena è un po' rudimentale, con poche musiche e scenografie abbozzate; gli attori recitano col copione in mano, perché lo scopo non è la competizione, ma la verifica di un testo teatrale. Alle due rappresentazioni previste segue un lavoro critico collettivo, a cui chiunque può partecipare, mentre l'autore può solo ascoltare. Parallelamente si svolge una Conferenza nazionale dei critici, dove i giovani vengono indirizzati dai colleghi più esperti sui criteri da seguire per il loro lavoro.

H. - Una cosa del genere potrebbe avere tuttavia effetti negativi sulla libera creatività dell'autore. In che modo si evita questo rischio?

G. - Tutto è al servizio dell'autore. Osservazioni, appunti, critiche, sono soltanto consigli che il drammaturgo è libero di prendere in considerazione, o no. Così, dall'Eugene O'Neill Center sono usciti i migliori drammaturghi, tranne Mamet, che viene da Chicago, e anche i migliori attori. George White è preside della facoltà di Amministrazione teatrale e il direttore artistico è preside della facoltà d'Arte drammatica dell'Università di Yale, la migliore degli Stati Uniti, per cui, praticamente, attori e registi vengono da lì e vanno direttamente a questo Centro. Vi hanno recitato Al Pacino, Meryl Streep e Dustin Hoffmann, la crema dell'arte drammatica statunitense. Questo tipo di attività da quest'anno esiste anche in Russia, dove l'iniziativa è stata ripresa, in gemellaggio con quella di Waterford, alla Chelekova, la casa del drammaturgo russo Ostrovskij, anche se con mezzi minori e più in piccolo. A me è stato chiesto di organizzarla in gemellaggio per l'Europa.

H. - Quali sono, a suo parere, i problemi del teatro americano oggi?

G. - Esistono i teatri privati, come quelli di Broadway, in cui si investe denaro per dividersi gli utili. Poi esistono quelli pubblici, sovvenzionati da privati, che non possono avere fine di lucro, ma che servono al mecenate al duplice scopo di curare la propria immagine e di applicare la cosiddetta *tax shelter*, letteralmente «rifugio delle tasse», per sottrarre cioè dalle tasse le somme investite. Adesso però le leggi stanno cambiando e i teatri hanno più difficoltà ad andare avanti. Anche Broadway non beneficia più di quei fondi e guadagna ormai soltanto sui *musicals*, che la gente va a vedere da ogni parte, con carovane di pullmans. Ormai a Broadway sta avvenendo come da noi. Occorre il nome famoso, poiché il pubblico non è più disposto a spendere 60 o 70 dollari per il biglietto senza questa contropartita. La qualità è scaduta, proprio come da noi. Forse gli attori non sono cani, ma il risultato è ugualmente zero, o poco più. La situazione è più o meno la stessa per l'Off Broadway.

NUOVE CAPITALI DEL TEATRO

In effetti, il teatro di qualità non è più concentrato là, come prima, e si sta spostando altrove, nei grandi centri di Los Angeles, Seattle, Minneapolis e, soprattutto, Louisville, nel Kentucky. Il tipo di sperimentazione che si fa all'Eugene O'Neill Center rimane unico, ma Louisville, col suo famoso Actors Theatre, è quello che lancia il livello più alto degli spettacoli americani, sia come drammaturgia che come allestimenti. Esiste infatti un centro di produzione che ha due teatri, uno di 637 posti e l'altro di 159; un cast fisso di 12 attori e 3



registi e una regolare programmazione di una trentina di commedie all'anno, tenute in cartellone ciascuna per quattro settimane. Il biglietto varia dai 10 ai 20 dollari e gli introiti del centro provengono per il 35 per cento dal mecenatismo e per il restante 65 per cento dagli incassi. Sono in totale quattro milioni di dollari che servono anche a gestire tre manifestazioni di rilievo. A cominciare dall'Humana Festival, dedicato alla nuova drammaturgia americana, che mette in scena, dopo quattro o sei settimane di prove, tre spettacoli, commedie o atti unici, presentati alternativamente per sette o dieci giorni, e poi uno di seguito all'altro durante il week end. Anche qui giungono ogni anno circa duemila nuovi testi, che devono essere presentati da un agente letterario o da un esperto. Poi vengono selezionati da un direttore artistico e da tre lettori. Chiunque può mandare i suoi lavori al Festival degli Atti Unici, che si svolge in aprile. Il Centro di Louisville organizza inoltre, una settimana in dicembre e una in maggio una rassegna — del tutto nuova per l'Italia — che presenta ogni sera sei commedie di dieci minuti l'una. Ma la cosa più importante è l'iniziativa chiamata «Classic in context», che per tutto il mese di ottobre fa convergere l'attività di cinema, teatro, danza, televisione, università e musei su un tema unico. Quest'anno il festival è stato dedicato all'arte russa, l'anno scorso agli elisabettiani e l'anno prossimo sarà la volta della nostra Commedia dell'Arte. È una panoramica totale, che raccoglie studiosi e protagonisti da tutta l'America e che comprende quattro commedie, un film, due mostre, due seminari e un simposium, con un costo complessivo di 25 dollari a persona. Dietro a tutto questo sta comunque l'azione pionieristica di quella specie di guru del teatro che è George White.

H. - Si può parlare, a suo parere, di un contributo particolare dei drammaturghi immigrati nel teatro americano?

G. - Sì, quello dei latino-americani soprattutto, anche perché lo spagnolo è ormai la seconda lingua del Paese. Proprio perché vivono in condizioni di emarginazione, questi restano attaccati alle loro radici, anche se sono in America da tre generazioni. E con la loro cultura, con le loro passioni, danno un apporto assai ricco alla drammaturgia americana.

H. - Può indicarmi qualche testo, e qualche nome?

G. - C'è un testo di Misha Sanchez, *Roosters*, che ha avuto molto successo, e poi *Cuba and his teddy bear* di Reinaldo Povod, portato in scena da Robert De Niro a Broadway cinque anni fa. O ancora

The house of Ramón Iglesia di José Rivera. La presenza degli italo-americani è meno incisiva. Comunque tra loro c'è John Patrick Stanley, che viene dall'Eugene O'Neill Center e, come in *Stregata dalla luna*, si occupa dei problemi degli italo-americani. Poi c'è William Mastrosimoni, autore di *Extremities*, da cui è stato tratto il film con Farah Fawcett. Dalla conferenza di quest'anno è uscito James D'Entremont, autore di *Daylight in exile*, che si richiama ai tempi della battaglia d'Algeri, e che tratta delle difficoltà di comunicazione fra la mentalità americana e quella araba. Ma il più noto è August Wilson, autore di "Fences" (*Reti*), che è considerato fra i più grandi drammaturghi americani. È un negro e la sua drammaturgia si ispira al linguaggio e alle problematiche dei neri. Del resto, il gruppo intellettuale nero è fortissimo, oggi, in America. Basta considerare il successo di Spike Lee nel cinema. Tra le voci più nuove c'è Keith Huff, un giovane autore di Chicago, che ha scritto *Gente di fango*, un testo che vorrei far produrre in Italia. Gli altri sono difficilmente rappresentabili per noi. Sono perlopiù minimalisti, e trovare un testo di valore universale non è facile.

H. - Può trarre le sue conclusioni sul teatro americano in rapporto alla situazione sovietica e alla drammaturgia italiana?

G. - Gli americani hanno molti mezzi, vivono in un regime democratico, discutono e hanno la possibilità di fare molte cose. I russi cominciano a uscire adesso dal clima staliniano e solo adesso possono esprimersi come vogliono. Comunque, sono loro a portare quanto di più nuovo c'è nel teatro contemporaneo, e ad essi si rifanno gli stessi americani. Perché i russi sono energia, emozione pura. Gli americani invece hanno sempre l'occhio al pubblico, sono preoccupati di divertirlo. È la lezione di Broadway. Quanto agli italiani, questi vivono della loro tradizione, e al pubblico che cambia non badano.

H. - Cosa le piacerebbe fare, dopo queste due esperienze così importanti?

G. - Credo che, se potessi scegliere, il mio sogno sarebbe quello di andare a recitare al Teatro Tabakov di Mosca. □

A pagina 15: Nicoletta Gaida. A pagina 16, dall'alto in basso: Lyudmilla Petrushevskaja e Alexander Galin; a pagina 17, Lyudmilla Razumovskaia. A pagina 18: Nicoletta Gaida con il commediografo americano Keith Huff e due momenti dell'incontro all'Eugene O'Neill Center a Waterford nel Connecticut; in questa pagina Luca Barbareschi, Nicoletta Gaida e Massimo Dapporto in «Mercanti di bugie» di David Mamet.

INCONTRO CON IL FONDATORE DELL' OPEN THEATRE

CHAIKIN: LA SELVA OSCURA DELLA SPERIMENTAZIONE USA

Si sono spenti gli entusiasmi libertari degli anni Sessanta; oggi la ricerca si limita alla Performing Art - Dopo gli otto anni della presidenza di Reagan anche i giovani si sono appiattiti sul teatro del consenso.

LIVIA GROSSI

Di passaggio a Milano per una settimana di seminario con il corso attori della Civica scuola d'arte drammatica «Paolo Grassi» Joseph Chaikin, privo dell'uso della parola a causa dell'infarto che lo colpì nell'84, ci racconta tramite Nancy Gabor, sua collaboratrice, il clima, i sentimenti e le scelte del Teatro di ricerca americano dopo il fenomeno Living di cui fu per parecchi anni attore.

HYSTRIO - Che cosa significava, agli inizi degli anni '60, fare teatro di ricerca?

GABOR - Per una persona come me, di formazione teatrale strettamente tradizionale, incontrare un uomo come Chaikin fu una vera e propria liberazione. Lavorare con lui significava studiare e sperimentare nuove forme di comunicazione, esplorare strade e tecniche differenti, sostituire con suoni e movimenti la parola: tutto questo non era mai stato fatto prima in America. È molto importante ricordare che in quegli anni, periodo di contestazioni anti-razzistiche, lotte per i diritti civili, movimento femminista, assassinii di uomini politici come M. Luther King, Bob e John Kennedy, fare teatro poteva significare, come per l'Open Theatre, un mezzo per capire, grazie all'improvvisazione e alle reazioni personali, il «mistero degli anni '60». Per altri gruppi come *The performance Group*, diretto sempre da Chaikin, significava invece intervenire e reagire politicamente alla situazione del Paese.

Per i giovani è stato il periodo più creativo, più energico e più fertile: si poteva lavorare in spazi molto economici senza problemi. Ora è impossibile, l'allestimento e la realizzazione degli spettacoli sono diventati incredibilmente costosi.

H. - Che tipo di lavoro portavano avanti i gruppi di teatro non politici come l'Open Theatre? Quali erano i contenuti che svilupparono?

G. - L'Open era un vero e proprio laboratorio artistico. Joseph era molto interessato alla tecnica. Il lavoro era realmente originale proprio perché non esisteva un altro gruppo come il nostro che studiasse nuove strade e nuovi sistemi per lavorare con gli attori. Grazie a questa ricerca nacquero i pezzi di maggior successo come *Genesis* e *Terminal* che trattavano rispettivamente il tema della nascita e della morte oltre a *The mutation show* che af-



frontava il problema dei disabili nella società. Erano tutti spettacoli strani, ma divertenti nonostante le tematiche scelte. Si respirava un clima molto coinvolgente; personalmente in quegli anni lavoravo con i *La Mama*; ho fatto parte del primo gruppo che rappresentava *Medea* con la regia di Andrée Seban. Il linguaggio era una «non lingua» formata da greco antico unito al latino. *Medea* ebbe un grosso successo che ci ripagò degli otto mesi di prove per sei giorni alla settimana in una cantina senza riscaldamento.

H. - Che cosa è rimasto ora di quell'enfasi, cosa succede attualmente per la sperimentazione teatrale americana?

G. - Usciamo da otto anni di presidenza Reagan, che è intervenuto negativamente anche nel mondo artistico. Realizzare uno spettacolo di strada a Broadway ora è impossibile, i prezzi sono proibitivi, mentre in qualsiasi altro posto uno spettacolo con quattro attori costa circa 25.000 dollari (circa 35 milioni di lire italiane). Lavorare in una cantina al freddo oggi non ha più alcun senso. Infatti, per quanto mi riguarda, insegno in università o nei conservatori, dove però mi rendo conto che gli studenti, non avendo nessun riferimento culturale o ideale, assorbiti come sono dalla vita agiata e dai mass media, sono fortemente appiattiti nel loro potenziale creativo. Non sentono più le parole, non sanno cosa significhi lavorare insieme. Vivono in un'era tecnologica dove credono che l'intrattenimento siano le *soap opera*, i telefilm. Per questo anche l'università tende ad incoraggiare gli studenti verso il teatro commerciale. Un metodo usato dai giovani attori è

quello di mettere insieme le proprie risorse finanziarie per rappresentare qualcosa che possa essere visto da un agente teatrale. I nostri obiettivi erano l'opposto: lavoravamo insieme perché avevamo bisogno di sentirci insieme, il nostro scopo non era certo il successo economico.

H. - Esiste oggi nel panorama teatrale americano qualche formazione emergente particolarmente interessante?

G. - Il teatro di ricerca americano ora si sta trasformando per i motivi sopra citati in *Performing Art*. Ci sono gruppi come i *Talking Band* che sono sicuramente interessati, in quanto condensano diverse forme espressive come la parola, il movimento, la musica e la danza, piuttosto che singoli artisti come Laurie Anderson o Peter Seller. Ma gruppi di teatro vero e proprio non saprei indicarne. Gli unici validi che posso citare, come i *Melbourne Nins*, si riferiscono a modelli del passato. Credo invece che attualmente i fermenti più vivi in questo senso arrivino dalla Spagna.

H. - Per quanto riguarda la drammaturgia, quale peso ha avuto ed ha attualmente la parola nel teatro sperimentale in Usa? È in atto una rivalutazione come in Italia?

G. - Nel '60 si era innescata una vera e propria rivolta contro la parola. Ora stiamo tentando di riprenderne possesso. Quando insegno, provo a comunicare qualcosa sia da un punto di vista gestuale che verbale, cercando di emozionare i miei interlocutori. La prima commedia che ho diretto *The war in heaven* (*La guerra in Paradiso*), scritta da Sam Shepard e da Joseph Chaikin, si basava completamente sul linguaggio. Partendo dal grosso problema che ha colpito Joseph, abbiamo lavorato usando il modo particolare di parlare di Chaikin dopo la malattia, e grazie a questo forte «stimolo» la sua situazione ci sembra migliorata. Anche per *Struck Dumb*, pensato per essere accompagnato alla commedia precedente, abbiamo sviluppato lo stesso percorso. Il risultato è stato soddisfacente, ne è la prova il successo avuto in America, dove ci sono più di un milione di persone con problemi di afasia. □

Nella foto: Joseph Chaikin fotografato da Buscarino, alla Civica Scuola d'Arte drammatica «Paolo Grassi».

I VOLTI DELL'ALTRA EUROPA DEL TEATRO

A ROMA L'AMLETO DI LYUBIMOV
E LO ZIO VANIA DI TOVSTONOGOV

Soltanto un sipario dai molti usi per la tragedia di Shakespeare - La straordinaria performance di Lebenev in Storia di un cavallo di Tolstoj.

Nelle aspirazioni del Teatro di Roma rientra l'idea di un'attività artistica capace di inserirsi come contributo del teatro alla realizzazione dell'Europa unita. In quest'ottica si inquadrano il debutto a Mosca del *Galileo* diretto da Scaparro e la minirassegna di Teatro russo, che il Teatro Argentina di Roma ha ospitato a inizio stagione. In realtà gli spettacoli, presentati in rapida successione, non sono nuovi e giungono a Roma con ritardo, preceduti da un successo mondiale e dalla fama dei due grandi artisti che ne sono gli autori. Il primo, Lyubimov, mitico fondatore del Teatro Taganka, che egli riuscì a mandare avanti non si sa come fino al 1984, anno del suo esilio. L'altro, Georgij Tovstonogov, che in 33 anni ha portato il Teatro Gorkij di Leningrado a fama mondiale, formando alla sua scuola una nutrita schiera di artisti e, tra gli altri, uno dei più apprezzati nuovi drammaturghi, Alexander Gel'man, attuale consigliere culturale di Gorbaciov. Del primo il Teatro Argentina ha presentato un ormai leggendario *Hamlet* che, nonostante gli anni, conserva una sua forza vitale.

L'amore per il personaggio shakespeariano è evidente in Lyubimov, che osserva il travaglio di questo «primo esponente dell'intelligentia danese» come espressione di una difficoltà a vivere una vita priva di fede. In questa chiave Amleto conserva la sua interezza, ma i suoi tentennamenti, la sua indignazione, il suo dolore si traducono in un'aggressività esacerbata che domina il corso degli eventi. Lo spettacolo si fa vivissimo e parlante grazie soprattutto a una regia vigorosa che si fonda su un unico elemento scenografico. Un sipario e nient'altro, costosissimo certo, quasi dotato di vita propria, che risucchia o incalza i personaggi come a farli rotolare incontro ad eventi ormai irrevocabili. Come nella scena finale, dove esso assume consistenza di muro pesantissimo e, sospinto da tutti coloro che sono morti, costringe il re usurpatore — interpretato da un vigoroso Andrew Jarvis — a gettarsi sulla spada di Amleto. Questo unico elemento agisce dunque da cardine semovente che divide, chiude, muta ambienti e prospettive, mentre il gioco sapiente delle luci di Krystof Kozlowski diviene parte integrante di una impostazione pittorica che sui colori bruni della scena e dei costumi va letteralmente dipingendo atteggiamenti, figure e situazioni, di grande suggestione e di profonda valenza drammatica. Bravissimi gli attori tutti, impegnati a cesellare i loro personaggi fino a creare un concerto di rara efficacia intorno a un insolito Amleto, interpretato da Daniel Webb, che grida e ribolle di aggressività, rendendo quasi tangibile il tormento che lo squassa. Veronica Smart è un'Ofelia ridente e piena di slanci, che la follia riporta a una regressione d'infanzia, punteggiata di soprassalti sognanti e di aggressività subitanea. Lo spettacolo raggiunge nella scena della recita una duttilità di istrionica sapienza. È percorso da un rit-



mo incalzante, che si acquieta nella sospensione finale del silenzio in cui si interrompe l'ultima frase del principe morente. «Un Amleto arrabbiato, un Amleto del Duemila»: questo il commento di un pubblico un po' scioccato. Forse, semplicemente un Amleto di concretezza umana, tanto più credibile nella ribellione e nella furia di un dolore di vita franata su piedi d'argilla.

Di tutt'altro tono lo *Zio Vania*, realizzato dal Teatro Gorkij di Leningrado, che giunge per la prima volta senza il suo demiurgo, Tovstonogov, morto nel maggio scorso. Qui l'impostazione è quieta e minuziosa, avvolta in atmosfere sospese di malinconia, che vengono dalle foglie ingiallite del giardino, dagli interni realistici percorsi dal rumore del tuono e dal barlume di lampi improvvisi. I ritmi sono lenti e brevi, ispirati a una quotidianità di vita da cui affiorano gradualmente la noia, l'insoddisfazione, il furore. L'urgere del dramma cresce così in una sospensione accidiosa, dove il Professor Serebryakov, anziano marito di una donna giovane e insoddisfatta, si muove in soprassalti insolenti di incoscienza albagia, affliggendo tutta la casa con una sorta di autocompatimento seviziatore. La provincia alita sul palcoscenico un respiro greve e uniforme di giornate che custodiscono al fondo un sedimento di delusioni e speranze fiaccate, di rassegnazioni coraggiose, di passioni incapaci di quiete. La tragedia, una piccola tragedia borghese, insorge con l'inesorabilità di un temporale, lasciando la vergogna di una sconfitta. Gli attori vanno delineando con gradualità minuziosa la profondità dei loro personaggi: dall'aspezzatura di Vania, di cui Oleg Bassilavshvili riesce a far vibrare tutta l'umiliata passione e il rancore

represso, all'atteggiamento scettico e irridente di Kirill Lavrov nella parte del Dottor Astrov. A sua volta Tatyana Bedova infonde alla mitezza di Sonia una sensibilità dolorante e tenace, che aiuterà lo zio a riprendere le redini di una vita senza prospettive di luce. Natalya Danilova si muove invece come un fiore di bellezza indolente, che frastorna la quiete immemore di giornate uguali, destinate a protrarsi dopo la partenza di lei e del marito, interpretato da Evgheny Lebenev.

È questo l'attore che ritroviamo, insieme a Oleg Bassilavshvili nella parte del principe, in *Storia di un cavallo*, realizzato su un adattamento teatrale di M. Rozovsky del racconto «Cholstomer», scritto da Lev Tolstoj nel 1861. Questa volta si tratta di dar vita a un animale guidato dall'istinto, facendone sfolgore la gioia stupita della nascita in uno scalpitare di puledro, che la valutazione degli uomini respinge nella qualità spregiata di cavallo pezzato, ma che la vita invece stimola a batter lo zoccolo fremente, ad affrontare fiducioso albe, tramonti e prati, a sfogare la sua vitalità sulla groppa di una puledra. E proprio per questo il giovane Cholstomer conoscerà il dispotismo di una crudeltà umana pronta a sottoporlo, castrandolo, a una sofferenza che il dardeggiare di una luce intermittente segna di una violenza gratuita, efferata. La sua vita cambiata, di essere ridotto alla mansuetudine, conoscerà poi un periodo nuovo di dignità quando un principe da operetta, annoiato e ricco, lo renderà partecipe dei suoi lussi e delle sue mollezze mondane. Ma sarà una parentesi breve, oltre la quale il degrado fisico incalzerà fino a portarlo, all'ombra del macello, nella sua vecchia stalla, dove appunto rievoca davanti alla derisione dei compagni scalpitanti di giovinezza le fasi della sua vita asservita. La tristezza dell'argomento, che allude chiaramente al tramonto della servitù della gleba, è risolta nello spettacolo in un ritmo agile e gioioso, quasi da operetta, su un impianto scenico di juta animato da narici sbuffanti, scalpiti di zoccoli ed eleganze *fin de siècle*, sottolineate dalla presenza di un'orchestra. Cosicché la storia triste di un brutto cavallino si inserisce in un'atmosfera ariosa di *vaudeville*, dove i puledri di razza si mettono in mostra con l'impudicizia di briose *coquettes*. La scenografia di Eduard Cocerghin, lo stesso di *Zio Vania*, presenta, soprattutto nel finale, qualche incongruenza; ma in fondo serve bene questo spettacolo arioso, dominato fino alla fine da un attore che, avvolto in briglie e cavezze, non soltanto è capace di dar movimenti e gesti a un cavallo, ma anche di esternarne entusiasmi o sofferenze ben altro che umani, con personale capacità mimetica di consumata duttilità. Antonella Melilli

Nella foto: Daniel Webb (Amleto) e Veronica Smart (Ofelia) in «Hamlet» messo in scena da Yuri Lyubimov per il Teatro Haymarket di Leicester.

RIFARE I CONTI CON L'ALTRO DE CHIRICO

LA SCATOLA DEI GIOCHI DEL TEATRO DI SAVINIO

I miti destrutturati, l'antropomorfismo degli oggetti, gli uomini con teste di animali: dietro il surrealismo di questo dilettante di genio c'era la contestazione, in chiave ironicamente nichilista, dei modelli teatrali del Novecento - Per l'autore di Alceste di Samuele l'arte, contro il potere esecutivo dell'adulterità, deve ricondurre al paradiso perduto dell'infanzia.

LUCA VALENTINO



Il teatro ci ridà, in figure e suoni, quella spaventosa ricostituzione di noi stessi che la coscienza sa appena rievocare, e senza figure né suoni. Il teatro è la nostra coscienza plastica. La nostra coscienza parlante. Difficilissima da sopportare. (da Alceste di Samuele)

Figure, suoni, parole: tutte le possibilità dell'agire artistico di Alberto Savinio sembrano trovare nel teatro un naturale punto d'incontro. Dalla composizione musicale alla scenografia, dalla scrittura di testi e libretti d'opera alla regia, Savinio ha effettivamente giuocato con tutte le forme espressive legate al teatro, non di rado assumendo su di sé la somma totale dei ruoli. Tuttavia occorre subito precisare che, contro la concezione wagneriana di «teatro totale», Savinio non utilizza letteratura, musica e pittura per dar vita ad un'arte unitaria e priva di contrasti. Al contrario, la contrapposizione sistematica di figure, parole e suoni anche all'interno della stessa opera, costituisce il peculiare carattere «dialettico» del teatro di Savinio e ne determina il senso — inattuabile dunque con una analisi parziale.

Io ho chiaramente sentito, ho chiaramente capito che quando la ragione d'arte di un artista è più profonda e dunque precede la ragione singola di ciascuna arte, quando l'artista, in altre parole è una «centrale creativa» è stupido, è disonesto, è immorale chiudersi dentro una singola arte, asservirsi alle sue ragioni speciali. Io ho avuto il coraggio di mettermi di là dalle arti, sopra le arti. (La mia pittura in Pesci Rossi, aprile 1949)

Da qui deriva forse una reale difficoltà dei critici d'arte, o musicali, o letterari a ripercorrere globalmente le tappe dell'incontro con il teatro del «dilettante» Savinio che — con la coerenza di chi per definizione ha scelto di operare al di fuori di strutture direttamente produttive — privilegia il mezzo teatrale solo in alcuni momenti del proprio iter intellettuale, con una frammentarietà e un'irregolarità che si trasformano spesso in folgoranti esperimenti espressivi. Ma proprio al teatro — arte «impura» per eccellenza e destinata a consumarsi nel «presente» della rappresentazione — egli sembra voler affidare le più urgenti istanze di dialogo con il pubblico sulla «ragione profonda» e sui grandi temi filosofici sottesi al proprio agire artistico.

NICHILISMO E VISIONARIETÀ

Fin dalla prima opera «completa» del 1914 *Les Chants de la mi-mort* (per cui scrive testo, musiche e progetta scene e costumi) Savinio mostra la vocazione speculativa della propria drammaturgia, affrontando, in un impianto generale di tipo lirico e visionario, il problema della conoscenza, e rifacendosi — con numerosi rimandi e precise citazioni certamente riconoscibili almeno dagli intellettuali del suo cir-

colo — al pensiero di Friedrich Nietzsche¹. Quasi all'inizio dell'opera troviamo infatti una importante allusione alla «morte di Dio» che inaugura una nuova libertà ma anche quell'angoscia esistenziale che caratterizzano l'uomo contemporaneo — ormai solo di fronte al Nulla cosmico:

«... le voile du temple se tordit et puis tomba en cedres.
"Qu'est-ce?"
"Un dieu souffre..., ou bien l'Univers s'abîme..."
dit l'Onirocritte sur l'autre péninsule» (sc. II La rencontre vv. 12-15)

A questa consapevolezza non può far seguito una rinascita delle vecchie ipotesi conoscitive e religiose, ma un inedito percorso di conoscenza (di coscienza) che ha come principale oggetto di indagine la Storia, che a propria volta determina l'interiorità degli individui. Si spiegano così da un lato i riferimenti ad un passato prossimo — il Risorgimento, che compare con continue citazioni ironiche, letterarie, visive e musicali — e a un presente dominato dalla inquietante presenza delle macchine; dall'altro la *Scène de la tour* che affronta invece drammi più "psicologici" legati ai rapporti familiari — su cui domina la figura inquietante della madre.

E da questa coscienza critica e "nichilista" scaturisce la forza visionaria del testo — coacervo di parole, figure, rumori, luci apparentemente slegati fra loro e dichiaratamente contrapposti alle convenzioni teatrali del tempo — a favore di immagini, o meglio «illuminazioni», che non solo delineano una precisa scelta di un orizzonte culturale e tematico (di ispirazione filosofica), ma che resteranno punto di riferimento per tutta la sua produzione successiva, anche e soprattutto teatrale.

UNA TRINITÀ FEMMINILE

Infatti, sia pure con maggiori concessioni a mode e modelli drammaturgici in voga, motivate da una precisa volontà di rappresentazione, è possibile scorgere gli stessi procedimenti stilistici e soprattutto la stessa adesione ad un coerente pensiero filosofico anche nel successivo *Capitano Ulisse*, del 1925. In questo caso è il mito classico a venire ribaltato ed inserito in una poco eroica contemporaneità, rappresentata dagli incontri amorosi di Ulisse: una Circe dannunziana, una Calipso ridotta a esangue amante borghese, una Penelope custode del focolare e dei miti domestici. Ma, attraverso l'espediente scenico che vede le tre donne interpretate dalla medesima attrice, il viaggio di Ulisse assume poco per volta il carattere di un'esperienza conoscitiva che porta il protagonista a sperimentare il nietzschiano «ritorno dell'uguale» — sotteso ai valori sociali che le donne rappresentano — e la coscienza del «nulla» (parola-chiave di tutto il testo). Anche Minerva — simbolo di un consolatorio abbandono alla religiosità tradizionale — svelerà dietro il miraggio del «folle volo», del viaggio eroico verso l'immortalità, il suo volto di «zitella famelica».

Ulisse, come l'Homme Chauve protagonista dell'opera precedente, sceglierà alla fine di uscire dal teatro con un semplice spettatore, e di affrontare, mescolato al pubblico, un quotidiano «tragico soliloquio»:

ULISSE: ... Che cosa vogliono insomma questi intrusi da noi? chi ci comanda? a chi dobbiamo obbedire?... No: la pietosa ingenuità che ci faceva affidare la nostra sorte alle mani altrui, sia pure in quelle eccelse di una dea, l'abbiamo perduta. Io chiedo responsabilità piena! rifiuto qualsiasi ausilio!... Sa perché?... La sede precisa del mio destino, io, alla fine, l'ho scoperta: il destino noi ce lo portiamo qui, con noi, tra il panciotto e la camicia...

Con l'avvento del regime fascista Savinio sembra abbandonare questa proposta di ideale conoscitivo, individuale e sociale al tempo stesso: con il crollo dello Stato liberale, quel dialogo spesso provocatorio fra palcoscenico e platea — dove il mito può tornare «alla sua funzione originaria, quella di una interrogazione collettiva e cosciente»² — diventa del tutto impraticabile.

TEATRO E IDEOLOGIA NERA

In questo senso la prefazione del 1934 a *Capitano Ulisse* appare come un documento pessimistico, intriso di quella «infelicità» e di quell'«isolamento» che dalla figura del protagonista sembrano trasferirsi al suo autore, costretto a rinchiusersi in una «tremenda solitudine» da cui rivendicare il proprio infantile anarchismo. Se può apparire eccessivo leggere in questa interpretazione di Savinio al proprio testo una beffarda parodia dei miti culturali (come il «dannunzianesimo»), sociali (le «soddisfazioni legali» della famiglia) o religiosi, che potevano sorreggere l'ideologia dominante del regime, certamente è presente in questa prefazione una profonda volontà destrutturante, intimamente legata ad una coscienza storicistica. Il de-

cadere della civiltà, ad esempio, ipocritamente mascherato con lo sfoggio di «dovere» e retorica — da cui la noia e l'inutilità del teatro — vengono attribuiti ad una «democrazia» che, stranamente, ama rivestirsi di «nero». Così il progetto culturale e conoscitivo affidato alla parola teatrale diventa utopistico e provocatoriamente iperbolico attraverso la definizione di *Avventura Colorata* che, di là dalla sua profonda e polemica dimensione prospettica, assume il carattere di un sogno irrealizzabile:

Nell'Avventura Colorata l'uomo attore sale a una biologia superiore. Acquista il senso totale, assume il comando supremo su se stesso. Si conosce, si sente come mai nessuno quaggiù è riuscito a conoscersi, a sentirsi. Arresta il proprio cuore a volontà. Riesce a mutare con lievissima contrazione dei muscoli il colore della pelle. Passa a scelta da uomo rosso a uomo turchino, giallo, verde, e così via. Peli e unghie se li fa spuntare a vista d'occhio. Da uomo diventa donna e reciprocamente. Quanto a riunire in sé entrambi i sessi, questo per l'uomo attore è un gioco da ragazzi.

UN PRIMATE VESTITO DA UOMO

Queste critiche e queste osservazioni su e contro il teatro, sono in gran parte riprese e approfondite da Savinio negli anni successivi (1937-39), attraverso la sua attività di critico teatrale per il settimanale *Omni-bus*, nella rubrica *Palchetti romani*³, in cui l'ironia e le divagazioni nascondono a mala pena un'aspra polemica nei confronti dello stallo culturale delle scene italiane, determinato in gran parte dal regime fascista e dalla «animalesca» acquiescenza del pubblico, per la prima volta considerato «protagonista» dello spettacolo.

Solo nell'immediato dopoguerra, e a partire da queste riflessioni, sembra riemergere lentamente in Savinio una volontà di comunicare attraverso il teatro con l'adattamento per le scene di due racconti propri — *Il suo nome* e *La famiglia Mastinu* — che nella loro completezza tematica, stilistica e strutturale mostrano un gusto tutto interiore di sperimentare nuovamente la duttilità del mezzo teatrale. Il primo ha nuovamente come centro la riflessione sull'intellettuale, sul singolo che, attraverso la memoria del proprio percorso esistenziale, sperimenta l'inadeguatezza dei modelli proposti dalla cultura occidentale. La lucida consapevolezza del nulla torna qui a giustificare la visione «metafisica» del mondo proclamata dal protagonista:

LODOVICO - Questa malattia che non lascia ombre all'illusione, non porta chiusa alla difesa, (...) ma in un baleno ti scopre tutti gli aspetti delle cose, te le fa vedere dentro e fuori, e non solo come sono ma come erano e come saranno; te le sminuzza, te le frantuma, te le polverizza, te le annienta... E che fare, che combinare in un mondo nel quale ti pare che tutto è niente?

La sconfitta finale di Lodovico — che (sulla scorta di Nietzsche e di Pirandello) si accanisce contro i dogmatici concetti di «verità» e di «morale» e che ironizza sui miti della famiglia e della tranquillità borghese — offre tuttavia lo spunto a Savinio per mostrare, attraverso la funzione propria del teatro di «giocare ricordando o, se più vi piace (...) di ricordare giocando»⁴, uno spiraglio di «salvezza» esistenziale, una nuova ipotesi di rinascimento sociale e culturale che la fine del fascismo e della guerra autorizzano a sperare.

UNA CONVERSAZIONE ENCICLOPEDICA

Allo stesso modo i «disgraziati» protagonisti de *La famiglia Mastinu* — che alludono a una piccola borghesia massificata e spersonalizzata — potrebbero trovare una via di riscatto attraverso la «voce della verità» rappresentata dal figlio encefalatico, che sembra aver gioiosamente conservato «il totem originario» del proprio «cognome di origine bestiale»⁵. Michelino Mastinu infatti, «giovane primite vestito da uomo», è l'unico che abbia il coraggio di svelare l'assurdità racchiusa nei riti domestici e sociali scatenati — con calcolata e travolgente comicità — dalla morte della nonna.

Prima che le componenti «civili» di questo progetto culturale trovino una completa espressione nel grande affresco di *Alcesti di Samuele*, Savinio cura per la radio un dialogo, centrale per comprendere la sua volontà di chiarire pubblicamente la propria visione del mondo: *Fine dei modelli*⁶. Immaginando un «colloquio riflessivo, poetico e musicale», Savinio introduce esempi tratti da letteratura, pittura, musica e teatro che illustrano la differenza fondamentale del Novecento dai secoli precedenti, il suo «carattere tremendo»:

L'uomo, che finora era accompagnato da enti maggiori e superiori a lui, ora per la prima volta viene a trovarsi solo e in balla di se stesso (...). L'uomo, che finora lavorava su modelli, ora per la prima volta si trova privo di modelli, nella necessità di inventare tutto da sé (...). La disperazione non viene se non come conseguenza della fine dei modelli. Comincia ora. È cominciata. Quella disperazione che per ambizione letteraria si chiama angoscia.



Ma dietro a questa angoscia, con tutte le sue conseguenze sul piano esistenziale, conoscitivo ed artistico, è possibile intravedere uno spiraglio di positività, che consiste per Savinio nella inedita possibilità di spaziare liberamente e con «diletto» in tutti i rami dello scibile. Così, bandita per sempre dalle scene teatrali la possibilità di concepire una «tragedia», *Alceste di Samuele* diventa una enciclopedica «conversazione sceneggiata»⁷ fra i molteplici personaggi tra cui l'autore stesso. Con una ferrea coerenza nell'apparente continuo «divagare» dei personaggi, tutti gli aspetti della vita vengono presi in esame alla luce della maturata «fine dei modelli», e il pubblico stesso viene più volte indicato come interlocutore e coprotagonista di una vicenda che si svolge sotto i suoi occhi nel medesimo «tempo» (inteso come durata e come tempo storico) della rappresentazione⁸.

E ALLORA GIOCA, EMMA...

Quando poi l'obiettivo di Savinio si sposta sulla sfera dei rapporti privati più intimi e scabrosi, con il monologo *Emma B. vedova Giocasta*, che ha come tema il rapporto incestuoso fra madre e figlio, l'Autore si premura di spostare la vicenda dieci anni dopo la sua stesura (dal 1949 al 1959), presupponendo maliziosamente — o speranzosamente — una platea in grado di accettare e godere, con uno sguardo «di là dal bene e dal male» tutta la provocatoria e «divertente» parabola della vicenda. Attraverso una scrittura drammaturgica di esemplare perfezione Savinio sembra voler attribuire alla protagonista la parte più vitale della propria poetica, con quello sguardo intelligente ed ironico, che servendosi della finzione e dello scandalo, può suggerire al singolo e alla collettività nuove forme di «diletto» che allontanino la morte:

SIGNORA EMMA - (rabbrivisce di gioia). Emma! Emma! Tu, la martire dell'attesa, tu, ora, sei una diletteante; una grande diletteante (...). E allora, gioca. Gioca, Emma. Gioca con quello che ti faceva soffrire.

Analoghe aperture, ambiguamente positive, verso nuove possibilità di esistenza che abbracciano tutti gli aspetti del reale, sono riscontrabili nelle opere per il teatro musicale, dove la musica interviene sempre a correggere, negare, spostare i significati proposti dalle parole. È il caso di *Orfeo vedovo*, dove la dialettica fra ironia e commoimento, è qui affidata, per ammissione dello stesso Savinio⁹, al contrario sempre ambiguo ed inedito fra parole, immagini e partitura musicale, «diletteantemente» sovrapposte dalla stessa intelligenza creatrice. Alla musica infatti sembra essere consegnata la chiave di lettura dell'opera: la vera meta del peregrinare di Orfeo non è l'Euridice infedele, implicata nel classico triangolo da commedia borghese, ma la Poesia stessa.

Allo stesso modo, la ricerca di un «passaggio» «di là dalla vita, di là dalla morte e, ben inteso, di là dal sesso» è suggerita in *Agenzia Fix - opera radiofonica in sedici episodi* dalla sperimentazione legata all'uso del mezzo radiofonico. La commistione fra musica, parole e rumori trova qui il suo apice nel contrasto fra i protagonisti: il Consigliere Delegato — cui è affidata una parte tutta in prosa, quasi didattica — e l'Uomo — esplicitamente identificabile con Savinio

stesso — che «si esprime per mezzo del Clarone, che in un suo tema fisso, esprime secondo i casi, curiosità, sorpresa, terrore, ecc.».

«Summa» delle intuizioni sceniche e delle riflessioni esistenziali di Savinio può essere considerato il balletto *Vita dell'Uomo*, nel quale il protagonista è circondato dai personaggi più tipici della fantasia dell'Autore — personaggi che sprigionano tutta la loro forza poetica nei bozzetti disegnati da Savinio nel 1951: i genitori rappresentati come enormi sagome dipinte in bianco e nero — i celebri «*Poltromamma e Poltrobabbo*» —; gli Uomini d'Affari «con teste di animali» (e si pensi a *La famiglia Mastinu*); una sequenza di figure femminili che incarnano molteplici aspetti del medesimo desiderio. L'Uomo stesso «che tutto sommato è fatto a pezzi di ricambio» nelle sue continue metamorfosi riporta alla memoria i personaggi meccanizzati delle prime pantomime. E, nell'emblematico finale in cui l'Uomo e la Morte — rappresentata da una fanciulla bellissima — si incamminano insieme per rientrare nel grembo della Madre, troviamo forse anticipata l'ultima, inquietante scena di *Emma B. vedova Giocasta*.

ASSENZA DI UN CENTRO ORDINATORE

Se dunque tutta la produzione teatrale di Savinio risulta caratterizzata da una costante e multiforme ricerca espressiva che utilizza con spregiudicata disinvoltura tutte le convenzioni e i modelli più tipici della finzione scenica, un'analisi comparativa dei suoi lavori autorizzati tuttavia a ritrovarsi sempre la stessa coerenza progettuale, l'impegno, costante negli anni, a indicare attraverso il teatro un preciso percorso di conoscenza, che caratterizza originalmente già la sua prima produzione *Les Chants de la mi-mort*.

La coscienza squisitamente novecentesca della nuova forma «copernicana»¹⁰ dell'universo, dell'assenza di un «centro» ordinatore e garante dei modelli costituiti, coscienza che informa di sé tutte le produzioni di Savinio, trova nel teatro il mezzo espressivo forse più risoluto e diventa essa stessa il grande tema da cui muovono coerentemente tutte le scelte drammaturgiche dell'Autore. Ad esempio, nei testi che potremmo definire «corali» (*Capitano Ulisse, La famiglia Mastinu, Alceste di Samuele*, ma anche *Vita dell'Uomo e Agenzia Fix*), la dispersione data dai molteplici punti di vista dei personaggi risulta spia evidente di questo frantumarsi dell'universo e mezzo per mostrare tutto l'assurdo racchiuso nella convenzioni e nei miti sociali, residui di un'epoca in cui «tutto era unità»¹¹.

La critica ai costumi del suo — e nostro — tempo diventa dunque più aspra quando gli ordinamenti sociali mostrano il loro volto anacronistico ed il loro difensivo immobilismo, tanto più pungente quanto più il mezzo teatrale offre la possibilità di raggiungere, nel medesimo tempo e nel medesimo spazio, una collettività riunita. Il rapporto spesso implicito con la Storia risulta dunque — come è già possibile intuire dalla parabola cronologica dei molteplici interventi di Savinio in campo teatrale — asse portante di questa produzione e momento fondamentale per confrontare con il pubblico le proprie ipotesi culturali e le loro conseguenze sul piano dei rapporti civili. Certamente questo «impegno» dell'intellettuale appare raramente dichiarato ma trova sul piano formale la propria ambigua, ma forse



per questo coerente espressione nella parodia, nella destrutturazione ironica dei miti sociali, nella trasformazione «surreale» di elementi quotidiani. La famiglia in questo senso diventa il microcosmo in cui Savinio può cogliere riflesse la violenza del vivere associato e quell'ottusa fedeltà di «valori» che trasmette agli individui una visione del mondo statica e convenzionale.

Si inserisce a questo proposito l'altra grande riflessione gnoseologica che, contestando le vecchie formule conoscitive e il conseguente «verismo» in campo artistico, attribuisce all'artista — ma più in generale ad ogni uomo — la capacità di osservare di là dalle cose, con uno sguardo lucido e impietoso. Ed è questo itinerario verso nuove forme di conoscenza, verso una originale identità culturale e personale — dopo la crisi inaugurata dalla «fine dei modelli» — l'altro versante di ricerca esistenziale e tematica che caratterizza il teatro di Savinio e che trova soprattutto nei testi-monologo (*Les Chants de la mi-mort*, *Il suo nome*, *Orfeo Vedovo*, *Emma B. vedova Giocasta*) i punti di consapevolezza più alta: l'impossibilità di affidarsi a una verità e la disperata solitudine esistenziale sono tratti che accomunano molti personaggi dell'universo di Savinio, personaggi ai quali egli sembra voler affidare le proprie riflessioni più gelose, costantemente sospese nella dialettica fra desideri e lucida ironia.

OGGETTI, FANTASMI E SUONI

In queste caratteristiche peculiari — l'adesione critica alla Storia e l'attenzione ai processi conoscitivi del singolo — fondamentali per collocare il teatro di Savinio sia all'interno della sua produzione artistica sia nel più ampio panorama culturale novecentesco, riscontriamo però anche i limiti di queste opere: la parola teatrale infatti, oltre ad introdurre e modulare un'ampissima varietà di tematiche e di motivi, tende spesso a giustificare se stessa e a chiarire le ragioni del proprio progetto. Il caso più evidente è dato da *Alceste di Samuele*, dove i dialoghi fra i personaggi rendono di proposito insignificante il fluire dell'azione.

Tuttavia in questa didattica «nuova enciclopedia», in questa calcolata dispersione, si possono legittimamente isolare spunti originalissimi, che pur mantenendo intatti il pensiero e l'intelligenza di Savinio drammaturgo, li sintetizzano in situazioni o immagini destinate a imprimeri nella memoria degli spettatori: pensiamo alle folgoranti illuminazioni de *Les Chants de la mi-mort*, al finale di *Emma B. vedova Giocasta*, oppure ancora alla sorprendente comicità de *La famiglia Mastinu* e all'uso dello spazio scenico in *Capitano Ulisse o Il suo nome*. E forse soprattutto là dove la parola, veicolo del conscio e del chiarimento progettuale, si confronta dialetticamente con suggestioni visive e sonore — è il caso delle non abbastanza conosciute opere liriche o pantomime — la scena saviniana si riempie di oggetti, fantasmi, suoni che comunicano allusivamente agli spettatori una ambiguità in cui è racchiusa una straordinaria carica emotiva. Così, grazie all'ambiguità esaltata dal mezzo teatrale, Savinio può operare veri e propri cambiamenti di prospettiva, attraverso i quali la critica più aspra nei confronti dei suoi personaggi non solo lascia intravedere una diversa e pietosa partecipazione alle loro vicende, ma più radicalmente finisce per identificarsi con le loro pulsioni verso

un'unità originaria e verso un'edenica bontà, prerogative mitiche di quel paradiso perduto, da cui l'umanità, come i protagonisti delle sue opere, sembra definitivamente esiliata. Tuttavia, la pudica adesione a queste pulsioni — rispetto alle quali Savinio non cessa di mettere in guardia il suo pubblico — non si configura mai come un'apertura irrazionalmente nostalgica, quanto come la speranza di individuare — singolarmente e collettivamente — un passaggio verso un mondo che accolga gioiosamente tutti gli aspetti del reale:

... l'uomo mentale non deve mai perdere di vista la ricostituzione del paradiso sulla terra né mai cessar di pensare questa ricostituzione come il solo e vero destino dell'umanità. L'arte è l'immagine, è la voce, è il pensiero di questo pensiero (...). L'arte porta il ricordo in sé del paradiso perduto ma insieme porta la promessa del paradiso ritrovato: se avesse soltanto il ricordo e non anche la speranza, nessuno reggerebbe alla disperata tristezza dei poeti, mentre la voce dei poeti è la più grande consolazione degli uomini (...)¹².

In parallelo a queste affermazioni di poetica contenute in *Nuova Enciclopedia* alla voce *Teatro*, si legga il *Commento alla Tragedia dell'infanzia*¹³, dove il nesso fra questi temi — evidenziati in tutte le opere teatrali di Savinio — e l'«oscura foresta dell'infanzia» assume a mio avviso la forza di un manifesto. In queste pagine infatti egli affida la propria gelosa commozione e il proprio senso di attesa all'universo infantile, che reca in sé tutte le umane possibilità — conscio della «organizzazione di difesa» che da sempre l'umanità oppone alla crescita completa degli individui, a cui l'«uomo mentale» cerca di sfuggire:

Educazione, sotto l'ipocrita maschera della bontà e della «necessità», non è se non la sistematica, scientifica, legale diminuzione dell'uomo, la castrazione completa, l'evirazione, la sterilizzazione dell'individuo, in vista della sua ammissione nel «consorzio».

E a causa di questa «battaglia» contro «il potere esecutivo dell'adulterità» i bambini, sempre presenti nel teatro di Savinio, non sono mai colti nella loro vagheggiata spensieratezza, bensì nella loro solitudine e nei loro «singhiozzi»; per questo la partecipe simpatia dell'Autore si rivolge a quei personaggi che mantengono intatta la propria capacità di conoscere, di stupirsi, di trasformarsi, quei personaggi che rivoluzionariamente osano gettare lo scompiglio nella ordinata stupidità degli adulti. Se dunque il Garçonnet, Telemaco, Claus (ma anche Ulisse e Lodovico) testimoniano «che la vita, per legge, è una sconfitta», Michelino diventa l'emblema inascoltato della possibilità di «liberazione» insita in tutti gli esseri. E questa libera espansione e affermazione di sé passa attraverso il piacere del gioco, che è il momento della riscoperta di qualità originarie e profonde, non assoggettate alla noia dei grandi; gioco che è anche finzione consapevole, rappresentazione: «il teatro non è in fondo se non un "gioco di società"»¹⁴.

L'infanzia stessa con la sua capacità di gioco si configura dunque come l'esatto corrispettivo del «dilettantismo» di Savinio, che — per sfuggire alla morte — ricorre ogni giorno al gioco della molteplicità e della finzione:



AUTORE - Io quando sento che la noia sta per impadronirsi di me e consegnarmi mani e piedi legati alla morte, cambio arte, cambio mestiere, cambio gioco, e la morte, vedendomi chino su giochi sempre diversi, tira una bestemmia e cambia strada. (Alceste di Samuele, p. 17).

Oltre alla sofferta serietà morale e intellettuale necessaria per combattere la «tragica sciocchezza» dei grandi, il teatro può svelare infine all'artista/bambino, la sua natura di «scatola di giochi» odorosa «di colla e di vernice»¹⁵, illuminata dallo stupore e dalla sorpresa che l'intelligenza può continuamente inventare. □

NOTE

¹ La frequentazione del pensiero di Nietzsche da parte di Savinio è documentata fin dagli anni giovanili. A proposito di questi influssi sulla nascita della pittura metafisica si veda Maurizio Calvesi *La Metafisica Schiarita* (Milano, 1982). Significativo notare come già la prima interpretazione di Savinio ai testi nietzschiani appaia molto lontana da quella che matura in Italia nel primo ventennio del '900 e che accentra la sua attenzione soprattutto al tema del «superuomo» che Savinio sembra voler ignorare per aderire con coerenza alle più complesse e centrali riflessioni sul «nichilismo» e soprattutto all'«elemento lirico» presente nei testi del filosofo. Si veda, ad esempio, Savinio *Maupassant e l'altro* (1944, ora Milano, 1975, pp. 10-13 e note 1 e 3). In seguito, parallelamente a un progressivo distacco da *Così parlò Zarathustra* — riferimento principale ne *Les Chants de la mi-mort*, — Savinio sembra aderire particolarmente alle opere del «periodo medio» della produzione del filosofo, individuate dal commento di Gianni Vattimo (*Introduzione a Nietzsche*, Bari-Milano, 1985) come quelle di «critica della cultura» — tematica che appare costante anche nel teatro di Savinio.

² Così definisce giustamente Antonio Attisani il progetto di Savinio sotteso a *Capitano Ulisse*, nella prefazione a *Jacques Prévert e il Gruppo Ottobre*, Milano, 1979, p. 30.

³ Su queste critiche, ora ristampate (Milano, 1982), si veda il saggio di Edo Bellingeri *Alberto Savinio: il piacere della critica* (in «*Rivista italiana di drammaturgia*», 1977, pp. 111-114).

⁴ *La pianessa in Tutta la vita*, Milano, 1945, p. 55.

⁵ *Nuova Enciclopedia*, Milano, 1977, p. 40. Il motivo degli uomini con teste di animali è uno dei più ricorrenti ed incisivi nella letteratura e nella pittura di Savinio. L'artista ne parla, ad esempio, in *Vita di Enrico Ibsen*, in «*Film*» maggio-luglio 1943, rist. Milano, 1979, pp. 83-84, in *Maupassant e l'altro*, cit., p. 126, e in molti altri scritti teorici sulla propria pittura.

⁶ L'opera è pubblicata a puntate in «*La fiera letteraria*» aprile-maggio 1947.

⁷ Desumo quest'espressione dalla recensione a *Come vi garba* di Shakespeare apparsa su «*Omnibus*» (ora in *Palchetti Romani*, cit., pp. 249-250) che mi sembra rispecchiare adeguatamente l'idea di «civiltà teatrale» sottesa, per quanto ancora utopisticamente, al «fiume di parole» di *Alceste di Samuele*.



⁸ **ALTOPARLANTE** - Wagner non ha capito niente di teatro, limitando lo spettacolo alla scena. Il teatro non si divide più in scena e sala, in attori e spettatori (...). La natura è il modello. Se il modello cambia, cambiano le imitazioni. E il modello è cambiato. La natura oggi è diversa da come era al tempo di Aristotele, da come era al tempo di Erasmo, da come era al tempo di Goethe. Se oggi il teatro non si divide più in scena e sala, in attori e spettatori, è perché la natura stessa non si divide più in scena e sala, in attori e spettatori. Scena è tutto. Attori siamo tutti. (Alceste di Samuele, p. 10).

⁹ In *Scatola Sonora*, Milano, 1955; rist. Torino, 1977, p. 444.

¹⁰ Il definitivo chiarimento della distinzione fra la moderna concezione «copernicana» dell'universo e quella «copernicana» si può trovare soprattutto nelle critiche musicali di Savinio, ora in *Scatola Sonora*, cit..

¹¹ *Il signor Dido*, Milano, 1978, p. 40 e — a questo proposito — si veda anche *Prefazione alla vita di un uomo «nato»* nel bellissimo *Infanzia di Niva-Dolcemare*, Milano, 1941; rist. Torino, 1982).

¹² *Teatro in Nuova Enciclopedia*, cit., p. 356.

¹³ In *Tragedia dell'infanzia*, Roma, 1937, rist. Firenze, 1946; rist. Torino, 1978, pp. 97-103.

¹⁴ *Tragedia in Nuova Enciclopedia*, cit., p. 375.

¹⁵ *La pianessa in Tutta la vita*, cit., p. 55.

LUCA VALENTINO, al quale *Hystrio* ha affidato questo «dossier Savinio», è un giovane regista torinese che dopo un periodo di apprendistato come assistente di Mario Missiroli, collabora ora stabilmente con il Teatro dell'Angolo (per cui ha recentemente diretto uno spettacolo in California) e con la Compagnia Stilema di Torino.

Si è laureato nell'86 in Letteratura teatrale italiana con Guido Davico Bonino, con una tesi sul teatro di Alberto Savinio che gli è valsa la dignità di stampa. Ha poi curato l'adattamento e la messa in scena di due opere di questo Autore: *La nostra anima* (con Paola Roman) e *Il suo nome* (protagonista Giovanni Moretti). Sempre dedicata a Savinio è la sua regia di *Imagerie*, per la drammaturgia di Alfonso Cipolla.

Su Alberto Savinio escono in Italia due opere importanti. Nei *Classici Bompiani* un volume, introdotto da Leonardo Sciascia, raccoglie i suoi scritti dispersi, tra il 1943 e il 1952 (*Opere*, L. 50.000). Nella collana d'arte della *Fabrizi*, una monografia di Maurizio Fagiolo dell'Arco rivisita tutta la sua opera pittorica (*Savinio*, L. 105.000). Le illustrazioni del nostro dossier:

a pagina 22: Alberto e Giorgio in un disegno di De Chirico. A pagina 24: tre figurini per «Oedipus rex» al Teatro alla Scala, 1948; un bozzetto e un figurino per «L'uccello di fuoco» di Igor Stravinsky, coreografia di Margherita Wallmann, Teatro alla Scala, 1949; a pagina 26, da sinistra a destra, bozzetto per il siparietto nel finale del quarto atto de «I racconti di Hoffmann», Teatro alla Scala, 1949 e figurino per il Pedagogo in «La vita dell'uomo» alla Scala nel 1951.

UN CAPITANO ULISSE NEL MARE DEL NOVECENTO

Musicista, scrittore e pittore, ha dato al teatro opere liriche, drammi e scenografie - La sua polemica antiwagneriana - Da Giocasta a Orfeo ad Alceste, il recupero dell'età dell'oro, fra l'ironia e la commozone.

Con questa scheda si vuole colmare sinteticamente una lacuna all'interno degli studi critici su Alberto Savinio, nel tentativo di individuare la possibile storia dell'incontro fra l'artista e il teatro, incontro che appare spesso rimandato e mai definitivo. La scarsa reperibilità dei documenti — molti dei quali ancora racchiusi nell'Archivio Savinio — e la presenza di materiali affatto eterogenei, impediscono però di dare come conclusa questa ricerca, che si configura perciò come possibile traccia di lavoro.

Musicista, scrittore e pittore, Alberto Savinio (Atene 1891 - Roma 1952) ha riservato al teatro alcuni momenti della propria parabola esistenziale ed artistica particolarmente intensi e significativi.

Dopo aver composto nel periodo giovanile due opere liriche — *Carmela* e *Poema Fantastico* — di cui non è rimasta traccia e sulle quali l'Autore manterrà un curioso silenzio, particolarmente intensa risulta la sua attività di compositore nel suo primo soggiorno a Parigi (1910-14) dove si lega d'amicizia soprattutto con Guillaume Apollinaire e con il suo circolo, che, facendo capo alla rivista *Les Soirées de Paris*, costituisce il punto di arrivo di varie esperienze avanguardistiche, su cui si innestano spunti che anticipano movimenti posteriori, quali Metafisica, Dada e Surrealismo.

GLI ANNI DI PARIGI

Qui il giovane, che sceglie in questi anni il proprio definitivo pseudonimo, approfondisce lo studio della musica e compone, fra le altre, partiture destinate alla scena: nel 1912 scrive la musica del balletto *Persée* su azione coreografica di Michel Fokine (poi rappresentato a New York nel 1924), dell'opera *Le Trésor de Rampsésit* su libretto di M.D. Calvocoressi (incompiuta) e, in collaborazione con lo stesso, scrive soggetto e partitura del balletto *Deux amours dans la nuit* e della pantomima *Niobé*.

Le partiture, per lo più incomplete nella orchestrazione, sono ora in gran parte disperse, mentre ci restano come documenti sulla poetica musicale di Savinio in quel periodo alcune testimonianze e soprattutto suoi articoli, nei quali la musica è sempre presentata in un rapporto dialettico con l'azione scenica, contestando radicalmente il «teatro totale» teorizzato da Wagner, con affermazioni di principio cui resterà fedele nel corso degli anni.

L'attività di compositore e concertista trova

il suo apice nel concerto tenuto da Savinio presso la sede di *Le Soirées de Paris* il 21 maggio 1914, durante il quale viene presentata fuori programma una suite, appena terminata, da *Les Chants de la mi-mort*: è questa la prima opera completamente autonoma di Savinio, per la quale afferma di aver disegnato anche scene e costumi.

AL TEATRO D'ARTE

Quasi a siglare l'inizio di un duraturo e fecondo legame con il teatro e la cultura francesi, delle intuizioni teatrali del primo Savinio fa tesoro in quegli anni Apollinaire nel comporre il prologo a *Les mamelles de Tirésias* e l'altro suo testo teatrale, *Couleur du Temps*, in un clima di amichevole scambio che avrebbe dovuto portare i due artisti alla realizzazione comune della pantomima *A quelle heures un train partira-t-il pour Paris?*, interrotta dallo scoppio della Prima Guerra Mondiale.

Nel primo dopoguerra, dopo un complesso e spesso contraddittorio itinerario culturale — ripercorribile attraverso la collaborazione a numerose riviste — il 1925 segna per Savinio una tappa importante, per quanto transitoria, nei suoi rapporti con il teatro, a partire dalla messa in scena di due suoi balletti: *La ballata delle stagioni* (Venezia, La Fenice — di cui rimangono scarse tracce) e *La morte di Niobe*, rielaborata sulla base di due pantomime del precedente periodo parigino e rappresentata nel maggio di quell'anno al Teatro d'Arte, fondato a Roma da Pirandello l'anno precedente. La volontà degli intellettuali di cercare un nuovo approccio con la socialità (anche attraverso la possibilità di successo commerciale, che il «caso» Pirandello autorizzava a sperare) induce probabilmente Savinio a scrivere — dopo la disastrosa rappresentazione della sua *Morte di Niobe* — *Capitano Ulisse*, che sembra aderire esplicitamente al gusto e alle forme teatrali più consolidate dell'epoca, «adattando» per così dire il proprio copione alle esigenze del Teatro d'Arte e della Compagnia che vi operava, e incoraggiandone con assiduità la rappresentazione, così come mostrano i preziosi materiali raccolti da Alessandro Tinterri e ora pubblicati nella recentissima ristampa del testo.

Dopo la mancata rappresentazione di *Capitano Ulisse*, e la conseguente interruzione della scrittura di un *Agamennone*, Savinio prende drasticamente congedo dal teatro: «*Ho una ripugnanza ingenita — è bene che il let-*

tore lo sappia — per il teatro in genere e per quello lirico in ispecie...». Così nel 1929, e per circa vent'anni dal *Capitano Ulisse* egli non scrive più alcun testo teatrale, né musicale, privilegiando invece l'attività pittorica e giornalistica.

La coincidenza di questo silenzio con gli anni della dittatura fascista, viene significativamente avvalorata dalla carica sottilmente polemica degli scritti teorici di quegli anni, quali *La verità sull'ultimo viaggio* (1934), prefazione di *Capitano Ulisse*, o *Il teatro è fantasia* (su *Scenario*, 1938) e dalle recensioni teatrali e musicali, rispettivamente sul settimanale *Omnibus* (1937-39) e su *Oggi* (1940-42).

RITORNO ALLA PROSA

A partire dall'immediato dopoguerra Savinio sembra voler nuovamente accordare fiducia al mezzo teatrale, adattando per la scena due racconti propri — *Il suo nome* e *La famiglia Mastinu* — in cui con gusto laboratoriale analizza a contrasto la condizione degli «intellettuali» e della «gente comune», che l'Autore accomuna nella medesima speranza di «liberazione».

Molti anni di lavoro gli costa poi *Alceste di Samuele* — pubblicata nel '49 e rappresentata l'anno successivo al Piccolo Teatro di Milano per la regia di Strehler: un grande affresco storico di cui Savinio si serve per negare il concetto di tragedia e per presentare gli aspetti più significativi del proprio pensiero.

Conclude l'attività strettamente drammaturgica il monologo — *Emma B. vedova Giocasta* — del 1949, interpretato per la prima volta da Paola Borboni nel '52, che segna forse il risultato più alto del teatro dell'artista. Il ritorno al teatro musicale sembra avvenire ancora sulla scia della rinnovata speranza apportata dalla fine della guerra, con *Vita dell'Uomo - tragicommedia mimata e danzata*, composta a cavallo fra il '45 e il '46, e che consente a Savinio di presentare con ironia e commozone l'intera parabola esistenziale di un uomo, dalla nascita all'educazione, dall'amore alla disillusione, dal sogno alla morte. Sua ideale prosecuzione è l'«opera radiofonica in sedici episodi» *Agenzia Fix*, del 1949 (inedita), che si svolge in un immaginario regno oltre la morte, e nella quale, come in *Vita dell'Uomo*, resta sospeso il giudizio sulla felicità o l'infelicità della morte, sulla felicità o l'infelicità della vita. Sempre su questi temi — nascosti da un'amabile leggerezza — si basa anche l'«opera in un atto con

parole e musica» *Orfeo vedovo* (1950) dove Savinio dispiega tutta la propria divertita ambiguità nella consueta riduzione del mito a dimensioni borghesi e contemporanee. Non è stato possibile inoltre rintracciare libretto e partitura dell'opera *Cristoforo Colombo*, trasmessa radiofonicamente nel 1952, mentre pare che il successivo *Oratorio* o *Opera di Bergamo* sia rimasto soltanto allo stadio di progetto.

SCENE E REGIE

Dal 1948 Savinio intraprende l'attività di scenografo per il Teatro alla Scala, dove cura l'allestimento di quattro spettacoli sorprendenti per l'inventiva espressiva e per il gusto del gioco e del colore, sempre giustificati da profonde motivazioni intellettuali, di cui si trovano importanti riscontri negli articoli di quegli anni.

Il primo allestimento è *Oedipus rex* di Cocteau-Strawinsky (1948), per cui collabora anche alla regia, proponendo che lo scenario e tutti i costumi si trasformassero a vista con la trasformazione di Edipo.

Seguono, nel 1949, *I racconti di Hoffmann* e *L'uccello di fuoco*, mentre nello stesso anno Savinio disegna anche scene e costumi di *Alceste di Samuele* per il Piccolo di Milano, e nell'anno successivo quelli per *Orfeo vedovo* all'Eliseo di Roma. Nel '51 ritorna poi al Teatro alla Scala, per il proprio *Vita dell'Uomo*, presentato con la coreografia di Margherita Wallmann. L'ultima fatica di Savinio è rappresentata dall'allestimento, in qualità di regista, scenografo e costumista di *Armida* di Rossini (con Maria Callas), per il Maggio Musicale Fiorentino del 1952: la prima rappresentazione al teatro comunale di Firenze, ha luogo il 26 aprile 1952, la terza replica il 4 maggio. Savinio muore poche ore dopo. (Luca Valentino)

BIBLIOGRAFIA

Per una informazione bibliografica sulle opere di Alberto Savinio e sulla letteratura critica a lui dedicata, si rimanda alle monografie più recenti e soprattutto ai cataloghi delle mostre d'arte.

Ci limitiamo qui a dare la collocazione delle opere teatrali citate nel presente articolo.

TEATRO DI PROSA.

Les Chants de la mi-mort. Scènes dramatiques d'après des épisodes du «Risorgimento» in «Les Soirées de Paris», agosto 1914; rist. Paris, 1938; rist. Milano 1962. Rist. in *Hermaphrodito*, Torino, 1974, pp. 3-21.

Capitano Ulisse. Dramma moderno in tre atti con una giustificazione dell'Autore, Roma, 1934; rist. in «Scena», ottobre-novembre 1976, pp. 43-66; rist. Milano, 1989.

Studio per l'«Agamennone», in «Teatro Archivio», maggio 1981, pp. 4-7; rist. in «Sipario», novembre-dicembre 1985, pp. 98-99.

Il suo nome. Commedia in «Maschere», giugno 1945, pp. 208-211.

La famiglia Mastinu in «Sipario», giugno 1949, pp. 45-50.

Alceste di Samuele, Milano 1949.

Emma B. vedova Giocasta, in «Sipario», giugno 1949, pp. 55-59; rist. *Valeria Moriconi è Emma B. vedova Giocasta*, s.l., 1981.

OPERE LIRICHE, BALLETTI E PANTOMIME.

La morte di Niobe, in «Rivista di Firenze», maggio 1925, pp. 7-12; rist. Milano, 1962, p. 67 sgg.; rist. in «Teatro Archivio», gennaio 1980, pp. 237-240; rist. Roma, 1981.

Vita dell'uomo. Tragicommedia mimata e danzata, Milano, 1950.

Orfeo Vedovo. Opera in un atto, Roma, 1950.



In questa pagina dall'alto in basso e da sinistra a destra: Savinio, la moglie Maria Morino e Giorgio Strehler alle prove di «Alceste di Samuele» al Piccolo Teatro, 1950. Lilla Brignone protagonista di «Alceste». Valeria Moriconi in «Emma B. vedova Giocasta», 1981. Paola Roman in «La nostra anima», adattamento e regia di Luca Valentino. Foto Buscarino.

POETI DELLA SCENA, IMBONITORI E FALSARI

IL MERCATO DELLE PULCI

UBALDO SODDU

La tentazione della metafora, sta prendendo la mano a molti politici e, dietro a loro, a impresari di grido, a organizzatori pubblici di prestigio impegnati a livello centrale o regionale. Non voglio qui sostenere che certuni, giunti al culmine dell'onnipotenza alle soglie degli anni '90, vogliono invadere i territori dell'Arte facendosi essi stessi progettatori e artefici, errore che generalmente acceca e mette in ridicolo; ciò che mano mano sembra emergere, in questi anni annebbiati da un polverone anticulturale, è fenomeno meno ingenuo e più allarmante. Si tende cioè, con carnevalesco volo pindarico, a trasformare il fragile teatro all'italiana in pulsante stabilimento industriale dove tecnici in camice bianco spiegheranno nuove tecnologie audiovisive o estrarranno da un computer il copione perfetto, appena trasmesso da una banca dati californiana. E già le circolari ministeriali prescrivono fatturazioni truffaldine, tabelle, parametri, spuma di logaritmi.

In un recente convegno a Ischia, i critici tedeschi Peter Iden, Peter von Becker ed Ernst Schumacher si sono detti costernati delle conseguenze dell'unificazione europea sul teatro italiano. Ma non perché manchino da noi gli opifici industriali nei quali siano i ragionieri a recitare o le segretarie d'azienda a gorgheggiare in calzamaglia. Strutture semplici, con pochi esperti d'amministrazione e direttori competenti a farle funzionare al di fuori delle pressioni di partito. Al di fuori di quel balletto indegno che fa emergere uomini di paglia o presentatori televisivi. Solo questo suggerivano e inoltre una mentalità imprenditoriale veramente moderna, non integralista, rispettosa dunque dello specifico di ciascuno: cioè dell'esperienza professionale di un regista, di un drammaturgo, di uno scenografo, di un musicista, di un attore che esprima l'emozione di una comunità con gesti e parole originali. Di un attore tra molti attori. Non di un solo divo. O non sono in Italia i produttori che decidono testi, adattamenti, proposte di repertorio, ogni tipo di ripresa e comunque ogni distribuzione dei ruoli, così spesso determinata da ragioni extra-teatrali? Quale margine di autonomia, quale possibilità di affinamento e approfondimento vengono lasciati oggi a quei registi che volessero puntare su un repertorio diverso e su interpreti adatti alla parte?

UN BALLETO DI UOMINI DI PAGLIA

Dopo aver imposto, negli anni '80, la mercificazione di tanti e tanti progetti artistici, se ne tirano brutalmente le conseguenze di mercato. Si dice così che, se una compagnia non è in grado di tenere la concorrenza delle maggiori, se essa si rivolge a pochi spettatori perché le sue scelte contrastano la corrente e non si propongono di raggiungere il successo commerciale, ebbene quella compagnia dovrà scomparire e gli attori cambiar mestiere. E si badi che ben altro era deprecare i guasti delle sovvenzioni a pioggia invocando un controllo onesto e severo da parte di commissioni e uffici del ministero dello Spettacolo sulle domande private e pubbliche di sovvenzione. Siccome però non erano in grado di intervenire contro clienti e accoliti, si preferisce menar colpi d'accetta sugli avversari di una filosofia aziendalista che premia chi è ricco, chi bada al sodo o si piega al suggerimento di lavorare a comando. E ciascuno s'ingegna di apprendere la macroeconomia mentre si va in caccia di un biglietto d'oro, da scontare in Banca del Lavoro.

Non aveva torto l'Agis quando sollecitava i suoi adepti verso la qualità. Ma la qualità di mercato, come la prefigurava l'Agis e come si è imposta nelle ultime stagioni, è soltanto un marchio che rende il prodotto teatrale riconoscibile dalla platea più folta e distratta: un

protagonista di chiamata con pedigree televisivo, un classico consolidato (magari stravolto a suo piacere da un divo e privo di regia identificabile), un eventuale testo moderno o contemporaneo, solitamente anglosassone, con bagaglio completo di occasioni polemiche, da valorizzare sulla stampa, sempre più disposta dal canto proprio a secondare il personaggio, la moda, lo scandalo artificioso; perché lo scandalo vero è come vanno le cose in questo Paese. E sulla scia luminosa di questi fuochi, tutto il resto può seguire traballando. Monete false dappertutto, cocci, vetri rotti e anniversari che verdeggiano come la cicoria!

I FALSARI DEL MARCHIO DI QUALITÀ

Il nostro è sempre stato un mercato fragile, volubile, che però ha trovato, in fasi successive al dopoguerra, spezie imprevedute: la nascita e l'affermazione dei teatri stabili, poi la diffusione della cooperazione con il decentramento che ne è seguito, l'esplosione della sperimentazione teatrale e del teatro di ricerca fino a tutti gli anni '70 e un dibattito molto vivo e provocatorio, attento ai fermenti internazionali, che ha sollecitato i mezzi di informazione a seguire con interesse la realtà in trasformazione. Ora il mercato è stagnante, la sua merce val poco, i passanti ci vanno la domenica come al mercato delle pulci con l'illusione amabile di trovare un vaso brutto per fiori marci da spedire al padron di casa per Natale.

Se passerà la legge così come è formulata ora, anche il mercato delle pulci ha i giorni contati. Le trecento novità e riprese italiane che si rappresentano ogni anno — l'Agis dimentica però di ricordare che la tenuta è minima per quasi tutte — saranno ridotte drasticamente perché il disegno di legge non parla di «novità italiana» ma di «opera contemporanea, i cui diritti non siano caduti in pubblico dominio». Vale a dire che la produzione potrà scegliere anche il testo di un autore morto 50 anni fa per avere agevolazioni speciali. Si poteva trovare un'altra formulazione? Certo che si poteva ma non esiste nella ratio di questo testo normativo neppure il sospetto che la drammaturgia contemporanea sia il nocciolo di un dibattito civile e dunque il nucleo di una dialettica che può suscitare slanci e vocazioni. Ma ben altri sono gli obiettivi di chi ha messo mano al progetto di legge. Cosa potranno essere i nuovi Stabili se non il riciclaggio degli attuali sulla base di un rapporto inquinato tra politica e cultura? Quali incentivi avrà la produzione privata per buttar via i repertori attuali e scegliere altri copioni, di epoche passate o nuovi di zecca? In che modo andranno a finire le sale sotto i duecento posti che una norma assurda non vuol più sostenere? Chi garantirà ai più giovani il diritto di mettersi insieme in compagnia e organizzare un giro, un'avventura con quel minimo di sostegno che permetta loro di sostentarsi... anche se non fossero d'accordo il ministro, il direttore generale e i tre saggi? E chi saranno costoro se non persone inadeguate o fuori tempo o di comodo?

In attesa che proprio dall'emporio europeo possa giungere qualche scossone che levi il gesso al teatro italiano, altra è la via da battere. Liberalizzando i progetti che offrano idee e garanzie di una realizzazione competente, favorendo nei fatti un ricambio di operatori che vogliano rischiare, dando occupazione insomma a chi ha talento, a chi lavora seriamente ed è per questo apprezzato, producendo e distribuendo generosamente chi se lo merita!

E forse — nel Duemila — il pubblico si accorgerà di aver bisogno dei posti!

□

STORIA E FUTURO DEI RAPPORTI TRA VIDEO E SCENA

IL TEATRO SALVATO DALLA TV O VICEVERSA?

Il palinsesto ha cacciato la prosa dai programmi e l'attore del piccolo schermo si è ridotto al ruolo di performer - Non è però da escludere che in futuro la televisione diventi il grande palcoscenico per una rinascita del teatro o che, reciprocamente, una nuova drammaturgia restituisca vitalità ad una tv logorata dall'audience e da una fruizione frammentata.

ANTONELLA ESPOSITO

Uno spazio, un attore che lo attraversa, uno spettatore: questi sono, per Peter Brook, gli elementi essenziali del teatro. Un po' per gioco e un po' per dovere di cronaca, si dovrebbe aggiungere, nelle mani dello spettatore, un telecomando. Non solo perché dopo dieci minuti questo spettatore insofferente avrebbe voglia di cambiare scenario, ma perché questa persona è soprattutto un telespettatore, abituato ad un genere particolare, che è il teleteatro. Qui naturalmente non si vuole imputare, come si è soliti fare alla televisione, uno dei tanti mali della cultura italiana, l'assoluta mancanza di educazione teatrale. Semmai, bisognerà riconoscerle il merito di aver divulgato il fenomeno teatrale in una misura prima impensabile; anche se questo «nobile intento» è stato troppo presto relegato negli spazi più scomodi del palinsesto, o addirittura, riguardo all'informazione sul fatto teatrale, ne è del tutto scomparso. D'altra parte è opportuno accennare ad un discorso persino abusato, quanto eluso, circa la perdita della funzione rituale del teatro, di molto antecedente l'avvento del cinema. Da tempo il teatro non è più la «scena» della società, il luogo sacrale in cui il gruppo può vedere i propri mali, le proprie angosce e può elaborarli simbolicamente, in senso antropologico. Oggi la scena è sempre altrove, è sempre spostata rispetto ai mass media che ne producono la visione, ma non ne permettono anche l'elaborazione simbolica. I segni e il pericolo dell'Aids rimbalzano dalla tv alla stampa, al cinema, ma è indipendentemente da questi luoghi che si elaborano comportamenti nuovi, anche in ristrettissimi gruppi sociali. Ritornando ad un concetto meno ampio di testo teatrale, parlare di teatro e televisione ci permette di mostrare l'altra faccia del discorso di Carlo Infante (*Hystrion* n. 4-1989), imperniato sulle avventure del teatro di ricerca nel futuro della comunicazione. Lontano dalla fruizione del videoteatro, lo spettatore comune è quello della *card* di abbonamento, è quello che si propone di vedere un classico «perché si deve»; o affolla il teatro dove si rappresenta un nuovo autore perché, secondo le voci che gi-

rano, «si può seguire come una *situation comedy*».

Il telespettatore che va a teatro è il prodotto ultimo dei rapporti non sempre facili tra teatro e audiovisivi, nei quali è coinvolto *in primis* l'attore e la sua fisicità.

IL TELEATTORE

Valentina Valentini, nella sua ricerca sul Teatro in immagine (Bulzoni, 1987), accomuna la ritrosia dell'attore a farsi riprendere dai mezzi audiovisivi, al terrore del primitivo di perdere l'anima facendosi fotografare. Cinema e televisione, ai loro esordi, si rivolsero al teatro per acquisire modelli e credibilità culturale: il primo con i «film d'arte», ossia con il teatro filmato; la seconda, inaugurando programmaticamente il palinsesto italiano con *L'osteria della posta* di Carlo Goldoni. Entrambi i mezzi — spiega la Valentini — incontrando il teatro diedero luogo a mitologie sull'attore di teatro strappato alla fisicità concreta della scena e ridotto a presenza larvale sullo schermo o in video. Più precisamente, i rapporti tra attore di teatro e audiovisivi si sono fatti sempre meno diffidenti, attraverso le esperienze del personaggio-schermo, tanto più vicino alla realtà, tanto più ne è simbolo (in Majakovskij, il pittore che si innamora dell'immagine cinematografica della ballerina, e si ammala finché questa non gli viene incontro, in carne e ossa, uscendo da un'illustrazione). Si è passati poi all'esperienza dell'attore speculare, quello che in tv, teatro del quotidiano, diventa l'uomo qualsiasi, privato anche del divismo cinematografico. L'attore televisivo vede frantumarsi la propria identità di soggetto nella condizione del *performer*, di colui che è contemporaneamente, grazie al monitor-specchio, *actor* e *spectator* dell'azione sulla scena. Con il videoteatro si giunge all'attore in trasparenza, senza corpo, senz'anima, ombra attraversata dalla luce elettronica: il mezzo non riproduce più analogicamente un evento preesistente, ma l'evento, il corpo stesso dell'attore, viene «trattato» elettronicamente.

Dichiarando la necessità di un intreccio metodologico complesso e ancora da verificare, la Valentini richiama l'attenzione sullo studio di queste mitologie dell'attore, sui diversi atteggiamenti riproduttivi che hanno caratterizzato i mezzi audiovisivi nei confronti del teatro. Tutto questo per evitare banali errori di interpretazione, per non attribuire alla storia del teatro, ripercorsa attraverso la registrazione-documento, ciò che appartiene all'uso del mezzo in un determinato periodo. Un'occasione per esplorare la gamma di atteggiamenti della televisione italiana nei confronti del teatro, è data dalla ricerca curata da Gianfranco Bettetini per la Rai (*Sipario! Storia e modelli del teatro televisivo in Italia*, Vqpt, 1989) e realizzata da Fausto Colombo, Giorgio Simonelli e Patrizia Guerra, con un'analisi dei dati della programmazione di Franco Rositi. Iniziamo citando proprio alcuni di questi dati: nel palinsesto del 1954, con una sola rete e poche ore di trasmissione, furono programmate ben 98 opere teatrali (allora veniva privilegiata la ripresa diretta in teatro), i dati riferiti al 1986 ne indicano 76. Questo sostanziale declino dell'offerta tv di teatro si verifica già agli inizi degli anni '60, ed è pure indicativo il fatto che sia sempre stato il venerdì («che nella nostra cultura significa tenacemente sacrificio»), il giorno della prosa. La rete più impegnata in un'offerta anche sofisticata è la più giovane Raitre, mentre il primo canale dopo il 1983 offre meno di 15 spettacoli annuali. Sui primi 33 autori rappresentati (quasi un terzo di tutte le opere trasmesse), i primi cinque sono Goldoni, Shakespeare, Pirandello, Eduardo e Peppino De Filippo, che superano ciascuno le tredici opere rappresentate. 375 autori, quasi la metà, sono stati rappresentati una sola volta.

DALLA PARTE DELLA TV

Questi dati astraggono da una storia del costume, di divulgazione culturale, di omogeneizzazione linguistica, di grande coinvolgimento emotivo e morale dei grandi sceneggiatori o delle «dirette». Oggi, saldati i debiti

con il cinema e il teatro e elaborati propri mezzi linguistici, la televisione vede appannarsi questo passato da evento collettivo (se si fa eccezione per i grandi appuntamenti sportivi). La sua fruizione, con la diffusione delle videocassette, diventa sempre più individualista: ognuno si fa la «propria» tv ed anche il teatro, quasi espunto dalla programmazione normale, riappare, attraverso gli stessi canali istituzionali, sotto forma di videocassette, per ora limitate al teatro di Eduardo e di Govi. Come dimostra una ricerca precedente sulla divulgazione scientifica e lo sport in tv (*Lo specchio sporco della televisione*, a cura di Bettetini e Aldo Grasso, Fondazione Giovanni Agnelli, 1988), la televisione riesce a fagocitare qualunque settore della vita culturale e sociale e a trasformarlo in un particolare genere televisivo. Nei confronti del teatro la questione è particolarmente complessa, in quanto il teatro è stato per essa il modello principe attraverso il quale mettersi in contatto e mettere in scena tutti gli altri ambiti del comunicare. Questo connubio fatto di rispetto e di appropriazione di generi, si definisce di volta in volta nella trasmissione in diretta, dal teatro (la prima alla Scala) o registrata; nell'adattamento in studio di opere già rappresentate in teatro; nella traduzione, messinscena televisive «originali» di testi teatrali. La classificazione della ricerca si articola nell'esame delle forme derivate, in cui il modello teatrale si intreccia con la *fiction*, con l'informazione o con l'intrattenimento. Un caso a parte è costituito dai programmi di sperimentazione televisiva su performance teatrali, sugli esempi, rimasti in realtà insuperati, dell'*Amleto* di Carmelo Bene (1977) e dell'*Orlando Furioso* di Luca Ronconi (1975), nei quali il testo è attraversato da elaborazioni metalinguistiche sullo stesso mezzo televisivo.

LA SFIDA DI DOMANI

Vediamo allora di dare le coordinate di questo genere televisivo che raccoglie una tale va-

rietà di operazioni linguistiche e di stile. Il teatro vi è sempre come punto d'origine o perlomeno come punto di riferimento espressivo, indicato da un insieme di marche di genere. Prima di tutto quelle paratestuali: sappiamo che un programma ci offre teatro perché la stampa specializzata ce lo «inquadra» in questo ambito, segnalandoci autore, regia, cast e trama. Marca contestuale è invece la ritualità dell'appuntamento fisso alla programmazione settimanale, che, come il quiz al giovedì, da sempre aiuta a identificare un genere. Senza trascurare la presentazione che precede la messinscena: è in questo ambito che si creano determinate attese nello spettatore, al quale viene richiesto di attivare particolari competenze, differenti da quelle della comune fruizione televisiva. Fra le marche più propriamente testuali, quella che sfugge ad una definizione precisa è la recitazione dell'attore, che, specie nei casi delle forme miste (per esempio nella serie *Teatro inchiesta*), si presenta sdoppiata sul piano del commento, tipicamente televisivo, e sul piano della recitazione più tradizionalmente teatrale. I citati casi di autentica sperimentazione di teatro in tv hanno influito sulla stessa ricerca teatrale, che ha poi continuato autonomamente l'avventura del video. Ora essa è pronta ad affrontare il futuro del satellite, di fronte ad una televisione diventata sempre più apatica nei confronti della scena teatrale. La sfida è aperta. È possibile che le nuove energie del teatro rinnovino la vitalità di una tv logorata dall'audience e da una fruizione frammentata. Oppure il contrario: che la tv offra al teatro la propria scena per attuare l'antico sogno teatrale. □

Nella foto: Eduardo mentre dirige le riprese televisive di una sua commedia.



HANNO DETTO

«Ora che tanti amici se ne sono andati; ora che grandissimi attori quali Salvo Randone sono invecchiati davanti a me, ebbene io ho cominciato il mio conto alla rovescia cercando di attribuire al mio mestiere dolorosamente "umanista" il compito di interpretare la realtà».

VITTORIO GASSMAN - Corriere della Sera

«Ora tutti mi chiederanno perché ho scelto proprio Aspettando Godot di Beckett per far coppia in teatro con Jannacci. Beh, io penso che in questo momento sulla scena italiana non ci siano personaggi più credibili di Jannacci e me per interpretare Estragone e Vladimiro: nell'intimità, questi personaggi ci somigliano molto. Sono proprio due matti come noi».

GIORGIO GABER - Corriere della Sera

«Non capisco perché i critici si siano accaniti contro la Medea televisiva e non contro altri spettacoli della serie, come quella cosa orripilante che era La strana coppia».

GIANCARLO SEPE - Il Giorno

«La prima qualità di un buon impresario? Non è saper spendere o saper risparmiare. Il successo arriva quando lo scarto tra quello che si immagina e quello che si realizza è solo del dieci per cento».

LUCIO ARDENZI - Corriere della Sera

«Bergman non ha mai capito veramente le donne, ma è sempre stato vittima di un cliché tipico per la sua generazione: le donne sono nevrotiche e puttane, o un sogno irraggiungibile».

BIBI ANDERSSON - Corriere della Sera

«Troppo a lungo si è sostenuta l'inesistenza di una classe di commediografi, troppo a lungo (ma ancora adesso, pur in fase calante) se ne sono misconosciute le qualità, con una sbragatività di giudizi che apriva immediatamente le porte al comodo copione straniero, reduce da tutt'altra civiltà e pronuncia. Adesso, ci sono motivi per ridurre l'estrofilia e dare udienza a voci nostre, provvedute anche sul piano della tecnica, dell'artigianato. C'è persino una ancora pallida prospettiva di una vita e di una carriera d'autore».

ODOARDO BERTANI - Avvenire

«Ricordo Gianni Santuccio durante le nostre duecentocinquanta repliche di Servo di scena: il copione prevedeva la sua morte improvvisa in camerino e la scoperta da parte mia, devoto suo servo di scena, di non essere neppure stato citato nelle memorie. Mi accorsi però che dopo la «morte» cambiava posizione, come per far vedere al pubblico che era tutta una finta, che non era un personaggio così odioso. Poi mi disse: "Era un ictus post mortem"».

UMBERTO ORSINI - Il Giornale

«In realtà ci sono in giro troppi amministratori di teatri e troppo pochi artisti».

MAURIZIO SCAPARRO - Avanti!

«I personaggi eroici oggi non esistono più, sono poco credibili, meglio interpretare i mediocri, gli uomini in grigio, più vicini alla nostra mentalità di spettatori».

GIULIO BOSETTI - Il Giornale

«Sui problemi di questa nuova sede del Piccolo che non nasce, che non vogliono far nascere, terrò una lezione, anzi scriverò un libro nero. Intanto voglio che la gente sappia che nella scorsa stagione abbiamo avuto 140.000 spettatori in 269 repliche, dieci spettacoli prodotti e rappresentati un po' in giro per il mondo, da Madrid a Francoforte, da Parigi a San Paolo, da Düsseldorf a Roma. Quindici miliardi 419 milioni le entrate, cinque miliardi 624 milioni le sovvenzioni dello Stato e degli enti pubblici. Il bilancio si è chiuso in pareggio, grazie allo sponsor Enimont, che contribuisce con 360 milioni. Devo dire che siamo lletti e orgogliosi di essere sponsorizzati».

GIORGIO STREHLER - Il Giornale

IL TEATRO È LA MEMORIA



VIDEORAI



LA MEMORIA DEL TEATRO



SOCIETÀ ITALIANA DEGLI AUTORI ED EDITORI

Sede Sociale: VIALE DELLA LETTERATURA, 30 - ROMA (EUR)
Tel. (06) 59901 - Telegr. AUTORI ROMA - Telex 611423

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

La S.I.A.E., pertanto, svolge essenzialmente un ruolo di intermediazione nel campo dell'utilizzazione delle opere d'arte, amministrandolo sulla base di un rapporto di mandato; ovviamente proteggendo gli interessi materiali e morali dei suoi associati, sia in Italia che all'estero, la S.I.A.E. contribuisce a promuovere il progresso culturale del Paese nonché a diffondere il patrimonio letterario ed artistico italiano.

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

- a) la concessione, per conto e nell'interesse degli aventi diritto, di licenze ed autorizzazione per l'utilizzazione economica di opere tutelate;
- b) la percezione dei proventi derivanti da dette licenze ed autorizzazioni;
- c) la ripartizione dei proventi medesimi tra gli aventi diritto. La S.I.A.E. svolge inoltre, fin dal 1970, un'opera capillare di lotta alla pirateria in collaborazione con le forze dell'ordine, in difesa dei diritti degli autori.

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

Gli associati (che attualmente sono circa 45.000) si distinguono in iscritti (ordinari e straordinari) e soci.

Possono essere ammesse, in qualità di iscritti ordinari, le persone fisiche o giuridiche italiane che siano titolari, in via originaria o derivata, di diritti di autore o diritti connessi.

I cittadini degli Stati membri della CEE sono equiparati ai cittadini italiani. Possono invece essere ammesse, in qualità di iscritti straordinari, le persone fisiche o giuridiche straniere titolari di diritto di autore.

In Italia la Società si giova di circa 860 Agenzie e di 40 Filiali coordinate da 14 Sedi regionali; all'estero è collegata con oltre 100 Società di Autori straniere di cinque continenti, mediante contratti di reciproca rappresentanza per cui ciascuna società gestisce, nel proprio ambito territoriale, anche il repertorio dell'altra società di cui ha la rappresentanza.

La S.I.A.E. cura numerose pubblicazioni di carattere giuridico, economico e sociale tra le quali vanno segnalate «Il Diritto di Autore» e «Lo Spettacolo» (riviste trimestrali); «Teatro in Italia», pubblicato annualmente; il «Bollettino della S.I.A.E.», (bimestrale) e «Lo Spettacolo in Italia» edito sin dall'anno 1936 con i dati statistici relativi a tutte le manifestazioni di spettacolo e di sport che hanno luogo in Italia.

La S.I.A.E. ha anche pubblicato, fra l'altro, il volume celebrativo del Centenario della Società, gli atti del «Convegno Internazionale sulla Pirateria Cinematografica, Fonografica e Radiotelevisiva», quelli dei Convegni: «L'intelligenza creativa tra regola e fantasia — diritto d'autore: verifiche e prospettive», «Diritto d'autore — Diritto di vita», «Firma d'Autore. — Il copyright del giornalista».

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

FOYER

FABRIZIO CALEFFI

Maestro, il teatro soffre, soffre: ma di che, perché?
— È xeropositivo: copia e ricopia programmi e locandine da una stagione all'altra...
(dai Dialoghi tra una Vergine e il Commediografo)

HYSTRIONES, HYPOCRITES, MANGIA-CAKE!

«Furono gli angeli perversi ad insegnare agli uomini la scrittura»
Libro di Enoch.

Ore 4.30 pm: all'Algonquin di viale Ranzoni con gli Istrionici, teatro, dopoteatro, metateatro e colazione da Bulgari. Ah, Milano, che ci consenti simil ridda di superappuntamenti! A Milano, sono in arrivo Babington da Roma e Shakespeare da Mitaca; altri due passi in direzione New York della panettonica metropoli postatomica destinata ad esser ribattezzata Milork (Milano + New York). E se, col vento dell'est, anche qui cadrà il muro nonsense del traffico a senso unico, che bella diventerà la nostra Merlino (Milano + Berlino)!

Ma torniamo al punto di partenza: ore 4.30, appuntamento con gli Istrionici. Gente irriverente che verrà ricordata con la stessa reverenza con cui si nomina il Gruppo dell'Algonquin, hotel di Manhattan che ospitava in una saletta privata la riunione settimanale dei cervelli più brillanti d'America, cfr. Dorothy Parker. Noi ci troviamo a due passi dai Navigli e il nostro Mr. Ross (gran boss del *New Yorker*, un cult magazine negli anni d'oro) si chiama Ronfani — prestidigitatore che estrae periodicamente dal cilindro da Cappellaio Matto... no, non un coniglio, ma il Sarchiapone di questa bomba H(ystrio) che vi ritrovate in mano in questo momento, giacché mi state leggendo.

Foto di gruppo con signorine: fan corona al Direttore Gilberto Finzi Sottile Dottore, Non-c'è-Ricci-Senza-Spine, Miss Due Cognomi Marré Fa per Tre, Sorella Antonella Pennabella, Pistillo sulle cui labbra si posano le farfalle della sapienza, Battistini o Dell'Impazienza, un paio di ragazze che conoscerete meglio quando anch'io le conoscerò meglio e altre figure. Il Seguito Alla Prossima Puntata.

Che si fa? Si fa la rivista. Come si fa? Oplà, noi creiamo. Questo... Milorker nasce da un setaccio da cercatore d'oro: duro lavoro il nostro. Ma lo preferiamo a chi preferisce fare l'orafa e cesellare o il gioielliere e smerciare. Mentre vengono distribuite le recensioni, il Vs. leggiucchia sottobanco un Giallo Mondadori, «Un'indagine per Dorothy Parker» (guarda guarda) di George Baxi, da dove trascrive questo scambio di battute:

- Lei è un vero scrittore.
- Scusi, rispetto a chi?
- Rispetto a un critico.

Bene, vediamo: adesso che c'è sull'agenda? A Teatro, per la presentazione dell'ultimo romanzo (si dice così, ma non è detto) di Andrea De Carlo: per lanciarlo (si dice così, ma non si dice dove), hanno inventato una sorta di dibattito sull'invivibilità della nostra beneamata città. Andrea De Charlie Brown, già autore Usa-e-getta, s'è ora buttato a fare il surf sull'onda verde nazional-pop, tutto preoccupato che la copertina (dei suoi libri) finisca in lavatrice col detersivo sbagliato. Fa male sentir parlare male di una Milano che sta per accogliere Babington, succursale dell'omonimo locale in piazza di Spagna, destinato a diventare il Deux Magot di finemillennio. Le opere scritte ai tavolini di questa tea room potranno esser esposte e presentate alla libreria *Shakespeare and Company* che Giuseppe Recchia aprirà davanti all'Università, in via Festa del Perdono. L'omonima parigina editò, grazie alla titolare Sylvia Beach, l'*Ulisse* jockeyano: sperar non nuoce.

Intanto, intenti a tirar mattina, eccoci giunti a far colazione da Bulgari: un'abitudine da mangia-cake. Così chiamano a N.Y. quelli che, concettualmente, ragionano alla Maria Antonietta: se non c'è pane, che si mangino brioches! Semiologicamente significativo che la parola sia, però, composta in italo-americano e non in franglais. Che abbia ragione Pontus Hulten, quando afferma, perentorio: «Il XIX secolo è certamente per la cultura un secolo francese. Forse, il XX apparterrà all'Italia...»? Di certo, non aveva torto il compianto Alexandre Iolas, istrionico gallerista, quando diceva: «Milano è la più europea delle città d'Europa. Ci sono le donne più belle ed eleganti, la gente più raffinata».

Ci vorrebbe un terzo fratello Goncourt (a Parigi si ristampa il *Journal* di Edmond e Jules) per raccontare l'autunno caldo milanese. Il vostro inviato, fi-



glio unico, si candida modestamente come Cugino G. e s'aggira nei foyer. All'Ansaldo, durante *Milanopoesia*, colgo un'indiscrezione: Kantor avrebbe scelto per il suo nuovo lavoro un altro dei suoi bellissimi titoli, *Oggi è il mio compleanno*. Reduce da Dolceacqua, dove ha interpretato il primo lavoro teatrale di Aldo Busi (dichiarazione d'autore: «il teatro s'invalida perché è fatto da invalidi»), Valeria Magli danza con impeto nijinskiano un omaggio a Stratos di Nanni Balestrini.

L'inverno del nostro scontento è rallegrato dalla presenza sulle scene milanesi di Alessandro Bergonzoni, a cui indirizzo questa canzone: Oh Bergonzoni de' Bergonzoni / tu che scrolli i pelandroni / tu che ingrulli i paperoni / le tue battute si sono schiantate / sulle balene sedute e addormentate: / il tuo spirito è come il rock / fa l'effetto di uno shock / e perciò canto così / oh oh oh, di Bergonzoni datemi uno stock.

Approfitto del titolo dello show del gran kabarettista (merita una storica k che lo distingua dai battutari palchettari) per lanciare un'invettiva: *Le balene restino sedute, please!*

Alludo al malcostume di certo pubblico che pretende di uscire da teatro nel bel mezzo dei ringraziamenti, degli applausi e delle chiamate. Son gli stessi che lasciano lo stadio a 10' dalla fine, ignorando la zona Cesarini, i minuti di recupero e la buona educazione. «Dove credi di andare / se tutti i tuoi pensieri restano qui? / Il mondo non è più grande di questa città / la gente si annoia ogni sera / come da noi», cantava il saggio Sergio Endrigo...

Ma torniamo un attimo al cabaret, nella fattispecie allo *Zelig*, per segnalare la lieta sorpresa di Lucia Sardo, che ha il presentato la sua commedia *Storia di Matilde*, già meritatamente ben accolta in Francia. Per non peccar di Milanocentrismo, chiudo con due citazioni «straniere»: la prima riguarda un'altra attrice, la romana Francesca Fenati, impegnata con successo al Beat 72 in un ruolo impegnativo e futura Elettra di un'intrigante Oresteia diretta da Alberto Di Stasio con ambientazione nell'Italia dal dopoguerra a oggi, la seconda l'inaugurazione a Torino dell'Oca Nera, ristorante con teatro delle marionette a repertorio contemporaneo-spazio ridotto d'illimitata potenzialità. □

Nell'illustrazione di Caleffi: Merlino News & The Milorker cover story.

APOLOGIA DEL LUOGO TEATRALE IDEALE

PETER STEIN: DICO NO ALLA SCENA PRIGIONE

Le manie di grandezza degli architetti e gli eccessi tecnologici nuocciono alla libertà creativa e alla concentrazione del pubblico - Meriti e limiti della ricostruzione teatrale in Germania - Perché la generazione del '68 abbandonò le vecchie strutture - La fase importante è quella delle prove, non delle repliche: cosa che in Italia non è stata ancora capita.

FRANCESCO SFORZA



Abbiamo intervistato Peter Stein, di cui abbiamo visto il *Tito Andronico*, in occasione del suo ciclo di lezioni al Centro Teatro Ateneo sulla sua messa in scena dell'*Oresteia*. Stein parla un italiano ancora errante fra diverse lingue europee, ma illuminato più volte da quella medesima chiarezza di idee che ritmava, con eventi semplici e abbaglianti, il respiro intenso dello spettacolo. Con disposizione entusiastica e rigorosamente razionale accetta di parlare anzitutto di architettura teatrale.

La sede della Schaubühne, il gruppo da lui diretto per 10 anni, costruita nel 1978, è già un edificio-simbolo per gli architetti italiani, tanto da essere un suggerimento progettuale nel bando di concorso per la ricostruzione del Teatro Galli di Rimini. In un momento in cui restauri e progetti di teatri sembrano moltiplicarsi nel nostro Paese, a volte fra polemiche, la ricca problematicità del suo discorso può offrire ad architetti e teatranti molti spunti di riflessione. Naturalmente ogni paragone con quanto avviene nella RFT deve tenere presenti le differenze radicali nei sistemi di produzione: nelle città tedesche ogni teatro di una certa importanza fruisce del lavoro di una compagnia stabile; inoltre ogni elemento dello spettacolo viene realizzato sul posto, compresi scene e costumi, che in Italia vengono affidati quasi sempre a laboratori specializzati.

FRA CIELO E TERRA

HYSTRIO - In che situazione si è concretizzato il progetto della Schaubühne?

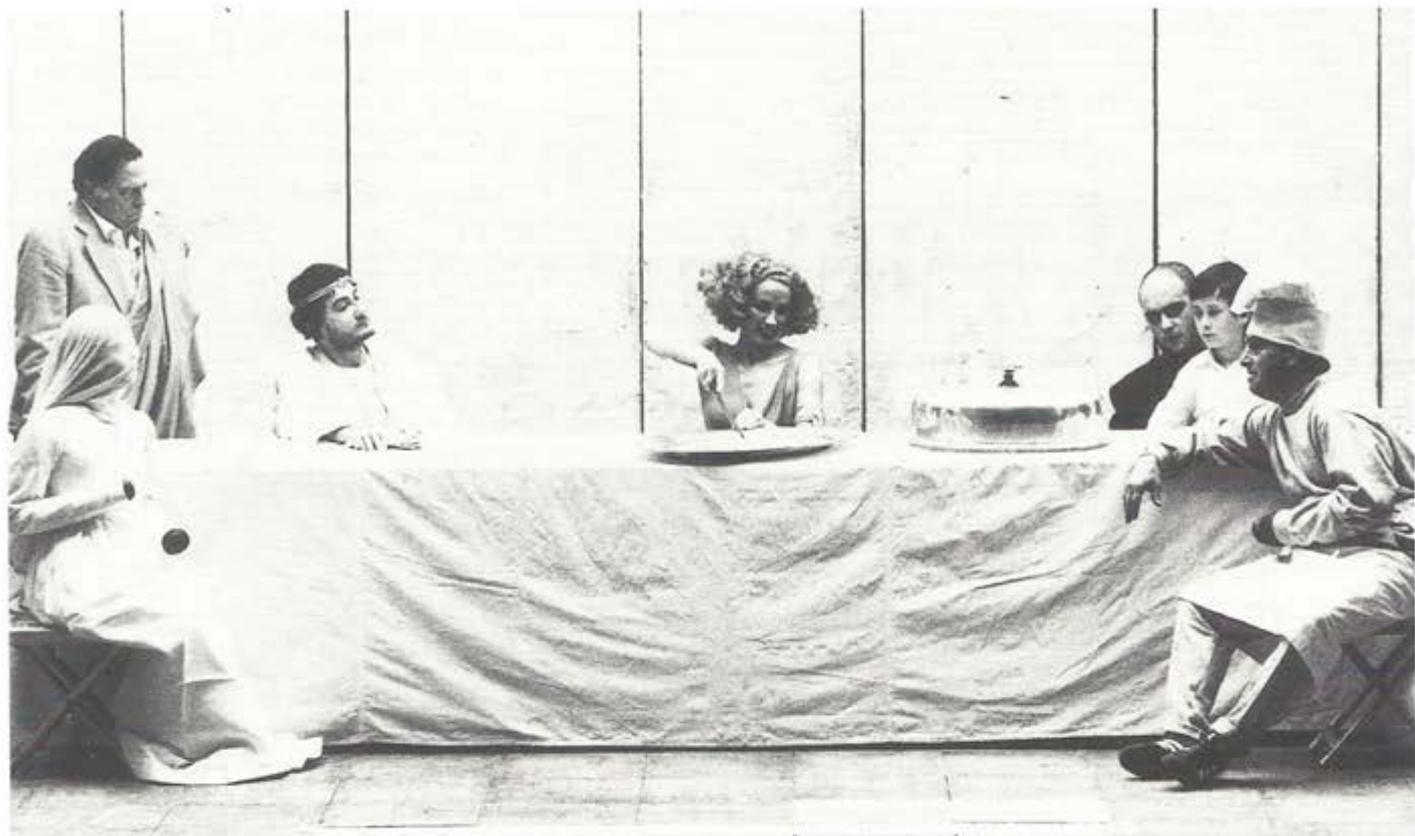
STEIN - Si sa che in Germania la guerra ha distrutto molte sale. Nel dopoguerra abbiamo fatto l'esperienza di un grande programma di edificazione di teatri. Negli anni Cinquanta e Sessanta si costruivano enormi complessi di cemento, centri dell'arte dello spettacolo con lunghi corridoi, la sala grande (*grosses Haus*) per la lirica, la sala piccola (*kleines Haus*) per la prosa e anche spazi sperimentali. Verso la fine degli anni Cinquanta si comincia a delineare un cambiamento

nella maniera di fare teatro e dieci anni dopo, nel '68, avviene una piccola rivoluzione.

H. - In quegli anni in Francia il ministero Malraux dà avvio alla costruzione delle *Maisons de la Culture*; gli architetti francesi si esercitano sul tema della polyvalence. C'è un nesso con quello che avviene contemporaneamente nella RFT?

S. - No, non direi. Da noi gli architetti hanno piuttosto puntato su una standardizzazione del modo di fare teatro caratteristico degli anni Cinquanta, che poi non era cambiato molto dai primi del secolo, e sul perfezionamento della tecnica. C'è una stagnazione totale nel teatro; non artistica, ma nei metodi di lavoro. L'unica traccia, in architettura, di un cambiamento, è nella tendenza verso il teatro-spazio (*Raumbühne*), con il progressivo allargamento del boccascena: gli spazi che accolgono il pubblico e lo spettacolo tendono a unificarsi, a diventare le due metà dello stesso luogo. Ma si tratta solo di uno sviluppo del teatro all'italiana: la graticcia è sempre limitata al palcoscenico, e questo è ovviamente un condizionamento tecnico importante delle possibilità espressive. È molto raro che l'impianto di base venga messo in questione. Inoltre sono introdotte enormi macchine idrauliche per muovere il palcoscenico e su questo punto lo sviluppo è stato notevole. Ma nessuna apertura di altre possibilità di fare teatro.

A partire dagli anni Venti ci sono piccole iniziative — come ad esempio quella di Reinhardt, che porta il teatro in un circo — miranti a conquistare lo spazio organizzando il pubblico in modo diverso attorno al gioco teatrale. Ma questo è caduto nel buio della storia e quando noi, giovani alla fine degli anni Sessanta, abbiamo cominciato a cambiare il teatro tedesco, abbiamo rifiutato la situazione anche architettonica che esisteva: siamo andati fuori, dovunque c'era un posto libero, una funzione obsoleta: un vecchio mattatoio, una stazione abbandonata, per le strade, un vecchio cinema, il tetto di un palazzo... Nei grandi apparecchi architettoni-



ci dei teatri stabili (*Stadttheater*) si potevano fare solo manovre con grandi équipes di tecnici e con regole rigide. Fuori tutto era possibile, libero: c'erano il cielo, la terra, il mare. Abbiamo creato situazioni teatrali adattando da noi stessi questi luoghi alle necessità tecniche, facendo tutto con le nostre mani. Abbiamo imparato ad ottenere il massimo risultato con il minimo sforzo, anche economico. Nel cuore di ogni uomo di teatro esistono sempre due elementi contraddittori: da un lato l'esigenza di emarginarsi, di spostarsi da un luogo all'altro come gli zingari, essere ai margini della società; dall'altro quella di entrare nei centri, costruire un tempio di marmo, trovare un'istituzione in cui dedicarsi allo sviluppo del lavoro.

UN LUOGO LEGGERO

Più tardi è venuto il pensiero di come fosse possibile fissare quella situazione architettonicamente. Il nostro proposito era in fondo quello di fare teatro nella situazione degli *studios* di cinema. Un teatro di posa deve essere un luogo in cui tutto è possibile. E noi siamo veramente entrati in un vecchio teatro di posa che non aveva impegni, a Berlino. In questo luogo abbiamo fatto esperienze fantastiche. L'attrezzatura tecnica rendeva possibile mettere le luci ovunque, disporre le scene nel modo più imprevedibile, senza alcun limite alla fantasia. Così, quando abbiamo costruito un teatro, abbiamo seguito esattamente l'esempio dei teatri di posa. L'unica mancanza avvertibile, rispetto a un teatro tradizionale, è quella della graticcia: se ho un panorama, o una scena dipinta, devo piegarli. Per il resto, si può fare di tutto.

H. - Dunque siete arrivati a conclusioni simili alla «polivalenza» dei francesi?

S. - No. In Francia la *polyvalence* è formulata come teoria. Non credo che sia la parola giusta. Dovrebbe contrassegnare uno spazio dove si può fare teatro à l'italienne, all'antiteatrale, shakespeareano o in qualche al-

tra maniera. Ma queste sono classificazioni del pensiero. La parola importante è sempre *teatro*, una certa maniera di presentarsi. È assolutamente irrilevante dove si trova il palcoscenico. Questa è una decisione che ha a che fare con il prezzo dei posti, i desideri del pubblico, le voglie dei registi. Le differenze fra una situazione e l'altra sono obsolete, non interessanti, esistono soltanto a causa di un'eredità storica di tipi architettonici differenti. Io posso anche fare teatro in una architettura italiana tradizionale, scegliendo un testo che così funzioni benissimo. Io posso fare teatro dappertutto. Non ho bisogno di un'architettura speciale. Posso fare io la mia architettura, quando è necessaria. È importante che gli architetti capiscano questo. Questi architetti, troppo pagati, hanno una tendenza terribile alla sistematizzazione, mentre il teatro è esattamente il contrario, è libertà totale, può accadere dappertutto come una peste. Gli architetti che vogliono fare qualcosa per questi uomini di teatro completamente pazzi devono creare per loro una situazione protetta, per lavorare al riparo dalla pioggia, dal vento e dai rumori. L'attrazione, lo *charme* del teatro è la possibilità di una concentrazione collettiva su un punto, una parola, un piccolo movimento. Tutto il resto dev'essere molto leggero. Non c'è bisogno di introdurre un'estetica. Anzi, un'estetica architettonica nel teatro è assolutamente la morte. Il teatro fa la sua propria estetica. Le funzioni di rappresentazione, di formazione (*Bildung*) oggi sono perdute. Il tempio del Vero, del Bello e del Buono, quasi una sostituzione della chiesa, non esiste più. Esiste la necessità di piccoli politici di farsi propaganda, ma in realtà anche questo è un gioco di tempi passati, che oggi non ha niente a che fare con il vero teatro, specialmente di prosa. L'opera lirica è diversa, a causa della complessità del lavoro. Per fare uno spettacolo lirico, fra artisti e personale ci vogliono 500 persone. Costa troppo, ed è evidente il con-

tatto con l'*establishment*, l'influenza specialmente mentale, ma anche diretta dei politici, interessati a cose diverse ed esterne al teatro: si fa una piccola festa con un cantante famoso per vendere un po' meglio qualche prodotto industriale. Espressione di questa mentalità in architettura sono i *foyers*: negli anni Cinquanta e Sessanta si costruivano in Germania teatri con palcoscenici grandissimi, sale grandi, ma anche enormi *foyers*.

PENSARE AL PUBBLICO

Questi luoghi dove si passeggia o si beve spumante, luoghi di una mentalità terribilmente provinciale. Luoghi morti, dove non succede niente, pieni prima dell'inizio dello spettacolo e per una mezz'ora durante l'intervallo, e per tutto il resto del tempo vuoti. Questi *foyers* sono dunque la prima cosa da eliminare. Nel Settecento e nell'Ottocento era diverso: la società che aveva creato i modelli di questi edifici e la situazione pubblica erano la stessa cosa, e quei grandi *foyers* rispondevano a esigenze reali. Oggi la grande rappresentazione si fa con la tv o la pubblicità, all'aperto. Non è necessario fare questo con il teatro. Il teatro è una delle ultime possibilità di concentrazione, ha bisogno di un posto speciale nella società. È una grande occasione poter immaginare questo posto in collaborazione con gli architetti, un'apertura di possibilità immense, creare il posto giusto per lavorare in continuità. La quadratura del cerchio è costituita dal fatto che una situazione di continuità tende a morire, dopo 7-10 anni comincia la crisi, gli uomini cambiano, l'architettura resta. Rispetto agli uomini di teatro, gli architetti devono quindi sforzarsi di condizionare il meno possibile il futuro, di non fare scelte che impongano un certo tipo di lavoro. La supertecnizzazione è un grande pericolo.

H. - Scusi, ma proprio la *Schaubühne* sembra ormai diventata il paradigma di un teatro in cui l'elemento tecnologico è prepon-



derante.

S. - La Schaubühne è forse l'ultimo di una generazione di teatri tedeschi supertecnologici degli anni Settanta, ma in confronto con altri teatri di Berlino Ovest è un teatro piccolo e l'apparecchiatura tecnica è ridotta. Veramente non è un teatro, ci si possono fare films, basketball o produzioni industriali, perché esiste tutto il necessario, ventilazione, acqua, libertà: è un luogo completamente libero di 75 metri per 33, con spazi di servizio annessi e un piccolo foyer. C'è un'attrezzatura idraulica per cambiare la topografia del pavimento e facilitare la costruzione di tribune.

LUCI COL COMPUTER

Per una sala dove le sedie non sono fisse il problema è sempre questo: come è possibile costruire rapidamente una tribuna per cinquecento, mille spettatori? In Francia le sale polivalenti sono bloccate dalle tribune fisse. Gli architetti dovrebbero studiare la possibilità di situazioni velocemente intercambiabili nella disposizione del pubblico: questa è la base della possibilità di essere liberi. Fare il palcoscenico è facilissimo. Il problema spaziale dell'invenzione della tragedia greca era esattamente lo stesso: per la visibilità di un solo attore basta un banco. Quando la situazione teatrale è complicata dalla presenza di altri attori è necessaria una costruzione che permetta al pubblico di vedere bene. Nell'evoluzione verso una formalizzazione di un luogo fisso per gli spettacoli tragici, c'è la notizia di un crollo di queste tribune, con molte vittime. È possibile imparare molte cose da queste vicende originarie del teatro. Qui sono i problemi: la posizione del pubblico è il problema, non il palcoscenico. Certo, quando si voglia essere liberi in teatro, e inventare sempre, ricominciare sempre da zero. Ci sono moltissime possibilità di fare questo, anche in un luogo fisso. Adottando per esempio un'attrezzatura non troppo impegnativa, non troppo pesante. La scelta dev'essere fatta un po' «alla russa»; vuol dire che tutto deve funzionare anche col vento del-

la Siberia e con quello del Sahara. Gli apparecchi non devono essere sofisticati. Gli uomini di teatro sono già molto duri con gli apparecchi, non sono specialisti raffinati. Ultimamente alla Schaubühne abbiamo avuto un problema con il computer delle luci. Ora, io posso capire benissimo che è necessario uno sviluppo tecnico in questo campo, ma non è possibile essere dipendenti da specialisti di computer! Abbiamo aspettato nel buio questo specialista da Londra per poter continuare le prove. È invece necessario, se le macchine non funzionano, passare alla «marcia a mano». Gli architetti devono pensare solo al necessario, e in caso di emergenza alla possibilità per noi uomini di teatro di fare tutto da noi stessi. Io non avevo chiesto tutta quell'attrezzatura idraulica per muovere il pavimento. Ora è realizzata, e devo dire che sono abbastanza contento: ma non era necessaria. Il resto della nostra attrezzatura tecnica è nella soffitta, dove ci sono 25 *punktzüge* (tiri elettrici, non attrezzati con tirascene, come è logico in una struttura che non ha un asse visuale privilegiato, ma capaci di sollevare carichi concentrati, sorta di carri-ponte, ndr) che possiamo mettere dappertutto e anche far funzionare insieme. Poi ci sono delle pareti mobili con cui si può ridurre lo spazio e disporre di luoghi diversi per forma e capienza, in base alle esigenze specifiche di ogni progetto teatrale: un luogo semicircolare per 250 spettatori, uno rettangolare per 400, oblungo per 6-700 o uno spazio grandissimo per 2.000. Come vede, anche qui il problema del pubblico è determinante. Se per esempio si prevede una grande affluenza e invece arrivano soltanto duecento persone a sera si può sempre creare una situazione raccolta, adatta alla concentrazione, che è molto importante. Ma in generale le possibilità di questo spazio sono fantastiche. Ora alla Schaubühne non ho più mansioni amministrative ma solo artistiche. Sto preparando *Fedra* di Racine e anche il personale non artistico e quello che si cura dell'illuminazione e delle scene è pronto a lavorare su se stesso, ha accettato di realizzare insieme la messa in sce-

na fin dall'inizio delle prove. Dopo due o tre giorni avevamo già la situazione che ci sarebbe stata nella sala definitiva. Abbiamo uno spazio di prova delle stesse dimensioni, dove si fanno esperienze con i colori, si provano i costumi fino a raggiungere una situazione ideale.

H. - In Italia le compagnie passano la maggior parte della stagione in faticose tournées. La maggior parte dei teatri ha funzioni esclusivamente ospitali, le prove costituiscono un onere per le produzioni e spesso avvengono in spazi d'occasione. È molto diverso da quanto avviene in Germania.

S. - Questa è per me una situazione inaccettabile. La prova è l'istituzione più importante del teatro. Tendenzialmente, la rappresentazione dovrebbe avvenire una sola volta, come accadeva in Grecia: l'*Oresteia* venne rappresentata solo il 22 marzo del 458 a.C.. Quando non esiste una situazione di laboratorio, per gli uomini di teatro non esistono risultati veri e propri. Le condizioni di isolamento e di occasionalità del lavoro degli uomini di teatro italiani non sono adatte a uno sviluppo organico dell'arte teatrale. Ma ci sono tendenze verso un cambiamento. In architettura il recupero del Fossati a Milano si muove in una direzione giusta, un po' alla tedesca, orientata verso il futuro. Solo lo styling è troppo invadente, per il mio lavoro sarebbe necessario coprire tutto, per creare una situazione «azzerrata». Poi ho visto la compagnia i Magazzini; a Scandicci hanno ricavato un luogo teatrale da un vecchio edificio degli anni Cinquanta, in modo semplice ed efficace. □

A pagina 36: Peter Stein. A pagina 37: foto d'insieme di «Tito Andronico» di William Shakespeare nella messinscena di Peter Stein al teatro Ateneo di Roma. In questa pagina, Eros Pagni nel ruolo di Tito Andronico.

DOPO IL PREMIO DUSE, PUNTO E A CAPO

ALIDA VALLI INCONTRA JEAN GENET IL MAUDIT

Si prepara a recitare ne I paraventi, che avrebbe dovuto interpretare con Chéreau - Gli occhi stanchi ma sempre luminosi, il cuore semplice e lieto di quand'era «la fidanzata degli italiani», l'attrice racconta come riuscì a liberarsi dalla «schiavitù» della bellezza, perché disse no a Hollywood e come, dopo l'incontro con Visconti, riuscì ad essere se stessa - L'amicizia e la stima di Hitchcock e Soldati - «Antipatie? No, per nessuno».

SILVIA BORRAMEO



Un poeta l'ha definita «calamita d'amore»; un critico del *New York Times* disse che i suoi «erano occhi d'alcova» e con questo ambiguo soprannome era conosciuta a Hollywood. Negli anni Quaranta le studentesse italiane, dopo aver visto il film *Ore 9 lezione di chimica*, si pettinavano come lei, con il ciuffo sugli occhi e — per arrivare ai giorni nostri — Francesca Dellerà ha confessato di avere appreso «la seduzione» da lei. Lei è Alida Valli.

Vestita di nero, con la semplice eleganza che l'ha sempre distinta, i capelli grigi tagliati corti, con la riga in mezzo, come tante volte l'abbiamo vista nei film, Alida Valli ha una voce bassa, sicura; un atteggiamento forte, quasi aggressivo, sicuramente diffidente all'inizio. Per poi sciogliersi appena riesce a superare quell'innata resistenza a parlare di sé. («Sono sempre le stesse cose, non c'è nulla da dire su di me»), dice con una timidezza che è autentica.

Si scopre, invece, che su Alida c'è molto da dire, molto da cercare, all'interno di una personalità piena di dubbi, di emotività, forse di paura. Nonostante le apparenze.

HYSTRIO - Non ha mai pensato, signora, di scrivere un'autobiografia?

VALLI - Oh no! (Ride, poi ci ripensa). Forse, chissà potrebbero scrivere di me i miei figli.

H. - Due figli che lei ama molto.

V. - Sì, anche perché, soprattutto negli ultimi tempi, non li ho mai vicini, e io non ho più voglia di viaggiare. Larry, che è il più piccolo, anche se grande, ovviamente, è del '50, è nato e vive in America. Lavora all'università, fa ricerca in chimica e scienza.

H. - Sposato?

V. - Sì, ma sta divorziando. Ha quattro figli e, poiché si è già innamorato, gli ho detto di andarci piano, questa volta. Carlo, invece, fa l'attore. Anche lui è sposato. Ha un figlio. Per mia fortuna vive a Roma.

Il ragazzo, Carlo, aveva debuttato in teatro nel 1969, in uno spettacolo storico, *Hair*; poi ha interpretato alcuni film che non sono andati molto bene.

V. - Oggi è molto più difficile, per un giovane, trovare la direzione giusta. Intanto gli attori sono triplicati, c'è molta concorrenza. A me piace come fanno gli spettacoli in Inghilterra, c'è molta serietà e là gli attori li difendono, anche quando crescono, e quando diventano anziani. Anche in Francia. In America meno. In Italia invece c'è questo fenomeno del successo immediato; da un lato sembra più facile, ma alla resa dei conti è più difficile, perché il riconoscimento svanisce nel nulla. E poi è un handicap avere genitori famosi. Sicuramente il fatto di essere il figlio di Alida Valli non è stato un aiuto; semmai ha giocato contro. E inoltre Carlo aveva appena cominciato quando è dovuto partire per il servizio militare.

Alida Valli, che ama raccontare dei suoi figli quasi volesse nascon-



dersi dietro a loro ed allontanare il momento di parlare di se stessa, è a Milano per ricevere il Premio Duse, ed è emozionata come una scolara prima degli esami. Ha perfino qualche linea di febbre e già una notte insonne alle spalle. Poi deve registrare negli studi di Canale 5, *Il gioco dei nove*, la trasmissione di Sandra Mondaini e Raimondo Vianello, e anche questo la mette un po' in agitazione.

H. - *Non è certo la prima volta, che fa televisione.*

V. - No, avevo presentato *Music Rama*, un programma musicale di cui ero conduttrice. Presentavo canzoni e balletti. Ma così, alla mia maniera. Non sono molto abile a fare queste cose. A me piace andare in televisione per recitare, ma adesso fanno poca prosa. In televisione ho fatto degli sceneggiati, come *L'eredità della priora*.

H. - *In televisione, il teatro non tradisce la sua natura?*

V. - Dipende da come lo fanno, dal vivo o appositamente per la televisione.

H. - *È importante che ci sia sempre il pubblico?*

V. - No.

Alida Valli è nata nel 1921 a Pola, quando la città faceva ancora parte dell'Italia. Suo padre era un nobile austriaco e il nome dell'attrice era Alida Maria Altenburger. A Pola la giovane attrice frequenta le scuole fino al ginnasio.

V. - Il fatto di non avere terminato gli studi, di non disporre di una cultura superiore, mi ha sempre messo a disagio.

Fin da piccola, però, Alida aveva il sacro fuoco della recitazione. Le prime recite a scuola, le poesie imparate a memoria... Timida e introversa, riusciva ad esprimersi solo recitando.

V. - Prima di entrare in palcoscenico sto malissimo. Un vero terrore, per fortuna dura pochi istanti, poi si parte e via. Ricordo uno spettacolo in cui recitavo con Lina Volonghi. Mancavano pochi minuti all'inizio, Lina continuava a farsi il segno della croce e in un altro angolo, dietro le quinte, io facevo ginnastica. Ho sempre il terrore di bloccarmi, di non ricordare più la parte. Poi comincio a recitare e non ho più paura. Che è poi una paura bella, una specie di eccitazione. Alida Valli sparisce e c'è soltanto il personaggio. Perché mi calo completamente nella parte. Non riuscirei mai a recitare, sentendomi o guardandomi. Questo accade durante le prove. Insomma, io ho paura di tutto, ma di tutto ciò che riguarda me, la mia persona. Sono sempre piena di dubbi perché sono una perfezionista. Ho molta difficoltà a concentrarmi, devo studiare molto per arrivare a farlo e dimenticare quello che mi sta intorno. Inoltre, ogni volta che finisco uno spettacolo o sto per iniziare un altro, sono assalita da dubbi. I dubbi sono sempre la mia compagnia, e mi fanno soffrire.

Si direbbe che Alida Valli abbia scelto di fare l'attrice per guarire dalla sua timidezza. Nel 1936 entrò al Centro Sperimentale per attori, registi e sceneggiatori.

UN NOME NELL'ELENCO TELEFONICO

H. - *Per andare a Roma lasciò la famiglia. Come la presero i suoi genitori?*

V. - Papà era morto da un anno e io capítai a Roma per caso, perché la mamma mi mandò presso alcuni zii. A casa degli zii i miei cugini mi parlavano spesso di questo Centro Sperimentale. Andai a fare un provino.

H. - *Quasi subito, però, lei lasciò il Centro per fare del cinema.*

V. - Un anno e mezzo dopo. Vennero a cercare tra gli allievi del Centro un'attrice per un film di Mario Bonnard, *Il feroce Saladino*, con Angelo Musco. Avevo 16 anni, poco più. Erano i tempi in cui il cinema cercava attori di teatro per i film, quando non riprendeva le trame stesse delle commedie per riproporle sullo schermo.

Fu proprio Mario Bonnard a cambiarle nome. «Con quello non andresti lontano», le disse. E cercò nell'elenco telefonico. Al teatro Alida Valli si avvicinò molto tempo dopo, nel 1955, quando incontrò Tino Buazzelli e Raoul Grassilli, con i quali fondò una compagnia di giro. Lei era la «capocomica».

V. - Dopo anni di cinema volevo fare qualcosa di nuovo, cimentarmi sul palcoscenico, avere un contatto diretto con il pubblico. Se non fosse per gli spettatori e per qualche differenza nelle tecniche, recitare a teatro, al cinema o in televisione, per me è praticamente lo stesso.

La compagnia portò in giro per l'Italia tre spettacoli: Pirandello, Ibsen e un testo di Archibald tratto dal *Giro di vite* di Henry James. Durò fino al 1957.

V. - Poi fino al '65 non feci nulla, tranne un'esperienza negli Stati Uniti che però finì male. Si doveva andare a Broadway e invece le recite si conclusero a Filadelfia. Era un *Enrico IV*, con Burgess Meredith.

Alida Valli, che ha avuto, soprattutto nel cinema, la possibilità di lavorare molto all'estero, ha sempre recitato nella lingua del paese in

cui girava. In inglese, in francese, in spagnolo.

V. - Certo è difficile. Ma io non riesco a sopportare gli attori americani doppiati. Vado sempre a vedere le versioni originali. Comunque i miei ruoli erano quasi sempre quelli di una straniera. Così il mio accento si giustificava.

Alida Valli ha recitato con registi importanti. Di tutti conserva un ricordo preciso, perché crede nella figura del regista.

V. - Tutto dipende da chi ti guida. Io mi lascio condurre, mi abbandonano. Una volta trovato il punto d'incontro tra ciò che il regista mi chiede, ciò che ho capito del personaggio e quello che a mano a mano emerge dalle prove, si verifica quello che io chiamo l'abbandono istintivo.

Sul palcoscenico, così, Alida Valli si trasforma completamente. Il suo carattere interiormente ribelle (da piccola era una monella) diventa docile.

V. - Ricordo l'incontro con Aldo Trionfo. E con Cobelli, che mi ha diretto nella *Veneziana*, spettacolo per il quale ho avuto il Flaiano. Nel '72 Chéreau venne a cercarmi a Roma per farmi interpretare la parte della Geschwitz nella *Lulu*. Era giovanissimo, aveva la stessa età del mio primo figlio, era del '45. Sempre con Patrice feci poi *Il massacro a Parigi*, a Lione, in francese.

MOLTI RUOLI CONTROVOGLIA

Alida Valli in questi ultimi anni non ha mai smesso di lavorare per il teatro. Stagioni intense, che l'hanno vista acclamata protagonista di alcuni spettacoli. Ultimamente si è quasi consacrata ai personaggi dannunziani.

V. - Mi infastidisce solo il pensiero che tutto debba finire. Le malattie, la morte. Sono cambiata molto, da quando ho avuto una trombata all'occhio. Prima godevo di una salute invidiabile. Anche adesso, per la verità. Solo che questo incidente mi ha turbata molto. Adesso non ci vedo più da un occhio. *(Si toglie gli occhiali. Non si nota nulla. I magnifici occhi verdi di Alida Valli, impressi nel ricordo di molti ammiratori, sono belli come un tempo)*. Non si vede nulla, vero? In un primo momento ho avuto qualche difficoltà per l'equilibrio. Per camminare in scena, ad esempio. Ma adesso mi sono abituata.

Quando successe Alida Valli era in *tournee*. Preoccupata di non mancare agli impegni sottovalutò il fastidio all'occhio scambiandolo per un disturbo dovuto alle lenti a contatto. Aspettò una settimana; poi lo specialista napoletano da cui si fece finalmente visitare le disse che non c'era più niente da fare.

V. - Potrei provare con il laser, ma sono una fifona. Una volta, pur essendo paurosa, mi davo delle arie di donna forte. Oggi non me le dò più. Sono e resto una fifona.

La voglia di recitare è però più forte di qualsiasi handicap.

V. - Sto iniziando le prove di uno spettacolo che avrei dovuto fare dieci anni fa con Chéreau. Allora stavo facendo *La fiaccola sotto il moggio* con Cobelli. Avevo un contratto e un'opzione. Mi avevano detto che rinunciavano all'opzione, io avevo detto sì a Patrice anche se avevo solo un mese di prove. All'ultimo momento, però, fecero scattare l'opzione e mi sarebbero rimasti appena dieci giorni per provare. Così fui costretta a rinunciare. Erano *I paraventi* di Genet, che farò adesso con Cherif, prodotti da *Nuova scena* di Bologna. Allora avrei dovuto interpretare il ruolo della prostituta più anziana. Adesso farò la madre. Ed è una parte che già mi fa tremare, di una difficoltà estrema. Con molto dialogo e battute lunghe. Io la memoria l'ho buona, ma ho bisogno di tempo. Sono una dai tempi lenti. In questo spettacolo ci sarà anche mio figlio Carlo, di questo sono molto contenta. Spero solo di reggere alla fatica fisica. Tra l'altro, è un ruolo nuovo per me: quello di una donna della terra, di una popolana che va a cercare del cibo a ginocchioni. Dovrò andare in palestra, prima di cominciare le prove. Niente a che vedere con la contessa Serpieri o con Caterina de' Medici, che ho interpretato in tre occasioni diverse, in teatro e in televisione.

Alida Valli, soprattutto nel cinema, ha sostenuto molti ruoli che la facevano apparire come una ragazza di buona famiglia, bella e ingenua.

H. - Ha interpretato molte parti controvoiglia?

V. - Oh sì, tantissime. I primi film li facevo tutti con voglia, perché tutto era una novità. Poi vennero certi filmacci che ricordo come un incubo. Tra quelli che invece ricordo con gioia ci sono *La strategia del ragno*, di Bertolucci, e *Une aussi longue absence*, che ebbe un riconoscimento a Cannes, da una storia di Marguerite Duras.

Duras, Emilio Cecchi, Corrado Alvaro. Alida Valli, nel suo lavoro, ha incontrato molti autori. A 25 anni, con un curriculum di 30 film che in Italia ne avevano già fatto una diva, ci fu la parentesi di Hollywood, alla quale approdarono anche altri attori italiani, riportandone per lo più delusioni.



V. - Sarebbe stata un'esperienza positiva. Ma ho rotto io il contratto, ho pagato anche tanti soldi di penale. E il motivo fu che il mio matrimonio andava male e io non intendevo prendere la cittadinanza americana, volevo tornare in Italia. Non è stato facile, i primi tempi, conciliare il lavoro con i problemi familiari. Poi, e per sedici anni, ho avuto un compagno con il quale le cose sono state più facili. Sono anche riuscita, almeno credo, ad essere una buona madre, anche se un pochino li ho sacrificati, i miei due figli.

La vita affettiva di Alida Valli non è stata sempre felice. Il suo primo amore, un aviatore di nome Carlo Cugnasca, morì nel cielo di Tobruk. Il suo primo marito, Oscar de Mejo, un musicista jazz, rimase in America. Come i sogni di Alida Valli e i suoi amici. Era molto amica di Hitchcock.

H. - Era così insopportabile come dicono?

V. - Oh, no! Siamo diventati molto amici dopo *Il caso Paradine*. Arrivai sul set con un giorno di ritardo, morivo di paura. Ero una giovane attrice che veniva dall'Italia e dalla guerra, con in testa tanti film americani, con quei mostri sacri, quelle star, quei miti. Arrivai e mi ritrovai con Charles Laughton da una parte ed Ethel Barrymore, dall'altra. E quel bellissimo ragazzo che era Gregory Peck, che in Italia non conoscevo ancora. La parte l'avevo imparata sul treno venendo da New York. Avevo una *coach* che mi insegnava le battute ad orecchio. Pensi che io ho cominciato a parlare in inglese dopo un



anno; prima parlavo usando le battute dei film che facevo. Mi ricordo che ogni tanto dicevo «Non ho molta familiarità con lo snobismo della sua classe»: lanciavo questa battuta a caso, durante una conversazione. Ho conosciuto anche Ingrid Bergman; mi chiese a un party da Hitchcock, se conoscevo Rossellini. Non immaginavo che fosse già innamorata di lui. Quando tornai a Roma affittai la sua casa. Alida Valli, tornata da Hollywood, riprese a recitare in teatro, tra un film e l'altro. Era accusata di esterofilia, ma se lavorò molto all'estero fu perché in Italia non le offrivano parti. Fino all'incontro con Luchino Visconti in occasione di *Senso*.

V. - Lui tirava fuori tutto quello che avevi dentro di inespresso. Assumeva atteggiamenti diversi a seconda della persona con cui aveva a che fare. Mi trattò sempre con grande rispetto e dolcezza.

H. - *Antipatie verso qualche collega?*

V. - No, perché se mi accorgo che qualcuno non accetta la mia amicizia, chiudo subito. Perché perdere tempo ad avere antipatia per qualcuno?

Sono molte invece le sue simpatie per le giovani attrici. Le sue preferite sono Monica Guerritore, Valeria Golino, Marina Suma, Amanda Sandrelli, Giuliana de Sio, Lina Sastri.

V. - E Ornella Muti. Anche se non è più una bambina: ma sembra sempre una bambina. È brava. Benché i giornalisti abbiano sempre detto che è solo bella.

La stessa sorte che dovette subire Alida Valli, per molti anni. Era solo considerata bella, e fotogenica.

V. - Le prime critiche positive sulle mie possibilità di attrice drammatica mi sono arrivate con *Piccolo mondo antico* e *Eugenia Grandet*, di Mario Soldati. Lavoravo già da dieci anni. Perfino in *Addio Kira*, in cui credo di aver dimostrato una certa capacità di attrice, dicevano che ero bella, e basta. Nell'ultima riedizione del film il successo di critica è venuto a consolarmi. Qualcuno mi ha paragonato alla Garbo. E mi ha fatto ridere. Certo che la vita è strana.

La sua bellezza, comunque, non le è mai apparsa come un ostacolo, né come una fortuna, perché — dice — non si è mai resa conto di essere così bella.

V. - Non mi sono mai curata molto, non ci tenevo. Solo in un secondo tempo ho cominciato a seguire la moda.

H. - *Che cosa fa, Alida nel tempo libero che le rimane fra una recita e l'altra?*

V. - Sto con mio figlio, con gli amici. Leggo. Vado poco al cinema e me ne spiace. D'estate mi riposo al mare.

Una volta Alida, con la famiglia, andava nella casa di campagna di Budrio, vicino a Bologna. Era un ex convento, una costruzione fatiscente.

V. - E lo è ancora. È stata lasciata andare. Ci penseranno i miei figli a ristrutturarla, spero. Se lo vorranno.

Per un attimo Alida appare triste, forse perché quella casa è legata a un periodo felice della sua vita, quando sul suo carattere dubbioso e riflessivo avevano il sopravvento la carica e l'energia dei giovani anni. Una vita da raccontare, nonostante lei dica che non c'è niente da raccontare. Da dodici anni la televisione francese sta facendole la corte per la trasmissione *Un'ora con...*, che ha avuto fra gli ospiti Mitterrand. Anzi, certi giornali l'hanno data per avvenuta e trasmessa. Come colta sul fatto Alida Valli dice:

V. - Ebbene, sì, non l'ho ancora fatta. Sono anni che rimando.

H. - *Ma come...*

V. - Le ho detto che ho paura, quando devo parlare di me! E la stella del cinema italiano, per tanto tempo considerata un pezzo da museo, tanto che ogni sua apparizione veniva salutata con «il ritorno di Alida Valli»; l'ottima interprete di teatro, riscoperta e rivalutata; l'antidiva quasi settantenne ride di gusto, soddisfatta per essere riuscita a dribblare gli insistenti intervistatori francesi. □

A pagina 39: Alida Valli dietro la macchina da presa a Cinecittà, nel 1968. **A pagina 40,** dall'alto in basso: la Valli in una foto giovanile e nello sceneggiato televisivo «Il malinteso» tratto dal dramma di Albert Camus. **A pagina 41,** con Aldo Reggiani nella «Città morta» di D'Annunzio, messa in scena da Aldo Trionfo. **In questa pagina,** una scena dal film «Senso» di Luchino Visconti.

PREZIOSE INDICAZIONI DI UN CONVEGNO A TORINO

IL DOCENTE DI SPETTACOLO NELLA SCUOLA DI DOMANI

I corsi promossi in questo settore interessano molto i giovani e sono strumenti didattici per superare l'impatto dei vecchi insegnamenti umanistici.

SARA MAMONE

In tutte le facoltà italiane i corsi di Storia dello spettacolo sono abitualmente tra i più frequentati dagli studenti, che non demordono neppure di fronte all'evidente esiguità dei docenti né, spesso, di fronte al carico didattico che questi, a scopo autodifensivo e scoraggiante, impongono ad essi. Come mai questa tenace voracità di fronte ad una materia senza definiti statuti, spesso sbalottata tra le braccia di più identificabili materie di tradizione (quali l'italiano, le letterature straniere, le storie dell'arte, etc.), senza alcuna lusinga di immediata collocazione professionale? Come spiegare che in tutta la Penisola (e ben oltre la sola sede di specifico interesse spettacolare del Dams di Bologna), qualunque tipo di insegnamento di «spettacolo», sia esso freddamente teorico, o storico, o informativo, o con squarci sulla pratica, raccolga sempre curiosità e interesse?

Evidentemente — Messieur de La Palisse sarebbe d'accordo con noi nell'affermarlo — siamo in un'epoca di transizione, nella quale le forme espressive e conoscitive dei tradizionali insegnamenti non riescono più a stare al passo con gli interessi, le curiosità, le forme di espressione di una società che ha sicuramente superato la fase (sia essa un bene o un male) del primato della lingua scritta sulle altre forme espressive e comunicative, ed anche sta antepoendo al fascino dell'immutabilità di una tradizione acclarata, quello della conoscenza di una tradizione meno nota e fondata forse sull'occasionalità e la mutevolezza. Al monumento esemplare ed unificante si sta forse sostituendo il piacere della variabilità nell'approccio con il reale, sia esso contemporaneo o storico. Ed ecco allora forse spiegato l'interesse, a volte confuso, per un'esplorazione della società attraverso i suoi momenti ludici, espressivi, celebrativi; ecco l'interesse per un punto di vista nuovo, eccentrico rispetto alle abituali interpretazioni storiografiche, ecco venir fuori un modo nuovo di leggere i testi, le architetture, l'urbanistica, l'espressività corporea individuale. Ed ecco che le biblioteche e gli archivi d'Italia cominciano ad essere sondati anche come custodi di testimonianze teatrali (dirette o indirette); ecco che le chiese, le piazze, i monumenti di ogni città acquistano valori nuovi, ecco delinearsi una nuova capacità di leggere, ecco relitti incomprensibili acquistare un loro senso, e spesso una loro espressività e, addirittura artisticità.

PRIMO CONSUNTIVO

La curiosità accesa degli studenti per le materie di spettacolo pare essere stata notata anche dagli insegnanti delle scuole medie, dell'obbligo e successive (diverso il discorso per le materne ed elementari, dove una sana pratica di espressività corporea e linguistica, pur valendosi di strumenti teatrali, non passa attraverso le nuove conoscenze di cui qui

ora si parla), che vedono rivivere nelle poche ore di sperimentazione dedicata al teatro studenti spesso apatici, fiorire ed emanciparsi studenti già brillanti.

Insomma, dall'analisi di questo diffuso interesse è nato a Torino un incontro fra chi voleva vederci più chiaro, cercando di comprendere meglio sia le esigenze degli insegnanti che, spesso senza alcuna preparazione specifica (se non volontaria, e in qualche modo «amatoriale»), trovano nell'affiancamento dello studio dello spettacolo una efficace forma di antidoto alla noia e spesso all'anacronismo di certi programmi, sia le possibilità che si aprirebbero alle discipline dello spettacolo nell'ipotesi di un'inserimento oculato di queste nei programmi scolastici. È stata questa una delle prime occasioni di incontro tra i due possibili interlocutori, al di là delle consuete incursioni degli accademici, chiamati sempre più spesso a riempire biblioteche e aule magne delle scuole in orari pomeridiani e per affannosi corsi di aggiornamento. L'intensificarsi di queste richieste è segno ulteriore dell'impos-

sibilità di tenere ormai gli insegnamenti umanistici con rievitazioni del Leopardi o del Manzoni (o, peggio, cercando ammodernamenti con spettacolarizzazioni di cui tutti abbiamo avuto sott'occhio l'insistenza anche nel recentissimo manzoniano best-seller ridotto per lo schermo).

In questo senso, l'incontro torinese ha avuto una sua precisa linea di chiarezza, forse perché organizzato dalla facoltà di Magistero (in particolare, nelle persone dei due docenti di spettacolo Roberto Alonge e Gigi Bivio) e dai Crut, organismi da anni sulla breccia nell'impegno di aprire questa nuova via di comunicazione. La presenza della schiera dei professori, duecento presenze stabili, che nelle classi delle loro scuole stanno da anni tentando di ravvivare l'interesse degli studenti in questo campo, ha posto in luce una necessità di concretezza che in altri casi gli interventi dei docenti accademici non sono riusciti a sollevare da una astrazione teorica di difficile uso. Per una volta, insomma, gli interlocutori sono sembrati quelli giusti, temperandosi le punte di più radicali proposte con la serena

Scaparro all'Expo di Siviglia

Il 1992 si annuncia per la Spagna come la data che fatalmente la imporrà all'attenzione del mondo. Per la prima volta nella storia infatti lo stesso Paese ospiterà contemporaneamente i Giochi olimpici, che avranno luogo a Barcellona e, a Siviglia, un'Esposizione universale che coincide col quinto centenario della scoperta dell'America e con la nascita ufficiale dell'Europa unita. Per l'Expo di Siviglia, che prevede la partecipazione di oltre 100 Paesi e, coi suoi 215 ettari, costituirà nel 1992 lo spazio a maggior densità di opere d'arte e di alta tecnologia, è stato ufficialmente nominato consigliere teatrale il regista Maurizio Scaparro, la cui carriera già annovera, accanto a spettacoli di grande risonanza internazionale, incarichi di alto prestigio. Egli è stato infatti nel '79 direttore del settore teatrale alla Biennale di Venezia e animatore del celebre Carnevale del Teatro. Direttore aggiunto del Teatro d'Europa nell'82, dall'83 detiene la direzione artistica del Teatro di Roma. Inoltre dal 1986 è direttore del Centre for Advanced Research di Los Angeles e dall'88 presidente di tutti i teatri italiani a gestione pubblica. L'annuncio del nuovo prestigioso incarico è stato dato alla stampa nel corso di una conferenza che si è tenuta a Roma il 20 dicembre presso la sede dell'ambasciata spagnola. «Sogno una finestra su Roma e una porta sull'Europa». In questo spirito, teso a uno sforzo comune di creatività e di arte, Maurizio Scaparro intende far confluire all'interno dell'Expo i più grandi artisti internazionali, comprendendo fra

questi anche quelli meno conosciuti o comunque sottovalutati, oltre alle espressioni più stimolanti del teatro di strada di tutto il mondo, dai cinesi agli arabi. L'Expo gli consentirà peraltro di realizzare con attori spagnoli un progetto teatrale sul Don Chisciotte, che sarà presentato in diversi Paesi per approdare a Siviglia nel '92 come un'autentica bandiera dell'Europa unita. Il regista ha peraltro in serbo anche un progetto cinematografico, ma di questo preferisce per il momento non dare alcuna anticipazione. Sede dell'Expo sarà l'Isola de la Cartuja, formata dal corso del Guadalquivir, e in essa il Monastero dove abitò Colombo sarà il cuore di una manifestazione che, per il settore teatrale, vedrà susseguirsi dal 20 aprile al 20 ottobre, data della scoperta dell'America, 50.000 rappresentazioni grandi e piccole. Resta il problema del Teatro di Roma a cui Scaparro è legato per contratto fino al luglio del '90, per un incarico teoricamente compatibile coi nuovi oneri che comporta l'impegno preso con l'Expo di Siviglia. E che tuttavia l'enorme mole di lavoro che attende il regista rende impossibile da sostenere. Su questo punto è Diego Gullo, presidente del Teatro di Roma, a voler sottolineare la correttezza di Scaparro, disposto fin d'ora allo scioglimento anticipato del contratto. Quel che si farà in ogni caso sarà sempre nello spirito di una continuità di scelte portate fin qui, che il Teatro di Roma vorrebbe comunque fosse assicurata, o col permanere dello stesso Scaparro o attraverso un comune lavoro. Antonella Melilli

obiettività di chi conosce la lentezza dei possibili progressi nelle scuole, quando il dato pratico ha una netta prevalenza su quello progettuale. Gli esperimenti di cui è stato dato conto con maggiore soddisfazione sono quelli compiuti in accordo tra più insegnanti (ove si voleva che la sperimentazione avesse un suo risultato pratico in piccoli allestimenti dimostrativi) oppure dall'insegnante di lettere (ove lo scopo fosse più di tipo teorico, mirante appunto ad allargare la fascia del sapere). Si tratta di due esperimenti nettamente diversi ed anzi non sempre conciliabili e, guarda caso, si tratta dell'eterno problema se l'insegnante e la ricerca debbano essere di tipo teorico, oppure se le università debbano operare di conserva con le scuole professionali (nella fattispecie l'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico di Roma, la scuola del Piccolo di Milano etc.).

TEORIA E PRATICA

Quanto a noi, pensiamo che si debba procedere per gradi, e che sia ottima cosa, per ora, che gli insegnanti universitari di spettacolo restino su un piano solidamente teorico, affinando i loro strumenti, delegando per ora ad altre istituzioni il compito della formazione professionale. Questo potrebbe permettere di pensare già alla costituzione di gruppi operativi di laureati nelle discipline dello spettacolo, capaci di coadiuvare nel corso delle esperienze annuali gli insegnanti che le ritenessero necessarie. Sarebbe un primo passo verso un'apertura dell'insegnamento di queste discipline nell'ambito della scuola, senza pretendere di vedere immediatamente destinate a ciò le ore curriculari (ma d'altra parte l'insegnamento della storia dell'arte e quello di storia della musica non sono tra le innovazioni che hanno poi trovato una loro felice stabilità nel normale insegnamento?). Invece di venire riconvertiti ad un insegnamento letterario al quale si erano sottratti, o di fuggire dall'insegnamento, i laureati in indirizzo di Spettacolo potrebbero fornire le loro competenze agli insegnanti delle discipline curriculari (e non solo all'insegnante di lettere), con un appoggio concreto, culturale e teorico. □

PERUGIA - Si è tenuto a fine ottobre nella medievale Bevagna il secondo congresso mondiale di Sociologia del Teatro, organizzato da Elsa de' Giorgi presso il Laboratorio di arti sceniche e tecnologie avanzate, da lei fondato cinque anni fa. Scrittrice e saggista, diva di Cinecittà in passato, la de' Giorgi accoglie nel suo centro laureati spesso già inseriti nella ricerca universitaria, non per farne attori di mestiere, ma per completarne la formazione con la pratica del teatro. Quest'anno, durante le giornate del congresso, che ha visto intervenire 40 studiosi da vari continenti, i giovani del Laboratorio hanno rappresentato Erode e la passione del Battista, anonima lauda medievale di origine umbra. Le relazioni di Sociologia del Teatro (che vanta solo 7 o 8 veri esperti nel mondo) sono state supportate da dimostrazioni video del lavoro dei professori con gli allievi.

MARATEA - Autori nostrani e traduttori stranieri riuniti in convegno ad ottobre per discutere come «esportare» in Europa la nuova drammaturgia italiana, in vista del '92. Organizzato dall'Istituto internazionale del teatro, dall'Eta e dall'Idi, l'incontro ha ricordato che per ora solo la fama (come per Dario Fo) o l'impegno personale (per Aldo Nicolaj), permettono ad un autore di essere regolarmente tradotto e rappresentato all'estero. L'Eta ha annunciato di aver scelto dieci testi contemporanei (tra gli autori: Testori, Manfridi, Longoni, Saito, Ruccello) da avviare alla traduzione francese e tedesca. L'Idi invece aprirà, dopo quello di Parigi, un altro Centro a New York, per ampliarlo anche negli Stati Uniti la conoscenza della nostra drammaturgia.

PARIGI - Ultima violenza, il dramma del giornalista siciliano Giuseppe Fava, assassinato nell'84, è stato rappresentato nel Palazzo di Giustizia della capitale francese. Adattamento e messinscena a cura di Pascal Papini e Louis Beyler.

LE RADICI FILOSOFICHE DEL SUO TEATRO

Pirandello e la persona alle giornate di Agrigento

FABIO BATTISTINI

Studenti, studiosi, professori e critici provenienti da ogni parte d'Italia e del mondo (dall'America alla Bulgaria, all'Urss e all'Australia) si sono dati appuntamento ad Agrigento per leggere, approfondire e studiare l'opera di Pirandello nel quadro del XXIII Convegno internazionale voluto dal Centro nazionale studi pirandelliani.

Fondato da Enzo Lauretta nel 1967, il Centro è diventato un punto di riferimento capace di coagulare l'interesse degli studiosi e dei critici soprattutto sugli aspetti meno esplorati dell'opera del grande siciliano, promuovendo manifestazioni teatrali e momenti di incontro anche in altre città italiane e straniere e incoraggiando la fondazione di centri pirandelliani all'estero; ma il merito più grande resta il coinvolgimento di gruppi di lavoro di studenti, che mette a contatto giovani e mondo accademico.

Tema del convegno di quest'anno la Persona nell'opera dell'agrigentino, il cui messaggio sembra negare, nel suo aspetto più tipico «ogni sistema organizzato di valori obiettivi; sicché — ha osservato il sindaco di Agrigento, dott. Angelo Scifo in apertura dei lavori — forse neppure di ricerca di identità si può parlare, perché la ricerca implica almeno la possibilità di un traguardo, mentre in Pirandello c'è una molteplicità della e nella persona, per cui essa o i suoi aspetti mutano di volta in volta e caso per caso, anche al di fuori di condizionamenti locali e temporali».

Dopo un ricordo dello scomparso Leonardo Sciascia (che un anno fa era intervenuto al convegno con una relazione sull'intellettuale e il potere) tracciato dal prof. Lauretta, presidente del convegno, sono iniziate le relazioni, seguite da comunicazioni e dibattiti.

Una lettura globale dell'opera di Pirandello, iscritta all'interno di una problematica «epocale», ha proposto Luigi Russo (Palermo), ricordando come con Nietzsche e Freud Pirandello si sia impegnato a sviluppare attraverso il concetto di persona, una cifra originale di decostruzione dell'io. Gian Paolo Caprettini (Torino) ha sottolineato come Pirandello, con il «sentimento del contrario» ha voluto indicare che l'identità della persona è percepibile appunto se l'«ombra» viene distaccata dal «corpo» cui appartiene, mentre Giulio Ferroni (Roma) ha individuato nell'emergere del personaggio come realtà rifiutata dall'autore i primi segni che preparano una disintegrazione del personaggio stesso e la frantumazione della sua identità. Su «Persona e personaggio attraverso l'umorismo» ha parlato Johannes Thomas, fondatore del *Deutsches Pirandello-Zeitung*, insegnante di letteratura a Paderborn, mentre Harry Kaufmann, professore di psicologia alla City University di New York ha mostrato come Pirandello — se si tien conto che morì nel 1936 — sia andato oltre il decostruttivismo letterario in voga negli ultimi due decenni, avendo descritto non soltanto la personalità frantumata, ma «i personaggi» che l'individuo presenta o proietta davanti agli altri.

Sulla novellistica pirandelliana si sono soffermati Luciana Martinelli (L'Aquila), Jean Lacroix (Montpellier) e Giuseppe De Matteis (Pescara), mentre Enrico Guidetti (Firenze) ha letto la fenomenologia del *disajutato* in *Mattia Pascal* e nei *Vecchi e i giovani*. Interessanti le relazioni di Jean-Michel Gardair, autore del fondamentale saggio *Pirandello e il suo doppio*, che ha analizzato l'opposizione maschile/femminile nell'immaginario pirandelliano; di Elio Gioanola (Genova), che trattando dell'*Enrico IV* ha sostenuto come tutti i personaggi pirandelliani siano potenzialmente folli per incapacità di adesione al reale e al vissuto, e di Jean Spizzo (Nizza) che a proposito del «corpo del personaggio pirandelliano» ha cercato di evidenziare — a partire dalle categorie lacaniane dell'immaginario, del simbolico e del reale — come l'impossibilità esistenziale del personaggio pirandelliano derivi dalla sua incapacità di stabilire le necessarie e strutturanti connessioni tra questi campi dell'attività psichica.

Altre relazioni sono state quelle di Renzo Canestrari («Unità e identità personale nella psicologia della personalità»), dell'americano John Louis Digaetani («Persona e problemi di traduzione nella poesia di Pirandello»), del giapponese Talu Ambo («L'esperienza fondamentale e la persona in Pirandello»), di Carmelina Sicari («Pirandello e il pensiero debole»), dell'inglese Julie Dashwood («Lazzaro redivivo: Cristo resuscitato? La persona nei miti di Pirandello»), di Giovanni Cappello («La confessione della rovina»), dello svizzero Nicholas Trippi («La fuga della parola»), dell'americana Madeleine Strong Cincotta che ha rilevato profonde rassomiglianze fra le idee di Pirandello e di Sartre, mentre sulla scrittura pirandelliana si sono soffermati Antonietta Grignani (Pavia) e Corrado Donati (Trento). In chiusura del convegno, al restaurato Teatro Margherita sono stati assegnati i Premi Pirandello. Il riconoscimento per il 1989 è andato a Giorgio Saviane per il complesso della sua attività di scrittore. Le maschere d'argento per il teatro sono state assegnate a Piero Nuti e a Memè Perlini, protagonista e regista con il Teatro Popolare di Roma del *Lazzaro*; a Laurent Terzieff *Enrico IV* al parigino teatro Atelier e alla ungherese Maria Sos, per un'idea multimediale di messinscena dell'*Uomo dal fiore in bocca*; il premio Mursia per la migliore tesi a Sandro Rosa dell'Università di Bari. Lydia Alfonsi e Riccardo Cucciolla hanno poi letto pagine di Saviane.

Una manifestazione, questa delle giornate di studio agrigentine, sicuramente riuscita, e che ha registrato oltre 800 presenze, dalla quale si vorrebbe però una maggiore attenzione ai giovani, costretti a seguire le letture delle relazioni fatte con voce monotona e per niente accattivante. Anche gli spettacoli serali, allestiti nel salone del Jolly da compagnie semi-amatoriali, potrebbero essere più stimolanti, forse, se proposti da gruppi studenteschi. «Pirandello e l'oltre» sarà il tema del convegno del 1990. □

Dario Fo

dialogo provocatorio
sul comico, il tragico,
la follia e la ragione
con Luigi Allegri



IN LIBRERIA
DAL 15 FEBBRAIO

 Laterza

LA MORTE DEL GRANDE SCRITTORE DELL'INCOMUNICABILITÀ

SAMUEL BECKETT

IL SILENZIO, IL MISTERO

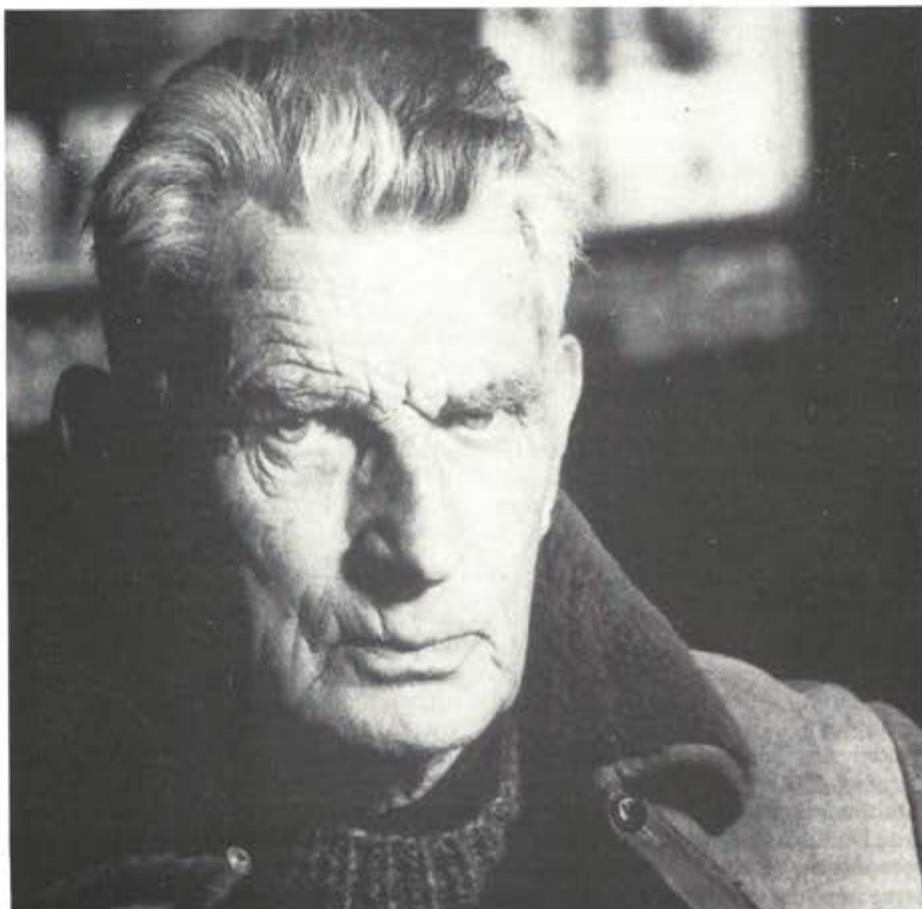
*L'addio al mondo, forse l'incontro con Godot a Parigi, mentre finiva l'anno - Un irlandese che ha amato la Francia e l'Italia, che ha interrogato i grandi spiriti di Dante, Vico e Kant, e che dopo avere scritto su Proust e Joyce ha prodotto un'unica, coerente opera in forma di romanzi, racconti e drammi, per esprimere una laica, inconsolabile disperazione esistenziale tinta di humour noir - Ha frequentato i territori dell'assurdo, con Sartre e Camus; è stato uno stoico del dovere di vivere anche fuori dalla speranza - Dopo il successo mondiale, per lui inspiegabile, di *En attendant Godot* e *l'assegnazione*, a lui altrettanto incomprensibile, del premio Nobel, era tornato a rintanarsi nella solitudine - Disse a Stoccolma: «La sola possibilità di rinnovamento sta nell'aprire gli occhi e vedere l'attuale sfacelo, di cui bisogna prendere atto, perché è la verità».*

UGO RONFANI

Diceva: «La scrittura mi trascina verso il silenzio». Ma aggiungeva, come i suoi personaggi che continuano a parlare anche sull'orlo del nulla: «Tuttavia, debbo continuare. Mi trovo di fronte ad una scogliera ma debbo andare avanti. Ecco cos'è scrivere: sapere che si può ancora andare avanti, nonostante tutto; guadagnare qualche miserabile millimetro».

Diceva questo negli ultimi tempi, intervistato; Suzanne, la moglie, una pianista, era deceduta, la malattia avanzava, le ultime energie l'abbandonavano. Aveva lasciato la casa in Seine-et-Marne — acquistata con i diritti d'autore di *En attendant Godot*, diventata troppo rumorosa di echi del passato — e si era ritirato in una casa di riposo.

Fin de partie: Samuel Beckett se n'è andato il 22 dicembre, la sua morte è stata tenuta nascosta fino a Santo Stefano e i suoi funerali, nel quartiere di Montparnasse ancora ingombro dei resti dei cenoni di Natale, si sono svolti alla presenza di poche persone. C'erano in compenso — non potevano non esserci — tutti i personaggi dei suoi romanzi, dei suoi racconti e delle sue commedie: Murphy, Watt, Mercier, Camier, Molloy, Moran, Malone, Moll, Macmann, Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky, Hamm, Clov, Nell, Nag, Winnie, Willie, Krapp. Parigi è persa, la mattina dei funerali, la Praga del suo Kafka, la Dublino del suo Joyce, coi fantasmi di un unico, lungo, interminabile libro: mendicanti, clowns, larve umane di un teatro-circo che rappresentavano l'immobilità, l'assenza, il silenzio, il nulla.



BOLGIA DANTESCA

«Scrivere — diceva ancora — vuol dire essere qui (e puntava l'indice al tavolo di lavoro) ma anche là, a milioni di anni luce» (e levava l'indice in alto). Lassù doveva abitare, forse, quel personaggio che Vladimir e Estragon aspettavano ai piedi dell'albero scheletrico, Godot. Chissà se Godot è andato all'appuntamento, fra le tombe di Montparnasse. Samuel Beckett ha portato con sé il suo segreto; il silenzio su Godot è stato come il suggello a un'opera che si negava scrivendosi, che era proseguita assottigliandosi fino all'ultimo, levando ogni volta qualcosa: l'albero spoglio di *Godot*, la tana di sabbia della Winnie di *Giorni felici*, le frasi finali dell'*Ultimo nastro di Krapp*. Fino all'assoluta nudità della bolgia dantesca di *Le dépeupleur*, quel racconto scritto quattro anni dopo il Nobel in cui si vedevano dei dannati alla sopravviven-

CITAZIONI

«Eccolo, l'uomo, nella sua natura: arrabbiato con la sua scarpa, mentre è il suo piede il colpevole». - EN ATTENDANT GODOT

«Il sole, non avendo altra alternativa, splendeva sul nulla di nuovo». - MURPHY

«Non vale la pena di fare il processo alle parole. Non sono più vuote di ciò che si tirano dietro». - MALONE MEURT

«Non era mai nata realmente: ecco quello che aveva». - TOUS CEUX QUI TOMBENT

«Ah, spandermi per terra come lo sterco di una vacca, e non muovermi più!» - TOUS CEUX QUI TOMBENT

«Nasciamo tutti matti. Alcuni lo restano». - EN ATTENDANT GODOT

za arrancare senza riposo per cercare di raggiungere la luce, là in alto; e ogni volta ricadevano al fondo sfiniti.

Il Premio Nobel, nel '69, l'aveva forzato ad uscire dalla sua tana, a mostrarsi, a darsi in pasto ai media. Ma l'esibizione era durata poco; presto aveva ripreso a vivere come solo sapeva, da emarginato. Altri scrittori, Genet ad esempio, hanno finito per rassomigliare al personaggio che essi stessi, o la critica, avevano fabbricato. Beckett no; la sua figura pubblica, e del resto anche i suoi personaggi, corrispondevano perfettamente a ciò che lui era: un uomo dalla sensibilità morbosa, chiuso in una disperazione esistenziale che sapeva tenere a bada come il domatore fa con una belva, ma che non lo lasciava mai. Un'esistenza che gli sembrava incomprensibile, la scrittura che si ribellava ai tentativi di affidargli il compito di svelare gli enigmi compresi fra la nascita e la morte, il fuoco dei tenaci, indomabili istinti che covava sotto la cenere di un tempo senza futuro... Di qui un malessere reale, depressioni, tentazioni suicide, l'alcol, la solitudine. E poi, nel cuore



della notte, la parola rigorosa, tesa, che descriveva con ossessiva minuzia quel paesaggio di rovine, che lo riempiva di simulacri di una vita perduta.

PASCAL E I CLOWNS

Questo magro, allampanato irlandese che ci guardava dalle fotografie con l'occhio dell'aquila, senza mai sorridere, non è stato un filosofo, né un moralista, né un narratore nel senso tradizionale del termine. È stato il cronista del combattimento che senza tregua, in lui, hanno opposto le forze del giorno e quelle della notte. Ha scritto il vissuto, moltiplicandosi nei suoi personaggi, che per pietà o ironia andava a cercare nella sub-umanità; e rappresentandosi nella sua singolarità di «lupo solitario» non si rendeva conto che rappresentava anche gli aspetti segreti di noi tutti. La sua sorpresa per il successo di *Godot* («Dev'esserci un equivoco — diceva —. Devono avermi frainteso») è eloquente in proposito: Beckett ha sempre creduto di scrivere per liberarsi dal proprio malessere, non si è mai reso conto di esprimere la condizione umana spogliata dei miti, delle illusioni, delle speranze.

Si può dire allora che il poeta del «nichilismo allegro» — com'è stato definito, per lo smalto di *humour noir* con cui copriva le sue pagine disperate («Godot è una farsa — diceva —. Il mio palcoscenico è la pista di un circo») — era in realtà uno stoico che ha proclamato fino all'ultimo il dovere e la dignità di vivere, di pensare e di amare, nonostante se ne fossero smarrite forse le ragioni.

Vladimir (in *Godot*): Di qualcosa! — Estragon: Sto cercando. — Vladimir: Di qualsiasi

cosa! — Estragon: Che cosa facciamo, adesso? — Vladimir: Aspettiamo Godot. È la questione ontologica, l'eterna attesa che Dio si manifesti sulla buia terra; però, ecco, i due esploratori della trascendenza sono adesso due vagabondi, transfughi da un circo equestre, che aspettano senza fine uno sconosciuto del quale non sanno nulla, se non che, forse, deve da qualche parte esistere. Ne deriva — disse Jean Anouilh nel '53, dopo la prima parigina della *pièce*, con una formula diventata proverbiale — che i pensieri di Pascal sono, in *Godot*, recitati dai clowns Fratellini: il mistero della fede degradato a farsa beffarda, ma non — si badi — per intendimento blasfemo, bensì per mettere spietatamente in evidenza l'infinitamente piccolo della mente umana di fronte all'immensità del mistero «che muove il sole e le altre stelle».

L'INCONTRO CON BLIN

Da poco meno di quarant'anni — dopo essere stata tenacemente rifiutata da decine di impresari parigini ed essere stata fortunatamente allestita da Roger Blin, il regista che l'ha rivelato, e al quale si deve anche la scoperta del teatro di Genet, nel piccolo Théâtre de Babylone — *En attendant Godot* è stata idolatrata dalle avanguardie di tutto il mondo. Strana avanguardia, però, quella di Beckett — ha scritto Flaiano, il cui giudizio è interessante proprio perché non sospetto di debolezze — che si rifà all'*Ecclesiaste*, al *Libro di Giobbe* e, potremmo aggiungere, alla *Commedia* di Dante, che Beckett aveva appassionatamente letto fin dai tempi degli studi giovanili al Trinity College di Dublino. In



realtà, a parte le proposte e gli stravolgimenti degli sperimentatori del nuovo teatro, stimolati dal dato davvero stupefacente ch'egli fosse riuscito a imprimere accenti comici a un nichilismo assoluto, Beckett ha sempre dato al suo teatro di derisione (e alla sua opera narrativa) strutture e contenuti classici. I suoi pagliacci vagabondi, le sue larve umane infilate in buchi nella terra o in bidoni della spazzatura sono la muffa del pianeta.

Vivono rassegnati la loro degradazione irrimediabile, hanno il pensiero fisso della morte e per questo instancabilmente parlano e parlano, per dilazionare la fine. La spirale continua del teatro di Beckett, il suo farsi stremata letteratura che rinnega se stessa nella prova generale di un silenzio che sigilla la catastrofe, e s'affaccia sul mistero, sono in questo inarrestabile, tranquillamente disperato monologo dei personaggi, che sanno tutti — i due clochard di *Godot*, la Winnie di *Giorni felici*, Hamm e Clov di *Finale di partita*, Krapp dell'*Ultimo nastro*, l'uomo e le due donne di *Comédie* — quanto vana e impotente sia la parola contro il Nulla e il Silenzio. Ciononostante, nel drammatico processo di spoliatura progressiva in cui consiste il tempo concessoci tra la vita e la morte (spoliatura che il suo teatro ha spietatamente scandito mostrando la rovina fisica dei personaggi: dal vagabondo al paralitico, dal paralitico all'agonizzante), la parola è come il verme che, fatto a pezzi dal badile del becchino, continua a torcersi, a mandare guizzi vitali. Privata ormai di ogni facoltà di comunicazione, questa parola rivela ancora a chi la pronuncia la propria esistenza, è come l'eco del battito del cuore. «Parlo, dunque sono», dicono i personaggi del suo teatro: «Bisogna continuare, non posso continuare, bisogna e continuerò; devo pronunciare delle parole, dirne fino a quando ce ne saranno, fino a quando riusciranno a trovarmi e a dirmi — strana colpa, strana pena — che bisogna continuare; può darsi che sia già finito, che mi abbiano già detto tutto; può darsi che mi abbiano già portato alle soglie della mia storia,

davanti alla porta che si spalanca sulla mia storia; sarei stupito se si aprisse, allora sarei io, sarebbe il silenzio, qui dove sono; non so, non lo saprò mai, nel silenzio impossibile sapere; bisogna continuare, continuerò».

Il lato tragicomico di questi esorcismi verbali, l'*humour noir* di cui è permeato l'ateismo mistico di questo teatro di parola che ipotizza l'equivalenza fra Dio e il Nulla stanno nella ripetitiva cocciaggine dei personaggi, che sono — beninteso — altrettante proiezioni del nichilismo dell'autore.

DOPO HIROSHIMA

Questo nichilismo non reclama e non indica colpevoli. Nessuno è responsabile della condizione umana: ecco perché ogni rivolta è inutile, i personaggi scivolano in una rassegnazione che li consuma, la servitù volontaria assume una inerte obbedienza nella quale si è voluto vedere un segno cristiano. O, forse — l'ha notato Adorno —, la negatività totale di un'epoca che ha chiuso il suo ciclo con Auschwitz e Hiroshima, che ha smascherato le ultime menzogne consolatorie, che estrae una morale della negazione da una radicale negatività sociale.

Dopo esordi di poco peso nella sua biografia, in cui il solido *humour* irlandese cercava di convivere con l'*esprit de finesse* dell'École Normale di Parigi, dove si era trasferito come lettore di inglese, convertendosi poi a un bilinguismo perfetto (sono di quell'epoca poemi burleschi, racconti picareschi e saggi critici su Joyce e su Proust), dopo una seconda fase narrativa nell'alveo del Nouveau Roman presso le parigine Editions de Minuit, alle quali resterà fedele anche dopo il Nobel (*Murphy*, uscito prima in inglese; *Molloy*, *Malone meurt* e *L'Innommable*, tre grandi testi che risentivano delle letture di Proust, Kafka e Joyce, sepolti sotto il successo delle «prime» di *Godot* a Parigi, Londra e New York), Beckett continuerà a scrivere, con implacabile, ossessiva precisione, sempre lo stesso testo. E se i lavori venuti dopo *En attendant Godot* e le pièce di successo sopra ci-

tate assumeranno via via le forme del romanzo (*Comment c'est*), della novella (*Têtes mortes*, *Foirades*), del racconto (*Le dépeupleur*), del cinema (*Film*, con Buster Keaton), del radiodramma o ancora del teatro (*Ends and Odds*), il passaggio ai diversi generi non incrinerà mai una eccezionale unità tematica e una estrema coerenza di scrittura, ogni volta riconquistata «in levare», scarnificando sempre più la frase, imprigionando la battuta nelle griglie ferree di esattissime didascalie.

A OCCHI APERTI

Davanti al suo silenzio dopo i lauri di Stoccolma, ci chiedemmo tutti se Samuel Beckett non fosse stato colpito dalla stessa sterilità creativa che s'abbatte non di rado sui premi Nobel. In effetti, dal '69 in poi Beckett ha prodotto poco: ma già in questo suo avaro amministrare i nuovi interventi egli raggiungeva a poco a poco l'afasica coerenza del «grado zero della scrittura» (formula coniata per lui da Roland Barthes), si preparava all'eloquenza estrema del Grande Silenzio. Ora, ad un primo bilancio (ma il discorso su Beckett, intendiamoci, comincia soltanto adesso) ci rendiamo conto che, con il suo continuare a parlare sull'orlo del silenzio, egli ci ha dato un'opera «eretta nella notte, ai piedi di un tempio in rovina», che come poche altre ci induce a pensare, senza vanità e illusioni, al nostro «destino».

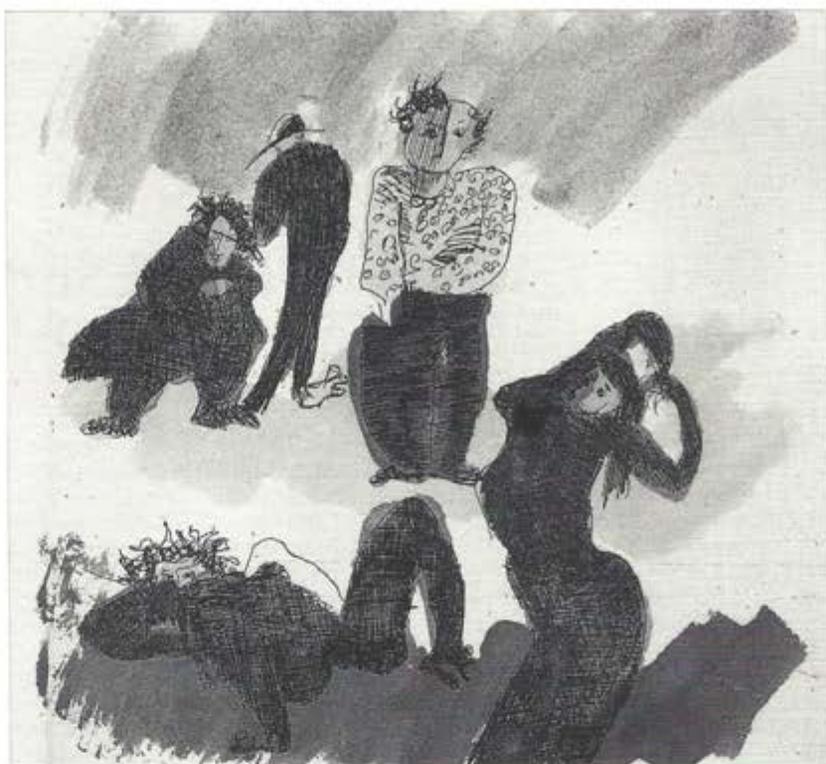
«La sola possibilità di rinnovamento — aveva detto — sta nell'aprire gli occhi e vedere l'attuale sfacelo: non è uno sfacelo che si possa capire, ma bisogna prenderne atto, perché è la verità».

A pagina 46 e 47 una foto e una caricatura di Samuel Beckett. In questa pagina da sinistra a destra Beckett con Buster Keaton al tempo di «Film» (1965) e con Madeleine Renaud, Annie Bertin e Simone Valère per «Va-et-vient» (1966). A pagina 49 «En attendant Godot», incisione originale di Luigi Le Voci per «Hystrio».

CRONOLOGIA

Dalla solitudine al Premio Nobel

1906 - 13 aprile, nasce a Dublino Samuel Beckett.
1923 - Trinity College a Dublino. Lettura di Dante.
1926 - I castelli della Loira in bicicletta.
1927 - Firenze.
1928 - Lettore d'inglese alla Scuola Normale Superiore di Parigi. Conosce Joyce. Scrive su Dante, Bruno, Vico, Joyce.
1929 - Incontra Ezra Pound.
1930 - Assistente di francese al Trinity College. Legge Schopenhauer, Kant, Geulinx. Pubblica *Whoroscope* a Parigi.
1931 - *Proust*.
1932 - La Germania e Parigi.
1933 - Muore William Beckett, suo padre. Vive a Londra.
1934 - *More Pricks than Kicks*.
1935 - *Echo's Bones and other Precipitates*.
1936 - Amburgo, Berlino, Dresda, Norimberga, Monaco.
1937 - Parigi: incontra Bram e Geer Van Velde, Giacometti, Duchamp.
1938 - *Murphy* (pubblicato in Inghilterra e in Francia nel 1947). È pugnalato a Parigi, avenue d'Orléans, da uno sconosciuto.
1939 - Si trova in Irlanda alla dichiarazione della guerra. Ritorna in Francia.
1940 - Entra nella Resistenza.
1945 - *Premier amour* (ed. 1970), primo scritto in francese.
1946 - Scrive *Mercier et Camier* in francese, pubblicato nel 1970.
1947 - Termina *L'expulsé, La Fin, Le Calmant* (ed. 1955).
1948 - Scrive *Molloy* (ed. 1951), *Malone meurt* (ed. 1951), *En attendant Godot* (ed. 1952) rappresentato il 5 gennaio 1953. Sposa la pianista Suzanne Dumesnil, incontrata nel 1938.
1949 - *L'Innommable* (ed. 1953).
1950 - *Texte pour rien* (ed. 1955). Morte di Mary Beckett, sua madre.
1956 - Termina in inglese *All that fall* (ed. francese nel 1957); scrive *Fin de partie, Actes sans paroles* (ed. 1957), e *From an abandoned work* (trad. in francese nel 1967 in *Têtes mortes*).
1958 - *Krapp's Last tape*, e traduzione in francese: *La dernière bande* (1959).
1959 - *Embers (Cendres)*, 1959). Inizia in francese *Comment c'est* (1961).
1961 - *Happy days* (tradotto nel 1962: *Oh! les beaux jours*, ed. 1963).
1963 - *Cascando* (in francese) e *Play* (in inglese).
1964 - *Gira Film*, con Buster Keaton.
1965 - *Come and go*, microdramma (ed. 1967).
1966 - Pubblica *Comédie et Actes divers* (ed. 1972), prima stesura di *Le Dépeupleur* (ed. 1971).
1967 - *Têtes-Mortes* (ed. 1972).
1968 - *Poèmes*.
1969 - Premio Nobel per la Letteratura.
1976 - *Pour finir encore et autres foirades*.
1978 - *Pas e Quatre esquisses*.
1980 - *Compagnie*.
1981 - *Mal vu mal dit*.
1982 - *Catastrophe et autres dramatiques*.
1984 - *Quoi où*.
1988 - *L'Image*.
1989 - *Soubresauts*.
In Italia, la casa editrice Einaudi è stata la prima ad interessarsi alle opere di Samuel Beckett, pubblicate spesso nelle eccellenti traduzioni di Fruttero e Lucentini. Fra le altre pubblicazioni: *Teatro* (1961), *Murphy* (1962), *Poesie in inglese* (1964), *Novelle e Testi per nulla* (1967), *Teste-morte* (1969), *Senza e Lo spopolatore* (1972), *Primo amore* (1972), *Non io* (1974), *Racconti e teatro* (1978), *Tre pezzi d'occasione* (1982).



QUATTRO TESTI ESSENZIALI

EN ATTENDANT GODOT - Due barboni, Estragone e Vladimiro, attendono che ne arrivi un terzo, di cui conoscono soltanto il nome. Si presentano loro due personaggi: Lucky, servo in catene, tenuto al guinzaglio, e Pozzo, un bruto munito di una frusta. Dopo la partenza di questi due esseri, di una sottospecie umana (rappresentazione volutamente sommaria della teoria hegeliana del Maestro e dello Schiavo), un giovane messaggero avverte Vladimiro: «Il signor Godot mi incarica di dirle che non verrà stasera, ma domani». Estragone e Vladimiro sono così i testimoni dell'abbandono dell'uomo da parte di Dio (Godot da God, Dio in inglese), e della sua non apparizione.

OH! LES BEAUX JOURS - Monologo di una donna, Winnie, sepolta prima a metà e poi per tre quarti sotto un mucchio di terra, e completamente immobile. A pochi passi di distanza dorme Willie, probabilmente suo marito. Winnie ricorda, esalta in modo risibile la vita e la felicità di vivere, parla del tempo che le resta e che si consuma, allude alla morte per lei già cominciata.

MOLLOY - Costretto a restare nella camera dove si trova il cadavere della madre, lo scrittore Molloy — che non è mai riuscito a chiarire i suoi rapporti con lei — monologa sulla sua inadattabilità, sulla sua impotenza, sui suoi ripetuti fallimenti nella vita. Ha derubato una vecchia che gli aveva prestato aiuto, ha maltrattato un operaio incontrato in una foresta, ha trascorso un'esistenza randagia.

MALONE MEURT - Episodio centrale, e atroce, di questo libro di cui non è possibile fornire una sintesi: Lémuel, guardiano di Malone, massacrà a colpi di scure i rematori e i passeggeri di una scialuppa. Il groviglio di corpi grigi rinvia all'ecatombe di Auschwitz.

COME TRADURLO?

«Un vero poeta è, si sa, traducibilissimo e affatto intraducibile. Beckett procede per distillazioni successive e ciò che ci offre in conclusione unisce la massima limpidezza alla massima inafferrabilità. Ogni parola, di per se stessa e per la sua collocazione rispetto alle altre, solleva cruciali problemi traspositivi. Si giunge a dubitare dei termini più semplici, di aggettivi, sostantivi, avverbi qualsiasi; un punto e virgola appare sospetto, una congiunzione nasconde chissà quali sfumature. Tale è l'omogenea concentrazione dei suoi brevi testi, tale la loro suggestione semantica, che river, per esempio, o window, o foot, risultano approdati qui al termine di un lunghissimo viaggio, dopo esser stati immaginati, elaborati, arricchiti per secoli da miliardi di anglosassoni, fino ad apparire (e a essere) tutt'altra cosa da fiume, finestra, piede.

Non c'è versione che possa avvicinarsi a questa densità evocativa. Non c'è traduttore che disponga di questo inchiostro così lapidario, così elusivo. Non resta che il testo a fronte, schiacciante ripiego». Carlo Fruttero e Franco Lucentini, *Tre pezzi di occasione*, Einaudi ed., 1982.

SI È SPENTO L'AUTORE
DELLE NOTTE DELL'IRA

DAL TEATRO BORGHESE ALL'IMPEGNO: SALACROU

Certi artisti hanno il destino di vivere nella memoria collettiva giusto il tempo della loro stagione più felice, per essere poi superati dai tempi nuovi, prima che la loro esistenza si concluda. Salacrou figurava fra i notabili dell'Accademia Goncourt già nel '49, quando in Italia Strehler allestiva una memorabile edizione del suo *Le notti dell'ira*, ripreso nel '64.

Legato agli ambienti surrealisti a fianco di Artaud, Masson, Vitrac, Reverdy e Juan Gris, nel '23 conosce il regista e attore Charles Dullin, rinnovatore della scena francese fra le due guerre. Già penna caustica per la pagina degli spettacoli dell'*Humanité*, Salacrou è spinto dal sodalizio con Dullin a scrivere per il teatro. Esordisce, senza molto successo, con *Tour à terre* (1925), *Le Pont de l'Europe* (1927), *Patchouli* (1930). La notorietà arriva con *Una donna libera* (1934) e soprattutto con *La sconosciuta di Arras* (1935), dove sfrutta quello che lui chiamava bonariamente la *truc*, ossia il *flash-back* per scan-

dagliare il passato dei personaggi, tecnica che rimarrà tipica delle sue opere successive. Nella *Sconosciuta*, l'azione è data dalla dilatazione dell'istante fra la decisione di uccidersi e il suicidio da parte di un uomo che scopre il tradimento della moglie con il suo miglior amico. Un titolo del '32, *La Vie en rose* diventerà famoso, senza che lo scrittore ne abbia parte, per una canzone della Piaf.

Del '38 è *La terre est ronde*, la cui preparazione è curiosamente legata alla passione di Salacrou per la cultura italiana. Nel '19 lo scrittore è in Italia per completare la sua tesi su Benedetto Croce, del quale gli interessavano soprattutto le critiche contro il materialismo storico. In realtà Salacrou conoscerà Croce, ma spenderà quasi tutti i mille franchi del padre in una ricerca sul Savonarola, per cui aveva una sorta di ossessione. Questa ricerca diventerà appunto una *pièce* nel '38.

Ma la sua vita si tradurrà in teatro soprattutto nelle *Notti dell'ira* (1946), dove la sua recen-

te esperienza di resistente si trasfigura in una storia di tradimenti e di vendette, culminando in un dialogo drammatico fra partigiani in fuga e morti. Il dramma fece rumore anche in Italia, perché interpretò una coscienza collettiva ancora troppo lacerata dagli anni di guerra.

L'anno dopo è la volta di *Arcipelago Lenoir*, satira della famiglia borghese, i cui componenti si rinchiodano nella loro «isola» di egoismo all'arrivo in casa di un poliziotto. Nel '49 è sceneggiatore, con René Clair, del celebre film *La bellezza del diavolo*. Il tema della critica sociale, che del resto aveva sempre rispecchiato il suo impegno nella sinistra, ritorna con *Boulevard Durand* (1960), sui primi scioperi degli operai nella Francia del Nord.

Autore di una ventina di opere teatrali, a quell'epoca Salacrou, di fronte all'affermarsi di Ionesco, Genet e Adamov, definiva il suo teatro come «à part». Il mondo teatrale stava tentando l'esplorazione di altre strade, e sembrava sempre meno interessato a questo autore del Novecento che amava il gusto del paradosso e l'eleganza formale, l'ironia e gli espedienti del teatro *boulevardier*. Nelle forme del vecchio teatro borghese, i suoi personaggi esprimono la crisi e il disincanto di tutta una società, mentre il severo giudizio morale dell'autore ne insegue la disperazione e il vuoto esistenziale. Un giudizio cui si sottoponeva lui stesso, come appare chiaro in *Idee della notte*, le sue memorie, finite alla metà degli anni '70. A.E.

TEATROEUROPA

Piccolo Teatro di Milano

Il Piccolo Teatro è cultura.



EniChem

sponsor istituzionale

FU L'INVENTORE DELL' ASSURDO ALL' ITALIANA

IL MONOCOLO IRONICO DI ACHILLE CAMPANILE

Il suo teatro, oggi rivalutato, nasceva da una comicità antica, ma indirizzata verso la satira e in perenne conflitto con la logica - Dall'Inventore del cavallo, allestito agli Indipendenti di A.G. Bragaglia, ai moderni vaudevilles, come La moglie ingenua e il marito malato, fino alle Tragedie in due battute, un percorso che ha anticipato le avanguardie.

ANDREA BISICCHIA

È arrivato il momento di Campanile. Dopo la pubblicazione delle acutissime critiche sulla televisione italiana: *La televisione spiegata al popolo* (Bompiani, 1989), che costituisce un particolare documento legato ad un periodo della vita nazionale; dopo i *Romanzi e racconti*, a cura di Oreste del Buono, la Bompiani, pubblicandone l'opera omnia, farà conoscere anche la carica satirica e avanguardista del suo teatro, oltre che il suo inimitabile umorismo.

La comicità del teatro di Achille Campanile, per il tono canzonatorio, per la bizzarria delle situazioni, le note vivaci, l'inventiva schietta e l'allegria caricaturale attinge al filone satirico, senza per questo limitarsi ad una fonte. Altri elementi comici intervengono, compresi quelli dell'assurdo. La comicità dell'assurdo è tipica del nostro Novecento, così ricco di invenzioni; e anche Campanile forse non sempre volontariamente, ha dato il suo contributo; solo che tale involontarietà nasce da una scelta ben precisa della comicità cui ha voluto rifarsi con i suoi lavori teatrali: la Satira, appunto, una delle espressioni più difficili del comico. Nella produzione di Campanile troviamo tutti gli ingredienti del genere satirico: quello morale, politico, sociale, di costume. Ed è per questo che diventa la fonte primaria del suo umorismo. Tale sua scelta risale agli anni Venti, quando il teatro italiano mostrava già un aspetto ben codificato: da una parte il teatro borghese, dall'altra Pirandello e il teatro del grottesco. Si rideva un po' amaramente e a volte ci si commuoveva. Le grosse compagnie andavano in cerca di commedie ben costruite (si voleva rischiare il meno possibile), ed è chiaro che c'era poco spazio per lavori anticonvenzionali. Campanile aveva, al contrario, una predilezione per tutto ciò che fosse immediato e veloce. In questo risentiva del teatro futurista, che nei medesimi anni cercava la sua affermazione. Per lavori scritti all'insegna della brevità occorreavano anche teatri speciali; a questo pensò Anton Giulio Bragaglia fondando a Roma il «Teatro degli Indipendenti» (1922).

Campanile era proprio uno che non voleva



dipendere da nessuno, e il suo incontro col piccolo teatro di Bragaglia fu felicissimo. Bisognava sottrarre il teatro alla letteratura, limitare il divismo dei mattatori, inventare qualcosa che svecchiasse la scena. Niente di meglio per Campanile, che iniziò la sua carriera all'insegna di questi propositi, creando quegli spettacoli in miniatura che lo avrebbero imposto alla critica e al pubblico di teatro.

UNA CERTA CRUDELTÀ

Siamo nel 1925: fra febbraio e aprile si rappresentano al Teatro degli Indipendenti *Centocinquanta la gallina canta*, *Il ciambellone*, *L'inventore del cavallo*. Fu un piccolo cataclisma per il nostro teatro. Gli spettatori uscivano indignati, ma nello stesso tempo divertiti.

Basterebbe analizzare *L'inventore del cavallo* (25 aprile 1925) per conoscere l'assurdo concepito da Campanile. In questo lavoro, che lo ha reso famoso, nulla è risparmiato, benché a farne le spese sia il mondo della scienza. Il comico di Campanile nasce sempre da un pretesto o da una trovata ben precisata. Attorno ad essi l'autore, con fantasia inesauribile, aggrega tutte le altre componenti fino a far sprizzare la comicità. Il pretesto di questo atto unico è il ricevimento e la nomina ad accademico onorario del professor Bolibine, inventore del cavallo. Le situazioni che ne derivano sono di una totale assurdità. Il linguaggio è quello degli iniziati, degli addetti ai lavori, con parole comuni, logorate dall'uso, che denunciano un vuoto mentale, completamente assurdo. La tecnica, la storia, il linguaggio, la medicina, la poesia, la scienza, tutto diventa oggetto di ridicolo. In fondo ciascuno di noi, nel proprio lavoro, crede, se non sempre qualche volta, di aver inventato qualcosa e dopo, magari, con rammarico si accorge che non c'è nulla di nuovo sotto il sole. Immaginate le facce di tutti questi luminari che intendono premiare uno della loro razza perché crede di avere inventato il cavallo...

Campanile ha voluto essere anche un po' crudele: crudeltà che trova conferma nelle *Tragedie in due battute: Il bacio* (1925), *Colazione all'aperto* (ottobre 1925), *La guerra* (1933).

L'AMORE E LA FAME

Con una sintesi decisamente voluta, Campanile demitizza la cosa più bella tra due innamorati: il bacio. In una strada solitaria di sera, arriva una giovane coppia che, dopo avere un po' passeggiato, si prepara a un lungo bacio. Tra i due si intromette però l'autore, che distrugge tutte quelle emozioni che possono provarsi quando due si baciano. Sempre in un viale solitario si incontrano i protagonisti di *Colazione all'aperto*: il giovane Robusto e il giovane Timido. Quest'ultimo ha deciso di mangiarsi, in un sol giorno, tutti i propri averi, che deposita nelle mani di un salumiere in cambio di quattro fette di salame. Si predispone così al rito della colazione attraverso una serie di sottili precauzioni ma alla fine, per gentilezza, rimarrà a bocca asciutta, perché ha donato, senza volerlo, il panino al giovane Robusto.

La guerra mostra una maggiore concisione, ed ispira un sorriso sardonico: se tutte le guerre potessero incepparsi con l'espressione iracunda di uno che ha sonno e che, disturbato dai bombardamenti, grida: «Ma la finite di rompere i c...».



Campanile sente il bisogno di rappresentare gli uomini di tutti i giorni, di mostrarceli allegramente non così come vogliono apparire, ma come sono in verità. Ecco il motivo per cui i suoi protagonisti possiamo incontrarli dappertutto, anche dal dentista per esempio con *Erano un po' nervosi* (1927), dove l'autore analizza le emozioni di chi si trova in una sala d'aspetto di un gabinetto dentistico. Tutti i personaggi hanno una guancia deformata dal rigonfiamento del mal di denti e tutti aspettano: ecco il pretesto iniziale ed ecco subito dopo le convulsioni dialogiche, le situazioni grottesche, le caricature, le smorfie, le deformazioni.

Sono personaggi che incontriamo ancora in un salotto, per una *Visita di condoglianze* (1939), con certe facce di circostanza che non tardano a mostrare la loro ipocrisia, perché il dolore altrui non può essere rivissuto da chi, in fondo, è un estraneo. Nessuno piange la morte del caro amico Paolo, la cui moglie Teresa appare alquanto disperata. Tra i visitatori c'è uno che annuncia la morte di un altro amico: Piero. Tutti piangono in casa del morto per la scomparsa di un altro che sarà poi il solo (per un equivoco) a piangere il povero Paolo, fino a quando tutti, conosciuta la vera storia dell'equivoco, vengono presi da una ilarità tanto nervosa quanto spasmodica.

A Campanile piace scompigliare ogni cosa; lui in apparenza sempre così perfetto secondo il cliché che è stato fatto: monocolo incastrato nell'occhio, fazzoletto di batista nel taschino, un sorriso lucido sotto i baffi, eppure sempre così pronto a scardinare tutto. I suoi lavori, secondo quanto egli stesso ha affermato, non volevano essere «cose che dovevano far ridere; erano situazioni assurde che sentivo così. Se mi fossi prefisso di far ridere avrei fatto l'umorismo di allora. Invece, senza volerlo, inaugurai un genere». Alcuni critici lo hanno considerato un caposcuola dell'umorismo italiano. Campanile quanto prevedibile nella vita tanto era imprevedibile nell'arte. Gli piaceva rovesciare improvvisamente quello che prima aveva costruito, sovvertendo, in un urto continuo, i valori più «sacrosanti». Vedi *La lettera di Ramme* (1931), dove è presa ancora di mira la ricerca scientifica e soprattutto la papirologia, e dove è parodiata buffonescamente la sicurezza di chi crede di saper leggere il pas-

sato; vedi *Un terribile esperimento* (1938), dove ironizza sulla pena di morte e sulla faciloneria dei giudici nel concedere la grazia; vedi *Delitto a villa Young* (1941), dove si assiste alla parodia comica di un dramma poliziesco, e ancora *La spagnola* (1940), spietato atto di accusa contro la critica teatrale e gli intellettuali in genere a vantaggio del giudizio semplice e, in fondo, sincero dello spettatore.

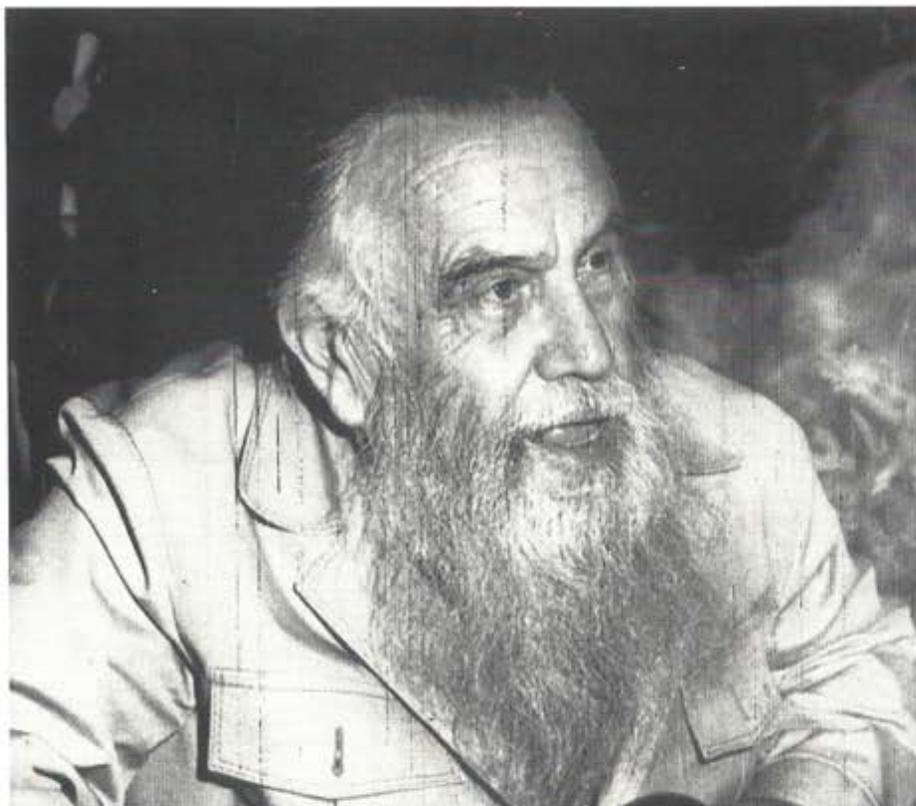
Non cambiò stile, né poteva, quando dalle sintesi dei primi lavori passò a cimentarsi con le commedie «regolari». Iniziò con un fiasco rimasto famoso nella storia del teatro per le parole dette quando, invocato a furor di popolo perché lo si pestasse, Campanile calmò l'irrequietezza degli spettatori con una battuta tipica del suo carattere: «Se starete buoni, ve ne farò sentire ancora un pezzettino». Si tratta di *L'amore fa fare questo ed altro* (1930), a cui seguirono: *L'aurora* (1935), *Campionato di calcio ovvero far l'amore non è peccato* (1935) e *La moglie ingenua e il marito malato* (1942), dove la comicità non nasce da situazioni farsesche o buffonesche né dall'esasperazione dei luoghi comuni, ma da una capacità umoristica più controllata e più attenta ai caratteri.

VERSO IL VAUDEVILLE

L'amore fa fare questo ed altro (1930), fu rappresentata dalla compagnia diretta da Guido Salvini, con Giuditta Rissone, Checco Rissone, Vittorio De Sica e Umberto Melnati. Gli spettatori in verità si trovarono un po' traditi; la comicità di Campanile cominciava ad essere conosciuta, tutti erano andati per gustarsi una commedia allegra: dopo il primo atto non seppero più orientarsi.

La storia di un povero professore che per amore è costretto a travestirsi da bambino, i suoi incontri in un castello con briganti appartenenti chi sa a quale razza, le scene che cambiano continuamente fino ad assumere, alla fine, caratteri orientali... Il dramma che si trasforma in melodramma, con la parodia di quest'ultimo: era troppo per un pubblico abituato alle commedie borghesi o alle stravaganze di Pirandello. Questo pubblico non si era accorto che in quel continuo movimento, in quel repentino cambio di azioni e di scene, c'era un umorismo tanto caro a Charlot quanto a Ridolini. Tutto appariva antilogico, antiorganico, senza alcuna guida; tutto sembrava volesse disorientare lo spettatore che irritato, anziché ridere, strillava: eppure in tanta esasperazione Campanile aveva voluto ancora una volta misurarsi con le sue stravaganze. Le trovate comiche si assoggettavano all'azione violenta e in verità, perdevano parecchio della loro carica. L'autore si era divertito troppo a scompigliare, eppure non aveva desiderato che parodiare la vecchia opera comica.

Con la commedia successiva, *L'anfora* (1935), il ritmo veloce della prima si assoggettava ad una serie di pause, perdendo in mordacità e scivolando nel vaudeville. *L'anfora* era il pretesto per far scattare il meccanismo dei dialoghi e dei fatti e per inventare quelle situazioni tipiche del vaudeville che danno vita alla comicità burlesca, ai travestimenti, a tutti gli ingredienti del genere. Così la storia di Rosalba, moglie di Paquito e amante di Oscar, diventa la storia di una serie di equivoci che si risolvono in lieto fine. Difendendo la sua comicità Campanile affermò: «L'umorista deve essere sempre imprevedibile, mai rompicatole per partito pre-



so... Serve una programmatica riluttanza ad accettare le idee correnti, ma quello spirito di contraddizione che ha successo nei libri, nella vita dà fastidio agli altri...».

UNA STORIA DI CORNA

Tale imprevedibilità è la vera protagonista di *Campionato di calcio, ovvero far l'amore non è peccato* (1935), dove ancora una volta tutto è scompigliato, e le caricature, le deformazioni, le parodie trovano la loro giusta dimensione, finendo per scomodare gli angeli del paradiso a SanPiè di Leone, senza per questo essere irriventi nei confronti della religione. È tutto un gioco che si risolverà come tale.

Quando si arriva a *La moglie ingenua e il marito malato* (1942), un testo che ha avuto una recente trasposizione cinematografica, la tecnica di Campanile nella commedia regolare ha ormai raggiunto un suo ritmo e una sua

costruzione. Qui la comicità non nasce più da situazioni farsesche, né dall'aspezzazione dei luoghi comuni, né dal saltare da una trovata all'altra: tutto appare più ponderato e più facilmente tollerabile. L'autore non si lascia più prendere dall'assurdo per creare situazioni comiche, ma fa sì che tali situazioni scaturiscano da una logica ben precisa. Ancora una volta la comicità prende l'avvio da un pretesto: sulla fronte del professor Rune sono spuntate due piccole protuberanze, o meglio due corna. Si tratta di un male innocuo per il professore, ma contagioso per chi gli sta vicino. La metafora trova così la sua perfetta forma. Adele, la moglie, è il ritratto del candore e dell'innocenza, è la tipica moglie fedele su cui non può cadere alcun sospetto. Rune sa che una simile anomalia non può dipendere dalla disonestà di Adele ma quello che maggiormente gli secca è l'idea di averla, il che lo rende ridicolo. Intorno a lui s'ag-

girano amici e parenti che, avendo le corna, cominciano a dubitare della fedeltà delle proprie mogli; Kalsar ad un certo momento dirà: «Che il cielo protegga la mia fronte». Ormai l'ingranaggio è scattato e con esso tutte le sue componenti: gli equivoci, le doppie parti, l'uomo-donna la donna-uomo, il telegramma, Asdrubale, la macchina a striscie, l'ingenuità di Adele che quando si sente dire da Ottavio: «tuo marito ha le corna» cade supina sul divano, creando l'apprensione dei presenti e soprattutto del marito con le corna. Ma pensate la faccia del professore quando sentirà dire da Adele: è mia la colpa! A questo punto la storia d'amore ha il sopravvento su tutto; ma attenzione a non confonderla con la commedia comico-sentimentale.

Adele, per amore, è pronta a far tutto, a riparare anche quello che non ha fatto, ma il marito, ormai ferito a morte, vuol solo sapere e, dopo, separarsi.

L'innocente confessione di Adele turba tutte le donne che le sono amiche, le quali, infedeli, si sforzano di separare l'infedeltà dalle corna vere e proprie. Se tutti gli uomini traditi portassero la loro insegna sulla fronte! È difficile confondere la metafora con la realtà, è assurdo pensare ad un rapporto fra questi mali e la fedeltà. L'infedeltà può essere avvertita per autosuggestione, telepatia; ma come può, un oscuro lavoro dell'inconscio, fare spuntare le corna? Il caso viene affidato ad un detective, che dispone di un travestimento perpetuo e che sa di poter chiarire tutto.

A questo punto si potrebbe pensare a personaggi macchiette, falsi; in verità non lo sono mai: i personaggi rimangono sempre tali, e traggono la loro verità dall'assurdo.

La conclusione è a tutto vantaggio del professore Rune, che scoprirà l'innocenza della moglie e si diventerà alle disgrazie altrui. È meglio sopportare le corna vere che quelle immaginarie: queste danno maggior fastidio; è meglio avere una fronte con due protuberanze che averne una in cui le corna non si vedono, ma ci sono. In questa commedia la fantasia di Campanile non è pervenuta all'iperbole o all'aspezzazione come in altre occasioni; si è fatta più logica a vantaggio di una comicità non sempre imprevedibile, ma sostenuta.

La trovata iniziale è di una tale entità che non ammette convulsioni dialogiche, che modera le situazioni grottesche, che rende meno «imbecilli» i personaggi, che non ispira a folli conclusioni, che indica i termini di una caricatura che l'uomo è costretto a sopportare, senza valicarli. Non è comicità di carattere, se lo fosse andrebbe contro lo stesso concetto di Campanile sull'umorismo; né, in questo caso, si presenta come comicità di situazione. È un umorismo satirico, che usa l'assurdo per trasportare lo spettatore nei territori di una comicità intensa, tonificante ma non violenta. □

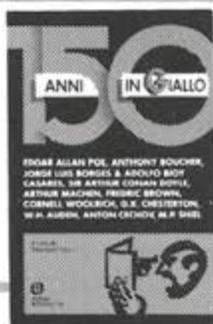


A pagina 51 e 52 una foto e una caricatura di Achille Campanile. In questa pagina, dall'alto in basso: Campanile in una delle ultime foto, nel 1976, e mentre legge alla compagnia De Sica-Rissone-Melnati «L'amore fa fare questo e altro».

Oscar. Oggi si legge così.



Aldo Busi legge e canta
ALICE NEL PAESE DELLE MERAVIGLIE
di Lewis Carroll
Traduzione di Aldo Busi
Una speciale confezione regalo:
un libro e due cassette in cui Aldo Busi
recita e canta brani di Alice,
su musiche di Jacqueline Perrotin.
L. 29.000



a cura di Giuseppe Lippi
150 ANNI IN GIALLO
Il "giallo" compie 150 anni.
Questa antologia ne celebra il
successo, a partire da *I delitti
della rue Morgue*. E prosegue
con una scelta di magnifici
racconti. L. 12.000



Paul Johnson
STORIA DEL MONDO MODERNO
(1917-1980)
I fatti, i personaggi, le scoperte, le
trasformazioni in 60 anni di storia.
Una lettura piacevole e completa.
L. 22.000



G.S. Carpitano - G. Càsole
**DIZIONARIO DELLE PAROLE STRANIERE
IN USO NELLA LINGUA ITALIANA**
Dall'arabo al giapponese, passando per
l'inglese, il sanscrito, lo svedese:
tutte le parole straniere in uso nella
nostra lingua.
L. 18.000



Richard Bachman
Stephen King
LA LUNGA MARCIA
La cronaca agghiacciante
di una gara implacabile.
Uno stupendo romanzo
mozzafiato dal re del
brivido, scritto con lo
pseudonimo di
R. Bachman.
L. 9.500

Livio Cerini di Castegnate
**IL CUOCO
GENTILUOMO**
Una guida completa
all'arte culinaria e
conviviale, scritta da un
personaggio raffinato
e geniale.
L. 18.000



Oscar
Mondadori

Di tutto, il meglio.

La «grande» scoperta dei Fisici di Dürrenmatt

I FISICI, di Friedrich Dürrenmatt, traduzione (adeguata) di I.A. Chiusano. Regia (professionale) di Marco Sciaccaluga. Scena (grigia, funzionale) di Ezio Frigerio. Costumi di Valeria Manari. Musiche di Arturo Anecchino. Con Renzo Montagnani (credibile) e Elsa Albani, Narcisa Bonati, Rosanna Naddeo, Maggiorino Porta, Magdi Hassan Bashir, Massimiliano Gomez, Ugo M. Morosi, Ferruccio de Ceresa, Attilio Cucari. Prod. Teatro di Genova.

È un testo obsoleto, questo di Dürrenmatt. O forse meglio è un testo nato vecchio. L'autore nega di essere partito da una tesi, ma sta di fatto che la tesi c'è ed è ingombrante. Il guaio, poi, è che si risolve in alcunché di scontato e incontestabile. Potremmo sintetizzarla così: non è giusto e conveniente lavorare per la distruzione della umanità. La grande scoperta.

Per risarcire il pubblico di tanta banalità, Dürrenmatt fa ricorso a una sequela, ingegnosa e brillante, e sin perversa, di colpi di teatro, sorprese e paradossi. Di radicali ribaltamenti, simmetrie rovesciate: per cui, se all'inizio ci sono tre pazzi ed una psichiatra, alla fine ci saranno tre sani ed una pazza, per di più affetta da una sindrome di volontà di potenza. Tra l'alfa e l'omega una serie di invenzioni, degne della penna di uno scrittore che non cessiamo di ammirare. Prendiamo il personaggio di Beutler: in apertura crede di essere (ma finge) Isaac Newton, poi rivela di essere (e finge) nientemeno che Einstein, infine si denuncia (e non finge) come un fisico che si è posto al servizio del potere. Testo ostico all'interpretazione scenica, e lo si capisce. I personaggi essendo fatti non di carne e di sangue ma di pallide astrazioni. Coinvolti nella malinconica impresa gli attori del Teatro di Genova l'hanno buttata sulla tecnica, con molta professionalità e largo ricorso agli stereotipi, secondo la linea registica di Sciaccaluga. Si distacca, per una nota più intima e vibrata, la scena che chiude il primo atto, con la confessione d'amore tra Möbius e la sua infermiera. Qui Dürrenmatt è all'altezza del miglior Dürrenmatt; qui Montagnani è magistrale e Rosanna Naddeo gli sta degnamente a fronte, poiché ha del talento, questa giovane attrice. Nel secondo atto prevalgono i toni predicatori e deprecatori, nobilmente ispirati e ahimé nutriti d'aria fritta. Sul pubblico vengono scaricate raffiche di moralismo, ma gli applausi non mancano, a premio dell'impegno degli attori. E a titolo di solidarietà e cortesia. *Vico Faggi*

Crudeltà e istrionismo nel Riccardo III di Lavia

RICCARDO III di William Shakespeare. Traduzione di Alessandro Serpieri. Adattamento e regia (funzionale) di Gabriele Lavia. Allestimento scenico da un'idea di Luciano Damiani. Musiche di Giorgio Carnini. Con Gabriele Lavia (istrionico), Monica Guerritore (intensa), Dorothea Aslanidis, Barbara Valmorin e Laura Panti (molto impegnate), Gianni De Lellis e Lorenzo Lavia. Prod. Stabile Friuli-Venezia Giulia e Taormina Arte.

Dei dieci *chronicle plays*, peraltro non concepiti in ordine cronologico, otto, esclusi *Re Giovanni* e *Enrico VIII*, narrano senza soluzione di continuità le vicende della monarchia inglese dal Quattordicesimo alla fine del Quindicesimo secolo; da questo studio del comportamento dei grandi Shakespeare prende le mosse per le grandi tragedie dell'umanità. È l'innocenza disarmata di Enrico VI l'ultima voce della società medioevale prima della dinastia assolutistica dei Tudor: incoronato fanciullo alla morte del padre, nauseato dalle lotte delle due fazioni dei

AL TEATRO DELLA TOSSE DI GENOVA Storie di Bisanzio per capire l'oggi



ELIANA QUATTRINI

Umberto Albini, docente di letteratura greca all'Università di Genova, professore con la passione per il teatro, mette la sua cultura di storico al servizio di uno spettacolo, *Historie Bizantine*, realizzato insieme a Tonino Conte per il Teatro della Tosse di Genova. Gli chiediamo di dirci come si giustifica oggi uno spettacolo che ha per tema la storia millenaria di Bisanzio.

HYSTRIO - *Da che cosa nasce il testo?*

ALBINI - Tonino Conte ed io abbiamo rielaborato alcuni dei brani contenuti nell'antologia *Bisanzio nella sua letteratura*, curata da Enrico V. Maltese e da me.

H. - *C'è una volontà didattica alla base di questo progetto?*

A. - No, non vogliamo fare né teatro verità né teatro pedagogico. Il discorso è molto più complesso. Dalla conoscenza del mondo bizantino si possono ricavare stimoli e riflessioni utili alla comprensione dell'epoca contemporanea, per la presenza di contenuti paralleli in quella società e nella nostra.

H. - *A Bisanzio si organizzavano rappresentazioni teatrali?*

A. - No, il teatro come istituzione non esisteva ma la componente teatrale dominava tutti gli aspetti della vita politica e quotidiana manifestandosi nei giochi, nelle parate militari, nelle solennità liturgiche, nelle elezioni e deposizioni degli imperatori, nel protocollo di corte, nelle esecuzioni, tutte cerimonie che per piacere alla folla diventavano vistosamente scenografiche. Ogni gesto corrispondeva ad un rituale, il gusto dello spettacolo era vivissimo. In una realtà di questo tipo una rappresentazione teatrale sarebbe stata inutile.

H. - *Anche nella nostra società l'immagine e il gusto dello spettacolo hanno un ruolo importante e influenzano le masse.*

A. - Sì, la nostra è una civiltà dell'immagine, e come tale è giusto che recuperi modi di essere dei suoi antenati. Ma è importante sottolineare un altro aspetto comune alle due epoche: la violenza. Il nostro secolo è stato contrassegnato dai massacri in virtù di un'idea, trionfata la quale ci sarebbe stato il Paradiso in terra. Nell'impero bizantino crudeltà e orrori si compivano in nome di altissimi ideali riferiti ad una superiore realtà divina. Il prezzo pagato dalla popolazione per la realizzazione di una società perfetta era altissimo, le mutilazioni, gli accecamenti, le castrazioni, i roghi erano all'ordine del giorno; la compattezza e la sicurezza collettive erano garantite solo dalla spietata eliminazione di chi non stava al gioco.

H. - *Historie Bizantine si basa su un periodo storico poco conosciuto, normalmente riservato agli specialisti. Sarà interessante registrare le reazioni del pubblico.*

A. - Genova è una città molto interessata al teatro ma a due livelli diversi. C'è un livello giovanile molto acceso, ricco, entusiasta, che ama un teatro di polemica, un teatro vivo, magari non perfetto nelle realizzazioni ma che si inserisca attivamente nella realtà. Poi ci sono le persone perbene che sono contente di assistere a spettacoli educati e vanno tutte in fila a vedere Brecht, Pirandello, Shakespeare. Quindi a Genova esistono spettacoli educati e spettacoli trasgressivi. A me piacciono quelli trasgressivi, e penso che sia questo il teatro destinato a far breccia, perché non è solo un recupero piacevole ma propone linee nuove, proiettate verso il futuro. □



Lancaster e degli York, fuggiasco e poi reintegrato sul trono, viene pugnalato nella torre di Londra da Riccardo di Gloucester, che s'impadronirà del trono dopo aver fatto uccidere Clarence. La tragedia di *Riccardo III* ha una struttura strettamente definita in un modello di ascesa e caduta delle fortune e si concentra con molta enfasi sul protagonista; è l'idea della *nemesis* storica sulla quale s'accetra tutta l'opera.

Thomas More ci descrive Riccardo «umile nell'aspetto, di cuore arrogante, estremamente socievole, spietato e crudele; che qualcuno gli fosse amico o nemico gli era pressoché indifferente: quando si trattava del suo interesse non risparmiava la vita di chiunque ostacolasse i suoi disegni» e Shakespeare ha lavorato di fantasia con molta più libertà che altrove, sviluppandolo dagli accenni che le fonti gli fornivano e immergendolo in una atmosfera che ha la potenza e il respiro della tragedia greca.

L'edizione curata da Gabriele Lavia conferma i dubbi e le perplessità che hanno accompagnato l'edizione estiva di Taormina Arte; lo spettacolo è stato limato e accorciato, sono diverse scene e costumi; ma la contrapposizione di due mondi, la luce e il buio, la coscienza e l'inconscio, il sole e la luna e i due troni che sono rimasti anche in questa nuova scenografia illuminano molto in parte la vastità del *Riccardo III*, che non raggiunge la bellezza del precedente *Macbeth*. Cosa è successo? «I grandi capolavori non si capiscono mai fino in fondo. Ogni spettacolo dà alcune risposte probabili, non certe: non è un'operazione di matematica» dice Lavia, ma qui qualcosa sembra non aver funzionato sin dall'inizio; manca il rigore al quale Lavia ci aveva abituati e mancano gli sprazzi geniali della sua visionarietà teatrale. Lo spettacolo compone solo una esteriore sequenza di immagini che non riescono a trasformarsi in flusso emotivo. Eppure la scena spalanca botole e fa scaturire infernali troni, fra i quali Lavia si muove stentoreo e istrionesco fino alla scena finale dove la corazza che l'imprigiona (nella quale si muove come una tartaruga rovesciata) manda bagliori sanguigni; e il quartetto delle regine con alla testa Monica Guerritore (intensa e passionale Lady Anna) grida tutto il dolore di bestie ferite, madri e spose dolenti.

L'impianto scenico di Taormina è qui come raggelato e semplificato; scomparso il motivo del labirinto, la parete di fondo si apre sul monumentale cavallo bianco, mentre i costumi colorati e di maniera si compongono in un inutile estetismo. *Fabio Battistini*

Vola bassa l'ala di Tennessee Williams

DOLCE ALA DELLA GIOVINEZZA di Tennessee Williams. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia (cinematografica) di Giuseppe Patroni Griffi.

fi. Scene e costumi (eleganti) di Aldo Terlizzi. Con Rossella Falk (straordinaria), Lino Capolicchio (efficace), Isabella Guidotti, Mascia Musy, Alfonso Liguori, Roberto Rizzoni, Roberto Quattrini. Prod. Teatro Eliseo, Roma.

L'eccezionale successo di Tennessee Williams è legato a tre premi dei Critici Drammatici (*Zoo di vetro*, 1944; *Un tram che si chiama desiderio*, 1947 e *La gatta sul tetto che scotta*, 1955), e alle messe-scene italiane di Luchino Visconti nell'immediato dopoguerra, ma soprattutto alle interpretazioni cinematografiche di Vivien Leigh, Marlon Brando, Elisabeth Taylor, Paul Newman, Geraldine Page e Anna Magnani (vincitrice di un Oscar per *La Rosa Tatuata*, nel 1955). In Italia sono state sue interpreti la Morelli, Tatiana Pavlova e Lilla Brignone, interprete di due edizioni di *Estate e fumo*, una con la regia di Strehler, e di *Ritratto di Madonna*, un monologo pubblicato in una raccolta di atti unici dal titolo *I blues*.

Sweet Bird of Youth è però una commedia brutta e slegata che si trascina faticosamente per tre atti. Tutto quello che si salva è un impietoso ritratto di diva americana che ricorda molto la Swanson di *Viale del tramonto*. La dolce ala appartiene al giovane Chance Wayne, attore fallito e marchettaro a caccia di miliardarie e di successo, con in fondo al cuore la nostalgia della nativa Saint Cloud e della ragazza di un tempo, rovinata per causa sua. Anche se sono presenti tutti i temi dell'autore americano (la giovinezza perduta, la malinconia di un tramonto inesorabile, l'America intransigente e puritana) la riproposta del dramma (del 1959 e inedito per l'Italia, a parte il film di Richard Brooks con Newman e la Page), risulta del tutto inutile, così come la nevrosi e la violenza alla base dell'opera di Williams sono oggi per noi datate e sfuocate. Sicché risulta faticoso seguire i tre atti nel loro svolgimento schematico e truculento (Chance non scamperà alla castrazione voluta dal padre dell'amata, boss della politica locale).



La regia di Patroni Griffi, aiutata dalle scene di Aldo Terlizzi, schiude obiettivi cinematografici che funzionano soprattutto nel primo atto, il migliore, dove campeggia un'interpretazione maiuscola di Rossella Falk, di rara intensità drammatica e di perfetta, ironica, visualizzazione stilistica. Lino Capolicchio, non possedendo il *fisique du rôle* del supermaschio americano, risolve il personaggio con un ritratto preciso di modesto intellettuale alla deriva. Roberto Quattrini e il suo sax puntualizzano insistentemente tutta l'azione. *Fabio Battistini*

Un occhio verde spia un'agonia solitaria

LA LAMPADA VERDE di Strindberg. Drammatizzazione, regia e interpretazione (molto impegnata) di Luigi Pistillo. Progetto musicale di Carmelo Pistillo. Voci fuori campo di Marisa Mazzoni e Claudio Caramaschi. Prod. PiEffe.

«Il teatro che vi aspettate, anche come totale novità, non potrà mai essere il teatro che vi aspettate... Oggi, dunque, tutti voi vi aspettate un teatro nuovo, ma tutti ne avete già in testa un'idea, nata in seno al teatro vecchio», scriveva Pasolini nel '68

per il suo Manifesto per un Teatro Nuovo. Il milanese Out Off ha significativamente ripreso queste parole in epigrafe alla settima edizione di «L'imitofie», rassegna di tendenza tra arte e spettacolo che ha visto fra gli altri per la sezione Teatro Musica un assolo per voce di Laurent Dupont (*Tre giorni e mezzo*) — musica e messinscena di Michele Sambin, prodotto da Tam Teatro Musica —, *Non io* di Beckett con Isabella Fiore per la sezione Attore Laboratorio, insieme a *L'uomo dal fiore in bocca* di Pirandello con Antonio Basilisco e al Laboratorio *Gente di teatro* diretto da Raul Manzo; *Spotz* per la sezione Teatro Danza e per il Teatro di Ricerca, *Squarci di cenere* di Enzo Cecchi e *La lampada verde* da Strindberg.

Taklagsol, il breve romanzo di Strindberg, appartiene all'ultima produzione dell'autore; scritto nel rifugio dell'isoletta di Furusund dello sterminato arcipelago svedese, in solitudine, dopo l'abbandono della terza moglie fuggita con la figlioletta, è costruito sull'io narrante di un conservatore di museo, inchiodato da un incidente su una sedia a rotelle; una storia di solitudine che si esplicita nella delirante riviviscenza di alcuni episodi della vita del protagonista; una lenta agonia fra i soprassalti della febbre e lo stordimento della morfina che attutisce il dolore della cancrena.

In questo spazio di forzata immobilità la confessione estrema viene spiata e inquisita dall'occhio ossessivo del misterioso nemico del protagonista identificato dalla lampada verde di un dirimpettaio, mentre la vita esterna è a sua volta spiata dalla finestra attraverso la costruzione di una casa che si concluderà appunto, con la posa del tetto (*taklagsol*).

Il testo di Strindberg rivela sorprendenti analogie con il delirio di Tommaso Corsi del *Dovere del medico* di Pirandello e il lungo monologo di *Malone muore* di Beckett. L'operazione drammaturgica, di ottima fattura, sostenuta da una puntuale ed intensa interpretazione di Luigi Pistillo è ben sorretta da un'ottimo dosaggio delle luci che tagliano, sezionano, aprono squarci, proiettano lacerti dell'anima del protagonista. *F.B.*

La musica di Bach per Sade alla Bastiglia

SADE. DIALOGHI DALLA BASTIGLIA di D.A.F. de Sade. Regia (attenta) di Massimo Manna. Scena e costumi (funzionali) di Cristina Onori. Con Massimo De Rossi (interpretazione di smalto) e Chiara Argelli (opaca). Prod. Teatro in Trastevere, in collaborazione con i Teatri di Reggio Emilia e Drama Teatri di Modena.

Un'ora scarsa: tale la durata dello spettacolo andato in scena a Reggio Emilia, in prima nazionale, nel nuovo ampio e suggestivo spazio della Cavallerizza.

Doppiamente fittizi i «dialoghi» del titolo, dal momento che essi non sono lavoro teatrale originale del «divin marchese» ma montaggio drammaturgico sul corpo di 107 lettere da lui scritte nel carcere della Bastiglia, ove fu rinchiuso dal 1784 al 1789; e che, pur prevedendo in scena la figura, discreta, della novizia Marie, preposta all'assistenza dello scrittore libertino (quale «illustre ospite»), si risolvono — detti «dialoghi» — in dominante monologo, rinforzato da evocati interlocutori (la moglie, l'odiata suocera, l'amatissima e sua discendente Laura di petrarchesca memoria, i «nemici» esterni), quasi proiezione di una mente lucida resa più acuminata dalla segregazione. Ne consegue un'immagine di Sade non enfatizzata dal «maldettismo» e dall'«osceno» ma espressa da un'umanità reale, piegata dalla tosse e dalla memoria, che dagli atti quotidiani (sottoporsi a inalazioni balsamiche, mangiare, lavarsi la faccia) e dalla registrazione quietamente feroce di una situazione esistenziale e sociale trae vigore e rivolta per una «filosofia» che non contempla né grazia né perdono. Lo spazio scenico, ulteriormente squadrato da quattro tavolacci e da sedie — e il pubblico tutt'attorno come ad invisibili pareti — accentua efficacemente con la sua ampiezza l'isolamento del personaggio. Rulli di tamburi e musica di Bach segmentano l'originale spettacolo, ancorché non tutto



drammaturgicamente compatto, con tanta parsimonia da sembrare superflui, a cospetto inoltre della parola di Sade, con la sua musica ironica e sprezzante, con le sue brucianti lucentezze che toccano una punta altamente drammatica quando il libertino, invitata Marie ad essere più umana, abbandonando ogni illusione metafisica, le toglie con dolcezza il velo e le scopre il seno. Di notevole impegno e duttilità espressiva la prova di Massimo De Rossi, che aggiunge, dopo Casanova e Cagliostro, un altro «medaglione» alla sua ideale galleria del Settecento. *Ludovico Parenti*

Una piccolo-borghese nella Parigi fin de siècle

LA PARIGINA e VEDOVA! di Henry Becque (1837-1899). Traduzione (discorsiva) di Roberto Rebora e Sandro Bajini. Regia (pregevole) di Paul Vecchiali. Scene e costumi di Lise-Marie Brochen. Musiche (efficaci) di Roland Vincent. Con Raffaella Azim (impegno), Antonio Ballerio (efficace), Roberto Alpi, Roberto Trifirò, Rita Falcone. Prod. Coop. Parenti.

L'apertura della stagione al Pier Lombardo, ribattezzato Teatro Franco Parenti e diretto da André Ruth Shammah, si è avuta con *La Parigina*. Rifiutata alla Comédie Française (dove già nel 1882 aveva dovuto sostenere una battaglia per *I corvi*), Becque la diede alla *Renaissance* dove, messa in scena in 25 giorni e fatta seguire prudentemente da



un atto di «redenzione» (*Les hōnnetes femmes*), ebbe 61 repliche. Piccolo borghese, forse più provinciale che parigina, Clotilde è il prototipo della donna indipendente che, sottomessa a un codice civile e morale, si annoia mortalmente e aspira ad entrare nel bel mondo. Sulla complessità dei personaggi, così vicini alla realtà quotidiana, si era pronunciato Jules Lamaitre nell'85, estremamente impressionato da quelle parole «così vere, quasi spaventose, il cui significato sembra sfuggire a quegli stessi che le pronunciano».

Paul Vecchiali, già responsabile di una edizione alla Comédie, pirandellianamente cerca uno sbocco alla chiusa commedia borghese che tanto piaceva a Marco Praga (la sua *Moglie ideale*, «incontrata» in Galleria, era stata esemplificata sulla *Parigina*). Mentre avvolge il classico triangolo in un ambiente chiuso e asettico (la scenografia non riesce però a superare la maniera), ne puntualizza ipotetiche «variazioni» nel breve atto unico *Vedova!*, scritto più tardi da Becque sul personaggio di Clotilde. Ma pirandelliana è anche la chiusa dei tre atti dove, al classico triangolo, Vecchiali sembra suggerire una sospesa possibilità di complice intesa. Raffaella Azim si destreggia con impegno, bene assistonata da Antonio Ballerio, Roberto Alpi e gli altri. *F.B.*

De Simone ripercorre la passione della Pulzella

MISTERO E PROCESSO DI GIOVANNA D'ARCO. Melodramma in due atti per la regia (novità, estro) di Roberto De Simone. Maestro concertatore e direttore dell'orchestra e dei cori Luciano Pelosi (efficace). Scene (rigore) di Mauro Carosi. Costumi (plasticismo) di Odette Nicoletti. Coreografie e movimenti di scena di Micha van Hoek. Orchestra della Toscana (O.R.T.) Coro del Teatro Verdi di Pisa.

L'opera si impone come alta espressione di poetica raffinata, frutto insieme di ricerca e di ispirazione. De Simone compie un'operazione teatrale difficile con un impasto riuscito fra melodramma e parte recitata. Immagine, suono e parola si fondono fra loro in qualcosa di *altro* rispetto allo spettacolo «di genere» al quale siamo abituati. Il melodramma, in cui scene recitate si alternano continuamente a coro e orchestra, ripercorre le vicende del processo di Giovanna D'Arco narrate, da un lato, attraverso le cronache giudiziarie del Tribunale della Sahta Inquisizione, dal punto di vista del Potere insomma, e dall'altro secondo il sentire popolare, quello del mondo contadino legato ai riti arcaici della Francia del XV secolo. La ricerca di De Simone, sia nella ricostruzione ambientale, sia nella scelta dei materiali per lo spartito, è accuratissima. L'impatto visivo, sonoro ed emotivo in cui si alternano coloriture espressionistiche ed elementi simbolici, fa pensare agli stilemi della sacra rappresentazione religiosa. Successo meritato per la bravura degli attori, in particolare Cristina San-

marchi, rabbiosa, adolescenziale Giovanna e per l'ottima intesa dei cori con l'orchestra. *Renzia D'Inca*

Fo corregge gli errori di Sua Santità il Papa

IL PAPA E LA STREGA, di Dario Fo. Regia (in rodaggio) di Dario Fo. Scene e costumi del medesimo (nella norma). Con Dario Fo e Franca Rame (performance doc).

Fo ha avvisato, la sera della prima a Genova, il pubblico: lo spettacolo era ancora in fase di rodaggio, in attesa (e in cerca) dell'assetto definitivo. Ma il critico, pur dandone atto, non può che rifarsi a ciò che ha visto ed ascoltato. Sono due tempi di diversa qualità, con netta prevalenza del primo, la cui scrittura scenica consente felici risultati. Veniva da domandarsi, anzi, quali risultati darebbe, simile testo, se venisse rappresentato non alla Dario Fo, ma in stile «inglese», adottando i modi di una imperturbabile serietà. Col sospetto che, nella seconda versione, potrebbe pure guadagnarci.

Non che a Fo sian venute meno le sue ben note qualità di attore, di mimo dotato di una miscela, a volte travolgente, di ingenuità, stupore, clownerie, carisma, pop, in funzione accessamente satirica. Il guaio è che, alla lunga, lo spettacolo perde ritmo e tensione e si fa, nella sua polemica (la droga, l'aborto), ripetitivo e prevedibile. Certe cose le va dicendo, da anni, l'on. Pannella, che riesce più convincente e divertente, se mi passate l'iperbole. La grande trovata, che sorregge la commedia, sta



nell'aver posto al suo centro nientemeno che Sua Santità, calandovi di peso la sua persona, la sua veste, la sua funzione. L'irriverenza di Fo è temperata dal garbo e dalla simpatia e soprattutto da un'intenzione affettuosamente pedagogica, cioè dal desiderio di istruire, emendare e convincere il Pontefice, il quale, chissà perché, ingenuamente si ostina nei suoi errori. Si sforzasse un poco, il bravo uomo, finirebbe per capire...

L'idea riesce funzionale allo spettacolo, tanto più che, a far da contraltare al protagonista, compare, seppure in lieve subordine, la figura di donna che Franca Rame interpreta: suora, strega, guaritrice, e infine missionaria laica tra le anime perse. E così, per tutto il primo atto, la pièce si muove con ritmo serrato e varie gags, qualcuna molto spiritosa. I guai vengono dopo, esauritasi la forza propulsiva della trovata.

Lo spettacolo è, dall'alfa all'omega, firmato da Fo, alla stregua dei suoi canoni e stilemi. Con lui e la Rame sono Ireneo Petrucci, Elio Veller, Maurizio Trombini, Davide Rota, Maurizio Accattato, Mario Pirovano, Alessandra Faiella, Enzo Giraldo, Elisabetta Cesone, Suzanne Marion. Molto pubblico e applausi, non travolgenti. *Vico Faggi*



Chiaroscuri di una coppia verso le nozze d'argento

VIVA GLI SPOSI di Nino Manfredi (oltretutto autore, regista accorto e interprete convincente). Scene e costumi (gradevoli) di Erminia Manfredi. Musiche di Silvia Pietrantonio. Con Giovanna Ralli (sensibilità, misura), Anna Lelio (ottima prova), Gino Pernice, Paolo De Vita e Peter Boom (molto bravi). E con (bene) Alberto Ricca, Roberta Manfredi, Paolo Sassanelli, Angela Mezzanotti, Marit Nissen. Prod. Compagnia Eliseo.

Circola di Manfredi un'immagine che gli fa torto, di attor comico romanesco senza molte finchezze, per di più travestito con la famosa tazzina di caffè. Errore: Manfredi non è soltanto, sulla scena o allo schermo, una presenza «naturale e irresistibile». È un uomo-orchestra dello spettacolo (drammaturgo, regista ed attore, coadiuvato — vedi la locandina — dal clan familiare al completo) che sa sempre come comunicare col pubblico.

Viva gli sposi — cronaca vivace su una coppia qualsiasi, lui grossista di pesce e lei casalinga, che festeggia le nozze d'argento — non è soltanto un assemblaggio spiritoso, e ironico, dei temi risaputi che sull'argomento delle «delizie della famiglia» hanno alimentato la «commedia all'italiana». È un testo oscillante di continuo tra la risata e la commozione, che dice su un'aria di scherzo cose non superficiali e da un intreccio di situazioni «minimali» estrae non le solite macchiette, ma personaggi in carne ed ossa.

Dirò, a costo di sorprendere, che in *Viva gli sposi*, a togliere la patina romanesca, trovi certi accenti di Eduardo, quelli di *Filumena Marturano*, o di *Natale in casa Cupiello*, nonché gli echi di un Novecento teatrale italiano, quello di Betti, Antonelli, Pinelli, Ludovici, il Fabbri brillante. Non è poco, e poi ci sono alcune scene (il dialogo sulle corna; l'incontro fra Gina, la sposa, e l'amante-bambina del marito; la difesa che la madre fa coi figli del loro padre; le riflessioni di Carmelino, la «femminiella» adottata dal capofamiglia e, infine, la spiegazione fra i coniugi) che ricordano il miglior Boulevard francese, quello di Renard, Anouilh e Roussin. Aggiungerò che nella sua «tipicità italiana», la commedia ha le carte in regola per l'export, potrebbe divertire sui Grands Boulevards parigini, nel West End londinese o a Broadway. Ultimo pregio, il tono misurato, colloquiale, intimista della regia e dell'interpretazione dei due protagonisti, mentre le figure di contorno evitano a loro volta eccessi di caratterizzazione.

La scena di Erminia Manfredi, moglie di Nino, ricostruisce spiritosamente, con tratti di *kitch* elegan-

te, la villetta marinara fuori Roma di Bruno e Gina. Manfredi è là con la sua solida presenza, la sua aria sorniona, il suo ruminare freddure e sentenze, il suo cuore «carciofo» grosso così. Una Ralli di giustissimi toni è Gina, la moglie ancora radiosa, che soffre e perdona, arca di tutte le domestiche virtù. Le toccano due scene forti, che interpreta con grande bravura: quando riceve le confidenze dell'esulcerata amante del marito, e quando contrattacca ingelosendolo, ma ferita di dentro, e stanca. Straordinaria l'interpretazione di Anna Lelio nel ruolo di una nonnetta-bambina. Roberta Manfredi, figlia sulla scena e nella vita (c'è in ditta un altro Manfredi, Luca, aiuto regista), ha atteggiamenti di ribellione efficaci; Paolo De Vita rende benissimo l'allegria malata del «femminiello» Carmelino; Pernice si conferma sperimentato caratterista nella parte del cognato parassita, e anche tutti gli altri meritano elogi. U.R.

Ribellione e miracolo della piccola sordomuta

ANNA DEI MIRACOLI (1959) di William Gibson. Trad. e regia (intensa) di Giancarlo Sepe. Scene (efficace astrazione) di Uberto Bertacca. Musiche (coinvolgenti) di Harmonia Team. Con Mariangela Melato (appassionata), Florens Fanciulli (adolescente di straordinaria capacità) e Armando Gianchella, Carlo Reali, Ester Galazzi, Alberto Scala, Anna Montinari.

Prima tele-dramma, poi commedia che da noi interpretarono la Procler e una Piccola adolescente, infine film con Anne Bancroft, regista Arthur Penn, *Anna dei miracoli* è un lavoro fortunato di William Gibson, autore di un altro successo di palcoscenico, *Due sull'altalena*. Il tema è destinato a commuovere e a far discutere: la lotta solitaria e ostinata, in una Old America dei primi del secolo, di una giovane istituttrice, Annie Sullivan, guarita dalla cecità e cresciuta in un orfanotrofio, per mettere in comunicazione col mondo una bimba sordomuta e cieca, che l'arrendevolezza pietosa dei facoltosi genitori lascia in uno stato di semiselvaggia primitività.

La vicenda non può non ricordare *L'Enfant sauvage* di Truffaut, e al clinico, asciutto rigore di quel film dev'essersi ispirato Giancarlo Sepe nel tradurre, adattare ed allestire lo spettacolo per la Melato, in sintonia con l'interprete — che assume il ruolo con impavida fermezza, affrontando l'handicap della bimba affidatale come una corrida contro il pietismo e l'ignoranza — Sepe ha tolto quanto di dolcissimo si annidava nella storia raccontata dal Gibson, raffreddando l'emotività depistante di certe scene, accentuando fino al parossismo il conflitto di metodo fra Annie e i famigliari di Helen, la piccola handicappata.

Nel suo taglio quasi cinematografico, che allinea rapide sequenze scandite dalle varianti a vista del

bellissimo impianto scenico di Bertacca tenuto sui bianchi, sui grigi e sui neri, e dalle vibrazioni ritmiche della colonna sonora, la vicenda — che Sepe esaurisce in tre brevi, intensi atti di mezz'ora — trova una sua nobile ed eroica asprezza. Diventa, potrei dire, una sorta di teorema morale, ad insegnare che ogni processo educativo esige non l'arrendevolezza della compassione, ma l'ostinata affermazione che (parole di Annie) «l'obbedienza è il cancello attraverso il quale passa la conoscenza», e che «l'obbedienza passiva, senza comprensione, è la forma peggiore della cecità». Questi concetti pedagogici vecchi come il mondo, ma dimenticati in una società nella quale gli adulti sono permissivi nei confronti dei giovani semplicemente perché hanno paura delle responsabilità, valgono anche per altri drammi contemporanei, come la droga: e sia dunque benvenuto questo severo allestimento di *The miracle worker*, che pone metaforicamente, per estensione, il problema della disciplina e dell'obbedienza che stanno alla base di ogni processo educativo.

Mariangela Melato assume splendidamente il suo ruolo, facendo della missione di Annie una «prova del fuoco», un «corpo a corpo» contro la disperazione urlante di Helen e la sterile pietà dei genitori. Sacrificata in una vestecchiola di cotone, gli occhi coperti da lenti affumicate, l'emozione trattenuta sapientemente tra le pieghe di una vocalità ruvida e impetuosa, la Melato è dal principio alla fine generosa ed autentica. È semplicemente meraviglioso il gioco della comunicazione gestuale che si stabilisce fra lei e la dodicenne Flores Fanciulli, che sa rendere con stupefacente precisione espressiva la ribellione prima e la sottomissione poi di Helen. Gli altri attori tagliano con precisione le figure di contorno; meritano tutti di essere elogiati e in particolare Carlo Reali, il padre ostile ad Annie, ed Ester Galazzi, la tormentata madre. N.F.

Un serial dell'orrore firmato Shakespeare-Stein

TITO ANDRONICO (1593) di Shakespeare. Trad. (eccellente) di Agostino Lombardo. Regia (intelligentemente provocatoria) di Peter Stein. Scenografia (funzionale, mediocrementemente eseguita) e costumi (casual) di Moidele Bickel. Musiche (efficaci) di Arturo Anneschino. Con Eros Pagni, Paolo Graziosi, Maddalena Crippa, Raf Vallone, Almerica Schiavo (forti interpretazioni). Prod. Teatro di Genova e Centro Teatro Ateneo.

I cadaveri del *Tito Andronico*, prima e orrificata tragedia del giovane Shakespeare, sono, malcontati, trentacinque. La carneficina è già cominciata al levar del sipario, coi figli caduti in guerra di Tito. Muore per legge di contrappasso il primogenito di Tamora, regina dei goti sconfitti, i figli di questa uccidono per rappresaglia Bassiano, fratello dell'imperatore Saturnino e, dopo le nozze fra la madre e costui, stuprano Lavinia, figlia di Tito, e le mozzano mani e lingua. Non contenti, decapitano i due figli del condottiero, benché questi si fosse tagliata una mano in cambio della promessa della loro incolumità. Muore la levatrice che ha visto nascere un bimbo nero, frutto dell'adulterio di Tamora con lo schiavo Aronne; poi vengono sgozzati Demetrio e Chirone, figli della regina colpevoli delle sevizie a Lavinia, e Tito fa dei loro resti un pasticcio di carne umana di cui si ciba l'ignara madre, poi Tito uccide per pietà Lavinia e per vendetta Tamora, seguito nella tomba da Saturnino. La lista funebre di questa *revenge tragedy*, assai simile ad un serial televisivo dell'orrore, non è finita, s'allunga ancora nelle tre ore e mezza di spettacolo. C'è inoltre, nella frenetica lettura scenica di Peter Stein venuta dopo quella memorabile di Brook del '55, con Laurence Olivier e Vivien Leigh, e da noi gli allestimenti di Trionfo e Lavia — una trentaseiesima vittima: ed è il senso tragico della storia. Lo scontro fra l'impero romano vacillante e le orde barbariche è pura cornice. Prevalgono — attraverso l'asprata opposizione tra le crudeltà del linguaggio che il traduttore Agostino Lombardo rende con sensibilità contemporanea, come se Shakespeare fosse Artaud o Genet, e le esagerazioni da grand Guignol volute da Stein — mani



e lingua mozzate, decapitazioni, impiccagioni, stupri ed infanticidi, con gran zampillare di sangue asciugato dagli inservienti con strofinacci — le cento e mille scene di un horror gotico così accentuato da risultare non insostenibile, ma semplicemente incredibile. Sicché alla fine le tigri umane che s'aggirano nel palazzo dell'imperatore risultano essere soltanto marionette. Come voleva che fossero, intendiamoci, Peter Stein. Perché i non-personaggi di questa farsa truce, tutti in movimento come topi da chiavica nei loculi dello scatolone scenico di Moidele Bickel, fra i lacerti sonori di Annechino spesso evocanti rombi di bombardamenti aerei, sono appunto estremizzate rappresentazioni di terrori ancestrali: quelli dell'uomo delle caverne davanti alle fiere, del bimbo che ascolta la favola dell'orco, di Goethe che immaginava la vicenda di Faust assistendo ad uno spettacolo di burattini. In questa interpretazione non storica, orrido-grottesca voluta dal regista, gli attori possono spingere a fondo sul pedale istrionico. Graziosi, il più applaudito, è un Aronne beffardo con tutta la ferinità di un Calibano; Pagni estrae molto efficacemente da una cupa stanchezza la sinistra ironia che colora la sua vendetta. Maddalena Crippa presta artigli di pantera alla sua bionda, barbarica Tamora, e si concede il lusso di una forte, addirittura smodata caratterizzazione della figura della levatrice. Vallone assume bene il ruolo del fratello di Tito, testimone della catastrofe che conserva una misura umana; la giovane Schiavo assume intrepidamente le mutilazioni della sventurata Lavinia e tutti gli altri attori, dello Stabile di Genova o del Centro Ateneo, si prodigano in questo festival dell'orrore, da prendere come conferma della geniale, vitalistica sregolatezza di un grande regista. Ugo Ronfani

Zitelle solitarie nel tenero Sudamerica

GIARDINO D'AUTUNNO di Diana Raznovich. Trad. (accorta) di Nestor Garay. Regia (satira e lirismo) di Stefano Randisi, anche autore di spezzoni della Telenovela dello spettacolo, con la partecipazione di Umberto Raho e Lorella Versari. Scena (kitsch) di Leonardo Scarpa e Giancarlo Basili. Con Nestor Garay ed Enzo Vetrano (affiatati, esilaranti) e Walter Da Pozzo. Prod. Nuova Scena, Bologna.

L'autrice, Diana Raznovich, è una poetessa argentina che ha trovato lo spunto per la *pidce* nell'*Opus poetico* di Alfonsina Storni, assai popolare fra le due guerre per avere inondato il Sud America di versi amorosi cantabili e dolcissimi, che avevano fatto sospirare generazioni di giovinette e di zitelle. Una delle due signorine di *Giardino d'autunno*, Griselda, recita appunto di continuo i versi di Alfonsina: «Morderemo anche noi la mela / la dolce mela / della felicità...».

La mela da mordere, l'amore vagheggiato dalla sognante, asmatica Griselda, nel suo *Giardino d'autunno*, in realtà un asfittico quartiere periferico che divide con un'altra zitella, Viviana, è *Marcello il meccanico*, eroe di una interminabile Telenovela populista che nutre i sogni delle due creature. Randisi ha filmato alcune sequenze di questa *novela* ammaliatrice, che esce dal teleschermo per proiettarsi come su uno specchio sulle pareti della «casa di bambola» di Viviana e Griselda, e sulle loro anime affamate di tenerezza. Vi si vede un aitante garagista, il quale morde le mele con un *croc* da brivido e con la sua tuta unta seduce una bella ereditiera, attirandosi le ire di un padre reazionario.

Le *reveries* televisive delle due zitelle — i cui rapporti sono complicati da imputature e gelosie — s'accompagnano ad abbuffate di cioccolatini freudianamente rivelatori, ed esplodono in un folle progetto: rapire Michele il meccanico ed ottenere con la forza della loro repressa passione ciò che la vita ha finora negato loro.

Detto fatto: nel secondo tempo — che, dopo iniziali indugi decolla felicemente verso umorismo lirico-surreale tra Zavattini e Copi — si vede il divo della Telenovela (Walter Da Pozzo, giovanil-

PROGETTO SETTECENTO ALL'ELFO

Dalle *Liaisons* post-atomiche al cabaret con la ghigliottina



Gli ultimi anni della produzione della compagnia dell'Elfo sono stati caratterizzati da intenzioni culturali piuttosto ardite, offerte al pubblico giovane in confezioni allettanti. Così il *Sogno* shakespiriano, visto nell'ottica di Bataille, la «traduzione» cinema/teatro nelle *Lacrima di Petra von Kant*, il «progetto Strindberg». Questi sforzi creativi hanno sempre lasciato qualcosa di irrisolto, di poco «pensato», come se i molteplici riferimenti culturali, accuratamente indicati nel programma di sala, venissero «citati», accostati gli uni agli altri nel testo-spettacolo, senza che l'operazione dia luogo a soluzioni sceniche e interpretative mature. L'impressione sembra riconfermata per questi tre spettacoli — *Quartetto*, *Danza immobile* e *Café Procope* — estrapolati da *Ca ira*, rappresentazione non-stop data in luglio negli spazi dell'Ansaldo. *Quartetto* è la messinscena della versione di Heiner Müller delle *Liaisons dangereuses* di Choderlos de Laclos: scritta nell'82, quando ancora non era esplosa la frenesia commercial-artistica intorno a questo classico fuori dalla storia, nell'eterno risucchio del tempo, dove la spietatezza sacrilega del marchese De Sade si carica della disillusione postmoderna. I personaggi in scena in realtà sono solo due: madame de Merteuil e Valmont, ai quali non è rimasto che il gioco crudele di scambiarsi i ruoli di vittima e carnefice, interpretando anche, la prima, la vergine Cecile e il secondo, la devota madame de Tourvel. Nella luce livida di un non-luogo, i due sono prigionieri di un passato che continuano a rappresentarsi, per noia, a volte aggrappati ad una rete da circo, limite molle del loro precipitare. Ferdinando Bruni — anche regista dello spettacolo — e Ida Marinelli — più sicura e convincente che nella *Petra von Kant* — recitano con una rabbia fuori dai denti, che si fa parodia rituale nella conquista di madame de Tourvel, e antropofagia nel caso di Cecile de Volange. Inutile quel ruggito di tigre che, a scena ancora buia, fa venire in mente la Metro Goldwin Mayer. Un dubbio: che la recitazione dei due «strateghi» dovesse perdersi nel gioco delle metamorfosi, al di là di tutte le passioni e della rabbia stessa di condannati. Ricco di passione politica e passione per la vita è invece *La danza immobile*, tratto principalmente da *La morte di Danton* di Büchner e *L'affare Danton*, della polacca Stanisława Prbybszewska, per la regia di Elio De Capitani. Qui il palcoscenico si estende anche lateralmente alla platea e alla platea stessa a volte, per mettere in scena i momenti cruciali dello scontro tra Robespierre e Danton, finito con l'esecuzione di quest'ultimo. Chi ha visto il film di Andrej Wajda, ricorda i potenti ritratti dei due rivoluzionari, l'uno ascetico e tormentato da un'idea assoluta di giustizia sociale, l'altro irruento, attaccato ai piaceri terreni e a un'idea più «umana» di democrazia. La tensione drammatica di tutto il racconto, viene risolta sulla scena dell'Elfo con le corse forsennate del nutrito gruppo di attori. Fra una corsa e l'altra, i dialoghi serrati tra Danton e Robespierre diventano i momenti di calo, anziché di interesse dello spettacolo, che si anima di un unico momento visionario quando Camille, imprigionato con Danton, sogna di catturare la luna in un secchio. Per il resto, Danton che «nasce» dalla divisa di un rivoluzionario sudamericano è un'interpretazione alquanto scontata, dal sapore un po' retrò, mentre l'interprete Paolo Lorimer sembra aggrapparsi al Depardieu cinematografico, senza raggiungerne mai la potenza espressiva. È figura comunque più convincente dello snerato Robespierre di Gabriele Calindri, che ne fa un personaggio quasi schiacciato dai propri incubi e troppo dipendente dal satanico Saint-Just (un buon Ferdinando Bruni). Molte donne assistono Danton e sono l'eco della folla e delle ossessioni. Per finire in risata, in clima natalizio, sono ritornati gli attori dei Comedians per animare *Café Procope*, talk-show in salsa rivoluzionaria. Ospiti un intellettuale spocchioso (Antonio Catania), un aristocratico che si è adattato alla rivoluzione (Alberto Storti) e un contadino che non ha capito niente di ciò che è successo (Gigio Alberti). Conduttore, con una mano mozzata (alla fine perderà anche l'altra), Claudio Bisio, cui tocca il compito di stimolare le battute fra gli attori e il pubblico, invitato a votare il più antipatico dei tre, che sarà ghigliottinato in scena. Così com'è, lo spettacolo è una simpatica serata tra amici, a cui viene offerto del vino «rosso sangue». Antonella Esposito

mente esuberante che il copione costringerà ad uno *strip tease* integrale) entrare nel «covo» delle zitelle sotto la minaccia di una pistola. Seguono reiterati e divertenti tentativi di seduzione ai quali il *macho* però tenacemente resiste. Dopo aver recitato per le sequestrate, da bulleto del piccolo schermo, le scene che le facevano impazzire, cerimonia erotico-alimentare della mela compresa, il meccanico crolla come un bambino impaurito, non sai se per orrore di quel che l'aspetta, per ipogenitalità insospettata o piuttosto perché, fantasma di una *fiction*, non gli riesce di incarnarsi nella realtà. La Raznovich dà risultato alla terza motivazione, che esprime alla fin fine la moralità di questa «favola mass-mediologica». Non si può trasformare un pupazzo televisivo in amante, i principi azzurri del tubo catodico svaniscono nel nulla. Randisi allinea con garbo, senza «sfondamenti sarcastici», i segni patetici delle tre solitudini, e mette in valore la «maniera nera» del testo. Garay è irresistibile nel rendere, con qualche ombra di malinconia, la Griselda tozza e sentimentale che si nutre di versi amorosi fra un esercizio yoga e una puntata di *Michele il meccanico*. Vetrano ci dà una Viviana aguzza, leziosa e maniaca delle pulizie domestiche. Il pubblico — sperabilmente redento dagli eccessi della *fiction* televisiva — applaude molto cordialmente. U.R.



Trittico di grandi scrittori siciliani

TRITTICO (LA PANCHINA di Gesualdo Bufalino, QUANDO NON ARRIVARONO I NOSTRI di Leonardo Sciascia, CATARSI di Vincenzo Consolo). Regia (autorevole) di Antonio Calenda. Scene (efficaci) di Nicola Rubertelli. Con (in ordine di eccellenza) Sergio Graziani e Gabriele Ferzetti, Tuccio Musumeci, Pippo Pattavina, Mimmo Salvo, Marcello Perrachio, Mimmo Messina, Mirko Magistro, Ciccino Sineri, Turi Scalia, Daniela Giovannetti, Santo Santonocito. Prod. Stabile di Catania.

È con impegno — doveroso riconoscerlo — che Baudo ha risposto alle polemiche sulla sua nomina alla direzione dello Stabile di Catania predisponendo un cartellone da collocare senz'altro nella fascia alta di una stagione nazionale non certo esaltante. Di questo cartellone in equilibrio tra sicilianità e internazionalità (Capuana e Pirandello, Brecht e Puig), questo trittico è il momento più ambizioso e interessante, perché mette in scena tutti in una volta tre scrittori insieme siciliani ed europei del calibro di Bufalino, Consolo e Sciascia, i primi due neo-convertiti al teatro.

Ne *La panchina*, vediamo, in un parco, un vecchio di antico pelo e quasi cieco (Gabriele Ferzetti, molto attento a rendere la saggezza e gli smarrimenti dell'estrema età) intento a decifrare il greco antico di un *Edipo* che tiene in mano in edizione consunta. Si avvicinano un bimbo biancovestito con la sua palla e una smarrita *baby sitter* (la Giovannetti, molto brava), la quale s'apparterrà poi a litigare con un uomo. Nasce nell'arco di alcuni incontri un rapporto padre-figlia fra il vecchio — attore a riposo, metà *Edipo* e metà *Tiresia* — e la ra-

PREMIATI DE BERARDINIS, CHITI, CAMPOBASSO

Tre premi «contro» della critica teatrale

I critici di teatro iscritti all'Anct non sono contenti di come vanno le cose: denunciano il riflusso, l'abbassamento della qualità, il prevalere degli interessi mercantili sulle ragioni dell'arte. È questo il senso dei Premi della Critica 1989, consegnati dall'Associazione — con evidenti intenti polemici — a Leo De Berardinis, Ugo Chiti e Antonio Campobasso, direttore del laboratorio teatrale del carcere di Rebibbia. La cerimonia l'11 dicembre a Bologna, al Teatro Testoni di Nuova scena, che ha patrocinato la decima edizione dell'iniziativa.

Erano presenti, con i premiati e i critici, pure Dario Fo e Franca Rame, Giustino Durano, Rosalina Neri e Alessandro Bergonzoni, che si sono avvicinati ai microfoni subito dopo la premiazione. Se Dario Fo ha tuonato contro la «logica dei trust» del sistema teatrale italiano e la pratica degli abbonamenti, che propone gli spettacoli come prodotti preconfezionati e addormenta la coscienza critica del pubblico, Giustino Durano ha improvvisato un duetto goldoniano dopo aver spiegato che il modo di fare teatro in Italia l'aveva costretto a restare lontano dal palcoscenico per dodici anni, e Rosalina Neri, in look Marilyn, ha offerto al pubblico una scena meneghina dall'*Adalgisa* di C.E. Gadda. Bergonzoni ha poi chiuso la lieta ma anche battagliera serata con uno dei suoi inimitabili sketch costituiti da parole in libertà.

Prima, il presidente dell'Anct Tian e alcuni critici in rappresentanza dell'Associazione avevano detto le ragioni dei premi, che «vogliono puntare il dito» su alcuni eventi della stagione teatrale particolarmente significativi. Gli interventi hanno messo in rilievo le preoccupazioni della critica per il crescere, in questi anni, di «un teatro omogeneizzato, che sembra voler accoppiare buona digestione e cattiva coscienza» (Tian). Nel compilare certe statistiche trionfistiche — ha detto Savioli — bisognerebbe tener conto degli spettatori passivi, o addirittura addormentati. Colomba: «Nell'attuale sistema teatrale tollerato e garantito circolano più borderò che idee». Soddu: «Il teatro deve, oggi, affermare e difendere la propria differenza, mostrare che offre l'opposto di quel che si vede in Tv».

Poi la consegna dei premi, che sono costituiti, anticonvenzionalmente, non in somme di denaro o trofei, ma in edizioni rare di opere di teatro. Leo De Berardinis — che in questi giorni è al Lirico di Milano — ha ricevuto il premio per *A da passà 'a nuttata*, che è stato l'avvenimento del Festival di Spoleto; e la motivazione sottolinea che lo spettacolo «coniuga una scrittura scenica di grande modernità con la forza della tradizione del teatro di Eduardo», rappresentando così un momento culminante nella ricerca di questo artista libero e solitario. Giustamente Leo, nel ringraziare, ha ricordato che *A da passà 'a nuttata* è soltanto uno dei cinquanta spettacoli da lui prodotti, forse il più lineare: e la messa a punto, non priva di una carica polemica, ha inteso esprimere la sua indisponibilità di fronte a eventuali tentativi di recuperarlo nel sistema.

Ugo Chiti è stato premiato come «fervido autore, interprete di una drammaturgia contemporanea che riceve estro creativo dalle radici di un'etnia teatrale, al di fuori dei circuiti dell'ufficialità e del consumo». Con i suoi numerosi testi — da *Volta la carta ecco la casa* ad *Allegretto*, *In punta di cuore*, *Nero Cardinale*, *La provincia di Jimmy* — e con il lavoro di regista e animatore della giovane compagnia l'Arca Azzurra, Chiti ha mostrato la vitalità di una drammaturgia, quella toscana, basata su un fecondo rapporto dialetto-lingua.

Antonio Campobasso ha ricevuto il premio per conto del laboratorio teatrale di Rebibbia per *Marà Sad*, rielaborazione del *Marat Sade* di Peter Weiss, allestito dagli stessi detenuti. La motivazione indica «l'indubbio significato morale che assume la pratica teatrale per uomini che vivono nell'isolamento di un istituto di pena», e ricorda che «la domanda di teatro viene oggi dai luoghi più disparati». F.G.

gazza, che per l'anziano sarà Antigone. La favola di un gigante senza scarpe, cominciata per il bimbo, si scontrerà con la storia cruda della ragazza, costretta a subire la violenza del cognato in casa della sorella inferma, reclamata da un maturo e facoltoso amante, e inoltre — una siringa nella borsetta dimenticata — schiava della droga. È l'incontro di due solitudini, in un'aura di morte: le «moralità» un po' guittesche del vecchio contro la fatica di vivere di chi ha vent'anni.

Bufalino ha teatralizzato in una lingua tersa, un suo racconto catanese, con qualche ingenuità dovuto all'inesperienza della scena. La filiazione dal Pirandello delle *Novelle*, è dunque della sua prima drammaturgia, è evidente, ma si ritrova anche il gioco di Anouilh dell'intarsio fra mito e cronaca. La morte, questa volta tragicamente catartica è anche il tema unificante — in un *Trittico* altrimenti troppo eterogeneo — dell'atto unico di Consolo, il più elaborato stilisticamente, di altisonante tenuta retorica, aperto a citazioni da Empedocle, Leopardi, Holderlin, Pasolini. È la rivisitazione del suicidio sull'Etna di un moderno Empedocle che dirige ad Erice un Centro studi internazionale, e di qui a dire che il professor Zichichi potrebbe esserne il modello, corre appena un passo. Sergio

Graziani, ammirevole per trasparenza e vigore, esprime i roveli del grande omonimo di Agrigento: il naufragio nei misteri dell'Essere e del Divinare, i costi umani della follia del sapere, la sofferenza della mediazione impossibile fra calcolo politico, scienza e poesia; nonché, in tragica progressione, lo strappo dai carnali legami terrestri e l'ascesi solitaria, fino alla «protesta» del suicidio purificatore nel cratere del vulcano, per il confronto con gli Dei.

Catarsi è un testo metaforico, denso e arduo; la sua teatralità resta affidata soprattutto alle decifrazioni della regia.

Infine, la farsa finale: ma una farsa firmata da Sciascia e da Antonio Di Grado (autore dell'adattamento scenico del racconto *Arrivano i nostri*, di 30 anni fa) e perciò tutta gonfia di umori satirici. In *Quando non arrivano i nostri* (nuovo titolo) è Sciascia che si diverte, con un occhio a Tomasi di Lampedusa e l'altro a Brancati, a volgere in scherzo le pagine nere del *Contesto*. Tredici dicembre del 1956, notte di Santa Lucia a Castelrosso, paesino siciliano con il suo bravo Circolo dei Civili. Una dopo l'altro, presentati con i *flashes* della farsa canonica, i «caricornuti» (cioè i soci, come li chiama Gaetano il custode) arrivano al cir-

colo e come sempre parlano di donne, di terre e di politica. La radio trasmette Mozart, il che consente a Don Gerlando di evocare le sue antiche avventure di Casanova a Vienna, ma ecco all'improvviso si diffonde l'annuncio straordinario che le truppe russe sono penetrate in Italia e stanno occupando tutte le grandi città. È uno scherzo atroce, combinato dall'elettrotecnico e comunista Pecorilla, e alla fine — uff! — tutto rientra nell'ordine, ma prima ci saremo divertiti allo spettacolo di tante repentine conversioni politiche. Non c'è bisogno, credo, di aggiungere che il fatto che Sciascia si sia congedato per sempre dal teatro e dalla vita con una «farsa civile», è motivo per noi di commozione. Ugo Ronfani

Contessa scandalosa per l'estro di Palazzeschi

INTERROGATORIO DELLA CONTESSA MARIA di Aldo Palazzeschi. Riduzione (equilibrata e scaltra) di Paolo Lucchesini. Regia (accorta) di Mario Ferrero. Scene (allusive all'epoca) e costumi (eleganti) di Lucio Lucentini. Musiche di Paolo Terni. Con (brillanti, affiatati) Laura Marinoni e Danilo Nigrelli. Prod. Ente Teatro Cronaca.

Composto presumibilmente tra il 1925 e il 1926, pubblicato per la prima volta nel 1988 da Mondadori, *Interrogatorio della contessa Maria* di Aldo Palazzeschi è un piacevole, ardito libretto il cui impianto narrativo rivela fin dalle prime pagine una buona struttura teatrale. Naturale, quindi, per un uomo di teatro come Paolo Lucchesini farsi attirare per una riduzione destinata al palcoscenico, della quale si è impadronito il regista Mario Ferrero per una messinscena all'ultimo Festival di Todi, interpreti Laura Marinoni e Danilo Nigrelli. Il risultato è una gradevole, brillante commedia di conversazioni da cui prendono vita le situazioni e i personaggi che compongono la tessitura narrativa originaria. Affascinante e pungente, tenera e scandalosa, la contessa Maria — al centro del racconto — è uno splendido personaggio femminile che emerge, con tutte le sfumature della sua seducente e bizzarra personalità, confrontandosi nel dialogo con il giovane ed ingenuo Palazzeschi sempre più interessato a studiarne e a comprenderne la psiche e gli insaziabili istinti.

La contessa, infatti, risulta dai suoi racconti, un'instancabile divoratrice di uomini, pienamente consapevole delle proprie azioni e convinta della loro legittimità. In una visione del rapporto fra i due sessi che è istintiva e vitalistica, la condotta «scandalosa» di Maria non è che la logica applicazione di un modello di vita. L'interno elegante ed allusivo ideato dallo scenografo Lucentini è funzionale ai numerosi cambi di scena in cui si muovono con disinvoltura i due affiatati protagonisti. Impegnati in una gara di bravura ad armi pari, la Marinoni e Nigrelli danno dei rispettivi personaggi due ritratti convincenti e personali confermando, la prima, i consensi delle sue ultime interpretazioni e rivelando, il secondo, qualità e temperamento forse fino a ieri rimasti in ombra. Anna Luisa Marré

La favola moderna del monarca di Calvino

UN RE IN ASCOLTO, di Italo Calvino, realizzazione di Oliviero Corbetta per Il Gruppo della Rocca, con Bob Marchese - Teatro Filodrammatici di Milano.

Un re in ascolto è il meno efficace dei racconti pubblicati postumi da Garzanti nel volume *Sotto il sole giaguaro* (1986): Italo Calvino era scomparso l'anno prima, e un suo nuovo libro faceva comodo perché la morte attirando l'attenzione del pubblico fa vendere bene. Da questo piccolo libro dedicato in origine ai cinque sensi (ma incompiuto) è stato tratto il racconto sull'udito: *Un re in ascolto* può, in effetti, essere considerato un monologo, e come tale lo ha letto Il Gruppo della Rocca, mettendo in scena un trono di vetro, un fondale di vetro e un re di carne e ossa con corona e scettro di vetro.



Questo re da favola moderna e metaforica parla e si dimena nel suo trono, di fronte e di traverso, o al più negli immediati dintorni, e intanto parla e parla, ascoltando (appunto) i rumori veri o immaginari, reali o sognati, che arrivano alla sua modesta magnificenza: rumori della città, del palazzo, rumori di traffico e di catene di prigionieri, canti di improbabili donne: ma anche battiti della paura, timori da dentro, pensieri congrui e incongrui che vengono dal reale e dal possibile.

Il monologo è giocato su due livelli: l'evidenza del parlato dell'unico attore è supportata dalla registrazione di tutto quanto lo circonda: l'altro parlato, «di dentro», dello stesso protagonista, i suoni esterni al palazzo, la musica, i rombi e i sibili. Nel complesso, la realizzazione sembrerebbe sostanzialmente riuscita, eppure l'insieme non emoziona, forse per effetto di una recitazione poco duttile da parte dell'attore in scena. G.F.

Passioni e interessi al sole dell'estate

LE AVVENTURE DELLA VILLEGGIATURA di Carlo Goldoni. Regia (rispettosa e lineare) di Silvano Piccardi. Scene (funzionali) di Marco Capuana e costumi di Daniela Verdenelli. Con (coloriture e tipizzazioni) Riccardo Pradella, Karin Giegerich, Carlo Mazzari, Clara Zovianoff, Luca Sandri, Alberto Buraschi. Prod. Teatro Filodrammatici.

Dopo *Le smanie per la villeggiatura*, per il Teatro Filodrammatici è quest'anno il turno della seconda parte della «trilogia» goldoniana, *Le avventure della villeggiatura*.

In un serpeggiare di servi, che qui hanno insolitamente scene e storie proprie, troviamo i personaggi già incontrati nelle *Smanie* — insieme ad alcune nuove conoscenze —, tutti finalmente alle prese con l'agognata villeggiatura, galeotta ispiratrice di amori, di gelosie, di insospettabili passioni. Non mancano interessi economici ammantati di galanterie e buone maniere.

Al centro le indecisioni amorose di Giacinta (figlia del ricco Filippo), promessa al giovane Leonardo ma innamorata di Guglielmo, a sua volta nelle mire di Vittoria, sorella di Leonardo. C'è poi il parassita Ferdinando, interessato alle sostanze della vecchia e ingenua zia Sabina e, ancora, la bottegaia Costanza, intenta a sistemare la povera nipote Rosina con lo sciocco ma ricco Tognino.

La regia si impegna a fare emergere ogni sfumatura del testo e la complessità dei sentimenti dei personaggi, per restituire al meglio il vivace quadretto di una società osservata ironicamente dallo sguardo bonario ma acuto del Goldoni. Una lettura tradizionale, non priva di finezze, interpretata con professionalità dall'affiatata compagnia. Anna Luisa Marré

Poli volge in satira il sulfureo Laclos

I LEGAMI PERICOLOSI, dal romanzo di Laclos, di Ida Omboni e Paolo Poli (eleganza, ironia). Costumi (sfarzosi) di Santuzza Cali. Musiche (parodie del 700) di Jacqueline Perrotin. Con (in gara di bravura) Paolo Poli, anche regista, e Milena Vukotic.

Ancora uno spettacolo in cui intelligenza e comicità camminano a braccetto, ancora un successo che rinnova quelli della *Nemica*, di *Rita da Cascia*, degli *Esercizi di stile* da Queneau.

Per un paio d'ore, insieme ad una Milena Vukotic splendidamente ironica, Poli ripercorre sulla scena, attorniato da quattro mimi le cui facce da «ragazzi di vita» sono spesso coperte da maschere alla Bueno, *Les liaisons dangereuses* di Choderlos de Laclos (1741-1803), che il cinema e il teatro hanno riproposto di recente. Potete immaginare che cosa è diventata, con il Poli e la Vukotic, la storia libertina delle imprese amorose del cinico visconte di Valmont e della perfida marchesa di Merteuil, sua ex amante.

Il tortuoso moralismo di Laclos — che nel romanzo epistolare minuziosamente esplora i funambolismi sentimentali e le perversioni erotiche della diabolica coppia — è stato sottoposto dal principio alla fine all'azione corrosiva di una logica impertinente, di una dissacrante canzonatura che non ha risparmiato neppure l'epilogo, con il giusto «castigo di Dio». Muniti entrambi di uno scritto portatile, con grande sfoggio di parrucche e costumi d'epoca dai colori arcobaleno (stuzzicante una vestizione in scena della marchesa di Merteuil), Poli e la Vukotic hanno ripercorso i capitoli del romanzo epistolare: e se lei era tutta cinguettante malizia, vezzosi gorgheggiamenti e frecciate ironiche, lui, il visconte attezzoso e galante, sfoderava un inesauribile birignao a base di tirate mozzafiato, toni in falsetto, tenebrosi sprofondamenti vocali, roteamenti d'occhi, ammiccamenti leziosi.

Poli ha regalato al pubblico, in sovrappiù, un paio di cavatine settecentesche e i quattro mimi hanno eseguito applauditi intermezzi coreografici, coordinati da Claudia Lawrence, diventando di volta in volta alberi, lavandaie zitelle, paffuti amorini, vampiri accaniti contro la piccola Volange, gufi sonnacchianti, valletti negri portatori di missive, behine redente dalle tentazioni della carne. La Vukotic — attrice solitamente impiegata al di sotto delle sue qualità — ci ha deliziato in tunica di Diana cacciatrice, come ardente odalisca, nel *desabillée* della marchesa. U.R.



L'opera prima di Giuseppe Manfredi

PRIMA DELLA GUERRA di Giuseppe Manfredi. Regia (attenta) di Roberto Marafante. Scene (funzionali) di Massimo Marafante. Costumi di Maria Paradiso. Luci Roberto De Rubis. Musiche (originali) di Antonio Di Pofi. Con Stefano Marafante, Daniele Ruzzier, Maria Sansonetti (bravi ed affiatati). Produzione Gruppo Teatro G in collaborazione con Istituto del Dramma Italiano.

Prima della guerra è stato scritto nel 1978 dal giovane Giuseppe Manfredi, recentemente premiato dall'Idi per *Giacomo, il prepotente*. Esso costituisce infatti la sua opera prima, ma è presentato nell'attuale messinscena, diretta da Roberto Marafante, in una seconda stesura, attuata nell'80, che riduce a due i sei personaggi maschili originari. La guerra in questione è quella di Troia, osservata dall'autore nel momento che precede la distruzione della città, quando i greci, chiusi nel ventre dell'enorme cavallo di legno escogitato per sopraffare i nemici, attendono il momento propizio per poter uscire e compiere la loro missione. L'attenzione di Manfredi si appunta cioè sul momento dell'attesa, che vede i greci assalitori temporaneamente trasformati in prigionieri del loro stesso ingannevole strumento. E luogo dell'azione, anzi della non azione, è il ventre stesso del cavallo, il cui scheletro slanciato, che richiama alla mente il fasciame di una nave, conchiude lo spazio scenico in un enorme alveo di luci azzurre. In esso solo due guerrieri sono rimasti, ultimi superstiti di una situazione attanagliata dalla paura e dall'incertezza, in cui essi agiscono snervati e insofferenti come impaniati nella loro stessa attesa. E intanto fra i loro scatti impazienti e i silenzi aggressivi aleggia, con l'eco del mare e dei canti troiani, la voce inascoltata di Cassandra che sembra smascherarne volti, sentimenti, angosce, facendoli brancolare fra la disperazione e la speranza. Sicché, quando la donna irromperà con la massa dei suoi capelli selvaggi, l'incontro sarà quasi il naturale epilogo di una conoscenza reciproca più lontana, in cui i due greci, nemici e al tempo stesso testimoni di una lucidità profetica ridotta all'impotenza, sono posti davanti a una solitudine di scelte che impone ormai l'unica possibilità di agire, affrontando lo sconosciuto «fuori» che li attende. Ma l'alternarsi di speranza, di paura, di impazienza e di angoscia che anima l'involucro di legno entro cui i due si muovono, è soprattutto valenza metaforica di uno sgoamento di vivere proprio dell'uomo, tragedia ed atto eroico, simile al salto con cui i due si lanceranno fuori dal cavallo, che appartiene alla vita e al suo mistero. Lo spettacolo diretto con attenzione vigile, è un breve tragitto di coerenza conclusa, che gli interpreti affrontano con partecipe efficacia e in cui la promettente personalità di Maria Sansonetti immette l'elemento di una drammaticità ratenuta e vibrante. Antonella Melilli

Impotenza e disgusto nell'Amleto di Cecchi

AMLETO di William Shakespeare. Traduzione (fluida) di Cesare Garboli. Regia (non direttiva) e interpretazione (di rilievo) di Carlo Cecchi. Scene e costumi (soluzioni semplicistiche) di Titina Masetti. Musiche di Franco Piersanti. Con Patrizia Zappa Mulas (intensa Ofelia), Graziano Giusti (autorevole Polonio), Rino Sudano, Anna Nogara, Ivano Marescotti, Elia Schilton.

Precedute dalla riproposta del bel film di Laurence Olivier (che utilizzava la macchina da presa per scandagliare gli abissi dell'anima di Amleto attraverso i corridoi della reggia di Elsinore), abbiamo visto quest'anno diverse edizioni del testo shakespeariano, dalla versione femminile di Wajda a quella visionaria e viscerale di Ljubimov a quella giovanile e nevrotica di Chéreau, che faceva ricorso all'immagine dello spettro a cavallo vomitato dalla bocca nera della notte.

Il lavoro di Cecchi (due i poli di ricerca: lo spettro-primo Attore-primo Bechino e il mondo del tea-



tro) che affronta per la prima volta una tragedia, è apparso dopo la prima di Spoleto più a fuoco e personalizzato. È il suo «pallido principe» che scarta le corde romantiche e si ammantava (memore di un cecoviano, disadattato *Ivanov*) di impotenza e disgusto, riportando la storia inglese a una calcolata quotidianità, in sintonia con la traduzione-riscrittura di Cesare Garboli.

La ricerca di Cecchi, dall'incontro con Eduardo alla scelta della cultura teatrale e della lingua napoletana — attraverso la sua «idea di teatro», nell'alternarsi del tragico e del comico da Woyzeck a *Petito*, da Molière a Pinter, a Pirandello — approda a questo Shakespeare con l'intento di liberarlo da tutte le incrostazioni romantico-barbariche per restituirlo acuto e intuitivo, curioso e sarcastico, coinvolto ed inquietante giocatore di scacchi. Il ricorso al teatro come luogo per gli esercizi della mente, con l'idea di utilizzarlo via via gli spazi diversi delle sale teatrali, è però imbrigliato da un troppo semplicistico praticabile scolorito e polveroso sul quale campeggia a sgimbescio un tavolo da biliardo (pedana, letto e tomba di Ofelia) e da costumi banalmente improvvisati. Se si eccettuano Cecchi, che è un interessante e personale Amleto, Patrizia Zappa Mulas, forse un po' sacrificata nella scena della pazzia (costruita però con bella e sensibile partecipazione), e Graziano Giusti, autorevole e misurato Polonio, gli altri attori conducono uno spettacolo di tre ore e tre quarti attraverso lentezze e scollamenti. Fabio Battistini

Esistenza solitaria del pedalatore imbattibile

SKANDALON (Viva Fausto Coppi), di René Kalliski. Traduzione e adattamento di Nico Garrone. Regia (per quanto possibile complicata da metafore) di Memè Perlini. Scena (metallurgica, tra ruote e scale) di Enrico Serafini. Con Franco Oppini (appassionato, sincero), Valeria Ciangottini (una Dama bianca che più bianca non si può), Paolo Falace, Maria Grazia Sughì, Isella Orchis, Luigi Mezzanotte. Prod. Compagnia La Maschera-Coop. Teatro di Sardegna, Festival dei due mondi, Spoleto.

Il sottotitolo, «Viva Fausto Coppi», non doveva lasciar dubbi che lo scandalo era quello della relazione adulterina tra il popolare Campionissimo e la signora Giulia Occhini detta la Dama bianca. Tutto sommato, lo scandalo, anzi lo «skandalon» non c'è stato: dallo spettacolo è emersa la figura di un pedalatore imbattibile sulle rampe alpine e sugli anelli delle piste, nelle volate finali e nella strategia dei giochi di squadra, ma condannato a una esistenza solitaria nonostante l'amore di chi lo amava davvero, primo tra tutti l'indifessibile massaggiatore Cavanna, e la passione di chi in lui vedeva soltanto una macchina da sfruttare.

Ecco, questa dell'uomo-macchina di fronte a se stesso era una interessante idea di partenza che però s'è poi dispersa sui tornanti del racconto, con uno sprint in vista della dirittura d'arrivo e una affievolita volata finale. In scena, a intricar gli interpreti, c'erano ruote, macchinari non definibili, specchi. Tutto a far da cornice, per così dire, a una sorta di tabernacolo, sempre aperto e illuminato, in cui conservare la coppa o le coppe conquistate dal grande rivale di Gino Bartali. C.M.P.

L'amicizia di un bianco e di un nero al Central Park

RAPPAPORT (I'm not Rappaport) di Herb Gardner. Traduzione (agile) di Mario Scaccia. Regia (poco incisiva) di Ennio Coltorti. Scena (oleografica) e costumi di Stefano Pace. Musiche (gradevoli) di P. Gatti e A. Zenga. Con (irresistibile maschera comica) Mario Scaccia e (degno partner) Fiorenzo Fiorentini e, ancora, Gianluca Farnese, Denny Cecchini e Augusta Gori. Prod. Osi '85.

Premiato in America con il Tony Award per la migliore commedia della stagione 1985/86, *Rappaport*, di Herb Gardner, racconta con tenerezza e originalità l'amicizia di un bianco e di un nero ac-

OMAGGIO DEI FIGLI DI DARIX

Torna il circo fine-secolo

Sono passati quindici anni dagli ultimi spettacoli di Darix Togni, il domatore che entra nella gabbia delle tigri in costume da gladiatore. Per fine anno i suoi quattro figli, Danila, Livio, Corrado e Davio, con mamma Fiorenza figlia di una Fratellini, sono tornati a Milano con il loro *Circo romantico* ancora intitolato a Darix. E noi di *Hystrio*, che ai *clowns* abbiamo dedicato un dossier nel n. 3 del 1989, siamo andati ad applaudire. Reduce da una *tournee* di otto mesi in Francia, il circo ripropone l'atmosfera fine-secolo con acrobati e animali che spuntano dalle nebbie della memoria dei nostri nonni e si colorano di tonalità fiabesche. Seraut, Toulouse-Lautrec e, primo fra tutti, il Picasso del periodo blu e rosa, sono stati sapientemente ricreati dalla mano del regista Ettore Marzano, che ha distribuito nell'area attorno allo *chapiteau*, in una cornice elegante e delicata, carovane con specchi liberty, romantici gazebo in legno laccato, l'antico *Buffet dei Fratellini*, il fiammante carro dei pompieri e la *Baracca dei fenomeni*, con le vecchie attrazioni della fiera di un tempo, come nel primo atto del *Nost Milan* di Bertolazzi.

A completare la bravura degli artisti, con in testa Livio, domatore e direttore, Corrado amaestratore di elefanti, bizzarro mimo-clown chapliniano e trapezista insieme a Davio, audace cavallerizzo e figlio della giungla in groppa — con un giaguaro — a un rinoceronte, gitan e contorsioniste, mangiatori di fuoco, animali esotici, forme misteriose di un mondo sconosciuto che si colora di una manciata di lustrini prima di ripiombare nel buio. Fuori, nella notte fredda, sorride anche una pallida luna, fra le baracche. Fabio Battistini

comunati nella difficile esperienza della vecchiaia. I due si incontrano quotidianamente su una panchina del Central Park a New York (ma potrebbe essere ovunque): Nat (Scaccia), modesto cameriere in pensione ma infaticabile mitomane e sognatore, la cui fantasia arriva a immaginare sempre nuove e stravaganti identità personali, e Carter (Fiorentini), ex pugile nero, realisticamente preoccupato della sua salute (acciacchi dell'età e problemi di vista), e dell'incombente e forzato pensionamento dalla sua umile funzione di guardiano. Due modi antitetici di reagire di fronte agli inevitabili e penosi condizionamenti dell'età senile che, nonostante i frequenti battibecchi e, in particolare, le insofferenze manifestate da Carter verso l'esuberanza dell'ottantenne Nat, daranno vita alla fine, dopo diversi e spiacevoli avvenimenti, a una fraterna complicità.

Un testo divertente, frizzante nei dialoghi e con episodi di contorno, che riesce ad affrontare il tema



senza cadere nello scontato o nel patetico; inoltre affidato a due interpreti adattissimi: Scaccia è davvero impareggiabile nei suoi ammiccamenti, con quella sua maschera burbera ma, in realtà, accattivante e buona; Fiorentini lo asseconda con misura e umanità. *Anna Luisa Marré*

Rabbia e ribellione dell'intellettuale Fassbinder

IFIGENIA IN TAURIDE di Rainer Werner Fassbinder. Regia (frammentaria) di Renato Giordano. Scena (funzionale) di Tommaso Bordone. Musiche (appropriate) a cura di Renato Giordano. Costumi di Alessandra Brasile. Adattamento e traduzione di Renato Giordano. Con Ugo Fangareggi, Evelina Nazzari, Laura Piattella, Enzo Saturni, Mimmo Valente. Produzione La Pochade.

Questa *Ifigenia in Tauride*, messa in scena dal Teatro La Pochade, è il risultato di una doppia mediazione, quella operata da Fassbinder sul testo di Goethe e quella di Renato Giordano, che attraverso il suo adattamento cerca di far rivivere sulla scena il clima intellettuale e la personalità di uno dei maggiori artisti dell'epoca sessantottina. La messinscena ha tuttavia il pregio di essere la prima in assoluto che riunisce il testo presentato dallo stesso Fassbinder a Monaco nel '68 e il monologo finale di Oreste, aggiunto dall'autore in vista di una versione radiofonica. Ma nell'affrontare l'impresa lo stesso Giordano non manca di sottolineare la sostanziale irrepresentabilità dell'opera, dovuta soprattutto alla mancanza di una vera struttura drammaturgica. Da questo la scelta di accostarsi attraverso gli attori stessi dell'Antiteater, colti nel tentativo di mettere in scena l'opera di Goethe. Ecco allora, ai lati del sipario chiuso, davanti allo specchio di un camerino, gli stessi artisti in-

LA SOCIETÀ TEATRALE

ORGANIZZAZIONE DEL LAVORO

All'Accademia Silvio D'Amico si insegna *management* teatrale

NUCCIO MESSINA

Ho visto generazioni di giovani attori debuttanti, appena reduci da provini o appena diplomati da scuole di teatro, giungere in palcoscenico come pulcini in un'aia durante un temporale, tra splendide insidiose aquile e perfidi starnazzanti tacchini. Li ho visti debuttare alle prime letture dei testi e alle prove dei costumi come matricole irrisate da veterani e da docenti. Li ho visti annasparsi di fronte alle richieste fiscali degli amministratori e alle perentorie ordinanze dei direttori di scena.

Tutto ciò perché le scuole di formazione — anche le più attente e qualificate — non prendono in considerazione il lato tecnico della professionalità dell'attore, quel compendio di informazioni che potranno facilitare l'entrata dell'allievo nella società del teatro.

Ne abbiamo parlato a Montegrotto in occasione del convegno delle scuole di teatro promosso da *Hystrio*, a lato della prima edizione del premio Europa assegnato ad Andrea Jonasson. E l'appello è stato subito accolto da Felice Musati, direttore dell'Accademia nazionale «Silvio D'Amico», una scuola illustre intestata al nome illustre di un uomo (di essa fondatore) che seppe considerare il teatro in tutte le sue forme, anche quelle aride della normativa e dei rapporti di lavoro.

Il primo corso di organizzazione per gli allievi attori e gli allievi registi dell'Accademia — a me affidato — ha quindi la data di questo anno sociale 1989/90, ed è iniziato nel novembre scorso.

Non ho inteso condurlo semplicemente come un'elencazione nozionistica di regole e informazioni, ma ho voluto calare ogni questione, ogni passo della vita di palcoscenico nella realtà quotidiana, con l'indicazione di tutti i possibili imprevisti e incidenti, attraverso un'analisi anche aneddotica del ciclo organizzativo su cui poggia il lavoro dell'attore, dell'operatore teatrale.

Così, accanto all'esplicazione dettagliata delle componenti della struttura nazionale e periferica del teatro e dello spettacolo, con i temi relativi alle imprese pubbliche, private e di cooperazione, alla distribuzione, ai rapporti con lo Stato e con gli enti locali, all'avviamento al lavoro, alla posizione giuridica dell'attore, ai sindacati e alle associazioni di categoria, accanto ai problemi dei contratti collettivi e individuali, dei diritti e dei doveri, stiamo esaminando la vita concreta del palcoscenico con le sue regole, le sue delizie e i suoi tormenti, la preparazione dello spettacolo, le tournées, il ruolo dell'attore nella società teatrale e il ruolo del teatro e dei suoi chierici nella società civile. Un'ampia casistica e una dettagliata documentazione sostengono i vari temi in programma.

Per ora l'Accademia ha inserito il corso tra quelli facoltativi; mi rendo conto che ancora da qualche parte lo si considera secondario rispetto alle materie fondamentali per l'educazione all'arte del teatro. Ma spero che i risultati e i benefici, non evidenti e palpabili nell'immediato, siano comunque utili e preziosi per l'avvenire di chi vive e opera nei luoghi e nelle azioni del teatro italiano, presto europeo. □

IL PROGRAMMA DEL CORSO - *Organizzazione nazionale e periferica del teatro e dello spettacolo - Le imprese pubbliche e private. Le cooperative - La distribuzione degli spettacoli. I circuiti territoriali - Lo Stato, gli enti locali - Avviamento al lavoro. Enti previdenziali. Sindacati - Posizione giuridica dell'attore - Il contratto nazionale di lavoro. Contrattazione individuale. Emolumenti e diarie. Diritti e doveri - Rapporto dell'attore con l'impresa e con gli altri operatori - Il palcoscenico. Regolamento. Cautele. Ordine del giorno - Lo spettacolo: scelte, autori, registi. Gli altri collaboratori artistici - Le tournées. Attività in Italia e all'estero - La professionalità - Il ruolo dell'attore nella società teatrale - Il pubblico. La promozione. Le attività collaterali - Il ruolo del teatro e dell'attore nella società.*

tenti a ripetere le battute, e come a coglierne il baglino di verità antiche, e a riprender l'uno dall'altro intuizioni e sensazioni. Per avanzare e muoversi poi nello spazio scenico, attori e personaggi al tempo stesso, in una contaminazione costante della tragedia antica e della situazione attuale, che, nel procedere del lavoro in comune, si compenetrano in riverberi di assonanze dolorose. L'interno in cui il dramma si svolge, entrando e uscendo dalla realtà contemporanea, riflette del resto un modo di vivere tipico del tempo, imbevuto di un coinvolgimento intellettuale che fa dell'impegno politico, dell'erotismo, dell'omosessualità, un'arma aggressiva e provocatoria contro quell'arroganza del potere che Fassbinder vedeva espressa nella *Ifigenia* di Goethe. Sono ancora recenti gli echi del Maggio francese e della Primavera di Praga e

in realtà su quelle pareti scrostate, su quegli arredi sommersi e trascurati, è il clima del Sessantotto che viene rappresentato con tutta la sua carica di rabbia e di ribellione. Mentre dell'*Ifigenia in Tauride* ben poco rimane in verità, mescolato peraltro a versetti presi dal libretto di Mao, parole di McCartney, sentenze contro gli studenti coinvolti nelle manifestazioni. La regia volenterosa di Renato Giordano stenta ad amalgamare la fondamentale frammentarietà della pièce, denunciando i limiti di una mediazione intellettuale percorsa da una sorta di sotterranea freddezza. E anche gli attori si muovono un po' spaesati nei panni degli antichi eroi, da Evelina Nazzari nella parte di Arkas a Enzo Saturno in quella di Oreste, come impacciati da una separazione costante fra il loro essere di oggi e di ieri. *Antonella Melilli*

Il gioco felice e crudele di Marivaux

LA SORPRESA DELL'AMORE, di Pierre Corneille de Chamblain de Marivaux (1722). Traduzione (nuova, pungente) di Maria Luisa Spaziani. Regia (gustosa, sobria, raffinata) di Sandro Sequi. Costumi (bellissimi) e scene (estremamente eleganti ma ingenerose con le originali architetture del Teatro Olimpico di Vicenza) di Giuseppe Crisolini Malatesta. Protagonisti Remo Girone (dalle ambiguità sorprendentemente moderne) e Ottavia Piccolo (fascino distaccato e mordente), con Leonardo Fornara, Piergiorgio Fasolo (Arlecchino), Michela Martini (Colombina), Stefania Felicioni, Antonio Bazza.

Prima in ordine di tempo di quel teatro con cui Marivaux sondò nel profondo il gioco felice e crudele dell'amore, la commedia non è, in superficie, che la fragile vicenda di un uomo, Lelio, irriducibile odiatore di donne, e di una donna, la Contessa, altrettanto irriducibile odiatrice di uomini; destinati, tuttavia, a diventar prede l'uno dell'altra. A sciogliere l'indifferenza e i propositi, a demolire le reciproche aversioni saranno i servi, Arlecchino, che pure diceva di condividere la stessa misoginia del padrone, e la petulante servetta della Contessa, Colombina, che lo irretisce.

Credo sia questo della freschezza il maggior pregio della rappresentazione diretta da Sequi che, fatta salva l'involuta eleganza di Marivaux, coglie però il senso dell'amaro declino di una società. C.M.P.

Crudelissima lotta di una coppia in crisi

IL PADRE di August Strindberg (1849-1912). Traduzione (pregevole) di Monica Iwerbo e Renzo Rosso (adattatore). Regia (ipernaturalistica) di Alvaro Piccardi. Scene e costumi (stilizzazione nordica) di Lorenzo Ghiglia. Musiche (impressionistiche) di Gianfranco Plenizio. Con Ugo Pagliari (efficace), Paola Gassman, Carlo Cartier, Edda Valente, Giuditta Del Vecchio, Luigi Tontoranelli, Tullio Valli. Prod. Stabile dell'Aquila.

Con *Il padre* (1887) precedente di un anno *Signorina Giulia* la guerra dei sessi, ossessione paranoica del «figlio della serva» August Strindberg, esplose sotto il tetto di una coppia in crisi che fa dell'educazione della figlia l'estremo terreno di scontro. Lui, il Padre, è un capitano esperto di mineralogia, libero pensatore, apparentemente autoritario ma devastato da una gelosia che ne fa un misogino. Lei, Laura, volitiva e ambiziosa, capace di servirsi della menzogna — che sa instillare come un veleno anche nel probo dottor Oestermark, persuadendolo che le tocca vivere con un pazzo — pretende di disporre del futuro della figlia Bertha, per la quale sogna un matrimonio borghese dopo studi di pittura.

Decisa ad avere partita vinta, Laura mina la certezza del capitano di essere il vero padre di Bertha. Quando poi — al termine di questa lotta cui impera la legge del più forte — questi precipita nella disperazione e, dopo avere meditato il suicidio piomba in uno stato di pericolosa esaltazione, Laura riesce a convincere il medico perché sia internato in manicomio. Dopo una crisi, ridotto ad un automa, il capitano si ritrova con la camicia di forza, che la nutrice Margret gli fa indossare con argomenti di ingannevole dolcezza. Un colpo apoplettico chiude la tormentata esistenza.

Da esperto drammaturgo qual è, Rosso ha sfrondata la vicenda di tutta una superflua aneddotica per farne lo scontro di due esseri per il potere, e in questo scarnificato disegno ha dato assoluto rilievo alla visionaria, allucinata discesa del protagonista verso l'inferno di una regressione psichica, fisiologica e morale. Il testo ha assunto così una essenzialità drammaturgicamente efficace, ha acquisito una rigida logica espositiva ma — devo aggiungere — ha dovuto rinunciare a quelle zone d'ombra, a quei margini di ambiguità che avrebbero favorito, oltre l'impianto naturalistico, una



più penetrante ricerca espressionistica.

La regia di Piccardi — apprezzabile per sobrietà, se si eccettua l'uso smodato di un cielo stellato, con luna piena, che enfatizza oltremisura il momento della disperata nostalgia del protagonista per la figura di una moglie-madre — va nella stessa direzione. Ed è come se — per dirla un po' rozzamente — questo Strindberg guardasse a Ibsen, come se Lombroso, una volta di più, fosse dietro le quinte, e Freud dovesse ancora nascere.

In questa rilettura che, tutto sommato, resta ancorata a una sorta di ipernaturalismo (con esiti metafisici, voglio dire) Ugo Pagliari — incanutito, con una corta barba da scienziato fine secolo, e in divisa da ufficiale — compone con minuzia e vigore stanislavkiani il suo ruolo di vittima della donna carnefice, trascorrendo dall'ira alla tristezza, dall'esaltazione a una disarmata fragilità: e anche se manca di qualche misurata modulazione interiore, è una interpretazione di buon rilievo. Con indosso abiti non appropriati, perché di un «simbolismo borghese» un po' stucchevole, Paola Gassman è *naturaliter* nella parte di glaciale, imperturbabile mantide religiosa. N.F.

Il naufragio dell'utopia nella «Missione» di Müller

LA MISSIONE di Heiner Müller. Trad. di Saverio Vertone. Regia (post-brechtiana) di Roberto Guicciardini. Scene e costumi (suggestiva sobrietà) di Lorenzo Ghiglia. Musiche di Bruno Coli. Con Bob Marchese, Mario Mariani, Fiorenza Brogi (i migliori) e Lino Spadaro, Oliviero Corbetta, Gisella Bein. Prod. Gruppo della Rocca e Centro Drammaturgia di Fiesole, nuovo allestimento.

L'arte al servizio della politica è stato il progetto di Brecht; Müller vuole invece la politica al servizio dell'arte. Egli ha capito che sono crollati i sistemi ideologici del dopoguerra, e volge sul piano estetico il discorso etico-politico ormai in crisi. Ricorda Vertone — autore dell'ottima traduzione — che Müller, quasi emblematicamente, in questi anni «ha cavalcato e scavalcato il muro», lavorando a Berlino Ovest per una casa editrice ma vivendo a Berlino Est in un quartiere popolare. Un sismografo, insomma, del crollo ideologico.

In questo senso *La Missione* — anticelebrazione del 1789 tratta da un racconto di Anna Seghers — è un testo esemplare. Vi si evoca la vicenda di tre emissari della Rivoluzione francese in Giamaica a fomentare la rivolta degli schiavi neri contro la Corona inglese. Sono Debuissou, figlio di proprietari terrieri e medico, Saspontas, discendente da negrieri, e Galludec, contadino bretone. La missione fal-

lisce, mentre la Rivoluzione traligna nel Terrore e s'afferma il Bonaparte. Dei tre uno tradisce, l'altro viene impiccato e il terzo muore in prigione. La vicenda è narrata da un marinaio, latore di una lettera, ad Antoine, esponente della Convenzione che vive nascosto a Parigi. La Giamaica è lontana, sono lontane la Rivoluzione morta nel sangue e la rivolta abortita degli schiavi. La Storia con la maiuscola è diventata soltanto il ricordo sbiadito di una rivoluzione, il fallimento dell'utopia riemerge con l'angoscia di un Antoine dei nostri giorni che sale in ascensore verso i piani di una *building* per ricevere da un capo l'investitura di una missione oscura; nonché il superiore è introvabile, morto, e l'uomo si ritrova smarrito in un paese del Sudamerica fra i detriti di un paesaggio post-industriale. E così l'Antoine della Convenzione è fratello dell'Agrimensore di *America* e la *pièce*, dopo avere costeggiato i territori di Büchner, Artaud, Brecht e Genet, entra nei labirinti esistenziali di Kafka. I pregi dell'allestimento di Roberto Guicciardini — che ha ristretto i campi della visionarietà di Müller per riportare in luce un sottile didatticismo brechtiano — sono nella tensione di una regia segmentata ma rapida; nell'uso metafisico di uno scantinato che s'apre di colpo alla solidarietà delle isole e al tramonto di sangue del Terrore; nei suggestivi *tableaux* alla Weerner e alla Gericault; nella graffiante essenzialità del Teatro della Rivoluzione, dove i mascheroni dei tribuni e il gocciolio del sangue nei secchi bastano per rappresentare un orrore astratto. Bob Marchese è Antoine e l'uomo d'oggi in crisi, con sorvegliata espressività e una immedesimazione applaudita anche a scena aperta. Il sesso diventa, nella *missione*, il grido stesso della vita cieca, la vertigine del tradimento, e Fiorenza Brogi — la Donna di Antoine, il Primo Amore di Debuissou — carica di distruttiva sensualità le due figure. Il Mariani dà spessore al nichilismo ferito del medico-traditore. Ugo Ronfani

L'imperatore e l'ombra impenetrabile dell'eternità

MEMORIE DI ADRIANO, frammenti dal romanzo di Marguerite Yourcenar, scelti e adattati da Jean Launay. Regia (intensamente emotiva e commossa) di Maurizio Scaparro. Protagonista Giorgio Albertazzi (straordinario nel cogliere i sapori e i colori della profonda umanità del personaggio), con Gianfranco Barra (istrionesco nella parte di un istrione), Maria Carta (con le sue canzoni di Spagna), Anita Bartolucci, Luana Nunzi e il ballerino franco-vietnamita Eric Vu An (apollinea eleganza di un corpo al servizio di un'incisiva espressività). Scenografia naturale di Villa Adriana a Tivoli, coi lievi ritocchi di Pedro Cano e Roberto Francia, anche costumisti. Prod. Teatro di Roma.

Còlta come ultima confessione al limite estremo della vita, la parabola del figlio adottivo e successore di Traiano. Il sortilegio del luogo, gli spazi incantati scanditi dalle vestigia della villa che Adriano stesso costruì e abitò, le luci, i fuochi, la verzura, i canti e le musiche e i suoni hanno accresciuto, sì, la suggestione di un evento tra mistero e fantasia, ma è stata soprattutto la parola a esaltarne il quadro e le immagini.

La prima parte dello spettacolo, nella quale la rievocazione si materializzava in forme e proiezioni reali, aveva per teatro gli spazi e le pietre delle Grandi Terme della villa; poi, per la seconda parte, il pubblico prendeva posto sulla riva del Canòpo, un canale fiorito di statue e di verzura sul quale galleggiava una enorme zattera. Qui il ballerino Eric Vu An componeva coreograficamente la figura di Antinoo, il giovinetto legato da morbida tenerezza ad Adriano e ormai rapito dalla irrefrenabile tentazione del suicidio. Dinanzi al mistero di quella morte Adriano sentirà calare per sempre l'ombra impenetrabile dell'eternità. E il ritratto che ne ha dato Albertazzi era segnato da una gioiosa sofferenza, dalla consapevolezza della vecchiaia minacciosa, dal rassegnato ricordo delle opere compiute, dalle ansie sofferte, dalla filosofia coltivata. Carlo Maria Pensa



I vulcanici umori di una donna scontenta

L'INSERZIONE (1965) di Natalia Ginzburg. Regia (stile vaudeville) di Giorgio Ferrara. Scena (di tradizione) di Mario Garbuglia. Costumi di Piero Tosi. Con Adriana Asti (mattatrice), Simona Caramelli (giustizia di toni), Giorgio Ferrara (discorsività) e Marcello Scuderi.

Natalia Ginzburg ha definito questa pièce — scritta alla fine del '65, subito dopo la patetica, dolcissima *Ti ho sposato per allegria* — «una commedia tragica con tratti comici». La tragedia è in coda alla vicenda, quando Teresa — impasto di nevrosi e solitudini, di slanci del cuore e di capricciose volgarità — spara un colpo di pistola contro Elena, la studentessa cui ha offerto una stanza nella sua vasta casa, diventata sua confidente ed amica ma alla fine decisa ad andare a vivere con Lorenzo, l'ex marito di Teresa, di cui questa è sempre innamorata. Prima del brusco epilogo — che conserva, tutto sommato, la preteusità di un finale melodrammatico, soprattutto nella versione Ferrara-Asti — noi assistiamo ai vulcanici cambiamenti di umore di una donna scontenta, pasticciona, aggressiva, generosa e in definitiva disarmata davanti alla solitudine. I lati comici, in questo personaggio, stanno nell'«enfasi dei suoi atteggiamenti». Adriana Asti ha interpretato Teresa «alla francese», come una figura del teatro da Boulevard, così allontanandosi dall'interpretazione meno esteriorizzata che aveva dato nel '69, con la regia di Visconti. Tutto lo spettacolo ha questa impronta, come se la scrittura della Ginzburg fosse stata rivista da un autore francese di successo, André Roussin o Félicien Marceau. Evidentemente, la ripresa italiana ha riprodotto pari pari l'allestimento in francese che, con la stessa interprete e lo stesso regista, ha tenuto dal 15 gennaio scorso e per due mesi *L'affiche* del Petit Montparnasse, a Parigi, con successo di pubblico e di critica. Là, sulla scena parigina, bisognava puntare sul «pittoresco all'italiana», ma come lo vedono i francesi: ecco dunque le sfrangiture in grottesco del Boulevard, la scena di Garbuglia da racconto romano di Moravia, con il Cupolone sullo sfondo; ecco il piglio romanesco delle figure di contorno, le canzoni di Mina che Teresa sciattamente riprende e, soprattutto, l'aria da Lolobrigida in disarmo che assume, col suo povero eros inutilizzato, la protagonista. È chiaro che si ottengono, in questa versione da *export*, le finenze psicologiche, le notazioni intime, il contrappunto dei silenzi, le vibrazioni del sottotesto insomma che sono le caratteristiche più preziose del teatro della Ginzburg. La Asti, rifà con un sovraccarico di passione istrionica il ruolo di vent'anni fa, intenta a divorare allegramente il suo

personaggio a furia di mimiche, impuntature vocali, controcene, svolazzi gestuali, ancheggiamenti, rotear d'occhi e sospiri, senza che le sue intemperanze in grottesco escludano mai le corde del patetico. Nel ruolo dell'ex marito, Giorgio Ferrara riesce credibile per via di una sua sorniona, arruffata colloquialità. Simona Caramelli è con misura, in crescendo, la ragazza di campagna venuta a studiare in città, prima introversa, poi conquistata dall'esuberanza di Teresa e infine sua determinata rivale in amore. U.R.

America contemporanea con un occhio a Feydeau

RUMORS (1988) di Neil Simon. Trad. di Maria Teresa Petrucci. Regia (svelta, gridata) di Gianfranco De Bosio. Scena (funzionale) di Gianfranco Padovani. Costumi (bene) di Milena Mazzotti. Con (tutti briosi, divertiti e divertenti) Giuseppe Pambieri e Lia Tanzi, Riccardo Peroni, Margherita Guzzinati, Grazia Maria Spina, Giulio Farnese, Ermanno Ribaudò, Paola Mammini, Giovanni Sorenti, Maura Catalan. Prod. PRO.SA.

Una casa vittoriana, elegante e spaziosa, in Snden's Landing, New York, arredamento moderno, monocromatico e tirato a lucido. È la prima didascalia di *Rumors*, l'ultima allegra fatica del Feydeau postatomico di Broadway Neil Simon, il cui titolo sta per *Voci*, o *Pettegolezzi*. Si dice che l'autore di *La strana coppia*, l'abbia scritta dopo aver divorziato dalla terza moglie, attingendo alle chiacchiere che avevano accompagnato la sua rottura matrimoniale, e in effetti la commedia — «straccolma di tante risate quante ne bastano per riempire tre successi di Broadway», secondo il critico del «Garnett Newspaper» — ha come tela di fondo le maldicenze che accompagnano l'esistenza di cinque coppie più o meno in crisi. C'è poi, originale e stravolgente, una intellaiatura «gialla», un enigma lasciato diabolamente in sospenso dall'autore. Nella casa sopradescritta, si festeggiano i dieci anni di matrimonio del vicesindaco di New York, Charley Brock, e della moglie Myra, che ne sono i locatori.

Strana festa: ai primi due invitati, Chris e Ken (Lia Tanzi e Ermanno Ribaudò), si presenta un quadro allarmante. Myra è sparita, la cuoca anche e, soprattutto, Charley è in un lago di sangue e non dà segni di vita. Si capirà poi che un colpo di pistola gli ha forato il lobo di un'orecchio, niente più, e che se sembra morto è perché ha preso una buona dose di Valium. Considerati i precedenti della coppia, Ken e Chris pensano però a una lite coniugale, con tentato omicidio, o suicidio mancato. Arrivano, con l'auto nuova sfasciata in un incidente, Lenny e Claire (Giuseppe Pambieri e Margherita Guzzinati), il tentativo di Ken e Chris di tenere nascosto l'accaduto naufraga in un mare di comici quiproquo, e lo stesso accade quando si presentano prima Ernie e Cookie, lui psichiatra che si brucerà le dita con le pentole e lei soggetta a repentini «colpi della strega» (Giulio Farnese, Grazia Maria Spina) e poi Glenn e Casie, coppia terribile, candidato al Senato lui e dedita alla metapsichica lei (Riccardo Peroni, Paola Mammini). L'arrivo di Welch e Pudney, una coppia di poliziotti da fumetti, aumenta la confusione sapientemente accumulata da Simon. Lenny si fa passare per Charley (che rimarrà invisibile, come Myra) e dell'accaduto dà ai tutori dell'ordine una assai eccentrica spiegazione che... Alt: andate a vedere *Rumors* se volete sapere come finisce la storia, il divertimento è assicurato.

De Bosio ha trattato Simon come se fosse un Courteline o un Feydeau contemporaneo: ed ha fatto bene. Tutto lo spettacolo corre via *à la diable*, i movimenti e i cambiamenti sono repentini, la comicità delle situazioni è regolata con la lancetta dei secondi. Peccato che la traduzione non sia altrettanto sciolta. E poi un altro rilievo: i meccanismi della risata — si sa — son delicati, si destabilizzano facilmente, e l'impressione avuta è che taluni attori, gridando o agitandosi più del necessario, sottraessero alla pièce la sua qualità principale, quella di una aglossone, misurata malizia.

U.R.



Come muore con garbo Brigladori-Desdemona

OTELLO di William Shakespeare. Traduzione e adattamento (discutibili) e regia (non risolta) di Riccardo Vannuccini. Scena (di maniera) di Mario Garbuglia. Costumi (modesti) di Annalena Manca. Musiche (esecuzione riduttiva) di Franco Mannino. Con Giulio Brogi (Otello di tradizione), Eleonora Brigladori (poco consistente Desdemona), Riccardo Vannuccini (interessante interpretazione di Jago).

La griglia di lettura che si era proposto il traduttore-adattatore-regista ed interprete (nella parte di Jago) Riccardo Vannuccini, era meritevole di attenzione. Si trattava di mettere in luce, nella tragedia scespiriana, «la transitorietà e il disordine dell'esperienza umana, quando prende il sopravvento sulla ragione». Dunque, una storia di «sconfiniti» nelle passioni non più controllabili di tre personaggi — Jago, o il gusto della menzogna, Otello, o la fragilità del cuore in un uomo d'armi, e Desdemona, o la follia innocente del bene — che finiscono per perdersi in una tragedia che li sovrasta, e che alla fine sfugge al loro potere. Una tragedia, per dirla in termini moderni, esistenzialista, dove Eros e Tanatos, secoli prima dell'avvento della psicanalisi, si congiungono nei precipitosi movimenti delle passioni. Benissimo, e per la verità il Vannuccini attore — che ci dà di Jago un profilo tutto ambiguità, posseduto dal demone della doppiezza e tuttavia bisognoso, come un mendicante, di essere creduto dal suo signore, Otello — si muove nell'ambito di una rinnovata, moderna lettura della tragedia scespiriana. Purtroppo, però, in questo suo sforzo di interpretare modernamente la vicenda, egli è solo. Peggio: non c'è consequenzialità logica fra la propria personale interpretazione e il resto dello spettacolo. La scena fissa di Garbuglia, buona per rappresentare sia Venezia che Cipro, sia gli esterni che l'interno con il talamo fatale dell'uxoricidio, ricorda l'ovvietà iconica del melodramma, in bilico com'è fra realismo e simbolismo. L'Otello di Brogi (che nell'edizione del 1981, con Gassman nella parte del Moro, aveva avuto il ruolo di Jago) è di solido impianto attoriale, ma non esce dai sacri canoni della tradizione; e quando l'attore urla «Vieni, nera vendetta, vieni! Sangue, sangue, sangue!» raggiunge l'apice di una prestazione mattatoriale, impressionante certo per vigore, ma di scarso spessore psicologico. E la Brigladori? Abbandonata a se stessa, è una Desdemona dolce e infelice, bella e virtuosa come quelle esangui figure femminili della pittura preraffaellita, che muore «educatamente», senza essere però mai coinvolta nelle grandi arie della tragedia. N.F.

UN' OPERA INNOVATIVA E PREZIOSA DI ATTISANI

UNA STORIA APERTA PER IL TEATRO DI DOMANI

UGO RONFANI

Il tempo passa, passano col tempo le ideologie e le estetiche e anche la storia del pensiero e delle arti risulta diversamente illuminata da questi cambiamenti. Ciò vale anche per la storia del teatro: basti pensare alla diversa fruizione sociale dello spettacolo, o alla diffusione della «teatralità» nel tessuto del vivere quotidiano, per considerare inevitabilmente superate tante opere riflettenti una cultura teatrale del passato. Lo stesso confronto fra uno specifico teatrale, da ritrovare e ridefinire, e la natura dei nuovi mass-media induce gli studiosi ad approfondire l'indagine sulle origini e gli sviluppi del teatro, per tanto tempo comodamente riferiti soltanto a una «ritualità della rappresentazione» di ordine religioso, o politico.

In attesa che il neonato pool europeo degli editori programmi — speriamo presto — una Storia del Teatro che sia perlomeno a misura del continente, e che da noi la benemerita ma datata Enciclopedia dello Spettacolo del D'Amico sia rifusa con gli aggiornamenti del caso, preferibilmente rifondata, chi si occupa di teatro, o al teatro vuole accostarsi con adeguata conoscenza, è costretto a servirsi di strumenti insufficienti. Né — spiace dirlo — la ricerca universitaria, pur essendosi sviluppata in questi anni anche in questo campo, sa vivere in simbiosi, come dovrebbe, con chi il teatro lo fa, con la «società teatrale».

Questa premessa per sottolineare la soddisfazione che qui ad *Hystrio* abbiamo provato nel ricevere la *Breve storia del teatro* di Antonio Attisani, alla quale aveva assiduamente lavorato prima di assumere la condirezione del Festival di Santarcangelo, e mentre validamente contribuiva alla nascita e allo sviluppo di questa rivista (*BCM Editrice, Milano - Pagg. 360 - L. 48.000*).

La «brevezza» dell'opera suddivisa in undici capitoli e completata da un indice dei nomi, non interviene — dico subito — come giudizio di valore, perché la densità del discorso storico-critico e la riduzione all'indispensabile delle informazioni, depurate di ogni inutile ingombro, dilatano ben oltre le 360 pagine del testo gli interessi, continuamente sollecitati, del lettore.

Tutto l'impianto dell'opera — voglio dire — stimola la partecipazione di chi legge, propone il raffronto fra il teatro, le altre arti e le scienze umane, accende il desiderio di nuovi percorsi conoscitivi. Questo accade perché l'erudizione è tenuta costantemente in subordine rispetto al flusso delle idee, la varia fenomenologia teatrale viene illuminata da una visione antropologica, si tiene finalmente conto del gioco incrociato delle influenze fra la scena dell'Occidente e quella dell'Oriente, si indicano i segreti rapporti fra memoria teatrale e ricerca, fra tradizione e avanguardia. Non solo: facendo tesoro, evidentemente, della lezione metodologica dei *nouveaux historiens*, Attisani considera la materia trattata in una prospettiva interdisciplinare, riferendola costantemente alla letteratura, alla musica, alla danza, all'architettura, alla pittura, e non trascura di metterla in rapporto con la religione e la politica, le scienze e l'economia.

La struttura di ogni capitolo risponde a questo metodo. Si comincia con una introduzione in corsivo, che sintetizza il taglio critico del discorso ed espone insomma il punto di vista generale dell'autore; seguono, ordinati da sottotitoli, i vari aspetti della materia, con alcuni «primi piani» (figure, eventi e fenomeni particolari, in una diversa giustezza grafica) e talvolta citazioni d'epoca; e chiude il capitolo una bibliografia essenziale.

Oltre a esporre la materia, e a farla lievitare in un contesto culturale ampio ed aggiornato, Attisani ingloba nel discorso i risultati ultimi della ricerca universitaria, ed è così che fasi della storia del teatro fino a ieri comprese negli angusti limiti di stereotipi critici — come la Commedia dell'Arte, la scena del Rinascimento, il periodo barocco, il naturalismo dell'Ottocento e le avanguardie storiche, futurismo in testa — vengono riesaminate da angolazioni nuove, e stimolanti. In queste pagine l'autore dell'*Enciclopedia del teatro del Novecento* e de *Il dramma della tradizione interrotta* esercita la sua nota, benefica idiosincrasia per le «idee ricevute», il suo bisogno di sottoporre tutto e tutti ad una incessante revisione critica.

Il filo che lega il teatro di Dioniso della Grecia antica e la filosofia di Nietzsche; l'insospettata influenza che i mistici del Medioevo, come Bonaventura da Bagnorea, hanno esercitato sulla drammaturgia del Novecento, quella di Pirandello compresa; la «deformazione culturale» operata da grandi registi sui reperti della Commedia dell'Arte; i risultati dell'interscambio teatrale fra Oriente ed Occidente nelle proposte delle recenti avanguardie;

l'influsso esercitato sulla scena dai «rivoluzionari» della pittura, come Kandinskij o Picasso; la ricerca del sottotesto in autori di apparente trasparenza come il Goldoni e, nelle ultime pagine, il peso delle ideologie o, più semplicemente, delle strumentazioni massmediologiche sulla drammaturgia contemporanea: ecco alcune, soltanto alcune fra le tante suggestioni offerte al lettore dall'opera di Attisani.

Chi voglia essere aggiornato apprezzerà infine le sintetiche ma esaurienti pagine dell'ultimo capitolo, intitolato alla *Scena del presente, crisi e temi*, perché offrono uno sguardo panoramico sulla nuova drammaturgia in Europa e nel mondo, nonché indicazioni puntuali sulle linee evolutive del teatro italiano.

Credo di avere spiegato perché quest'opera, così innovativa rispetto alle vecchie storie del teatro, si raccomanda come uno strumento ideale, ricco di virtù pedagogiche e didattiche, per la formazione delle future leve della scena. Non mi resta che augurare il buon uso del volume da parte della scuola italiana e delle accademie di recitazione, e anche da parte di quanti sentono il bisogno di aggiornare la loro cultura teatrale. Perché — spiega l'Autore nella prefazione — l'avventura teatrale vi è ripercorsa con l'intenzione di proporre rimandi e verifiche, alle soglie di possibili scoperte. Un atteggiamento «figlio dell'incredibile secolo che sta per concludersi assieme al millennio: tante storie finiscono, nei nostri anni: chi ha la fortuna e il coraggio di vivere adesso ne inizia di nuove». □

UNA STORIA DEL TEATRO ROMANO

I fasti dell'Eliseo raccontati da Giammusso

FRANCESCA GENTILE

Maurizio Giammusso — l'autore del volume — si paragona nell'introduzione ad un vigile del fuoco che, per motivi di sicurezza, si aggira con circospezione per il teatro: dapprima entra nei camerini, per controllare il buon funzionamento degli estintori, poi lancia uno sguardo al palcoscenico durante lo spettacolo, senza disturbare gli attori, e infine scende in platea per sorprendere gli eventuali fumatori.

Con questa metafora Giammusso ci segnala il suo fare discreto, il suo essere partecipe e distaccato allo stesso tempo, come ad evitare i rischi di un sentiero agiografico.

Così possiamo godere di tutti i vantaggi di questa fessura neutrale tra l'autore e l'argomento. Abbiamo cioè l'opportunità di leggere un volume a tutto tondo; ricco di aneddoti, riferimenti storici, valutazioni artistiche. Un volume di scorrevole lettura, adatto ad un pubblico specialistico e non. Soprattutto, un volume che non ci soffoca con parzialità di natura critica.

L'Eliseo ne esce come un teatro che «ha lavorato bene per il suo pubblico»: una definizione scarna, ma precisa, che Giulio Andreotti ribadisce nella sua presentazione. Andreotti, che si definisce un amatore e non un intenditore di teatro, per via della

scarsa assiduità dovuta evidentemente ad altri impegni, scrive: «Non sono molte le istituzioni, sia pubbliche che private, che hanno dato tanto a questa città, non solo in termini strettamente artistici, ma anche di aggregazione civile in generale». La storia di questo teatro copre un arco di tempo piuttosto esteso. La sua nascita è datata 1918. Le radici sono però antecedenti.

Prima di essere se stesso, l'Eliseo vesti i panni dell'Arena Nazionale, del Teatro Apollo, del Teatro Cines e quindi del Gran Cinema. Il nome gli fu affibbiato da F. Prosperi, che aveva partecipato ad un concorso bandito appunto per trovare un nome nuovo. A che cosa si sia ispirato nessuno lo sa. Omero, Foscolo, D'Annunzio? Comunque sia l' insegna alzata in quel lontano mese di maggio fu questa.

In quel periodo sono in competizione due generi dello spettacolo: il cinema, con annesso l'avanspettacolo, e il teatro, con l'operetta in prima postazione. Con l'inaugurazione della nuova sala pare che il secondo abbia il sopravvento. In quel primo dopoguerra la vita teatrale a Roma era molto viva. Bontempelli e Rosso di San Secondo tentavano delle operazioni di rinnovamento della scena e Pirandello si avviava verso il pieno della sua stagione creativa. Si parlava già dell'esigenza di una scuola che insegnasse a recitare: preludio alla fondazione, avvenuta nel 1935, dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, voluta da Silvio d'Amico.

Interessanti sono le note che Giammusso dedica a due importanti personaggi della cultura italiana, Alberto Savinio e Ennio Flaiano. Entrambi critici teatrali — e non solo questo — erano molto assidui, nel bene e nel male, alle prime dell'Eliseo. Savinio era coltissimo e pungente. Di Benassi per esempio scriveva: «C'è una stretta affinità fra la recitazione di Benassi e le decorazioni in ferro battuto che adornano le porte del Teatro Eliseo. Traggono ambedue dallo stile floreale». Flaiano, che si può considerare il suo successore, non era da meno. Nel '40 individua il carattere «borghese» che va assumendo l'Eliseo e scrive: «...C'è odore di cartoleria fra le sue poltrone, aria di esposizione di mobili nelle scene, un ricordo di felicità domestica e di confort dappertutto. Gli è che fra le sue candide mura, da anni, si viene completando una "piccola commedia umana" a uso dei benpensanti». Tanti e tanti attori hanno posato il piede sul palcoscenico dell'Eliseo. O hanno addirittura abitato le famose «stanze dell'Eliseo», quelle della foresteria sovrastanti il teatro. Qualche nome, fra i più noti: Gino Cervi, Anna Magnani, Paolo Stoppa, Romolo Valli, Vittorio Gassman, Anna Proclemer, Gabriele Lavia, e ancora molti altri che l'autore non tralascia e di cui racconta anche qualche divertente episodio di carattere biografico. A Visconti ed Eduardo sono dedicati quattro capitoli: una fetta proporzionata all'importanza che i due giganti assumeranno nel teatro italiano e nella storia dell'Eliseo.

Visconti vi giunse nel '45 ottenendo un clamoroso e dibattuto successo con *I parenti terribili* di Cocteau. Anche Eduardo vi lavorò in quegli anni. Giammusso definisce l'arte di De Filippo come «l'altra faccia dell'Eliseo»: da un lato l'eredità della Commedia dell'Arte, con le storie di quotidianità napoletana, dall'altro il perfezionismo di Visconti, con la scoperta della più raffinata drammaturgia contemporanea. Una medaglia a due facce che inserì l'Eliseo in un dibattito a respiro europeo. Intanto, negli anni '50 il teatro nomina le sue capitali: l'Eliseo di Roma e il Piccolo Teatro di Milano, Visconti e Strehler.

Alberto Arbasino, erede dei due critici citati prima, non tradisce il gusto per l'ironia e scrive, qualche anno dopo: «L'evoluzione teatrale dal dopoguerra in poi può ridursi alla fondazione a Roma del Regno dell'Edonismo da parte di Visconti; e della Repubblica del Tedio a Milano, a cura di Strehler».

E oggi? Oggi Giammusso si chiede il perché della dipartita di Gabriele Lavia, il «purosangue dell'Eliseo anni Ottanta». E nota una predilezione per il teatro moderno, per la drammaturgia inglese. Mentre indica in Umberto Orsini e Rossella Falk, evidentemente, i punti fermi dell'Eliseo. □

PROGETTI

Teatro e scienza a Manerba

Certamente risulta arduo l'accostamento di due temi, apparentemente così distanti, come teatro e scienza. Ma forse è l'eco di un mito sempre attuale, quello della scienza e delle sue imprevedibili scoperte e applicazioni — che fanno pensare a veri e propri «colpi di scena» — a far sorgere la proposta di un Premio dedicato al tema «Teatro e Scienza». Promossa dal Comune di Manerba del Garda (Brescia), la manifestazione, che si tiene nel maggio di quest'anno, prevede da parte della giuria — composta dal filosofo della scienza Giulio Giorello e dai critici Maria Grazia Gregori, Franco Quadri, Giovanni Raboni e Ugo Ronfani — la scelta e la promozione di un copione inedito che «affronti la scienza e i suoi problemi in connessione con la realtà e l'immaginario». I testi, come precisa il coordinatore della manifestazione, Alessandro Toselli, devono pervenire entro il 30 marzo di quest'anno. Abbiamo rivolto al sindaco di Manerba, Isidoro Bertini, alcune domande.

HYSTRIO - Qual è lo spirito e il progetto di questa iniziativa?

BERTINI - L'amministrazione comunale ha voluto progettare questa manifestazione per proporre un'altra immagine di Manerba. Nell'ipotesi di una promozione culturale capace di inserirsi su un'accreditata immagine turistica, Manerba ha inventato il Premio «Teatro e Scienza». Questo accostamento ci è sembrato interessante e originale. Esso ripropone, in un certo senso, un'idea di teatro inteso come momento di confronto e di dibattito

intorno a temi cruciali della nostra epoca. La questione della scienza che nei suoi molteplici aspetti riguarda la nostra realtà ma anche il nostro immaginario, ci è sembrata «degnata» di essere «messa in scena». Abbiamo già ricevuto non pochi testi teatrali. Abbiamo notato, con una certa sorpresa, che per ora tendenzialmente si delineano tre filoni: quello a carattere filosofico o relativo a episodi della storia della scienza, quello della fantascienza che mette in rilievo aspetti più immaginari e fantastici, e infine quello dell'ecologia in cui prevale la considerazione secondo cui la scienza occorre si ponga sempre più al servizio dell'uomo e della società.

H. - Questo interesse verso il teatro e in generale verso manifestazioni culturali e artistiche, si articolerà con altre iniziative?

B. - Vi saranno altre iniziative. Questo Premio non è che il primo passo verso un rapporto più organico e continuo con il teatro, anche come luogo fisico di incontro e di dibattito. A tale scopo è già stato trovato uno spazio ed è in progetto uno studio per la costruzione di una struttura all'aperto dove rappresentare spettacoli o programmare concerti e incontri. Per esempio stiamo valutando l'ipotesi di proporre alcune letture di testi teatrali o di poesie. Per noi si tratta di avanzare una serie di iniziative che costituiscono un messaggio culturale.

H. - Dunque Manerba diventerà presto anche un luogo di manifestazioni, mostre, dibattiti?

B. - Auspico proprio di sì. Il Premio «Teatro e Scienza» non è che la prosecuzione ideale di un rapporto privilegiato con il teatro scelto come punto qualificante della politica culturale dell'amministrazione. Del resto, già da tempo, Manerba ha visto caratterizzare alcune scelte teatrali: è stata sede di mostre e di incontri sull'argomento, la sua biblioteca è stata dedicata a Roberto De Monticelli, alcune vie e piazze sono state intitolate a personaggi benemeriti della storia recente del nostro teatro, come Paolo Grassi. L'anno scorso abbiamo intitolato una piazza della frazione più antica di Manerba a Marcello Moretti. Giancarlo Ricci.

MICHEL MAFFESOLI

L'OMBRA DI DIONISO

Contributo a una sociologia dell'orgia
Presentazione di Francesco Alberoni

248 pagine, 28.000 lire

GARZANTI

IL NUOVO SAGGIO DI MICHEL MAFFESOLI

DIONISO, IL «SOCIOLOGO» DEL TEATRO DEL DISORDINE

La maschera e il travestimento, l'orgiastico, lo spontaneismo giovanile, la non partecipazione politica annunciano altri modi di stare insieme.

GIANCARLO RICCI

«P uò sembrare paradossale vedere nell'orgiasmo una delle strutture essenziali di qualunque socialità». Con questa affermazione Michel Maffesoli traccia le linee conduttrici della ricerca affrontata nel suo ultimo libro *L'ombra di Dioniso*. - *Contributo a una sociologia dell'orgia*, appena pubblicato da Garzanti nei *Saggi blu*. Maffesoli, sociologo francese docente alla Sorbona, ha fondato a Parigi il Centro studi sull'Attuale e il Quotidiano e dirige la rivista *Cahiers de l'imaginaire*. Tra i libri e i saggi pubblicati in Italia, segnaliamo il suo lungo articolo dal titolo «Tribù metropolitane e teatro del mondo» apparso su *Hystrio* nel numero dell'aprile '88. Maffesoli, con i suoi molteplici osservatori da cui annota i movimenti e le trasformazioni della socialità, in questo libro esplicita alcune implicazioni relative alle nuove tendenze che contraddistinguono la nostra convulsa socialità.

«L'orgiasmo è in primo luogo un modo di porre il problema della socialità o dell'alterità». E prosegue: «L'atomizzazione individuale, i cui grandi momenti sono dapprima la Riforma, quindi il cartesianesimo, poi la Rivoluzione del 1789, ha prodotto in modo del tutto naturale quest'altra entità che è il sociale». A somiglianza di Dioniso — il dio dai molteplici volti e dagli innumerevoli giochi delle parti — l'orgiasmo sociale, una sorta di teatro della quotidianità, rimanda a una varietà di raffigurazioni e rappresentazioni. Secondo Maffesoli questa considerazione può svilupparsi in due direzioni: «In primo luogo possiamo mettere in evidenza il fatto che l'individuo e il sociale che gli fa da corollario tendono a svanire nel confusionale». In secondo luogo: «L'orgiasmo, contrariamente a una morale del *dover-essere*, rimanda a un immoralismo-etico che consolida il legame simbolico di ogni società». Dunque — conclude Maffesoli — «allo stesso modo di una *dissolvenza incrociata*, una lettura trasversale che descriva questo percorso antropologico consente di chiarire la situazione contemporanea».

La tesi — come si vede — è ben diversa dalle visioni sociologiche che in questi ultimi anni hanno dato credito a varie forme di apocalitticismo. «Arrischiavoci a dirlo in una sola frase: così come l'individualismo appare estenuato, il riferimento al sociale è a sua volta assai stanco». Da questa ipotesi di vacillamento del «divino sociale» — di tradizione illuministica — procede la ricognizione di Maffesoli. «Il mistero dionisiaco è una manifestazione ben definita del collettivo realizzato: la socialità indica ciò che sta oggi disegnandosi, poggiando su figure che appartengono ad altri tempi».

In questo taglio di ricerca si inserisce il discorso sul teatro e sulla teatralità. Il dionisiaco, l'orgiastico, la disseminazione di maschere, i movimenti e le aggregazioni giovanili non sono il segno di una disgregazione sociale ma annunciano un altro modo del funzionamento delle relazioni e della collettività. «La moda, la cultura, la visione e la non-partecipazione politica, il sesso vagabondo sono altrettanti indizi della perdita dell'individualismo e del sociale in un confusionale societario indefinito». Ma — ecco il punto centrale — «mimando il disordine e il caos attraverso la confusione dei corpi, il mistero dionisiaco fonda periodicamente un ordine nuovo, e nel contempo dà risalto alla preminenza del collettivo sull'individualismo e sul suo correlativo razionale, il sociale». Il suggerimento di Maffesoli è forse quello di non fidarsi delle apparenze dei fenomeni sociali; o meglio di cercare di intendere tali apparenze in senso teatrico, ossia quali fin-

Maffesoli: la società ha un ordine scenico

*In un insieme organico in cui la comunità è primordiale vediamo elaborarsi un intenso gioco delle differenze in ciò che possiamo chiamare reversibilità. A seconda delle situazioni, e nel quadro di una architettura generale, ciò che è in tal caso un ruolo (e non più una funzione) occupa un posto preminente. Ci troviamo di fronte figure nelle quali si armonizza la molteplicità dei caratteri. Siamo sempre più concordi nel riconoscere che l'esistenza sociale è prima di tutto teatrale e, in tale prospettiva, ogni scena, per quanto minima e per quanto «seria» sia, è in fin dei conti importante. Che siano la scena politica, le scene della vita quotidiana o quelle degli spettacoli propriamente detti, è opportuno che ognuno vi interpreti a dovere il suo ruolo. Nella teatralità, niente è importante perché tutto è importante. E ciò che in modo «non-consapevole» presiede alla programmazione di questo ordine scenico è la sensazione di partecipare, volenti o nolenti, a una rappresentazione generale. Ebbene, partecipazione e corrispondenza privilegiano naturalmente la comprensione del tutto. (Da *L'ombra di Dioniso* - Edizioni Garzanti).*

zioni «vere», quali gesti che possono produrre trasformazioni nella realtà sociale. In una battuta Maffesoli ce lo suggerisce: «Nella teatralità niente è importante perché tutto è importante».

In che misura il riferimento al teatro e alla teatralità possa diventare sempre più un polo di riferimento per intendere il gioco delle finzioni e delle maschere lungo cui si svolge la vita e la trasformazione sociale, è una questione che Maffesoli affronta, anche se lateralmente, in questo libro. Le implicazioni sono innumerevoli. «Ogni epoca sogna la successiva», aveva osservato Walter Benjamin. Tutto dipende da quali elementi, scene e accadimenti compaiono in questo sogno. Ma sia che si tratti di sogno o di realtà immaginate «devono essere prese sul serio, poiché costituiscono altrettante radiografie, forse un po' evanescenti, del divenire sociale». La vita dell'immaginario, ovvero dei modi delle rappresentazioni nella nostra epoca, acquista sempre più rilievo. Alcuni hanno affermato che la morale sociale ormai vacilla, dimostrando lo stesso sospetto di immoralità rivolto al teatro. Maffesoli propone a tal proposito una tesi interessante: «Sono queste stesse caratteristiche che ci consentono di dire che il superamento della morale rafforza il legame etico, poiché, permettendo di esprimersi all'immaginario, al ludismo, ai fantasmi, la teatralità del disordine riporta alla memoria la qualità propria dello stare-insieme». □

LETTURA DI KOLTÈS, DOPO L'IMMATURA SCOMPARSA

IN UN CANTIERE-LAGER AFRICANO I TONI ALTI DELLA TRAGEDIA GRECA

VICO FAGGI

Un cantiere, in Africa. O forse meglio un campo circondato da staccionate e torrette. Uomini, dall'alto, montano la guardia. Il tutto suggerisce l'idea di un *lager*. Ecco, questo è il luogo scenico di *Lotta fra negro e cani* di Bernard-Marie Koltès (prefazione di Guido Almansi, traduzione di Gianni Poli, Costa & Nolan). Nel campo, prima che l'azione abbia inizio, un negro è stato ucciso, e da questo fatto prende l'avvio il dramma. Un altro negro, misterioso, cauto, entra nel perimetro del campo. Chi è? Che cosa cerca? Che cosa vuole? La risposta non si fa attendere: è il fratello dell'ucciso e ne reclama il cadavere. Cortesemente, insistentemente, implacabilmente ne rivendica la restituzione in nome di una legge non scritta di solidarietà familiare. Una legge che Albouny, tale il suo nome, esprime con metafore poetiche d'alto profilo.

Rivendicare un cadavere, quello del fratello, per dargli sepoltura: ma non è questa la situazione di partenza nell'*Antigone* di Sofocle? Non è questa la decisione dell'eroina greca che, invocando gli *agrafoi nomoi*, le leggi non scritte che discendono dal vincolo prestatuale del *ghenos*, si va ad esporre a mortale pericolo sfidando l'editto di Creonte, il tiranno di Tebe?

Certo Koltès ha puntato sull'omologia delle due situazioni, anche se, nel suo dramma, di fronte ad Albouny non si erge un tiranno che alle sue spalle ha tutta una città, ma un tecnico del cantiere, l'ingegner Cal, un uomo che è stato mosso dai suoi pregiudizi, dalle sue paure, dall'odio, ed è protetto dalla dubbia solidarietà del suo capo, il viscido Horn.

La situazione sembra bloccata, senza soluzione: perché il cadavere, gettato da Cal in una fogna, è stato trascinato chissà dove. Restituirlo non è possibile, dunque. E allora, che fare? Horn cerca, con la sua diplomazia, tra lusinghe e corruzione, di persuaderlo, di placarlo, questo irriducibile Albouny, ma il callido piano non va a segno. La decisione di Albouny non si flette. Non resta che ucciderlo, il fratello troppo fedele, ed è questo che si accinge a fare l'ingegner Cal. Un cadavere, quanto meno — gli suggerisce Horn — si potrà restituirlo alla sua famiglia, alla sua comunità. Non sono tutti uguali, e intercambiabili, i negri? La loro fungibilità li riduce alla condizione di oggetti, sicché l'uno vale l'altro... E questa è certamente una rigorosa teoria razzista.

Ma c'è un'obiezione. «Loro» si distinguono l'uno dall'altro, «loro» si riconoscono nella loro individualità. Sembra strano ma è così. Allo sguardo di un negro, un negro è un individuo, una persona, col suo nome, la sua identità. Sembra scandaloso ma è così. Ed è una verità che finisce per imporsi. Una ragazza che dalla Francia è arrivata al campo, Leone, è talmente folgorata da questa scoperta che giunge ad identificarsi con l'Altro, sino al punto di incidersi sul volto, crudelmente, i segni che ha veduto sulle guance di Albouny. Facendo di sé, in questo modo, il capro espiatorio,

la vittima sacrificale.

Il finale è concertato su toni di fortissima resa teatrale: fuochi di artificio, voci nel buio, richiami guerreschi e segreti. Sono tutti segni carichi di suggestione, di attesa. Che cosa preannunciano? Il rovesciamento della situazione. Cal, armato del suo fucile, si muove alla ricerca di Albouny, deciso a liquidarlo. Ed ecco il colpo di scena: le sentinelle, che stan di guardia sulle torrette, anziché restare dalla parte dei bianchi, cioè dei padroni, si schierano con Albouny e aprono il fuoco su Cal, il quale cade sotto i loro colpi. E così il dramma che si era aperto nel nome della pietà (seppellire il fratello) si converte nel nome della vendetta (uccidere il reo). Si tratta — è appena il caso di dirlo perché già risulta da questa nostra parafrasi valutativa — di un dramma di vibranti tensioni, suggestivo, polemico, originale nel suo impianto quanto nel suo linguaggio. Un linguaggio che assorbe termini quotidiani, anche gergali, e bassi, in volute stilisticamente elevate, di nobile eloquio. Il che significa che, con molta coerenza, Koltès opera sul dialogo con lo stesso criterio con cui agisce sulla struttura, fondendo tradizione e attualità, magistralmente.

Ma poiché abbiamo evocato la grande ombra di

Sofocle, il metro del giudizio di valore non può che essere improntato — nel caso di Koltès, e di questa sua opera — ad una rigorosa valutazione. Alla sua stregua, se non sbagliamo, il testo tradisce un certo limite nella creazione dei personaggi. Se Albouny è perfettamente centrato, con le sue ragioni, le sue mete, gli altri mostrano ombre e oscillazioni ed incertezze. Quanto c'è di convenzionale in Cal? Quanto di indefinibile in Horn? E Leone, la giovane donna? Ci sembra che sia impregnata di letteratura. I suoi gesti sono splendidi, estremi, ma non troppo plausibili, per un difetto di interiore motivazione.

Nato nel 1948, deceduto nel corso dell'89, Koltès si è imposto, nel breve giro della sua vita, tra i maggiori commediografi del nostro tempo. C'è anche da dire che i suoi testi hanno retto molto bene alla prova del fuoco, vogliamo dire del palcoscenico. Il prefatore, Almansi, dopo essersi posto la domanda se Koltès sia un bravo o un grande commediografo, risponde che i suoi dubbi sparivano ogni volta che ne vedeva le commedie a teatro. E la rilettura dei testi lo ha confermato nel suo giudizio, nel senso della grandezza. Giudizio autorevole e ragionevole. Ma è il tempo, e soltanto il tempo, che può attribuire il marchio della classicità. □



Tra giallo e fantascienza l'incubo di Dürrenmatt

Friedrich Dürrenmatt, *I fisici*, Teatro di Genova Editore, Genova 1989, pagg. 175.

Mentre è sulle scene italiane l'allestimento di Marco Sciaccaluga (dello stesso autore ha curato *Il complice*, nel 1976), il Teatro di Genova offre allo spettatore, oltre alla lettura del testo, nella traduzione di Italo Alighiero Chiusano, una vera e propria guida all'autore e allo spettacolo. Eugenio Bernardi, lo stesso Alighiero Chiusano, Francesco Barone e Marco Salotti nei loro interventi riprendono i temi dell'assurdo, della giustizia e, nel caso de *I fisici*, della responsabilità della scienza, in Dürrenmatt, e parlano della sua fortuna teatrale. Schede dei protagonisti dello spettacolo e una conversazione con il regista, fanno della pubblicazione più di un esauriente programma di sala. A.E.

La poesia di Ermanno Olmi e la piccola gente di Wilder

Thornton Wilder, *Piccola città*, trad. e adatt. di Ermanno Olmi, i libretti del Teatro delle Arti, Nuova Immagine Editrice, 1989, pagg. 127, L. 10.000.

Questo libretto segna un evento che è stato un ritorno a molte cose: all'attività di impegno da parte del Teatro delle Arti, sotto la direzione di Kezich, Missiroli e Tolomei; sulle scene italiane di un testo-spartiacque (almeno così fu considerato nel

1939, nello stesso teatro); infine il passaggio al teatro di Ermanno Olmi, il regista degli umili e delle piccole cose. Ma la pubblicazione, attraverso le recensioni e un articolo di Gaetano Afeltra, ci permette anche di dare un'occhiata alla platea di cinquant'anni fa, nella quale la contestazione di queste scene di vita quotidiana, così poco «teatrali», lasciò il posto alle ovazioni finali. *A.E.*

E dalla caricatura nacque il burattino

A.A.V.V. *Dalla caricatura al burattino. I grandi personaggi dalle teste di legno di Umberto Tirelli*, edizioni Artificio s.r.l., Firenze 1989, pagg. 80.

Si tratta del catalogo della mostra curata da Remo Melloni con il contributo del Teatro alla Scala, del Comune di Rubiera, di Comune, Teatri e Amministrazione Provinciale di Reggio Emilia, mostra tenutasi nella scorsa primavera-estate dell'89 a Milano, Reggio Emilia e Rubiera, sul noto caricaturista Umberto Tirelli (Modena 1871 - Bologna 1954). Una raccolta di contributi critici di Renato Barilli, Sandro Bellei, Giorgio Celli, Luciano Guidobaldi, Remo Melloni, Emilio Vita, cui si

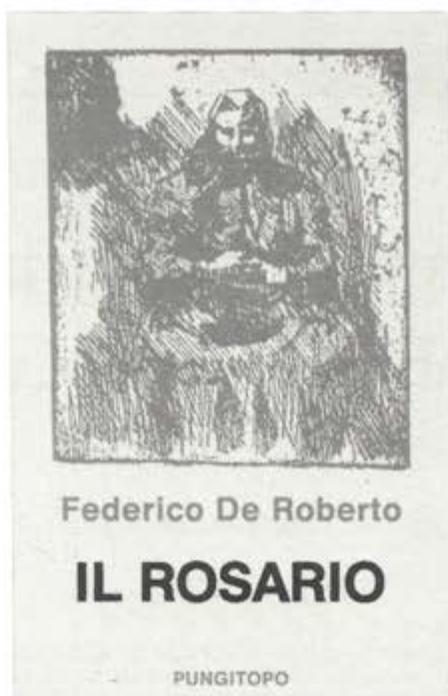


aggiungono un'ampia scelta iconografica dei burattini della mostra, descrizioni di copioni per il Teatro delle Teste di Legno e un'utile bibliografia sull'artista e sulla sua varia attività. *A.L.M.*

De Roberto tentato dal teatro realista

Federico De Roberto, *Il rosario*, introduzione di Domenica Perrone, in appendice il testo narrativo, Editrice Pungitopo, Marina di Patti (ME), pagg. 67, L. 6.500.

Anche Federico De Roberto, come Verga, fu tentato dal teatro: perché presuppone un contatto diretto col pubblico, per una differente ricerca del successo, ma anche perché la mimesi scenica è o dovrebbe essere la più diretta rappresentazione della realtà. Così, grande sostenitore dell'oggettività e del «documento umano» — presupposti teorici del realismo secondo i canoni zoliani divulgati e sostenuti in Italia da Capuana e da Verga, conterranei e amici di De Roberto — l'autore dei *Vicerè* trasforma in atto unico la bella e agghiacciante novella *Il rosario*. Vi si mostra la terribile determinazione di una vecchia dispotica nei confronti di una delle figlie sposatasi senza il suo consenso. L'atto unico sembra però inferiore alla narrazione, così stringata, tranne che nel finale, teatralmen-



te giocato sul contrappunto fra recita del rosario e chiacchiere, fra cattolicesimo frusto e ipocrita, e reale, fanatico zarismo matriarcale. *G.F.*

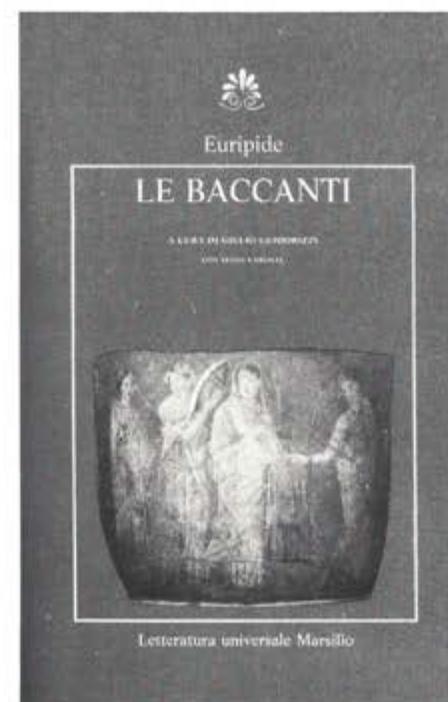
Quaranta testate di teatro nel mondo

Review of theatre periodicals, a cura del servizio informazioni dell'Istituto Internazionale di Teatro dell'Ungheria, Editore Erzsébet Bereczky, Budapest 1988, pagg. 235.

La pubblicazione, stampata in tiratura limitata a 400 copie, riporta in lingua inglese i dati raccolti sulle riviste di teatro di tutto il mondo, prendendo in esame il periodo luglio-dicembre 1986.

Il censimento effettuato dal Centro culturale ungherese evidenzia l'esistenza nel mondo di circa quaranta testate, principalmente mensili e trimestrali.

Grande fermento in questo settore risulta negli Stati Uniti, ma non mancano contributi significativi del Canada, dell'Australia, della Russia e, ancora, di



Austria, Polonia, Spagna, Francia, Ungheria, Bulgaria, Germania.

La palma della longevità va, secondo questi dati, al mensile *Teatr* di Varsavia, che ha superato i settant'anni di vita.

Seguono con tutta dignità le due riviste britanniche *Drama* (trimestrale) e *Plays and players* (mensile), entrambe notissime e fiorenti da più di quarant'anni.

La ricognizione è stata attuata mediante una griglia preordinata che permette un agile confronto: ne emergono problematiche e temi comuni, che sembrano annullare ogni confine nazionale.

Nella catalogazione manca non di rado un chiaro riferimento alla data di fondazione delle pubblicazioni; d'altra parte il libro si propone come una sorta di schedatura dei numeri usciti in un determinato periodo, e non come una storia delle riviste teatrali. *Anna Luisa Marré*

Quanto occorre sapere sul teatro per i ragazzi

Il teatro per i ragazzi. Catalogo delle produzioni 1986/87. A cura di Giovanna Marinelli Damiani, ETI Documenti di teatro, Editore Il ventaglio, pagg. 291, L. 18.000.

Questo terzo volume della collana ETI «Documenti di Teatro», realizzato in collaborazione con l'Agis-Astra, raccoglie il catalogo delle produzioni '86/'87 e i consuntivi della stagione '85/'86. Da questi dati si possono trarre osservazioni e riflessioni su un settore — il teatro ragazzi — fino a poco tempo fa trascurato e che necessita di maggiore attenzione. *A.L.M.*

Il teatrino amoroso di un linguista del '500

Pietro Bembo - Lucrezia Borgia, *La grande fiamma, Lettere 1503-1517*, a cura di Giulia Raboni, Rosellina Archinto Editore, Milano, pagg. 107, L. 20.000.

La grande fiamma: il volumetto comprende 40 lettere di Pietro Bembo, lo scrittore linguista del '500, a Lucrezia Borgia duchessa di Ferrara, con 9 lettere di lei. «Fiamma» nel senso di passione intellettuale e di amore, misti e contrappuntati da grande, rigorosa devozione per il potere (da parte di lui). Bembo riesce però ugualmente a fare di queste comunicazioni delle piccole prose d'arte secondo il linguaggio dell'epoca: eloquenti e retoriche, ma anche maliose e intriganti nell'ambiguità di frasi e allusioni.

Le presenta, con precisione storica e filologica, Giulia Raboni, alla quale si devono, oltre al saggio introduttivo, le note e le schede biografiche dei due non comuni personaggi. *G.F.*

Il segno di Dioniso nell'eclissi del tragico

Euripide, *Le Baccanti*, a cura di Giulio Guidorizzi, con testo a fronte, Marsilio Editore, 1989, pagg. 219, L. 16.000.

Le Troiane allestite da Thierry Salmon nella scorsa stagione, hanno fatto nuovamente ascoltare al grande pubblico la musicalità del greco antico, il suo farsi veicolo di passioni, una volta sciolto dalla costrizione della metrica. Queste *Baccanti* potrebbero essere lette in lingua originale anche dagli studenti, aiutati dalla traduzione asciutta di Guidorizzi, che fornisce inoltre informazioni sul clima culturale e teatrale dei tempi di Euripide, non mancando di risalire alle fonti rituali. Quello che ci piacerebbe vedere, però, in questi testi classici, è il riferimento alle messinscene moderne, che aiuterebbero i più giovani a cogliere la distanza e il comune sentire della società greca rispetto alla nostra. *A.E.*

B E L L E Z Z A

UNA SCELTA DI VITA PER LA PELLE

INFORMATION 71

SE È VERO CHE BELLE SI NASCE, È ALTRETTANTO VERO CHE OGGI POSSIAMO FARE MOLTO PER MIGLIORARE E MANTENERE LA BELLEZZA DELLA PELLE. L'ASPETTO DEL NOSTRO VISO RISPECCHIA LE ABITUDINI DI VITA, LA DIETA, LO STRESS, IL CLIMA, L'AMBIENTE. TUTTI FATTORI CHE POSSONO COMPROMETTERE IL NATURALE EQUILIBRIO IDRICO DELL'EPIDERMIDE. OCCORRE ALLORA INTERVENIRE CON UN AIUTO COSTANTE E SICURO. IDRATAZIONE È LA PAROLA D'ORDINE, PERCHÉ SOLO UNA PELLE BEN IDRATATA È IN GRADO DI CONSERVARE VITALITÀ E BELLEZZA. SOPRATTUTTO IN QUESTO PERIODO DELL'ANNO, QUANDO L'INVERNO ORMAI TRASCORSO CI HA LASCIATO UN VISO UN PO' PALLIDO, CHE HA VOGLIA DI



DERMATROPHINE

SCIENZA E BELLEZZA

RISVEGLIARSI. ECCO ALLORA CHE LA SCIENZA CI VIENE INCONTRO CON I PRODOTTI DELLA LINEA DERMATROPHINE, AFFIDABILI ED EFFICACI PERCHÉ NATI DA UNA RICERCA DERMATOLOGICA VERAMENTE RIGOROSA. DALLA SUA LINEA COMPLETA, DERMATROPHINE CI PROPONE LA **CREMA IDRATANTE COLORATA**, UN'EMULSIONE RICCA DI PRINCIPI IDRATANTI E ALLO STESSO TEMPO DELICATAMENTE COLORATA NELLE TRE DIVERSE SFUMATURE DEL BEIGE, ROSÉ E BRONZE CHE SI ADATTANO AL COLORE NATURALE DELLA PELLE. È UN TRATTAMENTO DA USARE OGNI GIORNO PER CONFERIRE AL VISO QUELL'ASPETTO FRESCO, LUMINOSO E UNIFORME CHE TUTTE DESIDERIAMO.

IL DRAMMA PREMIATO AL VALLECORSI 1989

«IN CHRISTI NOMINE, AMEN»

di GIUSEPPE SANTINI



Le illustrazioni sono state eseguite per *Hystrio* da Jorio Vivarelli

Dal proscenio, verso il fondo, in vista ci sono tre spazi scenici più uno in retroscena: lo Spazio 1, lo Spazio 2, lo Spazio 3 e lo Spazio 4. Altri tre, invisibili, sono tra le quinte: lo Spazio 5, lo Spazio 6 e lo Spazio 7.

Ogni spazio scenico in vista è su un piano distinto: lo Spazio 1 a livello del piano del palcoscenico, lo Spazio 2 su una piattaforma alta venticinque centimetri e lo Spazio 3, insieme con lo Spazio 4 (retroscena) sulla stessa piattaforma alta cinquanta centimetri. Ciascuno, anteriormente è chiuso da una tela scura che serve anche da fondale per quello davanti. Dietro il sipario e la tela dello Spazio 1 è una seconda tela — questa chiara, non velata — sulla quale sia possibile vedere in trasparenza ombre. La tela dello Spazio 4 (fondale del 3) è bianca. Dietro, un velo attraverso il quale vedere le azioni in retroscena leggermente offuscate.

Le quinte saranno dello stesso colore scuro delle tele.

Spazio 1: a) la stanza di Brunetta; b) lo studio di Johannes Hinderbach; c) l'atrio della casa di Samuele; d) alloggio di Giovanni Battista dei Giudici. Spazio 2: sala delle udienze al castello del Buonconsiglio.

Spazio 3: a) la stanza del podestà al castello; b) Tribunale.

Spazio 4: a) Strada verso la Pieve di San Pietro; b) strada verso il luogo delle esecuzioni.

Lo spazio 5 è tra le quinte di destra, gli altri tra le quinte di sinistra.

Spazio 5: interno Pieve di San Pietro.

Spazio 6: cantina nella casa di Samuele.

Spazio 7: stanza delle torture.

Gli arredi (pochi elementi essenziali e caratterizzanti) dovranno essere di facile e rapida collocazione e rimozione.

Per la stanza di Brunetta: un tavolo con un candelabro sopra e una sedia.

Per lo studio di Hinderbach: scrivania con sedia e candelabro, altra sedia di fronte alla scrivania, libreria (adeguati alla dignità di un principe-vescovo).

Per l'alloggio di Giovanni Battista dei Giudici: tavolo e poltrona, sedie, una cassapanca assai modesti.

Per la sala delle udienze: trionfo con baldacchino e bel seggiolone accanto, su una pedana addossata alle quinte di destra.

Per la stanza del podestà: massiccio tavolo centrale, una scrivania a destra e relativi sedili, più un altro sedile accanto alla scrivania.

Per il Tribunale: banco a stalli, tre a destra e tre a sinistra di quello centrale più elevato e ricco, scrittoio da notaio allineato, ma staccato dal banco, sulla destra (non del banco, ma dello spazio scenico) e, dalla stessa parte, spostata però al limite anteriore della piattaforma una pedana di due metri per due, con una sbarra sul lato verso il tribunale.

Per l'atrio della casa di Samuele: niente.

La cantina in casa di Samuele, la stanza delle torture e la Pieve di San Pietro saranno rese con opportuni effetti di luce proiettati sulla scena.

SCENA PRIMA

Si apre il sipario. Sulla tela chiara l'ombra del frate predicatore.

VOCE DEL FRATE - (come in una cattedrale) Il cane fedele avverte il pastore del pericolo. Gli usurai ebrei prendono per il collo i poveri e s'impinguano con le loro sostanze e io che vivo di limosine e mi nutro col pane dei poveri dovrei essere un cane muto di fronte a questo oltraggio alla carità? I cani abbaiano per difendere chi li nutre e io che sono nutrito dai poveri dovrei vedere rapire quello che appartiene a loro senza aprire bocca? I cani abbaiano per i loro padroni e io non dovrei abbaire per Cristo?

L'ombra del frate scompare e sulla tela chiara si chiude quella scura, illuminata da una luce di taglio.

Rullo di tamburo.

VOCE DEL BANDITORE - Uditte, uditte: in nome del Reverendissimo in Cristo, Giovanni, Signore e Vescovo degnissimo e benemerito, Noi Giovanni de Salis di Brescia, podestà della città di Trento e del suo distretto, rendiamo noto che un

LE PERSONE

Johannes Hinderbach principe-vescovo

Giovanni de Salis podestà

Giovanni Battista dei Giudici legato del papa

Giovanni de Fundis notaio criminale

Samuele di Bonaventura banchiere

Brunetta sua moglie

Angelo di Salomone banchiere

Bonaventura cuoco

Il segretario di Hinderbach

Il segretario di G. Battista dei Giudici

Antonolo guardia delle strade

Grete la Gialla

Margherita

Giovanni da Feltre

Un cancelliere

Un uomo del nostro tempo

LE COMPARSE

Giovanni Farina capo degli sbirri

Giacomo da Sporo capitano della città

Uno sbirro

Tre carnefici

Due carcerieri

Due mastri idraulici

Un frate francescano

Un frate domenicano

Due guastaldioni

Il corpo di Simone

LE VOCI

Un predicatore francescano

Un banditore

Joaf

Sisto IV papa

Due servi

Otto pellegrini

Il pievano di San Pietro

E servi, sbirri, canonici, popolani, pellegrini.

A TRENTO, NELL'ANNO 1475

fanciullino di nome Simone, figlio di Andrea conciapelli, di età di mesi ventotto, ieri, giovedì santo, ventitreesimo giorno del mese di marzo di questo anno del Signore 1475, è scomparso dalla casa del padre in via del Fossato.

Chiunque lo abbia visto, ovvero lo trattenga nascosto presso di sé, ovvero sia a conoscenza che alcuno lo trattiene presso di sé, senza indugio lo notifici a Monsignore a castello, sotto pena di lire cento e procedimento a rigore di legge.

Dato in Trento in questo di ventiquattro del mese di marzo dell'anno del Signore mille quattrocento e settantacinque, indizione ottava, firmato Giovanni de Salis, podestà.

Lungo rullo di tamburo che si allontana e cessa.

VOCE DEL BANDITORE - (più lontana) Uditte uditte: in nome del Reverendissimo in Cristo, Giovanni, signore e vescovo degnissimo e benemerito, Noi Giovanni de Salis di Brescia, podestà della città di Trento e del suo distretto, rendiamo noto che un fanciullino di nome Simone, figlio di Andrea conciapelli... (Va a dissolvere).

SCENA SECONDA

Si apre la tela scura sullo Spazio 1: stanza di Brunetta. Sera.

Brunetta è seduta al tavolo, legge un libro di preghiere alla luce del candelabro.

Di quando in quando, da un punto della casa, l'eco smorzata del salmodiare di ebrei.

Rumore di passi affrettati a sinistra, fuori scena. Brunetta solleva gli occhi dal libro, guarda alla sua destra.

I passi si arrestano. Deciso bussare a una porta tra le quinte.

BRUNETTA - (allarmata) Avanti!

Entra Bonaventura cuoco da sinistra. Appare sconvolto. In mano tiene un doppiere con le candele spente. La mano gli trema visibilmente.

BONAVENTURA - (balbettando, gesticolando)

Giù in cantina... nel fosso... nel fosso c'è... c'è...

BRUNETTA - (posa il libro sul tavolo, si alza) Giù in cantina? Parla! Che c'è?

Bonaventura annuisce disperatamente e muove le labbra, ma non riesce a emettere che monosillabi.

E continua a gesticolare. Brunetta gli si avvicina sollecita, lo afferra per un braccio e lo scuote.

BRUNETTA - Calmati, in nome dell'Altissimo, benedetto sia! Che c'è? Che è successo?

BONAVENTURA - (inghiottisce a vuoto due o tre volte. Trema tutto) Giù, nel fosso, nella gora... nell'acqua ho visto... ho visto... (E si blocca ancora).

BRUNETTA - (scuotendolo, impaziente, preoccupata) Calmati, Bonaventura, calmati! Che hai visto? Chi?

BONAVENTURA - (si passa la mano libera sul viso, si sforza) Ecco, signora Brunetta... allora... allora sono sceso in cantina per prendere acqua e l'ho... e l'ho visto. (Mostra il doppiere) Questo solo avevo, la luce non era... non era molta, non si vedeva bene e poi... io non sono neanche stato a guardare, appena... appena l'ho visto mi sono spaventato e sono... sono scappato... Però, se quello che ho visto non era il corpo... il corpo di un bambino, era... era qualcosa che pareva proprio il corpo di un bambino...

BRUNETTA - (si porta una mano alla bocca in un moto di raccapriccio e di sgomento. Sussurra) Un bambino! Forse... forse quello... Ascolta Bonaventura, se quanto affermi è vero...

BONAVENTURA - (che si è un po' ripreso) Ma

è vero, padrona! Io l'ho visto, l'ho visto vi dico!
BRUNETTA - Sì, certo, certo, l'hai visto, però
conviene... Senti: di là con gli altri nella sinagoga
c'è Tobia medico. Ora tu vai, lo prendi da parte
e gli dici di scendere lui a vedere.

BONAVENTURA - E a padron Samuele, a padron
Samuele non dico nulla?

BRUNETTA - (decisa) Né a lui né ad altri. Solo
a Tobia medico, capito?

BONAVENTURA - Sissignora, signora Brunetta,
ho capito. Solo a Tobia medico.

BRUNETTA - Su, svelto, vai!

Bonaventura esce.

Brunetta, assorta, fissa il vuoto.

SCENA TERZA

Si chiude la tela chiara sulla quale si proietta l'ombra del frate predicatore.

VOCE DEL FRATE - (intanto che vengono rimos-
si gli arredi dallo Spazio 1) Fratelli, guardatevi dai
giudei, guardatevi più che dal demonio. Perché
i giudei sono più perfidi e infedeli. Voi, ingenui,
ne tollerate la presenza nella vostra città, voi tenete
relazione con loro, li reputate giusti e sicuri (scan-
disce) vi affidate alle cure di quel loro medico, quel
Tobia, figlio di Giordano. Poveretti, voi ignorate
che un medico giudeo non fa nulla per guarire un
cristiano, ma anzi lo attonisce deliberatamente, i
pretesi rimedi che gli somministra altro non sono
che veleni per guastarlo maggiormente e più pre-
sto condurlo a morte. (Pausa) E quella Brunetta,
moglie dell'usuraio Samuele... Troppa dimesti-
chezza con lei, troppa santa ingenuità e intanto ella
vi irretisce con i suoi raggiri. Datemi ascolto, fra-
telli, aprite gli occhi, diffidate, diffidate dei giu-
dei più che del demonio.

Scompare l'ombra del Frate e la tela si apre.

SCENA QUARTA

Spazio 1: Studio del vescovo.

Luce dal candelabro sulla scrivania alla quale Jo-
hannes Hinderbach sta seduto, intento a postilla-
re un codice.

Dallo Spazio 6 (cantina di Samuele) un chiarore tre-
molante come di un paio di candele e rumore di
scorrere d'acqua, in una gora. Passi di due perso-
ne che poi ci arrestano.

VOCE DI JOAF - Oh!... Là, là, cugino Tobia!

VOCE DI TOBIA - Dove, cugino Joaf?

VOCE DI JOAF - Là... contro la grata... Non
vedi?

VOCE DI TOBIA - (dopo un momento) Ah sì, sì,
vedo, ora vedo!

VOCE DI JOAF - Bonaventura non si è sbaglia-
to. Quello è veramente...

VOCE DI TOBIA - No, non ci sono dubbi, cugi-
no. È proprio il corpo di un bambino. Su, dobbia-
mo tirarlo fuori.

VOCE DI JOAF - Vado io. Tu fammi luce...
Aspetta che mi tolgo i calzari.

Alcuni secondi, poi si sente Joaf entrare nell'ac-
qua, camminare e arrestarsi.

VOCE DI JOAF - (soffocata) Povero, povero
bambinello.

VOCE DI TOBIA - Su, non indugiare, levalo dal-
l'acqua.

VOCE DI JOAF - (sotto sforzo) Com'è pesante!

VOCE DI TOBIA - Svelto svelto, vieni!

Si sente Joaf tornare indietro.

VOCE DI JOAF - Che pena!

VOCE DI TOBIA - Deponilo qui su questa tavola.
Sciabordio, tonfi leggeri, sfregamenti.

VOCE DI JOAF - Ecco, guarda com'è gonfio e
ferito.

VOCE DI TOBIA - Di certo è annegato da più di
due giorni.

Il chiarore si smorza e cessa il rumore di acqua cor-
rente su colpetti discreti bussati a una porta dello
studio invisibile tra le quinte di destra.

Hinderbach non si muove, tutto preso dal suo la-
voro. Dopo un po' il bussare si ripete e stavolta il
vescovo risponde senza sollevare gli occhi dal co-
dice, nella voce una chiara nota di fastidio.

HINDERBACH - Avevo pur detto... Chi è dun-
que? Che c'è?



Da destra entra di un passo il Segretario che fa la riverenza.

SEGRETARIO - (le mani sul petto, lo sguardo a terra) Vostra Altezza Reverendissima perdoni, ma Tobia medico domanda udienza.

HINDERBACH - (aspro) A quest'ora di notte?

SEGRETARIO - Monsignore, il corpo dell'infante Simone di Andrea garbaro è stato trovato nel fosso che corre sotto la casa di Samuele ebreo. Tobia medico venne appunto a riferirne a Vostra Altezza.

HINDERBACH - (ha sollevato di scatto lo sguardo, ora fissa il Segretario, strizzando gli occhi) Ah! (Depone la penna) Nella casa di Samuele ebreo! E Tobia medico...

SEGRETARIO - Sì, Monsignore Reverendissimo.

HINDERBACH - (assente) Nella casa di Samuele ebreo... (Un lampo gli brilla negli occhi. Fa un brusco cenno con la mano inanellata) Di a Tobia giudeo che sarà provveduto. Puoi ritirarti. Va, va! Il Segretario si inchina, esce indietreggiando.

Hinderbach resta a fissare il vuoto, una espressione dura, enigmatica sul volto. Improvvisamente balza in piedi, afferra il candelabro, esce da sinistra. Si sente aprire una porta, poi sbatterla.

Si richiude la tela chiara.

SCENA QUINTA

Sulla tela chiusa l'ombra del Frate predicatore.

VOCE DEL FRATE - (mentre si sgombra lo Spazio 1) Cacciate, allontanate chi specula sopra le vostre necessità, chi si nutre della vostra carne. Solievo alle vostre afflizioni troverete nel Monte di Pietà, l'opera benefica che la carità francescana vuole anche qui a Trento. Ma fate presto, non indugiate. E un'altra cosa: vigilate sui vostri figliolini, in questo tempo pasquale. (Profetico) Perché io vi dico che se non vi liberate subito delle serpi che vi allevate in seno, esse si pasceranno del loro sangue vivo. (Pausa d'effetto) La santa festa della Resurrezione non passerà senza che ne sappiate qualcosa. Cacciate i perfidi ebrei, purgate la città, altrimenti non avrete scampo.

Via l'ombra del Frate, la tela si apre.

SCENA SESTA

Spazio 1: atrio della casa di Samuele.

Da sinistra entrano, preoccupati e intorpiditi gli ebrei Tobia, Samuele, Angelo e Brunetta, seguiti a breve distanza, dal podestà Giovanni de Salis, dal capitano della città, da un giurisperito e da alcuni segretari di Hinderbach. Viene poi uno sbirro che porta sulle braccia il corpo di Simone, avvolto in un panno con dietro altri sbirri guidati dal loro capo Giovanni Farina. Alcuni servi, con doppiere alzati, fanno luce.

Gli ebrei che si stringono l'uno all'altro come per proteggersi a vicenda, vanno a collocarsi sulla destra, il podestà e il suo seguito si fermano al centro e, dietro di loro, si schierano gli sbirri. I servi con i candelieri si dispongono intorno.

DE SALIS - (indicando il pavimento ai suoi piedi allo sbirro che porta il bambino) Qui!

Lo sbirro esegue e si ritira.

Il podestà si inginocchia presso il corpicino, ne esamina le ferite e contusioni delle quali è coperto.

DE SALIS - (a uno dei servi, senza guardarlo, ma solo alzando un dito nella sua direzione) Tu, fai luce. (Il servo si avvicina sollecito, abbassa il doppiere) Strane, strane ferite davvero, per essere annegato.

TOBIA - (staccandosi appena dal gruppetto degli ebrei) Perché strane, signor podestà? Il corpicino è stato immerso gran tempo in acqua corrente, è stato sbattuto più e più volte contro le pietre del fossato. Di qui le ferite.

DE SALIS - (senza guardarlo) Anche questa alla verga?

TOBIA - (dopo brevissima esitazione) E perché no? Anche quella, certo. La gora è quasi una fogna, la frequentano grossi topi.

DE SALIS - (si rialza) Topi?!

TOBIA - Sissignore. Il morticino è stato alla loro mercé molte ore e talune di quelle lacerazioni sono chiaramente dovute a morsicature.

DE SALIS - Topi! (Fissa Tobia) Tu affermi per certo il bambino essere annegato?

TOBIA - Lo affermo. Quando l'ho esaminato, appena tratto dall'acqua, era gonfio come lo sono gli annegati.

DE SALIS - (a Samuele) E tu, pure tu affermi che il bambino è annegato?

SAMUELE - (preso alla sprovvista, si confonde un po') Vostra signoria, io... non posso dirlo. Non sono medico io, tuttavia, se è stato tratto dall'acqua...

DE SALIS - Quando questo è avvenuto tu dov'eri?

SAMUELE - Ero con gli altri nella sinagoga per le funzioni.

DE SALIS - (di nuovo a Tobia, indicandolo) Chi ha tratto il pargolino dall'acqua?

TOBIA - Mio cugino Joaf lo ha fatto.

DE SALIS - Era disceso solo nella cantina?

TOBIA - No, io sono disceso con lui.

DE SALIS - Chi altri?

TOBIA - Nessuno vostra magnificenza. Solamente io e Joaf siamo discesi.

DE SALIS - Quale mai ragione vi ha spinto?

TOBIA - Bonaventura cuoco era andato a prendere acqua e gli è sembrato di vedere il bambino nel fosso. Così noi siamo discesi per accertarlo.

DE SALIS - Chi di voi lo ha visto per primo?

TOBIA - Lui lo ha visto, Joaf.

DE SALIS - E quando è entrato nell'acqua i calzari li aveva o no?

TOBIA - (un po' sorpreso per una domanda del genere) I calzari? Nossignore non li aveva. Prima di entrare nella gora se li è tolti.

DE SALIS - Dov'era il corpo con esattezza?

TOBIA - Era contro la grata che chiude il fossato all'uscita della casa.

DE SALIS - Sai dirmi che ora fosse con precisione?

TOBIA - Non con precisione, signore. Posso solo dire che era sera.

DE SALIS - (ancora a Samuele) Tu l'hai visto Joaf dopo che è risalito dalla tua cantina?

SAMUELE - No, signor podestà, non subito.

DE SALIS - Quando, allora?

SAMUELE - Più tardi al termine della funzione.

DE SALIS - I calzari li aveva?

SAMUELE - (indeciso) I calzari? Sì... no... non ricordo.

DE SALIS - (lo sguardo e l'indice su Angelo) Tu ricordi?

ANGELO - (timidamente) Ma io Joaf non l'ho visto quando è risalito. Non c'ero. Solo qualche ora dopo l'ho visto.

DE SALIS - Allora li aveva i calzari?

ANGELO - Non ci ho fatto attenzione, signor podestà, ma penso li avesse, altrimenti lo avrei notato.

DE SALIS - (a Brunetta) Tu sei la padrona di casa?

BRUNETTA - Lo sono.

DE SALIS - Cos'hai da dire? Joaf lo hai visto quando è risalito?

BRUNETTA - L'ho visto.

DE SALIS - Li aveva i calzari?

BRUNETTA - (senza esitazione) Sissignore, li aveva in mano. Poi si è asciugato e li ha rimessi ai piedi.

Continua a pagina 76

L' AUTORE SULLA PROPRIA OPERA CHE EVOCA UNA TRAGEDIA
DI CINQUE SECOLI FA

LA MORTE DI UN BAMBINO E LA CACCIA AGLI EBREI

Il 23 marzo 1475 — 15 del mese di Nissan, primo giorno di Pesah e Capodanno per gli ebrei — era il Giovedì Santo dei cristiani. Ora avvenne che Andrea conciapelli, abitante a Trento in via del Fossato, passò tutto quel giorno a lavorare, con un certo Cipriano da Bormio, in una vigna fuori le mura. A casa aveva lasciato la moglie Maria e un figlio di ventotto mesi, di nome Simone.

Nel pomeriggio, poi, Maria dovette a sua volta allontanarsi da casa per urgenti necessità e anche per una visitina in chiesa. A chi lasciasse il bambino in custodia non si sa. Si sa invece che, a un dato momento, il piccolo era solo e che, quando più tardi tornò a casa, la madre non lo trovò. Chiese ai vicini. Nessuno lo aveva visto. Preoccupata, Maria si mise a cercarlo e a chiamarlo su e giù per la via del Fossato, ma inutilmente.

Arrivò il padre dalla campagna e pure lui, con l'aiuto di amici e conoscenti, andò alla ricerca del figlioletto. Tutti lo cercarono attentamente fino a notte fonda, senza però alcun risultato.

Il giorno dopo, molto presto, Andrea riprese le ricerche. Guardò dappertutto, frugò e rifrugò in ogni angolo, in ogni buco, in ogni anfratto, ispezionò minuziosamente il fosso lungo la via, nel tratto che scorreva a cielo aperto e in quello che, attraverso un condotto sotterraneo, passava sotto la casa di un calzolaio e poi, prima di sfociare in Adige, nella cantina del banchiere ebreo Samuele di Bonaventura, originario di Norimberga, ma abitante a Trento nella via del Mercato Vecchio. Niente, del bambino nessuna traccia.

A questo punto Andrea, disperato, non sapendo più che cosa fare, andò a denunciare il fatto al principe-vescovo della città Johannes Hinderbach, umanista e poeta, nato a Rauschenberg, in Assia nel 1418, il quale, immediatamente ordinò al podestà Giovanni de Salis di Brescia, di rendere noto alla cittadinanza l'accaduto e di imporre a chi avesse visto Simone o sapesse qualcosa di lui o lo tenesse con sé, di notificarlo senza indugio alcuno, sotto pena eccetera, eccetera. Verso mezzogiorno, prima ancora che il bando fosse divulgato il podestà, pare dietro sollecitazione dello stesso Andrea, suggestionato da voci strane a proposito di ebrei che, nel periodo pasquale, rapivano e uccidevano bambini cristiani, mandò i suoi sbirri a perquisire da cima a fondo la casa di Samuele. Tempo perso. Non si trovò nulla.

Ma ecco che, la sera di Pasqua, mentre quasi tutti gli ebrei sono raccolti nella sinagoga che si trova nella casa di Samuele, per le loro funzioni, Bonaventura cuoco scende nella cantina per prendere acqua e, nella gora, scorge qualcosa che gli sembra il corpo di un bambino. Impressionato scappa.

Più tardi scendono in cantina Tobia medico e suo cugino Joaf e accertano che il qualcosa intravisto da Bonaventura è effettivamente il corpo di un bambino. Joaf entra nella gora e lo recupera. È gonfio, pieno di lividi e di ferite.

Malgrado che intanto si sia fatto notte, Tobia corre subito al castello del Buonconsiglio, dimora del principe-vescovo, per informare del ritrovamento.

Quella notte stessa Tobia, Samuele e Angelo di Salomone, anche lui banchiere, vengono arrestati e rinchiusi nelle carceri del castello. Il giorno successivo li seguono altri ebrei e, fra questi, Brunetta, moglie di Samuele.

A carico degli arrestati e con una urgenza e una fretta, a dire poco sorprendenti, venne istruito e iniziato un processo, al termine del quale, riconosciuti colpevoli di avere ucciso il piccolo Simone allo scopo di cavargli il sangue per la celebrazione della loro Pasqua e in odio e spregio della Passione del Signore e Salvatore Gesù, nove di essi furono condannati e messi a morte per mezzo della ruota e del rogo. Tutti avevano ammesso la loro colpa, il processo si era svolto scrupolosamente secondo le «norme del diritto, degli statuti e degli ordinamenti della città di Trento» quindi il magnifico podestà che l'aveva condotto poteva sentirsi soddisfatto del proprio lavoro e in pace con la propria coscienza.

Eppure voci anche autorevoli si levarono da ogni parte a protestare



contro la falsità dell'accusa, i metodi adottati dal giudice per estorcere le confessioni agli imputati, a insinuare che ogni cosa era stata architettata e portata avanti unicamente per poter spogliare i più ricchi dei loro averi. Furono chiamati in causa Sigismondo, duca d'Austria e conte del Tirolo, dal quale il Principato di Trento dipendeva e la Santa Sede che, fra l'altro, vietava categoricamente di far processi per «omicidio rituale».

Papa Sisto IV mandò allora un suo legato, il vescovo di Ventimiglia, fra Giovanni Battista dei Giudici, dell'Ordine dei Predicatori perché accertasse la verità dei fatti in merito alla morte del piccolo Simone, controllasse la regolarità del processo, esaminasse la consistenza dei molti miracoli che si vantavano.

Giunto a Trento dopo un viaggio durante il quale non gli erano mancati motivi di sospettare che non a tutti il suo arrivo era gradito, fra Giovanni Battista, intenzionato e deciso ad assolvere sino in fondo il suo mandato, si trovò subito a cozzare contro un muro di reticenze, di ostilità, di paure, di aperte e velate minacce, dietro il quale non tardò a scoprire che si celava proprio chi, per disposto papale, avrebbe dovuto collaborare con lui: il principe-vescovo della città. E, via via, sia pure tra mille difficoltà, che la sua inchiesta procedeva, la figura di questo uomo della Chiesa gli andava assumendo contorni sempre più ambigui, il suo ruolo e la sua responsabilità nella faccenda gli si precisavano in misura inquietante. Alla fine non aveva più dubbi: quelle voci che si erano levate a protestare e insinuare e che avevano mosso la Santa Sede non erano soltanto voci! La mostruosa macchinazione montata ad arte per spogliare gli ebrei dei loro averi gli appariva in tutto il suo terribile squallore. Ciò non diminuì, anzi accrebbe la sua determinazione e la sua diligenza in favore della verità e della giustizia anche per impedire che, all'infamia già consumata, altre se ne aggiungessero. L'«assassinio «legale» dei nove, più quello «empio» di Brunetta non era stato, infatti, che il primo atto (altri ebrei erano in carcere, in attesa di giudizio) della tragica farsa, malcelata da una fin troppo evidente ostentazione di legalità, di scrupolo procedurale e sostenuta da una massiccia campagna di suggestione alimentata con la pubblicità dei miracoli di Simone, oltre che con la macabra e impietosa esposizione del suo corpicino putrescente all'orrore popolare.

Purtroppo fra Giovanni Battista dovette constatare che se i suoi propositi si erano rafforzati non si era certo allentata la sistematica op-

posizione che gli si faceva (gli si impediva, con pretesti di ogni genere, di esaminare i verbali del processo, si intimidivano e dissuadevano a presentargli i testimoni che convocava, gli si negava l'accesso alle prigioni dove erano tenuti gli ebrei, si lasciavano cadere nel vuoto le sue disposizioni) sicché a un certo punto decise di lasciare e lasciò Trento per trasferirsi a Rovereto, in territorio del Serenissimo Ducato di Venezia da dove pensava gli sarebbe stato più facile condurre la sua indagine. Non ottenne gran che. Riusci solo a raccogliere nuovi elementi, a riprova di quanto già gli era noto. Non riuscì, invece, a evitare che altri innocenti fossero sacrificati, che sofferenze si aggiungessero a sofferenze, torture a torture, morte a morte, che si completasse, insomma, l'impressionante catena di soprusi, di cinismo e d'ignominia.

Il buon vescovo di Ventimiglia, comunque, non si arrese mai. Fece il suo dovere fino in fondo, ossia tentò di farlo, perché pure quando si trattò di denunciare il responsabile e i complici di un delitto così abietto, non trovò credito, peggio, l'intrigo e un opportunismo vergognoso e ingiustificato soffocarono la sua voce.

Ma la sua voce non si è persa. Ci sono voluti cinquecento anni, è vero, però si è fatta di nuovo sentire in quella di un altro domenicano, il padre Willehad Paul Eckert di Colonia, il quale, nel 1964, al termine di uno studio definitivo sugli atti del processo, concludeva: «gli ebrei di Trento erano innocenti! Vennero falsamente accusati di omicidio rituale, processati, condannati e giustiziati, solo per poter mettere le mani sulle loro ricchezze!». Sembra ben poca cosa, in confronto ai tormenti patiti da innocenti e alle colpe rimaste impunte, eppure, a ben pensare, è proprio nell'aver stabilito l'innocenza e precisato il crimine che la verità, qui come sempre e più che mai, rivela e afferma la sua altissima validità etica e riparatrice.

Questa è la ricostruzione dell'azione penale contro Samuele, Tobia, Angelo e gli altri sei (più Brunetta) sulla traccia dell'indagine condotta dal vescovo di Ventimiglia e del «Codex Tridentinum» (Atti del Processo).

Tutta la materia è trattata con taglio volutamente cinematografico, con ricorso al flash-back e a diversi altri accorgimenti ed effetti per renderne lo sviluppo il più possibile aderente alla moderna sensibilità. Per ragioni di fedeltà storica il dialogo della parte giudiziaria è riportato direttamente dal «Codex» e per motivi di sintesi e di chiarezza narrativa, il capitolo torture, che in realtà fu scritto in tempi diversi, è qui condensato in un unico momento (scena tredicesima) con una appendice (scena sedicesima). Per gli stessi motivi la varietà (alquanto modesta invero) degli argomenti portati dal giudice e le risposte date dai vari imputati è resa dall'esame di uno solo di essi (Samuele) nella stesura del testo mi sono stati utili i libri *Storia dell'antisemitismo*, di Léon Poliakov, vol. 1° (La Nuova Italia - Firenze, 1974) e *L'arpa di David* di Elena Tessadri (Campironi - Milano, 1974). Alla benevolenza della Tessadri devo anche la trascrizione della sentenza contro Vitale.

Debbo riconoscenza: all'Arcivescovo di Trento, Alessandro Maria Gottardi, per avermi consentito l'accesso a documenti e reperti riservati; a Monsignor Iginio Rogger per la gentilissima, sapiente assistenza.

In modo particolare ringrazio il prof. Alfonso M. Di Nola per le chiarissime, illuminanti analisi e il prof. Elio Toaff, Rabbino Capo di Roma, per il conforto del suo autorevole giudizio.

Ancora una piccola cosa: l'estro per questo lavoro lo devo in gran parte alla premura affettuosa di mia moglie. Questa è pertanto la dedica: «A Giovanna, compagna amorosa». *Giuseppe Santini*

Continua da pagina 74. Nella foto alla pagina precedente, Giuseppe Santini.

DE SALIS - Ah! (Ancora a Tobia) Tu affermi che il bambino è annegato quando a noi questo non pare affatto. Il corpo non è gonfio come dovrebbe essere.

TOBIA - È ovvio, signore. Da quando è stato tratto dall'acqua molte ore sono trascorse.

DE SALIS - E tutte quelle ferite?

TOBIA - L'ho detto, eccellenza: gli urti contro le pietre e i topi.

DE SALIS - I topi, già. (Una pausa) E perché il corpo è finito proprio qui, in questa casa?

TOBIA - La corrente l'ha trascinato e se la grata che c'è nella cantina non lo avesse trattenuto sarebbe finito in Adige.

DE SALIS - (freddo, imperturbabile) Ma non è finito in Adige. È finito nella casa di un giudeo. Non è forse un segno del cielo, questo? (Di nuovo si inginocchia, estrae da una manica della veste un fazzoletto candido, lo preme sulla ferita che il cadavere ha alla verga, lo ritira macchiato di sangue e, rialzatosi, lo mostra a Tobia e agli altri ebrei) E questo? Le ferite sanguinano, lo vedete tutti. Non è forse un altro segno del cielo? (Solenne, minaccioso) Iudicium feretri, iudicium Dei. (Mostra il fazzoletto in giro) Tutti avete visto: la ferita ha sanguinato. (Si raddrizza, solleva alto il capo) In vigore della nostra autorità stabiliamo, ordiniamo e comandiamo a Giovanni Farina, capo dei birri e agli altri a ciò deputati, che il corpo del piccolo innocente ucciso sia portato nell'ospedale di San Pietro e lì sia conservato fino a nostra nuova disposizione. Stabiliamo, ordiniamo e comandiamo altresì che i giudei Samuele, Angelo e Tobia, qui presenti, siano presi e subito condotti alle carceri del castello del Buonconsiglio, vi siano chiusi, ciascuno in una sua cella, acciocché non abbiano modo di complottare e accordarsi a danno della giustizia. (Se ne va svelto, esce da sinistra, seguito dal capitano della città, dal giurista e dal codazzo dei segretari di Sua Altezza Reverendissima).

A un cenno di Giovanni Farina, mentre lo sbirro che già lo ha portato, si avvicina al corpo di Simone, lo avvolge di nuovo nel panno e lo riprende sulle braccia, altri si fanno intorno al gruppetto degli ebrei che si lamentano sommamente, spingono da parte Brunetta e mettono in mezzo Samuele, Angelo e Tobia. Tutti, eccetto Brunetta, escono da sinistra. Brunetta resta alcuni secondi immobile, smarrita, poi esce pure lei dalla stessa parte.

SCENA SETTIMA

Si apre la tela sullo Spazio 2: sala delle udienze al castello del Buonconsiglio.

Sul trionfo siede Hinderbach e sul seggiolone, alla sua destra, il legato pontificio fra Giovanni Battista dei Giudici dell'ordine dei predicatori, vescovo di Ventimiglia. Di fronte a loro, dall'altra parte della sala, in piedi, stanno il Segretario di fra Giovanni Battista, in disparte e il Segretario di Hinderbach con alcuni canonici.

Tutti tacciono. Hinderbach sta leggendo una carta che reca il sigillo papale. Finisce di leggere, chiaramente nervoso, agita la carta sotto il naso di fra Giovanni Battista.

HINDERBACH - La potenza ebraica! Persino la Santa Sede è riuscita a smuovere.

GIOVANNI BATTISTA - (scuotendo il capo) No, fratello, la potenza ebraica non c'entra.

HINDERBACH - No, eh? (Agita la carta) E allora questo che significa? E tu cosa sei venuto a fare quassù?

GIOVANNI BATTISTA - (conciliante) Non avertela a male, Johannes. Io sono certo, come del resto lo è Sua Santità, che tu hai agito secondo coscienza, però...

HINDERBACH - (interrompendolo con un gesto di stizza e sollevando fieramente il capo) Io, Johannes Hinderbach, conte del Sacro Romano Impero e vescovo di Santa Romana Chiesa sospetto...

(Si volta di scatto verso Giovanni Battista) Io poi che c'entro? Non è cosa mia, questa, è cosa di Giovanni de Salis podestà. È a lui che ho affidato il caso, è lui che lo ha portato avanti.

GIOVANNI BATTISTA - Calmati, fratello. E cerca di capire. A causa di questo caso molte sono state le voci, anche autorevoli, che si sono levate a mormorare, a interpretare sinistramente...

HINDERBACH - Calunnie, volgari calunnie!

GIOVANNI BATTISTA - Ma proprio per questo, per togliere ogni occasione di sospetto, per rendere nota a tutti la verità, Sisto papa...

HINDERBACH - (offeso) Sisto sapeva bene come sono andate le cose. Io stesso gliene ho scritto esaurientemente. (Sarcastico) A meno che la mia lettera non gli sia ancora giunta. Roma è così lontana!

GIOVANNI BATTISTA - (paziente) Ti prego, Johannes, controllati. Tu ne fai un caso personale, ma non c'è alcun caso personale. Qui non è in causa il vescovo della città di Trento e nemmeno Sisto papa. È la Santa Romana Chiesa a essere coinvolta e la Santa Romana Chiesa vuole e deve dare una

risposta precisa, circostanziata, inequivocabile. Non è forse giusto che sia così?

HINDERBACH - (agitato). Un piede gli balla nervosamente, sulla bocca una piega di orgogliosa ostinazione) Tutto è stato fatto nel più scrupoloso rispetto della legge e della giustizia. (Con enfasi) E nel Nome del Nostro Signore, Messere Gesù Cristo e a tutela e maggiore gloria della sua Chiesa.

Si chiude la tela e mentre si sgombra lo Spazio 2, VOCE DEL CANCELLIERE - Ora tu, Antoniolio.

Metti la mano sopra il Vangelo e ripeti con me: (suggerisce) «Io Antoniolio, guardia delle strade, giuro solennemente su queste sante scritture...

VOCE DI ANTONIOLO - Io Antoniolio, guardia delle strade, giuro solennemente su queste sante scritture...

VOCE DEL CANCELLIERE - «... di dire la verità e che Dio mi sia testimone».

VOCE DI ANTONIOLO - ... di dire la verità e che Dio mi sia testimone. (Pausa) Vado con gli altri?

VOCE DEL CANCELLIERE - No, tu rimani qui. (Forte) Vostra Magnificenza i testi Antoniolio guardia delle strade, Grete la Gialla, Margherita e Giovanni da Feltrè, ammoniti sulla gravità e sulla responsabilità della loro parte, hanno tutti, liberamente e singolarmente dato giuramento sulle sante scritture.

SCENA OTTAVA

Si apre la tela sullo Spazio 3: stanza del podestà a castello.

Il podestà Giovanni de Salis è al tavolo centrale, il notaio Giovanni de Fundis è all'altro. Quest'ultimo ha davanti delle carte sulle quali andrà a registrare tutto quanto verrà detto.

A sinistra i testi con due sbirri, meno Giovanni da Feltrè che è in disparte con altri due sbirri. È in catene.

All'aprirsi della tela il Cancelliere si inchina al podestà e va a sedersi accanto al notaio portando stretto al petto il Vangelo.

Giovanni de Salis distende le braccia sul tavolo e guarda Antoniolio.

DE SALIS - Ti... ascoltiamo, Antoniolio. Parla! ANTONIOLO - (del tutto a suo agio, si umetta le labbra e comincia a parlare spedito) Ecco, eccellenza, l'altra sera io...

DE SALIS - (interrompendolo bruscamente) Quale altra sera? Devi essere preciso. Quale?

ANTONIOLO - Beh, era... mi pare...

DE SALIS - Giovedì? Pensaci bene. Non era forse giovedì sera? (Antoniolio lo fissa come cercan-

do di leggergli nel pensiero) Allora? Era o non era giovedì sera?

ANTONIOLO - (illuminandosi) Ma sì, certo, che stolto, era giovedì. Come no! Ora lo ricordo benissimo: era giovedì, giovedì santo, di sera. Signore.

DE SALIS - (al notaio) Scrivete messer notaio? (De Fundis fa un cenno affermativo. Il podestà ad Antonio) E così era giovedì, giovedì santo, di sera. Che è successo?

ANTONIOLO - È successo, Vostra Signoria, che io quella sera... tardi... era già tardi, era notte fonda... mi trovo a passare per la via del Mercato Vecchio. La via è deserta e io cammino adagio, passo passo. Così arrivo davanti alla casa di Samuele usuraio e sento gli ebrei cantare nella sinagoga che c'è nella casa. Non mi fermo. Mi fermo invece più avanti, all'imbocco del vicolo che scende all'Adige perché ora dalla sinagoga viene il pianto di un bambino.

DE SALIS - (fattosi attento) Il pianto di un bambino? Ne sei certo?

ANTONIOLO - Vostra Signoria, Eccellenza, saprò ben riconoscere il pianto di un bambino. (Fa una pausa) Allora sento questo bambino piangere e sento anche delle voci e capisco che si vuole farlo tacere, il bambino. Ora io non posso dire perché piangesse, questo proprio non lo posso dire, non lo so, però posso dire che le voci che cercavano di zittirlo, il bambino, erano quelle dei giudei, perché il pianto veniva dalla sinagoga e nella sinagoga un momento prima c'erano loro, i giudei, che cantavano.

DE SALIS - Sei certo che la casa fosse quella di Samuele? Come fai a dirlo?

ANTONIOLO - (con un sorriso) Magnifico signore, volete che non la riconosca la casa dove ho impegnato roba mia per tre ducati?

DE SALIS - Bene. Puoi ritirarti.

Antonolo fa l'inchino. Esce da sinistra.

De Salis incrocia le braccia, osserva un momento le due donne, poi fa un cenno col capo a Grete la Gialla.

DE SALIS - Tu, vieni avanti. (Grete è una povera donna, trasandata e sciupata dalle molte gravidanze. È però disinvolta e svelta di lingua. Si avvicina al tavolo) Il tuo nome?

GRETE - Grete detta la Gialla a cagione del colore dei miei capelli.

DE SALIS - Sei maritata?

GRETE - Sissignore, vostra magnificenza, sono maritata da sedici anni.

DE SALIS - Figli ne hai?

GRETE - Se ho figli, signoria! Degli otto che ho partorito, il Signore me ne ha lasciato cinque.

DE SALIS - E dimmi: ti è mai accaduto di perderne uno? E dove e come lo hai poi ritrovato?

GRETE - Subito, appena mi accorsi che era sparito, mi vennero alla mente loro, gli ebrei.

DE SALIS - E quando questo è avvenuto, voglio dire che tu hai smarrito un figliolino?

GRETE - Anni fa. Allora abitavo al Mercato Vecchio, vicino alla casa di Samuele. Era giovedì santo.

DE SALIS - (al notaio) Scrivete, messer de Fundis, scrivete!

DE FUNDIS - (senza staccare gli occhi dalle sue carte) Scrivo, magnifico signore, scrivo.

DE SALIS - (a Grete) Giovedì santo, hai detto. E ritrovasti il bambino quel giorno medesimo?

GRETE - Oh no, vostra signoria, non quel giorno. Lo cercai e lo chiamai a lungo, ma niente, né quel giorno né quello dopo... Soltanto quello dopo ancora, il sabato, lo trovai. (Tira su col naso) Ecco come andò. (Una rapida occhiata a controllare che tutti stiano a sentire) Era mezzogiorno, sabato santo a mezzogiorno. Io giravo ancora, in cerca del mio fantolino e cominciavo a stare in pena davvero... capirete, erano quasi tre giorni che mi mancava... quando finalmente lo sento, sento la sua vocetta. (Tira ancora su col naso) Lì per lì non riesco a capacitarmi di dove viene, ma poi ci sto attenta e subito lo capisco: viene dalla casa di Samuele ebreo... quello che tiene banco di pegno...

pure io ci ho delle cose mie... Dalla stalla, ecco, viene dalla stalla di Samuele che è proprio sulla strada. Lo chiamo, Samuele, e gli dico di farmi vedere nella sua stalla che dentro ci ho sentito la voce del mio bambino e lui mi ci accompagna e difatti il mio figliolino eccolo lì.

DE SALIS - (annuisce) E questo è quanto io depongo: venerdì passato, che era venerdì santo, ho inteso piangere un bambino.

DE SALIS - Invece di venerdì, non potrebbe essere stato giovedì?

MARGHERITA - (scuotendo il capo decisamente) No, signore, era venerdì. Ho la memoria buona, io.

DE SALIS - Va bene, va bene! Giovedì e venerdì in fondo sono così vicini che è facile confonderli. Prosegui.



DE SALIS - Che disse Samuele ebreo di questo, del fatto che il tuo figliolino si trovasse nella sua stalla?

GRETE - (dopo averci pensato un attimo) Che disse, vostra signoria? Nulla disse. Disse che lui non ne sapeva assolutamente nulla. Questo. (Fa il viso triste) Il mio povero figliolino! Da quel giorno non stette più bene. Deperiva deperiva e deperi tanto che un giorno se ne morì. Il mio povero figliolino. (Si asciuga una lacrima invisibile).

DE SALIS - Non abbiamo più bisogno di te, Grete la Gialla. Vai con Dio.

Grete se ne va da sinistra, tirando su col naso continuamente.

DE SALIS - (guarda Margherita, una donna dell'aria arcigna, sicura che sta eretta e tiene le mani allacciate sul ventre) Tu, come ti chiami?

MARGHERITA - Margherita, signor podestà.

DE SALIS - Che hai da dire, Margherita?

MARGHERITA - (che non si è mossa dal suo posto) Intanto io dico che non ce l'ho con nessuno e che se mi sono mossa a dare testimonianza, l'ho fatto in rispetto della verità e della legge.

DE SALIS - Questo lo hai appena giurato sulle scritte.

MARGHERITA - (annuisce) E questo è quanto io depongo: venerdì passato, che era venerdì santo, ho inteso piangere un bambino.

DE SALIS - Invece di venerdì, non potrebbe essere stato giovedì?

MARGHERITA - (scuotendo il capo decisamente) No, signore, era venerdì. Ho la memoria buona, io.

DE SALIS - Va bene, va bene! Giovedì e venerdì in fondo sono così vicini che è facile confonderli. Prosegui.

MARGHERITA - Basta. Venerdì sera ho inteso piangere un bambino e appena l'ho sentito mi sono detta: quello è Simone, figlio di Andrea conciapelli.

DE SALIS - E come, di grazia, hai potuto dirti che quello era proprio Simone, figlio di Andrea garbaro e non un altro?

MARGHERITA - (pronta) Il modo di piangere, signore. Simone di Andrea aveva un suo modo di piangere. L'ho riconosciuto immediatamente.

DE SALIS - Dimmi, ora: sei anche in grado di precisare di dove quel pianto venisse?

MARGHERITA - Questo no, non posso dirlo perché... perché non ne sono certa.

DE SALIS - Avrebbe potuto venire dalla casa di Samuele ebreo?

Margherita stringe le labbra e alza il mento come a significare che questo lei non vuol dirlo.

DE SALIS - (infastidito) Mi hai sentito? Quel pianto, è possibile che venisse dalla casa di Samuele ebreo? Rispondi!

MARGHERITA - (assai meno decisa) Non ne sono sicura, signore.

DE SALIS - Ma è possibile che venisse di là?

MARGHERITA - Possibile è possibile sì, signor podestà.

DE SALIS - Oh! E se ora ti sforzi non è possibile che tu riesca a ricordare che veniva certamente dalla casa di Samuele quel pianto?

MARGHERITA - (incerta) Che debbo dire, magnifico signore? Certa non ne sono certa, però...

DE SALIS - Però?

MARGHERITA - Ecco, se mi sforzo... mi pare... già, mi pare di ricordare... Ma sì, ma sì, quel pianto veniva sicuramente dalla casa di Samuele.

DE SALIS - Hai reso servizio alla giustizia, Mar-

gherita.
MARGHERITA - Me ne posso andare?
DE SALIS - Certo, ne hai licenza.
MARGHERITA - Grazie, signore, grazie. (*Esce in fretta*).

Ora de Salis si rivolge a Giovanni da Feltre.

DE SALIS - Giovanni da Feltre.

GIOVANNI - Chiedete, magnificenza. Cosa volete sapere?

DE SALIS - Giovanni da Feltre, noi ti abbiamo tratto dalla tua cella e fatto condurre al nostro cospetto avendo tu espresso desiderio e piacere di collaborare con la legge, il che, te ne diamo pubblicamente atto, torna a tuo decoro. Prima di tutto, se questo beninteso risponde a verità, dichiara qui, davanti a noi inquisitori, che nessuno ha fatto in modo alcuno forza alla tua volontà.

GIOVANNI - Nessuno, vostra magnificenza! Io affermo e dichiaro che nessuno ha in alcun modo fatto forza alla mia volontà e che spontaneamente, per voglia e piacere di collaborare con la giustizia in favore della verità, ho risoluto, per quanto io so e conosco, di soddisfare Vostra magnificenza in tutto ciò che Vostra magnificenza vorrà graziosamente degnarsi di sottopormi. (*È stata chiaramente una recita*).

DE SALIS - (*compiaciuto*) Sei tu, Giovanni, cristiano battezzato?

GIOVANNI - Sì, signore, lo sono. Indegnamente, ma sono cristiano battezzato.

DE SALIS - Sempre lo sei stato?

GIOVANNI - No, solo da alcuni anni, magnifico podestà. Prima vivevo nell'errore.

DE SALIS - Che vuoi dire?

GIOVANNI - Sono nato da giudei e, prima di abbracciare la vera fede, ho vissuto da giudeo.

DE SALIS - Quindi, se richiesto, tu puoi informarci con esattezza degli usi e costumi di questa gente, gli ebrei. Noi ignoriamo quasi tutto di loro e quello che conosciamo lo conosciamo solo vagamente.

GIOVANNI - Richiedete, vostra magnificenza. Per quanto so e posso vi riferirò.

DE SALIS - La loro pasqua, per esempio, il Pesah come dicono: ci è giunta voce usino celebrarla con azimi impastati anche col sangue di un fanciullo cristiano.

GIOVANNI - (*dopo una breve esitazione*) Sì, vostra signoria, l'impasto delle focacce azime per il Pesah, o matzot, come le chiamano loro, gli ebrei lo preparano realmente così, mescolandovi il sangue levato a un fanciullo cristiano. E poi il sangue lo bevono pure, mischiato al vino.

DE SALIS - Ma tu di queste cose che dici sei stato testimone?

GIOVANNI - Non io, non io, vostra magnificenza. Mio padre Sacheto ne è stato testimone e quello che io dichiaro lo dichiaro per certo perché è da lui che l'ho saputo.

DE SALIS - (*al notaio*) Scrivete, messer notaio.

DE FUNDIS - Scrivo, vostra magnificenza. Tutti si immobilizzano e si chiude la tela sullo Spazio 1.

SCENA NONA

Sulla tela chiusa, oltre la quale si arreda la scena che segue, luce di taglio.

VOCE DEL PRIMO SERVO - Senti un po', amico, ma il tuo padrone, Giovanni Battista dei Giudici, perché è venuto quassù? Che vuole?

VOCE DEL SECONDO SERVO - Non è a me che devi chiederlo. Prova a chiederlo a lui.

VOCE DEL PRIMO SERVO - È vero che il papa lo ha mandato a Trento per favorire gli ebrei?

VOCE DEL SECONDO SERVO - E da chi l'hai sentita questa assurdità?

VOCE DEL PRIMO SERVO - Voci, amico, voci che corrono dappertutto. E se le voci corrono...

VOCE DEL SECONDO SERVO - Se le voci corrono?... Finisci, sono tutto orecchi.

VOCE DEL PRIMO SERVO - Bè, si dice che si sia lasciato corrompere dagli ebrei.

VOCE DEL SECONDO SERVO - Chi? Sua Santità?

VOCE DEL PRIMO SERVO - Lui, tutti i cardinali e il tuo padrone pure.

VOCE DEL SECONDO SERVO - Tu parli in mo-

do disonesto e imprudente. Da chi ti viene tanta temerità? Attento, amico, attento. Ti potrebbe anche accadere di doverti rammaricare e dolere amaramente per avere usato la lingua a sproposito.

VOCE DEL PRIMO SERVO - Intendi forse mettermi nelle mani degli sbirri?

VOCE DEL SECONDO SERVO - Intendo solamente metterti in guardia contro la tua stessa sfrontatezza e dabbenaggine. Come puoi credere poter diffondere voci tanto ingiuriose e maligne sulla persona del Sommo Pontefice, dei suoi consiglieri e del suo legale rappresentante senza correre pericolo alcuno? Pensi davvero che qui nella città di Trento la legge non abbia più vigore?

VOCE DEL PRIMO SERVO - Qui ha vigore soltanto la legge tridentina per la quale i giudei sono strozzini e infanticidi e quelli che li tutelano come il tuo padrone sono infami come loro.

VOCE DEL SECONDO SERVO - Basta! Una parola ancora e veramente dovrai rimpiangere di non aver tenuto a freno la lingua.

SCENA DECIMA

Spazio 1: studio del vescovo. Sera.

Si apre la tela. Hinderbach è seduto al suo tavolo e Giovanni de Salis gli sta seduto di fronte.

HINDERBACH - Attento, Giovanni de Salis, attento! È forse vostro intendimento chiamare gli ebrei in giudizio sotto l'accusa di... omicidio rituale? Badate, la Santa Chiesa è molto esplicita in proposito: non tollera imputazioni di questo genere. La Santa Chiesa non ammette, non ritiene possibile tanta aberrazione.

DE SALIS - Eppure proprio Vostra Altezza Reverendissima mi ha narrato di quei casi accaduti in terra di Sassonia, di Francia e di...

HINDERBACH - (*solleva appena una mano per interromperlo*) Certo messere podestà, certo. Ve ne abbiamo parlato. Ma ditemi: vi abbiamo forse mai detto che in terra di Sassonia, di Francia o di Bavaria gli ebrei hanno per certo martirizzato bambini cristiani allo scopo di trarne sangue per i loro riti pasquali? Vi abbiamo forse mai detto che ci sono prove inconfutabili di ciò? Noi, se ben rammentiamo, ci siamo limitati a riferirvi casi di giudei messi a morte e arsi perché in sospetto, notate bene «in sospetto» di aver fatto tali cose mostruose.

DE SALIS - (*annuisce*) Sì, è così come dice essere Vostra Altezza Reverendissima.

HINDERBACH - (*si raddrizza sulla sua sedia*) Naturalmente, però, che i giudei siano stati posti a morte e arsi solo in sospetto di aver martirizzato fanciullini cristiani, non esclude di sicuro che i medesimi si siano in realtà macchiati di quel crimine orrendo. Giusto? Il dubbio rimane pur sempre ed è lecito. Anche per Santa Romana Chiesa.

DE SALIS - Monsignore reverendissimo, se mi è permesso, io dico che il dubbio non solo è lecito, ma è necessario.

HINDERBACH - Necessario, magnifico podestà? DE SALIS - Sì, monsignore, necessario. Da questo infatti muove l'ipotesi ed è l'ipotesi che conduce alla verità.

HINDERBACH - (*sorridendo compiaciuto*) E bravo, messere! Dal dubbio muove l'ipotesi... Già, già! E noi è questo appunto che ricerchiamo: la verità! E, per la verità, la giustizia. Giovanni de Salis, siete voi veramente portato a ritenere, s'intende in onestà di mente e purità di cuore, che i giudei di questa nostra città di Trento possano essersi, in concorso tra loro, resi responsabili della fine atroce dell'innocente fanciullo Simone di Andrea?

DE SALIS - Sì, Vostra Altezza, lo sono.

HINDERBACH - E siete voi convinto pure lo abbiano fatto allo scopo di trarne sangue per la celebrazione della loro pasqua?

DE SALIS - In onestà di mente e purità di cuore sì, Vostra Altezza Reverendissima, lo sono.

HINDERBACH - (*fissandolo*) E le prove, messere podestà? Ci vogliono prove, lo sapete!

DE SALIS - (*sicuro*) Le prove verranno, Monsignore.

HINDERBACH - Potete assicurarvene?

DE SALIS - (*con una mano sul cuore*) Sul mio onore, Vostra Altezza! E gli stessi giudei le porteranno.

HINDERBACH - (*severo*) Vi avvertiamo, Giovan-

ni de Salis: noi vi concediamo volentieri licenza e mandato di condurre la cosa in nome nostro secondo che a voi piaccia meglio, ma desideriamo e vogliamo non sorgano motivi di sospetto né si levi voce alcuna che si è offeso l'innocenza e calpestato il diritto.

DE SALIS - Vostra Altezza Reverendissima lasci a me la cura.

HINDERBACH - E, acciocché resti atto e testimonia, qualora si intende, dovesse per avventura restare provato, fuori di qualsivoglia dubbio, che gli ebrei in questa nostra città di Trento hanno ucciso un pargoletto cristiano allo scopo di cavarne sangue e che quindi, diversamente da quanto finora Nostra Santa Madre la Chiesa, nella sua infinita carità, ha reputato, per certo sogliono usare sangue cristiano durante la loro pasqua, desideriamo, disponiamo e comandiamo che tutto quanto verrà detto, fatto e stabilito nella ricerca del vero continui a essere fedelmente registrato da un notaio. (*Fa un cenno di commiato e subito de Salis si alza*) Ritiratevi pure, ora. Andate! E che il Nostro Signore, messere Gesù Cristo stia con voi e vi assista. Per la maggior gloria Sua e della sua Santa Chiesa. (*Porge la mano e de Salis si piega a baciarla*).

SCENA UNDICESIMA

Idem.

Uscito de Salis da sinistra, anche Hinderbach esce, però da destra.

C'è un passaggio di tempo, reso da un semplice cambio di luce. Ora è mattina presto.

Hinderbach rientra da destra. Si è tolto l'abito vescovile ed è rimasto con quello secolare che indossa sotto. Ha con sé dei documenti che poggia sul tavolo. Si siede, si fa il segno di croce e si immerge nello studio dei documenti.

A un tratto si sente bussare a una porta tra le quinte di sinistra. Il Segretario si affaccia, fa la solita riverenza.

SEGRETARIO - (*come annunciasse chissà quale calamità*) Altezza Reverendissima, il legato di Sua Santità è qui.

HINDERBACH - (*reprime un moto di stizza*) Santissima pazienza cosa mai vorrà già di prima mattina? Su, fallo entrare, fallo entrare. (*Mette via i documenti e si alza, intanto che il Segretario esce*). Passano pochi secondi e il Segretario torna dentro. Si fa da parte, si inchina.

SEGRETARIO - Monsignore il messere fra Giovanni Battista dei Giudici, vescovo di Ventimiglia, legato del papa. (*E si fa da parte, si ritira discretamente*).

HINDERBACH - (*andando incontro all'ospite a braccia tese, con una espressione di piacevole sorpresa sul volto*) Oh, il nostro fratello in Cristo! Si incontrano e si scambiano un frettoloso, formale abbraccio.

GIOVANNI BATTISTA - (*che appare contrariato*) Salute a te, venerabile fratello.

HINDERBACH - (*si scosta da lui, lo prende sottobraccio e lo conduce verso il tavolo*) Vieni, mettiamoci comodi. (*Lo fa sedere sulla sedia, prima occupata dal podestà*) Ecco, stai comodo? A tuo agio? Questo purtroppo è il mio modesto studio dove solitamente non uso ricevere...

GIOVANNI BATTISTA - Non darti pena, Johannes. Io sto benissimo così, sono a mio agio.

HINDERBACH - (*andando a sedersi al suo posto*) Ti posso favorire... Cibo? Bevanda?

GIOVANNI BATTISTA - (*non sgarbato, ma freddo*) Grazie, non è per un rinfresco che sono qui a quest'ora.

HINDERBACH - Sul tuo volto leggo contrarietà. Che ti turba, diletto?

GIOVANNI BATTISTA - (*agitandosi sulla sedia*) Ancora stanotte una pietra ha percossa l'imposta della mia stanza e sono giunte al mio orecchio grida villane e ingiuriose.

HINDERBACH - (*dispiaciuto*) Questo che mi dici mi addolora e mi indigna, fratello venerabile! Purtroppo il popolo...

GIOVANNI BATTISTA - Il popolo! E a che scopo

CINQUE SECOLI DOPO LA GIUSTIZIA DELLA STORIA

EVA FRANCHI

In *Christi nomine, amen*: parole antiche, vengono da lontano. Pronunciate con distrazione o con fervore hanno riscaldato — attraverso due millenni — l'accoramento della preghiera o la severità della condanna. Oggi sono logore per la corrosione del tempo e per il pessimo uso che ne è stato fatto: dalla Chiesa, dalla Cristianità, dall'uomo. Perché all'uomo sempre risale — al di fuori e al di là della religione — la colpevolezza di scelte infamanti, destinate a spaccare verticalmente l'umanità secondo arbitrari concetti del diritto, del bene, del peccato, della catarsi, della redenzione.

In questo dramma, articolato e complesso, *In Christi nomine* ha funzione provocatoria e accusatrice. Una congenita crudeltà, comunque intelligente, ci rende maestri, da sempre, nell'autodifesa delle azioni più riprovevoli: in nome della giustizia commentiamo angherie, in nome dell'amore siamo capaci di rappresaglie, in nome di Cristo sono stati messi in atto crimini. La vicenda, infatti, è la rievocazione di un crimine autentico, perpetrato secoli fa, ma che conserva integro il suo orrore insieme a una rabbrivente attualità di significato. Siamo a Trento, nell'anno del Signore 1475. La città, cattolica e praticante, ha il suo padrone incontrastato nel principe vescovo Johannes Hinderbach, che esercita il suo massiccio potere temporale per mezzo del podestà Giovanni de Salis. È tempo di Pasqua: il cristiano Giovedì Santo che coincide con il Capodanno ebraico. Un bambino, Simone, ventotto mesi, sparisce misteriosamente: il suo cadavere viene ritrovato in casa del banchiere ebreo Samuele. Per ordine del principe vescovo e con il soccorso del podestà scatta, in termini di tragica urgenza, un procedimento a carico della locale comunità ebraica. Si ricorre alla tortura, si strappano confessioni, si eseguono nove condanne a morte per mezzo della ruota e del rogo. Altri ebrei verranno condannati e uccisi in seguito. Tutti i loro beni saranno confiscati.

Nulla da eccepire sulla legalità del processo, celebrato «secondo le norme del diritto, degli statuti, degli ordinamenti della città di Trento». Come sempre accade dopo il furore di ogni strage, presto serpeggiano sintomi di ripensamento, l'inconscio collettivo patisce l'aggressione del rimorso: *forse* sono stati mandati a morte degli innocenti. Ma sarà vano il tentativo di ottenere chiarezza, di scalzare la fanatica e legalizzata impenetrabilità del principe vescovo.

Solo nel nostro secolo, per opera del domenicano Padre Eckert, verrà fatta luce su quella lontana, sanguinosa vicenda: uno studio accurato, la verifica di tutti gli atti processuali stabiliscono, nel 1964, che quegli ebrei, «non colpevoli», erano stati giustiziati per l'unico scopo di confiscare le loro ricchezze. Nel 1964. Quasi due decenni dopo la fine del secondo conflitto mondiale, oltre due decenni dopo l'olocausto ebraico. La Storia, al di sopra della nostra cattiva coscienza e della nostra volontà, riesce quasi sempre ad imporci una giustizia trascendente, e non è forse casuale che proprio un monaco tedesco abbia posto il sigillo dell'innocenza, dell'amore e della pietà ai feroci eventi accaduti in Trento cinque secoli prima.

Un dramma storico, dunque. Un dramma incentrato sul tema dell'antisemitismo, infezione perversa che ci affligge da tempo immemorabile e che, ancora oggi, è virulenta. Ma se questa classificazione è lecita, sarebbe riduttivo e semplicistico circoscrivere l'opera in questi confini. L'autore ha intendimenti e ambizioni di respiro più ampio: riesce a realizzare il tutto e ci coinvolge in una crisi di coscienza salutare quanto mortificante. La persecuzione degli ebrei supera se stessa e diventa, in *In Christi nomine*, simbolo del razzismo dilatato in tutte le sue possibili varianti. Il razzismo si trasforma, a sua volta, nella degenerazione dell'intolleranza verso tutto ciò che è «diverso», dal colore di pelle alla religione, dalla sessualità all'equilibrio mentale. E siamo alla «violenza» in cui tutto converge e si riassume: la violenza dell'individuo singolo che trova il suo avallo dentro la violenza del potere. Nel remoto 1475, prima ancora, molto dopo, oggi

Scheda dell'autore

Giuseppe Santini è nato a Camaiore l'8 settembre 1923. Nella vita ha vissuto molte esperienze di vario genere, compresa la guerra e ha esercitato diverse attività, l'ultima delle quali, che in definitiva lo caratterizza: la regia cinematografica e televisiva.

Come regista si è formato alla scuola di uno dei padri del documentario italiano, il fiorentino Raffaello Pacini, e ha lavorato, dapprima (anni '50) con la Documento Film, poi, dal 1967, con la Rai, nella quale — Centro di Produzione TV di Roma — ha fatto parte del ristrettissimo gruppo di registi cinescolari «qualificati».

*È autore di soggetti e sceneggiature (Andante Spianato, Vincenzino sull'albero ecc.); ha diretto riprese di opere musicali, teatrali e sceneggiate (Al dio delle zecche di Danilo Dolci, Musica alla Corte dei Gonzaga, L'Istruttoria di Peter Weiss, Il diario di Anna Frank, Il Teatro Liturgico Medioevale ecc.); ha realizzato numerosi documentari e inchieste di carattere storico, sociale e scientifico per tutte le Reti e Strutture e per quasi tutte le Rubriche dell'Ente Televisivo di Stato (Sant'Anna di Stazzema, I Medici in Toscana, La Risiera di San Saba, Fossoli, Le vie del marmo, I vecchi in campagna, Il mare, ecc.). Ultimamente, ha messo un po' d'ordine nel caos di idee, progetti e appunti raccolti nel corso di quarant'anni e uno dei primi risultati è appunto *In Christi Nomine, amen*. □*

soprattutto e probabilmente per i secoli futuri: sotto ogni cielo e all'ombra di qualsiasi sistema o regime politico.

Questa pregnanza di contenuto e di messaggio, questa attualità scaturisce da tutto il dramma e s'insinua con vigore anche nell'animo più reticente. Impone riflessione, chiede prudenza, toglie il precario appoggio di ogni certezza precostituita. Il «dramma storico» perde le sue abituali connotazioni e si spalanca su un orizzonte più vasto che non ha spazio né tempo, che rifiuta la costrizione di una data e di un luogo.

La struttura del testo ha taglio antitradizionale: propone una sequenza di quadri, non sempre conseguenti, che si ricompongono nel mosaico di una «sceneggiatura» avvincente. Il linguaggio è scarno, duro: il dialogo è essenziale. I personaggi emergono in limpidezza d'immagine; sono intimamente esplorati e restituiti con perturbanti fattezze che ricordano antiche pitture su legno. Sono vittime dolenti, senza presunzione d'eroismo, spaurite e inchiodate. Sono carnefici ambigui, sinistri, confortati da una sicurezza demoniaca: Dio sta dalla loro parte. *In Christi nomine*, appunto.

L'affrescata corallità dell'opera non è di facile messa in scena. Occorrono una regia illuminata, un'ambientazione scenografica agile, un «cast» di attori imponente per numero e capacità interpretativa. Sarebbe illecita ogni previsione in proposito. Anche inopportuna. Il nostro teatro contemporaneo ha perduto il gusto del rischio, della novità: chi fa teatro e chi lo recepisce pare aver smarrito ogni curiosità intellettuale. L'impetosa legge del mercato e del consumo facile si è sovrapposta alla «ricerca», sta soffocando tutto ciò che impone fatica, ma che è stimolo vitale del «pensiero». Però esiste ancora l'arcanica magia dell'imprevisto miracoloso, esiste ancora chi ha coraggio. Perché non sperare? □

po le guardie che hai posto intorno alla mia dimora?

HINDERBACH - Ma per guardarti, perché alcuno non ti rechi danno o villania peggiori di una pietra scagliata contro l'imposta della tua stanza o di grida...

GIOVANNI BATTISTA - O non piuttosto per intimidire e scoraggiare e rimandare chi, volendo rispondere alla mia chiamata, verrebbe per riferirmi fatti a sua conoscenza riguardo al caso del quale ho mandato di ricercare la verità?

HINDERBACH - (si fa duro) Attento, fratello! Tu mi fai torto grave.

GIOVANNI BATTISTA - Se torto ti faccio è nella misura che può farne la sincerità. Dimmi: quegli editti da me preparati con i quali si obbliga chi sappia fatti e circostanze utili alla mia inchiesta a presentarsi al mio cospetto per essere sentito, perché non sono stati ancora divulgati? Perché mi si impedisce con pretesti di vario genere di esaminare le carte dei processi, di leggere le accuse, i dibattiti, le confessioni, le sentenze? Perché si negano agli avvocati degli ebrei d'Italia i salvacondotti per venire a esporre le loro ragioni e, com'è nel loro buon diritto, a sostenere la causa delle donne ebrei? Perché, infine, le suddette donne sono e restano tuttora carcerate insieme ai loro teneri figliolletti, malgrado sia chiara la loro innocenza e contro l'ingiunzione, attraverso me fatta da Sisto papa, di liberarle?

HINDERBACH - (controllando la sua irritazione) Le tue parole, fratello, per me sono assai fastidiose quasi che tu volessi rimproverarmi e ammonirmi.

GIOVANNI BATTISTA - (con decisione) Sì, Johannes, io ti ammonisco! Sisto mi ha inviato acciòché ricerchi e stabilisca il vero sul caso del bambino cristiano, sulle circostanze della sua morte e anche, tanto sulla convenienza e liceità del giudizio celebrato contro i nove sentenziati e suppliziati, quanto delle azioni in corso avverse i rimanenti ebrei di questa tua città. Orbene, ciò intendo e fermamente: ricercare il vero, qualunque esso sia. E né villania, né tanto meno minaccia potrà muovermi da un tale proponimento. (Non dà a Hinderbach la possibilità di replicare) Non da oggi e non solo con pietre scagliate contro l'imposta della mia stanza, con oltraggi gridati dagli angoli delle strade, con calunnie e menzogne ad arte sul mio conto diffuse tra la gente, si tenta di piegare la mia determinazione. Già prima di giungere nella tua città, da molti casi accaduti, ho potuto arguire che la mia presenza non era gradita e che si intendeva impedirmi la libera ricerca della verità. A Rovereto due sicari hanno aggredito il mio cocchiere ferendolo solamente perché le genti accorse alle sue invocazioni d'aiuto, hanno impedito il peggio.

HINDERBACH - Ma, fratello, Rovereto appartiene al ducato di Venezia, non al mio principato.

GIOVANNI BATTISTA - (ignorando la provocazione) Pensaci, Johannes! Io di certo poca cosa sono, l'umilissimo e indegno servo dei servi di Dio, però, nella presente condizione e veste, porto, rappresento e ho la dignità e l'autorità di Santa Madre Chiesa, come Sisto IV si è compiaciuto volere, disporre e ordinare, sicché ingiuria, insolenza o insidia alla mia modesta persona è ingiuria, insolenza o insidia portata alla Nostra Santa Madre, la Chiesa. Ricordalo!

HINDERBACH - (chiaramente risentito) Fratello, non son uso consentire ad alcuno di qualsivoglia condizione o grado, farmi sermoni, pertanto guardati dal seguire per questa via. I casi che ti sono accaduti e quelli che al presente ti cruciano sono stati indubbiamente e sono spiacevolissimi e riprovevoli; ciò che in assoluto, però, non tollero è che io ne venga, sia pure in misura minima, fatto responsabile. (Alza una mano a fermare Giovanni Battista che ha fatto l'atto di replicare) No, fratello, ora parlo io e tu ascolti. E ascolta con attenzione perché intendo e voglio, una volta per tutte, darti soddisfazione. (Si raddrizza, si appoggia allo schienale della sedia) Hai chiesto perché i tuoi editti ancora non sono stati diffusi. Ma perché non ce n'è necessità alcuna! Ti manderò io i testimoni

che desideri... non appena le gravi cure che al presente interamente mi prendono, mi consentiranno di ricercarli e comandarli. (Unisce le punte delle dita sotto il mento) Riguardo poi ai fatti che tu denunci — ti si impedirebbe di esaminare le carte dei processi, si negherebbero i salvacondotti agli avvocati degli ebrei, si terrebbero indebitamente in carcere le giudee, eccetera — mi duole non poterli essere preciso. Questi, infatti, sono affari della temporale potestà e io ne sono, in tutto, sollevato. Una certezza però posso dartela per la tua pace: se mai dovesse emergere frode, menzogna o arbitrio in alcuno degli atti processuali o nel procedere dei singoli ufficiali che la cosa hanno condotto e conducono, sarà corretto, riparato, punito.

GIOVANNI BATTISTA - (con passione) Chi? Come? E se, Dio non voglia, per ciò che ormai è fatto, concluso, le prove risultassero artefatte, le confessioni estorte, il giudizio parziale, la sentenza iniqua, l'esecuzione un crimine? Tardivo sarebbe correggere, impossibile riparare, inutile punire. E ne verrebbe giusto motivo di risentimento e sdegno universali per la tua città, per la tua persona medesima e per la Chiesa tutta della quale sei pastore e ministro.

HINDERBACH - Non temere, fratello! Più e più volte io stesso ho espressamente dichiarato al magnifico podestà e al valente capitano della città il dubbio che i giudei fossero davvero colpevoli di tanta infamia; più e più volte ho raccomandato loro la prudenza e lo scrupolo, rammentandogli la tremenda responsabilità che avevano in faccia a Dio e agli uomini, altresì chiamandoli ciascheduno personalmente e ampiamente a rispondermi di qualsivoglia atto. Tutto, perciò, è stato di certo condotto secondo diligenza e anche, per quanto possibile, secondo pietà. Pure nel necessario riguardo alla legge, in ogni caso si è fatto giustizia senza asprezza, seguendo la via del civile dibattimento e nel rispetto del diritto e dell'uomo.

Hinderbach e Giovanni Battista si immobilizzano e si chiude la tela.

SCENA DODICESIMA

Dietro la tela chiusa, illuminata da luce di taglio, si rimuovono gli arredi della scena precedente.

VOCE DI GIOVANNI DE SALIS - Noi Giovanni de Salis di Brescia dottore nelle leggi, podestà della città di Trento e del suo distretto, a nome del Reverendissimo Signore degnissimo di Trento, ordiniamo:

Israele, figlio di Samuele da Norimberga, mercante, usuraio e prestatore su pegno;

Mosè da Wurzburg, detto Mosè il Vecchio;

Mohar, figlio di Mosè, da Wurzburg;

Salomone da Innsbruck, cuoco nella casa di Tobia medico;

Lazzaro, figlio di Aronne e Isacco da Cividale, servi del feneratore Angelo di Salomone da Verona;

Mosè, figlio di Aronne franco e Vitale alsaziano, fattore e domestico nella casa del sopradetto Samuele, siano presi e, subito condotti alle carceri del castello, vi siano rinchiusi.

Ordiniamo altresì che anche Brunetta, moglie del medesimo Samuele, venga presa e condotta e chiusa nelle carceri del castello.

Dato nel giorno 27 del mese di marzo dell'anno del Signore 1475, lunedì dell'Angelo.

SCENA TREDICESIMA

Si apre la tela sullo Spazio 3: Tribunale e sullo Spazio 7: stanza della tortura.

È in corso una udienza del processo agli ebrei. Si procede all'interrogatorio di Samuele.

La Corte è presieduta dal podestà Giovanni de Salis che occupa lo stallo al centro del banco. Alla sua destra ci sono Giovanni Farina, capo degli sbirri, il frate francescano e quello domenicano, alla sua sinistra Giacomo da Sporo, capitano della città e due guastaldioni.

Allo scrittoio è seduto il notaio Giovanni de Fundis. Davanti ha le carte del processo sulle quali continua a scrivere.

Sulla pedana con due carcerieri alle spalle c'è Samuele.

Alle due estremità del banco del Tribunale ci sono due sbirri; altri stanno da un lato della volta che immette nella stanza della tortura (Spazio 7); sull'altro lato ci sono tre carnefici.

La luce, diurna, viene dall'alto e, soprattutto, rossastra, di fuoco, dalla stanza della tortura.

DE SALIS - Samuele di Bonaventura, chi ha trovato il corpo del bambino nella cantina della tua casa?

SAMUELE - Bonaventura cuoco, l'ha trovato. È sceso per prendere acqua nel fossato e così lo ha visto.

DE SALIS - Lui stesso lo ha tolto dall'acqua?

SAMUELE - Nossignore, lui appena lo ha visto si è spaventato ed è scappato via. Più tardi sono scesi nella cantina Tobia e suo cugino Joaf.

DE SALIS - Chi di loro lo ha fatto?

SAMUELE - Joaf è sceso nel fosso.

DE SALIS - E quando è risalito i calzari li aveva?

SAMUELE - Io non lo so. Io non c'ero quando è risalito.

DE SALIS - E tu quando lo hai visto?

SAMUELE - Più tardi.

DE SALIS - Allora li aveva i calzari?

SAMUELE - Non posso dirlo perché non lo ricordo.

DE SALIS - Di la verità: chi lo ha ucciso il bambino?

SAMUELE - Nessuno lo ha ucciso. È annegato.

È caduto nell'acqua ed è annegato.

DE SALIS - Non è annegato. È stato ucciso e quindi gettato nell'acqua da voi giudei, sperando finisse nell'Adige. Ma non avete pensato alla grata che ha trattenuto il corpo. Di la verità, confessa che siete stati voi a ucciderlo.

SAMUELE - No, signor podestà, non siamo stati noi.

DE SALIS - Chi dunque?

SAMUELE - Ma io non lo so. Io non so niente di questo.

DE SALIS - La verità, devi dire la verità, devi dire che siete stati voi ebrei.

SAMUELE - E come posso dirlo? Non siamo stati noi.

DE SALIS - Il bambino per certo è stato ucciso e dunque qualcuno lo ha fatto. Chi?

SAMUELE - Io non lo so.

DE SALIS - Chi? Parla!

SAMUELE - (di malavoglia) Bè, un tale, Giovanni si chiama, Giovanni Schweizer, tempo fa ha litigato con Angelo di Salomone...

DE SALIS - Per che cosa ha litigato?

SAMUELE - Di certo non saprei dirlo ma credo a cagione di un compenso dato a sua moglie Dorothea che è levatrice.

DE SALIS - E allora?

SAMUELE - Allora ha pronunciato minacce contro noi tutti. Intendiamoci, signoria, io non intendo accusare...

DE SALIS - Sei il secondo che chiama in causa Giovanni Schweizer.

SAMUELE - No, signor podestà, io non chiamo in causa nessuno. Mi è stato domandato chi potrebbe aver ucciso il piccolo Simone, se mai è stato ucciso, e io ho semplicemente risposto che tempo fa Giovanni Schweizer ha minacciato Angelo di Salomone e tutti noi.

DE SALIS - Samuele di Bonaventura, è provato che il nominato Giovanni Schweizer non c'entra.

Lo abbiamo esaminato e ha giurato sulle Sante Scritture di essere innocente. Simone, perciò, lo avete ucciso voi. Di la verità.

SAMUELE - Ma io la verità l'ho detta: non siamo stati noi a ucciderlo. Perché non volete credermi? Che ragione mai avremmo avuto di fare una cosa tanto scellerata?

DE SALIS - Cavargli il sangue per l'impasto degli azimi che voi ebrei mangiate nella vostra pasqua.

SAMUELE - Tu non ucciderai! Tu non ti ciberei di sangue! Così è scritto nella Legge. Voi lo ignorate? E ignorate che appunto per questo, per obbedire al comandamento, usiamo tagliare la gola agli animali dei quali ci cibiamo acciòché tutto il sangue ne esca e salarne la carne prima di cuocerla perché il sangue per avventura rimasto si secchi?

DE SALIS - Il bambino è stato pur trovato nella tua cantina. Di la verità, di che lo avete ucciso.



SAMUELE - Non c'è altra verità se non quella che ho già detto essere la verità.

DE SALIS - Dove lo avete ucciso? Nella stanza attigua alla sinagoga? Nella sinagoga medesima? Dove?

SAMUELE - Ma noi non lo abbiamo ucciso, non lo abbiamo ucciso, signor podestà.

DE SALIS - Samuele di Bonaventura, com'è morto secondo te il bambino?

SAMUELE - L'ho detto, l'ho detto: è caduto nel fossato ed è annegato.

DE SALIS - Abbiamo gli attestati di Arcangelo Balduini e di Giovanni Mattia Tiberino, medici eminentissimi, i quali dichiarano la morte non doversi ad annegamento. Come puoi tu, ragionevolmente, sostenere cosa contraria a quella dei due valentissimi uomini sopradetti? E perché voi, tu, Tobia medico e Angelo di Salomone, sentito che un bambino era scomparso, volevate parlare con noi podestà e con messere da Sporo, capitano della città?

SAMUELE - Altrove è accaduto sia sparito un bambino poi ritrovato morto nella casa di un ebreo.

DE SALIS - Che intendi?

SAMUELE - Intendo, signore, che corpi di bambini uccisi sono stati buttati in case di ebrei per poi accusare questi di infanticidio.

DE SALIS - Potresti indicare a questo tribunale un caso, un luogo dove ciò sia in realtà accaduto?

SAMUELE - Pure in terra di Marano è accaduto.

DE SALIS - Sapresti anche dirci chi sia stato l'assassino?

SAMUELE - Un cristiano confessò la sua colpa.

DE SALIS - Di la verità, racconta come tu e gli altri giudei avete ucciso Simone di Andrea conciapelli.

SAMUELE - Né io Samuele di Bonaventura, né

alcun altro degli ebrei di questa città siamo assassini. Posso gridarlo se volete. *(Alza appena la voce)* Noi tutti siamo innocenti!

DE SALIS - Il corpo è stato pur ritrovato nella tua casa.

SAMUELE - E chi lo ha ritrovato? Forse i soldati del signore da Sporo che hanno guardato e frugato dappertutto quando sono venuti da me, non si sa bene per quale supposizione né in osservanza di quale decreto, la mattina del venerdì avanti la pasqua di voi cristiani? O forse Andrea garbaro, padre del bambino, il quale il giorno prima, giovedì, in compagnia di Cipriano da Bormio è sceso nella mia cantina e ha scandagliato il fosso con un rastrello avuto da mia moglie Brunetta? No, signoria, noi lo abbiamo ritrovato e subito ci siamo dati premura di notificarlo.

DE SALIS - C'era il bando di Sua Altezza Reverendissima, che ne faceva esplicito obbligo.

SAMUELE - E pare alla signoria vostra che se davvero si avesse avuto colpa alcuna, avremmo tenuto in conto il disposto del bando e ci saremmo fatti una tale sollecitudine? Non reputa invece che, opportunamente, avremmo tentato di occultare, far scomparire l'oggetto del nostro crimine?

DE SALIS - Questo l'avete fatto. Avete gettato il corpo del bambino ucciso nella tua gora convinti che l'acqua lo portasse in Adige, poi, magari fino alla città di Verona o più lontano ancora, fino al mare Adriatico e che, in ogni caso, se anche fosse stato ripescato nel fiume, naturale sarebbe venuto a supporre un malaugurato accidente. Ma avete commesso un errore. Vi siete dimenticati del tutto di quella grata.

SAMUELE - E voi signor podestà, ci giudicate tanto malvagi e insensibili da uccidere freddamente e atrocemente un tenero bambinello e allo stesso tem-

po così sventati da gettarne poi il corpo in un fosso chiuso da una grata, nella casa di uno di noi? DE SALIS - Non insistere con la tua vana loquacità, Samuele di Bonaventura, non tentare di sviarci, non abusare della nostra pazienza. Noi siamo ben disposti, però tu devi collaborare, devi dire la verità, altrimenti, nostro malgrado, si dovrà procedere a rigoroso esame contro di te. Parla, ammetti la colpa tua e degli altri giudei. Di che siete stati voi a uccidere il bambino per avere il suo sangue. Parla! Racconta come lo avete ucciso. Non ci costringere a tormentarti. Confessa!

SAMUELE - Ma noi siamo innocenti. Non posso confessare un delitto che non è nostro.

DE SALIS - Attento, Samuele, la nostra tolleranza non è senza limite. Noi sappiamo bene che Simone di Andrea conciapelli lo avete ucciso voi ebrei. Perché dunque ti ostini a negare? Parla, confessa come lo avete ucciso. *(Aspetta la risposta, ma Samuele tace)* Parla, Samuele, parla! *(Aspetta ancora qualche secondo, poi, siccome Samuele continua a tacere, si alza — con lui si alzano pure gli altri del tribunale, eccetto il notaio — e recita con solennità)* Poiché si spreca il tempo senza concludere nulla stante l'ostinatezza e l'impudenza del convenuto, considerati gli indizi contro di lui militanti, usando l'autorità a me concessa in questo ufficio, per avere la verità, ordino che Samuele di Bonaventura sia spogliato e legato al tormento della corda nelle forme e secondo il dettato della legge e del diritto. *(Fa cenno ai carnefici di procedere). Subito i carnefici si fanno avanti, afferrano Samuele e senza brutalità, ma con decisione, seguiti dai due carcerieri, lo trascinano verso la stanza della tortura.*

SAMUELE - State indietro... Lasciatemi. Voi non potete... non potete fare questo. È grave offesa... Che cosa volete da me? Io non ho colpe, sono innocente... Lasciatemi... lasciatemi andare, vi dico... Io non ho fatto nulla...

Portato alla corda, l'ombra della quale è netta sul fondale, i carnefici, aiutati dai due carcerieri, prestamente gli sfilano la tunica, le brache, i calzari e ogni altro indumento, gli legano le braccia dietro la schiena e gliele fissano per i polsi alla corda. Intanto Samuele si è rassegnato. Non protesta più.

(Tutte queste azioni, come quelle che seguiranno, nella stanza della tortura, saranno visualizzate dalle ombre proiettate sul banco del tribunale e sul fondale).

DE SALIS - *(che con tutti gli altri è ancora in piedi e guarda verso la stanza della tortura)* Samuele di Bonaventura di la verità.

SAMUELE - *(la voce rotta dalla paura)* Domenica scorsa, pasqua di voi cristiani... verso le cinque di sera... mi trovavo nella sinagoga...

DE SALIS - Racconta chi è sceso nella tua cantina per trarre dall'acqua il corpo di Simone.

SAMUELE - Tobia e Joaf sono scesi, magnifico signore.

DE SALIS - Chi è sceso con loro? *(Samuele non risponde)* Chi è sceso con loro?

SAMUELE - Io non lo so... non lo ricordo... Io non ero presente, vostra signoria.

DE SALIS - Pensaci, Samuele, chi è sceso?

SAMUELE - Non lo so, non lo so... Io non ero presente.

DE SALIS - *(fa un cenno)* Sia alzato di braccia cinque.

Si sentono dei cigolii e l'ombra di Samuele sale. L'uomo si lamenta.

DE SALIS - Chi è sceso con Tobia e suo cugino nella tua cantina, Samuele? Chi?

SAMUELE - *(lamentandosi)* Non posso dirlo... Non lo so... Io non c'ero.

DE SALIS - Quando è tornato su, Joaf li aveva i calzari o non li aveva?

SAMUELE - *(con fatica e sofferenza)* Quando Joaf è tornato... io ero ancora nella sinagoga... Come posso dire se i calzari li aveva?... Calatemi, per pietà... Deponetemi!

DE SALIS - Di la verità e sarai depresso. Joaf li aveva oppure non li aveva i calzari?

SAMUELE - Ma come posso dirlo... se non lo so!

DE SALIS - Sei davvero certo di non saperlo? Pensaci! Possibile mai che non ricordi se aveva i calzari o era a piedi nudi? *(Samuele geme)* Aveva i cal-

zari? Non li aveva? Rispondi! *(Ma Samuele non risponde. Continua a gemere)* Rispondi Samuele! *(Aspetta qualche secondo, poi fa un cenno)* Sia squassato!

Nelle ombre si vede un carnefice attaccarsi alla corda e scuoterla con violenza, si vede Samuele saltellare bruscamente su e giù. E si sentono le sue grida di dolore. Poi il carnefice lascia la corda e Samuele si calma un po'.

DE SALIS - E così, Samuele di Bonaventura, sei disposto a parlare?

SAMUELE - *(lamentandosi)* Parlo, signore, e dico... dico che né io né alcun altro... ebreo... siamo assassini... Non siamo noi colpevoli... della morte... del bambino. Probabilmente non c'è... nessun colpevole... Il bambino... può essere caduto... nell'acqua... e annegato... Malaventura è stata. Perché dovrebbe esserci... delitto?

DE SALIS - Affermi ancora che siete innocenti!

SAMUELE - Sì, lo affermo. Siamo... innocenti...

DE SALIS - *(altro cenno)* Gli sia dato un tratto. *Improvvisamente Samuele precipita e improvvisamente si arresta prima di arrivare al suolo. Manda un urlo straziante.*

DE SALIS - Samuele, in verità siete innocenti?

SAMUELE - *(tra i lamenti)* In verità lo siamo...

DE SALIS - Di la pura verità.

SAMUELE - La pura... verità l'ho detta... siamo innocenti... magnifico signore.

DE SALIS - Non ti ostinare, confessa!

SAMUELE - Io non ho fatto alcun male... Mettetemi giù, per favore... Ho le braccia... rotte. Io sono... innocente... Perché non volete credermi?

DE SALIS - Di la pura verità e sarai creduto.

SAMUELE - E qual'è la verità... che dovrei dire?

DE SALIS - Che avete ucciso voi Simone, che lo avete condotto nella tua casa e tutti insieme lo avete ucciso.

SAMUELE - E quale ragione avremmo avuto... per una tale iniquità?

DE SALIS - Avere sangue cristiano, Samuele.

SAMUELE - Ma voi veramente... Da chi, signor podestà... da chi avete mai sentito che il sangue... cristiano... valga qualcosa... serva a qualcosa?

DE SALIS - Da ebrei come te, Samuele.

Un cambiamento di luci per un salto indietro nel tempo.

L'ombra di Samuele viene coperta da quella di un carnefice.

DE FUNDIS - *(legge monotono, distaccato, dalle carte)* Angelo di Salomone... spogliato e legato al tormento della corda e sollevato di braccia sei, interrogato che dica la verità sulla morte del bambino, risponde: «Io non gli ho fatto male alcuno».

Interrogato chi per primo abbia ferito il bambino, risponde: «Tobia con un ferro».

Interrogato dove lo abbia ferito, risponde: «Alla guancia destra».

Interrogato chi altri lo abbia ferito alla guancia destra, risponde: «Non lo so».

Interrogato chi altri lo abbia ferito, risponde: «Samuele alla gamba destra».

Interrogato chi abbia ferito il bambino alla verga, risponde: «Non ricordo».

Interrogato che cosa facessero intanto i ricamanti ebrei, risponde: «Tutti lo pungevano con aghi».

Interrogato dove lo pungessero, risponde: «In ogni parte».

Interrogato perché lo pungessero, risponde: «In memoria delle percosse ricevute dagli egiziani per aver tenuto il popolo di Israele schiavo».

Interrogato quante volte sia stato punto, risponde: «Non lo so».

Interrogato se egli pure lo abbia punto, risponde: «Una volta».

Interrogato chi altri lo abbia punto, risponde: «Ricordo Tobia».

Interrogato quante volte lo abbia punto Tobia, risponde: «Una volta».

Interrogato... *(Il podestà lo ferma con un cenno).*

DE SALIS - *(verso la stanza della tortura)* Angelo di Salomone, ti è stato appena letto l'ultimo tuo costituito, nel quale affermi, sotto giuramento, di aver partecipato all'uccisione del bambino. Ebbene, hai deposto il falso; quando il bambino è stato ucciso tu stavi nella tua casa. Lo affermano anche cristiani che abitano vicino a te, in contrada del Mercato Vecchio, gente autorevole, uomini degni di credito. Perché dunque ti sei fatto beffe di questo tribunale, perché hai violato il giuramento?

ANGELO - Temevo la tortura.

DE SALIS - Ma se non c'eri come hai potuto raccontare in modo così minuzioso ogni particolare

dell'infanticidio.

ANGELO - Quello che ho detto l'ho appreso dai cristiani. Sono essi che sanno come noi ebrei ci proccacciamo il sangue e perché.

DE SALIS - A che scopo vi serve il sangue cristiano?

ANGELO - Per ricordare le dieci piaghe dell'Egitto e il tempo della schiavitù del nostro popolo.

DE SALIS - Di il vero scopo, di a che vi serve questo sangue. Pensaci, prima di rispondere.

ANGELO - *(senza pensarci)* Serve per l'impasto degli azimi. E serve per far cicatrizzare la ferita della circoncisione. In verità, per questo, se non c'è sangue cristiano, si può mettere sulla ferita un po' di resina di dracena o sangue di drago.

DE SALIS - Tu in passato come ti procuravi il sangue?

ANGELO - Ne acquistavo seccato in grani, da un certo Isacco.

DE SALIS - Questo Isacco: com'era?

ANGELO - Era non molto alto, magro, con la barba. Vestiva abiti scuri e portava un copricapo nero.

DE SALIS - Di dove veniva?

ANGELO - Non saprei. Forse dalla Bassa Germania.

DE SALIS - Il sangue dove lo teneva?

ANGELO - Dentro una custodia avvolta in una tela rossa.

DE SALIS - L'ultima volta che è passato da Trento quando è stata?

ANGELO - Questo non lo so. L'ultima volta invece che io l'ho visto era prima del Natale di voi cristiani, anni fa.

DE SALIS - Che giorno, esattamente?

ANGELO - Un giovedì.

DE SALIS - Chi è che mette il sangue cristiano negli azimi?

ANGELO - È sempre il capofamiglia che lo fa. *L'ombra del carnefice che fin qui ha coperto quella di Samuele alla corda, si scosta e si ritira.*

Illuminazione come all'inizio della scena.

DE SALIS - L'ho saputo da ebrei come te, Samuele. Giudichi pertanto conveniente confessare?

SAMUELE - Non ho niente da confessare... Se dichiarassi abbiamo fatto alcunché... di male... mentirei...

DE SALIS - Da quanti anni vivi a Trento?

SAMUELE - Da dodici anni... all'incirca...

DE SALIS - Hai sempre usato sangue cristiano per gli azimi pasquali della tua casa?

SAMUELE - Non ho mai usato sangue... né cristiano, né di altra sorta... né per gli azimi... pasquali, né per... altro... Lo giuro e giuro che mai... prima... ho sentito parlare... di questo.

DE SALIS - Non persistere nella tua ostinazione, non continuare a negare.

SAMUELE - Io non nego alcunché... signore... Io affermo... che non ho mai usato sangue cristiano e che nessun... altro... ebreo di Trento lo ha mai... fatto...

DE SALIS - Abbiamo molte attestazioni in contrario.

SAMUELE - Se le avete sono... false.

DE SALIS - Cosa significano le parole: sangue, rane, pulci, cavallette, fame, morto, lebbra, tempesta, tenebre e pestilenza? È vero che vengono pronunciate da voi ebrei durante l'ufficio del primo e del secondo giorno di Pesah, in memoria delle dieci piaghe che il Signore mandò al faraone e a tutto il suo popolo perché tenevano schiavo il popolo d'Israele? È vero che vengono ripetute in coro e che il capofamiglia risponde: «così noi preghiamo Iddio affinché mandi queste calamità ai nemici della fede giudaica, i cristiani?»

SAMUELE - I giorni di Pesah sono i giorni della memoria della... salvezza del mio popolo... signor podestà... si mangia l'agnello... secondo il comandamento... con le erbe amare e il pane... azimo... e si beve il vino... signor podestà e si recitano... i salmi della glorificazione e della... santificazione... signor podestà...

DE SALIS - Non è forse vero che durante le vostre funzioni pronunciate formule rituali in oltraggio, vilipendio e maledizione di Gesù?

SAMUELE - *(sempre più faticosamente)* Sia benedetto il nome... del Signore, da ora in... eterno. Per la sua presenza trema... o terra... per la presenza del Dio di... Giacobbe, il quale... mutò la

roccia in poltiglia... il macigno... in sorgente d'acqua.

DE SALIS - Non è forse vero che durante l'ufficio della vostra pasqua pregate Dio perché mandi le stesse piaghe che mandò al faraone e alla sua gente, sopra tutti i cristiani?

SAMUELE - Il Signore è pietoso e giusto... il Signore è la mia forza... e il mio... cantico...

DE SALIS - Non è forse vero che, secondo certi vostri saggi, il sangue di un bambino cristiano, ucciso tra i tormenti, può portarvi la salute dell'anima?

SAMUELE - Apritemi le porte della... giustizia... Io entrerò per esse e celebrerò... il Signore...

DE SALIS - *(stavolta senza mutare minimamente tono e atteggiamento)* Poiché si continua a perdere il tempo in chiacchiere vane, per aver la verità, usando il potere concessomi dispongo e ordino che Samuele di Bonaventura sia soggetto all'esame del fuoco, nelle forme della legge e del diritto. *(Fa il solito cenno).*

Dalla stanza della tortura, all'interno della quale c'è subito agitazione, vengono rumori di oggetti metallici maneggiati e lo sbuffo di un mantice cigolante. La luce che ne viene si fa più viva e guizzante. Comincia a uscire fumo e arriva odore di zolfo fuso. Sotto quella di Samuele vanno a raccogliersi le altre ombre sul fondale.

A un tratto si leva l'urlo selvaggio dell'ebreo.

DE SALIS - *(dopo che l'urlo si è smorzato in un lungo lamento)* Confessa, Samuele, di la verità.

SAMUELE - Siamo... innocenti... Non abbiamo... ucciso noi il bambino... Noi siamo... *(Un altro urlo altissimo).*

DE SALIS - *(fa un cenno e l'urlo smuore)* Di la verità, Samuele, di che lo avete ucciso voi.

SAMUELE - Per pietà... per pietà lasciatemi stare... Non mi tormentate... più...

DE SALIS - Parla, confessa, in nome del tuo Dio!

SAMUELE - Signor... podestà... signori del Tribunale... io... io non ho mai usato... violenza contro alcuno... Non ho... mai ucciso... Perché non volete... credermi?

De Salis accenna di nuovo e di nuovo si leva il grido straziante. Stavolta il podestà aspetta un po' più di prima e fa il cenno di smettere. Il grido si attenua.

DE SALIS - Di che lo avete ucciso, confessalo. Tutti gli altri lo hanno fatto. Tu solo ti ostini a negare. Parla, insensato, non lasciarti straziare.

SAMUELE - Per pietà... per pietà... basta... Signore... signor podestà, io muoio... lasciatemi stare... vi prego... vi prego... Perché volete che io dica...

DE SALIS - Tu devi dire la verità, devi dire che, insieme agli altri giudei hai ucciso Simone di Andrea conciapelli, per averne il sangue.

SAMUELE - Ma questa non è la verità. Questa... *Un altro cenno di de Salis. Samuele urla e urla a lungo. Questa volta il podestà sembra intenzionato a piegare la sua caparbia resistenza. E Samuele si arrende.*

SAMUELE - *(urlando e piangendo)* Ebbene sì... sì, noi lo abbiamo ucciso... Basta... basta...

DE SALIS - Di che lo avete fatto in odio e disprezzo di Gesù Dio dei cristiani.

SAMUELE - Sissignore... per questo lo abbiamo... fatto...

E finalmente de Salis fa il cenno. Ma non è ancora soddisfatto della sua vittoria.

DE SALIS - Di che lo avete fatto per cavargli il sangue.

SAMUELE - *(piangendo e lamentandosi)* Sì, per questo... Oh, che dolore... che sofferenza... io... sono morto...

DE SALIS - Dillo! Di che lo avete fatto per cavargli il sangue, di: lo abbiamo fatto per cavargli il sangue.

SAMUELE - Lo dico, lo dico... Lo abbiamo fatto per cavargli... il sangue...

DE SALIS - E quanto gliene avete cavato? Una scodella? Di più? Di meno?

Un accordo assordante a coprire le voci, in assolverenza. Tutti si fermano e sulle luci che si spengono, si chiude il sipario per un

INTERVALLO.

SCENA QUATTORDICESIMA

Si apre il sipario sulla tela scura dello Spazio 1, illuminata dalla luce di taglio.

VOCE DI GIOVANNI DE FUNDIS - In Christi Nomine, amèn. Questa è la condanna corporale e forma di dannazione corporale proferita e data in questi scritti sentenzialmente e definitivamente promulgata e pronunciata dal magnifico e nobile dottore nelle leggi Giovanni de Salis di Brescia onorevole podestà della città di Trento e del suo distretto e giurisdizione in nome del Reverendissimo in Cristo padre e signore Giovanni per grazia di Dio e dell'Apostolica Sede vescovo e signore di Trento, degnissimo e benemerito, scritta, letta, pubblicata e volgarizzata sotto l'esame dello stesso Giovanni podestà, da me Giovanni de Fundis cittadino e abitante di Trento notaio criminale, nell'anno del Signore Gesù Cristo 1475, indizione ottava, nel giorno e mese sottoindicati.

VOCE DI DE SALIS - Noi Giovanni de Salis di Brescia, dottore nelle leggi, podestà della città di Trento e del suo distretto, a nome del Reverendissimo Signore nostro degnissimo di Trento, sedendo per il tribunale sopra l'arengario del palazzo vescovile, luogo consueto per questi atti proferiamo in questi scritti in vigore del nostro ufficio la sottodescritta sentenza di condanna corporale e forma di condanna corporale contro i sottonominati: Samuele, figlio di Bonaventura da Norimberga, feneratoro, mercante, prestatore su pegno, abitante a Trento;

Angelo, figlio di Salomone da Verona, feneratoro e prestatore su pegno, abitante a Trento;

Tobia, figlio di Giordano da Magdeburgo, medico abitante a Trento;

Mosè da Wurzburg, detto Mosè il Vecchio, divinatore;

Israele, figlio di Samuele, feneratoro, mercante, prestatore su pegno, abitante a Trento;

Mohar, figlio di Mosè il Vecchio da Wurzburg; Bonaventura, figlio di Mohar, da Wurzburg;

Bonaventura da Norimberga, cuoco nella casa di Samuele, abitante a Trento;

Vitale alsaziano, fattore e servo nella casa del medesimo Samuele, abitante a Trento, tutti giudei, personalmente presenti a questa nostra definitiva sentenza, pubblici omicidi, sprezzatori e nemici della Sacratissima Passione del Nostro Signore Gesù Cristo, uomini iniqui e pieni di malizia, di trista vita, condotta e nomea, contro i quali abbiamo istituito processo con formale inquisizione notarile per avere in Trento, il giorno 23 del mese di marzo dell'anno del Signore 1475 indizione ottava, in concorso tra loro... (Dissolve).

SCENA QUINDICESIMA

Spazio 1: studio del vescovo.

All'apertura della tela il vescovo sta seduto al tavolo e davanti a lui, un po' discosto, siede de Salis.

DE SALIS - Se Vostra Altezza si compiace ordinarmelo, io posso riferire il caso punto per punto, così come è accaduto e come, dalla istruttoria si è rivelato.

HINDERBACH - E indubitabilmente i giudei sono colpevoli?

DE SALIS - Lo sono per certo, Altezza reverendissima.

HINDERBACH - (con un sorriso soddisfatto) Narrate, di grazia, narrate.

DE SALIS - Come Monsignore sa, il bambino Simone di mesi ventotto, il trascorso giovedì santo di quest'anno, si trovò a un'ora della sera solo, essendo che il padre Andrea fino dal mattino era andato a lavorare in una certa vigna fuori le mura e la madre Maria aveva dovuto allontanarsi per urgenti necessità e pure per recarsi in chiesa. Ed ecco a quell'ora medesima Tobia medico il quale in grazia appunto della sua arte è fatto franco dal divieto di mostrarsi in pubblico che Santa Madre la Chiesa impone agli ebrei, durante la settimana santa, si trova in quella stessa via del Fossato dov'è il bambino. La via è deserta e Tobia medico che è fuori allo scopo di rapire un bambino cristiano per avere il suo sangue, afferra il piccolino, lo cela sotto il mantello e lo conduce svelto alla casa di



Samuele. Subito Samuele manda il servo Vitale a chiamare Angelo e gli altri ebrei, poi tutti si radunano nel matroneo che è prossimo alla sinagoga. Samuele ordina di non lasciare entrare le donne e i ragazzi e chiude la porta e le finestre. C'è una panca. Lì si siede Mosè il Vecchio. Samuele afferra il bambino, lo spoglia e lo mette sulle ginocchia di Mosè. Il piccolo si spaventa e si mette a piangere, piange sempre più forte. Allora Samuele si toglie la fascia che porta alla vita, la passa intorno al collo del bambino e, insieme a Mosè, ora tirando uno da una parte e uno dall'altra, ora allentando la stretta per fargli riprendere fiato, gli impediscono di gridare. Poi Mosè lascia il capo della fascia a Tobia e con una tenaglia ferisce il fanciullino alla guancia destra. Dopo Mosè pure Samuele e Tobia piagano le guance del bambino e Mohar lo colpisce al capo ancora con le tenaglie. Il sangue esce copioso dalle piaghe e, prima Angelo, poi Tobia lo raccolgono in una tazza e in una scodella. E qualcuno toglie alcuni denti da un cardo e tutti con

quelli trafiggono il corpicino in più parti. I denti del cardo, però, sono spuntati sicché non penetrano facilmente e dunque Israele, figlio di Samuele, corre fuori da sua madre Brunetta e la prega di dargli certi grossi aghi col pomello, poi Brunetta lo segue curiosa e, con lei, pure le altre donne entrano nel matroneo e, insieme agli altri con gli aghi pungono il bambino. E Mosè il Vecchio con la tenaglia gli lacera la gamba destra, lo mette giù sulla panca e con un coltello acuminato, che ha il manico di corno, gli trapassa da parte a parte la piccola tenera verga. Fatto questo, lo prende per un braccio e Samuele lo prende per l'altro e Mohar lo regge in piedi e, intanto che in tal modo lo tengono come fosse in croce, il vecchio Mosè parla e dice: «Similmente i nostri avi tormentarono e misero a morte il figlio dell'uomo, colui che i cristiani reputano il vero Dio e noi, Sommo padre, ti offriamo in olocausto questo fanciullo cristiano in dispregio del Cristo, l'Appeso e possa in egual maniera perdersi il nome Suo e la Sua memoria.

Amèn!» E tutti gli altri in coro: «Amèn, amèn!» (Pausa) Poi il piccolo martire reclina il capo e rende l'anima santa.

Un lungo silenzio.

HINDERBACH - (alla fine) E queste cose hanno gli ebrei volontariamente dichiarato?

DE SALIS - Lo hanno fatto, Vostra Altezza.

HINDERBACH - Al cospetto del tribunale e del notaio?

DE SALIS - Sì, Monsignore.

HINDERBACH - Tutti?

DE SALIS - (dopo un attimo di imbarazzata esitazione) Tutti, ...meno Brunetta, Vostra Altezza Reverendissima.

HINDERBACH - Ella è la moglie di Samuele banchiere?

DE SALIS - Ella, Monsignore.

HINDERBACH - Ma come, magnifico podestà, non avete potuto convincere a dichiarare la verità proprio una femmina? Non diteci che per scrupolo, per galanteria, non avete fatto uso con lei, dei mezzi di persuasione che la legge vi consentiva.

DE SALIS - Tutto è stato escogitato e sperimentato, Vostra Altezza Reverendissima, tutto quello che la legge e il diritto concedono, l'usuale e persino... l'inusitato.

Hinderbach e de Salis si immobilizzano e le luci si abbassano.

SCENA SEDICESIMA

Spazio 3: il Tribunale e Spazio 7: la stanza della tortura.

Sullo stallo del podestà si concentra la solita luce sinistra che viene dalla stanza della tortura.

Sul fondale ombre vaghe, come sfocate.

Un grido straziante di Brunetta.

VOCE DI DE SALIS - (dal suo stallo, leggermente alonata, dopo che il grido si è trasformato in un lungo lamento) Di la verità, di la verità e sarai deposta.

VOCE DI BRUNETTA - (lamentosa, ma ferma) Voi potete anche... non depormi, potete... continuare a straziarmi... Io non dirò mai altra verità di quella che è... la verità... Innocenti, noi siamo... innocenti... noi tutti, ebrei di questa città... tutti...

VOCE DI DE SALIS - Non persistere! Non sfidare la legge! Confessa. (Cambia tono) Credimi, io ammiro la tua forza e il tuo coraggio. Nessuno degli uomini ebrei è stato capace di sostenere quello che tu hai sostenuto, tu, una donna... però continuare a ostinarsi e soffrire quando tutti gli altri hanno ammesso la vostra colpevolezza, non ha più senso. Confessa e subito noi ti faremo calare, medicare e confortare. Confessa dunque!

VOCE DI BRUNETTA - Non ho nulla da dire se non... che noi siamo innocenti... innocenti... innocenti.

VOCE DI DE SALIS - Di che avete ucciso il bambino, di che lo avete fatto al fine di cavargli il sangue per i vostri azimi pasquali.

VOCE DI BRUNETTA - Gli azimi signor podestà... si fanno con farina e acqua... farina e acqua... soltanto.

VOCE DI DE SALIS - (per la prima volta con una nota di nervosismo, rabbia, insofferenza) Chi c'era oltre a tuo marito, a tuo figlio Israele, a Tobia medico... Quanti eravate...? Parla, rispondi!

VOCE DI BRUNETTA - Io... ho già risposto... io ho testimoniato l'innocenza... (La voce esplose in un grido altissimo che poi si trasforma in un gemito tenuto).

VOCE DI DE SALIS - (alta, irata) La verità, devi dire la verità, altrimenti andremo avanti per questa via.

VOCE DI BRUNETTA - (tra i lamenti) E quale... messere... sarebbe la verità che io dovrei... dire...?

VOCE DI DE SALIS - Che avete ucciso voi il bambino, che gli avete stretto intorno al collo una fascia, che lo avete punto con gli spilli e straziato con tenaglie e coltelli, che avete fatto questo in odio e disprezzo del Signore Gesù Cristo, nostro Dio.

VOCE DI BRUNETTA - Ma questa non è la verità... Noi non siamo colpevoli... della morte di questo... bambino... noi siamo innocenti... innocenti... innocenti... (Diventa un urlo straziante).

Da questo punto ritmo incalzante sull'urlo ininterrotto.

VOCE DI DE SALIS - Sciagurata, parla dunque... (Ai carnefici) No no, lasciate, lasciate...

VOCE DAL BANCO DEL TRIBUNALE - Basta, basta!

VOCE DI DE SALIS - (quasi folle) Giù, più giù, calate, calate...! Parla, parla!

ALTRA VOCE - Questo non è consentito.

ALTRA VOCE - Spettacolo insopportabile. Smettetela!

VOCE DI DE SALIS - Giù, giù, calate... ancora... ancora...

ALTRA VOCE - Si eccede... Si offende la pietà.

ALTRA VOCE - Si offende la legge.

ALTRA VOCE - Cessate, nel nome di Dio!

VOCE DI DE SALIS - Più giù... più giù, nella brace...

... nel fuoco... nel fuoco... Improvvisamente le voci tacciono. Rimane uno sfrigolio raccapricciante che diventa una nota altissima, lunghissima. Odore di carne arrostita, di zolfo bruciato.

Si chiude la tela sullo Spazio 3. Tutto cessa.

SCENA DICIASSETTESIMA

Tornano le luci come alla scena quindicesima sullo Spazio 1: studio del vescovo.

HINDERBACH - E ciò malgrado non ha ella ammesso la verità?

DE SALIS - (con un certo imbarazzo) Purtroppo no, Vostra Altezza Reverendissima.

HINDERBACH - (sostenuto) Bisognerà pur ritenere, usare altri mezzi, escogitarne di nuovi.

DE SALIS - (agitandosi sulla sedia) Non è possibile, Altezza.

HINDERBACH - Non è possibile? Che mai dite? Vi manca forse l'animo?... la fantasia?

DE SALIS - No, Monsignore. Il fatto è che... è che la sventurata ha reso... ha cessato di vivere.

HINDERBACH - (balza in piedi) Cosa?! La sventurata ha cessato...

DE SALIS - (pure lui si è alzato) Disgraziatamente è accaduto Monsignore.

HINDERBACH - (gira intorno al tavolo, gli si avvicina) Noi vi avevamo pur chiaramente avvertito potevate condurre la cosa a piacer vostro purché non si creasse motivo alcuno di sospetto, di querela... Rammentate, signore?

DE SALIS - Rammento, Vostra Altezza Reverendissima.

HINDERBACH - (chiaramente adirato) Rammentate e intanto ci riferite... Capite cosa ciò significhi, vero? Significa rimarrà testimoniato che una tra le voci giudee non ha ammesso colpevolezza. Ed è certo che, se legalmente inconfutabili sono le altre, anche questa lo è. Capite?

DE SALIS - (a disagio) Capisco, Vostra Altezza Reverendissima e ne provo viva contrarietà.

HINDERBACH - (sospira, unisce le mani e le abbassa intrecciando le dita. Il suo tono ora è bonario, paterno) Benedetto uomo, ma com'è potuto accadere che voi, così prudente, così abile... (Prattico) Ora però non si può ragionevolmente tollerare che tanto meritevole zelo in favore della giustizia sia reso vano da un malaugurato accidente, no davvero! La colpevolezza dei giudei è fuori di dubbio, a dispetto della ostinatezza e della temerità di una femmina e noi fermamente intendiamo abbia la conveniente punizione. Intendiamo per altro non vi sia pretesto alcuno di equivoco per chi volesse mai indagare il fatto a nostro danno e vituperio. Perciò è necessario quella testimonianza...

(Incrocia le mani dietro la schiena e fa qualche passo per la stanza riflettendo, torna a fermarsi davanti al podestà) Non ha per avventura ella, in altra occasione, magari oscuramente proferito cosa qualsivoglia che potremmo far passare per ammissione di colpa?... una parola, una locuzione, una esclamazione?

DE SALIS - (scuotendo mestamente il capo) Ella ha sempre sicuramente affermato l'innocenza sua e degli altri giudei tutti.

HINDERBACH - (assorto) Eppure... (Si muove di nuovo per la stanza. A un tratto si arresta, torna svelto presso il podestà) E se... Altre volte è accaduto sì neghi in una circostanza e si affermi in altra. (Afferra per un braccio de Salis che mostra di non capire) Ma sì, messer podestà, ella potrebbe aver negato in aula di giustizia e ammesso poi...

in cella.

DE SALIS - (poco convinto) Ella che sempre ha negato in tribunale pur sottoposta a tormenti corporali, i più terribili e... infrequenti, assai peggiori di quelli che nessun uomo ha sopportato, avrebbe ammesso... No, monsignore, non è cosa verosimile.

HINDERBACH - (misterioso, come ispirato) Ma voi, signor podestà, al cielo non pensate?... alla potenza della grazia? Avete mai sentito di miracoli voi?

De Salis rimane a bocca aperta.

Si chiude la tela.

SCENA DICIOTTESIMA

Luce di taglio sulla tela chiusa.

VOCE DI DE SALIS - (come alla scena quattordicesima) Tutto questo fu fatto da essi ebrei in disprezzo e scherno di Gesù Dio dei cristiani e allo scopo di avere sangue cristiano da porre nelle focacce che essi mangiano durante la loro pasqua come è uso fare dai giudei e come tutti affermano di sapere. Commisero le suddette e singole azioni contro la forma del diritto e dello statuto e degli ordinamenti della città di Trento, in vilipendio e disprezzo della Sacratissima Passione del Signore Gesù Cristo e della Sua Divina Maestà. E dato che ci consta che le cose suddette furono e sono state commesse e compiute dai detti giudei inquisiti, nei luoghi e tempi espressi nella detta inquisizione e che essi furono e sono colpevoli e punibili delle cose contenute nella detta inquisizione in base alle legittime loro confessioni, fatte davanti a noi e al nostro ufficio e, poiché ai detti giudei inquisiti fu concesso e fissato un dato termine già trascorso per fare tutte le loro obiezioni, eccezioni e difese, se volevano e ritenevano farne, e non ne fecero alcuna, essi giudei inquisiti e nessun altro per loro, come pienamente e ampiamente risulta dai nostri atti e da quelli del nostro ufficio... (Dissolve).

SCENA DICIANNOVESIMA

Si apre la tela sullo Spazio 2: sala udienze.

Hinderbach, seduto sul trionfo, esamina una grande carta che tiene sulle ginocchia. Davanti a lui, appena fuori della pedana, due mastri idraulici. All'altra estremità della sala il segretario e il gruppo dei canonici.

Si sente bussare alla porta, invisibile tra le quinte di sinistra e il segretario va a vedere. Rientra, fa alcuni passi verso il trionfo e si inchina.

SEGRETARIO - Altezza Reverendissima, messer Giovanni Battista dei Giudici, legato pontificio chiede udienza.

Hinderbach mostra apertamente il suo disappunto. Leva gli occhi al cielo come a invocare prudenza e pazienza, sospira, arrotola la carta. Si rivolge ai mastri idraulici.

HINDERBACH - Riprenderemo, se Dio vorrà, non appena avremo sentito il pontificio legato. Ritiratevi e attendete. Vi faremo richiamare a nostro comodo. E intanto tra voi cercate le precauzioni che vi abbiamo sollecitato, acciocché l'acqua da portare a castello non si possa in qualsivoglia modo inquinare né da animale né da mano ostile.

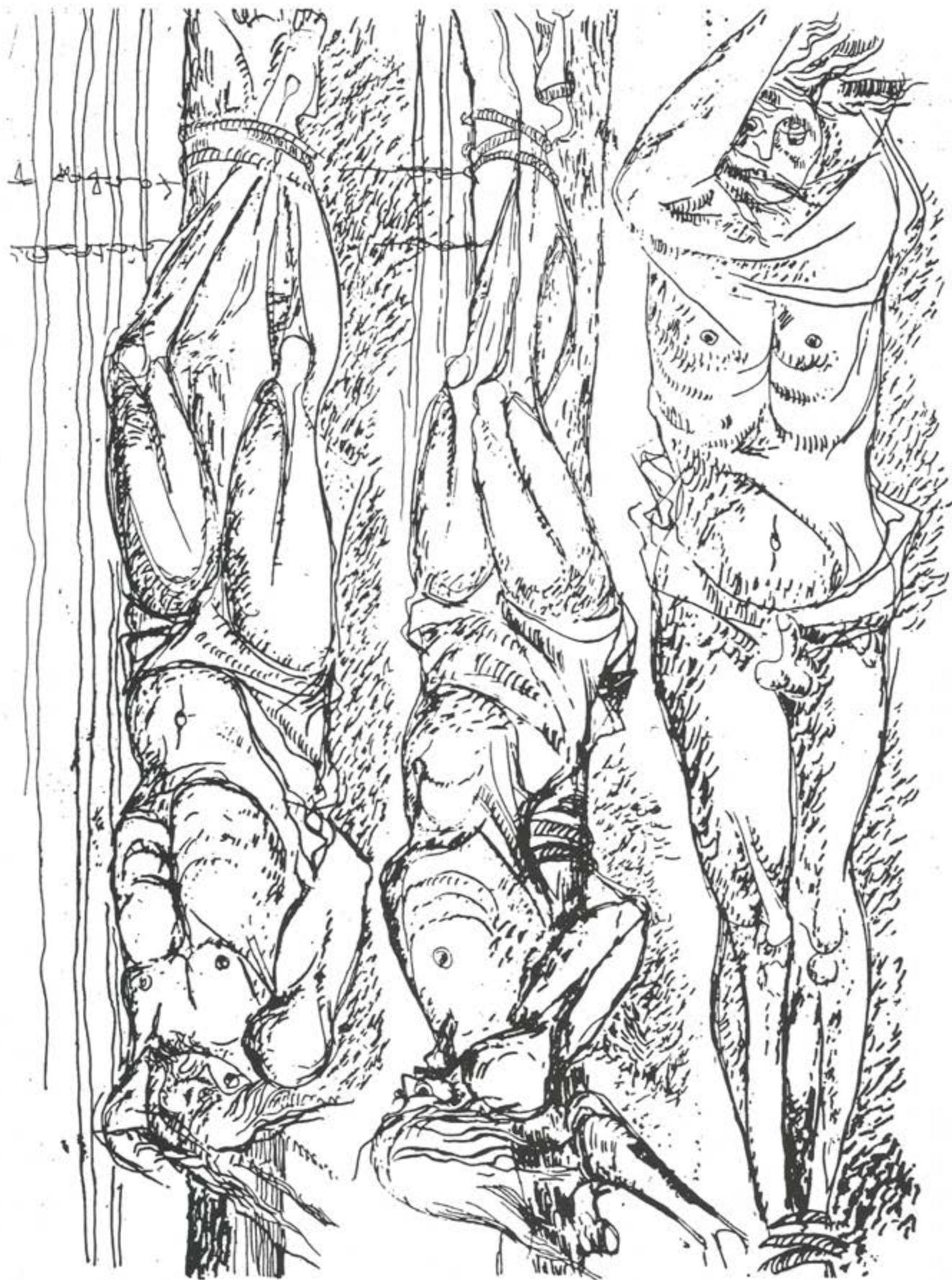
(Porge la carta. Uno dei due mastri sale sulla pedana, si inginocchia, prende la carta, bacia la mano che il vescovo gli tende. Si rialza e si ritira, indietreggiando come fa il suo collega. Hinderbach fa un cenno al segretario che svelto esce. Rientra, si fa da parte, si inchina verso Giovanni Battista dei Giudici che entra seguito dal suo segretario).
SEGRETARIO - Monsignore il signor vescovo di Ventimiglia, fra Giovanni Battista dei Giudici, legato di Sisto IV.

HINDERBACH - (si alza, fa un passo avanti) Venerabile fratello.

GIOVANNI BATTISTA - (mentre il suo segretario si ferma appena dentro, attraversa la sala, si avvicina a Hinderbach e lo abbraccia) Salute a te, fratello.

Hinderbach gli indica la poltrona che ha alla sua destra, attende che si sia seduto e si siede a sua volta.

HINDERBACH - Spero non siano motivi mole-



sti quelli che mi offrono il piacere di averti qui. GIOVANNI BATTISTA - Johannes, tu sai come non mi sia abituale l'usar parole vane e superflue. Pertanto subito ti dichiaro la mia perplessità non avendo ancora, malgrado ne abbia fatto varie e insistenti sollecitazioni, ottenuto la facoltà di esaminare gli atti di quel processo celebrato contro i nove sentenziati, suppliziati e arsi e dell'altro tuttora acceso contro i rimanenti ebrei della tua città. La cosa, col trascorrere dei giorni si è fatta alquanto ambigua e io ne sporgo a te formale notificazione che

adoperi l'autorità che ti compete per rimuovere gli impedimenti che mi si portano ogni volta nuovi. HINDERBACH - Suvvia, carissimo, non angustiarti. Meglio di me sicuramente intendi la gelosa segretezza di tali documenti e conseguentemente puoi sopporre il timore e la riluttanza di chi è tenuto a custodirli. GIOVANNI BATTISTA - Ma non sono forse io commissario di Sua Santità il Sommo Pontefice?... non opero forse in grazia e su di lui preciso mandato?

HINDERBACH - Certo, fratello. E ti dò garanzia che le spiacevoli contrarietà da te finora incontrate, sono unicamente imputabili a equivoci... formali, non davvero in spregio della dignità tua e della potestà che ti è conferita. GIOVANNI BATTISTA - Spero vivamente sia così anche se finora ho avuto varie occasioni di dubitarne. HINDERBACH - Fratello, ti ho dato garanzie... GIOVANNI BATTISTA - Perdonami, ma queste sono solo parole. E le parole non mutano la sostan-

za delle cose. Da due settimane ormai sono qui e nulla dico nulla di quanto ho domandato mi è stato mai concesso, nulla di quanto ho disposto è stato eseguito.

HINDERBACH - Vi sono casi come questo, nei quali è preminente l'interesse della giustizia, che vogliono tempo per essere ben considerati e risolti.

GIOVANNI BATTISTA - No, Johannes! Per quelle scritte c'è la disposizione papale e così pure per tutto il rimanente.

HINDERBACH - (*con aria di sufficienza*) La questione non è semplice siccome tu sembri reputare, venerabile fratello. Di certo sua Santità, nel dare quelle disposizioni, non ha inteso ingerirsi nel temporale potere che mi viene dall'imperatore e pertanto si pone il quesito se certe inchieste non siano in qualche modo lesive delle prerogative principesche che ho in aggiunta a quelle episcopali. Vedi ora legittimata la opportunità di ponderare, esitare, rinviare?

GIOVANNI BATTISTA - (*fissandolo*) Intendi forse contestare la validità dell'iniziativa papale?

HINDERBACH - Via, fratello, non sono io a porre un tale dilemma. La mia fedeltà alla Sede Apostolica è, fuori di ogni dubbio, assoluta e qui solennemente la rinnovo. Cavilli, sottigliezze, giudizi di competenze o meno li lascio tutti ai miei saggi e diligenti amministratori (*fe accenna al gruppo dei suoi canonici*).

GIOVANNI BATTISTA - (*continuando a fissarlo*) Rispondi, di grazia: intendi tu, Johannes Hinderbach, vescovo di Santa Romana Chiesa, contestare la validità dell'iniziativa di Sisto papa?

HINDERBACH - (*serio*) No, non lo intendo.

GIOVANNI BATTISTA - Riconosci quindi valide e inoppugnabili, anche legalmente, le sue disposizioni?

HINDERBACH - (*prudente*) Per quello che mi compete, sì.

GIOVANNI BATTISTA - Ma tu sei principe. Ogni competenza ti appartiene.

HINDERBACH - Sì, sì, riconosco valide e inoppugnabili le disposizioni di Sisto, al di là e al di sopra di eventuali opinioni in contrario dei miei amministratori. (*Una brevissima pausa*) Epperò questo non mi libera del tutto dal riguardo per le usuali forme della civile consuetudine. Intendi, fratello venerabile?

GIOVANNI BATTISTA - Intendo, intendo. (*Alza la mano*) Nondimeno affermo che la civile consuetudine mai deve prevalere a scapito della soggezione al potere che tu medesimo dichiari preminente. Se si ha da scegliere, tra questa o quella, non v'ha da essere indugio o imbarazzo di sorta. Giusto?

HINDERBACH - (*annuendo gravemente*) Giusto! Oggi stesso farò dire al signor podestà...

GIOVANNI BATTISTA - (*lo interrompe*) E ora ascoltami, Johannes: quella Brunetta, moglie del banchiere Samuele, sentenziato, giustiziato e arso tra i nove, è vero che pur essa incriminata e imprigionata, fu sottoposta ripetutamente alla tortura e, ciò malgrado, non ammise mai la colpa sua e degli altri ebrei?

HINDERBACH - (*sulla difensiva*) Questo, in ogni caso, non esclude che detta colpa sia stata ugualmente e ampiamente provata.

GIOVANNI BATTISTA - (*severo*) E come? Per le confessioni estorte col tormento?

HINDERBACH - (*sospira*) Purtroppo è arbitrio perfettamente legale e universalmente ammesso del giudice, inquisire con la tortura e sebbene inorridisca al pensiero si usino siffatti metodi, io non ho facoltà, in alcuna maniera o caso di interferire. Tutt'al più posso appellarmi alla clemenza e alla pietà del magistrato. Come molte volte ho fatto: con le lacrime agli occhi, ho supplicato messere il podestà di non infierire troppo su quei poveri ebrei. (*Sospira*) Ti dò però assicurazione che non per violenza patita, ma solo confusi e costretti dalla pertinacia e acutezza dell'inquisitore, hanno gli ebrei tutti ammesso di avere ucciso l'innocente Simone in odio al Nostro Signore, messere Gesù e alla Sua Chiesa.

GIOVANNI BATTISTA - (*con amara ironia*) Non tutti, fratello, non tutti. Tu dimentichi Brunetta.

HINDERBACH - (*preso da commozione*) Sventurata! Pur atrocemente tormentata, sempre ne-

gò ogni responsabilità sua e di qualsivoglia altro ebreo. È vero, questa femmina sconsiderata non confessò mai sotto tortura. (*Sospira un'altra volta*) Dopo confessò, quando toccata dalla grazia, per l'aggravarsi di un suo male si trovò prossima a morte. Allora, parlò, avendo udito la voce di Nostro Santissima Madre, Maria Immacolata, prometterle salvezza in cambio di sincerità.

GIOVANNI BATTISTA - (*non sembra molto scosso*) Ella giunse prossima a morte per l'aggravarsi di un suo male o non piuttosto per le sevizie patite?

HINDERBACH - Ciò è certificato dalla testimonianza del signor podestà e di molti...

GIOVANNI BATTISTA - E come poté il signor podestà essere certo che proprio di questo si trattava? Sapeva egli forse di un qualche malanno della donna?

HINDERBACH - Lo sapeva per certo.

GIOVANNI BATTISTA - Lo sapeva e ugualmente la sottopose a tormenti? Ignorava forse che in presenza di infermità essa, la tortura, è severamente interdetta? (*Nota l'imbarazzo di Hinderbach, ma non gli dà tregua*) E la storia della voce di Nostro Santissima Madre, Maria Immacolata! Via, Johannes, non penserai potersi ragionevolmente sostenere... Non consideri quanto venga facile rilevare l'opportunità di una soluzione tanto straordinaria quanto... utile? Per il Tribunale, intendo.

HINDERBACH - (*con enfasi*) Neghi forse la possibilità di un miracolo? Perché, in definitiva, di questo si è trattato.

GIOVANNI BATTISTA - Che sia miracolo non spetta a me negarlo come non compete a te affermarlo. Tuttavia, se ancora sono validi — e per certo lo sono — i decreti di Innocenzo III in materia di casi straordinari, il sostenerlo è anche assai pericoloso. (*Impedisce a Hinderbach, che ha fatto la mossa, di interromperlo*) Sempre a proposito di miracoli e sempre nello spirito dei decreti di papa Innocenzo, mi si offre occasione di rammentarti che il culto da te permesso di questo bambino che gli ebrei avrebbero martirizzato per loro scopi rituali, è illecito e ingiustificato. Illecito in quanto palesemente trasgredisce le leggi canoniche, non essendo ancora provato e riconosciuto il suo martirio, ingiustificato perché dei tanti affermati prodigi, per intercessione del sopraddetto bambino accaduti, non di uno mi è stata finora data sicura attestazione. E poi perché continui a tenere quel cadavere putrescente sull'altare della Pieve di San Pietro? Non ti pare essere questo contrario al decoro e alla pietà? Umilmente, in nome di Sisto papa, io ti rinnovo ingiunzione di seppellirlo.

HINDERBACH - E al popolo tu non pensi? Altra volta ti ho fatto presente la grande devozione che porta al piccolo martire e il pericolo grave per il pubblico ordine che ne deriverebbe sottraendogli il corpo. Credimi, lo avrei già comandato non mi avesse trattenuto questo timore.

Mentre Hinderbach ancora parla si comincia a sentire il salmodiare di una gran folla in processione e il battere di una campana a morto.

Si abbassano le luci.

SCENA VENTESIMA

Si apre la tela sullo Spazio 4: strada verso la Pieve di San Pietro.

Un pellegrinaggio con croci e labari, diretto alla Pieve, (Spazio 5) già affollata.

VOCE DI SISTO IV - (*come sotto una grande volta*) Sisto, servo di Dio ai nobili principi e signori e ufficiali d'Italia, salute e apostolica benedizione. Non essendoci finora trovato nulla di certo, provato e confermato su un bambino di nome Simone il quale dagli ebrei sarebbe stato in Trento ucciso dopo molti e indicibili tormenti, avendo saputo si pretendono assai miracoli già per detto bambino accaduti, che se ne fanno immagini e se ne stampano storie, diffuse e messe in commercio, al fine di spingere i fedeli seguaci di Cristo contro gli ebrei e i loro averi, sicché molti di essi vivono in timore di violenza, viste tutte queste spiacevoli e riprovevoli cose, fatte ad arte per confondere e sviare il popolo, proibiamo, sotto pena di scomunica e questo fino a nostro nuovo comandamento, tributare culto a Simone da Trento, farne e dif-

fonderne immagini, predicarne la santità. Proibiamo altresì si faccia offesa o villania qualsivoglia agli ebrei i quali la Santa Chiesa ammette e tollera in testimonia della morte del Nostro Signore, messere Gesù Cristo. Preghiamo pertanto i nobili principi e signori e ufficiali tutti d'Italia e loro imponiamo provvedere e vigilare nei domini loro e terre soggette il rispetto di quanto, acciocché non ne venga a Dio ingiuria né danno alla Sede Apostolica, da noi è stato disposto e ordinato.

Dalla strada e dall'interno della Pieve canti, preghiere, invocazioni.

PRIMA VOCE - Figliolletto santo, fammi grazia, ti prego!

SECONDA VOCE - Soccorrimi, Simone!
VOCE DEL PIEVANO - Su non rimanete immobili, figlioli. Avanzate in ordine acciocché tutti possiate comodamente vedere il piccolo martire e sottoporgli la vostra richiesta... Padre Nostro che sei nei cieli...

TERZA VOCE - Fammi guarire!

QUARTA VOCE - Rendimi la pelle monda!
VOCE DEL PIEVANO - Sia fatta la tua volontà così in cielo come in terra... Venite e implorate e, nell'andare, deponete la vostra offerta a seconda della vostra condizione e in proporzione del favore che intendete domandare. Il denaro nella cesta al centro, il rimanente nelle altre. Venite, avanzate... Padre Nostro che sei nei cieli, sia santificato... (*prosegue*).

QUINTA VOCE - Chiudimi queste piaghe!

SESTA VOCE - Che io di nuovo possa camminare.
VOCE DEL PIEVANO - ... dacci oggi il nostro pane quotidiano, rimetti a noi i nostri debiti... Più date e più ottenete... e non ci indurre in tentazione... Non sostate, affrettatevi...

SETTIMA VOCE - Fai che il mio bambino rifiorisca.

OTTAVA VOCE - Che il mio uomo torni a me.
VOCE DEL PIEVANO - ... sia santificato il Nome Tuo, venga il regno tuo... Affrettatevi, chiedete la grazia, fate l'offerta e andate con Dio... fate luogo a quelli che seguono... e non ci indurre in tentazione, ma liberaci dal maligno, amen.

Le voci si perdono sulla tela che si chiude sullo Spazio 4, mentre si spengono le luci e si rialzano quelle dello Spazio 2.

SCENA VENTUNESIMA

GIOVANNI BATTISTA - Il popolo! Che sa il popolo? Che vuole? Quello che noi gli facciamo sapere, quello che noi gli lasciamo volere. Il popolo è docile, pio e... generoso, migliore sempre di chi lo guida e lo governa. (*Scruta Hinderbach*) Tu affermi che la sua devozione al piccolo martire è grande. E quale misura adoperi a calcolarla? Forse quella delle offerte fatte al suo altare?

HINDERBACH - (*sente la sferzata*) Intendi insinuare che consentirei di tenere il corpo...

GIOVANNI BATTISTA - Tu lo dici, non io. E se lo dici conveni la cosa si possa ragionevolmente pensare. (*Con decisione*) Che ne è stato, in effetti, e che ne è del gran numero di monete e di oggetti d'oro, d'argento e di altri meno nobili metalli, dalla fede semplice della gente riversati ai piedi di questo impropriamente detto «piccolo martire»? HINDERBACH - (*sdegnato*) La curiosità cela forse sospetto? Allora io non mi abbasso a dare giustificazione.

GIOVANNI BATTISTA - (*calmo, controllato, deciso*) Dovrai ben farlo, Johannes! Perché non sono io a chiederla, ma, per me, Sisto papa. Il quale ti chiede altresì conto dei beni presi agli ebrei. È questione di notevole, morale importanza, lo capisci vero?

HINDERBACH - Ogni cosa è stata fedelmente registrata e catalogata.

GIOVANNI BATTISTA - Pure i miracoli del... martire sono stati e vengono tutti fedelmente registrati, epperò neanche di uno solo ho potuto aver prova.

HINDERBACH - (*insiste*) Sono pronto a fornire nota particolareggiata di tutte le spese.

GIOVANNI BATTISTA - (*interessato*) Quali spese?

HINDERBACH - Ma quelle legali, di giustizia! E cibo agli ebrei medesimi bisognava pur darlo e

mantenere i loro carcerieri...

GIOVANNI BATTISTA - E questo per l'intero ammontare degli averi confiscati, i quali, se le notizie da me raccolte rispondono al vero, farebbero, solo in moneta sonante, la favolosa somma di ventimila fiorini renani?

HINDERBACH - (*altra ostentazione di sdegno*) Non intendo, in questa sede, seguitare a dibattere argomento tanto meschino.

GIOVANNI BATTISTA - (*senza minimamente mutare il tono*) Eh no, fratello! Troppe sono per le cose meschine delle quali non vuoi dibattere. E io pazienza non ne ho più molta. Poniamo perciò fine, una volta per tutte, alla schermaglia dialettica, al formalismo ipocrita e insulso, a questo gioco ambiguo di sottintesi e di malintesi. (*Balza in piedi, improvvisamente risoluto e duro. Fulmina Hinderbach con uno sguardo di fuoco*) Non sono più io che ora ti parlo, è il legato di Sisto pontefice al quale tu devi sottomissione e obbedienza! E il legato ti impone dar seguito immediato alle ingiunzioni finora rimaste vane: la consegna degli atti originali e completi di quel processo; la liberazione delle donne e di qualsivoglia altro ebreo tuttora indebitamente carcerati; la restituzione ai suddetti dei beni i quali fossero stati loro presi; la rimozione di quel corpicino fetido dall'altare della Pieve di San Pietro e la sua sepoltura; la soppressione di ogni culto non riconosciuto e approvato dalle leggi canoniche; la proibizione di stampare e diffondere immagini o pubblicazioni lesive del decoro e della credibilità di Nostra Santa Madre la Chiesa, i quali stanno sulla Passione di Messere Gesù Cristo e sul sangue dei veri martiri, non già sulla menzogna e la ribalderia. Questo è tutto, fratello. Salute a te! (*Si gira e se ne va spedito, esce, seguito dal suo segretario*).

Lentamente anche Hinderbach si alza e resta a guardare verso la porta, l'occhio torbido, truce. Si chiude la tela.

SCENA VENTIDUESIMA

Luce di taglio sulla tela chiusa.

VOCE DI DE SALIS - Noi Giovanni podestà, seguendo per il tribunale, seguendo e volendo seguire le prescrizioni del diritto, degli statuti e degli ordinamenti della città di Trento, affinché i detti giudei non possano in nessun tempo vantarsi dei predetti loro crimini e delitti e la loro pena torni di timore a tutti e resti di esempio agli altri, in vigore del nostro ufficio e autorità a noi concessi e conferiti in questa parte, condanniamo sentenzialmente e definitivamente i detti ebrei inquisiti alla pena di morte come veri omicidi e spregiatori della Santissima Passione del Nostro Signore Gesù Cristo della Sua Divina Maestà e ordiniamo... (*Dissolve*)

SCENA VENTITREESIMA

Si apre la tela sullo Spazio 1: pianoterra alloggio di Giovanni Battista dei Giudici.

Atmosfera chiaramente di sgombero: casse e borse presso l'uscita che è tra le quinte di sinistra. Due servi le portano fuori.

Il vescovo siede su una sedia, a sinistra verso il proscenio. È in abito da viaggio. Sta leggendo delle carte.

Al tavolo, al centro dell'ambiente, il segretario è intento a riporre documenti in una borsa.

GIOVANNI BATTISTA - (*dopo un po' solleva lo sguardo, fissa il vuoto, assorto*) Un ministro della Chiesa... un pastore del gregge di Cristo! Se non me ne fossi accertato io medesimo, non lo crederai mai. Non che egli abbia concepito e architettato... no no, questa supposizione mostruosa non voglio neppure considerarla... epperò altri l'hanno pur fatta! (*Scuote il capo*) La verità, come sempre, sta nel giusto mezzo e la verità, secondo me, è che egli abbia tratto profitto dalle circostanze. Il che, a ben pensare, è forse anche più turpe e riprovevole... Dio mi perdoni se, a vantaggio della giustizia, mi trovo a dovere tanto duramente sentenziare su un fratello! (*Si gira appena verso il segretario*) Il caso, io reputo, è imputabile a banale quanto, per ciò che ne è seguito, infausto accidente: un figliolino, lasciato incautamente incustodito, cade

Dietro le quinte del Vallecorsi con gli otto «magnifici lettori»

NILO NEGRI

Anche la trentottesima edizione del premio Vallecorsi è entrata in archivio. Non senza patemi. Che ogni volta si ripetono, naturalmente.

Se dovessimo dire, di ogni edizione, ciò che accade dalla stampa del bando in poi, avremmo materiale per una singolare storia di teatro con nomi, fatti e contrattempi. Una serie di capitoli fra i quali, certo, il più interessante è quello riservato alla Commissione giudicatrice che, per ogni edizione, tiene due riunioni. Patemi, abbiamo detto. E i più sofferti sono proprio qui, nel concepimento delle due date, tese a riunire i «nobili lettori», date che vengono fuori ogni volta da un groviglio di impegni: regie, spettacoli, convegni e «prime» teatrali: un affannoso labirinto.

Otto, i signori «del bene e del male». E se il tempo, per legge naturale o per volontà dei singoli, ha modificato via via il «nobil consesso», immobile, come la grande Sfinge è rimasto il presidente della Commissione: il regista Umberto Benedetto, che arriva a noi dagli albori del Vallecorsi.

Poche le varianti per la sede degli incontri. A Roma, due volte. A Firenze varie volte. Ma dove comunemente avviene il «sacrificio degli autori» è Pistoia, la città di Cino; culla di provincia di talenti. Si pensi a Marino Marini, Giovanni Michelucci, Agenore Fabbri, Gianna Manzini, Mauro Bolognini, Franco Petracchi, Jorio Vivarelli, Piero Bigongiari, Ugo Pagliai, Piero Piccioni.

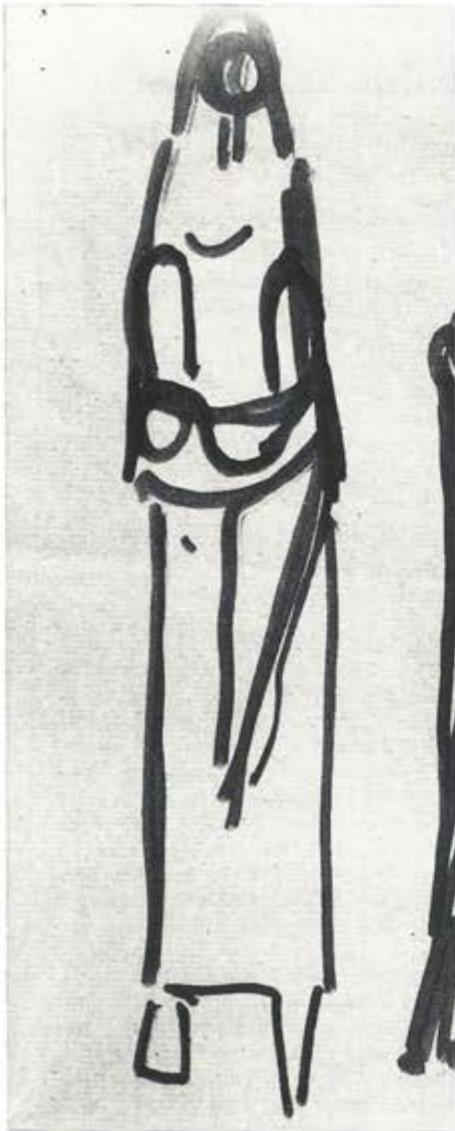
Le riunioni. Ogni volta, una specie di rito. I giurati su invito del presidente, danno lettura delle brevi note che l'esame del testo ha suggerito ed ecco che su tutti domina la diafana Eva Franchi, che da anni (per la cronaca, dal 1984, dopo aver vinto il Vallecorsi con la sua Ragazza dai capelli di lana), riserva ad ogni commedia intere cartelle dattiloscritte, con vicende sintetizzate, raffronti, considerazioni e giudizi, tanto che gli organizzatori del Premio stanno seriamente pensando ad una possibile stampa di tanto prezioso materiale. Come dire: una specie di vademecum del Vallecorsi.

Questo, alla prima riunione. Alla seconda, avverbi e diverbi si accentrano sugli «anonimi» (le generalità scalpitano nel buio della busta) scampati alla prima falciata. Nove, quelli di questa edizione. E lì, il cerchio inesorabilmente si stringe. I giudizi sono più decisi, le considerazioni più severe. Si sviscerano i testi, si frugano. Carlo Maria Pensa (anch'egli capitato lì per «colpa» di quel suo Miladeci, che nel '69 gli dette un Vallecorsi), fa seriamente la parte del critico teatrale. Nando Gazzoli e Valeria Moriconi guardano il testo dal lato interpretativo. Mauro Bolognini e Luigi Squarzina da quello scenico. Fabrizio Rafanelli analizza i dialoghi e Eva, la «prima donna», fresca del successo del suo Colore di pioggia, il romanzo dov'ella, fra storia e amore, vive, rilegge i passi determinanti dei suoi sapienti scritti. Su tutto e su tutti domina la grande mole del presidente, «miglior regista radiofonico» datato 1989 (l'hanno deciso i critici radiotelevisivi, con tanto di premio), che tutto ascolta e segue e annota. Poi, la decisione. E subito, il titolo prescelto, isolato dai suoi compagni di avventura, entra nella storia del Vallecorsi che ha, come capostipite, lo scomparso Paolo Cavallina e, come ultimo rampollo, Giuseppe Santini.

A questo punto, dopo tanta tensione, scatta la molla della curiosità: chi sarà il vincitore? Ed ecco, subito, un altro piccolo rito: l'apertura delle buste: quella del vincitore, quella del secondo classificato, quelle dei segnalati. Nomi noti. Nomi sconosciuti. Il gioco è fatto. La conclusione, alla fine, è telefonica: il presidente chiama l'autore del testo prescelto per dargli la buona novella dei cinque milioni (dalla prossima edizione saranno dieci). The end. Prossimamente si replica. □

in una roggia, miseramente vi annega e la corrente ne trascina il corpicino nella cantina di un ebreo il quale, per assurdo, ha la «sventura» di essere molto ricco. Ecco, così si muove l'ignobile catena di menzogne, di falsità, di violenza. **SEGRETARIO** - (*sospeso un momento il lavoro*) Scusate Monsignore, non mi è stato mai chiaro come, oltre al banchiere Samuele, siano stati pure coinvolti tutti i rimanenti ebrei, le femmine, i servi, finanche i putti costretti in carcere con le madri. **GIOVANNI BATTISTA** - Tu ben sai come, per provare un delitto, sia necessario, innanzi tutto ricercarne e definirne il movente. Il movente, in certa maniera, è la prova, la misura medesima di un crimine. Quale dunque movente poteva egli avere, un uomo come Samuele, per uccidere un bambino in tenera età? Nessuno plausibile, evidentemente... fuorché uno che la sua condizione di ebreo pote-

va rendere tale: quello rituale. Il quale, però, implicava necessariamente l'incriminazione anche di tutti i rimanenti ebrei, cosa questa, in definitiva anche vantaggiosa, essendo che alcuni di costoro, Angelo di Salomone in particolare, egli medesimo come Samuele, banchiere, erano alquanto facoltosi. **SEGRETARIO** - Però la Chiesa fa assoluto divieto di tentare processo per omicidio rituale. Come si poteva, allora, secondo ragione, presumere un poterne istruire e condurre... **GIOVANNI BATTISTA** - Occorreva farne emergere e dimostrarne il carattere non movendo da presunzione, ma deducendo da risultanze. E, all'uopo, che di più efficace dell'ammissione dei rei? che di più convincente del corpo della vittima? che di più suggestivo e indiscutibile dei suoi miracoli? (*Pausa. Turbato*) E tutto questo ispirato e voluto da un vescovo per avidità, per sete di ricchezza!



Che cosa mostruosa!

SEGRETARIO - Sì, Monsignore, una brutta, brutta cosa! (Esce con la borsa).

Intanto i servi hanno finito di portar fuori i bagagli. Si apre la tela-fondale sullo Spazio 4: strada verso il luogo delle esecuzioni. Da destra a sinistra sfilava il corteo dei condannati, ritmato dal lugubre battere dei tamburi.

VOCE DI DE SALIS - Tobia, giudeo, medico e chirurgo, figlio di Giordano, abitante a Trento; Samuele giudeo, figlio di Bonaventura, da Norimberga, abitante a Trento;

Angelo giudeo, figlio di Salomone, da Verona, abitante a Trento,

siano legati e posti sopra un carro e condotti per la città e, mentre così vengono portati sul carro, senza tregua siano straziati con tenaglie roventi, fino a quando non siano giunti al luogo del supplizio e qui giunti, siano posti sopra la ruota e tirati e quindi bruciati finché muoiano e le anime loro si separino dai corpi e confisciamo i loro beni. Ordiniamo inoltre:

Israele giudeo, figlio di Samuele, da Norimberga, abitante a Trento;

Mosè giudeo da Wurzburg, detto Mosè il Vecchio;

Mohar giudeo, figlio di Mosè, da Wurzburg;

Bonaventura giudeo, da Norimberga, cuoco e domestico;

Vitale alsaziano giudeo, fattore e servo, siano legati e condotti al luogo del supplizio e là siano posti sopra la ruota e tirati e quindi bruciati finché muoiano e le anime loro si separino dai corpi e confisciamo i loro beni.

GIOVANNI BATTISTA - (mentre sul fondo prosegue il corteo doloroso) Quale delitto! Samuele... Tobia... Angelo di Salomone... «Siano legati e posti sopra un carro e condotti per la città e mentre così vengono portati...». Quale perversa fantasia!

(Pausa) Il vecchio Mosè?! Pur essendo morto da qualche giorno, a causa delle sevizie patite, trascinato sopra una tavola legata alla coda di un cavallo, viene parimenti condotto con gli altri al luogo del supplizio, posto sopra la ruota, tirato e quindi arso. Quale empietà! (Resta a fissare il vuoto, perso dietro le sue fantasie).

Il tragico corteo sul fondo continua, continua il battere dei tamburi.

VOCE DI DE FUNDIS - Questa sentenza corporale e sentenza di dannazione corporale contro i sopraddetti giudei fu letta, volgarizzata e proclamata da me Giovanni notaio de Fundis per ordine del magnifico podestà nella piazza della città sopra il poggiolo dell'arengario di palazzo vescovile, luogo solito per simili atti in pubblico, secondo la consuetudine della città di Trento, il giorno di giovedì 20 del mese di giugno 1475, presenti il magnifico signore Giacomo da Sporo onorevole capitano di Trento, il signor Giorgio de Clesio, Giorgio detto Rautzar, Simone de Thono, questi tre nobili cavalieri, il signor Orlando da Sporo e gli spettabili dottori Antonio de Fatis di Terlago, signor Calepino de' Calepini, Giovanni Antonio Vaschetti, testimoni e molti altri convenuti in pubblico.

Letta, pubblicata e volgarizzata la quale sentenza, il predetto signor podestà, sedendo per il tribunale, disse queste parole alla presenza dei suddetti testimoni.

VOCE DI DE SALIS - E così pronunciamo et sentenziamo e in questi scritti condanniamo in tutto e per tutto come è sopraddetto.

Il corteo sul fondo si ferma, cessa il battere dei tamburi.

Si chiude la tela-fondale dello Spazio 1.

Rientra il segretario e si avvicina a Giovanni Battista.

SEGRETARIO - Monsignore! (Giovanni Battista si riscuote come da un sogno a occhi aperti) Se Monsignore è comodo, ogni cosa è pronta.

GIOVANNI BATTISTA - Sì sì, certo, andiamo. (Si alza, si guarda intorno, sospira).

Il segretario si scosta e si inchina. Fra Giovanni Battista gli passa davanti, esce. Il segretario lo segue.

SCENA VENTQUATTRESIMA

Scostando la tela-fondale dello Spazio 1 entra l'Uomo del nostro tempo. Ha sottobraccio un fascio di giornali e di altre carte. Porta gli occhiali. Viene al proscenio, si ferma, guarda dalla parte dalla quale sono usciti il vescovo di Ventimiglia e il suo segretario.

VOCE DEL COCCHIERE - (da fuori) Via! (Uno schiocco di frusta)

Rumore di ruote di carrozza su lastricato che si allontana.

Ogni tanto si ripete lo schiocco della frusta e l'incitamento del cocchiere ai cavalli, sempre più lontani.

UOMO - (si toglie gli occhiali, si rivolge al pubblico) Ecco: tre settimane dopo il suo arrivo, fra Giovanni Battista dei Giudici dell'Ordine dei Predicatori, vescovo di Ventimiglia e legato di papa Sisto IV, lasciò Trento per trasferirsi a Rovereto, in territorio del Serenissimo Ducato di Venezia. Da qui pensava gli sarebbe stato più agevole condurre la sua inchiesta e impedire al suo venerabile e cinico fratello tedesco di condurre a termine la «soluzione finale» della sua «questione ebraica». Perché l'eliminazione dei nove rei confessi — dieci se si considera Brunetta, morta reticente di un suo malanno, ma resuscitata, per diretto intervento della Vergine Maria, il tempo sufficiente ad allinearsi — non era stato che un episodio, un momento. (Va a sedere sulla sedia occupata prima da Giovanni Battista e si rimette gli occhiali) Ebbene non ci riuscì. Non riuscì, voglio dire, a ottenere gli atti del processo, a far togliere dall'altare della Pieve di San Pietro quel corpicino verminoso, a farne cessare il culto illecito e ingiustificato, a salvare, soprattutto, altri innocenti, uomini e donne, da tormenti e morti orribili. In compenso, però, finì di raccogliere quanto sufficiente a dimostrare quella verità terribile che aveva subito intuito, cioè che tutto era stato voluto, architettato e condotto dal fratello Hinderbach per sete di ricchezza. (Si rialza, torna al proscenio) Il cattivo alla fine fu dunque

smascherato e i buoni trionfarono? (Scuote mestamente il capo) Neanche per sogno. Tanto per cominciare di buoni non ne era rimasto uno e il cattivo... (Sfila di sotto il braccio un foglio, lo consulta un attimo) Il 20 giugno del 1478 una bolla a firma Sisto IV chiude l'inchiesta su «lo orrendo caso perpetrato per li Judei contra uno fanciullo» come una persona per bene, una specie di galantuomo in doppio petto ante litteram ebbe a dire. La sostanza? Tutto era stato condotto «secondo le norme del diritto»! Con tanti saluti «a la Justitia ed a la Veritate». (Si toglie di nuovo gli occhiali). Ci sono voluti cinque secoli e un altro domenicano, come fra Giovanni Battista dei Giudici, il padre Willehad Paul Eckert di Colonia, per ammettere definitivamente e a chiare lettere che gli ebrei di Trento erano innocenti e che Johannes Hinderbach, principe-vescovo, meglio vescovo-principe, a parte tutto il resto, non agì affatto, nei loro confronti, secondo le norme del diritto e nemmeno nello spirito e «In Christi Nomine». Amen, anzi Amen! (Si inchina).

SI CHIUDE IL SIPARIO.

Di dieci milioni il prossimo Premio Vallecorsi

È indetta la XXXIX edizione del Premio «Vallecorsi» per un lavoro teatrale in prosa e in lingua, al quale possono partecipare tutti gli autori di lingua italiana ovunque residenti.

I lavori concorrenti dovranno costituire spettacolo di normale durata e, comunque, non inferiore ai 90 minuti. Non saranno ammessi al concorso lavori già rappresentati, trasmessi per radio o TV, pubblicati, che abbiano conseguito premi in altri concorsi, o già presentati a precedenti edizioni del Premio Vallecorsi.

Al lavoro primo classificato verrà assegnato un premio di lire 10 milioni. Al secondo classificato verrà assegnato il «Premio Carlo D'Angelo» (opera in argento dello scultore Jorio Vivarelli).

Se la Commissione giudicatrice, a suo insindacabile giudizio, non ritenesse alcuno dei lavori concorrenti meritevole del primo premio, questo non verrà assegnato. Il lavoro primo classificato verrà pubblicato dalla rivista *Hystrio*. Il Comitato del Premio s'impegna a segnalare alle Compagnie italiane i due lavori premiati.

I lavori concorrenti dovranno pervenire, a mezzo plico raccomandato alla Segreteria del Premio entro e non oltre il 15 febbraio 1990, in 8 copie dattiloscritte e ben leggibili. I copioni dovranno essere contrassegnati da un motto.

Il nome e l'indirizzo di ciascun concorrente saranno indicati in busta chiusa, allegata ai copioni, sulla quale sarà ripetuto il motto prescelto. Tale busta dovrà contenere, inoltre, una dichiarazione firmata dall'autore, attestante che il lavoro corrisponde alle condizioni di cui sopra. Il Comitato esclude ogni responsabilità per eventuali smarrimenti o disguidi.

La Commissione giudicatrice è composta da Umberto Benedetto, presidente; Mauro Bolognini, Eva Franchi, Nando Gazzolo, Carlo Maria Pensa, Valeria Moriconi, Fabrizio Rafanelli, Luigi Squarzina. Segreteria del Premio presso Breda Costruzioni Ferroviarie S.p.A. - Pistoia - Via Cilegole - Telefono (0573) 3701.

UN RACCONTO TEATRALE DI CESARE MAZZONIS

CHE PURO CIEL

1

Si rivoltò nel letto e disse in dormiveglia: «Alla ventottesima battuta ha dimenticato di dare l'attacco all'oboe». Ci pensò su diverse volte, nei giorni che seguirono. Un fatto imperdonabile. Vero che non se n'era accorto nessuno, perché l'esecuzione era filata come l'olio, come sempre, e chi del pubblico capiva o si rendeva conto...

Ma lui continuava a cercarne le ragioni. Era abituato all'agio del pensare: la ditta andava avanti da sé, i collaboratori si dimostravano eccellenti, e tra i diversi lussi vi era l'irrinunciabile spazio dedicato all'analisi lenta e ponderata di quanto accadeva dei suoi giorni. Che visto dal di fuori era assai poco (lui questo lo sapeva) e sembrava monotono. Ma chi diceva monotono, e lo tacciava di pigrizia, dimenticava le ore dedicate alla musica (studio di partiture, direzione d'orchestra, ecc...) e l'amore. L'amore era un contralto, un corpo fervido e flessibile che pareva una fiamma attorcigliata, intrecciata; e a una fiammata nera assomigliavano i capelli. Il suo amore era Orfeo. Cantava, da due o tre anni, nei teatri medi e si faceva strada nei più grandi, ed era quindi molto assente. Assente dalla città dove abitavano, s'intende, non dall'unione delle anime. Lui non l'accompagnava mai nei viaggi: le scriveva ogni giorno. E fittamente i due telefonavano. D'altronde lui aveva escogitato un altro e ben diverso modo, per starle accanto: e per accompagnarla nota per nota e minuto per minuto. Lei non scriveva mai; gradiva le sue lettere e lo svegliava anche nel cuore della notte dopo recite e cene, o ancor più prima di prime o prove generali e ansiosamente parlava per mezz'ora: problemi con colleghi, registi, timori di raucedine, di laringiti, scelte d'inalazioni e supposte, estremo rimedio (ma ricorrevi o no?) il cortisone. Tacitamente evitavano un tema: i direttori d'orchestra. Talvolta lei lo sommergeva, di parole d'amore, e gli chiedeva di prendere un aereo, di raggiungerla presto. Lui, in un modo o nell'altro, riusciva sempre a rifiutare, e lei già lo sapeva (era una vecchia consuetudine) e non andava in collera. Un tantino delusa prendeva a carezzarlo, con sussurri e parole nel microfono, finché sentiva che si era addormentato. Nel sogno, dopo quella svista dell'oboe, gli apparve quasi sepolta da una frana: cumuli di terriccio bruno avevano invaso i campi elisi. La volta di zolla era crollata, in grembo e in testa dei beati cadevano le talpe. Lei recitava qualche cosa, lui si svegliò e annotò un ammasso di parole, per meditarvi la mattina, e poi quando fu sveglio lo riscrisse e pulì e lo spedì per posta, a lei, intitolandolo Orfeo. Se vi faceva cenno, nei mesi successivi, lo ricordava come «il poemetto d'Orfeo, che mi hai dettato in sogno».

2

Fui sempre — ma ne ignoro la causa — ansioso che morisse: perciò la tutelai con armonie. Come un'eterna goccia cadente su acqua piatta espansi le onde concentriche vocali di cui ero la fonte: melodiosa nel mezzo. E poiché lei mi era vicina la circondavano e coprivano, quei cerchi musicali, quasi un sonoro guardinfante. Dove essi — quali onde appunto — lambivano o si frangevano in dentella, in grappoli di note, d'un tratto istituivo piagge di chetezza, mansuetudine, le belve erano rese mitigate, ammolite le spine, i tronchi scioglievano pianti resinosi, e melliflui le arnie, e le api impegnate mandavano un ronzio più basso, e soffice.

Ma nessuno, in quel cerchio, poteva ledere Euridice. (Lei non usciva dal raggio del mio canto). Se non chi dalla sorda terra sale, chi nei fossi di essa s'attana e non mi ascolta, chi da cripte e ipogei vani-

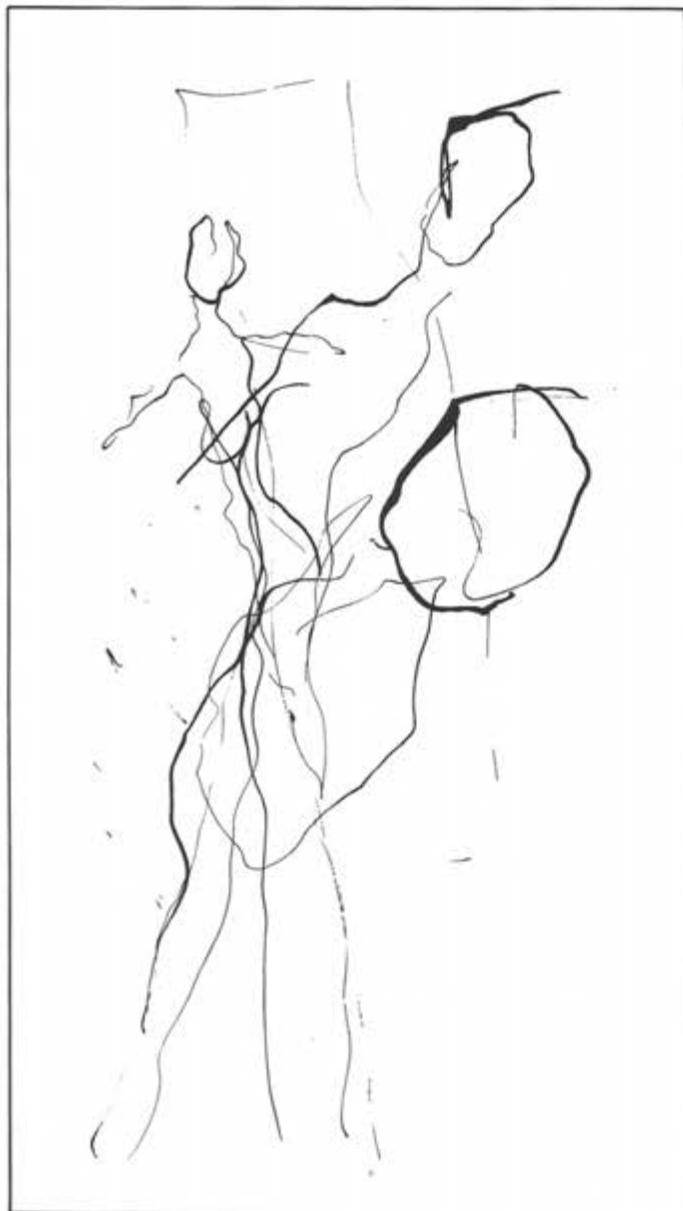
Torinese, infanzia e giovinezza in Argentina, studi musicali a Londra e a Salisburgo, laurea in chimica nucleare a Buenos Aires, attualmente direttore artistico del Teatro alla Scala, Cesare Mazzonis è anche affermato scrittore. Il suo terzo romanzo, «La memoria fastosa», è uscito mesi fa presso Feltrinelli. Precedentemente, presso Einaudi, aveva pubblicato «La vocazione del superstite» e «Il circolo della vela», due testi che erano stati scelti da Italo Calvino. «Hystrio» volentieri pubblica questo suo racconto di ispirazione e argomento teatrale.

scie lo sforzo del canto ininterrotto. Colui la rese una sua pari: fredda e del tutto incapace di ascoltarmi. E poi la trasse a dimorare sottoterra, come e con lui. Allora, come a lei di sentirmi, fu tolto a me di vederla. Ma le cose vicine, che l'avevano scorta, trasudavano sempre la sua immagine. Non mi davano requie. Dovunque io mi volgevo Euridice appariva, era un'eco visiva e ritornava dal suo spazio ch'era il mio. Fu il dolore perciò, a farsi ininterrotto, l'ingannevole — sapendo ch'era falso, e per sempre — vederla ad ogni istante. Fui dunque talpa disperata, cieca, per inseguirla scavatrice. Dissi addio cielo, e sole, forai strati di terra.

E lei scendeva lenta, con la semplice inerzia della morte, io dietro ansavo come un cane da tartufi. Smottamenti, brusii, grattare delle unghie: quel nuovo spazio era meschino, e limitato a tali pochi, sordi segni. I raggi della vista restavano chiusi in un gomitolio, sotto le palpebre, e le onde del suono fasciavano la bocca, come bende, senza riuscire a distaccarsi. Capii la nuova condizione: non più parlare né vederla: condivisione, se volevo, di quello spazio angusto. Mi venne confermata, a tempo debito, dal Re dei morti: non era un'eccezione o un privilegio, mi disse. Chiunque e a queste condizioni, sentenziò, può seguire chi vivo aveva amato. «Riunirsi» disse. Avrei potuto accontentarmi (restare solo e fuori, lo sapevo, era peggio. Né mi auguravo il «prima», con l'incessante ansia di morte) ma come eroe dovevo infrangere la regola. «Fai pure — disse lui — ma ricorda che la sfortuna dell'eroe serve soltanto a confermare le mie leggi. Per gli altri sarà chiaro: Ecco — brontoleranno — cosa c'è da aspettarsi. Si adegueranno meglio».

Così, senza crederci molto, recitai tutta la mia parte. Osando l'inosabile, il proibito, afferrai alla cieca quanto tastavo li vicino, di Euridice, feci una capriola, e detti un colpo di tallone e rimontai. Poi alla luce mi voltai a guardare.

Esiste il punto in cui i destini si congiungono: prima o poi ci si arriva. L'eroe che tenta e l'uomo che non riesce. D'altronde non sono stato il solo: molti crederono, da quando mondo è mondo, di truffare la morte. Fecero viaggi anche più lunghi, più avventurosi e affaticanti. Tornarono, talvolta, piegati in due: sotto la soma di un fantasma che appena esaminato, guardato in faccia, risvaniva nel nulla. Dunque uno sfogo non ignobile, dunque nulla di male, di importante rimprovero o castigo. Ciò che vien detto «umanamente com-



prensibile». Peggio invece il capriccio: non volere adeguarsi, farne un lamento senza fine, rifiutare altre donne. Questo si è fuori luogo e poco serio e merita davvero — come poi giunse puntualmente — la giusta punizione.

3

E Orfeo, da quella volta, si andò trasformando in Euridice. Clara, cioè la sua donna contralto. Lui divenne più ansioso dei suoi viaggi, dello spostarsi continuo sugli aerei che prima aveva accettato pigramente. Voleva un colpo di telefono, subito, ad ogni arrivo in aeroporto. Da allora diresse soltanto più l'Orfeo, il «suo» Orfeo. Il pubblico naturalmente si annoiava, disertarono in molti. Restarono alcuni veri amici e i più servili tra i commessi, i più bassi impiegati con mogli sbadiglianti, qualche interessato fornitore. Lui ricordò tutti gli attacchi, a strumentisti e cantanti, migliorò ancora il gesto, la chiarezza e l'espressione del braccio. Talvolta gli sembrava che la tanto ripetuta esecuzione «lievitasse», ed eran le serate più felici. Altre annoiavano lui stesso: tutto era chiaro ormai, era fissato, era previsto: e ne stillava ad ogni nota una monotonia indicibile. Gli eterni campi elisi, dolce eterno ripetersi, melanconie di flauti ed oboi, il puro ciel, l'uomo che immagina pacati struggimenti in paradiso, perché tutto è previsto. Scorse altre partiture, si soffermò sul «Castore e Polluce» di Rameau. «Séjour de l'éternelle paix»: anche lì un'aria tra il calmo e l'avvilito, una vastissima elegia, un languore che deriva da appagamenti secolari.

Lo divorò la gelosia. Altri, con la bacchetta, potevano smuoverla a piacere, agire su di lei, provocarle reazioni, nuovi ritmi, un diverso lamento e un altro palpito, una indotta emissione, un suo flusso a sorpresa. E scuoterla, e sbaragliarne le abitudini. Guidata, condizionata da un gesto sconosciuto: l'immaginò sottomessa, prona ad al-

trui bacchette, felice d'esser prona e dare ad altri: il meglio di sé. Prese a magnificarle il disco, dunque, che aveva registrato tre anni prima: per quello ch'era stato allora un «colpo di fortuna» (dovuto, in quella casa discografica, a un direttore della produzione che aveva creduto nell'«astro nascente», e che l'aveva imposta). «Hai subito trovato i campi elisi, — le diceva — una tranquilla perfezione. Nessuno può far meglio. I direttori devono adeguarsi». E qualche volta si arrabbiava: «Nessuno deve osare un cambiamento!». Un giorno, da una città del nord, Clara telefonò dicendo che «cambiava». Il direttore d'orchestra era autorevole, noto per certe bizzarrie, e uomo di carattere. «Un talento incredibile — gli disse — non riconosco più quest'opera, me stessa, l'orchestra: siamo dei burattini e ci sforziamo di fare quel che vuole». Gli scrisse, per la prmissima volta in tanti anni.

Entrava nei dettagli, minutamente, e univa a questi, d'un tratto, esplosioni di iperboli. Come se volesse insegnargli un segreto e una tecnica, pensò mentre leggeva, e che lui si adeguasse. Per quanto offeso, dovette ammettere ch'era una lettera d'amore. Lo voleva partecipe. Scriveva d'aver finalmente capito la paura, l'ansia per chi si ama. Il pianto per la perdita. «Quando incomincio a cantare — scriveva — e a chiamare Euridice, re bemolle do do si bemolle, l'eco ripete in modo tale quelle quattro note, tutta la tristezza del più non esserci in quattro note con i soli violini divisi e il chalumeau...».

«Sono contenta che tu sia come sei — concludeva — casa e bottega. Non ti chiederò mai più di prendere l'aereo, e di raggiungermi. Adesso ho anch'io paura dei tuoi viaggi».

Tutto era giusto, lui concluse, ma anche un po' avvilito. E quando si incontrarono fu freddo, e camminò davanti a lei con le valigie, né si voltò a sorriderle come di solito accadeva. Disse in tono sarcastico: «Adesso hai capito quel che accade, laggiù. Le mie parole non bastavano. Ci voleva Plutone, e questa volta l'hai trovato». Lei era stanca, non perdeva la calma: «Non c'è di che arrabbiarsi. Se vuoi è vero: lui comanda alle ombre. È stato il nostro Re. Non è una buona ragione per non guardarmi in faccia, né per parlarmi in questo tono e senza nemmeno voltarti».

Stiamo invertendo i ruoli, lui pensò. Mentre la verità è tutt'altra; è lei Orfeo, è lei che viene a scuotermi, è lei che canta veramente e che mi sveglia dal mio limbo.

Il limbo in cui lui si adagiava, il suo soggiorno da beato era quel vecchio disco.

Lui dirigeva i dischi, partitura alla mano. Non era mai stato un direttore, ma si allenava e dilettaava assiduamente con quell'esercizio. «Hai un bel gesto»: lo lodavano. Era molto accurato, salvo per lo spiacevolissimo incidente dell'oboe durante l'aria di Orfeo: che puro ciel. Quello era stato un segno: della fragilità di un eden, di un limbo. Poi aveva sognato frane e terra, la morte vera. Ma l'abitudine era vecchia, più vecchia del suo amore. Si produceva con gli amici, e con i dipendenti della ditta. Alcune serate erano state memorabili, altre quantomeno corrette, senza sbagli. Poi, l'avvento di Clara. E che palpitazioni, la prima volta, a seguirlo nota per nota. Lui si adeguava (ne aveva l'abitudine) perfettamente al suo fraseggio, ai suoi tempi. Un modo di esserle vicino, anche se lei cantava oltre l'oceano. Ed ora lei sognava un altro disco, con quel tremendo Kapellmeister che trascina gli interpreti nel regno delle ombre, e li guidava a suo piacere. «Chissà se lo vorranno fare, se lui sceglierà me, ci sono troppi Orfei sul mercato».

Il limbo andava in pezzi, era chiaro. Quel suo ridicolo gestire, davanti agli invitati e ad un grammofono... gesti di un'ombra, che non incide, che non tocca, che non pesa e non conta. Un artificio per cularsi, bearsi, e con l'aiuto di un grammofono creare un paradiso artificiale da due soldi. Invidia e paura del mutevole: tutta una vita assicurata, salute buona, abitudini sane, gli ingressi sicuri dalla ditta (ch'era assai solida, e in più c'erano altri prudenti investimenti). E soprattutto poi guidare un disco, che girava e girava e ritornava ogni volta identico a se stesso. Guidare meglio: farsi guidare. Noi siamo nulla in seno all'universo, i cieli ruotano, i nostri gesti sono effimeri, per breve spazio battiamo il tempo a quello eterno.

E poi si chiese: ma davvero, perché invidiare lei, la sua «realtà». I patemi e i sudori d'ogni sera: anch'essi un inutile agito, un rischio e intorno al nulla. Sì, ma almeno quel rischio, quel quanto di mutevole. Un tentativo di volere. Volere, volere, ma la vorrei io, quella vita? E poi perché reale? Svegliare i morti con il canto, è reale? E i pastori che musicisti gorgheggiano in coro con le ninfe: quelli puzzan di merda, piuttosto. Anche Euridice puzza, dopo ch'è stata sepolta, c'è proprio di che voltarsi in là, e non guardarla per non vomitare, di che tappare il naso, anche. Reali gli dei che ci consolano, e premiano? Reale la gente di teatro, accolta ben nota di turpi mentecatti? Tacitamente, da quell'ultimo ed irritato incontro, smisero di vedersi.



*E dopo, da questa notte,
si amala trasformando in
Erosichon ..*

Ernesto Treccani

I disegni per il racconto sono stati eseguiti da Ernesto Treccani

«**M**a le cose vicine, che l'avevano scorta, trasudavano sempre la sua immagine». Doveva andarsene. Dall'agenzia di viaggio di cui era cliente (finora aveva acquistato biglietti per lei) si fece inviare dépliant, opuscoli, prospetti. La nebbia invadeva il suo giardino e lui vi scorgeva capodogli, pescherecci, e sopra tutto l'alto annunciare dei gabbiani. Mari guantati in bianco, e lisci freddi scivolosi, angui il rabbrivire di correnti e su, tra gli abitanti boreali, il racconto di Orfeo che lo accoglieva con mutazioni nemmeno sostanziali delle ombre, del viaggio tra di esse. Dove le palme screziano una lacca, d'indaco e immota, e i granchi vendemiano le noci e di polpa di cocco ungono e ingrassano la propria polpa corporale (il sole a rasomare riflettono allora specchi di guscio gocciante, giù per il tronco longilineo che formicola nell'ora del tramonto di tenaglie, zampe e chele) accadeva lo stesso. E tra gli Osseti nelle valli del Caucaso, sonanti di zoccoli e cascate. Il mondialmito di Orfeo, inevitabile. Dunque parti ma consapevole di non poter dimenticare, parti senza annunciarsi, per la città del Nord a spiare le recite, lei e il suo nuovo «modo», lei e quella bacchetta.

Giunse fruscando leggermente, su acqua e asfalto. Grondavano i giardini e vaste ricche case bianche e verdi. La ricchezza e il silenzio le facevano sembrar disabitate. Appena appena quel suono delle ruote, ad invogliarlo al sonno. Talvolta squarci nel fogliame, da un lato della strada, e si scorgeva l'estuario vasto e grigio. Stampe antiche, antichi mobili in albergo, che gli sembrò quasi deserto: vi si aggirava, a detta del portiere, Euridice annoiata, sconsolata. Si conoscevano e le mandò dei fiori. Dormì diverse ore. La sera alla Staat-



soper capi il perché di quell'affliggersi: le recite sospese per indisposizione del contralto, e il direttore che non aveva voluto sostituirla. Si faceva un balletto, e Orfeo attendeva che Clara stesse meglio. Forse lei lo chiamava, adesso, e stupiva di non trovarlo al suo telefono. Certo — malgrado il poco caldo ultimo incontro — non sospettava che lui fosse partito, e tantomeno che fosse giunto lì e restasse nascosto. Cenò con Euridice, quella sera, e ai suoi capelli biondi — notò — donava il lume di candela. La molto annoiata gli venne in stanza facilmente, e poi a letto. Il giorno dopo riprovò con Amore, e con lo stesso risultato. Salvo che invece di bionda grande e placida questa era piccola e vivace, e se lo tirò dietro nel quartiere del porto, di locale in locale, fin quasi all'alba. Adesso e come un gatto maschio — gli venne da pensare — ho lasciato il mio odore nel cerchio intorno a Clara. «Quel nuovo spazio era meschino — ricordò — e limitato a tali pochi, sordi segni». Comunque cercò di approfittarne, dato che Orfeo veniva costantemente rimandato. Fintamente bonario si fece raccontare: dettagli sulla nuova e già famosa esecuzione. Ma le due non aggiunsero alcunché a quanto gli aveva già spiegato Clara, e con più intelligenza. Si stancò presto dei languori di Euridice, e delle squinternate bizzarrie di Amore. «Mordimi ancora col serpente» gli diceva prima, credendo di fare dello spirito. E vi aggiungeva: «Deine Schlange macht mich bange». Invano lui tentò di non farle ripetere, ad ogni occasione, queste due frasi messe insieme. Amore tutto trilli e maldicenze (verso i molti «leggeri»: soprani sue colleghe) proveniva dal ballo: dopo un lustro di silfidi e di cigni lacustri e belle addormentate si era scoperta una voce. Olimpia era il suo zenit (pec-

cato che lui non l'avesse ammirata in quel «suo» ruolo): vi gorgheggiava e ballava sulle punte, univa in una volta splendore d'ugola e di coscia. Quest'ultimo è vero lui l'aveva lì accanto, sotto gli occhi, e lei non mancava mai d'unirvi un arpeggio fino al re, fino al mi naturale e sopracuto. Lui fuggì una mattina, e tornò a casa, quattro com'era arrivato. Il mistero d'Orfeo era rinviato sine die.

5

Sul suo giardino scese, definitivo, l'inverno, e i suoi pensieri si spogliarono salvo d'una fastidiosa fantasia. Immaginava l'incidente e il conseguente. Immaginava lei scomparsa nel sempre temuto precipizio, d'aereo, se stesso alla notizia: è questo il vero risveglio — si chiedeva — dal limbo per causa di un dolore, tanto preciso, d'una mancanza, tanto assoluta e irrimediabile? Immaginava il seguito: «metterò in moto il giradischi, principierò ad agitare la bacchetta». L'ouverture, poi il coro, poi la voce di lei. «Le ho ridato la vita, lei dipende da me, ora, ed ha meno realtà, ora, di quanto io stesso non ne abbia». Vedeva e rivedeva, nella mente, quel suo funebre rito. Ecco che lei lo segue, docilmente e per sempre, eppur girano in tondo e mai riescono dal regno delle ombre. Sul nero solco morto, camminano, da cui sale la voce di lei. Ma il solco è una spirale a mulinello, riporta al centro e al fondo. Lui tanto si disface in queste immagini, da tralasciare il suo lavoro e tutti i conoscenti, e infine da ammalarsi. Ripugnanza di sé lo indusse a seppellire, in cantina, dischi, grammofono e bacchetta. E divise se stesso tra il letto e la poltrona: gli alberi nudi appartenevano al regno degli inferni, così l'erba pallida ingrigita, e solo un vetro trasparente separava da essi. Andò avanti a brodini, e a sospiri, finché un accenno di mutamento stagionale lo dettero alcuni asfodeli sul prato. Allora gli giunse una lettera di Clara. Vi lesse notizie un po' generiche, in principio, di teatri e città visitate, poi qualche cosa (dopo due fitte pagine) che gli parve più serio. Non avrebbe più inciso un nuovo Orfeo, bensì un'Alceste. Si trovava benissimo in quella tessitura, pur tanto più acuta. «Mi accadono cose sorprendenti» scriveva. La più importante che gli annunciava in chiusura di lettera, era l'essere incinta di quel loro finale, sgradevole incontro. «Verrò a trovarti presto» concludeva. Lui cercò di rimettersi un po' in sesto. Uscì per qualche ora. Dieci giorni più tardi gli confermarono l'arrivo, e il numero del volo. All'aeroporto dovette sedersi varie volte, le gambe gli tremavano sovente, provava gran stanchezza e un grande vuoto in testa. Vacillò verso la ringhiera quando annunciarono l'aereo. L'aria era fredda e il sole abbacinava sulla pista, sul candido calante metallo. «Che puro ciel» mormorò, e gli parve di udire flauto oboe fagotto e corno in do. Continuò a borbottare, instupidito: «Qui tutto spira un tranquillo contento, ma non per me». Ed ora i motori erano spenti, e in luce e silenzio vedeva uno per uno chi adesso era lento e intento a scendere. Che ne sarebbe stato di Euridice, pensò: «Chiedasi a questo che mi viene a incontrar stuolo felice».

Scesero tutti i passeggeri e soltanto alla fine udì cantare, e tre note figure e sorridenti si affacciarono in cima alla scaletta. La gente stupiva e si fermava, lui vide anche berretti e facce sorprese di piloti e di hostess, e intanto le tre donne, con le squillanti voci usate al canto in palcoscenico, si davano il cambio e cantavano ognuna un ritornello: «Trionfi Amore» udiva lui, e ancora «nel dolce istante della pietà» e infine «quel sospetto che il cor tormenta al fin diventa felicità». Risero molto riabbracciandolo, ed erano sincere, e intanto si facevano notare e firmarono persino qualche autografo. «Domani si va a cena tutti insieme, dopo la recita» trillò Amore volubile e prese un tassì con Euridice. Clara gli andò dietro col facchino, lui si voltò a sorriderle, e salirono in macchina. «È il mio destino — gli disse — come Orfeo e ancor più come Alceste; ridò la vita a chi amo». Lui assenti guidando. Adesso si sentiva meno debole, giunti a casa portò dentro le valige, da solo. Alceste era un po' pallida, notò, ma non molto ingrossata. Lei sedette in poltrona, e aprì il mantello viola: lui sedette lì accanto e chiuse gli occhi. E ascoltò: come lei l'avesse studiato, quel giorno in cui lui evitava di guardarla, e lì per lì avesse deciso che quella stessa notte gli avrebbe fatto un figlio. Poi si era messa in ombra, ad aspettare, e il primo mese non era stata bene e aveva cancellato delle recite. «Come sai, — scoppiò a ridere — quelle due matte mi hanno raccontato tutto».

Poi passeggiarono avanti e indietro nel giardino, la terra ancora seminuda, l'erba scarsa, qualche asfodelo chiaro. E raso terra, contro il muro, la grata attraverso cui guardarono in giù nella cantina. Abitarono gli occhi al semibuio, videro ingrigito dalla polvere il disco dell'Orfeo, e dalla coppa d'un altoparlante il guizzar ritmico e sottile delle code. Occhietti scuri li osservarono, dalla sventrata fonte sonora li raggiunse lo squittire di vari neonati senza pelo. Poi anche i topi andarono a nascondersi e ci fu buio senza movimento. □

Uno scrittore nell'impero dei suoni

Chi è Cesare Mazzonis? Come e perché scrive, come concilia le sue giornate nell'«Impero dei Suoni» (è direttore artistico alla Scala) con la nostalgia per i silenzi abissali dei mari, cui si ispira il suo ultimo romanzo, *La memoria fastosa* (Feltrinelli, pagg. 245, L. 25.000)? Questa conversazione tenta di rispondere alle domande.

HYSTRIO - Lei è, Mazzonis, musicista, chimico e scrittore: personaggio leonardesco. Quali rapporti, se ci sono, fra queste sue tre nature?

MAZZONIS - Vasta questione: l'unità dei procedimenti logici, le affinità segrete fra scienza e arte... Sì, penso che ognuna delle mie tre attività abbia influenzato e aiutato le altre. Per esempio, il processo della ricerca chimica che passa dalla cellula al tessuto, o dal cristallo alla materia, presenta certamente delle analogie con il procedimento di scrittura del mio romanzo, che è un continuo andare dal semplice al complesso. Rapporto che può essere riferito anche alla musica, con le sue strutture armoniche via via più complesse. *La memoria fastosa* possiamo considerarla, infatti, come una partitura che si forma per aggregazioni intorno ad alcuni *leitmotiv*. Mettere in musica un testo, per farne un oratorio, un *lied* o un'opera lirica, vuol dire raccontarlo in altri modi, introducendo molte variazioni al suo interno. Ora, con questo romanzo scritto su diversi piani, credo di aver fatto qualcosa di simile.

H. - La definizione «romanzo-poema» le conviene?

M. - Sì, e non soltanto perché ho inserito parti versificate, ma perché nello schema del racconto ho aperto a più riprese come delle finestre per descrivere stati d'animo, sensazioni, paesaggi, eccetera come aperture liriche, proprie della poesia. Inoltre, della poesia ho cercato di introdurre la ritmica, nel tessuto prosastico. Compresi certi incisi, una frase o una semplice parola, ricorrenti come *leitmotiv*.

H. - Leggiamo, dalla parte centrale e mitologica del romanzo: «Marin armiere segue l'ingegnere. Provetti specialisti approdano. Arianna porgifiolo, io taglio e cucio: cornuto cancro brama. Io strizzo l'anasarca al gonfio bove...». Il romanzo ha anche parti più piane, discorsive. Ma lo stile è questo. Possiamo definirlo barocco?

M. - Certo che sì. Il teatro spagnolo del Grande Secolo, Gongora, il cavalier Marino: la letteratura barocca ha accompagnato la gestazione, lentissima, di questo libro.

H. - Lentissima perché?

M. - Ragioni pratiche. Prima, quando dirigevo i programmi lirici in Rai, potevo dedicare al lavoro letterario le ore del mattino. Ora, in Scala, non più. Riesco a lavorare, praticamente, soltanto nelle vacanze d'estate. E intanto prendo note, accumulo materiali. Questo spiega anche, in parte, perché *La memoria fastosa* ha un carattere composito, meno lineare di *La vocazione del superstite* o di *Il circolo della vela*.

H. - Fu Calvino a fare pubblicare da Einaudi questi due primi libri. Come successe?

M. - Un amico aveva chiesto a Italo di leggere quel pasticciaccio, *La vocazione del superstite*, che raccontava come uno strano processo iniziatico l'uccisione, morte e digestione, guarda caso, di un pesce, e parallelamente la storia di Teo, che assiste alla resurrezione della carne dopo un'apocalisse figurata. Calvino mi impose tagli draconiani, e opportuni; poi pubblicò. Due anni dopo tenne a battesimo *Il circolo della vela* che avevo scritto come una micro-epopea fra contemporaneità e primitivismo.

H. - Appunto: nei suoi libri, anche in quest'ultimo, c'è un gusto spiccato per l'antropologia, le epiche primitive, il mito. Può spiegarlo?

M. - È un invito all'autoanalisi. L'infanzia in Argentina, una sovrapposizione spazio-tempo, l'at-



trazione della memoria remota, chissà. Credo che cercherò una risposta nel mio prossimo libro, se la Scala me ne darà il tempo. Sarà un saggio, sull'epica delle età primitive, ma anche sui paesi dell'aldilà, e sul culto dei morti. Su quanto, insomma, è il sottofondo antropologico e filosofico di *La memoria fastosa*.

H. - Realtà e affabulazione, elementi vitali e materiali archeologici, costruzioni mentali alla Borges e corporalità del linguaggio come in Rabelais:

hanno detto che il suo romanzo procede per copie di contrari.

M. - È vero. È un libro tutto fatto di rimandi. Forse perché il reale è costantemente invaso dall'irrealtà.

H. - Ma fuori della letteratura lei, Mazzonis, che cosa predilige?

M. - Non lo so. Nello scrivere c'è una parte di gioco, si capisce. Ma la tentazione di opporre alla realtà un mondo immaginario è sempre forte. Forse per questo sono capitato alla Scala... Ugo Ronfani

Oltre un trentennio di spettacoli
del massimo teatro lirico nazionale
nel giudizio di un grande critico
e limpido scrittore

MASSIMO MILA ALLA SCALA

SCRITTI 1955-1988



In collaborazione con il
Teatro alla Scala

RIZZOLI

Prefazione di
Gianandrea Gavazzeni
pag. 544,
137 illustrazioni
a colori

RIZZOLI

UN ATTO DI MAURO PEZZATI VINCITORE DELL'ARETINO 89

FARSA D'IDENTITÀ



Siamo lieti di annunciare che *Hystrio* pubblicherà, per un raggiunto accordo e a cominciare dalla recente sedicesima edizione, le opere vincitrici del Festival Internazionale Atti Unici, organizzato dall'Associazione Piccolo Teatro Città di Arezzo in collaborazione con la Cassa di Risparmio di Firenze e il patrocinio del ministero Turismo e Spettacolo. Ecco dunque *Farsa d'identità*, di Mauro Pezzati: il testo che ha avuto — ex aequo con quello di Vanna Spagnuolo dal titolo *L'ultimo corsaro* — la segnalazione speciale al Premio Teatrale Letterario l'Aretino, e che è stato prescelto fra i due, data la sua evidente teatralità, per la rappresentazione, con la regia di Antonio Viviani e la compagnia del Piccolo di Arezzo. Ad entrambi gli autori è stato consegnato anche il *Cavallino rampante* in argento, simbolo della Città di Arezzo. Il teatro di parola era il motivo conduttore delle prime due serate del Festival, che è continuato nelle altre due serate con il ciclo «Animazione teatrale» sponsorizzato dagli Enti locali, dalla Banca Popolare dell'Etruria e del Lazio, dal Monte dei Paschi di Siena, dalla Banca Toscana, dalla Cassa di Risparmio di Perugia e da altre istituzioni e industrie aretine. Periodo di svolgimento del ciclo, il 3 e 4 dicembre, al Teatro Petrarca, con due inediti di Arthur Miller, *I can't remember anything*, e *Dialogo*, di Edoardo Sanguineti, nonché il testo di Pezzati *Farsa d'identità*, questo prescelto dalla giuria presieduta da Renzo Tian. La rappresentazione dell'atto unico di Pezzati ha avuto largo successo di pubblico e critica. La Compagnia *La Grande Opera* di Roma, diretta da Massimiliano Troiani, ha messo in scena Miller, conseguendo anch'essa un vivo successo. *Nell'illustrazione qui sopra* *La Fatigue de vivre* (1926) di René Magritte.

LA SCENA

Sullo sfondo, una città che lambisce un cielo fumoso. In primo piano, su di un palco al quale si accede per alcuni gradini, una monumentale scrivania. Sulla scrivania, un telefono, una calcolatrice dalla quale si srotola il nastro di carta fino a lambire il pavimento, registri, schedari. A ridosso della scrivania una poltrona rinascimentale.

In secondo piano, oltre il palco, un ramo d'albero, secco, che spunta dalle quinte.

La notte sta calando sulla città che si accende di luci. Lontano ronzio di motori. Il Gufo, che dorme appollaiato sul ramo, comincia a dar segni di risveglio con fremiti d'ali. Si avvicina il rumore di un autobus. Portato da un'invisibile pedana mobile appare Salcedo che con una mano tiene stretta contro il petto una piccola valigia e con l'altra si sorregge ad un immaginario appiglio dell'autobus. L'autobus si arresta con una brusca frenata. Salcedo perde l'equilibrio e l'appiglio e ruzzola sul palcoscenico. Il Gufo si sveglia. L'autobus riparte e si allontana lasciando come segno visibile di sé una densa nuvola di gas di scarico.

SALCEDO - (Tossendo) Ehi! Ehi, sentite! A che ora la prossima corsa?

Il rumore dell'autobus svanisce. Salcedo si guarda d'intorno, scorge il Gufo e gli fa un goffo inchino.

Buongiorno, signore.

Il Gufo risponde agitando le ali.

Che imbecille! No, per carità, no, non dico a lei. L'imbecille, c'è bisogno di dirlo?, sono io. Naturalmente. Ho detto buongiorno, invece di buonasera. Che errore madornale! Riconosca, signore — la prego — la mia buona fede e mi lasci sperare che questo spiacevole lapsus non alzi una barriera di diffidenza tra noi. Non sono un ipocrita, signore. Cerco sempre di pensare quello che devo dire, signore, ma soffro di distrazioni e talvolta mi capita di dire prima di aver pensato ciò cui si deve pensare. Conosco le disposizioni, signore. Di giorno si deve dire buongiorno e di sera buonasera, e, naturalmente, per non cadere in errore, lo si deve prima pensare. Perciò, dopo averci opportunamente ripensato, le dico buonasera. Buonasera, signore.

Il Gufo fa un sussiegoso cenno di approvazione. Tenendosi sempre stretta al petto la valigia, Salcedo si fruga in tasca, ne estrae un foglio, lo legge, esamina il luogo, lo rilegge, torna a esaminare la scena che gli è d'intorno con grande attenzione. Le dispiacerebbe dirmi se è qui che...?

Il Gufo china leggermente il capo, ma non è né un sì né un no.

Molto gentile, grazie. Finalmente ci sono arrivato. L'indirizzo è proprio questo. Le dirò, io con gli indirizzi ho sempre avuto poca fortuna. Del resto, sa che cosa mi diceva la mia bàlia? «Attento, piccolino mio, attento agli indirizzi: sono quasi sempre sbagliati». Eh, santa donna, la mia bàlia. La sapeva lunga sulla vita. Conosceva a memoria un milione, ma che dico?, un miliardo di indirizzi, ma per non avere sorprese non andava mai in nessun posto. Eppure — destino cinico e baro! — sa che cosa le capitò? Quando morì... (Ride)... quelli delle pompe funebri sbagliarono indirizzo e... (Ride)... invece di portarla al cimitero la scaricarono alla maternità!

Il Gufo borbotta agitando le ali.

Scusi. Forse la importuno? Parlo troppo? Perdoni. Non posso farne a meno. Ordine del medico il quale mi ha detto: «Se vuole vivere a lungo e in perfetta salute, pensi poco e dica tutto quello che non pensa». E siccome io non capivo ha aggiunto: «Del resto il pensiero costa un prezzo altissimo e pensare la condurrebbe alla rovina in breve tempo». A questo discorso devo esserci rimasto tanto male che lui ha sentito il bisogno di consolarmi. «Dopotutto, per la stragrande maggioranza degli uomini l'uso del pensiero ha effetti sempre dolorosi, spesso letali. La parola, invece, è assolutamente gratuita e basta metterci un po' d'attenzione, fare in modo che contenga la minor dose possibile di significato...: in questo modo essa ha, per chi la usa, un effetto terapeutico, liberatorio, eufori-

LA LOCANDINA DELLO SPETTACOLO

4 Dicembre 1989, ore 22

TEATRO PETRARCA, AREZZO

ATTO UNICO DI AUTORE ITALIANO
VINCITORE DEL PREMIO L'ARETINO 1989

FARSA D'IDENTITÀ

di MAURO PEZZATI

Compagnia Piccolo Teatro Città di Arezzo

Regia

ANTONIO VIVIANI

PERSONAGGI

Il Gufo
Salcedo
Eccellenza
Il Viaggiatore

INTERPRETI

Uberto Kovacevich
Fabio Senesi
Santi Mazzini
Moreno Betti

I mimi

La Moglie
Il Poliziotto
L'Indovina
Il Cieco
Il Prete
Il Chierico
Il Morto
Parenti del Morto

Antonella Angiolucci
Andrea Ciofini
Elena Agnelli
Riccardo Valeriani
Pietro Milazzo
Edoardo Borghini
Daniele Sciacca
Leonardo Marchi
Ombretta Statuti

Aiuto regia Amina Kovacevich - Consulenza artistica Alfredo De Antoniis - Scenografia Paola Gori - Costumi Flora Mikon - Oggettistica Giovanna Morelli - Luci Giuseppe Benci - Suoni Fabio Frangipani, Riccardo Mikan - Capomacchinista Corrado Ruschi.

Il lavoro, segnalato all'8° Premio Letterario Teatrale l'Aretino, ha conseguito questo riconoscimento insieme all'atto unico di Vanna Spagnuolo. L'ultimo corsaro, ma per la maggiore teatralità della struttura e dell'assunto ha ottenuto il privilegio della rappresentazione, anche se ai due autori sono andati parimenti i trofei del Premio stesso.

Di Farsa d'identità la Commissione giudicatrice parla del risvolto psicologico e della versatile possibilità della chiave di lettura: su quella scena che, nella didascalia del testo, si innesta una città, sullo sfondo, che lambisce un cielo fumoso, e quella monumentale scrivania con la sua poltrona rinascimentale con, in secondo piano, un albero secco, che spunta dalle quinte, si poteva operare in senso fantastico, compiendo un atto di metamorfosi con allusioni ancor più simboliche ed esoteriche. La regia ha lavorato in uno spazio più aperto, dilatando oggetti e panorami, e togliendo alla cornice il mosaico d'un teatro essenziale fatto con elementi naturalistici. Ha prevalso, insomma, il concetto del «metafisico». Il potere, l'inquietudine errabonda, la ricerca spossante e labirintica della «identità». Tutto ha congiurato per questa specie di bon ton del tema, in apparenza, per questa invadente decorazione del demonizzato, che tiene un presunto ordine nella suggestione, ma in realtà il tormento di noi tutti, condensato nel personaggio di Salcedo, sotto i colpi del potere e nella posizione della mancata «identità» gioca alla forza il brutto scherzo d'una angoscia sotto pelle, ancora tanto esistenziale. Antonio Viviani.

co. Usata in combinazione con il pensiero la parola può provocare pericolose combinazioni tossiche, se lo rammenti!». Ho seguito il consiglio del medico e devo ammettere di non essermene pentito. (*Accenna alla scrivania*) Ma lui... dov'è? (*Guarda l'orologio*) Forse sono arrivato fuori orario? Come al solito! Nacqui di sette mesi e ciò ha dato un'impronta a tutta la mia esistenza. Arrivo sempre in anticipo. E mentre aspetto, il motivo per cui sono venuto comincia a sembrarmi così stupido che il più delle volte finisco per abbandonare il campo senza concludere nulla.

Dicevo? Parlare. Già, parlare. Fa bene, parlare. Ma non è facile. Perché arriva sempre il momento in cui le parole che hanno un senso sono finite e non si sa più a quale santo votarsi. Sì, è vero, ci sono anche le parole senza senso, ma per saperle adoperare bisogna avere un'istruzione superiore, e questo non è il mio caso. Quando si resta senza parole è un momento terribile. Ci sono passati tante volte. Si resta a bocca spalancata e par di soffocare. Ci si sente soli. Infelici. Ma io... (*Si guarda intorno come per verificare di non essere ascoltato da estranei*)... ho escogitato un sistema che... Glielo dico perché lei m'ispira fiducia. Un sistema... (*Ride*)... semplicissimo. Rubo. Sì, rubo le parole degli altri. Bisogna arrangiarsi, per sopravvivere, no? Del resto il furto di parole non è previsto come reato da alcun codice penale. Di preferenza rubo le parole meno comprensibili, quelle di cui non conosco il significato. Perché proprio quelle? Perché ce n'è in abbondanza e se dal mucchio ne manca qualcuna nessuno se ne accorge.

Il Gufo agita le ali e borbotta come se ridesse. Salcedo gli fa eco. Ridono tutti e due di gran gusto. Rubo anche le parole dei poeti. Le parole dei poeti mi piacciono perché mi fanno tenerezza, al pensiero del tempo che essi impiegano per metterle insieme, mentre io me ne impossesso in un attimo! Senta, per esempio, senta queste: «L'orario dei fiori cavi e dei pomelli sporgenti — ci invita a lasciare le saliere vulcaniche — per le vasche da uccellini...».

Il Gufo ride.

«...Su un tovagliolo damato rosso sono disposti i giorni dell'anno...».

Il Gufo continua a ridere mentre la declamazione di Salcedo si fa via via cupa e angosciata.

«...L'aria non è più così pura. La strada non è più così larga quanto la celebre trombetta».

Il Gufo si contorce dalle risa.

«In una valigia dipinta a grossi vermi si portano le sere periture che sono il posto delle ginocchia sull'ingnocchiatoio. Piccole biciclette a coste girano sopra il banco. L'orecchio dei pesci, più forcuto del caprifoglio, ascolta discendere gli olii turchini. Tra i mantelli a colori smaglianti, la cui carica si perde tra le tende, riconosco un uomo nato del mio stesso sangue».

Una pausa. Il Gufo è esausto dal gran ridere. Salcedo riprende a declamare con tono alto e minaccioso, puntando il dito verso l'orizzonte.

«Chi è portato in prigione»

«è bene che ci stia!»

«Chi di spada ha da morire»

«sia così che deve finire!»

Il Gufo sbatte le ali, spaventato.

«Chi non ha questa pazienza»

«non possiede la sapienza»

«ma chi abbia intelligenza»

«faccia i conti con coscienza»

«il numero della bestia con le corna d'agnello»

«è il numero di un uomo e il numero è quello»

«seicentossessantasei... seicentossessantasei...»

Salcedo ripete meccanicamente «seicentossessantasei» come un disco rotto.

Da sotto la scrivania emerge Eccellenza. Il Gufo dà segni di eccitazione e di contentezza.

Eccellenza carezza il Gufo sul capo e siede sulla poltrona.

ECCELLENZA - Sta buono, caro. Ho tanto di quel lavoro arretrato. (*Eccellenza inforca gli occhiali e guarda verso la città*). Ma che fanno, quelli? Perché sono sempre alzati? Mandali a letto, spegni tutte le luci. (*Il Gufo agita le ali. Le luci della città si spengono. Eccellenza fruga tra le carte della scrivania, apre un inserto, consulta uno schedario e comincia a battere sulla tastiera della calcolatri-*

ce. Schiaccia il tasto dell'addizione. Guarda il risultato e reagisce con meraviglia) Seicentossessantasei? Ma non è possibile!

SALCEDO - Sì che è possibile. Tutto, prima o poi, fa seicentossessantasei.

ECCELLENZA - Ma che cosa dice?

SALCEDO - Seicentossessantasei.

ECCELLENZA - Ma chi è costui?

SALCEDO - Chi abbia intelligenza, faccia i conti con coscienza: seicentossessantasei. Il numero della bestia dalle corna d'agnello.

ECCELLENZA - Insomma, basta! Lei mi ha fatto sbagliare!

SALCEDO - Scusi, scusi tanto. Però mi permetta di farle notare che seicentossessantasei...

ECCELLENZA - Insiste?

SALCEDO - No, no. Dicevo, così... per parlare.

ECCELLENZA - Si può sapere chi è?

GUFO - Settimo registro, pagina milleottocentotré. Eccellenza sceglie il settimo registro, lo sfoglia, legge.

ECCELLENZA - Pare che sia un certo Salcedo. Pare che sia un imbecille.

Che cosa vuoi, Salcedo? Sbrigati. Non ho tempo da perdere.

SALCEDO - Sì, signor Eccellenza. Appunto. A proposito del fatto, come ella ha avuto la bontà di notare, che io sono un imbecille...

ECCELLENZA - Allora?

SALCEDO - Allora mi sono permesso di disturbarla, signor Eccellenza, per esporle una serie di circostanze dall'esame delle quali non le sarà difficile desumere che il registro dovrà essere corretto.

ECCELLENZA - Nel senso?

SALCEDO - Prima di tutti nel senso che andrà depennata la definizione di imbecille che esso contiene nei miei riguardi.

GUFO - Ma come si permette? È inqualificabile! È incredibile! Dove siamo arrivati?!

ECCELLENZA - Calmati, caro. Lascia fare a me. (*A Salcedo*) Spiegati meglio.

SALCEDO - È una cosa molto confidenziale.

ECCELLENZA - Nessuno ci sente.

SALCEDO - Confidenziale. Grandiosa. Terribile!

ECCELLENZA - Non aver paura. Parla.

SALCEDO - Non so da che parte cominciare.

ECCELLENZA - Eh, eh, birichino d'un Salcedo! Tu vuoi stuzzicare la mia curiosità. Ci sei riuscito. Su, avanti, sono tutto orecchi.

SALCEDO - Sappia, signor Eccellenza, che ho qui (*Accenna alla valigia*) una cosa con la quale potrò essere inferiore solo a Dio!

GUFO - Che splendido esemplare d'imbecille!

ECCELLENZA - Zitto.

SALCEDO - Bravo. Zitto, tu! Mi eri simpatico, ma ora ti trovo insopportabile.

GUFO - Eccellenza, costui non è soltanto un imbecille, è anche uno che ha delle idee. Propongo di neutralizzarlo passandolo al registro numero uno.

ECCELLENZA - Che cosa intende dire, quello là?

ECCELLENZA - Il registro numero uno è quello dove sono registrate le persone intelligenti. Una specie di elenco dei condannati a vita, senza appello. Ma non temere. Vai avanti.

SALCEDO - Se credete di mettermi paura, vi sbagliate. Con tutto il rispetto, signor Eccellenza...

GUFO - Registro numero uno, a vita! a vita!

ECCELLENZA - Ti ho detto di tacere. Questo è un caso molto delicato. Lascia fare a me. Allora?

Che cosa dicevi di avere in codesta valigia?

SALCEDO - Una cosa con la quale potrò essere inferiore solo a Dio.

ECCELLENZA - Hm. Interessante. È un caso unico. Non m'era mai capitato prima d'ora. Hm. Sei sicuro che codesta cosa...?

SALCEDO - Sicurissimo.

ECCELLENZA - Ne hai parlato con qualcuno?

SALCEDO - Lei è la prima persona alla quale ne ho fatto cenno.

ECCELLENZA - Hm. Bravo, bravo. Scusa un momento. (*Eccellenza fa una telefonata*). Pronto? Emergenza rossa. Si avete capito bene. Emergenza rossa. (*Posa il telefono*) Dunque, caro, dimmi. Che cosa c'è nella tua valigetta?

SALCEDO - Indovini.

ECCELLENZA - Un tesoro.

SALCEDO - Bravo, signor Eccellenza! Un tesoro!

ECCELLENZA - Bene. Sono contento per te. E che cosa intendi farne?

SALCEDO - Questo è il punto.

ECCELLENZA - Già. Nelle mani di un imbecille un tesoro è meno che nulla. Anzi, può essere pericoloso. Ma io posso aiutarti. Sei venuto da me per questo, no? Vediamo. Tu mi consegni il tuo tesoro e io ti prometto che non ti trasferirò nel registro numero uno e che di conseguenza la tua vita continuerà a scorrere tranquilla e inconsapevole, nella più completa imbecillità.

SALCEDO - Impossibile. Io ho già fatto la mia scelta. Prima di tutto questo tesoro è di una specie che non posso dividere con nessuno. In secondo luogo da quando lo possiedo non riesco più ad adattarmi all'idea di essere un imbecille.

ECCELLENZA - Insomma, tu devi deciderci, Salcedo. Che cosa vuoi da me?

SALCEDO - Un consiglio. È andata così. Ieri stavo tornando a casa, dal lavoro... (*Salcedo va a sedersi sulla panca di una vettura ferroviaria, emersa dal palcoscenico*)... in metropolitana. Ero preoccupato, perché come al solito non riuscivo a rammentare il mio indirizzo. Ed ero anche molto nervoso perché non avevo incontrato nessun conoscente con cui parlare durante il percorso. Sa, io devo parlare continuamente. Ordine del medico. Ma non si può parlare con il primo venuto. Può dar luogo a gravi inconvenienti. Perché basta che ti scappi anche senza intenzione un discorso, un discorso, una parola, una paroletta che non sia perfettamente e rigorosamente imbecille e, voilà, c'è da ritrovarsi al manicomio. Ero appunto immerso in simili pensieri — e si che il medico me li ha proibiti!

— quando viene a sedersi vicino a me un signore con una valigia. Questa. (*Il Viaggiatore, sbucato dalle quinte, va a sedersi sulla panca dopo aver preso la valigia lasciata per terra da Salcedo*).

VIAGGIATORE - Come sta?

SALCEDO - Io? Malissimo, grazie. E lei?

VIAGGIATORE - Lei è il signor Salcedo, no?

SALCEDO - Pronunciato da lei, che mi sembra persona seria, codesto nome ha proprio l'aria d'essere il mio.

VIAGGIATORE - Ma lei mi riconosce? Faccia uno sforzo. Quarantasette anni fa... ricorda?

SALCEDO - Che cosa è successo quarantasette anni fa?

VIAGGIATORE - Il dodici di aprile...

SALCEDO - Il dodici di aprile di quarantasette anni fa è accaduto una sola cosa che mi riguarda: sono nato io.

VIAGGIATORE - Appunto. (*Ridono tutti e due e si danno la mano*). È sposato?

SALCEDO - Sì, credo.

VIAGGIATORE - Ha figli?

SALCEDO - Uno o due, immagino.

VIAGGIATORE - E che cosa fa? Intendo, dove lavora?

SALCEDO - In una stanza, in fondo a un corridoio dove si aprono altre stanze simili alla mia. Sarebbero eguali, se la mia non avesse la maniglia rotta.

VIAGGIATORE - Che specie di lavoro?

SALCEDO - Nella stanza prima della mia c'è uno che fa un lavoro leggermente diverso, mentre in quella successiva c'è uno che fa un lavoro egualmente diverso ma meno diverso dell'altro.

VIAGGIATORE - È felice?

SALCEDO - Probabilmente.

VIAGGIATORE - Allora il suo è un matrimonio riuscito.

SALCEDO - In un certo senso, sì. Vede, capita talvolta che quando torno a casa dal lavoro mia moglie mi accoglia urlando e scagliandomi in testa l'orologio che sta sul comò. Quando ciò non avviene rimango perplesso e preoccupato. Preferisco un orologio in testa al pensiero di dovermi preoccupare perché non mi è stato scagliato addosso. Del resto, chi mi dice che quell'orologio sia veramente quell'orologio e quella testa sia veramente la mia testa?

La chiave con la quale ho aperto la porta del mio appartamento potrebbe essere quella della porta accanto, e quindi il fatto dell'orologio in testa essere un accidente del tutto improprio, nei miei riguardi. A meno che anche nell'appartamento accanto non vi sia una moglie che scaglia orologi, come la mia, e che vi abiti un tale con il mio nome

che stramazza a terra ferito. Ma in tal caso, perché dovrei preoccuparmi? Ognuno si deve fare i fatti suoi. Sì, penso che il mio sia un matrimonio riuscito, anche se qualche volta l'orologio ha veramente colto nel segno, cioè la mia testa. Guardi qui: c'è una cicatrice, proprio sopra la tempia. Ma potrebbe trattarsi di un errore, io potrei essere il marito della porta accanto, quindi la cosa non mi riguarderebbe. Tutto sommato, non si può mai essere sicuri di nulla. Forse anche la maniglia della porta della stanza dove lavoro non è rotta, sono io che entro per errore in quella stanza, mentre dovrei entrare in quella prima, o in quella dopo. È tutto così indefinito, così... così... *sub judice*. Mi spiego? Riconosco che il mio ragionamento è un po' complesso, io stesso talvolta mi ci perdo, mi sembra che mi manchi qualcosa, per capire...

VIAGGIATORE - Sì, mio caro Salcedo, è anche la mia opinione. Le manca qualcosa.

SALCEDO - Lo pensa anche lei? Che cosa?

VIAGGIATORE - Una cosa che non esiste in abbondanza ma di cui c'è abbondanza per il semplicissimo motivo che ce n'è scarsa richiesta. È il mio articolo. (*Il Viaggiatore mette bene in vista la valigia*).

SALCEDO - Ah sì? Allora è una cosa che costerà poco.

VIAGGIATORE - Al contrario. Il suo prezzo è altissimo. È questo il motivo della scarsa richiesta.

SALCEDO - Ah già. Che imbecille, avrei dovuto capirlo da solo.

VIAGGIATORE - Allora? La vuole?

SALCEDO - Ehm, certo che, beh, io, se potessi accordarci per un pagamento rateale, ehm, molto rateale.

VIAGGIATORE - Per il pagamento non deve preoccuparsi. Sistemerebbe questo aspetto al momento opportuno. Alla fine.

SALCEDO - Alla fine di che?

VIAGGIATORE - Alla fine e basta. Non c'è una fine di che. C'è una fine senza che, e basta. Lo dice la parola: fine.

SALCEDO - Già. Che imbecille.

VIAGGIATORE - Allora? Su, la prenda. (*Salcedo esita, poi si decide, prende la valigia che il Viaggiatore gli porge e se la mette sui ginocchi*). Su, coraggio. Guardi che cosa c'è dentro.

SALCEDO - Sono un po' emozionato. Mi deve scusare. (*Fa per aprire la valigia. Si ferma*) Non ce la faccio. Non potrebbe dirmi, magari con una certa cautela, che cosa c'è dentro?

VIAGGIATORE - Non voglio in alcun modo sciuparle la sorpresa.

SALCEDO - Mi dica almeno che effetto fa, questa cosa...

VIAGGIATORE - (*Bisbiglia qualcosa all'orecchio di Salcedo*)

SALCEDO - (*Rimanendo come paralizzato*) No?!!! (*Il Viaggiatore fa cenno solennemente di sì*) Ma è... ma è una cosa... meravigliosa!

VIAGGIATORE - Non si entusiasmi troppo, caro il mio Salcedo. L'effetto è quello che le ho detto, ma bisogna saperla usare. Usarla a sproposito potrebbe essere molto, molto pericoloso. Sarebbe meglio non averla. La guardi, e se ne renderà conto. La guardi.

Salcedo chiude la valigia e vi getta un'occhiata timorosa. Sobbalza. La richiude. Poi la riapre piano piano e il suo volto assume un'espressione ammirata e rapita.

SALCEDO - Ohhhhhhh! (*si stringe al petto la valigia singhiozzando e ridendo ad un tempo*) Lo sa?... lo sa... che mi sembra persino di riconoscerla?

VIAGGIATORE - È segno che comincia a fare effetto. Bene, ora bisogna che me ne vada.

SALCEDO - E per il prezzo?

VIAGGIATORE - Ci rivedremo, non si preoccupi.

SALCEDO - Quando?

VIAGGIATORE - Ma gliel'ho detto. Alla fine.

SALCEDO - Alla fine di che?

VIAGGIATORE - Alla fine e basta.

SALCEDO - Ah, già. Che imbecille. Lo sa che mi dispiace separarci? È come se... come se...

VIAGGIATORE - Come se lei si separasse da una parte di sé stesso, vero?

SALCEDO - Già.

VIAGGIATORE - È naturale. Ci conosciamo da



Mauro Pezzati è nato e risiede a Firenze. Ha svolto un'intensa attività per la radio e per la televisione quale autore di numerosi testi drammatici originali e di sceneggiature radiofoniche e televisive di opere letterarie. Ha scritto i libretti di opere liriche rappresentate al Maggio Musicale Fiorentino e altrove (rammentiamo, tra gli altri, *Il contrabbasso* e *Il cocodrillo* per la musica di V. Bucchi). Vincitore di vari concorsi nazionali di drammaturgia radiofonica (citiamo soltanto un Premio Nazionale della Rai per il radiodramma in versi *In che giorno verrà*), molte sue opere sono state realizzate anche all'estero. Ha pubblicato una raccolta di poesie. Alle commedie *Scene di palazzo* e *La pessima Bianca* (scritte in collaborazione con M. Mattolini) sono stati assegnati rispettivamente il premio intitolato a Carlo D'Angelo (1987) e una segnalazione speciale (1988) del Premio Nazionale Vallecorsì per il Teatro.

quarantasette anni.

SALCEDO - Già.

VIAGGIATORE - Io scendo a questa fermata. Arrivederci.

SALCEDO - Arrivederci. E grazie, grazie mille. (*Il Viaggiatore si alza dalla panca, scende dall'immaginarina carrozza, si allontana e sparisce. In questi attimi Salcedo riapre la valigia, osserva il contenuto, ha come un lampo, si alza, si precipita verso l'immaginario finestrino, riesce ad aprirlo, si sporge fuori e grida all'indirizzo del Viaggiatore ormai scomparso*) Signore, Signore! Non mi ha detto come si usa! Signoreee!

Il telefono sulla scrivania di Eccellenza prende a trillare. Eccellenza si mette in ascolto.

ECCELLENZA - Sì, emergenza confermata. Cercherò di sistemare tutto per il meglio, ma per il momento la situazione è ancora critica. Richiamerò. *Eccellenza posa il ricevitore. Ad un'immaginarina fermata dell'immaginarina carrozza Salcedo scende e mima l'azione del ritorno a casa. Cammina, cambiando direzione varie volte, fermandosi ai se-*

maiori, districandosi in mezzo ad un intenso traffico, barcollando per gli urti di frettolosi passanti. Arriva a casa. Prende un ascensore. Infilata la chiave nella porta del suo appartamento, entra. Gli va incontro la Moglie, una bionda grassa, grossa e spettinata, che indossa una sciatta vestaglia e tiene in mano un orologio di bronzo. La Moglie fa per tirare l'orologio addosso a Salcedo ma questi apre la valigia e fa in modo che la Moglie ne veda il contenuto. La Moglie ha un grido di terrore e di rabbia e fugge in qualche angolo della casa.

SALCEDO - Aveva ragione. Funziona. Ma ora, dove la metto? Che cosa ne faccio? Eppoi, sarà consentito dalla legge il possesso di una cosa simile? Non andrò incontro a qualche guaio? Forse bisognerà richiedere una licenza d'uso, fare una domanda in carta bollata. Hm. Ma a chi? E se la nascondessi? Sarebbe come non averla.

Dopo qualche istante di riflessione, Salcedo esce di casa, riprende l'ascensore, si ritrova in strada, sempre tenendo stretta la valigia contro il petto. Passa un Poliziotto che lo tocca ad una spalla con

lo sfollagente invitandolo a circolare. Salcedo fa cenno di volergli chiedere un'informazione, il Poliziotto si mostra disponibile e Salcedo apre la valigia esibendone il contenuto. Il Poliziotto fa un balzo all'indietro come se avesse visto una bomba e non appena si riprende dallo spavento minaccia Salcedo con lo sfollagente dando di fiato nel suo fischiotto. Salcedo scappa, uscendo di scena, inseguito dal Poliziotto.

Salcedo rientra in scena dalla parte opposta, a piccoli passi rapidi, ed uno che si sente braccato. Sopraggiunge una Indovina zoppa che si appoggia ad un bastone, accompagnata da un cieco che suona un organetto.

L'Indovina afferra la mano di Salcedo. Ciò che vi legge l'induce ad allontanarsi rifiutando la moneta che Salcedo le offre. Salcedo la ferma e le mostra il contenuto della valigia mormorando qualcosa con aria supplichevole. L'Indovina lascia cadere il bastone, il cieco scaglia contro Salcedo il suo organetto e tutti e due se la danno a gambe speditamente, uscendo di scena.

Entra in scena un corteo funebre: un prete, un chierico e un carretto sul quale è disteso il morto, trainato da due parenti in gramaglie.

Ai richiami di Salcedo tutti gli si fanno d'intorno. Salcedo apre la valigia e attira i loro sguardi sul suo contenuto. Prete, chierico e parenti fuggono abbandonando il carretto con il morto: il prete spruzzando acqua benedetta, i parenti in gramaglie abbandonano corone e mazzi di fiori.

Salcedo si avvicina al carretto e ripete la sua pantomima con il morto. Il morto si solleva sui gomiti, sbircia nella valigia, scuote la testa con paziente compatimento. Alle insistenze di Salcedo scende dal carretto, chiede carta e penna, che Salcedo gli porge, e scrive qualcosa. Quindi esce anche lui di scena portandosi dietro il carretto. Salcedo mostra il foglio a Eccellenza.

SALCEDO - È così che ho avuto l'informazione che cercavo. Ed eccomi qua.

ECCELLENZA - Ed eccoti qua. E bravo Salcedo. Bravo. Hai fatto benissimo a venire da me. Dunque volevi un consiglio, se ho ben capito, o forse un'autorizzazione... Bene, io sono la persona adatta sia per l'uno che per l'altra. Ma se non mi fai vedere che cosa c'è dentro a codesta misteriosa valigia non posso aiutarti. Ho l'impressione che ci sia... qualcosa che scotta. (Salcedo esita, poi si avvicina al palco, sale i gradini, appoggia la valigia sulla scrivania e l'apre. Eccellenza esamina il contenuto. Il Gufo allunga il collo per vedere anche lui. Eccellenza e il Gufo si scambiano un'occhiata. Eccellenza non riesce a nascondere un certo turbamento. Il suo tono di voce risuona nervoso, te- so) Attento, Salcedo.

SALCEDO - A che cosa?

ECCELLENZA - Attento, ti dico. Attento.

GUFO - Attento, ti dico. Attento.

Salcedo richiude la valigia, scende dal palco e guarda ora Eccellenza ora il Gufo, in atteggiamento di difesa.

SALCEDO - Attento? Perché? È davvero pericolosa?

ECCELLENZA - Pericolosissima.

GUFO - Pericolosissima.

SALCEDO - A me pare una gran fortuna averla trovata. Da quando ce l'ho mi sento un altro. Mi ricordo persino come mi chiamo e ricordo anche il mio indirizzo e il mio numero di telefono. Inoltre mia moglie, come vi ho raccontato, ha smesso di tirarmi addosso pesanti orologi.

ECCELLENZA - Non lasciarti ingannare dalle apparenze. In realtà, il possesso di codesta cosa è la più grande disgrazia che possa capitare ad un uomo, con i tempi che corrono.

SALCEDO - Eppure io sento che grazie a questa... cosa, io potrò essere inferiore solo a Dio.

ECCELLENZA - Tu parli a vanvera, Salcedo. Non sai quello che dici. Che cosa significa «essere inferiore solo a Dio»? Ci hai pensato?

SALCEDO - No, non ci ho pensato.

ECCELLENZA - Vedi?

SALCEDO - Ma ora che ci penso, essere inferiore solo a Dio significa... — lei crede in Dio, Eccellenza?...

ECCELLENZA - Che domande? Certo che ci credo. Tutti devono crederci. È obbligatorio.



SALCEDO - Bene, allora può capirmi se le dico che essere inferiore solo a Dio significa... essere più vicini a Dio.

ECCELLENZA - (Imbarazzato, si schiarisce la voce, cerca di assumere un tono di superiorità) E, di grazia, perché mai vuoi essere più vicino a Dio?

SALCEDO - Per essere uomo.

ECCELLENZA - E perché vuoi essere uomo?

SALCEDO - Per essere più vicino a Dio.

ECCELLENZA - Con te non si può ragionare! GUFO - Ragionare.

ECCELLENZA - La gente come te, proprio perché pensa in codesto modo, non si rende conto di far parte degli imbecilli, e quindi è vittima di un'illusione. (Persuasivo) Mentre è così bello, così rassicurante essere un imbecille. Cerca di capirlo, Salcedo. Tu sei un imbecille, tu hai il dovere sociale di essere un imbecille. Pensa: che cosa diventerebbe questo nostro vecchio, amato mondo, se tutti andassero in giro come te, con una valigia come la tua, con quella roba che c'è dentro! Il caos! Il disordine! Tu sei un imbecille, ma rischi di perdere la coscienza di esserlo.

SALCEDO - (Piagnucolando) Io non voglio più essere un imbecille.

ECCELLENZA - Tu stai abusando della mia pazienza.

GUFO - Pazienza.

ECCELLENZA - Il contenuto di codesta valigia sarà la tua rovina.

GUFO - Rovina.

ECCELLENZA - E quel ch'è peggio sarà la rovina di tutti gli uomini. Codesta cosa può esplodere da un momento all'altro trascinando l'umanità negli spaventosi abissi della coscienza.

GUFO - Coscienza.

ECCELLENZA - Sei un irresponsabile.

SALCEDO - Non è vero.

ECCELLENZA - Sei un pazzo.

SALCEDO - Non è vero.

ECCELLENZA - Sei un ignorante, oltretutto. Scommetto che non sai nemmeno cos'è il contenuto della valigia.

SALCEDO - Beh, questo, sì, è vero.

ECCELLENZA - Vuoi che te lo dica?

SALCEDO - Sì, Eccellenza, per favore.

SALCEDO - È la tua identità! (Scoppiano tuoni. Un uragano si abbatte sulla città. Un vento fortissimo scompiglia le carte sulla scrivania di Eccellenza) Lo vedi? Basta questa parola perché la natura stessa si spaventa. (A un cenno della mano di Eccellenza l'uragano cessa) Dammi la valigia.

SALCEDO - (Con un filo di voce) Non posso, signor Eccellenza.

ECCELLENZA - Perché? Dimmelo, piccolo imbecille di mamma, dillo a papà tuo che ti vuole tanto bene. Perché non me la vuoi dare?

SALCEDO - Non lo so.

ECCELLENZA - Perché sei un imbecille. Ammet-

tilo, dammi la valigia e mettiamoci una pietra sopra.

SALCEDO - Ecco, a pensarci, ora lo so. Voglio tenermi la valigia, voglio tenermi la mia identità... perché... perché odio gli orologi di bronzo specialmente quando mia moglie me li tira sulla testa... perché non voglio più dimenticare il mio indirizzo e il mio numero di telefono...

ECCELLENZA - Ma è mostruoso! E scommetto che pretendi anche di ricordare quanti figli hai, e come si chiamano...

SALCEDO - Appunto.

ECCELLENZA - ...e scommetto che pretendi che qualcuno si prenda la briga di riparare la maniglia della porta del tuo ufficio...

SALCEDO - Su questo non transigerò.

ECCELLENZA - ...e pretendi di essere informato... mi si passi la bestemmia... sul senso del tuo lavoro!

SALCEDO - È uno dei punti del mio programma per l'avvenire.

ECCELLENZA - (Ride, lugubramente) Sei davvero diventato intelligente, Salcedo!

SALCEDO - Mai come lei, signor Eccellenza.

ECCELLENZA - Per carità, lasciamo stare i complimenti. Io sono qui per capire, per dare consigli. E se non vengo capito, se i miei consigli non vengono ascoltati, pazienza.

SALCEDO - Allora, allora lei mi dà il permesso di usare la mia identità?

ECCELLENZA - Tu non hai bisogno del mio permesso. Una domanda del genere potevi farla quando eri ancora un imbecille. Ora sei libero, liberissimo di assumerti le tue responsabilità. A ciascuno il suo.

SALCEDO - Signor Eccellenza, il nostro colloquio ha avuto momenti, diciamo così, un po' tempestosi, e di questo le chiedo scusa. L'importante è che ci siamo capiti.

ECCELLENZA - Come no?

GUFO - Come no? (Eccellenza forma un numero al telefono) Via per la nota operazione. (a Salcedo) Lieto di averti conosciuto, Salcedo, e buona fortuna.

Entrano in scena, disponendosi in fila sul fondo, la Moglie, il Poliziotto, l'Indovina, il Cieco, il Prete, il Chierico e i Parenti del Morto che trascinano il carretto con il Morto. Salcedo apre la valigia, ne tira fuori una maschera che ha i suoi lineamenti (incolore, trasparente) e con faticosa lentezza, come se compisse un enorme sforzo, la mette sul viso. Subito assume una posizione fiera, virile. Gli astanti puntano il dito contro di lui. Salcedo barcolla. Gli astanti gli si fanno quasi addosso. Salcedo tenta di opporsi alla loro muta violenza. Chiede aiuto al Morto. Il Morto allarga sconsolatamente le braccia come per dire che non può intervenire in suo favore.

Gli astanti sono sopra Salcedo, lo immobilizzano, gli strappano la maschera dal viso e la gettano a Eccellenza che l'acchiappa al volo e la ripone in un cassetto della scrivania. Salcedo crolla a terra, si contorce nell'agonia, infine rimane immobile. Gli astanti compiono intorno al suo corpo qualche passo di danza ed escono.

Ad un cenno di Eccellenza il Gufo scende dal suo ramo, si avvicina al corpo di Salcedo, lo palpa, lo ausculta.

GUFO - Se hai orecchi ascolta, imbecille.

Chi è portato in prigione

è bene che ci stia.

Chi di spada ha da morire

è così che dee finire.

(Rivolto a Eccellenza) De profundis.

Eccellenza forma un numero al telefono.

ECCELLENZA - Emergenza stop. La farsa è finita.

Il Gufo risale sul suo ramo, nasconde la testa tra le ali e si addormenta.

Eccellenza batte sulla macchina calcolatrice.

SIPARIO

Nel testo, tra virgolette, citazioni da *Clair de terre* di André Breton e dal cap. 13 dell'*Apocalisse* di San Giovanni. In questa pagina disegno e collage, 1931, di René Magritte.

UN'OPERA STIMOLANTE PER UNA RASSEGNA IN CRESCITA

IL DRAMMA DI VOLER PENSARE IN UN APOLOGO DI MAURO PEZZATI

Farsa d'identità si apparenta al filone satirico di Orwell e Bradbury - La nuova formula del Festival dell'Atto unico ha coinvolto drammaturghi di prestigio anche stranieri e ha elevato la qualità della rassegna.

PAOLO LUCCHESINI

Presentando *Farsa d'identità* di Mauro Pezzati — atto unico vincitore (con *L'ultimo corsaro* di Vanna Spagnuolo) del premio Aretino, ma unico ad essere rappresentato in prima assoluta in occasione del decimo Festival internazionale degli atti unici creato ed organizzato dal Piccolo Teatro di Arezzo — ci piace spendere qualche parola proprio sulla manifestazione che, dopo alcuni anni affannosi, sembra avere imboccato la strada giusta. Il Festival aretino, infatti, ha faticato non poco nel darsi una propria connotazione vagando da una formula all'altra, ma anche faticando ad imporre il prodotto atto unico scarsamente popolare nel contesto teatrale italiano.

Nell'ultimo decennio, se si escludono eventi legati ai vari festival estivi, l'attenzione per gli atti unici è apparsa minimale. A questa problematica situazione oggettiva, il premio e la rassegna aretini non avevano trovato nel corso di diverse edizioni una soluzione valida, tale da interessare da una parte possibili autori concorrenti e dall'altra gli operatori e la critica: la manifestazione restava limitata nel ristretto ambito provinciale.

Nelle ultime tre edizioni gli organizzatori aretini, invece, hanno guardato oltre la cerchia della loro città, reperendo e rappresentando opere di grandi autori contemporanei. La presenza di drammaturghi di prestigio mondiale come Ionesco, Pinter e Arthur Miller ha alzato il tono del festival e, contestualmente, sembra anche avere richiamato maggiore interesse da parte degli scrittori italiani partecipanti al premio. Importante anche l'impegno produttivo del Festival, poiché ha affidato a compagnie professionali gli atti unici stranieri (che hanno svolto anche brevi *tournées* italiane), lasciando ancora la cura dell'atto vincitore ai giovani allievi del Piccolo Teatro, diretti da Antonio Viviani. Non si può dunque negare un lusinghiero balzo di qualità che, però, dovrebbe preludere ad una ancora più accorta politica delle sostanze e delle iniziative, ovvero una maggiore diffusione del premio, più stretti rapporti con istituzioni teatrali, ricerca di sponsors più generosi, ovvero un piano sistematico di valorizzazione di una manifestazione che, proprio per l'improvvisa, ritrovata attenzione verso gli atti unici, potrebbe assumere il ruolo di un qualificato punto di riferimento propositivo e produttivo.

Detto brevemente dell'evoluzione del festival aretino, torniamo all'atto unico di Mauro Pezzati che abbiamo prima conosciuto in forma spettacolare nella edizione del Piccolo Teatro, regia di Viviani, e poi come semplice testo. Questo insolito itinerario conoscitivo alla rovescia ha una sua precisa motivazione: lo spettacolo di Viviani che, in forza di una numerosa compagnia di attori, quasi tutti giovani, puntava necessariamente alla dinamicità, alla corralità, agli effetti visivi e sonori, palesava una minore analisi introspettiva di una drammaturgia, a nostro avviso, squisitamente versata a valorizzare i valori della parola.

Ed ecco la necessità di una verifica sul testo che, già ad una prima lettura, confortava le nostre intuizioni. *Farsa d'identità*; infatti, si presenta come un apologo esemplare di un surrealismo universale: la favola di un uomo senza qualità, tale Salcedo, che, per puro caso, scopre la sua identità, ovvero prende coscienza di essere un individuo pensante, autonomo, quindi pericoloso per una società pianificata, anzi normalizzata, che prende un po' da quella orwelliana dominata dal Grande Fratello di 1984, un po' da quella ottusa di *Fahrenheit 451* di Bradbury, ma anche all'universo delle ossessioni kafkiane. Ligio alle leggi, l'uomo si presenta entusiasta e orgoglioso con la sua scoperta davanti ad un superburocrate, principe della onni-

potente nomenclatura. Evidentemente, è un pericolo pubblico. Poche battute eloquenti chiariscono gli schieramenti:

SALCEDO - A me pare una grande fortuna averla trovata. Da quando ce l'ho mi sento un altro...

ECCELLENZA - Non lasciarti ingannare dalle apparenze. In realtà, il possesso di codesta cosa è la più grande disgrazia che possa capitare a un uomo, coi tempi che corrono.

SALCEDO - Eppure io sento che grazie a questa... cosa, io potrò essere inferiore solo a Dio [...] essere più vicino a Dio.

ECCELLENZA - E, di grazia, perché mai vuoi essere più vicino a Dio?

SALCEDO - Per essere uomo.

[...]

ECCELLENZA - La gente come te, proprio perché pensa in codesto modo, non si rende conto di far parte degli imbecilli, e quindi vittima di un'illusione. Mentre è così bello, così rassicurante essere un imbecille. Cerca di capirlo, Salcedo. Tu sei un imbecille, tu hai il dovere sociale di essere un imbecille. Pensa: che cosa diventerebbe questo nostro vecchio, amato mondo, se tutti andassero in giro come te, con una valigia come la tua, con quella robaccia che c'è dentro! Il caos! Il disordine!...

La resistenza di Salcedo sarà effimera. Il sistema lo eliminerà. □



Nella foto di Andrea Sarno: il testo di Pezzati messo in scena ad Arezzo.

grand hotel brun



Ascot Ristorante



MILANO - VIA CALDERA, 21 (ANG. VIA NOVARA)
TEL. (02) 4526279-4525390 - TELEX 315370 GAPARK I

PROMOTORE DEL PREMIO ASCOT BRUN

Da questo numero la G. Ricordi & C. è l'editrice di *Hystrio*, di cui cura anche la distribuzione e la diffusione. All'impegno della direzione e della redazione, di continuare ed approfondire un discorso riformatore sulla Scena italiana, corrisponde quello dell'editore di garantire la regolare e tempestiva consegna della pubblicazione agli abbonati, alle librerie, alle edicole, ai teatri.

Mentre *Hystrio* entra così, con un nuovo assetto editoriale, nel terzo anno di vita, c'è anche un impegno che crediamo di poter sollecitare al lettore. È quello di diventare abbonato, essendo l'abbonamento un atto di fiducia verso di noi, ed un atto di solidarietà che garantisce meglio i futuri sviluppi di questa pubblicazione.

Questa copia di *Hystrio* del 1990 viene spedita ai vecchi abbonati quale primo numero, e a quanti sono, nelle nostre aspettative, gli abbonati futuri.

— *Ai vecchi abbonati* noi chiediamo di rin-

novare senza indugio l'abbonamento, e di aiutarci ad avere nuovi abbonati.

— *Ai responsabili delle attività teatrali* (direttori, impresari, registi, attori, quadri tecnici) noi — ricordando che *Hystrio* è uno strumento di lavoro ad essi utile ed indispensabile sul piano informativo — rivolgiamo un appello affinché sottoscrivano e facciano sottoscrivere degli abbonamenti, e promuovano forme di diffusione là dove il teatro si manifesta.

— *Agli amministratori pubblici* degli Enti locali (Regioni, Province e Comuni) con responsabilità culturali, e ai dirigenti di enti ed organismi teatrali pubblici, va il nostro invito a voler predisporre la diffusione, tramite abbonamenti, della nostra rivista presso gli addetti ai lavori. Tale invito è esteso alle Università, alle Scuole, alle Biblioteche.

— *Ai librai* noi chiediamo, infine, di aiutarci a raggiungere quanti, fra i loro clienti, amano il teatro.

L'EDITORE

HYSTRIO - cedola di abbonamento



Sottoscrivo un abbonamento alla rivista HYSTRIO versando la quota di L. 40.000 (estero 50.000) sul c.c.p. 00316208 intestato a G. Ricordi & C. Spa - Direzione Commerciale Editoriale, via Salomone, 77 - 20138 Milano - Tel. 02/5082225 - Specificando la causale del versamento (Abbonamento *Hystrio* 1990).

Nome Cognome

Via Città Cap

Sottoscrivo, oltre al mio, abbonamenti da inviare a:

Nome Cognome

Via Città Cap

Nome Cognome

Via Città Cap

HYSTRIO È ORA IN VENDITA ANCHE NEI SEGUENTI NEGOZI RICORDI

BARI

— Via Sparano, 18 - Tel. 080/5218023

BERGAMO

— Passaggio Limonta, 4/6 - Tel. 035/216367

BOLOGNA

— Via Bassi, 1/2 - Tel. 051/272074

BRESCIA

— Corso Zanardelli, 29 - Tel. 030/57077

CATANIA

— Via Sant'Euplio, 38 - Tel. 095/321410

— Via Etnea, 211 - Tel. 095/311662

FIRENZE

— Via Brunelleschi, 8/r - Tel. 055/214104

GENOVA

— Via Fieschi, 20/r - Tel. 010/543331

MILANO

— Via Berchet, 2 - Tel. 02/8881

— Via Montenapoleone, 2 - Tel. 02/76001982

— Corso Buenos Aires, 33 - Tel. 02/2042244

— Via Paolo Sarpi, 1 - Tel. 02/341660

— Via Nerino, 11 - Tel. 02/806056

MONZA (MI)

— Viale Italia, 46 - Tel. 039/323949

NAPOLI

— Galleria Umberto I, 88 - Tel. 081/418436

PADOVA

— Piazza Garibaldi, 1 - Tel. 049/44013

PALERMO

— Via Ruggero Settimo, 24/a - Tel. 091/588581

ROMA

— Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 06/6798022

— Piazza Indipendenza, 24/26 - Tel. 06/4040706

— Via del Corso, 506 - Tel. 06/3612331

— Viale Giulio Cesare, 88 - Tel. 06/380153

TORINO

— Piazza C.L.N., 251 - Tel. 011/540156

TRIESTE

— Via San Lazzaro, 12 - Tel. 040/65250

VERONA

— Via Mazzini, 70/b - Tel. 045/594692

ED INOLTRE

BERGAMO

DAMINELLI PIETRO srl - Via A. May, 18/d - Tel. 035/243642

BRESCIA

MAGIC BUS - Vicolo Stazione, 5 - Tel. 030/41397

COMO

BARAGIOLA & ZEPPI - Via Indipendenza, 13 - Tel. 031/260463

LA SPEZIA

RESTA - Corso Nazionale, 116 - Tel. 0187/503010

LECCO

BATTISTINI - Piazza degli Affari, 8 - Tel. 0341/365688

MILANO

MITAROTONDA - Via del Conservatorio, 17

Tel. 02/702858-709820

KF di PERINCIOLI - Piazza Napoli, 21 - Tel. 02/4231963

TREVISO

MARCHIORO - Largo Totila, 1 - Tel. 0422/53998

VENEZIA

NALESSO - Calle dello Spezier, 2766 - Tel. 041/5203329

VOGHERA (PV)

SETTE NOTE di ZACCHETTI - Piazzetta Plana, 1

Tel. 0383/43215

SASSARI

3 M MUSICA snc - Emiciclo Garibaldi, 3/5/7

Tel. 079/232020-242322

Si avvertono gli Abbonati che abbiano già versato l'importo per il 1990 all'Editore Piovani che lo stesso provvederà all'inoltro presso il nuovo Editore Ricordi. In caso di disguido, comunicare alla G. Ricordi & C., editore.

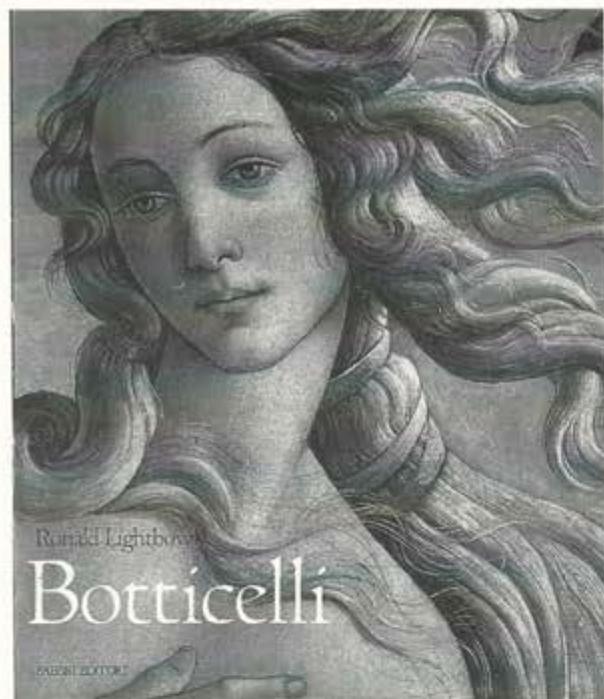
Cedola di commissione libraria

AFFRANCARE
L. 350

HYSTRIO
G. RICORDI & C. SPA

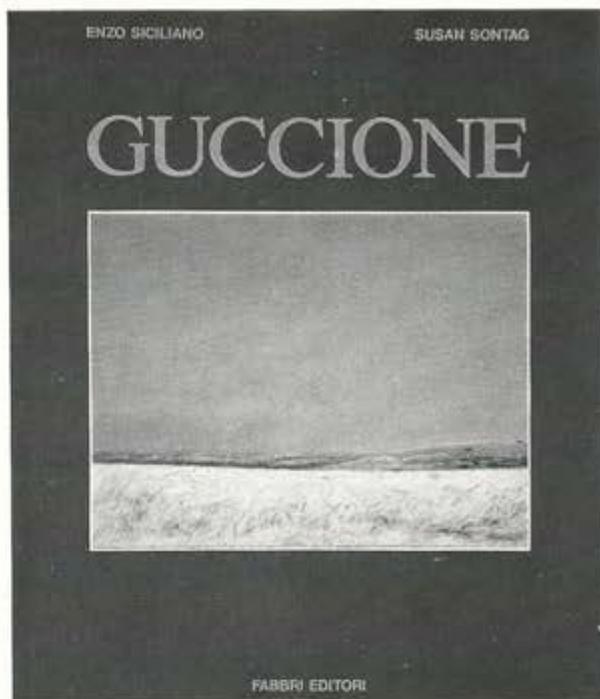
Direzione Commerciale Editoriale
via Salomone, 77
20138 MILANO

I GRANDI LIBRI D'ARTE



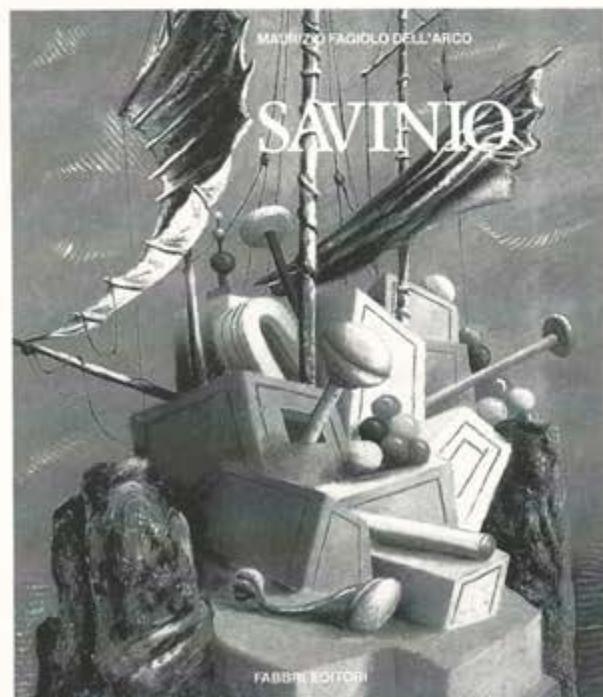
Ronald Lightbown
BOTTICELLI

L'analisi critica più attuale di uno dei massimi specialisti di Botticelli in un'edizione di raro splendore grafico e iconografico.



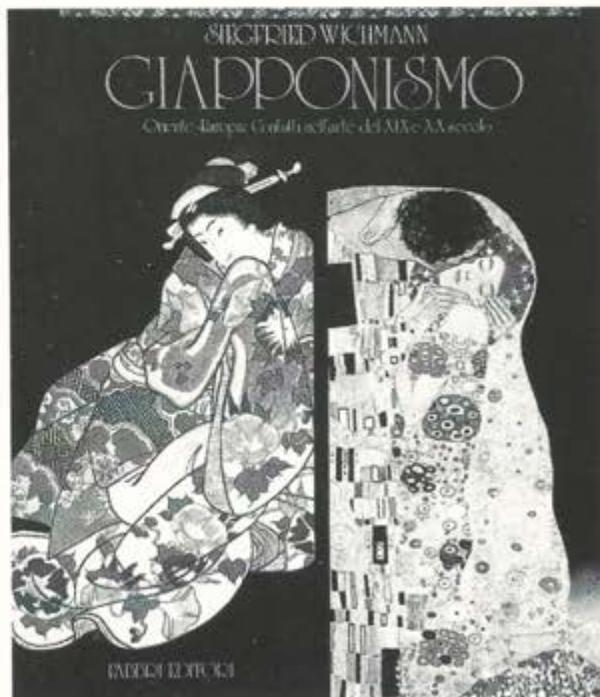
Enzo Siciliano - Susan Sontag
GUCCIONE

Uno dei pittori italiani più noti e apprezzati approdato recentemente a New York con una grande mostra.



Maurizio Fagiolo dell'Arco
SAVINIO

Un artista eclettico, pittore, scrittore, musicista che è stato un protagonista della cultura italiana tra le due guerre e del quale qui è illustrata tutta l'opera pittorica.



Siegfried Wichmann
GIAPPONISMO

Un successo internazionale. Un volume riccamente illustrato che mette in evidenza i rapporti della cultura giapponese con quella occidentale.

DUE GRANDI AVVENIMENTI D'ARTE A MILANO

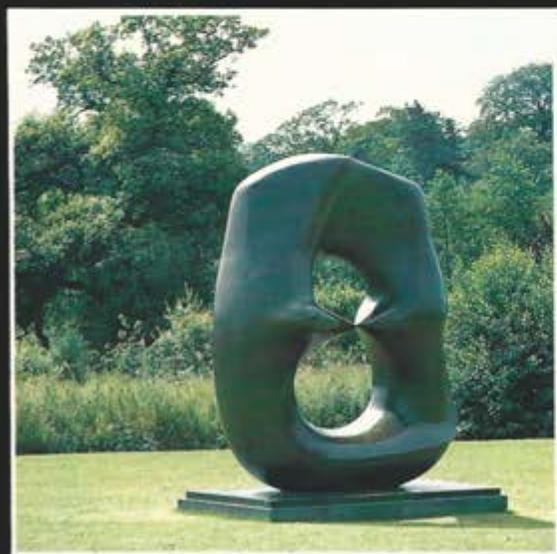


Comune di Milano

H E N R Y

Moore

The Henry Moore
Foundation
British Council



Castello Sforzesco
15 dicembre 1989
25 marzo 1990

**GRANDI SCULTURE
ALL'APERTO**
Cortili del Castello

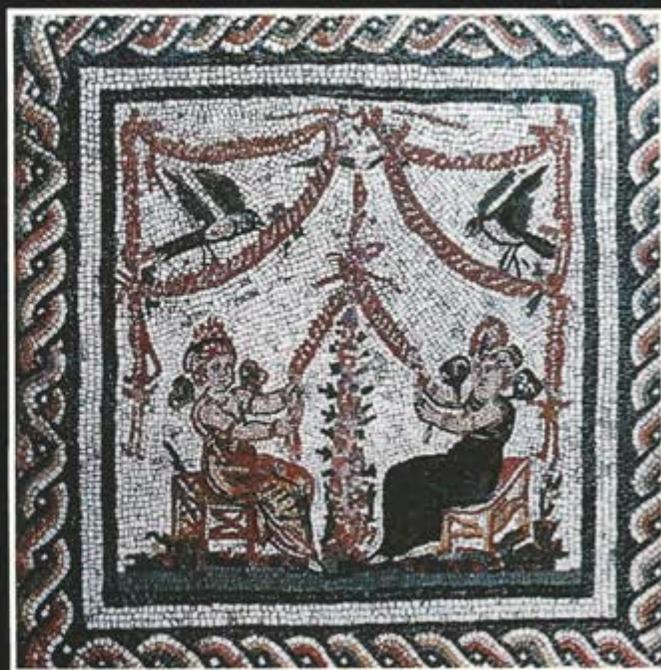
**PICCOLE SCULTURE
GRAFICA-MAQUETTE**
Sala Viscontea

Catalogo L'Agrifoglio

MILANO CAPITALE DELL'IMPERO ROMANO

286-402 d.C.

Palazzo Reale
24 gennaio
22 aprile 1990



Catalogo Amilcare Pizzi