

STUDI E SAGGI

– 159 –



Siro Ferrone

# Visioni critiche

Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana»  
(1975-1983)

a cura di

Teresa Megale e Francesca Simoncini

trascrizioni di

Elena Lenzi

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2016

Visioni critiche : recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana»  
(1975-1983) / Siro Ferrone ; a cura di Teresa Megale e  
Francesca Simoncini ; trascrizioni di Elena Lenzi. – Firenze  
: Firenze University Press, 2016.  
(Studi e saggi ; 159)

<http://digital.casalini.it/9788864533827>

ISBN 978-88-6453-381-0 (print)  
ISBN 978-88-6453-382-7 (online PDF)  
ISBN 978-88-6453-383-4 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc  
Immagine di copertina: ideazione e realizzazione di Donato Sabia

Il volume è stampato con il contributo del Corso di Laurea in Progettazione e Gestione di eventi e imprese dell'Arte e dello Spettacolo (Pro.Ge.A.S.) – Polo universitario di Prato – Comune di Prato – Università degli Studi di Firenze.

#### *Certificazione scientifica delle Opere*

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice ([www.fupress.com](http://www.fupress.com)).

#### *Consiglio editoriale Firenze University Press*

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M.C. Torricelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>).

**CC** 2016 Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
Firenze University Press  
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)  
*Printed in Italy*

*A Siro,  
per le sue luminose settanta primavere.*



*Niente di grande è stato fatto al mondo  
senza il contributo della passione.*

G.W.F. Hegel



# Sommario

1975	1
Il <i>Lucullo</i> di Brecht all'Affratellamento	1
Ionesco: il fascino mortale della reazione	2
La deludente nostalgia di un teatro popolare	3
<i>La tentazione di S. Antonio</i> come paradiso del formalismo	4
La tragedia della mente di Lautréamont – Maldoror	5
<i>Scarrafonata</i> : viaggio tra i dannati della terra	6
<i>Le 120 giornate di Sodoma</i> riproposta alla Pergola	7
<i>Il malato immaginario</i> al Metastasio	8
<i>Processo per aborto</i> al teatro Affratellamento	9
Un felice esempio di «teatro in piazza»	10
Il potere ed il teatro nella Firenze medicea	11
Alla ricerca della sottile angoscia di Shakespeare	13
Masaniello rivive in un clima di passione popolare	15
Il Ruzante a Fiesole	17
I turbamenti borghesi del contadino Moscialkin	18
Dalle 150 ore al teatro	20
Besson parla del teatro e del pubblico	21
Vitalità del teatro	22
Il <i>Pulcinella</i> sperimentale del Teatro dell'Elfo	23
<i>Utopia</i> : una laica e inquietante processione	25
Un commesso viaggiatore e una tragedia borghese	26
<i>Amleto</i> : autoritratto di un artista	28
I veleni inopportuni del diabolico Witkiewicz	29
Una vedova scaltra e uno spettacolo maldestro	31
Un <i>Otello</i> troppo drammatico al Metastasio di Prato	32

<i>Zio Vania</i> di Cechov: vitalità di un classico	34
Un Pirandello grottesco in <i>Pensaci Giacomino</i>	35
Lirica in prosa nella <i>Signora dalle camelie</i>	36
L'esemplare vicenda di <i>Coriolano</i>	37
La messa laica della «Comuna»	38
Da Jacopone ai testi del primo Novecento	39

1976	43
------	----

Il classico <i>Giardino</i> rivissuto da Strehler	43
Le avventure grottesche dei «guitti» goldoniani	44
Storia di due strampalati al Teatro della Pergola	46
Ambiguo Pierrot difende il libero arbitrio	47
Una brillante rilettura di un testo pirandelliano	48
Religiosità domestica del Bread and Puppet	50
<i>Gli emigrati</i> di Mrožek alla Pergola	52
Un Brecht giovane	53
La ricerca contemporanea di un Brecht «napoletano»	55
Il teatro di Fo secondo Gazzolo	56
Il concerto introspettivo di Faust e del suo doppio	58
Revival stile romantico nel Pirandello di Valli	59
Un confronto fra registi e drammaturghi	61
Riproposta dei classici e spettacoli di strada	63
Harlem sugli spalti del Forte di Belvedere	63
Barabba ribelle solo e disperato	65
La storia di Amleto in una divertente parodia	66
Quando la «traviata» è un travestito americano	67
Le metafore di Beckett prendono corpo «fisico»	68
A confronto le nevrosi dell'uomo e dei castori	70
Con <i>Quarry</i> di Monk si chiude la rassegna dei Teatri Stabili	71
Esperimento teatrale al centro S. Monaca	73
L'Odin resta chiuso nella sua religione	74
<i>Equus</i> : un intrigo in chiave freudiana	76
Il brutto pasticcio di Diego Fabbri	78
A Prato un teatro che vive oltre la sala di spettacolo	79

1977	83
------	----

La cultura povera ma fantastica dei <i>clowns</i> a Pontedera	83
<i>Tra un anno alla stessa ora</i> in programma alla Pergola	84

La <i>Lulù</i> come tragedia corale	86
Quando Shakespeare fa la parodia di se stesso	87
L'utopia rischiosa del teatro popolare	88
Un piccolo mondo visto da tanti autori	90
Favola e storia nel Settecento secondo Sciascia	92
Nola Rae donna-mimo australiana a Firenze	93
Né borghese né gentiluomo ma artista e saltimbanco	94
Plauto e Pasolini per un <i>Vantone</i> beffato e amaro	96
Itinerario dal mondo al teatro per il Laboratorio	97
Il vernacolo tra ricerca e tradizione	98
Profeti disarmati contro Hitler in scena a S. Miniato	100
Il poeta Dino Campana nei panni stretti del «diverso»	101
Orfeo smarrito nel gigantismo della scenografia	103
Cristina, regina di Svezia, tra confessione e psicanalisi	104
Simmetrie e armonie di Bob Wilson	106
Un <i>Cyrano de Bergerac</i> rivisitato e corretto	107
<i>La ragione degli altri</i> ovvero la tragedia rovesciata	109
Il corpo come microcosmo denso d'energia e volontà	111
Un <i>Misanthropo</i> polemico con il mondo contemporaneo	112
Scene di decadenza in un «interno» borghese	114
Primo spettacolo all'Affratellamento	115
Sceneggiata napoletana con un pizzico di farsa	116
Il meccanismo del lavoro messo in scena al «Rondò»	117
Ruzante e Fo nella grottesca miseria dei contadini pavani	118
Il colore del mondo orientale	119
Il vecchio Shakespeare seppellito da un nuovo <i>Antonio e Cleopatra</i>	121
1978	123
Filosofi e saltimbanchi nel <i>Nipote di Rameau</i>	123
<i>Gargantua opera</i> , ovvero in fantasia e scioltezza	124
Un raffinato allestimento per l'intrigo di Cimbelino	126
Sacra rappresentazione all'ombra dell'inconscio	127
Un testo geniale nella gabbia scenica	128
Leo e Perla uccidono Pulcinella e Colombina	130
Dal cabaret alla commedia	131
La «città ideale» sulla scena	132
Incanta un bestiario che scava nei vizi borghesi	134
Su un treno di 1 <sup>a</sup> classe i personaggi di Dostoevskij	136
L'uomo la bestia la borghesia nel teatro di Peppino	137
<i>Doppia incostanza</i> di Marivaux in una scatola fuori del tempo	139

Le <i>Baccanti</i> : viaggio nei gironi del profondo	140
Lazzaretti resta fuori della luce della storia	141
Melodramma con Bene «sovrano-attore» di sei girls	143
Gli spettatori vogliono da Fo la comicità pura	144
Poesia del dettaglio nella mimica di Case	145
Ah, se i filosofi facessero giustizia!	146
Donne avvolte nel <i>cellophan</i> tra i rifiuti	148
Il Principe fa lezione di storia sulle scene	149
Se il protagonista è regista e interprete dello spettacolo	150
Quattro mosse della <i>Torre</i> di Ronconi	151
«Giullarate» in libertà	153
Una sera a teatro nella Casa del popolo	154
Corpo e gesto riempiono il silenzio	155
Il «mattatore» tra tragedia classica e dramma borghese	156
Tre facce per Lebreton ma una sola è quella giusta	157
Virgilio, poeta in viaggio per Parigi	159
Cechov prende di mira le forme e i riti	160
Un amore vietato, scoperto e punito	161
Il buon gusto di Ouroboros e Pupi e Fresedde	163
Due adultere finiscono in trappola	165
La «Pergola» è partita male	166
Una sortita del regista Pier'Alli contro i critici	167
Al Rondò di Bacco il giorno dopo	167
«Burattini» vivi recitano Gogol	169
Una favola è veicolo di storia e fantasia	170
Il bene e il male secondo l'epica antica e popolare	171
Le «femmine» di Goldoni viste da Patroni Griffi	172
Giovanni Travolta passa Serghiei Obraztsov resta	173
Sei musicisti in cerca di spartito	175
Nel diario del parroco ex voto, sesso e sudore	176
«Passione» laica per pupazzi	177
Sulla <i>Madre</i> di Brecht una polvere che brilla	179
Una grande Ferrati nonostante Novelli	180
Farsa fantastica con musica un po' meno fresca d'un tempo	181
Contesa sulla scena fra Commedianti e Gesuiti	182
1979	185
Cechov perfetto in attesa di <i>Accademia Ackermann</i>	185
Maratona teatrale calibrata come un orologio svizzero	187
Al capezzale (ma senza idee) dei borghesi in lenta agonia	188

L'imbarazzante precedente letterario di <i>Ernesto</i>	189
Ironia e tragedia durante un Natale in casa francese	191
Nevrosi comica col metodo Benigni dei «Giancattivi»	192
L'artigiano del comico batte il poeta	194
L'agonia di chi non vuole morire	195
La «vitalità» giocata a carte	196
Strehler? Sta seduto accanto a Shakespeare	197
Il disimpegno fa il pieno: «la moda è moda»	201
Le mani muovono i sogni e i piedi stanno per terra	202
Il teatro pubblico è riuscito a vincere la sua «scommessa»	203
Il teppista Ligurio annienta le sue vittime	206
Una nostalgia vecchia almeno di cento anni	208
Esercizio teatrale come una partita di baseball	209
Un gruppo di mimi fedeli alla loro patria antica	209
Nel teatro della follia	211
Quanto movimento sulle scene di Parigi	212
Il teatro francese in movimento dalla periferia al centro	214
Parigi val bene una messa in scena	215
Rohmer rilegge Kleist	217
1980	219
Lo strano regalo di un anniversario	219
Un brav'uomo tutto casa e parlamento	221
La fiaba sconcertante del «visconte dimezzato»	222
Un gabbiano si leva ma è imbalsamato	223
Un affresco di Perlini per il «pazzo» Ligabue	224
Il colpo di glottide, ovvero gli incredibili suoni della poesia	226
Il teatro del quotidiano: un equivoco e un convegno	227
Un crollo nervoso con l'Apocalisse alle porte	228
Stockman è un matto dice sempre la verità	229
Gli amori di una donna e gli ardori di un vecchietto	230
Dalla parte delle bambine, con un po' d'ironia	231
Candidamente aver paura del fascismo	232
Al supermercato del teatro	233
Arriva Eduardo e sigla il <i>Contratto</i>	235
Un laido <i>Salomé</i> uscito da un incubo a colori	236
C'è un gran disordine nelle passioni di Arden	237
Gli Apostoli non sono noccioline	239
Il boschetto, oasi verde all'insegna del teatro	240
C'è un Goldoni rococò che s'aggira per Parigi	242

Il teatro popolare che si fa con il computer	243
La nonna delle macchine di un glorioso cinema	245
Un caffè e un letto per i fantasmi del diario di Jean Genet	247
Pirandello, o il trionfo della ragione	248
Sei omerici eroi in fuga dalla rete quotidiana	249
Bussotti e la signorina	251
Figlio mio, non sarai niente all'infuori di me	252
1981	255
Il gioco del teatro si fa beffa dei due sergenti	255
L'impossibile volo del grande airone	256
Tre morti viventi tessono in salotto una danza macabra	257
Un <i>Bonaventura</i> che sa di matite casalinghe	259
Non assassinate le zanzare	260
Viene dal Giappone la danza dei bianchi manichini	261
In scena il presepe laico di Eduardo e Luca De Filippo	262
<i>Medea</i> non è solo una storia privata	263
Il giornalista Ulisse che gioca come nei fumetti	265
Spiando la vecchia radio sulle scene di un teatro	266
Duello (sado-maso) tra serva e padrone	267
Allarme a Firenze: così il teatro non può più andare	268
La luce di Stoppa, Shylock e poi è subito buio	269
Se ci fosse il purgatorio, lassù il teatro sarebbe <i>Temporale</i>	270
Le tre sorelle hanno una figlia: è Rossella O'Hara	272
Allegre catastrofi vittoriane in quella casa dei cuorinfranto	274
Con il compleanno arriva l'accettazione della norma sociale	275
La <i>Passione</i> del Ruzante scandita dai ritmi del corpo	277
Il fanciullo del West aveva un mito: Edipo	278
Un poeta ammalato di troppe citazioni	279
Gruppo di ricordi in un interno british	281
Una sera al bar «La Criolla» con Genet padrone di casa	282
Lo spettatore non c'è più: fa l'attore	284
Perché anche Firenze non deve avere una «biblioteca-museo»?	285
È teatro del riflusso?	286
Il dramma di Emma B. figlia di Freud e madre di Edipo	288
Don Chisciotte e il dott. Freud	290
Don Giovanni e Pulcinella: due monelli per ogni tempo	291
Se lavorare stanca la vacanza inganna	293
Che inferno a casa Marx mentre nasce il capitale	294
Due cronisti alle prese con i giochi di società	296

Indifferenti e borghesi targati 1981	297
La vecchia brillantina del varietà napoletano	298
Concerto neoclassico per mimo <i>naïf</i>	300
Il teatro dei garibaldini il sogno di sinistra e le sette «arancioni»	301
Si disseziona un <i>Sogno</i> in questa sala anatomica	303
Tre buchi della serratura sul mondo dello spettacolo	304
Il Reverendo invitò Alice: «vieni nella camera oscura»	306
1982	309
Sfortunato paladino se finisce in sogno...	309
È una vecchia storia di corna con il tocco magico di Feydeau	310
Per una volta in fuga i ministri «forti»	312
E dal cilindro spunta il re mago	313
Non sembra ma Pulcinella ha quasi 400 anni	314
Garibaldi non è roba da museo	316
L'anima lucida del teatro	316
Ricordo del caro estinto	318
Tra i miracoli del teatro italiano	319
L'avventura è un sogno (anche sul palcoscenico)	320
Attento Edipo, la libertà è solo un sogno	321
«Ma Sofocle non è il nonno di Freud»	323
L'effetto Pasolini con ortica e insetti	324
Una serata di prosa davvero particolare	325
Un <i>Rinoceronte</i> tra riso e parola	326
1983	329
Attenti alle tarme invadono il teatro	329
Nobili, briganti e storie di gelosia	330
Se il teatro povero scopre Pirandello	331
Scomodo come Ruzante	333
Se telefonando... SIP e drammaturgia	334
Postfazione	
All'incrocio degli studi teatrali	337
<i>Teresa Megale e Francesca Simoncini</i>	
Indice dei nomi	339



1975

Il *Lucullo* di Brecht all'Affratellamento

Il generalissimo Lucullo è giudicato dal tribunale delle ombre. Si ascoltano l'accusa (gli schiavi, le città distrutte, le madri dei caduti) e la difesa (il cuoco e il fornaio che poterono essere «artisti» grazie alla potenza del tiranno). Si interrogano le sculture del suo fregio trionfale; a costoro si oppongono le ombre che furono i modelli viventi delle statue. È il tema della falsità della «storia ufficiale» (quella dei monumenti) che giustifica sempre i vincitori ed esclude il giudizio dei vinti: «Il vincitore / è sempre lui / a scrivere la storia di chi ha perso. / I tratti del battuto / deforma il battitore. Via dal mondo / il debole è scacciato / e rimane la frode».

La sentenza finale rovescia la situazione. Sarà «Lucullo» e non le sue vittime a essere «gettato al nulla», come scandisce il coro: «Sì, lo si getti al nulla! e insieme a lui / tutti i suoi pari!».

I «delegati dell'aldilà» che lo hanno giudicato appaiono, non più ombre, ma le forze «del mondo ove non mancano le mani / per prendere e le bocche per mangiare, / mondo che volentieri si raduna / ed è lieto di vivere».

È questo il senso della seconda redazione del *Lucullo* brechtiano, realizzato come libretto d'opera nel 1951, certo più complesso della versione radiofonica del '39. Il teatro d'arte e studio di Reggio Emilia che ha esordito mercoledì sera all'Affratellamento, dei due ha scelto il testo più ambizioso, ma tale da richiedere capacità espressive che il gruppo – ci pare – stia ancora ricercando.

Mentre il testo radiofonico avrebbe potuto suggerire risonanze allusive e inquietanti (i popoli soffocati dal nazismo) alle ombre giudicanti, invece la versione operistica avrebbe potuto liberarsi in una più universale amplificazione oratoria, puntando sulla geometria e la purezza dei gesti, come sulla cadenza tragica. In tutti e due i casi, fondamentale avrebbe dovuto essere

il supporto della musica di Dessau. Invece la messa in scena di Franzoni è rimasta quasi sempre lontana da queste due ipotesi, con costumi dai colori forti e ridenti, una luce in genere piatta, una dizione che a fatica si è sottratta alla inflessione naturalistica.

Le brevi inserzioni della musica di Dessau, come alcuni riusciti frammenti del confronto tra le statue e le ombre-maschere, con luci radenti e profonde hanno indicato quale avrebbe dovuto essere la lettura migliore.

Una dimensione tragica e geometrica insieme, che richiede la concentrazione razionale degli attori (senza cadere nel semplicismo gestuale) e una regia meno affollata e più nitida.

È una riflessione a cui invitiamo i generosi attori dell'ATS di Reggio Emilia che hanno avuto il merito di tentare l'accostamento a un Brecht fino ad oggi ingiustamente trascurato, e invece ricco di risonanze future: pensiamo soprattutto all'*Istruttoria* di Peter Weiss.

Si replica fino a domenica.

[11 aprile 1975]

Ionesco: il fascino mortale della reazione

La rassegna internazionale dei teatri stabili, in collaborazione con l'Istituto francese di Firenze, ha ospitato, al teatro della Pergola, nelle serate di ieri e di lunedì, la compagnia parigina di Jacques Mauclair. È stato rappresentato, in lingua originale, *Le roi se meurt (Il re muore)* di Eugene Ionesco.

Scritto nel 1962, il dramma segna una svolta decisiva nella carriera dello scrittore. Abbandonato il tema dell'assurdo per una struttura classica a parabola, egli parla soprattutto per simboli. Il re Berenger I sta morendo; come il suo corpo anche il suo regno è decomposto da cataclismi naturali, crepe e abissi si aprono nel palazzo: è la catastrofe. Lo assistono le regine (Marguerite, che verifica freddamente i progressi della morte; Marie che si ostina a negare il corso fatale degli eventi), il medico, un soldato, la cameriera. L'opera descrive l'angoscioso precipitare alla distruzione di Berenger, il suo oscillare tra la disperata difesa della vita e la scoperta della sua impotenza. Rimasta sola, Marguerite lo accompagnerà alla fine: la morte sarà il rifiuto della vita fisiologica e materiale, l'accettazione di uno stato superiore di indifferenza, di estraneità dalle umane passioni.

Quando si è detto che, per Ionesco, Berenger è l'emblema dell'uomo in generale, si capisce come l'opera possa apparire il manifesto programmatico della reazione antimaterialistica. Egli rifiuta di accettare l'uomo biologico, e quindi vede nella fisicità del mondo il male che corrompe la sua idea astratta di uomo regale. Ne consegue una concezione della vita disperata, e la ricerca di una soluzione fuori della storia. Solo nella morte dell'essere materialistico, nell'isolamento dai rapporti collettivi, egli vede la salvezza individuale e il recupero di un superuomo che invece la società ha reso impossibile.

L'opera tende quindi ad iniettare la febbre spiritualistica in un pubblico reso disponibile dal catastrofismo dei nostri giorni. L'utopia mortuaria di Ionesco, parallela e omogenea, almeno nella sua raffinata veste ironico-borghese, ad altre ideologie nichiliste e irrazionali del teatro pseudorivoluzionario, non può essere combattuta che dalle armi incrociate dell'analisi materialistica e della sintesi razionale.

È tuttavia doveroso aggiungere che quando i re muoiono, lo fanno con tutto il fasto e l'eleganza possibili. E Ionesco ha saputo vestire le sue parole della dizione straordinaria di un gruppo di attori di primo piano. Jacques Mauclair, Pascale Audret, Berangere Dautun, André Thorent, Monique Mauclair, Claude Dereppe, hanno organizzato una recitazione di alta scuola accademica, che è stata a tratti affascinante.

Niente toglie che i sovrani aristocratici vengano sepolti con tutti gli onori, ma senza speranza di resurrezione.

[16 aprile 1975]

La deludente nostalgia di un teatro popolare

La seconda serata della rassegna del teatro di sperimentazione ha ospitato martedì sera alla Pergola, la compagnia «Alfred Jarry» di Mario e Maria Luisa Santella con l'opera «*Chelleta sciacquagliosa*».

Il resto del titolo precisa: *Commedia a vapore, tratta da un'opera del signor Molière, stravisata in due tempi o atti, un prologo ed un epilogo, con musica e balli dal signor Mario Santella.*

La ricerca consisteva, dunque, almeno secondo gli intenti dei realizzatori, nella interpretazione di un classico secondo lo stile recitativo della tradizione del teatro popolare napoletano. In particolare, i Santella hanno cercato di recuperare i meccanismi della farsa ottocentesca, applicandoli alla «scuola della moglie» di Molière. La trama originale è un pretesto: il vecchio Arnolfo, reazionario e ossessionato dall'idea del tradimento, vuole sposare Agnese, che ha fatto allevare, nell'ignoranza assoluta e nei pregiudizi più vietati, in un convento.

Costei incontra però il damerino Orazio, da cui viene educata all'amore e arriva a scoprire i propri diritti di donna e di persona. Dopo equivoci e peripezie alla fine Arnolfo viene sconfitto dai due amanti che si sposano felici e contenti. I Santella hanno trasferito la vicenda nella Napoli perduta delle passioni popolari hanno rifatto i personaggi secondo le maschere della fata, Arnolfo, Orazio e Agnese erano incaricati di ritrovare una cultura «sommersa» da cumuli di consumismo e di provincialismo, da strati di acquiescenze e deviazioni teatrali di matrice piccolo-borghese; così è scritto nel programma della compagnia e così è semplificato dagli oggetti imbalsamati, dalle musiche di fondo e dalle diapositive partenopee che accompagnano la recitazione come relitti di un tempo passato ché in contrasto con il resto della scena, è geometrica e lineare.

Nello stesso tempo si è cercato di sottolineare la carica femminista di Agnese, che si libera ingenuamente della propria educazione repressiva, a dispetto dei due rivali, Orazio e Arnolfo, egualmente prigionieri dei loro ruoli di fantocci.

I due piani di lettura si sono però aggrovigliati senza discernimento. Mentre la carica ideologica del testo originale è stata appiattita dalla dimensione farsesca, il presunto recupero della cultura napoletana-popolare è risolto in una balbettante caricatura di una tradizione lontana.

Siamo disposti a concedere le attenuanti generiche per l'innaturale vastità di spazi a cui il palcoscenico della Pergola ha costretto la recitazione, bisognosa invece di più raccolte platee; ma è doveroso ammettere che il «restauro» del teatro popolare rischia di diventare velleitario se è affidato unicamente alla nostalgia intellettuale del tempo perduto. Anche la scena chiede da tempo, non astratti programmi ideologici, ma un comportamento scenico che scaturisca da quanto di vitale resiste nella cultura popolare. Stasera va in scena *Il conte di Lautréamont rappresenta i canti di Maldoror* allestito dai «Metavirtuali».

[24 aprile 1975]

*La tentazione di S. Antonio* come paradiso del formalismo

Nella terza serata della rassegna del teatro di sperimentazione («Ricerca 4»), mercoledì sera alla Pergola, il «Patagrupo» ha presentato *La tentazione di Sant'Antonio* di Gustave Flaubert, per la regia di Bruno Mazzali.

Libro tormentato, più volte abbandonato e riscritto, *La tentazione di Sant'Antonio* costituisce il testo «segreto» e forse più personale e intimo di Flaubert. Lo scrittore, infatti, continuò a elaborare il volume fino al 1872, otto anni prima della morte, raccogliendovi in forma originale una specie di confessione ideologica che è a metà strada fra il diario intimo e la creazione artistica. Sant'Antonio, nel deserto, è lo stesso Flaubert combattuto tra l'aspirazione all'attività spirituale e la tentazione dei sensi. Le visioni del santo letterato scaturiscono dalla sua cultura (la *Bibbia*, in questo caso) e contengono sempre una ibrida mistura di spiritualità e di materialismo. Egli incontra poi il giovane discepolo Ilarione, che lo accusa di voler conservare il suo isolamento di eremita per poter continuare a coltivare le visioni perdute della materia.

Tra i due inizia un dialogo che tende a risolvere la contraddizione. Ilarione guida Antonio-Flaubert attraverso i culti religiosi e i miti dell'umanità, rinvenendo in ciascuno di essi il travestimento «bello» di una condizione esistenziale materialistica. Il rivelarsi di questo nesso conduce l'uomo Antonio a spogliarsi delle ambigue vesti dell'anacoreta, ad accettare la materia stessa della vita (la parte più segreta di sé) fino alle estreme conseguenze. La scoperta del volto mostruoso della realtà, contiene, nello stesso tempo,

la felicità di una liberazione e la disperazione per la rinuncia ad una letteratura-religione «bella» e consolante.

Questo il sommario di un testo che abbiamo faticato a individuare all'interno di un allestimento che, per quanto ricco di «trovate sceniche» (talune anche suggestive), ha fatto di tutto per complicare la comunicazione con il pubblico. La ricchezza dei contenuti ideologici, anche se incline all'apertura visionaria, avrebbe richiesto un diverso rigore recitativo, capace di scandire i piani di lettura, spesso impliciti nel libro.

È avvenuto talvolta sul piano figurativo, grazie all'uso di diapositive, di filmati e di «quadri» mimici di gusto variabile, che avevano il compito di fermare in contrappunto al dialogo di Antonio e Ilarione, le proiezioni visionarie della religione-letteratura. È mancato invece sul piano del parlato, incapace di distribuire su un adeguato diagramma fonico lo spessore letterario del testo, che ci pare fosse qualcosa di più di un occasionale pretesto per ambizioni scenografiche.

Il pubblico, paziente e interessato, lascia volentieri che i gruppi del giovane teatro sperimentale, si esercitino per le vie più tortuose, ma non aspetta soltanto un'iniezione di formalismo e di droghe tecnicistiche (che potrebbero anche indurlo in tentazione); ma al contrario, un denudamento dagli orpelli scenici tradizionali, che permetta di raccogliere una parola davvero umana, e non artificiosa, dagli assurdi riti della «religione teatrale».

[25 aprile 1975]

La tragedia della mente di Lautréamont – Maldoror

*Il conte di Lautréamont rappresenta i canti di Maldoror*, un breve atto unico ideato e scritto da Pippo di Marca, eseguito dai «Metavirtuali» di Roma, ha in parte rialzato, giovedì sera alla Pergola, l'indice di gradimento della «Ricerca 4», alquanto depresso dopo gli ultimi due spettacoli.

Il regista ha scelto di operare su un testo letterario, i *Canti di Maldoror*, poema in prosa di Isidor Ducasse, detto Lautréamont, un prodotto precoce dello straordinario secondo ottocento francese (1868-70). L'opera muove da un recupero del romanzo nero e del romanzo popolare, il cui arsenale sadico di lame e di sangue viene però dilatato attraverso l'immaginazione dello stesso scrittore e del suo protagonista Maldoror. Costui vive incubi, metamorfosi e incontri, in un universo allucinato e crudele, popolato di animali fantastici e di simboli onirici.

Un testo «scandaloso», in quanto disintegra il tessuto romanzesco tradizionale e accetta le forme di tutti i generi letterari.

Ma al regista non interessava la sceneggiatura del poema, quanto il confronto tra l'universo del personaggio Maldoror e la tensione del pensiero di Lautréamont. Introduce perciò sulla scena autore e attore, in un colloquio che si svolge attraverso gli oggetti e gli esseri che la visionarietà di Lautréamont attribuisce alla sua creatura, Maldoror.

Si capisce come lo spazio scenico (un fondale nero, illuminato da lampi subitanei e popolato di voci e personaggi essenziali, mossi da rigore geometrico e colorati di luci rosse e verdi, e bianche) sia in realtà lo spazio della mente. E qui vengono accolte le acrobazie intellettuali del poeta, le sue metamorfosi. Una mente che è insieme allucinata e lucida, che odia il mondo in cui è costretta a vivere, e che quindi guarda con scetticismo e disprezzo. La lotta contro gli artigli della coscienza, l'uccisione della speranza e del senso di colpa, diventa l'agonismo dell'intelligenza e dell'ironia contro i fantasmi del mondo.

Non esente da qualche impaccio nel coordinamento voci-suoni-azioni, il gruppo dei «Metavirtuali» ha saputo raggelare il caos di Lautréamont in un rigoroso spazio intellettuale, evitando i rischi del gioco della crudeltà, ma osservando anche gli umori esistenziali e biografici che sono nel testo. Pur con qualche caduta, il ritmo ha rispettato la tensione di quella superiore ironia creativa, che è davvero il segno più convincente del fastidio antiborghese dei *Canti di Maldoror*.

«Ricerca 4» riprende lunedì 28, con *Scarrafonata* di Giancarlo Sepe (Comunità teatrale italiana); martedì 29, è atteso con interesse il «Gruppo teatro Vasilicò», che ripresenta *Le 120 giornate di Sodoma*; infine mercoledì 30, il «Teatro vitale – I folli» chiuderà il programma con *Frammenti di un pomeriggio di un fauno* di Nino De Tollis.

[26 aprile 1975]

*Scarrafonata*: viaggio tra i dannati della terra

Con una regia di Giancarlo Sepe, *Scarrafonata*, la Comunità teatrale italiana ha aperto, lunedì sera alla Pergola la seconda serie degli spettacoli della rassegna del teatro sperimentale.

*Scarrafone* in napoletano significa scarafaggio, *scarrafonata* sta per *ballata degli scarafaggi*, ovvero rappresentazione del mondo degli emarginati, che come gli scarafaggi vivono tra i rifiuti e nel buio delle tane.

Giancarlo Sepe ha tentato di disegnare il viaggio in questo mondo sotterraneo, escluso dalla società, ambientandolo nel Seicento napoletano. Affida infatti ad un aristocratico annoiato il compito di difendere [lo «scarrafone»] nei bassifondi, nascosto sotto le vesti del popolare Pulcinella. Il suo scopo è di ricavare godimento dalla miseria altrui.

Lo seguiamo nella città appestata, con le prostitute, i ladroni, i magnaccia, mentre si diverte ad aizzare i «mostri» del popolo. Ma sarà smascherato dal vero Pulcinella, simbolo dell'autenticità degli umili, che lo metterà in fuga. L'aristocratico cercherà di salvarsi ricorrendo alla superstizione (mostra alla folla l'ampolla del miracolo di San Gennaro); ma le megere, inferocite ed eccitate, lo travolgeranno dilaniandolo, in un sabba nero e crudele.

Così riassunto, lo spettacolo rischia di confondersi con una parabola didattica neppure troppo originale: il viaggio esemplare dell'aristocratico nelle

classi inferiori, il suo tentativo di strumentalizzare i vizi del popolo, la vendetta degli *scarafaggi* che divorano il corpo estraneo, con un misto di cosciente ribellione e di fanatico irrazionalismo. Ed è vero, ci sono tematiche e strutture ben note (si pensi all'analogia «insurrezione» degli emarginati del *Marat-Sade*), ma l'allestimento di Sepe ha dimostrato, nel concreto dell'esecuzione, una originale felicità espressiva, grazie ad un coerente lavoro di gruppo e una interessante quanto semplice regia, capace di ricavare da un «teatro povero» il massimo di efficacia.

Abbandonato il palcoscenico, su cui campeggiava uno stilizzato altare barocco, gli *scarafaggi* si sono annidati in platea, scoperti da una luce quasi sempre radente, secondo un gusto figurativo «infernale».

Abolita la parola, la Napoli sottoproletaria si è espressa con i gridi disperati, la tarantella erotica, le risse: la «cultura» di un mondo, tutto materialistico, dominato dalla carne, dal sesso, e dalla malattia, fino all'isterismo.

In questa rassegna, la riscoperta della napoletanità era stata già tentata, con scarsi risultati, dal gruppo di Santella. Aveva nuociuto a quell'operazione un eccesso di intellettualità e il culto «folkloristico» per un populismo positivo. Qui nessun filtro accattivante, né la illusione del recupero di una tradizione teatrale perduta, ma l'oggettivazione degli umori sotterranei e popolareschi che oltrepassano il riferimento ad una Napoli 1600, per diventare la insurrezione di un materialismo represso ma vincente.

Stasera chiude la rassegna il «Teatro Vitale», con *Frammenti di un pomeriggio di un fauno* di Nino De Tollis.

[30 aprile 1975]

*Le 120 giornate di Sodoma* riproposta alla Pergola

Un folto pubblico ha accolto, martedì sera alla Pergola, la riproposta delle *120 giornate di Sodoma* adattate da Giuliano Vasilicò dal romanzo omonimo del marchese De Sade.

Spettacolo messo in scena per la prima volta nel novembre del 1972, collaudato da una lunga *tournée* in Italia (è stato anche a Firenze, ospite dello «Space electronic») e all'estero, il Sade di Vasilicò ci pare abbia perduto, strada facendo, gran parte della carica provocatoria e della aggressività con cui era nato, fino a raggelare quella che era stata una delle più interessanti operazioni d'avanguardia nella perfezione tecnica di una statica, anche se moderna, accademia.

Vasilicò muove da un'ipotesi di lettura «politica» del testo di Sade. Oppone infatti i libertini e le vittime di questi. La prima «classe», può permettersi di tutto, il filosofare come l'assassinio, la tortura come le più sanguinarie pratiche sessuali. La seconda «classe», non può che accettare il proprio ruolo passivo di carne da macello. Tra le vittime, inoltre, ci sono anche i sordidi servi del potere, coloro che prestano al vizio del marchese tutta la dovuta colla-

borazione nella speranza di una salvezza che non verrà: anche essi cadranno sotto i colpi dell'onnipotente carnefice. Ma Sade è anche un grande regista ed il sesso, il sangue, la morte, sono per lui anche l'occasione per un grande spettacolo con cui portare alla luce i vizi aberranti della propria classe. E lo spettacolo si ripete infatti (o dovrebbe ripetersi) per il pubblico di oggi. Il regista Vasilicò tenta di provocare – come Sade ieri – la folla venuta a vedere il mostro, il teorizzatore dell'omosessualità e dell'incesto; vorrebbe gettare in faccia ai *voyeurs* del teatro, prima che costoro ritornino alle proprie tranquille occupazioni borghesi, lo «scandalo» di una violenza di classe, perpetrata nelle forze del sesso. Ma il castello teorico si sfascia alla prova dei fatti.

Dopo aver detto che lo spazio teatrale della Pergola tradisce fin troppo uno spettacolo nato per altre dimensioni, occorre aggiungere che tutta l'esecuzione ci è parsa divisa tra due poli: lo sforzo esasperato di conservare l'aggressività di un testo che è invece datato e logorato dal «consumo» di un pubblico nel frattempo cresciuto; l'accettazione di schemi recitativi collaudati che, senza richiedere agli attori uno sforzo creativo, hanno lasciato indifferenti gli spettatori.

Vasilicò è quindi apparso combattuto fra un tranquillo ripiegamento nella «maniera» e la difesa della sua primitiva originalità. Resta da ricordare la nota perizia tecnica del regista e di alcuni attori (altri sono apparsi chiaramente «fuori condizione»), il fascino di certe sequenze plastiche, il freddo formalismo dei giochi di luce.

Nel complesso, una inattesa caduta nell'accademia. Ed è la costante non troppo lusinghiera di molti gruppi della ex avanguardia che, con troppa baldanza, avevano cercato nella rivoluzione delle forme l'occasione della propria impazienza ribellistica.

[3 maggio 1975]

#### *Il malato immaginario* al Metastasio

Stasera e domani, al teatro Metastasio di Prato, ultime repliche de *Il malato immaginario* di Molière, interpretato da Romolo Valli, per la regia di Giorgio De Lullo. Si tratta dello spettacolo allestito nel giugno dello scorso anno per il festival di Spoleto, e che quindi arriva al Metastasio dopo un lungo collaudo.

Argante vuole illudersi di essere malato, perché inconsapevolmente vuole sfuggire la realtà, ma anche perché ama credere nella possibilità di raggiungere uno stato di assoluta guarigione. Egli appare ridicolo, perché diventa lo zimbello dei medici e della moglie; ma anche tragico, perché testimonia la incapacità dell'uomo ad accettare la propria debolezza naturale e l'aspirazione, angosciata e impotente, ad una irrealizzabile felicità corporea.

Con Argante, Molière – che fu anche interprete del personaggio – irride a una parte di se stesso (l'utopia dell'artista che rifiuta il mondo «normale») ed usa il comico per affermare la dolorosa necessità di accettare lo stato

umano nella sua imperfezione. E intanto denuncia quella parte della società del suo tempo (in questo caso i medici e l'accademia) che sollecitano il ripiegamento nell'immaginazione malata.

De Lullo e il traduttore, Cesare Garboli, hanno accettato questa lettura tragicomica del testo, privilegiandone i toni «decadenti», con una sapiente analisi dell'angoscia e della solitudine di Argante-Molière, sostenuta, con la consueta bravura introspettiva, da Romolo Valli; ma hanno soltanto illustrato, servendosi delle tipizzazioni della commedia dell'Arte, la polemica antiautoritaria della commedia. A conferma di questo, le splendide scene di Pier Luigi Pizzi (un interno fiammingo ricalcato da Vermeer) sono apparse coerenti con il gusto psicologico-borghese di De Lullo, ma solo decorative rispetto alla comprensione dell'ottica storica di Molière.

[6 maggio 1975]

*Processo per aborto* al teatro Affratellamento

Questa sera (ore 21.15) e domani (ore 17-21.15) continuano al teatro Affratellamento le repliche dello spettacolo-documento presentato dalla cooperativa teatrale «Il gruppo della Rocca», intitolato *Processo per aborto*.

Il testo è frutto di un lavoro collettivo e ricostruisce gli atti del processo che fu intentato, nel 1972, in Francia, contro Marie Claire Chevalier, sedicenne, accusata di avere abortito con l'aiuto della madre, dopo essere stata violentata.

Oltre alla madre, furono trascinate in giudizio altre due donne, imputate di favoreggiamento. Il caso fece scalpore e vide l'intervento anche di illustri personaggi della cultura francese, che si espressero tutti a favore della legalizzazione dell'aborto: tra costoro, i premi Nobel Jacques Monod e Francois Jacob, la scrittrice Simone De Beauvoir. Il processo si concluse con delle condanne, ma servì a denunciare all'opinione pubblica francese l'aberrante legislazione in materia. Divenne insomma il processo alla legge in vigore e una battaglia decisiva per arrivare, nel più recente 1974, alla approvazione della nuova normativa sull'interruzione della gravidanza.

Questo in terra di Francia; ma nel nostro paese, come noto, le cose stanno diversamente. Proprio nel momento in cui le forze democratiche affrontano la questione dell'aborto, la proposta del «Gruppo della Rocca» assume il significato di un atto politico di denuncia e di informazione, che tende ad accelerare la maturazione di una coscienza popolare sull'argomento, ed anche la conquista di una più moderna e civile legislazione.

È ovvio quindi che il testo offerto non conceda molto alla «spettacolarità», attendendosi rigorosamente ai verbali del processo, recitati con il distacco di una cronaca giudiziaria, in uno spazio teatrale nudo ed essenziale (un tavolone, delle sedie, dei riflettori, un telo su cui sono proiettati i nomi dei testimoni).

Tutto è affidato alla parola-documento (anche se qualche attore è tentato di aggiungere inflessioni psicologiche al personaggio rappresentato), con lo scopo di arrivare senza filtri al «contenuto». Ed infatti il risultato è una dura requisitoria contro lo sfruttamento della donna, le condizioni di miseria e ignoranza in cui sono tenute le masse popolari in materia di educazione sessuale. Si toccano molti problemi di ordine politico, morale e culturale: la questione femminile, la violenza di classe, l'ipocrisia della legge borghese, l'emarginazione nella società capitalistica.

Inutile insistere sul significato politico dell'operazione condotta dal collettivo; va solo detto che il pubblico accoglie questo tipo di teatro-documento con una certa fatica, essendo sottoposto a un impegno tutto volontaristico, come se fosse chiamato a un dibattito ideologico o a una partecipazione didattica. Non guasterebbero forse una maggiore dinamica interna al testo e una più spiccata attenzione al coinvolgimento dello spettatore.

Il collettivo è composto da Pino Airoldi, Elettra Bisetti, Bob Marchese, Egisto Marcucci, Giancarlo Cajo, Rachele Ghersi, Guido Mariani, Chicca Minimi, Mario Pachi, Paila Pavese, Daniela Spisa, Walter Stregar, Armando Spadaro.

[17 maggio 1975]

Un felice esempio di «teatro in piazza»

Il «Werkraumtheater» di Wuppertal ha rappresentato, nelle giornate di sabato e domenica, in alcune piazze fiorentine (S. Spirito, piazza della Signoria, piazzale Michelangelo), un testo di Peter Weiss *Notte con gli ospiti*, in lingua originale. Si tratta di una forma di teatro in disuso da tempo nel nostro paese, anche se alcuni gruppi di base, per la natura spesso itinerante del loro lavoro e la povertà dei messi tecnici a disposizione, conservano qualche analogia con il teatro in piazza.

Qui però sarà bene ricordare che il regista Frank Jungermann e i suoi compagni sono in tutto e per tutto coerenti con l'idea di uno spettacolo popolare e di comunicazione. Dispongono di pochi elementi scenici, montabili e smontabili in pochi minuti (un tavolo, delle sedie, una panca, una cassa ed un paio di lenzuoli che servono come quinte); in genere non programmano i luoghi (strade, piazze) in cui reciteranno, ma li scelgono sul momento, radunando con tamburi e campanacci gli spettatori che si trovano a passare di lì.

Un pulmino Volkswagen sostituisce il classico carro di Tespi, trasferendoli da un posto all'altro con grande rapidità. Il trucco di scena, la vestizione dei costumi, l'allestimento del palcoscenico (ma spesso lo trovano già pronto e costruito: in piazza della Signoria era la loggia dei Lanzi), occupano pochi minuti, la stessa recitazione è assolutamente essenziale, ma anche di rara efficacia: recupera infatti le movenze stilizzate del mimo e le caricature grottesche di tutta la tradizione del teatro povero europeo; dalla «sacra rappresentazione» medioevale alla commedia dell'Arte.

Con maschere dipinte sul volto, e citazioni della «forma» popolare delle marionette, gli attori tedeschi hanno fornito una prova che non esiteremo a definire esemplare di drammaturgia popolare, né demagogica né intellettualistica.

Il testo di Weiss, rappresentato per la prima volta il 16 novembre 1963 allo «Schiller Theater» di Berlino, bene si adattava a questa operazione. Una famiglia di quattro persone riceve la visita del sanguinario Kaspar che, con l'aiuto di un cinico vicino, minaccia la morte. Il malandrino cerca un tesoro abbandonato da alcuni soldati in fuga, il desiderio dell'oro gli toglie ogni scrupolo. Trovata la cassa, Kaspar e il complice si uccidono a vicenda, mentre i superstiti della famiglia, i due figli, riescono a fuggire; scoprono anche che la presunta cassa del tesoro contiene in realtà soltanto delle barbabetole.

Alla fine, gli attori recitano la «morale»: «Dall'oro venne in noi la corruzione e ricavamo morte e dannazione». Invano le vittime, durante la loro prigionia, avevano atteso l'arrivo di «Pietro Ricciuto», dalla «rossa camicia», che li salvasse dalla morte e dalla persecuzione. E così l'apologo scopre la sua più profonda e «brechtiana» ideologia.

Gli spettacoli erano organizzati dalla Rassegna internazionale dei teatri stabili, in collaborazione con l'associazione culturale italo-tedesca. Il felice esito dell'esperimento ci induce a sperare che si allestiscano più ampie rassegne del genere. Il «teatro in piazza» troverebbe a Firenze non solo i luoghi ideali, ma anche un pubblico entusiasta, attento come sempre a ogni aspetto di cultura autenticamente popolare.

[27 maggio 1975]

Il potere ed il teatro nella Firenze medicea

FIRENZE, 2 – Al piano terreno dello storico Palazzo Medici Riccardi di via Larga (oggi via Cavour) l'Amministrazione provinciale del capoluogo toscano ha organizzato la prima di una serie di esposizioni dedicate allo spettacolo e alla musica nella Firenze medicea. Si prevede di coprire, con questa e altre manifestazioni, un arco di tempo compreso tra la metà del '400 e la metà del '600, illustrando, da una parte, la preistoria del moderno edificio teatrale (i luoghi scenici organizzati nelle chiese, nei palazzi, nelle corti, nel tessuto urbano) e, dall'altra, la nascita del melodramma e degli intermezzi musicali. Al «luogo teatrale» è intanto dedicata questa prima rassegna, progettata e ordinata da Ludovico Zorzi, docente di storia dello spettacolo presso la facoltà di lettere di Firenze, in collaborazione con altri specialisti, tra i quali Mario Fabbri, docente di storia della musica presso la stessa facoltà.

La mostra è il frutto di una lunga e accurata ricerca «filologica», condotta negli archivi e nelle biblioteche, soprattutto fiorentine. Con rigore scientifico è stato sottoposto al vaglio critico un ingente materiale fino ad oggi quasi del tutto trascurato. Per i tempi più lontani, ad esempio, si è proceduto dal

confronto delle testimonianze storico-letterarie (tra queste la *Vita* del Brunelleschi scritta dal Vasari) con manoscritti e stampe di sacre rappresentazioni, ma facendo anche riferimento ai ragguagli forniti dalle «cronache teatrali» contemporanee. Di qui si è risaliti ad alcune ipotesi scenografiche verificate sul piano architettonico grazie all'analisi del presunto assetto originario delle chiese interessate; l'iconografia desumibile dalle stampe, dalla tradizione pittorica e scritta, ha integrato e perfezionato la ricostruzione.

L'architetto Cesare Lisi ha accompagnato questo lavoro di erudito restauro, traducendo le «interpretazioni» dei «luoghi scenici» in accurati modelli lignei. Vediamo così una serie di esemplificazioni, necessariamente limitate, ma scelte tra le più significative, degli «ingegni» con cui, nelle chiese fiorentine, gli artisti della scuola brunelleschiana movimentavano, con voli di angeli, cupole rotanti, fuochi d'artificio, luminarie, le sacre rappresentazioni della Ascensione e dell'Annunciazione. Congegni ricostruiti con perizia, capaci di far rivivere in scala ridotta il fascino di una scenotecnica che utilizzava, per fini spettacolari, le scoperte dell'ingegneria civile e militare codificate dalla trattatistica del '400.

L'attento studio dei testi letterari, la storia, l'architettura, le testimonianze iconografiche collaborano, in un felice coordinamento interdisciplinare, anche alla ricostruzione delle altre tappe del teatro mediceo. Un altro modellino illustra il teatro a cavea posto all'interno del Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio, utilizzato da Vasari tra il 1565 e il 1569 per allestire spettacoli coerenti con il fasto narcisistico della corte di Cosimo I (e si possono osservare bozzetti, scene girevoli, sipari). Lo stesso schema ad anfiteatro piatto ci accompagna alla scoperta del teatro stabile edificato, dentro gli Uffizi, dal Buontalenti: qui altri dispositivi scenotecnici, una decorazione a stucco che riproduceva in origine l'ambiente di una favola boschereccia (1586). Ultima tappa della mostra è il «sistema» scenografico seicentesco, costituito dal cortile di Palazzo Pitti e dal teatro all'aperto di Boboli. Il primo già preludeva al teatro barocco: veniva infatti coperto da un soffitto di tende e ospitava gli spettatori in platea e lungo i ballatoi dei piani superiori. Il secondo riprende dai precedenti «luoghi» lo schema a cavea (oggi interrata) e rappresenta il terminale, ormai manieristico, dalla tradizione fiorentina: destinato ad ospitare feste e manifestazioni radicalmente lontane dal teatro cinquecentesco, segno di una dissipazione tutta esteriore del patrimonio culturale del passato.

Sono queste solo alcune tappe dell'itinerario che viene offerto al visitatore. Ricordiamo i duecento pezzi esposti (manoscritti, edizioni originali, stampe, cimeli), la serie imponente di disegni e scenografie originali, lo stesso ritratto della Bàrbera di Machiavelli, finora ignorato. Lo splendido catalogo rende conto dell'enorme documentazione che è alla base della mostra e, soprattutto, chiarisce il metodo che ha guidato i curatori. La riproposta di una lettura materialistica della cultura fiorentina è quanto mai opportuna, e indica l'esigenza di uno scavo di prima mano dentro i fatti concreti del

nostro Rinascimento, che sia parallelo ad un recupero rigorosamente storico e ideologicamente non astratto dei testi teatrali e letterari del tempo. Il pubblico viene così accostato ad una interpretazione concreta dell'arte umanistica, rinascimentale e barocca: la scena e la drammaturgia vengono collocate nel quadro politico e civile senza equivoci. Qui il teatro appare giustamente come la proiezione spettacolare del potere statale, trasfigurato in una finzione opulenta o favolosa che chiede di essere sottoposta a critica e denudata nelle sue strutture.

La mostra individua un particolare aspetto della storia teatrale medicea: dai tempi di Lorenzo al '600, si scopre la continuità fra la tensione umanistica verso la città perfetta (la prospettiva geometrica degli «ingegni» di Brunelleschi) e la fuga dalla città nell'illusione teatrale (il trasferimento progressivo della scena dal luogo urbano nel chiuso dei palazzi e, poi, delle corti). L'aspirazione della classe intellettuale ad un risarcimento estetico delle proprie sconfitte politiche (nel tragico trentennio che arriva all'assedio di Firenze) trova sfogo inevitabile, ma preparato, nel fasto barocco delle scenografie del Vasari e del Buontalenti. Attraverso dei modelli teatrali si disegna quindi la storia dell'abdicazione, ai confini del «mostruoso», della coscienza civile della cultura fiorentina: dalla laicità del *Mondo* alla religione del *Teatro*, accettato sotto la protezione dei Medici.

Per queste ragioni ci pare che la ricerca scientifica, che ha animato la preparazione della mostra, approdi qui ad un esito didattico assai felice, capace di riabilitare in una dimensione nuova la filologia e la critica delle forme artistiche. Un ricco materiale di studio e di conoscenza è stato messo a disposizione degli specialisti e del pubblico. Ci dicono che alcune città straniere avrebbero «prenotato» la mostra, che così diverrebbe itinerante; ma anche per Firenze questa può essere la premessa per la costituzione di un centro di documentazione teatrale che da tempo chiede di nascere; può essere l'avvio per una costruttiva collaborazione tra enti locali e istituti universitari al servizio della città.

[3 giugno 1975]

Alla ricerca della sottile angoscia di Shakespeare

FIESOLE, 9. Un pubblico eccezionale, oltre millecinquecento persone ha assistito martedì sera, nello splendido Teatro Romano di Fiesole, alla «prima» nazionale del *Sogno di una notte di mezza estate*, nell'edizione preparata dalla Cooperativa «Teatroggi» per la XXVIII Estate fiesolana.

La commedia di Shakespeare rientra fra le consuetudini di ogni programma teatrale all'aperto: ambientato tra un bosco e l'antica Atene, quasi a suggerire un *décor* fatto di reperti archeologici e di verdi giardini, il *Sogno* occupa da anni un posto privilegiato nel menù turistico-spettacolare dell'estate italiana. Si pensi come la sua struttura di «favola» con gli elfi, le fate,

i filtri magici e gli incantesimi, abbia spesso favorito una predisposizione del pubblico e degli stessi realizzatori a una vacanza ottimistica e giocosa, lontana dalla complessità non sempre spensierata del testo shakespeariano.

L'allestimento di Mauro Bolognini doveva confrontarsi anche con questa tradizione «consumistica» del *Sogno*, e lo ha fatto con vari accorgimenti: ora riducendo la coreografia più propriamente favolosa (con l'eliminazione della schiera dei folletti e delle fate, del corteggio del duca Teseo e di Ippolita), ora concentrando l'attenzione sul dialogo (con rare concessioni ad un frenetico movimento ballettistico peraltro ridimensionato, in particolare, in tutta la parte del folletto Puck). La scena è stata quasi sempre inquadrata in «primo piano», hanno prevalso lo scavo introspettivo, l'analisi divertita della natura angosciosa del «sogno» dei protagonisti, mentre lo spessore avventuroso e l'intreccio favolistico sono stati semplificati ed esorcizzati.

La fuga di Ermia e Lisandro nel bosco di Atene, per sfuggire alle pretese dell'autorità che li destina ad altro matrimonio, l'inseguimento di Demetrio, altro innamorato di Ermia, a sua volta inseguito dalla sua corteggiatrice Elena, conduce, nella libera notte d'estate, a un disinibito quadrangolare erotico-psicologico. Questo, pur condotto sul registro di una vivace comicità, come si addice all'esuberanza giovanile dei protagonisti, scopre un sottile stato d'angoscia e di frustrazioni malcelate dentro ad ognuno. L'intervento di Oberon, re degli elfi e delle fate, che intende punire la consorte Regina Titania affidando al folletto Puck un filtro capace di produrre in lei amore a prima vista per un essere abominevole, è il motore dell'intreccio. Lo scatenamento degli istinti prodotto dall'intervento irrazionale di Puck, complica il gioco erotico dei quattro: Ermia, prima corteggiata da Demetrio e Lisandro, viene abbandonata da entrambi, che si gettano ai piedi di Elena; le due donne si azzuffano, i due amanti cercano il duello; ma soprattutto produce effetti su Titania (non a caso interpretata da Paola Pitagora, che indossa anche le vesti di Ippolita, sposa felice del duca di Atene): qui il filtro produce una disinibizione ancora più radicale e induce la regina a innamorarsi di un asino (nelle cui fattezze è stato trasformato il tessitore Fondelli, robusto quanto rozzo artigiano, capitato nella selva per le prove di uno spettacolo che egli intende allestire con alcuni suoi compagni).

*Il sogno di mezza estate* è quindi per ognuno dei piani presi in considerazione (i giovani, i popolani, i potenti), il momento della verità, in bilico precario tra liberazione e angoscia. La fine del sogno, al sorgere dell'alba, l'intervento risolutore dell'onnipotente Oberon rimettono apparentemente, tutte le cose a posto. Ma la conclusiva rappresentazione, che i popolani di Fondelli recitano per la corte di Teseo, mettendo in conflitto il piano aulico del dramma in scena (e la storia ovidiana di Piramo e Tisbe) con la goffaggine e il semi-analfabetismo dei recitanti mostra da quante smagliature sia percorsa la tela ufficiale, e molto letteraria, della corte di Teseo.

Si è detto del valore di una lettura in chiave comico-psicologica (quasi da teatro «borghese») del testo di Shakespeare; resta da dire che l'ottica

ravvicinata nuoce però all'equilibrio della struttura generale, al sapiente intersecarsi dei vari strati linguistici e tematici: il tono comico (realistico e sanguigno, particolarmente nelle scene degli artigiani-teatranti) non sempre entra in frizione con il livello aulico-lirico (tipico delle situazioni amorose o di certe aperture alla natura benigna), per cui il finale «teatro nel teatro» non trova un corrispettivo nel corso dei due atti. Anche se le situazioni comiche e grottesche sono a volte davvero trascinanti, manca la sottolineatura del valore polemico e funzionale, sul piano ideologico, dell'opposizione tra la ragione letteraria e la follia materialistica che è al centro della commedia.

In questa direzione andava, del resto, la stessa traduzione di Angelo Dalgiacoma, pur con qualche dislivello tra la fedeltà al testo e la giusta attualizzazione. Le scene di Uberto Bertacca sono apparse macchinose e forse inadeguate al luogo naturale del Teatro Romano; assai misurati, invece, i costumi dello stesso.

Eccellenti tutti gli attori, a cominciare da Paola Pitagora (nel ruolo dell'inquieta Titania e della fredda Ippolita) e da Bruno Cirino (nelle parti «estraniare» di Oberon e Teseo). Ottima la prova di Liù Bosisio (Elena), che con forte brio comico ha dominato per lunghi tratti la scena, affiancata dai bravi Guglielmo Rotolo (Lisandro) Carlo Valli (Demetrio), Maria Teresa Martino (Ernia). Lino Troisi (Fondelli) ha trascinato con molto mestiere il manipolo dei personaggi popolari (Virginio Zernitz, Ernesto Colli, Massimo Dapporto, Jerry Di Giacomo, Renzo Rossi). Emilio Bonucci è stato un Puck originale e nuovo.

Il pubblico ha dimostrato di partecipare in modo assai festoso allo spettacolo con frequenti applausi «a caldo» e con molti consensi alla fine.

[10 luglio 1975]

Masaniello rivive in un clima di passione popolare

FIESOLE, 17 – Il 16 luglio 1647 si spegneva nel sangue la rivolta popolare napoletana guidata dal pescatore Masaniello, un frammento della lotta di classe antinobiliare e antispagnola della storia d'Italia. Lo stesso giorno del 1975, un drappello di bravissimi attori, guidati dal regista Armando Pugliese e dal primo attore Mariano Rigillo, ha rievocato quel «mito» sulla Piazza del Mercato di Fiesole, per la XXVIII Estate.

Nata come risposta ai soprusi del viceré di Napoli e della sua nobiltà, che intendevano far pagare al popolo con tasse pesantissime le spese militari del sovrano spagnolo, la rivolta degli straccioni si trasformò nel volgere di pochi giorni, nell'insurrezione generale di una città. Il poverissimo Masaniello divenne improvvisamente «generalissimo de lu popolo napuletano», sconfisse le armate del viceré, trascinò i suoi «lazzari» alla speranza di una vittoria che riscattasse una miseria secolare, mise in piedi un tribunale sanguinoso che giustiziò la prepotenza di molte teste aristocratiche. Ma l'avventurosa

marcia verso il potere finì per sconvolgere il capopopolo, che frattanto veniva abilmente manovrato da elementi della borghesia; la rapida e irresistibile ascesa, favorita da un imbecille viceré, ma anche la consapevolezza dell'impossibile instaurazione di un diverso ordine politico di fronte al corso della storia, favorirono il distacco di Masaniello dal suo popolo, che lo uccise nella pubblica piazza. Le concessioni del viceré furono presto ritirate, la miseria tornò con la rassegnazione tra la plebe napoletana: Masaniello diventò un mito leggendario, quasi un santo cui la disperazione affidò per lungo tempo il sogno di un perduto riscatto.

Il testo di Armando Pugliese e Elvio Porta ricostruisce, con qualche libertà storica, i caratteri di questa rivolta, sottolineando il timbro della napoletanità e della passione popolare. Non trascurando lo studio del «personaggio» Masaniello, lo spettacolo sottolinea sopra tutto i meccanismi della spontaneità corale (un misto di concretezza sanguigna e di pagana religiosità) messi in opposizione al farsesco comportamento dei «signori».

Fondamentale è stata la scelta di una scenografia aperta, curata da Bruno Garofalo, e evidentemente derivata dall'*Orlando Furioso* di Ronconi. Gli spettatori si trovano al centro di un sistema di pedane, torri, ponti levatoi, in continuo movimento: si costruiscono così e si disfanno, figure sceniche sempre nuove (il mercato, la piazza del popolo e il palazzo dei potenti, le strade la chiesa) che costringono il pubblico a mescolarsi con i personaggi, ad abbandonare l'abito di osservatori per assumere quello di attori.

Dalle forme della sacra rappresentazione, al teatro dei guitti, alle citazioni dalle feste popolari, nasce una felicissima contaminazione che sottolinea il gesto senza tradire la comunicazione della parola. A conferma che il «parlato» non può essere seppellito, come vorrebbero alcuni, con esercizi formalistici nel nome della ginnastica teatrale o dell'elevazione figurativa, ma si riabilita, con una riconquistata precisione gestuale, solo attraverso un rinnovamento dei contenuti. In questo senso l'ottima regia di Pugliese ha evitato anche la tentazione puramente giocosa che può nascondersi nell'uso delle «meravigliose macchinerie» ronconiane. Ma ciò lo si deve anche agli attori.

Davvero ottima la prova di Mariano Rigillo (Masaniello), Angela Pagano (Bernardina), Lombardo Fontana (Viceré); ci dispiace di non potere ricordare gli altri numerosissimi interpreti, quasi tutti perfetti, che hanno dimostrato di poter essere assai apprezzati anche da un pubblico non napoletano, nonostante la difficoltà di comprensione del dialetto.

Conferma, dunque, della vitalità del giovane teatro napoletano non folkloristico, meritevole di aiuti ben più solidi di quelli che gli attuali amministratori di Napoli hanno saputo garantire. Dispiace che l'apparizione del *Masaniello* sia stata troppo breve anche in Toscana.

L'appuntamento è comunque fissato per una nuova replica il 24 luglio ancora a Fiesole.

[18 luglio 1975]

## Il Ruzante a Fiesole

La voce senza tempo e la splendida dizione di Franco Parenti non sono state sufficienti a garantire una piena riuscita della nuova edizione della *Betía* del Ruzante, presentata dalla cooperativa del noto attore lombardo alla XXVIII Estate Fiesolana.

Lo spettacolo è la rielaborazione di quello presentato, nel 1969, per il piccolo teatro di Milano, da Gianfranco De Bosio (regia) e Ludovico Zorzi (adattamento e riduzione), dopo secoli dalla prima rappresentazione avvenuta, il 5 maggio 1523, ad opera dello stesso Ruzante, attore e regista, nel palazzo ducale di Venezia.

*La Betía* nasce dalla forma popolaresca e contadina del *Mariazo*: partendo dalla festa nuziale di due contadini (Zilio e Betía) si ricostruisce, con modi farseschi e con una comicità fondata in prevalenza sull'allusione erotica, la storia del matrimonio. Tutta dominata dal sesso e dalla carne, s'intreccia alla prima la vicenda di Nale, al principio Mezzano di Zilio, poi suo rivale e fortunato amante, della stessa Betía, infine tradito dalla moglie Tamia. La conclusione, che si riconduce ai festeggiamenti contadineschi del «*Mariazo*» padovano, è un trionfo della libertà gioiosa e naturale: i quattro sposi decidono di vivere insieme, mettendo in comune la propria felicità sessuale.

Attualizzato nei costumi e nell'ambientazione, e accompagnato da una piccola banda di musicisti contadini, il testo conserva intatta la sua straordinaria forza comica, nonostante la difficoltà del dialetto «pavano» che gli attori trasmettono secondo una lettura nitida e accattivante. Risulta invece quasi del tutto perduta (tranne che in alcuni monologhi di Nale-Parenti) la asprezza della polemica che il Ruzante rivolgeva contro la società formalistica e «ufficiale». Non si dimentichi infatti che il comico cinquecentesco recitava la sua commedia nelle corti signorili in cui la concezione astratta dell'amore, insieme all'uso di una lingua letteraria e aristocratica erano il segno di una fuga delle classi dominanti e degli intellettuali dalla crisi drammatica che investiva la società italiana dopo il crollo dell'equilibrio politico ed economico, determinato dalle invasioni straniere all'inizio del secolo.

La scelta di un teatro che fosse la rappresentazione diretta del mondo contadino (il più drammaticamente colpito dalle guerre e dalla fame) è quindi per il Ruzante, anch'egli aristocratico e letteratissimo, un violento rovesciamento del «punto di vista» di classe. Di qui nasce la contestazione delle buone maniere, e del costume evasivo, l'adesione al dialetto, alle forme dello spettacolo contadino, il trionfo della «naturalità» sessuale che spezza convenzioni e porta in primo piano il materialismo, ora tragico ora beffardo e tuttavia perdente di Nale e Betía.

Perso di vista il referente «negativo», la comicità dell'allestimento si è isolata in un'area del tutto ridente: ha colpito solo nei momenti del gioco e della festa erotica, in una sequenza di brillanti invenzioni linguistiche, godu-

te però in modo gratuito. La guida registica è venuta a mancare anche negli inserti coreografici e nell'attualizzazione del folklore contadino.

E tuttavia lo spettacolo merita di essere visto, non fosse altro per ritrovare quello straordinario attore che è Franco Parenti. La voce aspra e tagliente che egli presta allo «sproloquio» iniziale, il monologo dell'oltretomba, e altri «a solo», sono sempre degni della migliore scuola. Lo affiancano, con bravura, Giorgio Melazzi, Raffaella Azim, Chicca Minini, Giampiero Fortebraccio, Pinara Pavanini, Bruno Pagni insieme ai cinque musicisti. Il pubblico del teatro romano (quasi mille persone) ha punteggiato con applausi tutto il corso della rappresentazione.

[25 luglio 1975]

I turbamenti borghesi del contadino Moscialkin

La Volksbühne di Berlino democratica, uno dei più gloriosi teatri tedeschi, ha presentato domenica sera al festival nazionale dell'*Unità* due spettacoli e due diverse compagnie che hanno ugualmente affascinato il pubblico numeroso. Sotto la supervisione di Benno Besson, Matthias Langhoff e Manfred Karge hanno diretto un breve *collage* di canzoni brechtiane (tratte da *Mahagonny* e dalla *Madre*) felicemente sceneggiate su di un autotreno-palcoscenico. Nell'arena centrale del Festival, il regista Fritz Marquardt ha guidato la rappresentazione dell'*Elefante d'oro*, un testo del 1932, opera del sovietico Aleksandr Kopkov.

Dato in lingua tedesca (ma illustrato negli intermezzi da uno *speaker* italiano), il lavoro di Kopkov è una sorta di parabola didattica. Il contadino Moscialkin scopre un tesoro, un elefante tutto d'oro dal quale egli sogna di ricavare incredibili ricchezze. L'inaspettato «capitale», subito nascosto agli occhi dei familiari e dei compagni colcosiani, sollecita l'anima piccolo-borghese che cova dentro di lui, lo induce ad immaginare investimenti commerciali, una irresistibile ascesa nella scala sociale. È un «sogno americano» che gli fa sentire come insopportabili le leggi della collettività socialista nata dalla rivoluzione. La famiglia chiede la sua parte, i colcosiani e i culachi, scoperta la «novità», insorgono e domandano la spartizione del «capitale». Ma la tentazione egoistica traspare in tutti, nello stesso commissario del Partito: il «sogno americano» contamina il villaggio. Le ragioni dei classici del marxismo, che vengono addotte dal figlio maggiore del contadino, si mescolano all'invidia borghese per l'arricchito.

Intanto, sfruttando lo scompiglio di questa generale caccia al tesoro, riemergono i fantasmi grotteschi dell'antica Russia zarista, esorcizzati fino a quel momento, ma ora di nuovo in azione come subdoli consiglieri di Moscialkin: il ladro, il prete, il possidente. Nel tentativo di salvare i propri sogni, il protagonista scopre così le leggi insuperabili della sua storia privata e pubblica: schiacciato fra la domanda collettiva e l'impossibile restaurazione

capitalistica (è arrivato a rinnegare il suo passato contribuito alla rivoluzione), egli decide di fuggire. Il conflitto tra fantasia e realtà si risolve con l'illusione extraterrena; costruisce un variopinto pallone e fugge nel cielo con il suo elefante d'oro.

Tuttavia, lontano dai compagni e dal villaggio, il mondo gli appare (come ad Astolfo che viaggia verso la Luna) più nitido nei suoi contorni di storia e di vita reale; colto da un turbamento che è insieme razionale e istintivo (il ricordo del passato rivoluzionario, la paura della sua stessa fuga), precipita a terra. Mentre il pallone porta lontano il suo «sogno americano», i familiari e il villaggio lo accolgono di nuovo, tutti ormai liberati dall'angoscia capitalista. Il contadino Moscialkin è riabilitato: in realtà l'ultima battuta lo sorprende, con la moglie, mentre ricomincia a coltivare, in una misura più adeguata alla sua mediocrità umana, i sogni piccolo-borghesi dell'orticello familiare.

Abbiamo parlato di teatro didattico, ma organizzato secondo un registro interpretativo assai complesso e ricco di suggestioni critiche. La stessa scenografia elementare (con il brechtiano siparietto) sollecita l'intelligenza dello spettatore ad un esercizio mai ovvio ed edificante della parabola ideologica. Le maschere dipinte sul volto, la recitazione incline al grottesco, la concentrazione degli attori in uno spazio antinaturalistico (la casa del contadino in dimensioni ridotte e sproporzionate rispetto alle figure umane) aprono spazi spettacolari che vanno ben oltre il raziocinio schematico del testo di Kopkov. Tra fantasia e moralità, la regia di Marquardt recupera la lezione del migliore teatro politico russo e tedesco (da Majakovskij a Brecht allo stesso Benno Besson) saldandola con un uso sapiente della tradizione del teatro «per il popolo»: il pallone che si leva in volo, passa sulla testa degli spettatori e scompare alla vista, ricorda l'impiego delle macchinerie del nostro Gozzi; i moduli recitativi inclini alla farsa, rinviano alla commedia dell'Arte.

Alla radice di questa scelta stilistica, che il pubblico ha dimostrato di condividere pienamente (nonostante le difficoltà della lingua), deve essere posta una idea del teatro che punta sulla lucidità di comunicazione e sul primato della critica. *L'elefante d'oro* si prestava infatti ad una consumazione agiografica dei temi del socialismo, vittorioso ora e sempre contro le tenebre del capitalismo e della borghesia. La Volksbühne ha saputo darne una versione non archeologica e museificata, traducendo il rigore ideologico come ricerca nello spettacolo e nel testo. L'analisi dei turbamenti borghesi e superstiziosi del contadino Moscialkin (dice di aver visto il Diavolo quando chiese la iscrizione al Partito) è parallela alla traduzione grottesca degli istinti biologici e arcaici che affiorano in tutti i colcosiani. Segno di una lotta, interiore e materialistica, che è ancora aperta «dopo la rivoluzione», ben oltre quanto possano consentire gli ordinamenti e le leggi esterne del sistema socialista. Il tema del rapporto fra rivoluzione collettiva e consenso viene dunque affrontato senza scappatoie o facili moralità, con uno scavo lucido del «gruppo» sociale e dell'individuo. Ma viene anche sbeffeggiata la fuga individualistica, l'egoismo piccolo-borghese che scaturisce da un passato solo soffocato e non

ancora sconfitto. Né il «sogno americano» né l'occultamento dei fantasmi zaristi (il pope si rintana, dopo lieto fine, fra le connessioni del pavimento) possono indurre in tentazione.

È una lezione di teatro (totale e popolare) di coerenza critica, nel solco dei classici del marxismo e della esperienza brechtiana, quella che ci viene dalla Volksbühne di Benno Besson: segno, anche questo della vitalità culturale della giovane Repubblica democratica tedesca. La prestigiosa compagnia rimarrà ancora per qualche tempo in Italia. I prossimi appuntamenti sono fissati a Pavia (il 3 settembre), Bologna (il 4) e Perugia (il 5) sempre ai Festival dell'*Unità*.

[2 settembre 1975]

Dalle 150 ore al teatro

Il Gruppo teatrale delle Acciaierie di Terni è stato ospite, martedì pomeriggio, del padiglione della FGCI, rappresentando il dramma didattico di Bertolt Brecht *L'eccezione e la regola*, il cui allestimento ha concluso un seminario di studio, organizzato dal 15 gennaio al 2 febbraio nell'ambito delle 150 ore e coordinato dal regista Benno Besson (direttore artistico della Volksbühne di Berlino democratica).

Lo spettacolo non può essere giudicato sul piano della professionalità, né del resto i lavoratori delle Acciaierie di Terni pretendono questo (la pioggia ha impedito l'uso del materiale musicale e delle scene preparate per l'occasione). Si è trattato di un appassionato esercizio di analisi e comunicazione teatrale condotto con strumenti elementari e non mistificanti: la dizione disincantata e il disinteresse per gli effetti scenografici sono stati a tutto vantaggio della serietà della lettura critica del testo. Questo il punto: il teatro di base e dilettantistico non deve e non può aspirare a sostituirsi a quello professionistico, ma porsi come interlocutore vigile delle sperimentazioni ufficiali. La storia del padrone e del portatore che viene ucciso dal primo perché un suo gesto di amicizia viene scambiato per ostilità (la lotta di classe è la regola, l'eccezione dell'umanità fraterna non è comprensibile) è stato studiato dal gruppo degli operai, non solo come parabola ideologica, ma anche come struttura linguistica e spettacolare. Ne è scaturita una meditazione che ha coinvolto pubblico e recitanti, dall'interno dell'intelaiatura culturale, con risultati in cui la serietà è stata esemplare.

Tra gli spettatori erano numerosissimi i giovani (studenti e operai): al termine della rappresentazione si è svolto un interessante dibattito che ha ricostruito la storia dell'iniziativa, dalle 150 ore al palcoscenico. Dal racconto dei protagonisti è apparso chiaro il segno dell'operazione: rende il movimento dei lavoratori presente sul versante culturale nella stessa misura in cui esso è vigile avanguardia sul terreno economico e politico. Una lezione e

un progetto di coordinamento fra pubblico critico e teatro democratico, per un coordinamento di intelligenza artistica e coerenza politica.

[4 settembre 1975]

Besson parla del teatro e del pubblico

Benno Besson (55 anni, nativo di Yverdon nella Svizzera francese, da trent'anni uno degli artefici della fioritura teatrale nella RDT, prima al Berliner Ensemble, poi al Deutsches Theater, ed ora al Volksbühne) ci aveva profondamente impressionato, qui in Italia, con la regia del *Drago* di Schwarz (alla Rassegna internazionale degli Stabili) e dell'*Anima buona di Sezuan* di Brecht. Per questo lo abbiamo a lungo cercato per i viali delle Cascine: lo abbiamo trovato mentre si spostava dall'uno all'altro dei due palcoscenici che la Volksbühne (di cui è Direttore artistico) stava allestendo per gli spettacoli al Festival dell'*Unità*, spettacoli che, in questi giorni, vengono dati in varie città d'Italia.

Molto cortese, in un angolo tranquillo del Festival, ci ha parlato del suo lavoro, delle sue idee sul teatro, dei suoi collaboratori (tra i quali i registi Matthias Langhoff, Manfred Karge e Fritz Marquardt). Schivo, più di quanto siamo abituati a vedere i suoi colleghi d'occidente, Besson è un profondo conoscitore del nostro teatro, sul quale professa idee originali e assai interessanti: «Amo molto Carlo Gozzi, più di Goldoni, interprete della ragione borghese del suo tempo. Gozzi è, per me, come Balzac in letteratura: pur essendo un aristocratico, esprime una grande passione per il popolo, verso il quale sente fortemente la propria responsabilità di uomo di cultura».

Di qui la conversazione scivola verso le inevitabili questioni del rapporto teatro-pubblico. Besson non accetta discorsi generali e astratti: ogni paese ha condizioni differenti, un pubblico diverso. Difende con accanimento la qualificazione professionale di attori e registi: «Non è possibile tornare, con velleitarismo, all'epoca idillica in cui non esisteva la divisione del lavoro: il teatro professionistico è come lo sport competitivo, l'emulazione serve a promuovere l'attività di base, di massa. Certo le due cose devono procedere coordinate e questo è possibile solo in una società socialista».

Besson non nasconde un moto di disprezzo verso gli intellettuali che abbandonano i paesi dell'est («Solgenitsin è un reazionario»): tuttavia non elude il problema, ma lo inquadra, anche per gli uomini di cultura, come rapporto tra interesse socialista e consenso individuale (cita con calore Gramsci). Lo appassiona il corretto uso delle enormi risorse intellettuali e artistiche che sono in ogni uomo: «In questo senso è necessaria una lettura dei classici contro il feticcio del presente a cui il capitalismo costringe l'umanità. La realtà è un fluido fra ieri e oggi, in cui deve sapere penetrare l'intelligenza critica». Da Sofocle in poi, continua Besson, la coscienza individuale è stata divisa fra due tendenze opposte: una negativa (che raggiunge il suo culmine

in epoca borghese) come egoismo e negazione della collettività; una positiva, come energia creativa e conoscenza di sé stessi. E conclude: «Non è possibile radiare la coscienza individuale, occorre invece esaltarla in rapporto agli interessi generali che sono poi quelli della classe operaia». È questo che ha portato Besson a scegliere un paese socialista come la RDT per il suo lavoro, che lo ha spinto a fare quel tipo di teatro che conosciamo, al servizio della coscienza critica della collettività, dalla parte della classe e della sua rivoluzione, anche culturale. Per questo ricorda con molto interesse l'esperienza condotta a Terni, fra gli operai, l'inverno scorso.

Ma i compagni della Volksbühne lo aspettano e devo interrompere il già breve colloquio. Prima di lasciarci mi indica un uomo alto, a torso nudo, che sta scaricando del materiale di scena dal camion della compagnia: «È il capo della *troupe*, un fabbro. Qualche anno fa, era diventato un dirigente sindacale: l'ho voluto con me, è uno dei miei più preziosi collaboratori. Lavora con gli altri».

[7 settembre 1975]

#### Vitalità del teatro

Le ombre della sera calano sul Festival, un camion imbandito di bandiere corre per i prati seguito da un corteo: il gruppo di Quartucci mette in scena così, utilizzando un po' tutti, il suo *Robinson Crusoe*. È il teatro che vive al Festival che rende partecipi tutti, bambini, anziani nel gioco curioso della creatività, della partecipazione dell'interesse.

Il teatro di prosa sta avviandosi a concludere il proprio programma previsto al Festival con gli ultimi due spettacoli che saranno ospitati, questa sera, all'Anfiteatro e al Teatro Tenda. È quindi possibile tentare fin da ora un primo bilancio del fitto cartellone, della qualità delle produzioni, del consenso del pubblico.

Una cosa almeno è risultata dal Festival, nei primi giorni e in questi ultimi: i cittadini, gli ospiti i visitatori di altre parti d'Italia, hanno avuto la sensazione di scoprire una città inedita anche nei pressi dei palcoscenici. L'uso delle Cascine come giardino che ospita feste popolari trova infatti la sua interpretazione culturale più interessante nella saldatura, fra strati popolari dotati di un diverso patrimonio culturale, e artisti. Ci è stato dato di ascoltare, nel vivo delle rappresentazioni, confronti di opinione e vivaci commenti nella platea: studenti, operai, casalinghe e insegnanti, partecipavano insieme. Il teatro diventa anche per questo momento di verifica per un lavoro culturale che deve proseguire nelle scuole e nei quartieri.

Certo è che il teatro dell'edizione 1975 non sempre poteva, data la frequenza degli appuntamenti, soddisfare pienamente un giudizio critico severo; per questo abbiamo seguito le inclinazioni che ci proponeva il clima di festa sinceramente goduta, che spesso il pubblico ha trasmesso agli attori, ai testi

teatrali, circondando prove anche mediocri con un affetto e una comprensione spontanea. Perduta la speranza di vedere tradotta in realtà l'*Utopia* di Ronconi, per le note ragioni atmosferiche, il vertice del successo ci è parso conseguito dalla Volksbühne di Berlino democratica con i due allestimenti dell'*Elefante d'oro* e del collage brechtiano, presentati purtroppo in contemporanea. Ma subito dopo ci sono parsi ad un grado elevato di rendimento il gruppo «Nueva Barraca», la cooperativa «Nuova scena», il formidabile Enzo Robutti dell'«Iperbole» di Roma, il «Teatro Incontro» di Firenze, e ancora Franco Parenti, il «gruppo della Rocca», «Teatro Evento» di Bologna e il «camion di Quartucci».

Si poteva dubitare che alcune «riproposte», come si dice, fossero giudicate inutili, ma si è scoperto che la scala culturale del Festival è ben diversa da quella abituale e, almeno una volta l'anno, obbliga anche la nostra provincia fiorentina a ragionare in termini di respiro nazionale. In tale prospettiva alcuni spettacoli erano al di sotto delle esigenze; è parso così sempre più necessario un confronto di qualità e di tendenza fra il teatro base (dilettante) e quello professionistico (sia pure organizzato in cooperative) che produca due effetti concomitanti: il controllo da parte del teatro popolare (e quindi da parte del pubblico autodidatta e meno viziato) delle troppo rocambolesche avventure dei commedianti di mestiere; una selezione qualitativa che ridimensioni le troppo resistibili ambizioni di non pochi aspiranti professionisti.

Almeno questo ha indicato la rassegna delle Cascine: la necessità di un coordinamento fra i livelli più elevati della ricerca teatrale e la norma, le attività di base. Quest'ultima sarebbe assai formativa in ogni scuola, in ogni circolo e, perché no, in ogni fabbrica, come hanno dimostrato efficacemente gli operai delle Acciaierie di Terni presentando un loro lavoro realizzato nel corso delle «150 ore».

Il Festival ha anche indicato al teatro fiorentino nuovi suggestivi luoghi scenici che possono diventare strutture permanenti al servizio della città: pensiamo al grande Anfiteatro per l'estate, ma anche alla continuità di un teatro-tenda che ospiti periodicamente compagnie di giovani; non consideriamo remota l'ipotesi di una scena di facile praticabilità che venga installata fra i viali e i giardini secondo l'esempio dei parchi inglesi, capace di accogliere chiunque voglia esprimersi con parole e musica.

[11 settembre 1975]

Il *Pulcinella* sperimentale del Teatro dell'Elfo

Spettacolo piacevole per il numeroso pubblico sestese accorso, martedì sera, nel seicentesco giardino di villa Guicciardini, gentilmente concesso dagli attuali proprietari, per assistere a *Pulcinella nel paese delle meraviglie* presentato dalla Cooperativa teatrale dell'Elfo. Com'è noto, la compagnia sta preparando, in collaborazione con il Comune di Sesto Fiorentino, l'al-

lestimento dello spettacolo per la stagione 1975-1976, dal titolo *1789: scene della rivoluzione francese*, che andrà in scena in prima nazionale, nel mese di novembre.

Scopo dei promotori è di interessare la popolazione di Sesto alla elaborazione dell'opera attraverso dibattiti e analisi di «prove» sceniche. Il *Pulcinella* dell'altra sera è stato un esempio di questa sperimentazione. Si tratta di un mosaico di sei scene (il tessuto è frutto di elaborazione collettiva) che seguono le avventure di Pulcinella, servo maldestro e affamato del capitano. Attraverso la rielaborazione e attualizzazione (i personaggi vestono abiti moderni ma hanno il viso coperto da maschere), di scenari della commedia dell'Arte, di «gags» clownesche e di scenette del teatro popolare e dialettale, seguiamo il viaggio fantastico del protagonista, il cui inizio e la cui fine sono all'interno di un armadio. Dentro un giardino immaginario Pulcinella assiste alle contese amorose di un capitano sbruffone e vigliacco, alle prese con il solito Pantalone, ricco e invecchiato, per la conquista della mano di Isabella (lo attorniano Truffaldino e il genitore della ragazza, il dottore); poi le disavventure continuano in una più moderna cornice, in un bar, in un manicomio, in una miniera, per riportare finalmente Pulcinella nell'armadio da cui è partito e presso il suo padrone: dal quale però si allontana frettoloso, dopo avere imparato, nel corso del suo viaggio, la logica umiliante del potere.

La recitazione si svolge su quattro palchi (uno, naturale, ricavato fra le siepi del giardino) e il pubblico è invitato a vagare dall'uno all'altro di questi secondo la tecnica ormai abusata del modello ronconiano. La recitazione, ricalcata sui diversi stilemi del teatro popolare (marionette, maschere, ed anche la «favola»), punta sull'effetto immediato del «lazzo» e del riso buffonesco, con risultati assai azzeccati quando si tratta di recuperare situazioni tra le più fortunate del teatro «storico».

Meno riuscita la fusione del registro teatrale classico con quello più moderno: il passaggio della «forma» della commedia dell'Arte alla clownerie alla canzone popolare alla scenetta favolistica, è avvenuto con qualche stridore. Così come la intrusione della polemica sociale nel tessuto burlesco di fondo è apparsa, in qualche circostanza faticosa o non bene risolta nel linguaggio.

Lo spettacolo ha oscillato tra autentici momenti di festa popolare (sottolineati da vivaci applausi) e la ricerca della giustificazione ideologica, proponendo quindi la questione della saldatura dei due moduli recitativi anche che per il più impegnativo e futuro spettacolo sulla rivoluzione francese. Tuttavia il regista Gabriele Salvatore e tutti gli attori (Elio De Capitani nei panni di Pulcinella, Giovanni Visentin, Ferdinando Bruni, Luca Toracca, Gigi Miceli, Cristina Crippa, Jemima Zeller, Ida Marinelli, Alberto Cancemi) hanno mostrato un notevole talento e una valida scuola di base.

[25 settembre 1975]

*Utopia*: una laica e inquietante processione

Dopo una felice crociera nelle contrade del Nord-Europa, *Utopia* di Ronconi ha finalmente preso terra anche in Italia. Le intemperie e la sua delicata carenatura l'avevano nascosta agli occhi del grande pubblico che la aveva inseguita come un vascello fantasma alle feste dell'*Unità*, da Firenze a Perugia, a Milano. Il merito della «cattura» è del Comune di Prato, che insieme con la locale Azienda di turismo, ha offerto ospitalità allo spettacolo nei capannoni del Fabbricone, dove era già stata accolta l'*Oresteia* dello stesso Ronconi.

E davvero il primo incontro di *Utopia* con il pubblico non poteva essere più suggestivo e inquietante. Nella fabbrica abbandonata e vuota, monumento all'inciviltà capitalistica del ventesimo secolo, collocato nel notturno deserto della periferia, il pubblico è venuto quasi con l'impegno di un pellegrinaggio, ad assistere ad un rito. Un teatro che è, nello stesso tempo, contemplazione pessimistica della storia umana da un luogo gelido fuori del mondo, e testimonianza estrema della sua sotterranea vitalità.

Non è questo il momento per ripercorrere tutti i dettagli di uno spettacolo complicatissimo: basterà ricordare le «stazioni» principali della processione laica che muove dai testi di Aristofane (il prologo delle *Nuvole*, *I Cavalieri*, *Le donne in parlamento*, *Pluto*, *Uccelli*, *Lisistrata*) per rivestirli con i segni esteriori della civiltà novecentesca (gli abiti, le automobili, l'aereo, le suppellettili, gli arredi, ormai archeologici, degli anni Cinquanta). Dai miti oppressivi e venerati dell'antichità (gli dèi, tra i quali primeggia Pluto, dio del denaro) alla reincarnazione degli stessi nel mondo moderno, c'è per Ronconi una non interrotta continuità: così come eterno è il conflitto, negli uomini, tra la legge biologica (il caos irrazionale della natura) e l'aspirazione a dare un ordine razionale alla vita (le progettazioni dell'intelletto e dell'ideologia). Il mito di tanti eroi del grande teatro moderno diventa qui dramma collettivo della borghesia. Proposto dal *Prologo*, nel duello verbale tra il Discorso giusto e il Discorso ingiusto, davanti agli uomini addormentati nei letti domestici, il dilemma se sia lecito opporsi o cedere al flusso irresistibile della natura, percorre tutto lo spettacolo. Nei *Cavalieri* la lotta per il potere sfrutta gli istinti peggiori di una collettività schiava delle abitudini (il popolo assiste agli scontri fra aristocratici militari e mercanti, dal chiuso delle automobili incolonnate). Ma anche chi si ribella, in nome della ragione, ai pregiudizi (agli dèi) e al potere (della guerra e del denaro), è destinato a fallire perché crede eccessivamente nel volontarismo (le donne che fanno lo sciopero del sesso contro la guerra), cade nell'utopia del superuomo-uccello che pretende di eguagliare gli dèi (l'illusione della tecnica risolutrice di ogni problema), trasforma la comunione dei beni in nuove religioni. Così facendo finisce per soffocare gli istinti biologici e l'utopia nata dal rifiuto della condizione materialistica, si sgretola e precipita l'umanità di nuovo nel baratro infelice.

L'antico potere trionfa: le grida disperate delle donne si mescolano al rombo dei motori di guerra; gli schiavi-operai, sempre esclusi dall'utopia

intellettuale-borghese, continuano allucinati a trasportare i loro pesi: rimangono sulla scena poderosi orpelli della società presente.

Ronconi coglie nella scissione tra materialismo e ragione, la crisi della cultura borghese contemporanea, raffigurata nella coesistenza contraddittoria di realtà e illusione: la lotta di classe, il mito tecnologico del progresso, le retrocessioni irrazionali verso il primitivo. Si compone così un affresco barocco e lacerante della società del Novecento.

L'uso dei segni scenici che rinviano al presente storico della civiltà di massa e la depurazione del testo di Aristofane da ogni connotato archeologico, consentono di proiettare la regia, alternativamente, nello spazio freddo della meditazione (con qualche rischio di astrazione extrastorica) e nel tumulto dell'esistenza contemporanea. Il vasto rettangolo della scena, delimitato nei lati minori da due bianchi sipari, che rovesciano alla luce, con un gioco magico e misterioso, personaggi e oggetti sempre nuovi, diviene il punto immaginario dello spazio e del tempo che fissa il perpetuo movimento circolare della storia. La scena ora si raggela nella luce atemporale della meditazione corale secondo le movenze dell'oratorio metafisico, e ora si scatena nella frantumazione espressionistica, con una capacità, rara nella tradizione italiana, di far coesistere il piano sublime della tragedia, quello medio della commedia, quello burlesco del *vaudeville*.

Un labirinto sostenuto dalle splendide scene di Luciano Damiani e dalle straordinarie doti atletiche di tutti gli attori, inesauribili nelle cinque ore di spettacolo. Dispiace soltanto di non poterli ricordare uno per uno; ma non possiamo tacere almeno di Mario Avogadro, Nestor Garay, Cesare Gelli, Elisabetta Pedrazzi, Carlo Valli, Anita Laurenzi, Claudia Giannotti, Massimo De Rossi.

Il pubblico, prima divertito, poi sorpreso, silenzioso e ammirato, ha colto pienamente il senso di una serata eccezionale. Si replica.

[27 settembre 1975]

Un commesso viaggiatore e una tragedia borghese

Tino Buazzelli ha inaugurato martedì sera, la stagione 1975-76 del Teatro della Pergola di Firenze, con *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller, un classico della drammaturgia del dopoguerra.

Scritto nel 1949 (e più tardi assai noto anche nel nostro Paese, soprattutto attraverso le interpretazioni della compagnia Morelli-Stoppa), il dramma è la testimonianza di una crisi storica per la società americana: il momento del trapasso dalle illusioni e dall'ottimismo capitalistico, proprio della generazione cresciuta nel *new deal* rooseveltiano, alla scoperta della disumanità e della falsità di valori che si nascondono dietro il mito della società imprenditoriale. Miller assegna alla famiglia di Willy Loman, mediocre, venditore ambulante, il compito di esemplificare questa crisi, secondo un metodo di analisi che si ricollega alla tradizione del teatro borghese di fine Ottocento.

Il padre (Willy) vede nei figli i continuatori del suo sogno economico, gli eroi di una lotta per la vita, fatta di tenace lavoro, di fiducia nell'iniziativa commerciale, di speranza nella struttura sociale capitalistica che deve pur premiare il coraggioso e l'intraprendente. E il sogno prende forma nella figura dello zio Ben, pioniere dell'Alaska. Ma la realtà non è ormai più quella dell'avventurosa 'frontiera': i «cavalieri ideali» del capitalismo sono diventati i cinici *managers* che lo licenzieranno dopo averlo spremuto; la fede nelle «magnifiche sorti e progressive» si spegne nel computo del magro bilancio familiare, i grattacieli soffocano le illusioni covate nel nido domestico.

Per i figli Happy e Biff, che insieme alla madre avevano dapprima assecondato la ascesa di Willy, quel modello di comportamento non è più credibile: il primo diventa una marionetta manovrata dal consumismo (la gioventù «bruciata» degli anni Cinquanta); il secondo è combattuto fra il dovere del rispetto paterno e il desiderio di un'evasione radicale dalla società capitalistica (il suo sogno texano prelude a certe tentazioni regressive di tipo *hippy* dei nostri giorni). La rottura tra padri e figli (che Miller spiega, anche con eccessiva forzatura, con il trauma tutto puritano della scoperta di una nascosta relazione extraconiugale del genitore) segna l'ingresso nel tunnel della decadenza per la «libera» società americana.

Il grido finale della madre, che sulla tomba di Willy, suicida dopo l'ultima delusione, ripensa alla rate e ai mutui che ha finito di pagare proprio in quel giorno: «Siamo liberi», acquista il valore di una paradossale tragedia.

Come si può capire, un testo ricco di sollecitazioni storiografiche, di uno scrittore non eccelso (non sono rare le cadute melodrammatiche del dialogo) ma certo assai dignitoso e civilmente vigile (basti pensare alla sua ostilità al maccartismo). La regia di Edmo Fenoglio, basata sulla traduzione di Gerardo Guerrieri ha scrostato dal copione di *Morte di un commesso viaggiatore* alcune delle muffe che una pregevole ma troppo intimistica traduzione (quella della Morelli-Stoppa) aveva accumulato: lo stesso personaggio Miller (un tempo gravato della «love-story» con Marilyn) risulta ora storicamente meglio definito, nei limiti e nei pregi.

Una lettura, quindi, «filologica» e «didascalica», come ci hanno precisato il regista e lo stesso Buazzelli, attenti ad un colloquio diretto con il pubblico, preoccupati di eliminare fra la scena e la platea il filtro di un'eccessiva attualizzazione. La cura storicistica ci è parsa, infatti, prevalente, accompagnata da un registro recitativo di tipo «realistico» con qualche punta, forse contenibile, di naturalismo. I rischi del patetico sono stati però evitati spostando il fuoco del palcoscenico dal rapporto Willy-moglie a quello tra vecchia e nuova generazione; la scena rigorosa, illuminata ora dal sogno-follia di Logan, ora dal presente (un desolato interno-notturno), dominata dal feticcio del consumismo (un frigorifero, le lattine di coca cola, ecc.), ha bene scandito un ritmo assai composto, di tipo quasi didattico. E infatti l'allestimento ci pare coerente con un programma 'educativo' nei confronti del pubblico, di indubbia serietà professionale, degno di porsi come capitolo istruttivo nella illustrazione del

teatro e della società americana post-bellica; personalmente avremmo tuttavia operato un maggiore raggelamento delle intemperanze psicologiche di Miller e forse una più forte sottolineatura di certi angoli grotteschi e polemici.

Straordinaria come sempre l'interpretazione di Tino Buazzelli, uno dei pochi nostri attori capaci di sostenere il registro introspettivo come quello «sublime» della tragedia. Degli altri ricorderemo soprattutto: Gabriella Giacobbe (Linda), Massimo De Francovich (Biff), gli ottimi caratteristi Tino Conti e Roberto Paoletti; qualche volta 'stonato' ci è parso Berto Gavioli (Happy); misurati gli altri. Molti applausi. Si replica.

[9 ottobre 1975]

*Amleto*: autoritratto di un artista

Anche il Teatro Metastasio di Prato ha inaugurato, mercoledì sera, la stagione di prosa 1975-76 con una rielaborazione dello *Amleto* di Shakespeare, curata da Carmelo Bene.

Il regista-attore-autore ripropone una nuova edizione dalla personalissima lettura shakespeariana che lo ha accompagnato per ormai quindici anni. Profondamente e continuamente rielaborato, lo spettacolo costituisce quindi una «prima nazionale» assai interessante.

Siamo ad un teatro diametralmente opposto a quello di cui parlavamo ieri, a proposito di *Morte di un commesso viaggiatore*, in programma alla Pergola, anche se ugualmente rispettabile nonostante la facile denigrazione a cui il bizzarro, incoerente personaggio di Carmelo Bene può spesso indurre e certo ugualmente esposto a critiche, anche di segno opposto. In Bene il rifiuto dello storicismo e del rispetto dei classici nasce da un'adesione alle avanguardie teatrali degli anni Sessanta, ma anche da un prepotente desiderio-vizio di autoconfessione che lo spinge a riscrivere su miti del passato (Edipo, Salomè, Don Giovanni, Majakowski, ecc.) la propria autobiografia. Non era perciò attendibile un principe danese dalla patina stagionata, ma piuttosto un personaggio ridotto a puro emblema funzionale del nostro tempo. In *Amleto*, l'autore ha decifrato il simbolo di un «vivere artistico» che è incapace di compromettersi con la realtà pratica, ma che agisce in modo gratuito ai margini del gioco dei potenti e della storia.

Il comportamento «secondo dovere» (l'ideologia di Orazio chiede vendetta contro gli uccisori del padre) viene denigrato a vantaggio della contemplazione e del godimento senza scopo, del caos umano.

Con un esempio di «teatro nel teatro» Carmelo Bene fa di *Amleto* un angoscioso istrione che, uccidendo Polonio e lasciando morire Ofelia, costruisce lo spettacolo che dovrebbe consentire di liberarsi delle angosce segrete e individuali. *Amleto*-Bene gioca con la storia fino ad esserne vittima e, ucciso da Laerte e da re Claudio grida: «Qualis artifex pereo (Muio come artista)».

E infatti muore *Amleto* e con lui muore lo spettacolo, i personaggi si chiudono dentro gli enormi bauli dei trovarobe, mentre i sovrani continuano

i loro più sanguinari e corrotti esercizi di potere. Estrema e ironica autocritica dell'artista che, avendo affermato la propria esistenza come possibile soltanto al di fuori della storia, da questa vien soffocato. Scomparsi gli orpelli teatrali, il potere (una lampeggiante armatura d'argento, irta di aculei e poderosa) si siede sul trono al centro del palcoscenico e si incorona.

È una sorta di «diario in pubblico» quello a cui assistiamo: l'autore, affascinato dal proprio «genio», strumentalizza il teatro ai fini di una privata psicanalisi, ma alla fine ironizza su queste sue tare esibizionistiche e denuncia la sua impotenza. Si fa strada in Carmelo Bene, accanto alla sua nota polemica contro l'impegno e l'ideologia (che lo ha condotto a proclamazioni irrazionali inaccettabili) una coraggiosa vena di autocritica (emergente soprattutto nella seconda parte dello spettacolo).

Il totalitarismo estetizzante, che ricorda Nietzsche, espresso dal grido «Ho l'infinito in cartellone», è subito minacciato da una impietosa ironia. Resta l'ambiguità del punto di partenza che pretende di fare di un «esame di coscienza» un fatto teatrale: lo stesso ricorso ai versi del moderno Laforgue indica la dimensione introspettiva che domina il suo lavoro, l'insuperabile individualismo che tiene lontano lo spettatore, avvolgendolo, in una dimensione contemplativa e visionaria, capace di provocare l'esercizio critico di chi ascolta solo a patto di uno sforzo di volontà.

La splendida, accattivante (ma angosciosa) coreografia, che usa costumi e scene straordinarie (disegnate dallo stesso autore), tenta il nostro edonismo visivo e sembra riproporre il dilemma amletico tra la contemplazione sensuale e l'impegno intellettuale alla critica.

Il principe-artista che è in ognuno di noi, sembra dire Carmelo Bene, muore e rinasce a ogni apertura di sipario (o di libro o di film), in quanto esprime il bisogno impudico a sublimare nella «bella finzione» le segrete angosce – ma forse non si è accorto che se quell'artista vuole ancora salvarsi dal veleno di re Claudio, deve abbandonare la professione di principe solitario e non per questo piegarsi alla religione del «dovere» di Orazio. Ma Carmelo Bene ha scelto, con premeditato estremismo, come Amleto, il suicidio, il «non essere».

Per la cronaca segnaleremo la buona prova di tutti gli attori, in particolare quella di Alfiero Vincenti (re Claudio); e poi di Luigi Mezzanotte, Lydia Mancinelli, Franco Leo. Alcune chiamate al proscenio fra applausi convintissimi e silenzi. Si replica fino a martedì 14.

[10 ottobre 1975]

I veleni inopportuni del diabolico Witkiewicz

*Una tranquilla dimora di campagna* di Stanislaw Witkiewicz, nella versione e nell'adattamento di Roberto Lerici, è stato presentato, mercoledì sera al Teatro della Pergola, dalla cooperativa teatrale «G. Belli» di Roma.

Autore soltanto di recente valutato dalla critica internazionale, il polacco Witkiewicz, è certo una figura di rilievo nel panorama delle avanguardie prodotte dall'Europa nel periodo compreso tra le due guerre. L'espressionismo metafisico, la violenta carica polemica e le «diaboliche» illuminazioni visionarie che trasudano dai suoi testi possono allettare chi sia stanco della pedestre accademia del teatro tradizionale, tuttavia rischiano di confondere soltanto le idee quando non vengono ricondotte alla complessa unità artistica e ideologica che le genera. È un rischio che abbiamo corso più volte in occasione di questo allestimento realizzato dalla cooperativa «G. Belli».

In verità *Una tranquilla dimora di campagna* è un'opera assai insidiosa. In un salotto mortuario, dalle livide pareti, ingombro di fiocchi metallici e cartonacei, di «piccole cose di cattivo gusto», e di antiche memorie, riappare improvviso il fantasma di Anastasia (la moglie-madre-amante del teatro e della società borghese) a sconvolgere l'esistenza dei vivi: il marito, due ex amanti (uno dei quali più presunto che reale è poeta); ciascuno pretende di interpretare a suo modo (ma sempre in maniera melodrammatica) la vita e la morte della rediviva; costei smonta e denigra gli intrecci che gli altri vorrebbero costruire sul suo passato, ridicolizzando le ipocrisie e gli egoismi borghesi, e, soprattutto dimostrando che in fondo costoro non fanno che del volgare teatro di stampo ottocentesco. L'aldilà, penetrando nel presente, distrugge, insieme al conformismo psicologico, anche le banalità del naturalismo. La parodia della tradizione teatrale è dunque uno degli aspetti della commedia. Ma solo il più «facile» e il più datato, quello che meno può sollecitare l'intelligenza e il gusto dello spettatore contemporaneo più avvertito, anche da tempo, ci pare, ha smesso di «credere» al triangolo amoroso e alle sue catastrofi, almeno dai tempi di Pirandello. Più profondo, anche se meno agevolmente decifrabile, l'altro scavo messo in opera dall'autore: con la figura del «fantasma» egli conquista un punto di osservazione che è esterno al mondo.

Dalle regioni dell'aldilà, dove le meschine convenzioni della società borghese e le leggi della carne non sono più operanti, muove la riconquista di un'utopica libertà del senso e della ragione: quella che, in vita Anastasia aveva ricercato con l'oppio e con l'amore.

E la liberazione coincide con uno stato di regressione fanciullesca, tanto che le uniche interlocutrici della madre sono le due orfanelle (che dovranno morire per poter conservare il loro stato di purezza); mentre il poeta, che pure intuisce la via che lo condurrebbe a una condizione di preveggenza totale, della vita e della morte, si spaura e preferisce conservare il suo ruolo di eterno e ipocrita tormentato, all'interno dei grovigli psicanalistici, da buon borghese. È l'ideologia spiritualistica di Witkiewicz che, a suo modo, ripropone il mito dell'arte come misura di tutte le cose purché liberata da ogni compromesso con la realtà.

La regia di Antonio Salines (molto bravo come attore nella parte del poeta) ha inteso conservare questa duplice valenza del testo cercando di sal-

dare nella polemica antiborghese la parodia contro il teatro della tradizione e l'urlo metafisico contro la storia; ma forse sarebbe stato corretto lasciar perdere il primo dei due bersagli (il più antiquato) e concentrare l'attenzione sul secondo dal momento che ciò che ancora vive delle avanguardie non è tanto il rovesciamento delle forme convenzionali in quanto tali, o l'impegno satirico immediato, quanto l'elaborazione organica di una «visione del mondo», discutibile ma originale che produce, per contrasto, una critica del compiacimento del proprio presente.

Divisa fra le due ambizioni e preoccupata di rendere consumabile un testo complesso e letterario, la regia ha talvolta banalizzato i significati centrali del lavoro. I testi delle avanguardie sono prodotti d'autore che, bruciata la primitiva esistenza del tempo loro, non possono vivere nella nostra cronaca contemporanea se non a patto di subire una radicale scarnificazione che li liberi dalle più datate polemiche sull'arte.

[17 ottobre 1975]

Una vedova scaltra e uno spettacolo maldestro

*La vedova scaltra*, che il Teatro Stabile di Padova, diretto da Pierantonio Barbieri, ha presentato martedì sera alla Pergola, non è certo uno dei capolavori di Goldoni, ma una delle tante opere, che oggi definiremmo «sperimentali», attraverso le quali il grande veneziano, provando e riprovando, aggiustava le proporzioni di un teatro che doveva essere in equilibrio tra divertimento e analisi realistica della società e della psicologia umana.

La storia della bella vedova che, corteggiata da un italiano, un francese, un inglese e uno spagnolo, deve scegliere tra costoro il marito giusto, è una tipica trama tradizionale, fondata sugli equivoci e le caricature dei canovacci della commedia dell'Arte (ci sono le maschere di Arlecchino, Pantalone e del dottore), su cui si innesta lo studio psicologico della protagonista Rosaura e, attraverso il suo comportamento, l'esempio della superiorità del buon senso borghese e veneziano sugli sciagurati miti della presunzione aristocratica (lo spagnolo), della grettezza economica (l'inglese), della moda galante (il francese).

Ma l'analisi psicologica e la polemica sociale ancora non sono bene amalgamati in questo scritto del 1748: la comicità pura prende spesso il sopravvento sul realismo dei personaggi. Tanto che lo strepitoso successo che l'opera raccolse ai tempi di Goldoni fu dovuto, oltre che al «nazionalismo» veneziano e antistraniero che in essa è contenuto, soprattutto al fuoco di artificio delle situazioni, delle caricature e dei *quiproquo* comici. Forse consapevoli di questo, il regista Barbieri e Giuseppe Grieco, hanno tentato un maldestro lavoro di adattamento e di rielaborazione. Ne è derivato un lavoro che, senza conservare la forza umoristica e il ritmo vigoroso goldoniani, non ha saputo neanche recuperare la polemica di costume (il femminismo illuministico, la satira filoborghese) che doveva essere corrosiva per i veneziani del Settecento.

Il fatto è che Goldoni cuciva su misura i suoi abiti teatrali per commedianti particolari. Costoro avevano alle spalle una carriera fondata su un comune repertorio di espedienti comici di sicuro effetto, ai quali si attevano con molto mestiere, sapendo dare alla platea quello che essa si aspettava. Lauretta Masiero, Tonino Micheluzzi, Gianni Musy, il pur bravo Alvisé Batain (Arlecchino), andavano invece ciascuno per proprio conto, sfruttando, in totale libertà, le personali e particolari doti, senza avere in comune altro che il palcoscenico su cui recitavano o il testo da cui traevano le battute. Insopportabile, ad esempio, la caricatura dei linguaggi stranieri (il buon gusto di Goldoni infatti non la prevedeva) che ha appiattito più del dovuto i caratteri dei quattro spasimanti. La casualità di tutto l'impianto gestuale che è una delle caratteristiche principali del teatro settecentesco (la precisione geometrica delle entrate-uscite, il calcolato dinamismo di ogni «baruffa») ha lasciato perplessi per lunghi tratti gli spettatori, tranne che nel corso delle apparizioni di Arlecchino. L'unico all'altezza della situazione.

Anche attori di mestiere come la Masiero, il Musy e Micheluzzi niente potevano contro l'approssimazione della regia. Il pubblico l'ha capito e li ha applauditi anche se con molta freddezza.

Si replica fino a domenica

[23 ottobre 1975]

Un *Otello* troppo drammatico al Metastasio di Prato

Ci sono davvero più cose nelle tragedie di Shakespeare di quanto non prevedeva la «filosofia» dei nostri registi. Convinzione confermata dall'allestimento dell'*Otello* che la cooperativa teatrale G.S.T. di Roma ha presentato lunedì sera al teatro Metastasio di Prato in «prima nazionale».

Guidato dalla nuova intelligente traduzione di Angelo Dall'Agia, Gabriele Lavia, alla sua prima prova impegnativa come regista, ha tentato una lettura in parte simbolica e in parte socio-logica della tragedia muovendo dal polemico ribaltamento della tradizionale figura del «moro» qui trasformato in un vero e proprio «negro». Otello diventerebbe perciò l'esponente esemplare di una cultura nera che tenta, attraverso la conquista di uno stato sociale all'interno della cultura bianca (il grado di generale veneziano, il matrimonio con Desdemona), di dimenticare la sua originale natura. Così il dubbio sulla fedeltà di Desdemona coincide per lui con la presa di coscienza della falsità del suo travestimento «bianco»: rimossa la falsa identità, il vero Otello nero riemerge come irrazionalità e caos primitivo. L'uccisione della donna, il suicidio finale sono la riaffermazione, nello stesso tempo, della propria originaria «negritudine» e dell'incapacità ad accettarla in quanto tale.

Non oseremo contestare a nessuno il diritto di interpretare secondo un'ottica moderna alcune delle valenze interne al testo cinquecentesco: c'è tuttavia da domandarsi quanto la tragedia di Shakespeare, che è tutta orientata

a cogliere la crisi dell'integrità dell'uomo e della civiltà occidentali secondo un «punto di vista» culturale europeo, possa essere utile alla raffigurazione del dramma contemporaneo che è interno al «punto di vista» negro. In questo senso l'attrezzatura poetica del classico viene semplificata, né può essere all'altezza di quanto le è richiesto, a meno che non la si rielabori radicalmente (cosa che non è avvenuta). Il povero Otello trasformato in veicolo di significati a lui estranei, perde la complessità linguistica e ideologica che gli è propria, per diventare l'esemplare di una sottocultura irrazionale e primitiva che annaspa nel mondo della intelligenza bianca: con effetti eccessivi di caricatura, sottolineati dalla recitazione di Massimo Foschi (lo conosciamo come attore di ben altra levatura) che appiattiscono nella continua dimensione primitiva del personaggio il tema dominante del dramma: il conflitto tra sensualità e ragione cortigiana.

Lo stesso Iago è osservato solo in parallelo al protagonista, opposto a Otello, nel tentativo di mimetizzare la propria coscienza, come trionfo della dissociazione dell'io dal corpo. E allora l'unità del testo scespiriano diviene ricomponibile solo in un punto fuori della scena, nella mente del regista. Si perde, infatti, la più sottile e inquietante tensione di quello che è la tragedia dell'uomo occidentale al culmine della sua crisi: in questo caso storicamente datata nel tardo Cinquecento, ma comunque indicativa di contraddizioni irrisolte anche nel nostro tempo.

La scissione dell'istinto e della ragione, che è irrimediabilmente consumata in Iago (estremo prodotto delle perversioni intellettualistiche e machiavellistiche) è per un attimo ricomposto dall'amore sereno di Desdemona e Otello. Ma le forti sublimi passioni, l'integrità dell'individuo dimostrano presto di non potere resistere alla corrosione della società convenzionale dei potenti che ha fatto della «reputazione» un idolo ipocrita. Il centro del dramma dovrebbe quindi costituirsi nel rapporto Iago-Otello con i due personaggi che diventano le facce opposte di una medesima condizione: l'impossibilità dell'amore coincide con il crollo del ruolo sociale di chi, come Otello, non ha saputo adeguarsi al gioco dei potenti, i quali esigono un esercizio dell'intelligenza scisso dall'istinto e dal sentimento.

Qui è il nucleo della tragedia tutta «occidentale». Il moro (o «nero» se si vuole) introduce la contraddizione materialistica e il bianco Iago quella intellettuale. Ma l'eccesso esemplare della negritudine ha travolto questo significato nell'allestimento curato da Lavia. Rimane il disappunto che l'esordio di una nuova compagnia sia stato insoddisfacente tanto più che lo stesso regista e larga parte degli attori (ricordiamo tra gli altri, oltre a Massimo Foschi, un bravissimo Roberto Herlitzka e una brava Elisabetta Carta) hanno dimostrato un'ottima scuola e un forte impegno.

Meritano di essere ricordate alcune eccellenti figurazioni in stile strehleriano, l'uso elegante delle luci.

[29 ottobre 1975]

*Zio Vania* di Cechov: vitalità di un classico

Un capolavoro del teatro moderno al Metastasio di Prato: *Zio Vania* di Anton Cechov, messo in scena dalla Compagnia degli «Associati» per la regia di Virginio Puecher.

Gli scritti di Cechov, a guardarli da troppo vicino, mettono fuori colori sorprendenti, gli uni scissi dagli altri, macchie di luce, grottesche, ma poi, come in un quadro post impressionista, se ti allontani da loro riesci a cogliere la struttura complessiva del disegno, purché la distanza non sia eccessiva, nel qual caso il soggetto diventa uniforme e grigio e appare perfino ovvio. Il problema è dunque di conservare la giusta messa a fuoco che consenta di bilanciare la deformazione espressiva del primo piano (comico) con l'exasperato naturalismo del quadro complessivo (tragico).

Nell'opera in questione si trattava di registrare un equilibrio particolarmente instabile fra la grigia normalità quotidiana fatta di gesti insensati nei familiari del professore e l'improvviso scattare di isterismi, «tic» atteggiamenti bislacchi, in ciascun personaggio.

Nella residenza estiva di Serebrjakov, in apparenza, come sempre, tutti gli sono devoti e ubbidienti, l'esistenza si consuma nel vuoto di una vacanza dal lavoro.

Qui, improvvisamente, ognuno si sdoppia (non a caso il regista ha chiuso le scene entro specchi scuri che imprigionano gli attori e, nello stesso tempo, li proiettano in un vuoto infinito). *Zio Vania*, Sonia (la figlia, del professore), Elena (la moglie), lo stesso medico Astrov, tutti scoprono una segreta follia interna, prima a lampi momentanei, poi clamorosamente: diventano ridicoli clowns.

La molla, che fa scattare il «diverso» è la passione amorosa (di Vania e Astrov per Elena, di Sonia ed Elena per Astrov). Ne discende un rifiuto per le convenzioni aberranti di quella convivenza formale, la ribellione coinvolge lo stesso ruolo sociale che prevede la cieca obbedienza alla autorità dell'intellettuale-padrone.

Ma non c'è speranza di soluzioni positive per Cechov: il ridicolo non colpisce soltanto il formulario letterario del professore, burattino vecchio e malato, ma anche i furori di Vanja che, impotente, vaneggia per sé un destino da superuomo fallito. Così la satira non risparmia le assurde evasioni di Astrov verso il mito della campagna pura e incontaminata; Sonia e Elena, in modo diverso patiscono una tentazione amorosa che le fa regredire fino al grottesco. Né si salvano ovviamente i difensori del conformismo (la serva, il parassita, la vecchia aristocratica colta).

Alla fine tutto torna alla normalità grigia e deprimente, il sussulto di rivolta, consumato nel ridicolo, si spegne, nella tragedia quotidiana di una classe media che può solo proiettare nell'utopia le proprie speranze di riscatto. Sonia immagina la felicità del Paradiso; Astrov torna alla vodka; zio Vanja decide di non pensare rimettendosi al lavoro: sulla scena, in alto, la carta geografica, dell'Africa simboleggia le speranze di una fuga impossibile.

Comico e tragico sono quindi le due facce di una medesima condizione, dialettiche, e inscindibili. Dal grigio della serietà apparente all'urlo dei colori grotteschi, il passaggio è insensibile ma continuo. La regia di Puecher ha reso perfettamente tutto questo nella seconda parte dello spettacolo: nella prima parte, laddove l'impasto è più delicato, l'esercizio è stato meno felice, addirittura faticoso. Forse sarebbe stato necessario un maggiore coraggio nella penetrazione del testo, con un ricorso a quel tipo di analisi messo in opera, ad esempio, dal Gruppo della Rocca, nel recente spettacolo ceco-viano dei *Ventitre svenimenti*, con l'uso del registro stilistico di *vaudeville* a sottolineare, con le dovute cautele, il timbro clownesco della regressione comica dei personaggi.

Bisogna tuttavia riconoscere, che, disponendo di alcuni attori di gran classe (gli ottimi Sergio Fantoni, Valentina Fortunato, Valeria Ciangottini, il bravo Gianni Garko della seconda parte, il misurato Nico Pepe, e poi ancora Nais Lago, Gastone Bartolucci, Elvira Cortese), il regista ha ottenuto risultati eccellenti anche nella lettura introspettiva e sfumata che ha perseguito. Uno spettacolo quindi che ricompensa una certa fatica della prima parte con i risultati di alto valore letterario nella seconda. I molti applausi finali hanno dimostrato di averlo compreso. Si replica.

[27 novembre 1975]

Un Pirandello grottesco in *Pensaci Giacomino*

«Prima nazionale» martedì sera alla Pergola con *Pensaci Giacomino* di Pirandello, interpretato da Salvo Randone e diretto da Mario Ferrero.

Scritta nel 1916 (si tratta quindi di una delle prime opere dello scrittore siciliano), la commedia racconta la storia del vecchio professor Toti che sfida il perbenismo bigotto e conformistico della società, sposando la giovane Lillina, ragazza-madre che gli stessi genitori vorrebbero abbandonata al suo destino pur di nascondere davanti a tutti il peccato del suo segreto amore con Giacomino.

Il professore sa che il matrimonio avviene soltanto per garantire alla ragazza una sicurezza economica e una protezione morale, lascia quindi che continui la sua relazione con il fidanzato, accetta (e ne è felice) il ruolo di padre nei confronti di Lillina e di nonno rispetto all'ormai nato «frutto del peccato». Queste cose le sanno e le pensano solo il professore e la ragazza, e non si curano dell'opinione della gente (il direttore della scuola; don Landolina; la bigotta Rosaria; i genitori di Lillina), che vede nella situazione il caso scandaloso di un «becco contento», di un amante mantenuto e di una moglie cinica.

L'opinione della gente non scalfisce la certezza del professore di essere nel giusto, ma rompe il felice legame dell'originale famiglia, tentando di staccare Giacomino da Lillina. Il coraggio del vecchio Toti non cede e sfidando i conformisti e i clericali rifiuta la maschera che costoro vorrebbero imporre

alla realtà e ricompono, al di fuori della legge borghese, la sua unione con la moglie-figlia, con Giacomino, con il «nipotino».

[5 dicembre 1975]

Lirica in prosa nella *Signora dalle camelie*

Davanti a un pubblico di giovanissimi, capace di beffarde intemperanze come di inusitati applausi finali, Rossella Falk ha presentato in «anteprima» nazionale, alla Pergola di Firenze, *La signora dalle camelie* con la regia di Giorgio De Lullo.

Giocattolo lussuoso, decorato da amore e morte, inaffiato da abbondanti lagrime, l'opera di Alexandre Dumas figlio viene oggi riesumata (letteralmente) dopo oltre cento anni di fortunata carriera nel teatro borghese.

Ma è inevitabile che anche per la celebrata Marguerite Gauthier gli anni si facciano sentire; il personaggio, che fu un tempo godibile presso altre platee, non è oggi che il fantasma di se stesso. Al suo apparire (1852) la commedia fu segnalata come esempio di teatro «sociale», polemico atto di accusa nei confronti del corrotto «sottomondo» parigino, in cui si incrociavano il cinismo dei borghesi, la degradazione morale delle mantenute di alto bordo, i pregiudizi della buona società. La prostituta dalle camelie è uccisa da un amore sincero, coltivato in un cuore onesto, ma impossibile all'interno di un ambiente che non può sopportare, per le convergenti leggi dell'onore e dell'interesse, il matrimonio fra un giovane di buona famiglia (Armand) e una donna «equivoca» come Marguerite.

Per anni l'opera circolò con il marchio dello scandalo e fu apprezzata come capostipite del naturalismo (si pensi alla scena finale della morte della donna). Intanto però Verdi (con l'adattamento melodrammatico della *Traviata*), consegnava alla tradizione una lettura della *Signora dalle camelie* che sviluppava l'introspezione dei conflitti interiori. Tale mediazione lirica, affievolito il movente polemico di Dumas, rimarrà sovrana anche nel teatro di prosa, dove teatranti e primedonne, senza il profondo scandaglio della musica verdiana, si eserciteranno fino ai nostri giorni in ansimanti contorsioni: il dramma di Dumas non poteva che frammentarsi in una catena di «romanze» in prosa.

De Lullo e la Falk hanno tentato invano di sottrarre l'opera al suo destino. Il regista ha operato sui contorni, volendo recuperare un'ottica polemico-grottesca dell'ambiente borghese in cui si muove Marguerite: ha esasperato il naturalismo «volgare» dei vari cortigiani (in particolare di Prudenzia), ha interpolato il testo (tradotto, non senza pecche da Giuseppe Patroni Griffi) con soluzioni figurative troppo violente per non essere talvolta grossolane o macchiettistiche.

Per contrasto, l'ottima Rossella Falk non ha voluto (e potuto) abbandonare il registro «serio» e tragico della grande eroina romantica, garanzia di

sicuro successo plateale. Condotta secondo una recitazione di alta scuola (ma datata, alla Sarah Bernhardt), il personaggio di Marguerite è vissuto per conto proprio: la tensione agonistica della Falk, protesa con i nervi e le corde vocali a «immedesimarsi» nel personaggio, è stato il vero spettacolo. Un eccellente saggio accademico, ma gratuito, in stridente dissonanza con il versante realistico-satirico della regia d'ambiente. Tanto più che le faceva da spalla un mediocre Andrea Giordana da fotoromanzo, deludente soprattutto nei celebri «duetti» dumasiani.

Il titanismo di un'ottima attrice e la grazia di un regista di gusto non possono bastare a salvare un'operazione culturale probabilmente impossibile, di certo inattuale. Allo spettacolo non mancherà forse un successo di pubblico, visti gli ingredienti (un po' di comico, molto patetico, una *vedette*, una scenografia di garbo, gli azzeccati inserti musicali di Reynaldo Hahn). Manca, fin da ora, un rapporto con lo spettatore che sia fondato più sull'intelligenza critica che sul mero intrattenimento.

Ricordiamo infine le prove dignitose di alcuni caratteristi: Claudio Gora, Anna Recchimuzzi, Antonio Colonnello, Claudio Sorrentino, Paolo Berretta e altri. Molte chiamate per la Falk. Si replica.

[18 dicembre 1975]

L'esemplare vicenda di *Coriolano*

Uno dei capolavori della letteratura drammatica di tutti i tempi, il *Coriolano* di Shakespeare, è andato in scena al Metastasio di Prato, ottenendo un buon successo di pubblico fino dalla prima rappresentazione, avvenuta mercoledì scorso. Di buona fattura la regia di Franco Enriquez, senza pecche l'insieme dello spettacolo.

La storia del condottiero romano Marzio, detto Coriolano a seguito della sua vittoriosa guerra contro la capitale dei Volsci (Corioli), si svolge su una grande pedana lignea circolare, allestita con efficacia dallo scenografo Polidori sul modello di quella già sperimentata in una recente edizione del *Macbeth* verdiano, curata dallo stesso Enriquez per il Maggio fiorentino. I personaggi si dispongono a piramide sull'alta incastellatura, si appiattiscono dietro le mura di un'essenziale città, a seconda delle rotazioni della pedana, può essere Corioli o Roma; talvolta il movimento della macchinaria suggerisce la concitazione della battaglia, mentre in altre circostanze sottolinea il ritmo incalzante della dialettica politica o interiore dei protagonisti. Circolare è, infatti, l'andamento della vicenda di Coriolano, con un andare e venire di stati drammatici; alternativamente orizzontale e verticale è invece la raffigurazione del coro delle classi sociali. Il condottiero romano è diviso: il comportamento machiavellico, dettato dall'opportunità della ragion di stato, che lo invita ad accettare il compromesso con le varie classi sociali pur di conseguire il potere (la carica di console), si scontra con la sua vocazione

all'eroismo, all'integrità assoluta dell'io privato, che disprezza ogni «contaminazione» con le norme dell'ipocrisia politica.

L'incertezza amletica pare risolversi a vantaggio della seconda soluzione: egli preferisce l'esilio al machiavellismo. Si schiera addirittura dalla parte dei Volsci proprio per testimoniare un eroismo assoluto che dovrebbe sfidare ogni condizionamento terreno della «virtù» ma anche questa strada non è percorribile: l'affetto per la madre, l'amore per la moglie e il figlio, gli impediscono di portare le armi contro la sua città.

Ed è inevitabile la tragedia.

I Volsci lo giudicano traditore e lo uccidono. Ancora una volta il destino di Amleto-Coriolano è la distruzione, l'impossibilità di vivere. Altrettanto disperata la visione che Shakespeare offre della società; da una parte è l'irrazionalità delle plebi (a Roma come tra i Volsci), dall'altra è l'altezza assoluta ma narcisistica dei pochi eroi, nel mezzo l'affannato opportunismo dei tribuni della plebe o l'impotenza dell'intellettuale Menenio. L'inferno interiore di Coriolano è quindi parallelo all'inferno «storico» di una società dalla quale il gioco dei potenti e lo spontaneismo delle masse escludono i sentimenti naturali: la amicizia, l'amore, la giustizia.

Un eccellente Paolo Graziosi, degno delle prove più complesse ha dato voce e gesto esemplare allo sfortunato «principe» Coriolano, alternando la freddezza razionale e l'angoscia inquietante. All'altezza del protagonista gli altri interpreti, primo fra tutti il bravo Gianni Bonagura (Menenio); con lui ricordiamo la ben nota Marisa Mantovani, e poi Ennio Balbo, Osvaldo Ruggieri, Cesare Gelli, Raffaele Giangrande, Edda Albertini, Valerio Ruggieri, Gianfranco Barra, Guido Alberti.

[19 dicembre 1975]

La messa laica della «Comuna»

Incontro con il giovane teatro portoghese al Rondò di Bacco di Firenze, in occasione della rassegna dedicata alla sperimentazione. Ospite del Teatro Regionale Toscano, la cooperativa «A Comuna» di Lisbona ha presentato una creazione collettiva dal titolo *La cena*.

Il gruppo costituisce una testimonianza significativa della non lunga storia del teatro lusitano d'avanguardia. In un ambiente da tempo congelato nei più retrivi schemi culturali della dittatura fascista, da quattro anni «A Comuna» ha avviato una attività che tende a misurarsi con le più avanzate ricerche del teatro europeo. Soprattutto con la rivoluzione del 25 aprile la compagnia ha potuto calare la sperimentazione entro il tessuto popolare delle campagne e delle città, utilizzando i canali messi a disposizione dalla Quinta Divisione e dal MFA. Ne è nato un teatro in cui si intrecciano con effetti sorprendenti, una forte tensione politica (con aspirazioni di tipo «nazionalpopolare») e una densa concentrazione espressiva derivata dalle avanguardie contemporanee (Peter Brook, Grotowski).

*La cena* è stata la prima opera allestita dalla «Comuna» e risale al periodo antecedente la rivoluzione. Un grande tavolo coperto da un drappo bianco simboleggia il luogo in cui i potenti celebrano la propria liturgia: Chiesa e Stato, vestiti di nero, proclamano i diritti efferati della borghesia; al centro del tavolo (che diventa poi letto, casa, prigione), attori dalle vesti chiare simboleggiano l'amore, la disperazione, la gioia, il dolore del popolo oppresso. L'esistenza elementare degli schiavi è stravolta dal gioco del potere. I corpi vengono sottoposti a tortura, mentre i servi dell'autorità favoriscono il divertimento dei signori neri: dal ventre della donna esce un lungo cordone rosso, al quale è attaccata una pallina con cui i carnefici giocano a ping pong; l'uomo è schiacciato e scompare sotto il gigantesco tavolo bianco. Ma intanto i dannati della terra, dal profondo della prigione, fanno sentire i loro gemiti, che diventano ritmo corale, si trasformano nel canto popolare del Nord (il fandango). I potenti cercano di coprire la danza, l'urlo collettivo; il popolo invade le mense, marcia contro gli oppressori, una due tre volte. Colpi secchi rovesciano a terra la ribellione, mentre i signori togati continuano a costruire i loro indifferenti giocattoli.

Non a caso finisce qui l'atto unico, sulle soglie di una rivoluzione possibile, ma ancora da venire. A questa versione dell'opera era stato aggiunto un finale più ottimistico; dopo la svolta del 25 novembre (i cui pericoli reazionari sono denunciati in un documento diffuso prima dello spettacolo) si è ripristinato il testo più antico, elaborato durante il fascismo. Segno di una visione senza illusioni, cupa, ritmata secondo movenze di tragedia classica.

Siamo di fronte a un teatro «ascetico», che oppone al rito infernale della borghesia la celebrazione della religione del popolo. Una «messa» ideologica che denuncia due verità; il ripiegamento delle speranze rivoluzionarie dalla pratica reale all'assoluto dell'ideologia; il rigore intellettuale che non riesce a tradursi in storia vivente.

Sul piano del linguaggio teatrale, il severo assetto drammaturgico conferma l'analisi ideologica, essendo assai controllato, ma fin troppo «religioso», l'esercizio gestuale e fonico. La tensione stilistica del collettivo è ragguardevole. Classico l'uso degli effetti luminosi.

Ricordiamo i bravi componenti del gruppo: Carlos Paulo, Francisco Pestana, Gabriela Morais, João Mota, Manuela De Freitas, porteranno nei prossimi giorni, attraverso i quartieri fiorentini, uno spettacolo per ragazzi (*Bao*), già ampiamente sperimentato in Portogallo.

[21 dicembre 1975]

Da Jacopone ai testi del primo Novecento

*Il teatro italiano*, Einaudi, vol. I: *Dalle origini al Quattrocento*, a cura di E. Faccioli, tomi 2, pp. XLVII-709, lire 5000

Con questi due primi tomi dedicati ai testi compresi tra il Duecento e il Quattrocento, l'Editore Einaudi avvia una lodevole iniziativa tendente

a presentare una ricca antologia del teatro italiano dalle origini ai giorni nostri. Sono previsti, nella collezione economica degli «Struzzi», ben sei volumi (ciascuno a sua volta diviso in più tomi) dedicati ai diversi secoli fino agli inizi del Novecento.

Questo primo «capitolo», curato con precisione e chiarezza da Emilio Faccioli, in collaborazione con altri studiosi (tra i quali ricordiamo Ludovico Zorzi, Guido Davico Bonino, Daniele Ponchiroli), comprende ventisei testi: dal «contrasto» di Cielo d'Alcamo al «monologo» di Ruggieri Apugliese al polemico *Detto dei villani*; da Jacopone da Todi al fiorentino Feo Belcari alle rappresentazioni del latino umanistico (la tragedia *Ecerinis* del padovano Mussato, la commedia *Janus sacerdos*, la *Chrysis* del Piccolomini); dalle «favole» del Poliziano, del Correggio e del Boiardo, alle straordinarie farse dialettali dell'astigiano Giovan Giorgio Alione, all'anonimo pavano di un *Mariazo*, al napoletano Pietro Antonio Caracciolo.

Il lavoro presenta vantaggi notevoli per chi si accosti, come privato lettore o come studente (anche universitario), per la prima volta, ai documenti letterari del nostro teatro. Intanto si possono leggere in forma integrale opere altrimenti reperibili quasi soltanto in repertori ormai antichi (quello del D'Ancona, del De Bartholomaeis) o in edizioni scientifiche non più in commercio; nel caso del *Mariazo da Pava* si tratta addirittura della prima ristampa moderna dopo i manoscritti e le edizioni cinquecentesche.

Il repertorio teatrale della letteratura italiana era stato finora smembrato secondo l'attribuzione di ciascuna opera ai generi più diversi: le *Laudi drammatiche* e le *Sacre rappresentazioni* separate dai *Mimi giullareschi* e dalle *Ballate*, assegnate al repertorio della «lirica»; il teatro colto dell'umanesimo distinto dalle *Farse*. Ne era nato un diagramma frammentario e schematico che assegnava a ciascuna «forma» letteraria una storia sostanzialmente autonoma di sviluppo, con una classificazione meccanica dei rispettivi settori operativi. Nell'introduzione di Emilio Faccioli è invece attiva una ricerca di unificazione dei diversi documenti letterari secondo un'ottica che muove dalla prospettiva scenica e si orienta secondo le coordinate storico-culturali dell'organizzazione teatrale.

Dall'antologia nasce quindi un embrionale progetto di riscrittura della storia del teatro italiano. Ammesse alcune certezze storiche (la distinzione fra le opere d'intrattenimento letterario e quelle «recitabili»; l'autonomia relativa fra un'area di produzione laica e un'altra d'origine liturgica; la diversa attrazione dei tre livelli socio-linguistici: il latino, il volgare, i dialetti) l'itinerario del teatro delle origini andrà allora riesaminato sempre meno alla luce delle future asettiche categorie della trattatistica cinquecentesca e sempre più come microbica e disordinata osmosi fra le tensioni spontanee (e rozze) del gusto contemporaneo e i modelli intellettuali provenienti dai «grandi» della letteratura (latina e volgare) e dalle élites culturali dominanti.

Oltre all'introduzione e alla essenziale bibliografia generale, saranno da ricordare le note informative e bibliografiche premesse a ogni testo, il ricco commento che facilita l'accostamento al lontano linguaggio delle origini, le traduzioni delle opere composte in latino e, in appendice, una breve antologia di *Cronache e descrizioni di spettacoli*.

[23 dicembre 1975]



Il classico *Giardino* rivissuto da Strehler

Il Piccolo teatro di Milano presenta al Metastasio di Prato *Il giardino dei ciliegi* di Cechov. Giorgio Strehler, tornando ad uno dei «suoi» autori più congeniali, esprime il meglio di sé, dimostrando di essere capace, come pochi altri in Europa, non solo di illustrare, ma anche di «interpretare» i testi classici: un vero autore più che un regista.

Detto questo, e assegnato quindi un seggio tutto eccezionale a Strehler, è però bene rilevare che la sua opera è tutta chiusa in una splendida e individuale coerenza, incomunicabile al futuro. Testimonianza autobiografica di un'intelligenza «geometrica» estraniata, la lettura del mondo cechoviano (come per altri versi di quello goldoniano) ripropone un teatro come lucida autocoscienza della borghesia che analizza la propria crisi con le sue armi della ragione. Dissipate le speranze di una drammaturgia materialistica (ma con forti venature irrazionali) coltivate negli anni Sessanta, il lavoro di Strehler resiste su robuste anche se datate frontiere.

La sua ottica disincantata non concede speranze di trasformazioni future (l'utopia di Ronconi), ma nello stesso tempo non oppone filtri illusori alla conoscenza del presente (il romanticismo di Visconti).

Un teatro d'arte che avvolge in una rarefatta luce intellettuale e distaccata le contorsioni degli uomini-burattini del grande autore russo. Senza pietà (com'è giusto) ma anche con la freddezza di una «filosofia» solitaria.

Un grande velario bianco si stende dal palcoscenico alla platea a significare il tempo immobile, si scuote – e cadono le foglie autunnali – a indicare i sussulti improvvisi che agitano il mondo di Cechov. Qui il vecchio e il nuovo si affrontano: da una parte i possidenti (Ljuba e Leonid) che sono costretti a vendere la tenuta (il giardino dei ciliegi), nella quale essi trovano gli oggetti di un culto viscerale per le memorie giovanili; dall'altra è l'arri-

chito Lopachin, che, trascinato dalla mania di possesso, intende comprare la residenza per trasformarla in nuova fonte di guadagno, nel mezzo le figlie (Anyà e Varya) divise tra la conservazione di un'impossibile eterna adolescenza domestica e i richiami della vita e dell'amore, ai margini il vecchio servitore ostinato nella difesa della tradizione, il giovane studente che declama la retorica di una rigenerazione universale. Dalla gelida luce dell'esordio all'oscuro rantolo finale del domestico, solo, nella casa abbandonata mentre si odono i rumori del cantiere che distrugge il giardino dei ciliegi, si consumano i «tic» grotteschi di tutti i protagonisti: i giovani e i vecchi.

Da un armadio piovano le cianfrusaglie di un'epoca perduta, i giocattoli meccanici impazziscono fra le mani dei fanciulli invecchiati, eventi improvvisi (un viandante operaio, un treno giocattolo che percorre la scena, i giochi «idioti» della governante tedesca), i vaneggiamenti oratori dello studente, la follia mercantile di Lopachin, rompono la dolce e mortuaria pace del giardino dei ciliegi.

In ognuno dei personaggi vive un manichino assurdo, bislacco (Cechov definì un *vaudeville* questa sua ultima opera), che ricerca una identità perduta.

La recitazione oscilla fra una «straniatura» brechtiana condotta fino ai limiti del balletto assurdo, e un elegante ritmo naturalistico, con il progressivo trionfo (già dopo il primo atto) del primo registro secondo una curva ascendente di grande efficacia nel terzo e quarto atto. Esempio la direzione degli interpreti, magistrale l'uso delle luci, delle musiche (di Fiorenzo Carpi) e delle scene (di Luciano Damiani). Perfetti gli attori, in primo luogo Valentina Cortese (Ljuba), Franco Graziosi (Lopachin), Gianni Santuccio (Leonid) e Renzo Ricci (il vecchio servitore) con i quali ricordiamo Giulia Lazzarini, Monica Guerritore, Piero Sammataro, Enzo Tarascio, Claudia Lorenze, Gianfranco Mauri, Marisa Minelli, Cip Barcellini, Vladimir Nicolae, Guido Verdiani.

Applausi e ovazioni al termine della «prima» di sabato. Si replica fino al 18 gennaio.

[6 gennaio 1976]

Le avventure grottesche dei «guitti» goldoniani

Intelligente e divertita interpretazione dell'*Impresario delle Smirne* di Carlo Goldoni, quella allestita da Giancarlo Cobelli giovedì sera alla Pergola di Firenze.

Composta nel 1759, al termine di un agitato periodo di *tournées* non sempre fortunate, attraverso l'Italia, la commedia segna il ritorno a Venezia dello scrittore alla vigilia della composizione dei capolavori come i *Rusteghi*, le *Baruffe Chiozzotte*, ecc. Naturale che l'opera contenesse molti elementi autobiografici relativi proprio alla recente avventurosa esperienza di commediografo girovago, a contatto con le bizze e i drammi dei commedianti.

Nell'*Impresario* i protagonisti sono gli attori di una malandata compagnia veneziana, con tre donne che si contendono il ruolo di prima attrice, insieme ad altri due mediocri guitti, nel momento in cui il conte Lasca prospetta loro l'allettante e miracolosa speranza: un ricchissimo turco intende scritturare una compagnia veneziana, condurla alle Smirne, pagarla lautamente e farla recitare in terre orientali. Cobelli ha reinventato con grande fantasia, non senza coscienza storica, la situazione settecentesca con un linguaggio moderno. La miseria sordida dei commedianti (chiusi in enormi bauli teatrali che aprendosi scoprono poveri abitacoli umani: una vera baraccopoli) è in violento contrasto con lo splendore irrealista che circonda l'impresario turco.

Costui è impersonato da Alberto Lupo che è inevitabilmente comico: la maschera di tanto teatro tradizionale viene qui adoperata perché grottesca in un ruolo che gli attori credono serio ma che Goldoni osserva con freddo umorismo.

Le speranze delle prime donne e dei loro compagni (tra i quali c'è anche un goffo «poeta») sono tanto più comiche in quanto non commisurate con le effettive capacità professionali di ciascuno. Qui Goldoni è spietato nei confronti del suo mondo (e Cobelli lo è altrettanto nei confronti del proprio): le ambizioni dei poveri guitti sono la risposta illusoria (il sogno) che deve risarcire un'esistenza grama fatta di invidie, speranze deluse, amori precari, anche corruzione. Il sogno svanisce ben presto e gli attori si ritrovano sulla spiaggia da cui sarebbe dovuta partire la nave dell'impresario, abbandonati dal loro principesco protettore: l'evasione esotica nella lontana Turchia non è possibile.

Cobelli sottolinea bene il livido paesaggio grottesco, di una marina desolata: i commedianti restano nelle mani degli impresari veneziani, meno generosi del loro collega orientale. Tornano alla realtà di una fredda e umiliante logica del denaro; rimangono prigionieri delle loro deprimenti qualità artistiche.

Dopo la regia di Visconti (del 1957) questa opera minore di Goldoni non era stata più rappresentata. In quel caso si era trattato di una lettura psicologica, intimistica, tesa a sottolineare il dramma di una condizione umana senza speranze, di una povertà economica e sentimentale che tenta di sublimarsi attraverso il sogno e anche il sotterfugio. Cobelli è stato più sensibile, come era da immaginarsi, al registro grottesco che suggerisce il testo goldoniano. Ha sviluppato quanto di commedia dell'Arte c'era nella struttura complessiva del lavoro, ha forzato le invenzioni pittoriche e caricaturali. Forse eccessiva (ed anche monotona) l'inarcatura che è stata imposta a tutti i timbri vocalici; non sempre gli stessi attori sono stati all'altezza di una regia lucidissima e nello stesso tempo umorale. Comunque divertente senza essere gratuita.

L'unica perfettamente in linea con l'interpretazione cobelliana è stata Maria Monti. Variamente giudicabili gli altri; mai comunque sotto la sufficienza. Li ricordiamo: Francesca Benedetti, Ennio Cioggia, Nino Castelnuovo,

Antonio Francioni, Maria Ubaldi, Alberto Lupo, Emilio Bonucci, Pier Luigi Pagano, e via via tutti gli altri. Il pubblico della «prima» ha dimostrato, almeno nella sua maggioranza, di non avere capito nulla: rari gli applausi e una grande freddezza. Mediocrità e cattivo gusto di una platea «perbene». Meritano lode i pochi coraggiosi che hanno applaudito con la dovuta misura. Si replica.

[10 gennaio 1976]

Storia di due strampalati al Teatro della Pergola

Teatro d'intrattenimento alla Pergola con *Giocchi di notte* di Frank Gilroy, interpretato da Alberto Lionello e Carla Gravina, con la regia dello stesso Lionello.

Si tratta di una commedia brillante in cui due soli personaggi (con la aggiunta parziale di un terzo incomodo) tengono la scena dall'inizio alla fine. E bisogna ammettere che, senza ricorrere a particolari trovate scenografiche (una sola scena per i due atti), con un uso monotono delle luci, con un metodo di recitazione tradizionale, è assai difficile tenere desta e tesa l'attenzione del pubblico solamente grazie all'uso della parola. Lionello regista-protagonista-mattatore (con una brava Gravina quale *partner*) è riuscito in parte nell'intento, giovandosi delle sue riconosciute qualità di attor comico, magari sacrificando ogni altra buona intenzione allo scopo principale dell'effetto. Il mestiere eccellente dei due attori ha avuto via libera di fronte a un testo privo di una sua forte caratterizzazione, anche se dotato di un buon ritmo spettacolare. La storia è dedicata a due strampalati: lui, Giorgio, pianista italiano fallito, lei Maria Garbo, ballerina americana di terz'ordine, s'incontrano a Las Vegas. Consumato l'inevitabile *meeting* d'amore, i due scoprono che l'unione fa la forza, soprattutto quando si è piuttosto depressi da una carriera e da una vita sentimentale disastrosa. Convivono, resistono all'apparizione del precedente amante di lei (anche lui italiano) che vorrebbe sposarla, non se la sentono però di prendersi reciprocamente sul serio: lui veste l'abito dell'*italian lover*, dello sbruffone disincantato; lei manifesta una disinvoltura modernista che è a sua volta falsa. Alla fine, sullo sfondo delle bische di Las Vegas, la fortuna li ricopre di soldi.

Il maschio invece di realizzare il vecchio sogno di tornare da solo in Italia, con il nuovo peculio decide di mettere su casa per davvero, con Maria Garbo naturalmente, magari sul mare nostrum. I due fanno uno sforzo, si levano di dosso gli abiti del cinico amante italiano e della spregiudicata *yankee*, si dichiarano eterno amore: il sentimento ha vinto sui complessi della coppia che il sipario sorprende felice e contenta come piace agli spettatori plaudenti e consolati.

Come si vede è l'eterna pietanza dell'amore trionfante del teatro ottocentesco, condita con un pizzico di sesso, aggiornata da alcune allusioni al-

la cronaca, servita calda da un cuoco fantasioso, su di un vassoio semplice, senza i fronzoli nella trama, ma con la garanzia ideologica di una sana psicoanalisi razziale (l'italiano tipico, la americana media).

Non ce la sentiamo di liquidare con del moralismo ideologico uno spettacolo come questo. Rimane un giudizio di insufficienza inappellabile per il testo, ma per quanto irrelata a ogni significato, la bravura di Lionello e della Gravina, quando si libera dell'insopportabile appiccicaticcio sentimentale che certi autori americani si portano dietro, è degna di apprezzamento. È il curioso destino di gran parte del teatro italiano: quando affronta tematiche «serie» è capace di farlo soltanto con modi «tragici», rendendo «religiosi» anche autori come Goldoni, Brecht, Majakovskij; quando accetta un rapporto «comico» con il pubblico, lo trasforma nel divertimento dissipato di alcuni autori di notevole levatura.

Applausi fragorosi della platea per Lionello, per la Gravina e per lo stesso Adriano Micantoni per la sua breve apparizione nel finale del primo atto. Si replica fino al 25 gennaio.

[17 gennaio 1976]

Ambiguo Pierrot difende il libero arbitrio

Nell'ambito degli spettacoli organizzati dal Teatro regionale toscano sotto la sigla «Spazio Teatro Sperimentale» è giunta al Teatrino del Rondò di Bacco la giovane compagnia diretta da Giancarlo Palermo e battezzata «Lo specchio de' mormoratori». In programma la «prima nazionale» di un testo, quasi inedito per l'Italia, di Jules Laforgue, *Pierrot fumista*, tradotto e adattato dallo stesso Palermo.

Opera composta nel 1882 (e rappresentata una sola volta nel nostro paese nel 1925, da Anton Giulio Bragaglia) praticamente incompiuta, costituisce l'unica eccezione teatrale di uno scrittore che, pur essendo scomparso giovanissimo (a ventisette anni), ha segnato una tappa fondamentale nella storia della poesia moderna del post-simbolismo. Da anni additato all'attenzione della nostra cultura da un poeta come Montale, Laforgue conosce solo ora una relativa popolarità proprio in virtù del teatro: proprio in questi giorni si rappresenta l'*Amleto* di Carmelo Bene, contenente larghe citazioni dai testi dello scrittore francese.

*Pierrot fumista* è un atto unico che adopera, secondo una struttura metafisica e paradossale, la celebre maschera, ironica e malinconica, della tradizione popolare. La storia è un vero teorema dell'assurdo che rappresenta in due tempi (la cerimonia delle nozze, la consumazione del rapporto coniugale) il fallimento del matrimonio fra i due simboli: il *clown* Pierrot e la maschera Colombina.

Il pagliaccio folle non accetta lo sfogo sessuale in quanto lo sente codificato dalle norme della società borghese secondo un rituale che falsifica l'istituto

originario; quando Colombina, e con lei la convenzione sociale, pretende di sciogliere con l'autorità della legge un matrimonio «rato e non consumato» solo allora Pierrot decide di possedere con allegria e con violenza la consorte. Difende così fino in fondo il suo «libero arbitrio», celebrando con la fuga in Oriente, l'antitesi insanabile fra la «diversità» del poeta e le regole imposte dalla maggioranza conformista.

Di qui nasce la gioia-tristezza del Pierrot lunare: dalla coscienza che la sua avventura è favolosa e «impossibile», segno di una incoercibile volontà di liberazione dell'intelligenza, ma anche frutto di favola letteraria. Dirà infatti: «Pierrot, letterato burattino, è la tristezza eterna delle cose».

L'allestimento di Giancarlo Palermo ha tentato di riprodurre questa ambiguità con un registro che ha alternato ritmi eleganti da favola e calcolate sciatte a significare la speranza e l'impotenza dell'utopia. Più facile a dirsi che a farsi, soprattutto in una prima rappresentazione dove non tutto è andato per il verso giusto (il salto di una sequenza per amnesia di un attore, alcuni movimenti scenici francamente impacciati).

Il rodaggio rimedierà alle lacune, ma è necessario notare che il solo Palermo (ottimo Pierrot) è riuscito a percorrere tutti gli itinerari previsti dallo scavo di Laforgue. La polemica antiborghese che cova fra le pagine del testo non si è accesa che di rado: nel quadro della cerimonia nuziale, in particolare. Per il resto ha dominato il dramma solipsistico dell'eroe metafisico e, si sa, l'autobiografia interiore non è sufficiente a produrre teatro.

Alcune azzeccate sequenze musicali (da Mahler a Grieg) hanno sottolineato il vuoto attorno al protagonista e i personaggi-burattini del «coro» sono rimasti un contorno incomprensibile, pure ombre del buon Pierrot. Questo senza demerito per gli attori, che ricordiamo tutti: Sabina De Guida (Colombina), Marco Tocchi, Stefano Cianca, Gennaro Ilario, Yara Bitetti.

Applausi d'incoraggiamento. Si replica.

[18 gennaio 1976]

Una brillante rilettura di un testo pirandelliano

Ottime accoglienze, mercoledì sera, al teatro dell'Affratellamento per il nuovo spettacolo della cooperativa teatrale del «Granteatro» diretta da Carlo Cecchi. Molti applausi hanno infatti salutato l'allestimento del testo pirandelliano, *L'uomo, la bestia e la virtù*, presentato nel quadro del cartellone del Centro Teatrale Arci (e che sarà riproposto i prossimi 24, 25, 26 gennaio).

L'apologo, che Luigi Pirandello aveva composto nel 1919, è stato sottoposto a un violento e necessario restauro che ha portato alla luce le venature comico-grottesche che lo stesso autore era ben consapevole di avere distribuito in un'opera che è per molti versi originale nel corpo della sua produzione. Più vicino alla farsa che al dramma «filosofico», l'intreccio, come sempre debitore nei confronti della tradizione borghese, esaspera la solita

tematica adulterina. Un professore rispettabile, rispettabilissimo, che a forza di trescare con l'apparentemente virtuosa signora Perella finisce per essere inguaiato. La donna, madre di uno stucchevole bambino a cui il professore elargisce private lezioni di latino, sposa di un animalesco capitano di mare che la priva del legittimo commercio sessuale, ospita nel suo grembo il frutto della peccaminosa relazione.

Il marito-capitano sta per tornare ma, come al solito, trascorrerà una sola notte nel talamo nuziale prima di riprendere le sue navigazioni, né ha intenzione di concedersi neppure una sola volta alla donna, avendo da tempo coltivato un'altra moglie e un'altra famiglia. Evidente che il frutto del peccato apparirà come tale e sarà scandalo gravissimo da cui il professore e la signora Perella rimarranno travolti.

Che fare? Purché le apparenze siano salve, il professor Paolino (l'uomo) deve indurre la bestia (il capitano) a fare il proprio dovere di marito in modo che la virtù della donna si mostri incontaminata. Per fare questo la moglie viene resa più provocante, si predispone un dolce afrodisiaco.

Effetti assicurati: non solo ne fa le spese la cameriera, ma la stessa consorte, oltre ad essere assicurata nello spirito, (il figlio nascituro viene «normalizzato» da un inoppugnabile certificato di garanzia), appare confortata anche nel corpo. Si finisce che tutti si credono a posto e tutti in qualche modo vengono pesantemente beffati e sottilmente puniti. L'ipocrisia del «perbenismo» diventa grottesca: la donna è un balocco-burattino nelle mani dell'amante come del marito, il capitano non capisce di essere ridotto a bestia da monta, il professore Paolino si accorge che l'afrodisiaco ha funzionato oltre il previsto. È il quadro stravolto di una piccola borghesia, nostrale, da provincia meridionale, datata 1919.

Cecchi, che è stato un eccellente interprete nel ruolo di Paolino, ha voluto una lettura grottesca di Pirandello. Ha messo le maschere ai suoi personaggi, li ha chiusi in uno spazio smisuratamente ridotto, soffocati dalle suppellettili di due salotti borghesemente affastellati, ha scoperto al pubblico le quinte in cui gli attori si preparano ad entrare in scena. E soprattutto ha caricato le tinte della recitazione anche nelle zone più marginali del testo (la cameriera, gli scolari del professore, il dottore, il farmacista, il figlio della Perella); ha giustamente trasformato i protagonisti del triangolo in altrettanti guitti esagitati nella ricerca del ruolo recitante che la società impone loro. Particolarmente efficace ci è parsa la scena macabra della «vestizione» erotica della donna che l'amante cerca di rendere appetibile al marito: si assiste ad una sorta di rito feroce che spoglia la donna, la imbelletta, la deforma, fino a trasformarla in oggetto d'amore. Una scarica di veleni antifemministi a cui il rispettabile professore si abbandona, non meno del suo collega capitano, e che Cecchi ha sottolineato opportunamente.

È la situazione emblematica di questa regia che ha estratto da Pirandello più di quanto era reperibile in superficie, facendo un lavoro di interpretazione «al presente» che è l'unico possibile nei confronti di questo nostro

logorato e accademizzato classico. Si potrebbe forse aggiungere che allora l'operazione andava condotta fino in fondo senza lasciare come in parte è avvenuto, che certe sezioni del testo venissero più «illustrate» comicamente che interpretate; così come è da rilevare che la violenza farsesca ha talvolta sopraffatto il significato, sicché la caricatura antiborghese è apparsa più brillante che profonda.

Ma sarebbe ingiusto sottilizzare visto che il lavoro di Cecchi rappresenta nel disperso panorama delle nostre cooperative una delle poche eccezioni di rilievo. Diventa sempre più difficile «fare spettacolo» per i nostri giovani teatranti che una sincera e non gratuita comicità, unita ad una notevole abilità recitante, come quella che Cecchi ha saputo trasmettere per buona parte della rappresentazione, deve essere salutata con soddisfazione.

Oltre al protagonista, ricordiamo tutti bravi gli altri: Annalisa Fierro (signora Perella), Carlo Monni (capitano), Aldo Sassi (il dottore e il farmacista), Marina Confalone (la cameriera), Berto Lama, Alfonsa Santagata, Rossana Benvenuto. Si replica fino a domenica.

[24 gennaio 1976]

Religiosità domestica del Bread and Puppet

Il Bread and Puppet theatre è al Manzoni di Pistoia, presentato dal Teatro Regionale Toscano. In scena *Our domestic resurrection spectacle*, adattamento per uno spazio teatrale chiuso dello spettacolo *Our domestic resurrection circus*, allestito all'aperto, secondo il costume del gruppo, nella scorsa stagione, ma non in Italia.

Peter Schumann, quasi quarantenne, polacco immigrato a New York, intende il teatro come una grande festa religiosa in cui Cristianesimo, culto panico della natura, rituali arcaici divengono miti popolari che si reincarnano nelle forme della cultura povera del circo, delle marionette, del teatro di piazza, delle processioni, dello stesso *music-hall*. Al sincretismo religioso corrisponde, quindi, una polivalenza stilistica che è studiatamente ingenua ed elementare. Per Schumann il teatro è il pane dei poveri (di qui il nome della compagnia, *Bread*, in inglese pane) da consumare collettivamente e in modo festoso; quasi una favola, ora mostruosa ora lieta, che evoca i demoni e gli angeli del nostro vivere quotidiano.

Sulla scena e nella platea, dal fondo buio emergono le forme dell'esistenza: un cavallo ara la terra, trascorrono forme animali, un uomo accende il fuoco, prendono corpo le danze e gli incubi rossi e neri di maschere allucinanti. È l'inferno che pulsa alle origini della vita, un'iconografia magistrale fatta di colori violenti ed effetti stroboscopici, di suoni barbarici e di gesti stravolti. Poi è il giorno, annunciato dalle trombe stonate della solarità, che accoglie l'ingresso del «Circo americano». L'illusione di una danza mistica, in bianche tuniche virginali, dedicata al Dio-Sole,

è presto cancellata dalla apparizione dei nuovi mostri: lo zio grassone che allude al Re-Presidente della società americana, gli straordinari fantocci che si ispirano all'iconografia espressionista di Grosz, costituiscono l'oscuro corteggio del vivere borghese, la reincarnazione degli incubi demoniaci. Poi interviene il siparietto brechtiano, pronto a trasformarsi nel teatrino delle marionette, che rappresenta i due apologhi del soldato e dell'operaio. Davanti al coro dei cittadini-patrioti, dopo che si è celebrata la fondazione degli Stati Uniti «democratici», le due vittime consumano il proprio sacrificio.

Qui lo spettacolo vive di un ritmo e di una forza che è dato raramente di vedere: la scena trapassa dalla misura ridotta dei burattini agli ingrandimenti delle marionette giganti, con effetti espressivi in cui tragedia e grottesco si intrecciano lucidamente. Il «diavolo» del prologo assume i connotati storici della *American way of life*, diventa una moderna sacra rappresentazione del Medioevo contemporaneo.

Cade, almeno in parte, la tensione nel secondo tempo dello spettacolo, dedicata alle stazioni della *Via Crucis*. Dopo il maligno, anche il divino dovrebbe indossare le vesti del quotidiano e la metafora della passione del Cristo, accompagnata dall'inno *Sacred harp*, viene infatti rievocata con i medesimi segni dell'arte povera, non senza incursioni parodiche che tentano di calare il sublime religioso nel mondo dell'esperienza terrena, per costruire, come dice il titolo, una sorta di «resurrezione domestica».

La Passione di Cristo, però, riceve proprio dal materiale figurativo che la dovrebbe attualizzare una spinta inaspettata alla sacralizzazione. Il teatro musicale, le marionette, le situazioni da circo, che negli intenti di Schumann servirebbero a «umanizzare» il mito cristiano, si traducono invece in retorica, dilatano cioè la disposizione religiosa di partenza, in un certo senso si limitano a divulgarla, senza scoprirne le interne contraddizioni, che sono date dal conflitto tra la illusione morale e la forza della realtà. È il limite ideologico dello spettacolo che intende applicare, con metodo deduttivo, uno schema religioso alla storia per ricavare da quest'ultima una conferma all'assunto di partenza che rimane tutto spirituale. Resta, è vero, uno splendore formale incomparabile, misterioso e affascinante, ma lontano dalla nostra sensibilità intellettuale quanto le scene della Passione che vediamo scolpite sulle facciate delle cattedrali romaniche. È infatti lo spirito di una «riforma» religiosa, che tende a riscoprire le fattezze terrene del maligno e del divino nella società terrena, quello che guida questi «giullari di Dio».

Non possiamo credere alla loro speranza positiva, ma in quanto festosamente vanno per il mondo a sfidare, con amore poetico alla vita, i mostri della storia presente, non tradiscono le ragioni di un teatro che vuole essere rigorosa e appassionata conoscenza del nostro tempo.

[6 febbraio 1976]

*Gli emigrati* di Mrożek alla Pergola

Slawomir Mrożek, polacco, vivente, nato a Cracovia nel 1930, dapprima giornalista e disegnatore satirico, poi narratore e infine drammaturgo. Uno degli scrittori più vistosi di quel fertile vivaio culturale che è stata la Polonia degli ultimi venti anni, a partire dal «disgelo» del 1956. Una sua novità assoluta per l'Italia, *Gli emigrati*, è in scena in questi giorni alla Pergola, presentata dalla cooperativa teatrale «La serenissima», con la regia di Jose Quaglio e l'interpretazione di Gastone Moschin e Giulio Brogi.

Se Grotowski impersona la corrente più rivoluzionaria del teatro polacco, contemporaneo, protesa verso una moderna tragedia gestuale di intonazione religiosa, Mrożek è invece l'interprete attuale della tradizione borghese del «teatro da camera». In questo senso, ultimo epigono di una drammaturgia che rinnova la migliore eredità tardo-ottocentesca attraverso il filtro dell'ideologia. Continuità e innovazione si bilanciano nelle sue opere attraverso il dosaggio di realismo (l'ambientazione in interni naturalistici) di grottesco (i personaggi che parlano sempre «un rigo sopra» o «sotto» le battute), di raziocinio (la tesi che traspare scopertamente dal dialogo) e di non sense (i «tic» verbali, l'incomunicabilità pirandelliana).

Non è difficile ritrovare nell'intreccio di dramma e di comico una lontana matrice cechoviana, assecondata da movenze alla Ionesco, sublimata da originali preoccupazioni ideologiche.

Veniamo al testo. *Gli emigrati* sono due, i soli attori del lungo atto unico: un operaio e un intellettuale. Entrambi esuli per ragioni diverse, sradicati dal loro paese, vivono un'esistenza artificiosa in un sottoscala buio, illuminato dalla tenue luce di una lampadina, percorso dalle irreali tubature che alimentano la vita di un grande edificio, sovrastante: i rumori della strada, degli inquilini del primo piano, sono i rimanenti segni di vita. Vivono «come due batteri all'interno di un organismo» che li digerisce senza preoccupazioni.

I due si specchiano l'uno nell'altro. L'intellettuale (Giulio Brogi) fuggitivo dal paese natale per motivi politici (la «libertà» contro il «totalitarismo»), vede nel «bue» operaio (Gastone Moschin) un oggetto di studio, il suo «schiavo esemplare» su cui costruire un'analisi scientifica del mondo: la generosità verso il più rozzo compagno gli consente di mettere a tacere un latente senso di colpa che lo tormenta in quanto «intellettuale da salotto». L'altro supera la diffidenza per le astrazioni filosofiche in virtù dei bisogni materiali che l'amico gli consente di soddisfare. Tutti e due sono prigionieri della stessa situazione: ciascuno rappresenta il risarcimento della sconfitta dell'altro. Nello stesso tempo essi leggono nel comportamento del compagno l'ironica anatomia della propria alienazione: l'ideologia anarchico-individuale, il mito ossessionante del denaro da accumulare.

Il pregio dell'intuizione di Mrożek sta nell'aver reso polivalente la situazione drammatica. Essa vale come tipizzazione di un rapporto operaio-intellettuale che è proprio della società capitalistica, ma anche rinvia agli

irrisolti problemi della sua Polonia, evocata sullo sfondo come il paese d'origine dei due «emigrati». L'intellettuale è prigioniero della solitudine del suo ruolo così come l'operaio lo è dello sfruttamento a cui accetta ciecamente di sottoporsi; l'incomunicabilità fra i vaneggiamenti libertari del primo e degli ideali piccoli-borghesi del secondo denuncia una frattura di classe che è riconoscibile solo nel folle vaneggiamento di un sottoscala come inevitabile approdo di due emarginati. L'alleanza attiva è impossibile, solamente è concessa la reciproca consolazione.

Nella prima parte e nel finale il testo di Mrozek nasconde le due tesi sotto un efficace intreccio dialogico, non privo di tensione teatrale. Questa si concentra eccessivamente sui significati ideologici e «politici» nel centro dell'opera, al momento in cui prende il sopravvento il punto di vista dell'intellettuale. Il premere della polemica si traduce in una concettualizzazione anche ridondante che vanifica l'estro ironico che sarebbe invece il supporto più felice dello spettacolo. Laddove infatti il duetto fra Brogi e Moschin si costituisce come instancabile controcampo fra chi (a turno) seriamente declama e chi parodisticamente critica, allora il gioco degli specchi raggiunge effetti ragguardevoli: qui il dialogo dell'intellettuale-«farabutto» e del «bue»-operaio si nega come apologo e si impone quale smontaggio di ogni retorica, di quella operaistica come di quella artistico-filosofica.

Un gioco di massacro simile è difficile da sostenersi anche per degli attori valenti come Gastone Moschin e Giulio Brogi, ai quali è richiesta una continua critica del proprio ruolo. Più arduo il compito di Brogi chiamato a esorcizzare i fantasmi di un populismo intellettuale che ha solide radici nella nostra tradizione teatrale e letteraria, mentre Moschin aveva a disposizione un repertorio grottesco più sperimentato per il suo personaggio. Entrambi, nonostante le pause centrali già dette, se la sono cavata con molta abilità, meritando numerosi applausi al finale. Lo spettacolo si replica fino a domenica.

[13 febbraio 1976]

### Un Brecht giovane

Una delle più note e attrezzate cooperative teatrali, «Teatro Uomo» di Milano, mette in scena alla Casa del Popolo di Grassina, per il ciclo programmato dall'ARCI, l'opera giovanile di Bertolt Brecht *Nella giungla delle città* rappresentata per la prima volta nel 1923.

A rileggerlo con attenzione, questo testo per molti versi ingenuo e magmatico del celebre drammaturgo, collegandosi direttamente per linguaggio e ideazione alle correnti più vivaci dell'avanguardia storica, suggerisce riflessioni relative al complesso dell'attività brechtiana. Il carattere problematico, più analitico che ideologico, dei lavori d'esordio di Brecht, tutti avventurosamente orientati (a cominciare dal primo, *Baal*) a sperimentare una conoscenza originaria e informale dei motivi della vita umana, solo parzialmente

connotati in senso storico, spiega anche il futuro. Essi denunciano l'itinerario di accostamento alla filosofia politica e alla razionalità dei drammi maturi come un atto che è insieme volontaristica liberazione dalle secche spiritualistiche ma anche riduzione e incarceramento della conoscenza artistica entro parametri talvolta riduttivamente ideologici. È noto che il valore dell'opera brechtiana risiede proprio nel felice equilibrio tra questi due poli, ma la lettura critica della *Giungla delle città* mostra proprio il vizio di partenza: si tratta infatti di un procedimento «deduttivo» che tenta di calare la scoperta delle tensioni motrici della psicologia umana entro più misurati confini storici.

Qui, nella Chicago del 1912, è il groviglio di pulsioni interiori e sociali che spinge l'uno contro l'altro armati, George e Shlink, i quali si sfidano «senza domandare la ragione» nella lotta per la sopravvivenza e per la supremazia. Lotta economica dietro la quale, più che la legge tragica della città capitalistica, si leggono motivi più generali: l'uccisione del più vecchio Shlink è il prezzo che il giovane George deve pagare per entrare, con le azioni, nella vita. Entrambi, del resto, vincono attraverso il gioco di massacro la propria solitudine, esistono. Crollano le strutture della tradizione (la decomposizione della famiglia di George), la stessa città che assiste allo scontro appare un fantasma di cartacce e di lividi silenzi: l'odio-amore che è alla base del vivere coincide infine con le norme disumane della giungla capitalistica. Ma quest'ultimo passaggio «ideologico» è sullo sfondo, domina invece la condizione dell'uomo in generale.

È questo che interessa al Brecht giovane, secondo i limiti e il fascino di un'ansia intellettuale che aspira a trovare risposte assolute e quindi «indefinite». Raffaele Maiello, traduttore, rielaboratore e regista dell'opera, ha sottolineato la tensione tragica del testo con un allestimento elegante e cadenzato. Un piano inclinato plumbeo, assillante, su cui i personaggi scivolano, s'inerpicano, dietro il quale scompaiono, limita lo spazio astratto della città. Segni rapidi ed essenziali (le carte stracce che volteggiano, i mucchi di libri e giornali, il rivolo di sangue che annuncia la morte di Shlink) accompagnano attori vestiti con voluto realismo. Luci e musiche dosate con ritmi quasi sacrali, completano l'atmosfera liturgica dell'allestimento. Si è detto della rispondenza di questo apparato critico con la struttura del testo, deve però essere aggiunta l'osservazione senza la quale la recensione sarebbe puro esercizio cerebrale e contenutistico: l'effetto di astrazione e di chiusura che il testo suggerisce nel momento del suo tradursi in spettacolo. L'assoluto che Brecht, e con lui Maiello, agita sul palcoscenico richiede uno sforzo volontaristico, di tipo religioso, a chi osserva dalla comoda poltrona. Proprio la tensione tragica dell'autore trova un avallo corposo nella regia.

Un teatro oratorio di sublime grazia, ma pur sempre estraneo alla «passione» del pubblico. È quella «chiusura» che avevamo registrato anche a proposito del pur splendido *Giardino dei ciliegi* di Strehler: e non a caso Maiello è forse il più bravo degli allievi del maestro del «Piccolo».

Lo stesso espediente linguistico (il mosaico di inglese-italiano-napoletano che parlano i personaggi) contribuisce a suggerire l'impressione di una eccellente esecuzione.

Ricorderemo la bravura di tutti gli attori, tra i quali in primo luogo: Gigi Pistilli, Umberto Ceriani, Carlo Bagno, Regina Bianchi e l'ottimo Flavio Bonacci. Le scene e i costumi raffinati erano di Enrico Job, le musiche di Enzo Jannacci. Applausi assai convinti di un folto pubblico. Si replica fino a domenica.

[20 febbraio 1976]

La ricerca contemporanea di un Brecht «napoletano»

Spettacolo interessante quello presentato dalla «Liberata scena ensemble» di Napoli, giovedì sera, all'Auditorium della Flog al Poggetto. Si trattava di un libero adattamento di *Il signor Puntila e il suo servo Matti* di Bertolt Brecht, curato da Gennaro Vitiello.

Il testo didattico del drammaturgo tedesco (il duello tra il latifondista Puntila e il suo autista Matti) diventa qui il pretesto per una «sceneggiata», amaramente comica, di ambiente napoletano: protagonisti sono l'agrario Don Giovanni Puntila e il suo servo Matteo; al loro fianco, molte caricature del mondo popolare e borghese partenopeo. Alle musiche di Paul Dessau, previste per l'originale brechtiano, fanno riscontro i variopinti cori di un gruppo contadino («'a Zabatta» dell'ARCI Villaggio Vesuvio); una giornata stilizzata, fatta di stendardi bianchi, azzurri e rossi, posti a raggiera, ruota al momento opportuno, ospitando i diversi quadri dello spettacolo.

Lo scontro fra il capitalista e il proletario viene aggiornato secondo la cronaca dei nostri tempi; Puntila acquista allora le fattezze di un padrone alla napoletana: simpatico e divertente, capace di modellarsi, secondo un trasformismo ben noto, come ammiccante filantropo socialisteggiante nei confronti di Matti, come cinico reazionario verso ogni rivendicazione di classe che sfugga al suo controllo paternalistico. Ovviamente, le questioni economiche e quelle sessuali (il matrimonio della figlia, il suo srenato e animalesco gallismo) scoprono le vere fattezze del protagonista.

L'ambientazione nella Napoli contemporanea dovrebbe, secondo gli intenti di Vitiello, ridisegnare in modo a noi familiare il profilo del personaggio brechtiano. La traduzione del testo (a volte brillante e efficace, a volte banalizzante), insieme al complessivo lavoro di forbici e di integrazioni condotto sull'originale, mira a istituire un dialogo con il pubblico (napoletano e non) che sia fondato sulla cronaca contemporanea: l'incultura della borghesia (ma anche del popolo schiavo) che legge «L'Espresso» o ragiona secondo i modelli televisivi; la deformazione della politica (le brigate rosse, le lotte sindacali; le magistrature) secondo l'ottica opportunistica del potere che è ancora feudale. In contrappunto, talvolta assai

sobrio, il coro dei contadini, che intona antiche arie popolari con gli abiti quotidiani di chi continua a «faticare». Non a caso invece i protagonisti indossano vesti irreali, smaltate e rigide, desunte dalla tradizione artigiana e burlesca delle ceramiche napoletane. L'innesto della «napoletanità» in un «genere» teatrale inflazionato e ormai avviato sulla strada della pura retorica, come quello degli epigoni brechtiani, produce effetti anche positivi. Nel momento in cui (auspice il grande Strehler) di ogni Brecht si è fatto un oratorio tragico, l'immissione nel tessuto politico-ideologico di quel teatro di una forte carica comico-popolare evita l'ennesima imbalsamazione di un classico.

La commistione degli stili, con la conseguente rivitalizzazione della tensione spettacolare e la parallela compressione delle smanie di «straniazione» declamatoria, la più azzeccata intuizione di quella che, con relativa approssimazione, possiamo chiamare la corrente «napoletana» del giovane teatro italiano, esemplare è il caso del *Masaniello* di Armando Pugliese, ma saranno da ricordare anche Carlo Cecchi, i due Santella, fino all'estremismo dell'ottava *Scarrafonata* di Sepe, il rischio (ed è il caso del lavoro di Vitiello) è quello della sopravvalutazione del punto di partenza.

Gli stessi attori, coordinati da una eccellente scenografia, entrano non di rado in un rapporto agonistico (e dovrebbe essere di approfondimento) con il modello e si sottraggono alla misura che può essere compresa soprattutto attraverso il riferimento all'originale. Ma questi rischi sono stati corsi con una notevole dose di ingegno dal regista e dagli attori, risultando rare le cadute sostenute con molta energia da Vincenzo Salomone (ottimo Puntila), da Mario Salomone (Matteo), e poi da Giuseppe Bosone, Magda D'Ambrosio, Silvana Lianza, Marisa Bello, Anna Minichino, Maria Izzo, Michele Ragni, Ausilia Pulpo, Giuseppe De Nubbio, e dal ricordato coro «A. Zabatta». Pubblico attento, folto e plaudente. Purtroppo non si replica.

[13 marzo 1976]

Il teatro di Fo secondo Gazzolo

Sono passati diversi anni da quando Dario Fo e Franca Rame, con *La signora è da buttare*, si congedarono dal Teatro della Pergola per iniziare la coraggiosa avventura di un teatro alternativo. In questi giorni una commedia di Dario Fo, «*Chi ruba un piede è fortunato in amore*» (composta nel 1961) è presentata da Nando Gazzolo e Paola Quattrini, approssimative reincarnazioni della celebre coppia di attori, proprio nel tempio della drammaturgia borghese.

A chi, come chi scrive, considera i testi di Fo quanto di meglio abbia prodotto, sul piano linguistico e creativo, il teatro italiano del dopoguerra, non può che apparire gradita una tale ripresa. Anche se, come per tutti i «classici» che siano stati, oltre che autori, anche attori delle proprie opere, il con-

fronto dei nuovi interpreti con l'originale, non può che essere svantaggioso per gli ultimi arrivati.

Infatti Nando Gazzolo e Paola Quattrini (ai quali va riconosciuto il merito di non avere fatto «il verso» al binomio Rame-Fo) non possono pretendere di improvvisare un metodo recitativo che è fondato sulla precisa scansione del ritmo, dei gesti, sulla controllata oscillazione dei timbri vocalici. Accettando una sfida che è perduta in partenza, dal momento che non ci si può liberare con facilità delle incrostazioni di un mestiere naturalistico a fronte di uno spettacolo che domanda doti di acrobazia surreale non comuni. Meno avvertibile la difficoltà degli attori di contorno (Enrico Luzi, Luigi Montini, Corrado Olmi, Fulvia Gasser, Franco Fiorini, Omero Gargano) chiamati a svolgere funzioni di supporto alla *verve* dei protagonisti.

Ricordiamo brevemente la storia. Un tassista, ladro e imbroglione a tempo perso, organizza con un collega una truffa ai danni di poco raccomandabili esponenti della borghesia imprenditoriale. Complicatissime peripezie portano l'irregolare e fantasioso ladruncolo dentro le tresche dell'imprenditore, della moglie di costui, dell'ingegnere, amante di quest'ultima.

L'ingenuità e la follia comica del tassista, venendo a contatto con la tradizionale storia adulterina, corrodono con violenti spruzzi di veleno linguistico il conformismo e la dabbenaggine di un mondo mediocre, privo di qualche dignità. Una vera e propria trama non esiste, prevale semmai una incontrastata fiumana di artifici umoristici: pretesto, in molti casi, per incursioni nella cronaca di costume e politica, con aggiornamenti satirici desunti dal regista, Arturo Corso, dai nuovi scandali degli anni Settanta. Ed è qui che il testo di Fo testimonia un'occasione perduta, una strada troppo presto abbandonata, ed anche i suoi limiti futuri.

Ammirevole è la capacità di manipolare in direzione surreale e grottesca la lingua italiana. Tanto ammirevole nella sua tensione complessiva, quanto deludente negli appigli che ricerca troppo spesso nel dato cronachistico (che a distanza di quindici anni mostra talvolta la corda), l'idea di un teatro immediatamente efficace sul piano della provocazione politica è illusoria, prelude alla dissoluzione dell'opera teatrale nei «tempi brevi» della polemica ribellistica e trascura lo scavo in profondità.

Resta da sottolineare (e purtroppo l'allestimento non ne ha reso per intero il valore) la potenza latente che l'uso del comico e della satira conserva in Fo, quando è del tutto crudele e lucido, non soggetto ai richiami arcadici per il messaggio positivo.

Male si innesta infatti, nell'acido riso della commedia il finale patetico-sentimentale con cui l'autore inclina apertamente dalla parte del tassista-populista. Impossibile il suo amore per la bella e infida consorte dell'imprenditore, egli si lascia ingannare dall'amico (anche lui ladro e imbroglione) circa la presunta metamorfosi della donna in pianta: aggiornamento ironico del mito di Dafne e Apollo. Il sipario cala sul povero sognatore che abbraccia la sua pianticella, quasi a surrogare un rapporto d'amore che la dif-

ferenza di classe e di costume sociale rende impossibile. Favola elegiaca che Gazzolo e la Quattrini (con la complicità del regista) hanno lasciato arenare nelle secche del romanticismo ideologico, che lo stesso Fo aveva certamente incoraggiato. Sono le premesse (in data 1961) delle sue future mitologie, molto poco razionali, della Cina paradisiaca, dell'operaio santificato, del bene e del male ideologico, delle infantili scomuniche controrevisionistiche.

Organizzato secondo il già citato registro tradizionale, lo spettacolo ha faticato a sviluppare gli elementi più vitali del testo, mentre ha finito per sottolineare più del dovuto l'elemento psicologico, che è poi emergente in modo fastidioso.

Rimangono da ricordare le scene di Giulio Coltellacci, le musiche di Fiorenzo Carpi, gli applausi prolungati di un pubblico assai divertito e attento a raccogliere le più vistose allusioni satiriche. Si replica fino a domenica.

[19 marzo 1976]

Il concerto introspettivo di Faust e del suo doppio

Il *Faust* di Christopher Marlowe è solo un pretesto da cui muovono Aldo Trionfo e Lorenzo Salvetti per l'allestimento dello spettacolo che, sotto il titolo *Faust-Marlowe burlesque*, è stato rappresentato lunedì sera al Teatro Metastasio di Prato in «prima» nazionale assoluta con la regia dello stesso Trionfo e sotto l'egida del Teatro stabile di Torino.

Ogni riferimento puntuale al testo elisabettiano diventa superfluo, se si pensa che i due autori hanno programmato una efferata anatomia della struttura originale, puntando sugli «squarci di canovaccio» presenti in Marlowe, dilatandoli e adeguandoli allo stile parodico e burlesco che fu proprio del teatro inglese «della restaurazione». Trionfo ha così agio di introdurre quello che è l'ingrediente costante delle sue regie, la mescolanza dello stile comico e tragico, in una interdipendenza di sicuro effetto scenico.

Sullo sfondo di un cartonaceo cimitero, un opulento drappeggio di porpora protegge i letti disfatti di Mefistofele e Faust. Candido l'uno, nero e rosso l'altro, i due dialoganti si scambiano di ruolo, si specchiano ciascuno nella figura dell'altro: fantasmi opposti e complementari di un terzo protagonista, il regista-autore che si diverte a parlare di sé, ridendo sui molti frammenti del suo «io» che Faust e Mefistofele distribuiscono sul palcoscenico.

Misura dello spettacolo è il narcisismo confessato e ironizzato di Trionfo, tutto chiuso in un circuito interiore di autoanalisi destinato ad estrovertirsi solo per farsi oggetto di divertita parodia: un gioco di massacro condotto dall'autore sul proprio corpo e sulle proprie fantasie. L'uso eccellente di una colonna sonora composita (dal melodramma alla canzonetta *kitsch*), curata dallo stesso Trionfo, l'esercizio sapiente delle scene (di Emanuele Luzzati) e dei costumi (di Giorgio Panni), insieme al dosaggio di una recitazione dissonante (Carmelo Bene e Franco Branciaroli), fanno dello spettacolo un vero e proprio concerto introspettivo.

Con una divaricazione dei timbri, estremizzata fra sussurro farneticante dell'angoscia e urlo amplificato del melodramma oratorio, l'opera si consuma in un andamento circolare senza fine. Carmelo Bene (Mefistofele-Faust) e Franco Branciaroli (Faust-Mefistofele) si amano e si odiano con lo stesso morboso divertimento con cui Trionfo ama e odia sé stesso e il suo spettacolo.

Una stessa malsana follia induce il regista a «inventare» lo spazio del palcoscenico con fasciose soluzioni spettacolari, così come trascina Mefistofele-Faust a immaginare per sé un destino di felicità corporea e spirituale a dispetto della ragione e delle sue norme. L'alternativa (irrisolta) è fra il puro e semplice divertimento fantastico, e risarcimento letterario delle private angosce, e la ragionata finalit  pratica della vita e dell'arte. Facendo cos  del teatro autobiografico (o, se si preferisce, del teatro nel teatro) i due autori finiscono per sostenere la tesi (che   poi dichiarata nella scena parodica del tragicomico tribuno) di una comunicazione scenica gratuita, senza contenuti che non siano quelli della mera visionariet .

Il rischio   tutto qui. Ad un gioco fantasioso ed elegante, in grado di riassorbire nell'armonia bilanciata del «concerto», le contraddizioni laceranti dell'lo privato, fa riscontro la chiusura di un dialogo con il pubblico che sia fondato sul vocabolario e sul codice della ragione. Non si crede cio  nella possibilit  di «spiegare» la realt , si invece nella certezza di una ironica contemplazione del dato di fatto interiore.

Ogni giudizio che non tenesse conto di questa costante, lucida autoironia finirebbe per sopravvalutare troppo la sapiente orchestrazione figurativa e musicale, dello spettacolo, come forse sottovaluterebbe quanto di disameno e di provocatorio c'  nell'apparato sgargiante dello spettacolo, certo   che in questa fantasmagorica psicanalisi in scala Broadway, abbiamo ritrovato una delle migliori prove di Carmelo Bene, finalmente controllato e registrato dopo le discontinue inflessioni del suo *Amleto*.

Ma, al suo fianco, un ottimo Branciaroli ha saputo controllare gesti e dizione secondo un comportamento teatrale in cui la lucidit  non ha mai ceduto il passo alla esuberanza tragica. Frenato e incoraggiato dal pi  celebre collega, anche lui ha meritato i molti applausi del pubblico. Pioggia di fiori sugli interpreti e sul regista, chiamati al proscenio, con visi stravolti e qualche isterismo, a sottolineare la tensione nervosa a cui uno spettacolo del genere obbliga gli interpreti, per due ore costretti sul palcoscenico come sul lettino dello psicanalista.

Si replica fino a luned .

[24 marzo 1976]

Revival stile romantico nel Pirandello di Valli

Uno dei testi pi  rappresentati del repertorio pirandelliano, *Tutto per bene* del 1919   da qualche tempo in giro per l'Italia, presentato dalla coppia

Romolo Valli (attore protagonista e capocomico) e Giorgio De Lullo (regista). Lo spettacolo è ospite, in questi giorni, del teatro Metastasio di Prato.

Notissima la storia che, come avviene spesso nelle opere «giovanili» dell'autore siciliano, accumula nel primo atto tutte le informazioni necessarie alla comprensione della trama, per riservare ai due atti successivi la sottolineatura, autonoma, priva di complicazioni romanzesche, della situazione interiore.

#### *L'ossessione di Martino Lori*

Il consigliere di stato Martino Lori (Romolo Valli) coltiva in modo ossessivo la memoria della defunta consorte, con quotidiane visite al cimitero, trasferendo sulla figlia Palma la carica di un amore immortale. In realtà la stessa Palma, il di lei marito Flavio, il senatore Salvo Manfroni, dimostrano poco rispetto per i sentimenti del vecchio Lori. Il fatto è che tutti sanno (e che il solo interessato dimostra di non rendersene conto) che la tanto amata defunta gli fu poco fedele fin al punto che la stessa Palma non è in realtà figlia di Lori ma del già citato senatore. Tutti credono che il vecchio finga di accettare la situazione umiliante (lo vediamo continuamente elemosinare un po' di affetto dalla figlia e dal genero) per un calcolo di getto egoismo: la carriera. Disprezzato e tollerato da ognuno, egli è invece ignaro di tutto; accetta il suo ruolo per amore della pace comune.

Nella memorabile e melodrammatica scena del secondo atto (Palma lo chiama padre credendolo Manfroni), si ha la rivelazione. Lori scopre di avere recitato una commedia senza saperlo, capisce quanto vile deve essere apparso il suo silenzio. Si ribella e decide di riconquistare a modo suo l'amore e la stima della figlia che pure ora ha scoperto non appartenergli. Per fare questo, rivela che il tanto lodato senatore Manfroni è in realtà un imbrogliatore (aveva pubblicato come suo un libro invece scritto dal padre dell'amante), che non aveva esitato, per assicurarsi una fortunata carriera parlamentare, a umiliare la sua relazione con la moglie di Lori.

Costei, si viene a sapere (onnipotenza degli intrecci romanzeschi del tempo passato), lo aveva del tutto abbandonato ed era rimasta fedele a Lori negli ultimi anni della sua vita. Palma e il marito trasferiscono la loro simpatia al vecchio Martino Lori, e decidono di vivere con lui trattandolo ormai da vero padre. «Tutto per bene» si mormora al calare del sipario. In realtà, ad una commedia se ne sostituirà presto un'altra, Lori prima padre sopportato ed ora accettato: ancora una volta la società impone una recitazione non corrispondente alla vera natura delle persone.

#### *Personaggi come manichini*

Regia tradizionale quella di De Lullo, fedele fino alla pignoleria al testo pirandelliano. La recitazione è stata impostata per tutti i personaggi di contorno sul registro della dizione metallica e fredda, che fa dei personaggi dei veri e propri manichini; il calcato *birignao* di Gianna Giachetti (nel ruolo

della suocera di Lori), il meccanico gestire di Mauro Avogadro, (il figlio della sopracitata), l'accentuato straniamento di Mino Bellei (il senatore Manfroni) di Giancarlo Tondinelli (il marito di Palma), di Anita Bertolucci (la domestica di casa Lori), di Antonio Meschini (l'amico di famiglia). A questo hanno corrisposto le eleganti scene di Pier Luigi Pizzi spoglie, in stile quasi mortuario, con rari accenni naturalistici. La dilatazione, talvolta esagerata di questi ultimi è stata invece affidata a Romolo Valli (Lori) e a Isabella Guidotti (Palma).

Soprattutto nel secondo atto, con l'ausilio di immancabili e autentiche lacrime sulle guance, i due hanno impostato un clima da melodramma. Lo straordinario mestiere di quel grande attore che è Romolo Valli, ha piegato lo stesso testo pirandelliano a dei pezzi di bravura fini a sé stessi, ricordando, non solo il Ruggeri della prima rappresentazione di *Tutto per bene* ma anche la follia mattatoriale degli interpreti dei drammoni romantici (alla Tommaso Salvini per intenderci) così come sono rievocati nelle cronache del teatro ottocentesco. Se Valli ha fatto di Martino Lori un personaggio autobiografico, carico di «tic» angosciosi e di nevrosi, certo è che De Lullo ha voluto riproporre una antica stampa più romantica che novecentesca.

Qui il gusto archeologico si è alleato con un raffinato ma reazionario fascino retrospettivo, quasi che il regista abbia voluto redigere un «come eravamo» della tecnica teatrale con tutti i limiti insiti in operazioni del genere aggravate dal fatto che, in questo caso, la parabola del tuffo all'indietro era misurabile con un numero eccessivo di anni.

Il pubblico ha applaudito la eleganza complessiva dello spettacolo, la mostruosa bravura accademica di Valli, e l'impegno degli altri. Si replica fino a domenica 11 aprile.

[1° aprile 1976]

Un confronto fra registi e drammaturghi

In una pausa dei lavori dell'Associazione sindacale degli scrittori di teatro, sabato sera, nel Ridotto del Teatro Metastasio di Prato, organizzato dal Comune e dalla locale azienda di turismo, si è svolto un incontro-dibattito fra gli stessi autori teatrali, il pubblico ed alcuni registi, invitati per l'occasione.

Al centro della discussione, che è stata guidata dallo scrittore Renzo Rosso, l'eterna questione del rapporto fra queste due categorie di operatori drammaturgici. Tra gli autori sono intervenuti, fra gli altri, Lericci, Dallagiacoma, Mainardi, Dacia Maraini, Doplicher, Vico Faggi, Mazzucco. I registi presenti erano Fersen, Scaparro, Pressburger, Maiello, Calenda (assenti, anche se annunciati, Strehler, Missiroli, Squarzina, Ronconi, Costa).

In verità, fino dai tempi di Ferdinando Martini, quando, tra un sigaro e l'altro, si parlava del risorgimento del teatro italiano, le due corporazioni hanno a lungo discusso sulla primogenitura dell'uovo o della gallina. Se fosse

cioè dell'autore o del regista la responsabilità della decadenza del dramma nazionale. Le due parti finivano spesso per accordarsi in una comune condanna di un terzo imputato (lo Stato).

Partendo dalla gobettiana constatazione che il «teatro italiano non esiste», i molto loquaci intervenuti hanno ricopiato i loro antenati quando si sono scambiati violente accuse di «peculato» intellettuale. Gli autori hanno rimproverato ai registi di adoperare il denaro pubblico (degli Stabili, per esempio) più per rappresentazioni di classici che per allestimenti di testi di autori contemporanei; viceversa i registi hanno accusato i loro accusatori di disinteressarsi dei problemi concreti della quotidiana vita del palcoscenico.

Argomenti vecchi, quindi, e anche indecorosi quando sono precipitati sul piano della autobiografia più o meno brillante. Si è avuta l'impressione di un assalto alla diligenza, in cui ciascuna delle due parti in lotta tentava di strappare una fetta abbastanza ampia del finanziamento statale.

Per fortuna, insieme con qualche tentativo di mediazione (Vico Faggi, Renzo Rosso) si sono sentite anche osservazioni meno scontate. Giusto il rilievo di Fersen e della Maraini sulla scomparsa della figura dell'autore teatrale «da tavolino», con la conseguente presa d'atto che il lavoro della scena è necessariamente il prodotto di una contaminazione di più elementi (testo scritto ed elaborazione «pratica») che dissolve la tradizionale divisione del lavoro propria del teatro accademico. Anche se poi Scaparro ha ritenuto di dover tornare sull'argomento precisando che una simile unità produttiva non significa un velleitario suicidio dell'autore, il cui ruolo (sebbene trasformato) rimane doverosamente necessario per la dialettica dello spettacolo.

Non condividiamo invece le frequenti ventate demagogiche che hanno riproposto come insuperabile un teatro che parli dei problemi immediati e che privilegi il «comizio» politico, anche perché non è vero che a questo tipo di lavori il pubblico accorra, solo per il fatto che si parla dei «suoi» problemi, con incommensurabile entusiasmo. Così come sarebbe stato forse necessario un minore tasso di presunzione negli autori, negli interventi dei quali non si è quasi mai inteso il sia pur minimo accento autocritico.

Equilibrate le conclusioni di Renzo Rosso, che ha rilanciato, più con buona volontà che con realismo, il fronte unito degli autori e dei registi davanti ai problemi legislativi del settore, raccogliendo l'invito, da più parti avanzato, per un impegno di tipo politico e sindacale nella riforma delle strutture pubbliche del teatro di prosa.

Fugato il timore che gli autori volessero abolire i registi e viceversa, il barlume di un programma politico riformatore ha dato a tutti la consolazione che può esistere un lavoro concreto da fare; a chi ascoltava è rimasta comunque l'impressione che troppe soggettive illusioni e troppo viscerali «casi umani» separino i nostri «costruttori» di teatro dal pazientissimo e devotissimo pubblico.

[25 maggio 1976]

## Riproposta dei classici e spettacoli di strada

Le rapide apparizioni di prestigiose compagnie come il Living o il Bread and Puppet nel corso della stagione invernale, in alcune città e regioni d'Italia, hanno di recente riproposto le forme di un teatro *off Broadway* che aveva avuto larga fortuna anche nel nostro paese, soprattutto alla fine degli anni Sessanta. Una conoscenza meno frettolosa di questa importante realtà drammaturgica è adesso consentita attraverso la rediviva manifestazione fiorentina, di cui diamo il programma dettagliato qui a fianco. La selezione, svolta su una base di proposte assai più ampia, tiene conto esclusivamente di gruppi operanti nella regione orientale degli Stati Uniti (particolarmente privilegiata è la produzione newyorkese); tuttavia, entro questi limiti, il panorama offerto è abbastanza rappresentativo delle attuali tendenze della cultura americana. Può interessare non poco la rilettura dei classici che viene fornita con distacco e anche con forzature polemiche dal gruppo La Mama (Brecht), dalla Ridiculous Theatrical Company (*Amleto*, *La signora dalle Camelie*), secondo l'immissione di elementi moderni e derivati da altre forme artistiche, nei «miti» archeologici del teatro accademico.

Ma forse la ricerca più originale sarà quella del teatro di strada o di circo, che è presente in molti dei complessi ospitati a Firenze. La mescolanza dei generi, il recupero di spettacoli «popolari» fondati sul principio della festa e del ballo (*Cotton club gala*; il *Pantalone* e *I Clowns* del Two Penny Circus) è l'altra faccia di una medaglia culturale che disegna, sul fronte opposto, l'angoscia di una società disorientata (gli spettacoli del B.B.C. Project, del Mabou Mines e di Meredith Monk). Il teatro americano celebra il bicentenario degli Stati Uniti fra variopinta estroversione e cupa introspezione.

[19 giugno 1976]

## Harlem sugli spalti del Forte di Belvedere

«Com'eravamo una volta»: così cominciano ai nostri giorni le favole, soprattutto americane. Il *revival* teatrale (come quello cinematografico e letterario) è un genere ambiguo, che può indurre in tentazione lo spettatore desideroso di evadere dal tempo presente per ubriacarsi in un mitico passato; ma può anche essere la proiezione rallentata di una preistoria che, analizzata meglio, aiuta a conoscere la propria storia contemporanea. È il problema che si pone a chi assiste al primo spettacolo della XI Rassegna internazionale dei Teatri Stabili, apertasi ieri sera al Forte di Belvedere, con *Cotton Club Gala* presentato da La Mama Experimental Theatre Club di Ellen Stewart.

Lo spettacolo riproduce fedelmente, con metodo documentario, la serata di un celebre *night club* (il Cotton) nella Harlem degli anni Trenta. Qui, in piena depressione economica e sotto l'oculata protezione del gangsterismo, erano ammessi solo i bianchi, purché sufficientemente ricchi, ad assistere alle evo-

luzioni di ballerini, jazzisti, *soubrettes*, cantanti di colore. Una sorta di circo favoloso da cui gli spettatori ricavavano opportune sollecitazioni emotive ed erogene, mentre gli stessi giocolieri neri (tra costoro il grande Duke Ellington) potevano sperare in un facile trampolino di lancio per futuri successi possibili.

Era inevitabile che la riproduzione d'arte approntata dalla compagnia della Stewart (tutta composta di artisti negri) conservasse molto del fascino dell'originale, ed a questo aggiungesse, in virtù della precisione di una ristampa anastatica, la malizia di un'ottica spietata e critica.

Tra gli attori troviamo chi, come il ballerino Buster Brown o l'arrangiatore Aaron Bell, fa il verso a se stesso (lavorarono a suo tempo con lo stesso Ellington), accentuando, con la sua stessa presenza fisica, il confronto tra passato (mito o ricordo) e presente. Ma, dagli acrobatici danzatori di *tip-tap* (oltre al Brown, Lon Chaney, Chuck Green, Jimmy Slide, Harold Cromer) alle vivaci *soubrettes* (tra cui la bellissima Terrie Taylor, impegnata in una esibizione erotico-esotica), da Denise Rogers, a Howard Porter, fino ad arrivare all'incalzante quintetto *jazz*, tutti gli interpreti hanno preso sul serio la favola, riproducendo con fedeltà degna di altra causa non solo la genialità di un teatro razziale, ma anche l'isterismo di un rapporto tra attori e pubblico fondato su alcuni nascosti vizi comuni ai primi (i servi) e al secondo (il padrone).

Si è accennato all'erotismo razziale; aggiungeremo il gioco del selvaggio-cavia osservato come liberazione di istinti artistici negati al bianco borghese, il cinismo del potere che contamina la cultura nativa dei negri e la deforma in giullarata.

I sedici «pezzi» del programma scatenano un misto di reazioni: il divertimento per la bravura degli esecutori, l'attrazione per una libertà espressiva perduta nel teatro bianco, il fastidio per essere fatti partecipi di un rito schiavistico. Non sempre il pubblico, com'è comprensibile, mantiene la lucidità per garantirsi i tre piani di lettura e il rischio diventa quello di identificarsi con una dissipazione di suoni, balli e colori.

Ma Ellen Stewart raggiunge il suo scopo. Alcuni anni fa aveva detto: «Noi siamo vecchi e logori, dobbiamo arrivare al di sotto di noi, dobbiamo veramente stimolare il subconscio». È quanto avviene nel *Cotton Club Gala* riproducendo in noi bianchi degli anni Settanta i meccanismi che appartennero ai frequentatori del locale di Harlem.

Purtroppo il trapianto dello spettacolo dal suo ambiente naturale (il club de La Mama), in cui il coinvolgimento del pubblico è inevitabile e spontaneo, al teatrino appollaiato sugli spalti del Forte di Belvedere (popolato di qualche presenza squisitamente turistica), corre il rischio di trasformare il tutto in una specie di viaggio in torpedone per comitive organizzate, che gettano una fremente occhiata da *voyeurs* di provincia sugli assai poco ruggerenti anni Trenta.

Caloroso il successo della prima rappresentazione. Si replica fino a lunedì.

[27 giugno 1976]

Barabba ribelle solo e disperato

Michel De Ghelderode (1898-1962) drammaturgo belga di lingua francese (ma di sensibilità «fiamminga») è l'ospite della XXX Festa del teatro a San Miniato. Da ieri al 3 agosto, nella storica Piazza del Duomo, per iniziativa dell'Istituto del dramma popolare, si rappresenta infatti il suo dramma *Barabba*, nella versione di Pier Benedetto Bertoli, per la regia di José Quaglio.

La manifestazione toscana, impegnata nella messa in scena di opere dal prevalente timbro «religioso» fin dal lontano 1947 (tra i registi chiamati a San Miniato ricordiamo Strehler, Costa, Squarzina, Enriquez, Zurlini), ha scelto quest'anno un testo del 1929, assai rappresentato in tutta Europa. *Barabba* è una sorta di «passione» (o lamento per la morte del Cristo) osservata, come dichiara l'autore, dal punto di vista «del popolo, dai bassifondi di Gerusalemme», attraverso però la mediazione di umori letterari provenienti dall'avanguardia di Strindberg, Wedekind, Jarry, e dal teatro classico (gli spagnoli del «siglo de oro» e Goethe).

Al centro è una meditazione pessimistica (più protestante che cattolica) sull'uomo, solo momentaneamente collocato nella storia, ma poi sollevato ad una dimensione simbolica fuori del tempo. Barabba è un ribelle disperato, rappresentante della violenza anarchica che i «dannati della terra» rivolgono contro l'ordine politico, religioso e morale della Gerusalemme ufficiale, strumento dei conflitti politici fra i sacerdoti di Caifa e i romani di Nazareth. Dopo, in lui nasce la coscienza del tradimento: e il suo rispecchiamento costante, per tutto l'arco del dramma, è il personaggio di Giuda, il traditore altrettanto cosciente, ma vile. Allora Barabba si batte contro la «falsa ideologia» che, già ai piedi del Calvario, presenta un'immagine adulterata del sacrificio di Cristo: i pavidisti apostoli, il «rito» mistificante che alcuni *clowns* organizzano sulla passione di Gesù. Contro la falsa tradizione, Barabba intende promuovere una ribellione che traduca il gesto silenzioso del «compagno Gesù» (come lo definisce) in rivolta armata. Ma è solo, e proprio uno dei *clowns* lo pugnala alle spalle.

Quadro senza speranza, che dipinge l'impossibilità dell'uomo terreno (ed è qui il limite spiritualistico proprio dell'avanguardismo di Ghelderode) di liberarsi della sua innata malvagità, mente il Cristo è destinato a rimanere il mito, il termine di confronto irraggiungibile. Analisi spietata, quella del *Barabba*, ma generata dal rifiuto del mondo, cui si risponde incanalando l'irrazionale in un estetismo controllato ma sempre compiaciuto.

La regia di Quaglio, che si avvale di un ottimo Antonio Salines (Barabba), stempera la violenza grottesca del testo con uno scenario in bianco e nero (di scontata ispirazione espressionista), con una vistosa caduta nell'uso delle musiche di Giorgio Gaslini, con movimenti di scena spesso soggetti ad una concezione naturalistica. Le soluzioni più efficaci emergono nella seconda parte dello spettacolo ad esempio quando intervengono i *clowns*: allora a Ghelderode viene restituita la sua qualità migliore, e cioè il ghigno beffardo

e disperato di chi osserva i contorcimenti del corpo e della coscienza infelice dei «dannati». Coraggiose (ma avrebbero potuto esserlo di più) le sottolinee polemiche verso il conformismo del potere politico e religioso, con allusioni misurate al nostro presente.

Alla maschera espressionista di Salines, sempre più spontaneo ed efficace nella drammaturgia dell'avanguardia storica, si accompagnano un brano di Marcello Bertini (Giuda), Vittorio Sanipoli (Caifa), Felice Leveratto (Pilato), Carlo Hintermann (Erode), e poi Francesca Romana Coluzzi (Maddalena), Renzo Rinaldi, Giorgio Locuratolo, Libero Sansavini, Euro Bulfoni, Patrizia De Clara, Laura De Marchi, Gianni Guerrieri, Luigi Cortopassi.

[30 luglio 1976]

La storia di Amleto in una divertente parodia

Elegante parodia di un classico, ma anche qualcosa di più, lo spettacolo presentato da «The Ridiculous Theatrical Company», domenica sera, al Forte di Belvedere, per l'XI Rassegna internazionale dei Teatri Stabili. Titolo dell'opera, scritta e diretta da Charles Ludlam, *Stageblood* (ovverosia *Sangue di palcoscenico*).

Colori iperrealistici come le scene ci proiettano alla ribalta e fra le quinte di un teatrino, probabilmente di provincia, in cui sette attori stanno per rappresentare per l'ennesima volta l'*Amleto*. Anche i personaggi, come il *decor*, paiono estratti con la carta carbone da una striscia di *cartoons*, tanto si muovono come smorfie, mentre i loro costumi sono altrettanto schiaffi negli occhi. La regia di Ludlam ha fatto dei suoi «guitti» dei personaggi volutamente privi di profondità. La terza dimensione la raggiungono grazie alle parti che ciascuno di essi deve rappresentare. Li vediamo infatti trapassare dal camerino alle tavole della ribalta, dalle vesti personali a quelle di scena, dalle battute della vita quotidiana ai dialoghi scespiriani senza troppe difficoltà.

C'è un attore (Carlton junior) che si trova improvvisamente orfano del padre (il capocomico Carlton senior) assassinato in circostanze misteriose e subito trasformato in fantasma, non senza che la moglie (l'altra attrice Helga) venga sospettata dal figlio anche perché approfitta della scomparsa del consorte per gettarsi nelle braccia dell'altro guitto (Edmund) che mira ad impossessarsi della *trade mark* della compagnia.

Come si vede, il copione di Shakespeare si riproduce nella piccola storia dei teatranti, con una violenta riduzione quindi della tragedia a dramma borghese, o per meglio dire a *pochade*: non manca del resto una rediviva Ofelia (l'attrice Novellina Elfie) che instaura un ambiguo rapporto con il buon Carlton jr. impegnato nella ricerca dell'assassino del padre e nell'odio per la madre.

L'impasto inevitabilmente freudiano è prevedibile, ma viene rivitalizzato, non senza qualche dose di mestiere, certo con inesauribile finezza espressiva, dall'accostamento di finzione e presunta verità. I dialoghi trapassano, in un

vorticoso esercizio di citazioni, dall'*Amleto* classico all'*Amleto* contemporaneo. Soprattutto un grandissimo Ludlam (*Carlton jr.*) capace di straordinarie escursioni vocali (più sciatto invece nel comportamento gestuale), accompagnato da un nervoso Ethyl Eichelberger (*Carlton sr.*) e da uno stilizzato Bill Vehr (*Edmund*), provoca folate di riso, sostenute da un indubbio buon gusto teatrale. Alla fine, si scopre che tutta la vicenda di sangue e di tradimento è stata ordita dal vecchio Carlton: egli si è finto assassinato per mettere il figlio in condizione di sperimentare «dal vero» il ruolo del principe Amleto. Il giovane era frattanto uscito sconfitto dalla sua indagine poliziesca, avendo dovuto vendere all'amante della madre «vedova» la compagnia: aveva insomma ceduto le armi, dimostrandosi in tutto degno del ruolo amletico assegnatogli.

Il ritorno del padre, che aveva nell'interprete di Ofelia la sua segreta amante, segna il ristabilirsi dell'ordine gerarchico. Tutto rientra nella normalità. Ultima speranza di Carlton-Amleto è quella di abbandonare la *troupe* paterna per mettersi sulla via del teatro di avanguardia insieme con il drammaturgo Jenkins: hanno appena abbozzato il progetto che dal fondo della scena riappare il fantasma del padre. Ricomincia la suggestione.

Si è detto della bravura dei principali protagonisti; aggiungeremo le prove brillanti di Lola Pashalinski, John Brockmeyer, Black-Eyed Susan.

Concluderemo che, accettato il genere parodistico, in cui Ludlam occupa senz'altro un posto di rilievo, qualora non si sia stanchi dell'implacabile esercizio freudiano che il teatro e la cultura americana ci stanno infliggendo da tempo memorabile, lo spettacolo merita una attenzione per l'equilibrio rappresentativo e per l'eleganza, in verità assai colta, del suo umorismo. Si replica fino a stasera.

[10 agosto 1976]

Quando la «traviata» è un travestito americano

Deludente la seconda rappresentazione offerta dalla «Ridiculous Theatrical Company» alla XI rassegna dei Teatri Stabili.

*Camilla*, scritta e diretta da Charles Ludlam, avrebbe dovuto forse sfondare, in virtù di ventate parodiche e anglosassoni umorismi, la porta aperta di una interpretazione comica e grottesca della *Signora dalle camelie* di Alexandre Dumas. La cosa non è di per sé troppo difficile. Basta pensare quanto quel lacrimosissimo e romantico testo sia lontano da noi e come si presti ad involontari scoppi di risate anche a riprodurlo nella sua veste seria (chi ha visto l'edizione preparata, nella passata stagione, dalla Falk e dal Giordana, si sarà fatto un'idea in proposito).

Se poi trapiantiamo Marguerite Gauthier nella geologia americana, l'effetto sarà raddoppiato dall'attrito fra due culture antitetiche (accademica l'una realistica l'altra). Aggiungiamo, per triplicare le distorsioni caricaturali, il fatto che ben tre personaggi femminili, (Marguerite, la cameriera Nanine e Nichet-

te) vengano assegnati ad altrettanti attori maschi, ed allora il rimescolamento degli effetti audiovisivi sarà tale da indurre il pubblico almeno alla sorpresa.

Ma sulla sorpresa uno spettacolo non resiste mai troppo. Allora il film degli amori infelici della prostituta e del nobile Armand viene proiettato con violenta accelerazione. I gesti, le battute, le piroette, le contorsioni, le pupille dilatate, tutto l'armamentario che ha reso divertente il cinema muto e la sua comica finale, viene adoperato senza risparmio di mezzi.

Non per questo trascuriamo di rilevare la conferma di un grande attore come Charles Ludlam, che trasforma questo repertorio di maniera in lampi di artistica fantasia. Eppure non la riscatta del tutto, essendo lui per primo sottoposto ad una troppo pedissequa fedeltà alla struttura originaria del dramma ottocentesco. Qui è il punto di tutto lo spettacolo. Ludlam e i suoi attori hanno accettato il copione di Dumas (o se vogliamo il soggetto da cui sarebbe stato desunto poi il libretto della *Traviata*) come se si trattasse, tanto per usare un termine cinematografico, di una «sceneggiatura di ferro». Hanno preso troppo sul serio l'originale, cosicché il rovesciamento parodico si è applicato spesso su un materiale degno più di essere perduto che ritrovato. Hanno fatto patire lungaggini insensate, compensate con interventi testuali il cui *humour* può avere un senso solamente per un pubblico che osa commuoversi per i *Via col vento* di ieri e di oggi.

Rimanevano gli esercizi sui dettagli (una tazzina di thé che viene riempita con quindici zollette, un abito di gala che è sostenuto dai palloncini, una signora dalle camelie col petto villosa, e così via) le inevitabili forzature erotiche contro il sentimentalismo del modello dumasiano.

A differenza di Paolo Poli che è tanto più bravo quanto più si camuffa da donna, i travestiti della «Ridiculous Company» fanno di tutto per conservare la loro identità doppia, e di questo teatralmente si vantano.

Tutto qui il gioco delle parti: troppo poco per un gruppo che ci aveva fatto vedere qualcosa d'interessante con l'*Amleto*. Stavolta neppure gli attori, se si esclude lo straordinario Ludlam, hanno dovuto impegnarsi troppo, dal momento che era sufficiente leggere sopra le righe e muoversi più del dovuto per far vacillare una struttura narrativa irrancidita dal tempo, mentre le numerosissime variazioni che Ludlam ha introdotto rispetto al testo originale hanno fatto spesso storia a sé: niente altro che schizzi di pennarello mimetizzati dietro una grafia di penna d'oca.

Il pubblico americano, sempre numeroso al Forte di Belvedere, ha riso di gusto. Ma è appunto una questione di gusti.

[13 agosto 1976]

Le metafore di Beckett prendono corpo «fisico»

La Rassegna dei Teatri Stabili ha dedicato una giornata a Samuel Beckett. Il «Mabou Mines» di New York, diretto da Lee Breuer, ha presentato nel po-

meriggio di venerdì una originale interpretazione del dramma radiofonico *Cascando* (regia di Jo Anne Akalaitis) e, in serata, la versione scenica del testo letterario *Gli sperduti* (regia dello stesso Breuer). Le due opere sono state ospitate in una sede eccezionale: l'ottocentesco e granducale Teatro Goldoni, momentaneamente riaperto – con un giorno di ritardo sul previsto, per questioni di agibilità – in vista di un futuro e definitivo restauro che dovrebbe trasformarlo in struttura teatrale permanente della città. Per l'occasione il palcoscenico è stato ritagliato in due ridotte «camere oscure», in cui un pubblico limitato (e per questo ripartito in due turni) ha potuto seguire da distanza ravvicinata il lavoro degli attori.

I due atti unici sono simmetrici per contenuto e stile. Analogo l'esercizio di riconversione plastica e figurativa che essi hanno condotto sulla letteratura metaforica e astratta di Beckett.

In *Cascando*, l'accumulo di materiali decorativi e scenografici (oggetti d'arredamento, *souvenirs*, passatempi domestici, ecc.) è vistoso quanto il folklore americano che il regista ha voluto dipingere a forti tinte sulle vesti e i visi: le impersonali voci recitanti di Beckett qui diventano ritratti fisici di una provincia alienata nelle partite a carte, nei ricordi delle vecchie foto, nel consumo dei fumetti, delle verdure, del *kitsch*.

Negli *Sperduti*, il monologo dell'unico attore (l'eccellente David Warri- low) è accompagnato dalla torsione del suo corpo che esce dalla parete d'ombra come se fosse un bassorilievo medievale; simile ci appare il coro muto del pubblico, illuminato da luci radenti e incombente sulla scena; l'uomo-statua interroga centinaia di miniature umanoidi che egli ha imprigionato in un cilindro luminoso.

In *Cascando* gli attori sono dominati dai loro gesti sempre uguali, vengono soffocati dal ciarpame della casa, tentano invano di fermare la loro caduta nella pigra abiezione con improvvise ribellioni: il «presentatore» rappresenta l'altro io, il sentimento del contrario, la dissociazione schizoide di un mondo che precipita inerte alla sua catastrofe. In *Sperduti* prevale un altro movimento (non a caso si tratta dell'ascesa) con cui il protagonista cerca di sottrarsi alla prigione del cilindro, così come fanno i minuscoli esseri che egli contempla ai suoi piedi. Se si pensa che al pubblico vengono forniti dei telescopi tascabili, con i quali si possono osservare da vicino le miniature sofferenti, sarà chiaro come anche qui è in atto un confronto e un rispecchiamento: il cilindro è la prigione degli uomini microscopici ma è, a sua volta, imprigionato dal cilindro di luce della scena, la quale è invece circondata dalla massa degli spettatori.

Domina quindi lo smarrimento di fronte a un destino superiore alla forza di conoscenza. Solo che nel primo caso la visione pessimistica di Beckett diventa anche quadro sociologico, sostenuto da riferimenti alla scuola dell'iperrealismo pittorico e scultoreo, mentre nel secondo caso acquista una connotazione simbolica in virtù anche di formule espressive desunte dal teatro gestuale di Grotowski. I momenti migliori sono quelli che definirem-

mo «danteschi», laddove si assiste ad un alternarsi di freddezza filosofica e di calore materialistico.

Nuoce al secondo spettacolo, nonostante la splendida dizione di Warrilow, la risonanza letteraria che scavalca talvolta l'efficacia del segno figurativo: la tentazione religiosa è pericolosamente in agguato. Ma la misura e la sobrietà degli attori evitano ogni fraintendimento evasivo. Ricordiamo, fra gli interpreti, oltre al magistrale Warrilow (impegnato in entrambe le opere), Frederick Neumann, Thom Catheurt, David Hardy, Ellen McElduff, William Raymond, Linda Wolfe. Puntuale la musica di Philip Glass.

Felice l'accoglienza tributata dal pubblico. *Cascando* verrà replicato il 24 e il 26; *Sperduti* il 22, 23, 25 e 27; sono previsti due spettacoli per ciascuna serata.

[22 agosto 1976]

A confronto le nevrosi dell'uomo e dei castori

Il terzo spettacolo presentato alla rassegna dei Teatri Stabili dal «Mabou Mines» conferma il giudizio positivo già espresso su questo gruppo newyorke- se, uno dei più interessanti fra quelli presenti quest'anno a Firenze. Sabato sera sempre al Teatro Goldoni, è andato in scena un lavoro scritto e diretto da Lee Breuer, dal titolo *Animazione di castori indaffarati*.

Si tratta del secondo elemento di un trittico, in corso di allestimento, che si propone di analizzare determinati aspetti della nevrosi umana attraverso le analogie con il mondo degli animali. Vizi abitudini, manie di una bestia qualunque (in questo caso il castoro) che vengono paragonati ad altrettante aberrazioni degli uomini: gli attori esasperano il confronto fino alla schizofrenia e, grazie alla piena libertà concessa dal teatro, si identificano con le perversioni dei castori, si confessano davanti al pubblico.

Un Coro di personaggi (Jo Anne Akalaitis, William Raymond, David Warrilow, Ruth Maleczek) e un Corifeo (l'eccellente Frederick Neumann) sono quindi posti in una condizione di totale libertà (anche teatrale): la regressione allo stato animalesco corrisponde alla caduta di ogni ostacolo davanti o dentro all'espressività scenica. Attraverso le abitudini del castoro è l'ideologia piccolo borghese (produttiva, privatistica e frustrata) dell'*american-way of life* che viene ridicolizzata. L'ossessione del castoro è soprattutto l'ordine e la proprietà (la sua diga), insediata da animali «disordinati» come i tonni. Il castoro è un operaio reazionario che sogna però continuamente una realtà più bella e alienata; nel piccolo della sua diga tenta impossibili grandi evasioni. Il suo mondo continuamente frana, eppure lui finge con se stesso di poterlo ricostruire, immagina che la costruzione della diga gli permetta anche il tempo di un amore e di una felicità quando, alla fine, si accorge che questo non è possibile, se vuole sopravvivere, non può che ripiegare nell'indifferenza verso il mondo esterno, nel qualunque.

È una meditazione di filosofia morale che, come negli altri spettacoli del «Mabou Mines», tende ad incarnarsi in sostanze plastiche e figurative di corposa evidenza. Il passaggio dal contenuto astratto alla forma pittorica e statuaria è l'esercizio dominante di questo gruppo, che del resto, a New York, lavora in stretto contatto con le esperienze più avanzate della cultura figurativa d'avanguardia. Il gioco delle luci colorate, l'assoluta libertà dello spazio scenico che si sfalda nei piani verticali e orizzontali, in un continuo capovolgimento di prospettive, con un montaggio di quadri magistralmente concatenati senza soluzione di continuità, l'uso polivalente di ogni oggetto scenico che prima viene distrutto per essere poi rigenerato da una nuova collocazione: tutto collabora ad una creazione plastica di grande effetto.

Se a questo aggiungiamo l'insolito rigore degli attori (nella direzione come nel gesto) è doveroso riconoscere che siamo in presenza di una lezione che i nostri autori d'avanguardia devono seriamente meditare, visto che da noi il rigore tecnico è stato troppo spesso considerato sinonimo di tradizione accademica e l'audacia avanguardistica ha coinciso talvolta con l'approssimazione espressiva. Va però anche detto che l'eleganza formale di questi esempi è solo in parte «esportabile»: infatti la precisione dei segni di questa scuola visiva fonda le sue radici in un ambiente culturale in cui l'immagine e il simbolo hanno una immediatezza di comunicazione (anche in sede di contenuti) che non ci appartiene ancora. E poi l'insistenza con cui il Mabou Mines «descrive» la dinamica della nevrosi e della schizofrenia (il suo tema prediletto) non supera la contemplazione divertita degli effetti di una crisi; rimane invece tutta da percorrere, con un coraggio ideologico altrettanto d'avanguardia, l'analisi delle motivazioni storiche e materialistiche di quella crisi.

Sono stati tuttavia meritatissimi i nutriti applausi che hanno voluto soprattutto premiare l'alta scuola formale degli interpreti e della regia. Si replica una sola volta sabato prossimo.

[24 agosto 1976]

Con *Quarry* di Monk si chiude la rassegna dei Teatri Stabili

*Quarry*, scritto e diretto da Meredith Monk, rappresentato dalla sua compagnia («The house») sta concludendo al Teatro Goldoni l'XI Rassegna internazionale dei teatri stabili, iniziata alla fine di giugno sugli spalti del Forte di Belvedere. Dello spettacolo, andato in scena alla Biennale di Venezia, il nostro giornale si è già occupato (si veda la recensione di Aggeo Savioli su «l'Unità» di venerdì scorso), e sarà inutile insistervi. Basterà aggiungere che la sua visione può servire a farci comprendere quello che doveva essere un tempo, la forma della tragedia greca: danza, coro e corifeo, dialogo (anche se in misura ridotta), sono gli ingredienti ben miscelati, a cui si aggiunge perfino l'immane processione, di uno spettacolo suggestivo come un rito arcaico.

Cultura occidentale e miti ebraici si alleano, sotto la sapiente guida della Monk (attrice dotata di un temperamento ai limiti del misticismo) nella rievocazione degli anni della seconda guerra mondiale, osservati attraverso gli incubi e le fantasie di una bambina americana. I suoni e le figure che si accampano intorno alla piccola sognatrice, tutt'intorno sul palcoscenico, provengono dalle diverse dimore borghesi: coniugi anziani che ragionano di letteratura, la tavola imbandita, una coppia di ebrei fuggitivi; oppure dalle strade di una città che non conosce bombardamenti ma che vive la «sua» guerra da lontano. Le fantasie di Meredith Monk, nel «paese degli orrori», scavalcano poi la cronaca e la storia, per immaginare le sagome grottesche di dittatori e di oppressi provenienti da ogni epoca e continente.

Il palcoscenico (a pianta centrale) si affolla di masse cantilenanti, mentre un urlante personaggio giallo soggioga le masse, prostrate dalla violenza, spiate dalla polizia segreta, derubate del proprio peculio. Il punto di vista infantile serve a dilatare le immagini, a concatenarle secondo ritmi fantastici, fino a trasformare la guerra, il mondo, la storia, in una incredibile danza di mostri e di illusioni.

Se il teatro fosse l'unica ragione della nostra vita, diremmo che *Quarry* basterebbe a giustificare una buona fetta della nostra esistenza. Ma siccome, al di là di uno splendido concerto di voci e di corpi, oltre l'esercizio corale e la grande sapienza scenografica, si leggono nello spettacolo i segni di una visione del mondo che non vuole solo essere artistica ma presume di diventare giudizio della storia, allora non possiamo non dire il nostro dissenso. Possiamo parlare di tendenze neo-mistiche, irrazionali, vagamente religiose, non solo per il teatro americano ma per molte drammaturgie del nostro tempo.

Eppure in altri casi, primo fra tutti quello del «Bread and Puppet», la fuga verso l'immaginazione si radicava in un'analisi della realtà più profonda. Vogliamo dire che la base di sostegno dei castelli della Monk è molto più ristretta (la realtà piccolo borghese di una cittadina di provincia osservata dal buco della serratura o dalla finestra di casa) né si apre quasi mai alla storia sociale (i riferimenti prevalenti sono di tipo razziale, alle persecuzioni antisemitiche); mentre il «Bread and Puppet», pur con qualche sbandata, dimostrava che la storia del mondo era qualcosa di più della pur dolorosa vicenda degli ebrei erranti. Da questi limiti ne discendono altri: l'innato orrore per l'oriente giallo (la scena da incubo in cui il dittatore cinese urla alla folla), il metro di giudizio culturale che è tipicamente «bianco» e occidentale, il silenzio su altre tragedie razziali. E diciamo questo non per smania di ideologia, ma perché nel programma la stessa Monk annunciava, con sicura presunzione, di voler dare testimonianza della sua «cittadinanza del mondo».

Dicevamo che con questo spettacolo (molto applaudito da un folto pubblico) si conclude l'XI Rassegna degli Stabili (l'ultima replica è prevista per stasera): è quindi tempo di tentare un rapido bilancio della manifestazione.

Dopo un periodo di assenza (a nostro parere ancora ingiustificata) è davvero un fatto positivo che l'importante festival dei teatri stranieri abbia ri-

preso il suo posto nel calendario delle iniziative della città: e il merito dovrà essere riconosciuto anche alla nuova volontà politica di Palazzo Vecchio. Così come ci sembra da apprezzare il tentativo di una struttura monografica avviata quest'anno mediante la fortunata coincidenza con le celebrazioni per il bicentenario degli Stati Uniti: coincidenza poi non del tutto positiva se è vero che motivi protocollari possono avere «emarginato» una parte del teatro *off*, di ispirazione più radicale e anticapitalistica. Ma in complesso la selezione fiorentina è parsa, se non rappresentativa di tutti gli aspetti del teatro USA (ma è difficile pretenderlo), almeno di elevata qualità: su tutti si sono segnalati *L'anima buona del Sezuan* di Andrei Serban (compagnia La Mama), *Animazione di castori indaffarati* di Lee Breuer (compagnia Mabou Mines) e *Quarry* di Meredith Monk; insieme alle prove personali, oltre che della stessa Monk, di Charles Ludlam, David Warrilow, Friederick Neumann.

Eppure, parlando proprio dell'eccellente qualità di molti lavori, sorgono alcune domande di ordine generale, che non può non porsi chi ha a cuore questa rassegna. In primo luogo, dovranno essere definiti i modi di una più adeguata informazione del pubblico: il ripristino della traduzione simultanea, una più articolata redazione del catalogo, iniziative collaterali di documentazione sugli spettacoli. Perché proprio il pubblico è stato il grande assente di quest'anno, nonostante che la scelta della programmazione estiva facesse intendere fin dall'inizio l'orientamento in parte turistico di questa edizione undicesima.

Con un miglioramento soprattutto in quest'ultimo spettacolo, è stato tuttavia un festival per addetti ai lavori e per americani a Firenze. Ora si tratterà di scegliere: o si privilegia l'indirizzo specialistico, e allora si potrà avere un pubblico lo stesso numeroso, purché il reclutamento degli spettatori avvenga su scala nazionale, facendo della rassegna un momento di discussione e di ricerca aperto a università, gruppi teatrali, ecc. (ma allora anche l'apparato critico del convegno deve essere più curato); oppure si persegue un piano intermedio che favorisca l'accesso del pubblico popolare e locale (ma le difficoltà della lingua restano) con una più estesa politica d'intervento verso le scuole, come si era già cominciato ad esempio negli anni scorsi.

Non ci pare del tutto convincente poi la scelta estiva, soprattutto se si pensa che i principali impianti teatrali fiorentini (e tra questi in futuro potremo contare anche il Granduca Goldoni) rimangono inattivi per almeno tre-quattro mesi della stagione invernale.

[7 settembre 1976]

Esperimento teatrale al centro S. Monaca

L'attore Sergio Ciulli e lo scultore Mino Trafeli hanno invitato la stampa, mercoledì sera, al Centro culturale di Santa Monaca, per presentare in anteprima un loro «esperimento» teatrale, dal titolo *Rifutiricongiunti*. L'a-

zione teatrale, la quale dura circa un'ora, prevede un solo attore, appunto il bravo «mimo» fiorentino Ciulli, noto per avere recitato, l'anno scorso, nelle *Furberie di Scapino* allestite dal «Centro» di Lucca, ma soprattutto per una brillante parte di servitore nel *Ratto dal serraglio* di Mozart, messo in onda qualche anno fa da Strehler. Egli è circondato da oggetti (una tela di pittore sfondata, una pistola su cavalletto, attrezzeria la più disparata); alle sue dita il regista (che è poi lo stesso scultore) applica dei ditali, di legno e metallici, con i quali l'attore vede prolungate le sue appendici prensili.

L'azione, come viene chiamata dai due realizzatori, prevede un sadico ditatore artistico (lo scultore che detta le figurazioni all'attore) e un obbediente servitore (l'attore stesso). Il primo trasforma il secondo in oggetto passivo, lo costringe a piegarsi a ogni sua volontà, finché l'autorità non si inceppa e la vittima si sottrae all'autore, reclamando la sua libertà. Per dirla in parole più povere di quanto non fosse la complicata acrobazia degli esecutori, Ciulli e Trafeli hanno voluto «provare» fino a che punto l'azione di un regista può modellare come materiale plastico l'uomo attore con tutte le sue caratteristiche umane. Solo che tanto esperimento ci pare che consumi tutta la sua originalità nella fase preparatoria, e cioè nel corso delle cosiddette «prove», quando regista e attore si conoscono, si confrontano, si scontrano e infine arrivano ad un compromesso di convivenza che permette infatti lo spettacolo: luogo di ricomposizione di conflitti.

Ma ancora più grave, tutto l'interesse dello spettacolo (proprio per quello che abbiamo detto) è comprensibile solo per i protagonisti, mai come in questa circostanza [il pubblico] è violentemente escluso. È infatti questo un tipo di teatro che si consuma tutto dentro la psicologia degli attori (in questo caso sia del regista-scultore che del mimo) che certamente devono superare non poche inibizioni personali per arrivare a costruire un simile rapporto nello spazio scenico. Ma la cosa non ci riguarda come spettatori, almeno a questo punto della elaborazione.

Potremo dire che il Ciulli si conferma attore di notevole istinto e di buona scuola, delle figurazioni plastiche realizzate dal Trafeli, se intese come scultura «vivente» hanno una loro dignità e talvolta sono anche eleganti. Ma il teatro dov'era? Lontano, lontano, nei sogni di un pubblico futuro che per ora ha applaudito il lavoro e la fatica degli esecutori, ma non è parso soddisfatto degli eventi drammaturgici. Prima che lo spettacolo debba intraprendere il tradizionale giro di distribuzione, sarà ospitato sabato sera dal Festival dell'*Unità*.

[10 settembre 1976]

L'Odin resta chiuso nella sua religione

Eugenio Barba e l'Odin Teatret da Holstebro (Danimarca) a Pontedera. L'iniziativa è ancora una volta del benemerito Centro per la sperimentazione e ricerca teatrale che ha sede nella cittadina toscana.

Prima di parlare dello spettacolo, che è stato rappresentato in «prima nazionale» dal complesso danese, è bene ricordare l'insieme delle iniziative che sono state approntate con solerzia, per il periodo dal 4 al 18 ottobre, dal Centro di Pontedera in collaborazione con il Teatro regionale toscano, con la Regione Toscana, l'Amministrazione provinciale e l'Università di Pisa. Un caso tutto particolare di «radicamento» che prevede la formazione di gruppi di lavoro in cui si integrano elementi provenienti dall'Odin e attori normalmente impegnati nei gruppi di base del territorio toscano. Cinque gruppi per tre giorni (troppo pochi) tenteranno di sperimentare un modo di fare teatro che ha come modello di comportamento quello da tempo adottato da Barba nel suo laboratorio di Holstebro; viaggeranno quindi in località della regione solitamente depresse nel settore teatrale e si proveranno a produrre degli spettacoli in proprio, a vantaggio delle popolazioni di volta in volta avvicinate.

La prima fase si svolge a Pontedera ed è accompagnata dalla rappresentazione, nella palestra comunale, dello spettacolo *Come! And the day will be ours* (*Andiamo! ed il giorno sarà nostro*), poi destinato anche a numerose repliche in Firenze, presso il Rondò di Bacco; ci saranno anche esibizioni di *clowns* nelle piazze di Pontedera, uno spettacolo per l'ospedale psichiatrico di Volterra e, infine, un incontro-dibattito di Barba con i gruppi teatrali di base toscani presso l'Istituto d'arte di Firenze, come consuntivo del lavoro svolto.

Da non dimenticare che, contemporanea alla presenza dell'Odin, sarà ospitata l'attività del gruppo americano del «Bread and Puppet». Il programma, nonostante il breve tempo a disposizione, è vistoso: favorire un'evoluzione tecnica e professionale dei quadri teatrali della nostra base drammaturgica, mediante il contatto con una delle più importanti formazioni mondiali del teatro di strada. Ma l'ambizione, che pure è sostenuta dal fervore e dalla intelligenza di un nucleo locale di organizzatori vivacissimi, rischia di rendere soprattutto un servizio alle innegabili aspirazioni monumentali e narcisistiche dell'Odin, più che alle altrettanto innegabili esigenze di «perfezionamento» dei nostri teatranti.

Lo spettacolo proposto conferma, con i suoi contenuti e le sue qualità formali, questa sensazione. Eugenio Barba e i suoi eccellenti compagni di lavoro vengono infatti fra di noi con una troppo sottolineata vocazione apostolica.

Sacrosanta (è il caso di dirlo), se si guarda all'esemplare lezione di rigore professionale che impartiscono: perfetto l'uso del corpo, della voce, dei gesti da parte degli attori. Discutibile, se poi la si misura con il complesso dei risultati espressivi che produce (l'evento teatrale e il rapporto di questo con il pubblico).

Uno spazio circolare, con luminarie che suggeriscono tanto lo scenario di una festa patronale del profondo Sud mediterraneo quanto il perimetro di un circo equestre. Al centro ruotano e si inseguono, provenienti da altari teatrali posti ai bordi della circonferenza, personaggi variopinti. Non hanno una anagrafe determinata, vestono e parlano in modo sim-

bolico. Tra di essi, una donna vestita di giallo e di rosso evoca con suoni gutturali e azioni orgiastiche l'immagine dello stregone indiano: fonte di allucinazioni misteriose e conturbanti; un uomo in abito lungo, biondissimo e pallido, avendo nel pugno un libriccino, ricorda invece la cultura dei «pionieri» occidentali.

Intorno ai due punti di riferimento si scatenano due ritmi (sottolineati dai silenzi o dalle musiche, dalla piena luce o dal buio intermittente): la cultura formalistica della civiltà vincente, la carica eversiva degli istinti «indiani» che sconvolge l'ordine. Inevitabile il parallelo che il «latino» Barba stabilisce fra la tensione liberatoria delle danze tribali degli indiani d'America e l'insurrezione primitiva dei popoli del Sud d'Italia. Il conflitto è antropologico: da una parte la «naturalità» del corpo e dei bisogni individuali, dall'altra la norma dei comportamenti imposti dai colonizzatori.

Ecco allora che gli attori dell'Odin scatenano le energie, coltivate e rattenute in un lungo *training* preparatorio, nelle due ore di spettacolo. Danzano come i sacerdoti di una religione orgiastica (il cui corpo e l'istinto sono gli dèi, gli attori, invece, i loro profeti) che pare dire a chi osserva: in principio era la natura, obbedite ad essa così come noi facciamo.

Ed è proprio questo tono di tragedia didattica che appesantisce tutto il lavoro. Il teatro, che per Barba dovrebbe essere un gratuito e libero recupero del proprio Io naturale, si fa pronunciamento messianico. Come i seguaci di Grotowski o come la mitica setta del Living, anche i giovani e i vecchi dell'Odin portano il messaggio di un teatro medievale e mistico, capace di eleganze formali, ma troppo chiuso nel quadrato della sua religione per intaccare la curiosità del pubblico oltre l'epidermide.

Applaudiamo senz'altro alla bravura di attori come Roberta Carreri, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Tom Fjördefalk, Tage Larsen, Torgeir Wethal; ma ci pare davvero sprecata tanta energia espressiva, se essa deve indirizzarsi in maniera ossessionante verso il recupero di un paradiso di purezza naturale e primitiva. Il fatto è che quel patrimonio di libertà e di verità è stato sopraffatto proprio perché rimase a questo stadio di spontaneismo irrazionale, non diventando mai coscienza di sé.

[7 ottobre 1976]

*Equus*: un intrigo in chiave freudiana

Un grandissimo attore come Eros Pagni basta da solo a rendere gradevole e anche interessante uno spettacolo come *Equus*, presentato dal Teatro Stabile di Genova, dopo circa un anno di *tournee*, alla Pergola di Firenze. Uno stuolo di buoni attori (tra i quali segnaliamo il giovane Giovanni Crippa) e una regia ordinata, con qualche lampo di autentica suggestione, dovuta a Marco Sciaccaluga, trasformano un testo dalla prevalente doratura letteraria in un buon oggetto di artigianato spettacolare.

Il soggetto, redatto dall'inglese Peter Shaffer nel 1973, tratta una storia che è cara alla drammaturgia britannica, ma ormai consueta anche per il nostro pubblico. Si tratta dello scioglimento di un «intrigo» psicanalitico che vede di fronte il dottor Dysart (Pagni) e il paziente Alan Strang (Crippa). Quest'ultimo ha coltivato per lungo tempo un incredibile amore per i cavalli, fino a trasformarli in veri e propri idoli religiosi, con i quali intrattiene un rapporto sensuale ed emotivo. Le loro bianche criniere, il loro sudore, l'eleganza dei corpi, le notturne e sfrenate cavalcate sono i surrogati che il giovane «inventa» per sanare la solitudine a cui lo obbligano un padre moralista, una madre religiosamente ipocrita, e soprattutto un'educazione puritana che chiude con rigidità la porta del sesso. Quando quest'ultimo rientra dalla finestra spalancata da una candida e poco puritana fanciulla, e per di più sotto forma di un amplesso che si dovrebbe consumare proprio nel tempio della sua religione (e cioè nella scuderia). Allora il trauma è inevitabile, con il buon Alan che si scopre impotente e che per vendetta finisce per accecare orribilmente i cavalli che assistono al suo mancato battesimo del sesso.

La parabola freudiana è ricostruita in una lunga serie di sedute psicanalitiche che vedono in scena il dottore, la madre e il padre del ragazzo, un magistrato, qualche infermiera, che si muovono in un recinto che, di volta in volta, è la scuderia, l'ambulatorio, la casa di Alan. Il «racconto» procede con la tecnica dei *flash-back* fino alla risoluzione finale, alle soglie della presunta guarigione del paziente che ha finalmente ripercorso con il dottore le tappe della sua «follia».

Ma questa non appare più tale proprio al dottore che dovrebbe contribuire a guarirla. Egli scopre che il suo compito (quello di «normalizzare» Alan) è consistito nell'annientare la passione del giovane, mentre a lui (lo psicanalista) non è concesso di trapiantarla, questa stessa passione. Lui stesso riflette amaramente sulla sua esistenza squallida, sepolta in un matrimonio senza amore, in una professione che esclude l'accensione degli istinti, e conclude: «La passione, vedete, il medico riesce a distruggerla, non la può creare».

Il dramma è una sorta di lezione sulla psicanalisi alla rovescia (parte del pubblico è disposta alle spalle della scena, come in un'aula universitaria ad anfiteatro), con le certezze della scienza e della razionalità borghese che si spezzano davanti alle forze dell'eros. L'ideologia puritana della madre, quella vagamente marxista del padre e quella psicanalitica del medico, cedono davanti alla passione di Alan. I cavalli stilizzati che popolano a tratti la scena testimoniano le inquietudini irrazionali. Tema vivissimo quello presentato da Shaffer-Sciaccaluga; peccato che non ci fosse bisogno di tanti labirinti psicanalitici per renderlo parlante in modo conciso alla nostra attenzione presente.

[25 novembre 1976]

Il brutto pasticcio di Diego Fabbri

Miserevole crollo, caduta, tonfo, sbriciolamento della statuina di quello che (a ragione o a torto) è stato a lungo considerato l'unico drammaturgo-scrittore del regime teatrale post-bellico. Parlo di Diego Fabbri, la cui ultima poco irresistibile discesa al Teatro della Pergola si è risolta in un fiasco completo.

L'illustre scrittore (e presidente dell'Ente Teatrale Italiano) ha affidato alle cure registiche di Nello Rossati un copione dal titolo *Il cedro del Libano*. Pasticciaccio brutto in verità in cui si narra la storia complicata, lacrimosa, luttuosa ed anche a tinte rosa, di un delitto, di una speculazione edilizia mancata, di un idillio fra due maturi personaggi (lo avventuriero Golinelli, Paolo Carlini, e la solitaria Irene del Blanco, Anna Miserocchi).

Lui vuole fare quattrini con una disperata operazione edilizia, ma su un terreno che nasconde le tracce di un oscuro delitto avvenuto anni prima.

La donna arriva da lontano (naturalmente dal Sud America) a complicità le cose: è la figlia della donna che fu uccisa in quel luogo, e impedisce che la lottizzazione si compia, visto che a lei quei posti possono piuttosto servire come tenero parco delle rimembranze, ove coltivare le memorie della madre morta. Aggiungeremo che la genitrice cadde sotto i colpi dell'amante ingelosito per una tresca di costei con un anziano e misantropo conte, che poi è nientedimeno che lo zio del costruttore edile.

Non si celano, ovviamente, allusioni a inclinazioni omofile della vittima maschio; mentre a condire la vicenda contribuisce il salace pimento di una figlia illegittima. Cosa avrebbe potuto immaginare di più opulento la fantasia di un cattolico post-tridentino? La parallela esibizione di qualche doppio senso grassoccio (il personaggio di Carlini è dotato di un vistoso accento romagnolo), la presenza (in verità spesso casuale) sulle scene di un'altra coppia (Cecilia Polizzi e Carlo Sabatini) che consumano le incertezze e le titubanze eroiche di un matrimonio che li unisce fra il primo e il secondo atto.

Non dimenticheremo facilmente poi le straordinarie battute che, facendo riferimento alla crisi economica e alla crisi edilizia nonché bancaria, gettano gli spettatori nella più desolata disperazione, incerti come sono se ridere per l'involontaria comicità o piangere per lo squarcio di polemica storica che attanaglia le viscere.

Ma lasciamo che i morti seppelliti sotto il *Cedro del Libano* interrino i propri defunti e limitiamoci a constatare che il buon Rossati non poteva fare di meglio con gli scartafacci che aveva a disposizione, esibendo una regia modesta e illustrativa. Né faremo colpa ad Anna Miserocchi di certe arie svagate e tenebrose che il testo le affibbia; diremo poi che il bravo Sabatini è una macchietta dignitosa come la sua generosa partner. Ma Paolo Carlini riesce a infondere al suo personaggio le tinte più incredibili che la storia del teatro ricordi: dalla barzelletta folkloristica sui romagnoli all'isterismo nevrotico di un sottoprodotto hollywoodiano. Vero attore rampicante con tanti generosi convolvoli.

Il pubblico ha timidamente fischiato, dopo aver concesso colpi di tosse in funzione antisonnifera. Serata davvero indimenticabile per i collezionisti del brutto teatrale.

[9 dicembre 1976]

A Prato un teatro che vive oltre la sala di spettacolo

Chi arrivi a Prato per vedere una delle tante importanti «prime» che vengono ospitate ogni anno nel prestigioso Teatro Metastasio rimane colpito dal contrasto fra l'eccellente rilievo di quegli spettacoli, il desolante anonimato della periferia industriale della città, l'imbarazzata estraneità che il grande pubblico pratese manifesta verso il suo qualificato palcoscenico. È da questa contraddizione che è nata l'idea del Comune di Prato, del Teatro Metastasio e del Teatro Regionale Toscano di dare vita, nel giugno scorso, a un Laboratorio di Progettazione Teatrale, in collaborazione con la Cooperativa Tuscolano di Luca Ronconi. Scopo dell'impresa: usare un attivo centro di distribuzione (il Metastasio) come trampolino di lancio per una sonda capace di estendere oltre le mura del teatro il servizio culturale che è garantito dal lavoro drammaturgico.

Mentre gli attori di Ronconi si sono impegnati, per un periodo di tempo che va fino al 1978, ad allestire uno spettacolo in proprio, ad essi sono stati affiancati gruppi di attori, studenti e teatranti non di professione, provenienti dal territorio pratese e regionale, sovvenzionati con apposite «borse di studio», perché imparino, a contatto con dei professionisti ma anche lavorando in autonomia, le diverse tecniche della messinscena. La contaminazione dei due mondi dovrebbe contribuire, più che alla specializzazione interpretativa dei nuovi, alla formazione di un «altro» pubblico. Infatti, in rapporto con le associazioni democratiche, è stata programmata, non solo e non tanto una specie di evangelizzazione teatrale, quanto una ricerca, nello stesso territorio pratese, di luoghi idonei a favorire nuove forme di comunità culturale in una geografia dissestata dalla industrializzazione. Questo il programma del Laboratorio, che di fatto ha cominciato a funzionare solo da settembre. Dopo un trimestre di lavori siamo andati a visitare il cantiere.

Secondo quanto previsto, l'attività si è distinta in due sezioni che cercano di essere interdipendenti: il laboratorio di ricerca e il laboratorio aperto. Il primo, diretto dallo stesso Ronconi con la collaborazione di Ugo Tessitore, vede la presenza degli attori del Tuscolano: Miriam Acevedo, Odino Artioli, Mauro Avogadro, Marisa Fabbri, Antonello Fassari, Nicoletta Languasco, Anita Laurenzi, Franco Mezzera, Giacomo Piperno, Giancarlo Prati, Tullio Valli, Gabriella Zamparini. Essi stanno esercitandosi (ma non tutti sono ancora impegnati a tempo pieno) su tre testi di autori e di epoche diverse: *La vita è sogno* di Calderón de la Barca (del 1635), *La Torre* di Hugo von Hofmannsthal (del 1925) e *Calderón* di Pier Paolo Pasolini (del 1973).

L'analisi e l'anatomia dei testi in funzione dell'azione teatrale (tempi e spazi) e del lavoro dell'attore (voce e gesto) sono in una fase avanzata di esecuzione e puntano alla data del 31 maggio, quando, in diversi ambienti (oltre al Metastasio, il restaurando Fabbricone, l'Istituto Magnolfi in cui sono stati sistemati per l'occasione il teatrino e la stessa palestra), prenderà il via una serie di prove in pubblico con la rappresentazione delle diverse parti separate e contaminate dei tre testi di base. Intanto Marisa Fabbri, per conto proprio, sta predisponendo un altro esperimento: l'interpretazione ad una voce delle *Baccanti* di Euripide. Tuttavia il lavoro della Cooperativa Tuscolano, anche in questa fase, non ha da intendersi del tutto autonomo. Vediamo perché.

L'altra sezione del Laboratorio, quella che cioè più ci interessa (il citato laboratorio aperto), si sta progressivamente accostando e integrando con lo *staff* del Tuscolano. Intanto in questi primi tre mesi alcuni attori di Ronconi hanno seguito da vicino la ricerca degli allievi (o «borsisti») che dire si voglia) selezionati attraverso vari colloqui tenutisi a settembre. Un centinaio di persone sono state suddivise in tre gruppi: la maggior parte impegnata sullo specifico teatrale, altre riunite intorno ai problemi degli «spazi», altre ancora interessate alle questioni del linguaggio. Il primo gruppo si è diviso in cinque ulteriori sottogruppi, diretti da Luca Ronconi, Giorgio Marini e Leo Toccafondi; tre unità sono costituite da formazioni teatrali di base (Teatro di Piazza e d'Occasione di Prato, Gruppo Il Telaio, ancora di Prato, Teatro Uno di Firenze), le altre due raccolgono singoli teatranti con le più diverse esperienze. Costoro hanno rielaborato e analizzato materiali scenici ricavati da *Utopia*, con sedute di circa sei ore settimanali, assistiti di volta in volta da attori del Tuscolano. Ne è derivata un'analisi strutturale del testo, che i gruppi del Teatro di Piazza e del Telaio hanno trasformato in due spettacoli, i quali avranno una loro autonoma storia nei prossimi mesi; gli altri tre gruppi hanno cessato il lavoro presso il Laboratorio Aperto con il 19 dicembre. Tuttavia quindici allievi che, secondo Ronconi, si sono rivelati più «funzionali» alla ricerca da lui proposta, passeranno a collaborare con la cooperativa dei «professionisti» per la messa in scena dei tre testi ricordati. Intanto in questi giorni si sono conclusi i colloqui selettivi che dovranno reclutare i nuovi gruppi destinati al Laboratorio Aperto, il quale comincerà a gennaio.

Ricordiamo inoltre che un altro gruppo di lavoro, coordinato da Gae Aulenti per circa sei ore settimanali, ha svolto da tre mesi una schedatura dello spazio territoriale. Sono studenti di architettura e giovani volenterosi che mirano a tre risultati: collaborare con gli attori del Tuscolano nella ricerca di luoghi idonei ad ospitare le rappresentazioni previste alla fine di maggio; predisporre un quadro completo delle possibilità di sviluppo culturale (e teatrale) del territorio urbano pratese; fornire tutti i dati necessari all'ambientazione di quello spettacolo che dovrebbe concludere fra due anni il lavoro di tutto il laboratorio (professionisti e gruppi di base compresi). Un terzo gruppo (per la verità il più lento a mettersi in azione), diretto da Dacia Maraini, aveva il compito di condurre un censimento sulla tradizione orale,

sul teatro popolare, sulla situazione sociale del luogo: anche questo censimento è finalizzato alla messa in cantiere del famoso spettacolo [nel] '78. Il tutto ovviamente con i dovuti raccordi (di consultazione e di dibattito) con le organizzazioni democratiche dei quartieri e della città.

Come si vede, è stata messa in moto una macchina complessa e non priva di complicazioni, che richiede un assiduo controllo e un coordinamento non facile. Certo i risultati si faranno palesi e potranno essere più attentamente valutati ancora più avanti. C'è da augurarsi che al generoso impegno degli enti locali corrisponda altrettanta perizia e assiduità negli operatori teatrali chiamati in causa. Il valore di Luca Ronconi, Gae Aulenti, Dacia Maraini e degli attori del Tuscolano è fuori discussione; sarà bene tuttavia che i loro molteplici impegni e la preparazione dei veri e propri spettacoli (fra l'altro Ronconi sta provando, sempre a Prato, con lo Stabile di Genova la regia dell'*Anitra selvatica* di Ibsen, la cui «prima» è prevista per il 6 gennaio al Metastasio) non ostacolino troppo la delicata opera formativa verso il basso che richiede costante applicazione e paziente serietà.

[30 dicembre 1976]



1977

La cultura povera ma fantastica dei *clowns* a Pontedera

Ospite del Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera, uno dei luoghi più vivi del dibattito teatrale nella regione, è giunto in Toscana il celebre trio dei *clowns* Colombaioni. I fratelli Romano e Mario, insieme al nipote Alfredo, hanno presentato lo spettacolo *Si va per ridere*, la mattina dell'Epifania al Palazzo dei Congressi di Firenze, davanti a un pubblico costituito in gran parte da bambini convenuti da tutta la città e venerdì sera sono invece apparsi alla Palestra Comunale di Pontedera. E a Pontedera saranno, fino al 15 gennaio, per dare vita a un seminario (dal titolo *I fratelli Colombaioni: teatro-circo e viceversa*), cui parteciperanno membri di gruppi teatrali di base toscani.

Questa prima esibizione, davanti al pubblico particolare che abbiamo detto, ha consentito di registrare come immutata la forza comunicativa ed espressiva di una scuola artistica giustamente consacrata su scala internazionale, anche se non sempre felicemente imitata da molti epigoni. Sono *clowns* spogli i Colombaioni, senza i lustrini, i colori sgargianti e la polvere dorata che rende eccentrici, falsi e quindi anche tristi e deprimenti i personaggi del circo. Recuperano tuttavia gran parte della cultura povera ma fantastica di quel mondo, introducendo nel rettangolo spesso retorico e serio (anche quando vuole essere comico) del teatro la fantasia circolare e acrobatica degli artisti in libertà. Ne discende un colloquio cordiale con il pubblico, da pari a pari, senza esibizioni di bravura, sull'onda di una comicità che pure è fondata nel rigore professionale e nella ricerca espressiva assolutamente colta. Non si tratta del tanto conclamato (e ormai insopportabile) «principio di coinvolgimento», ma di una attenzione costante alle potenzialità creative e critiche del pubblico.

Lo spettacolo è una sorta di itinerario dal circo al teatro, le diverse tappe sono costituite da un mosaico di «scenette»: si va dal repertorio canonico delle botte e delle beffe tra i *clowns* alla tonalità farsesca della commedia dell'Arte, alla parodia del teatro serio (il rovesciamento in stile pagliaccesco dell'*Amleto*), per arrivare infine alla stilizzata e lunare scena del riflettore e dei suonatori ambulanti: l'approdo è insieme raffinatissimo e nitido, anche perché si presenta come ultimo luogo di svolgimento di una tecnica teatrale che abbiamo visto crescere dalle sue più elementari radici. Qui, all'inseguimento di una luce di scena che si ostina a non assecondarli, i due *clowns* sono diventati due silenziosi *charlots*, miseri e appassionati, che fingono di suonare un concerto al lume di candela, diventando rispettivamente un immaginario violinista e un concreto leggio per musica. Teatro dell'assurdo, povero e coltissimo nello stesso tempo.

Questa povertà assoluta di mezzi di costumi e di scene è l'elemento strutturale vincente. E fa da parallelo alla elementare disarmata umanità che i personaggi mettono in campo. Essi sono comici perché non riescono mai a fare bene gli esercizi e le professioni che il «copione» affida a loro: e noi ridiamo. Ma ci sorprendono e innalzano la nostra fantasia perché quasi per caso, per un felice gioco di acrobazia e di intelligenza, ci dimostrano che l'immaginazione può vincere la realtà: e allora un pugile inetto può battere il campione, una pallina di golf può viaggiare per centinaia di metri, un bambino qualunque può improvvisarsi giocoliere e saltimbanco. In questa modesta gioia di vivere, non disgiunta da un controllo critico del mondo, è la lezione ottimistica ma non evasiva dei Colombaioni.

Oltre al seminario ricordato, i tre *clowns* allestiranno altri spettacoli: il 12 e 13 gennaio a Pontedera e poi a Firenze al Rondò di Bacco.

[9 gennaio 1977, pagina nazionale]

*Tra un anno alla stessa ora* in programma alla Pergola

Alla Pergola di Firenze è in programma in questi giorni una commedia del canadese (trapiantato negli USA) Bernard Slade. È interpretata da Giovanna Ralli e da Enrico Maria Salerno, la regia è di Garinei e Giovannini, la traduzione appartiene a Gerardo Guerrieri, le scene e i costumi sono di Fiorella Mariani, la canzone che vi si canta è opera di Franco Pisano.

La commedia si intitola *Fra un anno, alla stessa ora*.

Il pubblico della prima ha applaudito anche quando la scena era aperta. Vediamo perché.

Lui si chiama George (ma è in realtà Enrico Maria Salerno) mentre lei (essendo una bella attrice che risponde al nome di Giovanna Ralli) si fa chiamare Doris. I due si incontrano, fanno all'amore e chiacchierano molto: la faccenda dura dal 1951.

L'inglese, lo sappiamo, è una lingua di conversazione piacevole e spiritosa, ed anche traducibile. Sarebbero possibili in via teorica 9131 scene teatrali

ciascuna dedicata a un giorno di conversazione. Per fortuna George e Doris hanno deciso di comunicarsi tutto (amore, ricordi, progetti) solo una volta all'anno. E allora il numero delle scene cala vertiginosamente a venticinque. Il drammaturgo, a sua volta (al corrente dei principi teorici della unità d'azione, di tempo e luogo), riduce questo numero dividendolo per cinque. Risultato: sei scene e un unico ambiente.

George e Doris recitano per noi, ogni cinque anni e nella camera di un motel, una conversazione intima. Cominciano nel '51 proseguono nel '56, nel '61, nel '66, nel '71 e finiscono nel '76.

Ma una conversazione langue se si ripete per venticinque anni, sebbene intervallata da lunghi silenzi. Se i due dialoganti sono amanti clandestini, con vita e famiglia separate a carico, allora la faccenda comincia a farsi interessante. Sei occasioni per comunicare le variazioni anagrafiche, tributarie, di domicilio e di guardaroba, diventano poche anche per un normale ufficio di stato civile. Figuriamoci se bastano per quell'ufficio di pubbliche relazioni che è il palcoscenico.

Il boccascena diventa perciò un buco della serratura da cui si possono godere scenette tra le più concentrate di privata conversazione. Dal momento poi che George è in realtà Enrico Maria Salerno, che è capace come pochi altri di scegliere la postazione giusta per farsi guardare dal pubblico curioso, alzare e abbassare la voce, strizzare l'occhio (con una astuta mescolanza di candore e di civetteria), l'inventore del marchingegno, l'artigiano Bernard Slade, non avrebbe bisogno di troppe complicazioni per convincere la platea.

E tuttavia vuole strafare, non si fida di noi, e, avendo timore che i siparietti con l'indicazione degli anni solari non siano sufficienti a farci capire in che luogo e in che tempo ci troviamo, ce lo ricorda con qualche notizia di buon «costume»: femminismo, guerra del Vietnam, crisi economica, psicanalisi. Sono altrettanti argomenti di discussione che egli presta ai suoi attori per non lasciare cadere la conversazione nei momenti salienti del *rendez-vous* tra i due amanti clandestini nel loro motel sperduto nella grande California d'America.

Alla fine, tra una chiacchiera e l'altra, George e Doris arrivano comunque al nocciolo della questione. Lui non vorrebbe, ma alla fine il concetto gli scappa fuori. Hanno girato intorno al problema, dopo venticinque anni il quesito di fondo è chiaro: perché non si sposano? La domanda è discriminante. Ma chi glielo fa fare di rispondere lì su due piedi? E poi forse tra cinque anni non è da escludere che si possa aggiungere un'altra scena.

Si abbracciano e ci danno appuntamento. E sullo squallore di una fedeltà infedele, come ogni buona moderna favola che si rispetti, il sipario cala sui protagonisti infelici e scontenti. Giovanna Ralli è diligente, Salerno è bravissimo, il pubblico applaude, la commedia si replica.

[17 febbraio 1977]

La *Lulù* come tragedia corale

Lorenzo Salveti non è ancora nell'«enciclopedia della spettacolo», ma rischia di entrarci precocemente alla voce «Trionfo Aldo» (magari nella sottosezione «epigoni») visto che a quel più noto regista, ogni volta che lavora in proprio, dimostra una eccessiva fedeltà nei tratti, nel gusto e nella stessa ideologia di spettacolo. È la prima riflessione che viene in mente allo spettatore che ami giocare sulle parentele registiche e sulle famiglie teatrali, alla prima visione dello spettacolo *Lulù*, presentato dalla cooperativa teatrale «Belli» di Roma, in questi giorni all'Affratellamento.

Questo sia detto proprio tenendo conto che, tra i giovani talenti del palcoscenico, Salveti manifesta (e lo riconferma anche stavolta) doti non comuni nella costruzione dello spettacolo; sa tenere bene in mano le redini per gli attori.

Lo spettacolo è una riduzione-adattamento, curata dallo stesso Salveti e da Roberto Lerici, da *Lo spirito della terra* e *Il vaso di Pandora* di Frank Wedekind. *Lulù* è la protagonista dei due drammi, scritti rispettivamente nel 1895 e nel 1904, ed è soprattutto uno dei miti più suggestivi e onnicomprensivi del teatro moderno.

*Lulù* è, in primo luogo, la donna in generale, circondata da uomini che, fatui come dei *boys* da varietà, e cinici come dei mercanti, la sottomettono ai propri bisogni produttivi (tra questi non è escluso quello artistico del pittore che usa il suo corpo come oggetto). Accettando la sua alienazione, *Lulù* raggiunge il vertice della scala sociale; se invece decide di percorrere a rovescio l'itinerario per riappropriarsi di una identità che le è stata negata, allora è trascinata dalla sensualità e dal suo corpo in una dannazione sociale di segno opposto. Anche la fisicità con cui cerca di demarcare la sua autonomia rispetto alle prevaricazioni del mondo borghese, viene da un maniaco come Jack lo squartatore.

Disperata ricerca di amore in un mondo di drappi dorati e rosseggianti (agfacolor), scalinate marmoree (seicentesche e appunto teatrali), oppure in una dannazione e esclusione dalla società civile (la bellissima funerea catastrofe, il punto più alto dello spettacolo). Disperazione che nasce da una «situazione» storica tutta esteriore, spettacolare, falsamente decorosa, e che impone la scissione fra corpo e forme sociali, sesso e coscienza, dignità interiore e violenza estrema.

I due autori hanno preferito alla monografia di *Lulù* che percorresse tutti i possibili destini di chi tenta la ricomposizione dell'io privato, un viaggio allucinante del personaggio-cavia fra i mostri sociali: *Lulù* diventa il riflettore che fa reagire oscenamente le sagome dei suoi carnefici, ne risulta un quadro corale (a volte troppo frammentario) rispetto alla profondità di analisi a cui il personaggio centrale potrebbe condurre. Al suo appiattimento non è estraneo l'esito non soddisfacente della prova di Magda Mercatali, che è spesso un semplice dagherrotipo liberty e cigolante.

Ma gli altri, quando aprono la bocca o si muovono oltre il necessario, non sono da meno (se si esclude la brava Barbara Valmorin). Rimediano per tutti la discreta opulenza della scena (di Santuzza Calì, ma sono evidenti gli echi da Trionfo e da Chéreau), l'orchestrazione complessiva sicura di Salvetti. Laddove luci, colori e trabocchetti di scena non bastano ed è chiamata la musica ad uniformare la dispersione; a meno che la colonna sonora (tra gli altri, Strawinsky) non diventi imbarazzante quando pretende voci e timbri che non siano stonati.

[25 febbraio 1977]

Quando Shakespeare fa la parodia di se stesso

La parodia di Shakespeare secondo se stesso. Questo il tema dominante della regia di Luigi Squarzina nell'edizione di *Misura per misura* presentata dal Teatro di Roma in questi giorni al Metastasio di Prato.

Vincenzo, (Luigi Vannucchi) duca di Vienna, mette in scena una rappresentazione storica. Finge di partire e affida al suo delfino Angelo (Gabriele Lavia) il compito di sostituirlo nel ruolo di governatore della città. Il giovane è un'anima tragica e interpreta con rigore la parte di nuovo principe; costruisce per sé e per gli altri un'immagine del suo personaggio che è nobile, alta, monumentale e morale: chiude i bordelli, punisce gli amanti incontinenti, condanna a morte Claudio che ha ingravidato la fidanzata.

Altro personaggio che ama la tragedia è Isabella (Ottavia Piccolo), sorella di Claudio e suora; ella cerca di intercedere presso Angelo, sollecitata da Lucio (Mario Scaccia), sanguigno, «fantastico», portavoce ridanciano delle ragioni della carne.

Dal colloquio con Isabella il severo Angelo sente nascere uno scomposto impulso sessuale e pretende di barattare la salvezza di Claudio con la verginità della donna: la suora naturalmente inorridisce e ne approfitta anzi per innalzare un monologo sublime che piange la sorte del fratello e maledice il suo destino infelice. Il comico nasce qui dal conflitto tra il monumento mobilissimo che Angelo e Isabella vogliono conservare alle proprie virtù (verginità monacale e severità principesca) e la logica realistica richiesta dalla cosa.

La matassa si aggroviglia, come sempre nelle commedie classiche del Cinquecento che qui Shakespeare prende a pretesto. Lo scioglimento dell'intreccio avviene per opera del suo autore (e cioè il duca Vincenzo) che si è travestito da frate e, così nascosto, smaschera la perversione di Angelo, premia la virtù di Isabella e suggella un finale felice e contento, come è richiesto dalla sua regia onnisciente e dal suo potere di autore e di principe. Finisce male solo per Lucio, costretto a sposare una puttana, e punito per un opportunismo che non è fedele a nulla se non al suo utile immediato.

Ma sotto le apparenze di un gioco in cui i conti sembrano tornare, la commedia è una riflessione ironica e amara su un vizio capitale della natura umana.

Nell'arte di governo, nell'arte del vivere, come nell'arte propriamente detta: l'eccesso di progettualità che si sovrappone alla complessità e alla imprevedibile dinamica dell'esistenza. Questi personaggi sbagliano tutti la misura: quando decidono di essere i sacerdoti dei sentimenti alti e sublimi (Isabella e Angelo) appaiono comici; quando impongono una soluzione da commedia alle contraddizioni della vita (il duca) non possono impedire che le tragedie individuali trapasino al di sotto dell'esito convenzionale.

Anche chi, come Lucio, si limita ad adeguarsi di volta in volta alle situazioni presenti, è destinato alla sconfitta. Qui Shakespeare ripropone la sua poetica che respinge, è ironico verso se stesso come autore di tragedia o di commedia. È una visione tutta tragico-ideologica o tutta comico-realistica del mondo, e con sapiente ironia scopre il comico che si nasconde sotto la tragedia e il tragico che si annida nella commedia.

Consequente è il registro che Squarzina ha suggerito agli attori, con Gabriele Lavia eccellente in un ruolo ipertiroideo che gli è consueto, con Scaccia che si conferma inarrivabile comico lunare (anche se la sua personalità torrenziale lo ha talvolta sottratto a sfumature tragiche che sarebbero state necessarie), con Luigi Vannucchi assai abile (anche se la sua *allure* principesca e autorevole lo ha fatto più sicuro del dovuto) con Ottavia Piccolo non sempre attenta al doppio registro di cui si è detto.

Ottimi, come controcanto buffonesco, i caratteristi Ettore Conti, Alberto Sorrentino e Gianni Faenzi. Le scene e i costumi di Luzzati (con la composta torre centrale, tutta edificata con materiali contaminati e di riporto) ha sigillato la lettura pluristilistica (comico-tragica) che Squarzina ha inteso dare. Spettacolo nel complesso gradevole (anche più del dovuto), capace tuttavia di toccare con grazia e amabilmente, un testo sfuggente come questo. Applausi festosi e numerose chiamate. Si replica.

[3 marzo 1977]

L'utopia rischiosa del teatro popolare

*La terra del rimorso* è il titolo di un libro di Ernesto De Martino, uno dei più illustri studiosi di folklore e antropologia del nostro paese; ma è anche il titolo dello spettacolo che la giovane compagnia «Pupi e fresedde», costituita in prevalenza da pugliesi ma operante in Firenze, ha presentato in questi giorni in «prima assoluta» al teatrino del Rondò di Bacco in Palazzo Pitti.

Lo spettacolo ricostruisce, servendosi appunto delle indicazioni fornite dal libro di De Martino oltre che delle informazioni raccolte direttamente in ambiente meridionale, le successive stazioni di una *via crucis* popolare. Al centro è l'episodio del «tarantismo», che prevede il rito, assai noto, della liberazione mediante musiche e danze dal venefico influsso del morso della tarantola. Protagonista è la donna.

Il senso di questo mito è la rappresentazione appunto rituale di una condizione di schiavitù: la condanna viene dalla terra e la liberazione procede solo dallo stordimento dell'universo musicale-pantomimico. Quest'ultimo è naturalmente teatro, anche se disperato. Vi sono però altri materiali da spettacolo nella tradizione popolare meridionale e pugliese in particolare: le canzoni (recuperate dalla ricerca del gruppo o prese in prestito dalle ricerche di Diego Carpitella), le tarantelle (ricalcate o rielaborate dagli originali soprattutto salentini), gli stessi lenzuoli che servono da scenografia e da costumi, mutuati dal rituale del tarantismo.

Il gruppo diretto dal regista Angelo Savelli, ha fatto un *collage* di questo materiale organizzandolo secondo la storia simbolica di una donna pugliese. Le luci si spengono e accendono dolcemente su immagini stilizzate (mute, cantate, danzate, processionali) che rievocano il lavoro domestico, la serenata, la magia, la processione, la festa, le nozze, il rito funerario, il lavoro nei campi, il morso della tarantola, la cura e l'esorcismo, il bisogno di riscatto, l'emigrazione al nord. La parabola è troppo didattica (con la moralità finale), così come tutte le sequenze dello spettacolo sono troppo fiduciosamente documentarie.

Se da una parte si è con piacere sorpresi dalla pulizia con cui Savelli e i suoi compagni sono capaci di trascrivere i frammenti di tradizione popolare, frenando il fascino che quel mondo arcaico esercita su di loro; d'altra parte non si può fare a meno di notare che il risultato di scena non contiene i segni di una necessaria autocritica: solo a tratti lo spettatore è avvertito del fatto che si tratta di una ricostruzione intellettuale e colta, condotta secondo il punto di vista cittadino e borghese (come è inevitabile).

Non bastano (anzi dimostrano che la questione non è risolta sul piano dello spettacolo) le parole «fuori campo» di De Martino, che vengono recitate al magnetofono, né la presenza, subito sotto il palcoscenico, dello stesso regista che confessa il punto di vista esterno con cui sono osservate le ritualità popolari.

Voglio dire che il teatro popolare (che rispecchia cioè frammenti di vita rituale del popolo) non può che essere un'utopia, e solo come tale può essere praticato. Dichiarandosi quindi come luogo di incontro-scontro di due linee di forze: quella proveniente dal mondo osservato (comunque intelligente è il ricorso ad un saggio scientifico e non populista come quello di De Martino) e quella proveniente dalla cultura «diversa» dei teatranti.

Il gruppo di «Pupi e fresedde» dimostra poi una tale padronanza dei mezzi espressivi, ed anche un'eleganza di dettato, che può indurre in tentazione lo spettatore: avviandolo ad una frequentazione della «autonomia popolare» che è tanto illusoria quanto affascinante. Proprio per questo mi pare che le parti in cui più dichiaratamente si rielabora e ristrutturata il materiale di partenza siano le più efficaci, quelle assolutamente degne di elogio. Mi riferisco alle sequenze in cui la disposizione onirica, che nel programma di sala si dichiara presiedere tutta l'operazione drammaturgica, trasforma in modo surreale la materia popolare e folklorica: come nella danza delle spade, che mi pare quasi perfetta.

È del resto un procedimento tipico delle avanguardie novecentesche (soprattutto in pittura e in musica) quello del riciclaggio in chiave colta del patrimonio popolare arcaico. Il popolare quindi come utopia razionalmente controllabile e scosciente.

Abbiamo detto della notevole bravura esecutiva degli interpreti, primo fra tutti Pino De Vittorio, dotato di gran talento. Gli altri componenti del gruppo sono: David Blazer, Gianni Castellana, Michele Marasco, Fulvio Serastio, Tomasella Calvisi, Vincenzo Capisciolto, Patrizia De Libero, Fabienne Pasquet, Marco Pirovano.

Applausi scroscianti del foltissimo pubblico presente alla «prima».

[29 marzo 1977]

Un piccolo mondo visto da tanti autori

Il gruppo «Teatro in piazza» ha presentato, presso il Centro FLOG per la documentazione e la diffusione delle tradizioni popolari, lo spettacolo *Balata di carnevale (Requiem di carnevale)* scritto da Ugo Chiti, che è anche il regista, il costumista, lo scenografo, nonché uno degli attori principali. Abbiamo più volte espresso su queste pagine la diffidenza per spettacoli che abbiano come oggetto le tradizioni popolari (lontane o vicine), quando tale materiale venga presentato, nelle sue forma parlate, scritte o mimate, come un universo «autonomo» e incontaminato, senza che allo spettatore venga fatto presente il rischio di una identificazione idillica con una realtà che viene presentata come positiva solo perché perduta o lontana dall'attuale civilizzazione borghese e cittadina.

Diciamo che lo stesso criterio applicato all'ultimo lavoro di Chiti, lascia intravedere modi operativi degni di elogio, anche se permangono le scorie di una vocazione di tipo «populista» dura a morire.

In questo caso, Chiti ha messo in primo piano il lavoro sul testo. Ha preso quattro autori fiorentini come Augusto Novelli, Aldo Palazzeschi, Bruno Cicognani e Vasco Pratolini e, smontando alcune loro opere, ha ricostruito il quadro collettivo di una piccola borghesia (con appendici popolari) storicamente collocabile in anni non lontani da quelli compresi fra le due guerre. Lo sfondo è quello del carnevale, figurativamente vestito di nero, popolato da fantasmi che sono nello stesso tempo simboli e maschere (creste di gallo rosse, unicorni argentati e così via).

Ma simbolici e stilizzati sono pure i personaggi che vengono estratti dai testi letterari e proiettati sul palcoscenico delimitato, con un appiattimento orizzontale, da un fondale nero e dalle luci di un immaginario varietà. Si propone quindi una traduzione grottesca del naturalismo suggerito dagli scrittori, l'atmosfera spaziale e temporale perde così ogni coordinata precisa.

Più che un affresco dal vero si tenta una serie di xilografie allucinate, attualizzate in una critica alle categorie morali, sociali e di costume, che sono

proprie dell'indistruttibile anima mercantile o bottegaia della piccola borghesia e di certo popolo fiorentino.

Proprio perché il registro dominante è il comico-grottesco si tende a perdere la vena idillica di tanto fiorentinismo vernacolare, che è insopportabile e diseducativa. I rischi (nella lingua e nell'ideologia) degli scrittori presi a pretesto, sono molti e Chiti riesce a cavarsela bene. Tranne che nell'episodio del «muratorino», ispirato da Pratolini, dove il «lamento» della moglie incinta ci fa ripiombare nel clima patetico e edificante di tanta letteratura «di quartiere». Così alcuni personaggi cadono nel bozzetto (vizio difficile da estirpare in una cultura fiorentinesca che ha fatto dei caratteri individuali un motivo di troppo facile divertimento), mentre altri conservano (almeno nell'esecuzione scenica) tracce cospicue di neorealismo.

Ma il timbro complessivo è diverso e, dei quattro scrittori, fortunatamente prevale il meno realistico: mi riferisco a Palazzeschi, evocato attraverso brani delle *Sorelle Materassi*, ma presente soprattutto attraverso l'uso (non so quanto programmato) della poetica dei «buffi». L'intreccio sordido prevede matrimoni d'interesse, passioni covate e malrepresse, da ipocrisie e angosce private o collettive: un quadro che è insieme divertente e acre.

Absolutamente intelligente l'uso di spezzoni musicali desunti, non solo dalla tradizione della canzone popolare (ironicamente trascritta), ma anche dal mondo di un certo varietà da teatrino di periferia (efficace ci è parsa la prova di Giorgio Picchianti, già protagonista fino agli anni Sessanta di quel genere di spettacoli, nella parte del cenciolo-cantastorie).

È insomma una «carnevalata» lugubre, fatta di caricature e beffe, ma anche dolorosa, quella che ci propone Chiti. Riso e sarcasmo si intrecciano, e quando non si abbandonano alla contemplazione di una soluzione positiva (troppo facilmente ricercata nel ventre di un proletariato combattivo), riesce efficacemente a spurgare, almeno nei giorni eccezionali del carnevale o nel tempo di uno spettacolo, tutti i veleni di una Firenze arcaica, sorniona, interessata e vile: eterna dai tempi del Granduca fino alle Materassi di oggi.

Il clima polemico dell'allestimento non sempre tiene, si è detto, anche perché gli attori (sia detto senza cattiveria) hanno bisogno a loro volta di molto allenamento per liberarsi dei veleni che hanno respirato attraverso tanto teatro vernacolare che ha imperversato nella nostra città. E forse il vernacolo si sconta recitando il grottesco, e cioè facendogli il verso, irridendolo. Il che vuole dire che il vernacolo e il teatro cosiddetto popolare sono oggi possibili solo come critica del falso «popolare» e del falso «teatro».

Fra gli attori, ricorderemo, oltre al Picchianti e allo stesso Chiti, la brava Cosetta Mercatelli e ancora: Anna Ballerini, Roberto Caminiti, Manuela Consigli, Giuliana Rossi, Marisa Trapolini, Antonio Sommié, Vincenzo Versari. Si replica stasera e poi il 5 e il 6 e il 7 aprile.

[31 marzo 1977]

Favola e storia nel Settecento secondo Sciascia

Scritto nel 1964, *Il consiglio d'Egitto* è un romanzo di Leonardo Sciascia, di cui Ghigo De Chiara ha tentato la riduzione teatrale in due atti per il teatro stabile di Catania. Lo spettacolo è in questi giorni alla Pergola di Firenze. Come è noto, il testo si ispira ad un reale fatto di cronaca «culturale» avvenuto a Palermo negli ultimi anni del Settecento.

Protagonista è il prete-povero don Giuseppe Vella. In seguito ad alcune fortuite circostanze costui si trova a fare l'interprete dall'arabo per conto del viceré dell'isola. Prima accompagna in una visita quasi turistica l'ambasciatore del Marocco a Palermo, poi si improvvisa traduttore (sempre dall'arabo) di un codice medievale che il locale cardinale ha scoperto in un monastero.

In entrambi i casi, un po' per ambizione e un po' per sbarcare il lunario, il Vella vuole apparire più bravo di quanto non sia: traduce a sproposito, inventa e improvvisa. Così finisce per ridicolizzare ai nostri occhi la società aristocratica e corrotta di Palermo nel momento stesso in cui la descrive all'ospite marocchino.

Prendendo gusto al nuovo mestiere il buon prete finge di trovare addirittura un altro codice antico, lo ribattezza *Il consiglio d'Egitto* e, con lo scopo di ingraziarsi il potere (in quegli anni filofrancese, ostile alla nobiltà parasitaria e animato da spiriti libertari), lo trasforma in una documentazione polemica che vuole dimostrare l'illegittimità di tutte le proprietà nobiliari.

Il protagonista apre allora gli occhi: una cosa è inventare la storia e trasformarla in favola, altra cosa è viverla. Decide di confessare la sua impostura, e mentre i nobili fanno la loro comparsa sulla scena a riprendere un posto di cui la fantasia letteraria non li può espropriare, ammette la bellezza ma anche la vanità e l'ipocrisia consolante della sua «letteratura».

Del libro di Sciascia, per molte ragioni complesso e ideologicamente vivissimo, la riduzione di De Chiara ha voluto tutto conservare: dall'intreccio alla tematica. Così facendo ha finito per diventare incontenibile in uno spazio temporale come quello drammaturgico. La riconversione teatrale esigeva maggiore coraggio nell'amputazione e nella sintesi, alcuni riferimenti storici che nel testo erano comprensibili, qui diventano allusioni disperse per chi non conosce il romanzo di partenza.

Nello stesso tempo, le esigenze del ritmo spettacolare, applicate a un canovaccio letterario, hanno spesso scavalcato l'economia di partenza. Gli squilibri di Sciascia (spesso delicatissimi nel rapporto fra storia-ideologia-trama) saltano per aria a causa delle imprevedibili micce innescate dalle leggi del palcoscenico. Le cose vanno meglio all'inizio e alla fine, quando i significati e i contenuti devono farsi, per le leggi stesse dello spettacolo, più chiari e concentrati.

Talvolta il ritmo da commedia prende irrazionalmente il sopravvento, scollandosi dal resto del componimento. Turi Ferro tiene in pugno da par suo il personaggio di don Vella, assecondato da quella sorta di brillante

Sancio Panza che è Tuccio Musumeci (don Camilleri). L'affiancano, tra gli altri, Piero Sammataro, Fioretta Mari, Umberto Spadaro, Giuseppe Lo Presti, Vincenzo Ferro, Anna Malvica, Turi Scalia, Raffaele Giangrande, Diego Michelotti, Andrea Bosio, Mario Lodolini e tanti altri.

Le scene sono eseguite con gusto da Roberto Maganà, le musiche sono opera di Dora Musumeci. Applausi cordiali. Si replica.

[8 aprile 1977]

Nola Rae donna-mimo australiana a Firenze

Continua con successo l'attività dell'«Humor side», il centro sperimentale per la nuova satira che opera al Teatro SMS di Rifredi.

Questa settimana l'ospite è Nola Rae, giovane australiana di Sidney, già allieva della Royal Ballet School di Londra, poi ballerina classica e infine allieva del grande mimo Marcel Marceau. Dopo cinque anni di spettacoli in vari paesi, dal '76 la brava Nola ha cominciato a lavorare da sola come prima donna-mimo del mondo.

Intitolato *Mimo e clowns*, il suo programma prevede alcune monografie comiche sui mestieri (*Il sogno della dattilografa, La cuoca, La ballerina, Il compositore, Il sollevatore di pesi, Il soldato pacifista*); favole a due o più personaggi (*Il topo e il leone, La volpe e il corvo, Pierrot racconta una storia d'amore*); ed anche esercitazioni ironiche intorno al teatro minore (*Il clown e il pollo, Le marionette, Alla sala da ballo*). Indossando una ridente calzamaglia celeste, talvolta sostituita da costumi simbolici e essenziali, la Rae applica una minuziosa scomposizione dei gesti, che si mantiene in un registro stilistico che evita la tentazione dei nuovi sentimenti e della gestualità edificante (rischio frequente nei mimi di estrazione classica), senza però aspirare alla tensione metafisica e lunare. Il suo è un «dettato mediano» che, con molto rigore e autocritica si muove all'interno di quelle che sono le «frasi fatte» del linguaggio mimato tradizionale, con scarti quasi inavvertiti nella grammatica e nella sintassi.

È un vero e proprio teatro da camera che esige una analisi minuziosa da parte dello spettatore. Anche per questo lo spettacolo appare molto ermetico alle sue prime battute, quando abbandona il più vulgato vocabolario dei *clowns* e costruisce soprattutto le stilizzate favole degli animali: qui la punteggiatura convenzionale con cui la Rae segnala il suo entrare dentro il leone, il corvo, la volpe, e il topo, crea qualche difficoltà; ma poi, quando si sia compresa la spaziatura ritmica delle sequenze, allora proprio la tecnica di montaggio e lo sdoppiamento della protagonista diventano la chiave di lettura più affascinante.

Viene suggerito, infatti, un «tempo» di rappresentazione e un conseguente ritmo di comportamento scenico che sono ricchi di contenuto etico. Si tratta di una educazione della vista che viene a fondarsi sulla filologia teatrale,

tanto più sorprendente e impegnativa quanto più è diseducata la nostra capacità di lettura delle microstrutture sceniche in un'epoca in cui spesso il linguaggio del palcoscenico punta sulle macrostrutture e sull'approssimazione dei segni. Ma è anche l'educazione ad un ritmo vitale rallentato, disposto su uno spazio in cui è quasi sempre esclusa la terza dimensione (la profondità), in cui prevalgono il profilo e la frontalità. L'effetto è insomma molto simile a quello dei disegni animati o delle *bandes dessinées*, con il rischio di ritagliarsi troppo spesso un confine da miniatura o una temporalità estatica.

Rischi compensati dai vantaggi di uno straordinario controllo del proprio corpo, sottratto alla «produttività» e al «profitto» comico e spettacolare. Nola Rae respinge queste esigenze di consumo e crea di continuo vuoti, sospensioni e interrogativi dentro al suo pubblico. Il teatro gestuale è stato talvolta trasformato in altare religioso o in mercato del corpo: qui è un invito pacato alla ragione.

[10 aprile 1977, pagina nazionale]

Né borghese né gentiluomo ma artista e saltimbanco

Il *Borghese gentiluomo* di Molière, interpretato da Carlo Cecchi, nell'allestimento curato dalle cooperative «Il Granteatro» e «Teatro Aperto '74», prodotto dal Teatro Regionale Toscano e dal Decentramento teatrale ligure, è in scena all'Affratellamento di Firenze, dove resterà per due settimane di repliche. Il signor Jourdain, protagonista della commedia, datata 1670, pur meritando l'appellativo di «Borghese gentiluomo» non è in realtà né borghese né gentiluomo. Arricchito ma di origine non nobile, è circondato da uno stuolo di parassiti e profittatori (i maestri di ballo, di musica, di scherma e di filosofia) che tentano di cavargli denaro promettendo una educazione culturale capace di elevarlo al rango di aristocratico. C'è anche lo squattrinato Conte che gli prospetta un duplice miraggio: l'ammissione alla corte reale e l'avventuroso flirt con una Marchesa; in realtà anche costui intende usare i doni che il nuovo ricco fa alla donna per conquistare un matrimonio di interesse, a suo esclusivo vantaggio. Ostili a questa congiura, sospettosi nei confronti della didattica aristocratica, sono i veri borghesi della commedia (la moglie, la figlia di Jourdain, lo stesso pretendente della seconda) che vedono giustamente nella carriera di gentiluomo un molto cattivo investimento.

In genere questa situazione viene utilizzata sottolineando il ruolo positivo del secondo nucleo di personaggi (i borghesi), quello negativo e grottesco dei rappresentanti della cultura nobiliare, mentre il protagonista sta nel mezzo come «carattere» che produce comicità attraverso la sua mancanza di misura, il suo scarso senso della realtà. Cecchi invece, che è ben contento di puntare sul «carattere» vista la sua straripante ambizione al ruolo di primattore-imperatore, non si limita a far subire la comicità al suo protagonista. Lo trasforma autobiograficamente in attore-regista. Il signor

Jourdain (che qui parla con venature di vernacolo toscano) conserva solo in parte la sprovvedutezza del borghese arricchito, soprattutto nell'episodio galante in cui la connotazione sociologica è più lieve; ma compensa tale dabbenaggine con una istintiva e superiore ironia sia nei confronti dei suoi ridicoli maestri sia verso la moralità efficientistica della moglie (che lo richiama ad una saggia economia domestica) e della figlia (che reclama un avveduto matrimonio con il borghese Cleonte). Egli proclama insomma il suo superiore «disinteresse» rispetto alla vita economica: la sua mancanza di misura, l'apparente follia, sono in realtà programmate, non hanno altro scopo che un gratuito divertimento. Non importa se questo significa per lui esporsi al ridicolo, l'importante è invece vivere al di sopra del suo tempo, né borghese né gentiluomo: semmai artista e saltimbanco, in mezzo ai travestimenti, avendo il teatro come norma esistenziale. E lo stesso finale di Molière, che prevede la beffa dell'illuso Jourdain costretto ad accettare tanto il matrimonio borghese della figlia quanto la dissoluzione della sua speranza amorosa con la marchesa, qui si rovescia. Egli non è poi tanto sorpreso dalla catastrofe ordita a sua insaputa. L'accetta con assoluta tranquillità perché in fondo l'ha prevista: tutto è teatro. È evidente come Carlo Cecchi riproponga ancora una volta la sua personale poetica, ora sovrapposta ora infiltrata tra le pieghe del testo. Ribadisce cioè il principio di una visione estetica e tutta teatrale dei conflitti storici e culturali, al centro dei quali è assegnato un ruolo privilegiato alla posizione dell'artista (o attore) demiurgo, ironico e distaccato contemplatore dei vizi e dei *tic* che sono a lui contemporanei. Non è un caso se, insieme col protagonista, gli altri due personaggi che, sia pure sullo sfondo, riescono almeno parzialmente indenni, e comunque vittoriosi sul piano dell'intreccio teatrale, sono Coviello, il servo di Cleonte, e Dorante, il Conte. Entrambi orditori d'intrighi, riescono a portarli felicemente in porto. Come a dire che l'aristocratico e il popolano meglio della borghese signora Jourdain, che fino all'ultimo non capisce l'esito della trama, si accostano alla morale disinteressata ed estetica del protagonista. Vincono (per modo di dire) tutti costoro perché sono al di fuori della logica borghese, che si limitano a sfruttare dall'esterno. Conferma di una visione del mondo «en artiste» che ha i suoi precedenti in certo teatro napoletano capocomicale, nella ideologia interclassista e «teatrale» di autori come Eduardo Scarpetta, a cominciare da *Miseria e nobiltà*.

Inutile dire che proprio per questo lo spettacolo è godibilissimo, brillantissimo e applauditissimo; così come sarà inutile aggiungere che a ciò collaborano una sapiente calibratura dei «lazzi» e delle figure corali ispirate alla commedia dell'Arte (l'uso del dialetto, delle baruffe, dei costumi grotteschi, gli inserti musicali, gli ammiccamenti al pubblico) e soprattutto la bravura sempre più imperiale di Carlo Cecchi, regista e protagonista, coadiuvato da colleghi perfettamente in ordine. Tra i quali segnaliamo gli eccellenti Gigio Morra e Michele De Marchi (autore anche delle musiche), senza dimenti-

care gli altri: Mara Baronti, Maura Sandonà, Mimma Toffano, Aldo Sassi, Anna Lisa Fierro, Alfonso Santagata, Massimo Lopez, Antonello Pischedda.

[29 aprile 1977, pagina nazionale]

Plauto e Pasolini per un *Vantone* beffato e amaro

Dopo una lunghissima *tournee*, il *Vantone* allestito dal Teatro di Roma sta concludendo le sue repliche in apertura ed è stato accolto domenica sera da un pubblico folto e interessato al teatro dei Rinnovati di Siena.

Si tratta, com'è noto, della versione in un misto di italiano e romanesco della classica commedia di Plauto, intitolata *Miles gloriosus*. Autore della traduzione, che risale al 1961 (ma portata sulla scena nel '63 da Franco Enriquez), è Pier Paolo Pasolini; regista dello spettacolo è Luigi Squarzina.

L'intreccio è presto raccontato se ci si limita all'essenziale: la trappola che Pleusicle, aiutato dall'amico Periplecomeno e dal servo Palestrione, ordisce a danni del generale Pirgopolinice, che si crede bello, marziale e di sicuro effetto sugli uomini inferiori e sulle donne tutte. Costui si fa sottrarre l'amante Filocomasio, nel momento in cui si lascia conquistare dal fascino di una puttana assoldata dal suo rivale. Finisce addirittura sbeffeggiato e bastonato. Il tutto si svolge in un ambiente popolare, appena al di sopra della suburra, fra scene dipinte con un voluto approssimativo bozzettismo da Bruno Garfalo, che ha firmato anche i costumi più teatrali che d'epoca romana.

La cifra dominante è espressionistica e grottesca teatrale. A tutto questo collabora in primo luogo il linguaggio parlato che è quello straordinario fornito da Pasolini. Lo scrittore ha qui ricalcato il misto di plebeo, di fantastico e di colto che è nell'originale plautino.

Pasolini usa infatti il romanesco, non riprendendolo dalla «strada» (ché il dialetto vivo non esiste più), ma dal palcoscenico del varietà-avanspettacolo (luogo in cui esisteva ancora una lingua popolare, oscena, concreta, comica, di comunicazione collettiva) e la richiude in un ritmo letterario (i doppi settenari o martelliani) capaci di produrre un innalzamento artistico necessario al tema parzialmente tragico che circola nel testo.

La vicenda infatti del *Vantone* beffato non è solo un soggetto di divertimento. In essa il protagonista e i suoi partners testimoniano una condizione degradata in cui il sesso è costretto a diventare esibizionismo, merce e ipocrisia: quasi un detonatore che manda per aria i cenci, le miserie, le paure, di una condizione sociale che è tanto più oppressa, quanto più è apparentemente estroversa e divertita.

Non sempre la recitazione della compagnia del Teatro di Roma ha saputo mantenere l'equilibrio fra il linguaggio plebeo, i segni dello spettacolo popolare e i significati ideologici. Eccellenti sono tuttavia apparsi Mario Scaccia (un Pirgopolinice-gagà perfetto nella dizione e nella prosopopea oscena), Toni Ucci (dimesso nel parlato come nella disperazione, quanto sicuro nella

essenzialità del gesto), Giulio Marchetti (sorprendente nelle movenze pagliaccesche); meno efficaci gli altri che hanno talvolta trascurato di inquadrare la loro espressione in un più parco numero di segni.

Gli applausi sono comunque stati per tutti. Il prossimo appuntamento al teatro dei Rinnovati è con Carlo Cecchi nel *Borghese gentiluomo* di Molière.

[10 maggio 1977]

Itinerario dal mondo al teatro per il Laboratorio

Il Laboratorio di progettazione teatrale di Luca Ronconi, a Prato, sta per andare in vacanza dopo circa un anno di attività. Il compleanno coincide, forse, con una svolta nei contenuti dell'esperimento che nacque per iniziativa del Comune di Prato e della Cooperativa Tuscolano. Mutamenti sono intervenuti nel bilancio politico-finanziario come in quello culturale: si è raggiunta, infatti, la convinzione di ridurre la dispersione di energie consumata nel periodo trascorso, dovuta in parte agli inevitabili rischi di una ricerca sperimentale, ma da attribuirsi anche ad una evitabile approssimazione progettuale di partenza.

È importante che si sia decisa una prima correzione di rotta, conseguenza, anche, di una dialettica in atto tra l'ente locale promotore, le forze politiche e culturali della Toscana e gli stessi teatranti del Tuscolano. Intanto l'Amministrazione di Prato non è più la sola promotrice del Laboratorio; ad essa si è affiancato soprattutto il Teatro Regionale Toscano, che ha assunto l'operazione Ronconi come uno dei punti di forza del suo programma di intervento nella Regione; inoltre si è passati ad un criterio di finanziamento che prevede, al posto di un'ipotesi di spesa globale, investimenti a scaglioni distribuiti nel tempo e rapportati all'evoluzione nelle sue fasi successive.

Lo stesso progetto teatrale pare che stia espellendo alcune delle equivocate formulazioni che conteneva all'origine. È sempre più chiaro, infatti, che al centro degli interessi del Laboratorio sta l'ambizioso obiettivo che vuole delineare una nuova drammaturgia, con gli scopi complementari relativi alla formazione di un nuovo pubblico e di una nuova leva di teatranti. Parole che rischiano di essere metafisica, specialmente se si pensa che il tutto può essere sintetizzato nella formula cabalistica di «Teatro e territorio».

Scendendo dunque, per quanto possiamo, con i piedi per terra, ci pare che il Laboratorio voglia convogliare tutte le sue forze verso la messa in opera, per il 1978, di uno spettacolo che intende essere la rappresentazione scenica (e quindi sintetica e formalizzata) dello stato attuale del territorio pratese. E quest'ultimo diventa così il «testo» da rappresentare. Si propone, quindi, un itinerario dal «mondo» al «teatro» che è di direzione opposta a quelle di altre tendenze drammaturgiche che sostengono la tesi insidiosa di una incursione della teatralità nella vita: il teatro che diventa modo di vita. Se è lecito il confronto, è qualcosa di simile alla scena come microcosmo della

città che fu operante nel corso del Cinquecento. Con tutti i rischi e il fascino del caso. Di questo itinerario ipotizzato, alcune stazioni sono più chiare ed altre pericolosamente più nebulose. Il metodo di Ronconi, per esempio, è già chiaro e sarà certo ribadito dagli allestimenti del *Calderón* di Pasolini e delle *Baccanti* (recitate dalla sola Marisa Fabbri) che, messi a punto in questi giorni, saranno presentati al pubblico pratese nel prossimo autunno.

Meno chiaro è, invece, il lavoro di analisi del territorio, che deve costituire, nello stesso tempo, la materia prima della rappresentazione futura e un saggio di ricognizione sociale, ambientale e storica della realtà pratese, utilizzabile anche autonomamente. In questo settore, se è vero che un gruppo di ricercatori, guidato da Gae Aulenti, ha cominciato a raccogliere una utile documentazione, bisogna dire che manca del tutto, a questo momento, il pre-annunciato censimento linguistico e sociale. E poi, l'uso corrente (ma anche ossessivo) di strumenti semiologici e strutturali in questo lavoro di scavo, non può correre il rischio di escludere dalla realtà antropologica analizzata molte cose di quante non ne prevedano le due pur eccellentissime scienze?

Ma i due settori di intervento, per i quali il Laboratorio dovrà maggiormente impegnarsi nel prossimo futuro, sono di certo quelli che riguardano il pubblico e i nuovi teatranti. Verso il primo interlocutore sono state rivolte molte energie, ma senza risultati sostanziosi se si esclude l'eccellente lavoro svolto da Ettore Capriolo, con la collaborazione di attori del Tuscolano, con gli studenti-lavoratori delle 150 ore. Per quanto riguarda i secondi il progettato esercizio di Laboratorio è andato progressivamente illanguidendo. Non sono da trascurare le difficoltà economiche attraversate dal Laboratorio nei mesi scorsi, eppure la sperimentazione seminariale, che i giovani operatori dovevano condurre sulla *Vita è sogno* di Calderón de la Barca e sulla *Torre* di Hofmannsthal, non ha avuto esito e sarà opportuno precisare quando questa sarà sicuramente ripresa.

Concludendo, ci pare che, superate le incertezze inevitabili in ogni sperimentazione, liquidate le illusioni di chi confidava in una specie di «integralismo» teatrale, capace di risolvere da solo la questione culturale, adesso si tratti di colmare i ritardi accumulati. Il quadro finanziario più solido, la viva attesa e simpatia con cui il lavoro di Ronconi e dei suoi compagni è seguito, la passione e la competenza con cui tutti i membri del Laboratorio si impegnano, sono la garanzia di quell'assiduo, rigoroso e puntuale lavoro di ricerca nel quale confidiamo.

[3 luglio 1977]

Il vernacolo tra ricerca e tradizione

Continuano, con una buona affluenza di pubblico, al teatro Lido le repliche dello spettacolo *L'ironia e il coraggio* di Vinicio Gioli, con Giovanni Nanni attore protagonista.

Da qualche tempo Gioli (che è anche regista del lavoro) e Nannini stanno tentando di orientare verso nuove strade il tradizionale teatro in vernacolo fiorentino.

Dopo la storia di *Libertario* presentata l'anno scorso, è ora la volta di Nino Ciaccheri, operaio fiorentino di cui narrano, come è detto nel sottotitolo *Vita e morte senza miracoli* dal 1935 al 1950 in due atti. Come è facile capire, anche questo soggetto tende a rifiutare quel modello di comicità sboccata e di bassa lega.

Di tendenza opposta invece l'operazione condotta dal duo Gioli-Nannini: cercare di restituire al riso la sua dignità e al teatro il senso di un rapporto intelligente tra chi lo fa e chi lo consuma. Ottime le intenzioni, meno felice il risultato. Vediamo perché. Intanto la dignità del vernacolo viene intesa come correzione della comicità verso la serietà didattica. Non solo si riducono le volgarità del comico, ma si pensa di purificarlo dandogli una funzione istruttiva: si introduce cioè la moralità. Nel caso in questione si presenta la biografia di un operaio buono e in tuta blu che oppone il suo buon senso e la sua ironia ai fascisti, ai preti, ai qualunquisti. Le disavventure che gli capitano (licenziamento, olio di ricino, miseria, bombardamenti, e ancora licenziamenti) ne fanno un modello di [resistenza]. Nino Ciaccheri è l'incarnazione dell'idea del popolano onesto che ognuno di noi si aspetta di vedere rappresentata. Lodevole comunque lo sforzo che gli toglie le vesti dell'eroe e che lo presenta senza quel coraggio a cui ci ha abituato la retorica resistenziale. Bisogna dire che in questo il Nannini si rivela attore di un istinto sano quando stempera con disinvoltura le tentazioni nascoste nel suo personaggio, che è appunto un uomo della strada e non atletico antifascista.

Più scontate le caricature dei «cattivi» disegnati secondo i luoghi comuni della storia del costume fascista o democristiano. Le stesse tappe della vicenda sono segnate dalle solite canzoncine d'epoca, mentre i fatti storici (la persecuzione dei comunisti, la guerra d'Abissinia e di Spagna, il mercato nero, i ponti di Firenze che saltano) appaiono come rapidi bozzetti rievocativi piuttosto che eventi osservati dall'ottica popolare.

Insomma, anche qui i personaggi capiscono troppo o capiscono poco del mondo che li circonda. E stonano vistosamente quando diventano seri. Segno questo delle difficoltà che lo stesso regista-autore ammetteva durante la discussione che è seguita allo spettacolo. Crediamo di poter dire che c'è forse un eccesso di sfiducia verso il comico, proprio quel comico-grottesco in cui Nannini è molto bravo. Non c'è bisogno, cioè di parlare della grande storia in modo diretto per fare un teatro storico; può essere invece interessante vedere nel quotidiano il comico e il tragico che dalla storia discende.

Il comico che scaturisce dallo scontro fra la cultura popolare (o del buon senso) e le aberrazioni della storia ufficiale è di per se stesso motivo di riflessione. Oppure può essere proficua anche una comicità che analizzi una volta tanto le degradazioni del popolo che, pure credendosi antifascista e dotato di buon senso, è in realtà piccolo borghese.

Detto questo anche per portare un contributo al lavoro generoso di Gioli e Nannini, non possiamo che lodare tutto il gruppo dei simpatici attori. Oltre al ricordato protagonista Nannini: Annamaria Torniai, Lorella Coppini, Walter Fantini, Bruno Gardel, Marcello Salzano, Roberta Cini, Gabriella Nannini, Bruno Breschi, Tiziana Boddi, Aldo Leoni. Le repliche continuano.

[21 luglio 1977]

Profeti disarmati contro Hitler in scena a S. Miniato

Per la trentunesima volta l'Istituto del dramma popolare ha organizzato la sua «Festa del teatro» a San Miniato, per la prima volta lo ha fatto producendo l'allestimento di un testo scritto per l'occasione e, ancora per la prima volta, ha scelto come luogo della rappresentazione la suggestiva piazza del seminario.

È qui che l'altra sera abbiamo assistito all'«anteprima» dello spettacolo *La rosa bianca*, «drammatizzazione in due tempi da testi e documenti sul sacrificio dei giovani antinazisti di Monaco», redatta da Dante Guardamagna e portata sulla scena dalla regia di Giulio Bosetti.

L'idea di commissionare un tema preciso ad un autore può essere interessante ed anche sollecitare chi scrive a collaudare il proprio mestiere davanti alla domanda di una comunità culturale avente una definita identità. È il caso del gruppo promotore della «Festa del teatro», che da anni è impegnato nella difficile ricerca di una drammaturgia religiosa capace di saldare la problematica cristiana con la vita e la storia dei nostri giorni. Né la scelta dello scrittore pareva del tutto estemporanea, visto che Guardamagna aveva realizzato, qualche anno fa, in collaborazione con Aldo Falivena, un teatro-inchiesta televisiva dedicata proprio al movimento antinazista della «Rosa bianca».

I guai dello spettacolo cominciano invece quando la parola scritta deve calarsi in uno spazio scenico che, come quello aperto di San Miniato, non è adattabile a tutte le esigenze precostituite, oppure quando deve incontrarsi con una compagnia, che, per quanto generosa, lavora tuttavia separata dall'autore, e comunque «dopo». Ecco allora che la strada che collega le intenzioni dei committenti con i risultati dello spettacolo diventa tortuosa e piena di imprevisti. Le parole e le opere non coincidono più. Alla prova della scena resiste bene la parte più solida dell'edificio drammatico: il dibattito-processo tra il presidente del tribunale nazista (Franco Mezzera) da una parte e i giovani accusati, Hans e Sophie Scholl, i loro compagni, il professor Huber (Tino Schirinzi), dall'altra. Il confronto tra i due gruppi si interrompe per aprire squarci nella memoria e ricostruire la storia di quel movimento di propaganda pacifista e antihitleriana: dall'educazione libertaria dei suoi promotori all'opera di profeti disarmati, dalla loro volontaria consegna alla Gestapo alla condanna a morte, accettata come suprema denuncia e sacrificio contro la violenza della tirannia.

È la parte dello spettacolo che più si attiene al modello dell'*Istruttoria* di Peter Weiss. Buona la grammatica (le singole scene) difettosa la sintassi

(i «tagli» delle luci e i movimenti di raccordo). Ma c'è un secondo piano di lettura che rimane sacrificato: il conflitto tra la violenza autoritaria e disumana del potere e il candore irenico del cristianesimo ingenuo dei giovani (con la variante della teoria rivoluzionaria e violenta del professore) rimane troppo una disputa di astratta filosofia morale, con tentazioni agiografiche. Solo a momenti acquista connotati che ci parevano invece perentori nel testo: da una parte quanto c'è di «teatro» (e quindi di falso e di deforme) nel nazismo; dall'altra l'elementare umanità (antiteatrale) degli antinazisti.

Non basta l'aver vestito il giudice come un attore di *cabaret* né sono sufficienti la tensione istrionica di Mezzera o il perfetto straniato controcanto dell'ottimo Schirinzi. La tensione dialettica rimane ai due protagonisti e non si irradia sul resto della scena, e allora le parole dell'ideologia (troppo fragili, almeno queste, per essere «vere» sul palcoscenico) prendono il sopravvento sulle opere (l'azione teatrale).

Ne consegue un tentativo di ipercorrezione nell'impianto simbolico (felicemente tuttavia alcune soluzioni: i castelli delle luci presidiati dai militi nazisti, la scena del supplizio) che finisce per essere addirittura zelante e inutile nell'apparizione della statua del Cristo inopportuna e idolatrata. Così come spesso i personaggi si irrigidiscono in pose tragiche e in quadri patetico-eroici, che per fortuna non resistono alla corrosione di un luogo scenico all'aperto, per sua natura antiretorico e per sua fortuna prosaico e popolare.

Migliore nelle vesti del vescovo di Münster che in quelle di regista, Giulio Bosetti. Si è detto di Schirinzi e Mezzera. Ricordiamo ancora, fra i bravi attori, Alberto Mancioffi e Valentino Montanari (i due Scholl), Marina Bonfigli, Mauro Goldsand, Guglielmo Paialunga, Ubaldo Lo Presti, Giorgio Favretto, Giancarlo Saltelli e i due giovanissimi e sicuri Luca Pucci e Silvia Settecasi. Il folto pubblico presente ha fatto dono di applausi calorosi a tutti quanti. Dall'alto delle antiche mura del Seminario, una delle tante scritte latine diceva «È deplorabile la negligenza di chi chiede, quando non si può dubitare della benevolenza di chi dà».

[27 luglio 1977, pagina nazionale]

Il poeta Dino Campana nei panni stretti del «diverso»

Stasera si recita un monologo. Succede a Marradi, dove la locale amministrazione organizza la «Giornata del marradese lontano»; e lontano, almeno nella memoria, è certo il più illustre dei marradesi, il poeta Dino Campana che, morto nel 1932, solo pochi hanno forse frequentato sui banchi di scuola e molti ignorano fra gli abitanti delle amene vette dell'Appennino toscoromagnolo. Ebbene proprio a lui, al «poeta maledetto», morto tragicamente nel manicomio di Castel Pulci, vissuto in disgrazia fra i letterati ma studiato con variabili ossessioni dalla critica accademica e non, è dedicato il monologo che si va a recitare stasera.

Autore del testo è un argentino (Gabriel Cacho Millet); interprete, traduttore e regista di se stesso è l'attore Mario Maranzana. Lo spettacolo si intitola *Quasi un uomo* e ricostruisce, servendosi di materiali documentari inediti (molti dei quali conservati nell'archivio di Sibilla Aleramo depositato all'Istituto Gramsci di Roma), la vita del poeta.

Si immagina che egli riceva la visita di un gruppo di ammiratori nel manicomio in cui passò circa quattordici anni della sua esistenza. Comincia così una confessione-memoria-dialogo davanti al pubblico. Campana si presenta, nelle intenzioni dell'autore e dell'attore, come l'emarginato che coltiva nello stesso tempo la disperazione della sua diversità e il compiacimento della sua esibizione. Fa insomma del teatro: in questo trova un risarcimento della sua vita degradata, ma anche è cosciente della finzione e non manca di provocare i suoi osservatori.

I curatori dello spettacolo minacciano di incollare sulle pagine ardue e talvolta acrobatiche dei *Canti orfici* (l'unica opera edita ancora vivente lo scrittore) etichette non sempre pertinenti, sollecitati in questo da motivazioni diverse, così come hanno dichiarato nel corso della conferenza-stampa ospitata dall'Ente provinciale per il turismo di Firenze.

Cacho Millet, emigrato suo malgrado dall'assai poco democratica Argentina, ha visto in Campana il *peon de via*, il poeta incapace di sostare, erabondo (e non solo con la fantasia, visto che per Millet almeno, il viaggio del marradese nella pampa è da considerarsi reale, al contrario di quanto ha scritto finora la critica, che ha sempre visto in Campana un viaggiatore solo poetico); e ne ha fatto un precursore improprio di Gabriel García Márquez, in quanto rappresentante di una contestazione barbarica primitiva, fantastica ma anche politica, dell'ordine malamente costituito del suo tempo.

Maranzana ha sottolineato, con sfumature più italiane, questa lettura, fondandola sull'ipotesi di un poeta che ha vissuto come teatrante, come guitto sradicato, sfrontato ed anche umiliato. L'attore promette quindi, nella sua ora e mezzo di monologo, un'interpretazione ancora più polemica e tendenziosa.

Forse qui Campana si perde di vista ancora maggiormente, anche se non è detto che la «scena» risulti men vera. Più che del poeta storicamente esistito, qui si disegna l'immagine di un intellettuale anti-borghese, con connotati alla Pasolini, più vicino ai suoi montanari che alla società letteraria, infastidito di Giolitti e precursore di certi miti contemporanei sulla follia. Siamo cioè, più o meno, nel filone del teatro come specchio dell'emarginazione e quindi non mancano i rischi di un recupero in chiave letteraria e colta degli schemi sociologici intorno al primato morale e civile della regressione.

L'opera di Campana fu un atto individuale e mormorato; ci pare difficile trasformarla in un gesto pubblico capace di scuotere i montanari del nostro Appennino dai loro cento e più anni di solitudine. La televisione comunque riprenderà l'avvenimento.

[31 luglio 1977, pagina nazionale]

## Orfeo smarrito nel gigantismo della scenografia

Ogni città, almeno in Italia, dispone, oltre che di un santo patrono, anche di un poeta. A Montepulciano è toccato (lo dice la parola) Agnolo Poliziano e la città se ne è ricordata anche in occasione della seconda edizione del suo «Cantiere internazionale di arte».

Ad una manifestazione che quest'anno si propone di affrontare, insieme con altri temi, quello del mito e del simbolo di Orfeo, bene si addiceva infatti, per lo spettacolo inaugurale di sabato sera, la messinscena della *Favola di Orfeo*, composta appunto dal Poliziano nel 1480, su commissione del cardinale Francesco Gonzaga.

Sebbene la tradizione assegni all'opera il merito di aver inaugurato il moderno dramma laico, fu invece per successivi rimaneggiamenti e «adattamenti», più consoni al meccanismo teatrale, che essa godette di una cospicua fortuna. Legittimi perciò e inevitabili i tagli e gli inserti (da altre opere del poeta umanista) operati anche in questa circostanza. In particolare le musiche (dovute al giovane compositore tedesco Henning Brauel, dirette da John Burdekin), le parti corali (eseguite dal complesso dell'Università di Cambridge), le cantate (interpretate da Maureen McNally, Lorraine Sansun, Paolo Barbacini e Nigel Wickens) dovevano fornire un alone interpretativo ed evocativo al testo.

La regia (di Ariberto Arbizzoni, Carlo Diappi e Gerardo Vignoli) ha inteso riorganizzare il tutto facendo ricorso ai più correnti moduli del «teatro totale», processionale e coreografico, utilizzando in tutta la loro estensione gli spazi aperti di Montepulciano: il vestibolo del Teatro Poliziano, le stradine, le gradinate della Cattedrale, il porticato e le finestre della Piazza Grande.

Accompagnati dalle torce «in stile quattrocentesco», gli spettatori hanno seguito un prologo itinerante e, dopo aver preso posto nelle sedie dominate da una passerella trasversale, sono stati bersagliati da un gioco di luci e di musiche che li ha sottoposti a un fuoco di fila di sorprese provenienti dai quattro angoli della piazza. In questo modo il teatro di piazza e la festa pseudorinascimentale erano garantiti.

Molto meno la comprensione e l'interpretazione del testo che, soffocato dalla scenografia, è risultato più statico e insignificante di quanto meritasse.

In realtà, la *Favola*, per quanto essenziale, vive proprio di una tensione drammatica: il protagonista (il poeta Orfeo-Poliziano) diviso fra l'aspirazione all'armonia e la condanna alla disarmonia. Dapprima il suo rapporto di consonanza con il mondo terreno e la natura, costruito sul canto letterario e sull'amore per l'ideale Euridice, è infranto con crudezza dalla morte dell'amata. Poi, quando il restauro dell'armonia terrena è reso possibile dal patto con le divinità, egli cede alla debolezza umana: si volta, come non dovrebbe, a contemplare il bel viso di Euridice nel viaggio di ritorno dalla morte alla vita, e la perde definitivamente. Svanita l'utopia d'amore, egli cerca allora la pace rimuovendo ogni ricordo e desiderio di donna terrena,

e allora l'Eros, invano represso, si vendica scatenando il caos delle Baccanti che lo uccidono in un'orgia di passione. L'armonia costruita sull'astrazione (letteraria, religiosa e misogina) è disgregata dalla necessità materialistica della morte e dell'Eros.

Questa tensione dialettica è andata completamente perduta nelle musiche di scena, tanto paradisiache nel prologo «positivo», quanto ossessivamente corrusche e germaniche nella inevitabile disarmonia novecentesca del seguito. Gli attori hanno fatto il possibile per farsi notare nel caleidoscopio di trovate sceniche, ma è loro mancata la pratica della parola.

A loro (ricordiamo almeno i generosi Sergio Nicolai, Euro Pozzi, Piero Benetti, Maria Pia Tolu), ai musicisti e anche al pubblico va comunque il merito di avere portato a termine con bella e atletica baldanza la prima rappresentazione, nonostante la pioggia, che ha gravemente disturbato l'ultima mezz'ora di spettacolo. Anche per questo alla fine si è applaudito molto e con allegria.

[2 agosto 1977, pagina nazionale]

Cristina, regina di Svezia, tra confessione e psicanalisi

Inaugurata la nuova stagione della Pergola di Firenze con l'anteprima nazionale di *Confessione scandalosa* (*The abdication*) di Ruth Wolff, presentata dalla nuova compagnia del «Gruppo Arte Drammatica», con Edmonda Aldini e Duilio Del Prete, per la regia di Giuseppe Patroni Griffi.

Inaugurazione di discreto livello se si calcola la media matematica con cui i vari ingredienti dello spettacolo si sono miscelati nel corso di questa prima prova. Alcune cose sono eccellenti, altre dignitose, qualcuna di profondissima depressione. Cominciamo da queste ultime, e cioè dal testo. Lodevole e coraggiosa l'intenzione di concedere valore predominante alla parola, vista la crescente analfabetizzazione da cui è affetto il nostro teatro; il coraggio è pagato tuttavia duramente sia dall'autrice Ruth Wolff che dall'adattatore e traduttore Duilio Del Prete.

Si comincia dall'infelice e ingenua versione italiana del titolo, ma si continua più gravemente con numerose intemperanze del dialogo caricato di eccessive spiegazioni, perfino didascaliche. Non mancano battute che vorrebbero essere memorabili e sono soltanto pretenziose, aspirando a una pennellata vagamente elisabettiana e tragica; mentre il contesto è piuttosto quello di una comune situazione da dramma borghese. Si dichiara troppo e molto di più di quanto non consenta l'impianto strutturale.

È vero, la storia è chiamata in causa, ma è presto dimenticata. Cristina, regina di Svezia, dopo essere stata fiera nemica della Chiesa di Roma, decide nel 1655 di passare tra le file dei fedeli cattolici. Chiede udienza al Papa e si sottopone intanto ad un esame di fede, il cardinale Decio Azzolino è incaricato di «confessare» la donna. Tra i due nasce un rapporto intellettuale e sensuale che trasforma la procedura sacramentale in una vera

e propria reciproca analisi interiore. Il dialogo così si spezza in continui soprassalti della memoria durante i quali la regina ripercorre la propria biografia di donna predestinata al potere e quindi costretta a uccidere gli istinti naturali a vantaggio del «ruolo» politico e ufficiale che la società le impone. Più uomo che donna, vergine e tuttavia desiderosa d'amore, approda al cattolicesimo nel momento stesso in cui acquista coscienza dei propri desideri e della propria vitalità. Male gliene incoglie se è vero che si imbatte in un uomo tutt'altro che frigido ma talmente vicino a realizzare la sua ambizione di potere (diventare papa) che non può permettersi di cedere neppure per un attimo alle lusinghe del senso. L'amore tra i due è quindi impossibile.

È vero quindi, siamo nel Seicento, ci sono Riforma e Controriforma, camarille vaticane e costumi aberranti, ma il dramma è di ieri come di oggi. E si fa di tutto per attualizzarlo: il femminismo, il *super ego*, l'infanzia infelice, le inclinazioni omosessuali, le perversioni della madre, la mancata maternità, le sublimazioni dell'*eros*.

E così il conflitto tematico, che non è privo di una sua energica tensione, qui diventa confuso proprio perché si va fin troppo a ricercarne le cause: lo scontro di forze drammatiche (natura contro società) è sepolto dall'ossessiva ricerca di spiegazioni psicanalistiche.

Un così fragile testo avrebbe meritato un più largo uso del pennarello e molte cancellature. Eppure, proprio su un terreno così insidioso, abbiamo visto riflettere le doti non comuni di due attori veri e intelligenti. Edmonda Aldini, forse l'attrice italiana più dotata in fatto di timbro vocale e di escursioni espressive, è messa in condizione di interpretare un secondo atto di rara sapienza, ironica e gentile, ruvida e disperata, sulla linea delle grandi mattatrici della scuola italiana. Duilio Del Prete non è stato meno intelligente, e forse anche più continuo, in un misuratissimo ruolo, decifrato con scarti sottili e molta compostezza nel dettato (cosa rara anche questa). Merito di un regista come Patroni Griffi che, responsabile la sua parte in certi ammiccamenti corrivi (il solito seno nudo e nudo femminile semintegrale), così come prigioniero di un'estetica tardo decadente, è tuttavia un maestro di eleganza formale e di scioltezza rappresentativa. Gli inserti di memoria che si accavallano, si sovrappongono e si sdoppiano rispetto al presente rappresentativo, sono svolti con una sintassi scenica di prim'ordine. Lo spettacolo è fatto anche di queste cose e fa piacere notarle in un panorama contemporaneo troppo spesso approssimativo e incolto. Gli hanno certo giovato le eleganze e il nitore delle scene di Mario Ceroli, le musiche di Nicola Piovani e i costumi di Gabriella Pescucci. Tra gli altri segnaliamo l'ottimo Ezio Marano, la brava Isabella Guidotti, e poi Umberto Marino, Eva Axen, Antonello Fassari, Stefano Sabelli, Pierfrancesco Poggi, la piccola Veronica. Molti applausi per tutti e repliche fino a domenica 16 ottobre.

[8 ottobre 1977]

## Simmetrie e armonie di Bob Wilson

Lodevole iniziativa quella dello Spazio Teatro Sperimentale di ospitare nel suo teatrino del Rondò di Bacco l'ultimo spettacolo realizzato dal giovane «divo» dell'avanguardia americana, Bob Wilson, appunto autore e interprete (con il suo *partner* Christopher Knowles) di *Dialog Network*.

Dicevamo iniziativa lodevole anche perché ha consentito di vedere un'altra volta almeno il lavoro di un personaggio molto più chiacchierato che discusso e conosciuto. Qui, innanzitutto, si vede un palcoscenico in bianco e nero. Poi si distinguono tre piani paralleli: cominciando dal fondale nero con qualche sbaffo di calce bianca, quindi uno spago che sostiene lenzuoli candidissimi che vengono fatti scorrere periodicamente avendo disegnato sulla loro superficie essenziali e astratti profili di paesaggi, infine lo spazio di proscenio con una sedia a destra e un letto sbilenco a sinistra. Ci si avvede allora che quest'ultimo piano è a sua volta diviso in due parti uguali, quelle occupate proprio dai due oggetti e abitate con maniacale perseveranza dai due attori, ciascuno dei quali mai invade il settore dell'altro.

Alla divisione spaziale ne corrisponde una musicale. Sullo sfondo, la colonna sonora di trite musicchette radiofoniche di stile ovviamente americano-newyorkese, alle quali si sovrappone, più incisivo, un magnetofono che irradia dall'inizio alla fine una catena ininterrotta di frasi di conversazione da manuale scolastico, un catalogo insomma di luoghi comuni e di frasi fatte.

In primo piano, anche i suoni si bipartiscono: a destra Christopher Knowles fa eco al registratore, smozzica e ripete deformandole le frasi che ascolta, qualche volta anticipa addirittura l'apparecchio, in ogni caso non parla mai di sua spontanea iniziativa, ma riflette il già detto. Sulla sinistra, Bob Wilson, ora sdraiato o seduto sul letto, ora in piedi, interrompe il flusso meccanico dell'ossessivo dialogo del collega, ma non oltrepassa mai la ridotta economia del monosillabo o del bisillabo. Tutto procede in questa maniera per dodici interminabili *sections* (o *sessions*) finché alla fine, abbandonato lo spazio dagli attori, la sedia rimasta sola in scena si solleva a mezza aria aspettando gli applausi.

Tre elementi dominano spazio, suoni e parole: la ripetizione, la scomposizione e ricomposizione, la simmetria geometrica e matematica delle parti. Il caos apparente è l'apparente staticità (che sono di per se stessi fonte di una inenarrabile noia per lo spettatore) si scoprono alla fine dotati di un complicato ed ermetico ordine interno, frutto di una moderna interpretazione di arti antiche come la mnemotecnica e l'arte combinatoria, che furono già patrimonio di altre epoche in cui cabala e logica esoterica vennero coltivate come antidoto alla alienazione e corruzione del vivere storico contemporaneo.

Qui c'è da ricordare che Wilson ha operato su un soggetto come Knowles, affetto da una grave lesione cerebrale, e che su di lui ha applicato un metodo di comunicazione visivo-sonoro con fini terapeutici; in seguito ha utilizzato quel metodo per fini espressivi e pubblici. Il codice linguistico eccezional-

mente reperito si è così trasformato nella chiave capace di aprire porte di uscita dal mondo quotidiano verso un'area di sensazioni protette dalla loro incomunicabilità per via normale.

Il risultato è certamente dotato di una sua propria e religiosa armonia, ma forse anche in contraddizione con lo stato di iniziale lacerazione da cui muove. È vero che il protagonista sconvolge, disintegra il guscio di vuote e inerti proposizioni che gli proviene dalla tecnologica e alienata società del *network* (ma conservando uno stato di passività parodistica che è sempre subalterna), ed è anche vero che poi lui stesso si sdoppia in maniera schizoide in un secondo protagonista (Wilson) che reagisce dall'alto del suo torpido *super-ego* cercando di dominare in modo attivo le situazioni: tuttavia lo spettacolo (o *performance* che dir si voglia) rimane tutto bello e conchiuso nella sua circolarità, compiaciuto delle simmetrie e delle armonie codificate proprio sulla pelle di una disarmonia tragica che invece cessa di essere tale per trasformarsi in una sorta di *Corano* o «cabala» per iniziati, immunizzati per via orfica dai guai e dai guasti del vile secolo presente.

Diremo quindi che quest'altro campione di avanguardia *Made in USA* è ancora una volta all'altezza dei tempi nostri. Ma siccome non crediamo che i tempi si svolgano sempre secondo sorti magnifiche e progressive, e che tantomeno l'arte sia destinata a perfezionarsi irresistibilmente, man mano che si allontana dal Medioevo o dall'età delle caverne, non crediamo perciò che essere all'altezza dei tempi sia motivo sufficiente per dirsi soddisfatti.

Resta che un lavoro come quello di Wilson non si corregge né si emenda: o lo si accetta o lo si rifiuta in blocco. Non mancano i sostenitori della prima ipotesi. Essi hanno applaudito.

[18 ottobre 1977, pagina nazionale]

Un *Cyrano de Bergerac* rivisitato e corretto

Secondo spettacolo della stagione alla Pergola e secondo dignitoso appuntamento di teatro con il *Cyrano di Bergerac* di Edmond Rostand messo in scena dal Teatro popolare di Roma per la regia di Maurizio Scaparro.

In verità in questo caso l'abilità del regista e del primo attore (Pino Miccol) è stata almeno pari al coraggio con cui essi hanno affrontato un testo per più ragioni rischioso.

Si tratta di un'opera che è fortemente ancorata alla sua data di nascita (1897) alla quale partecipa vistosamente nell'ordito, nel linguaggio e nell'ideologia con i limiti propri di una sensibilità melodrammatica di seconda mano e con i vizi di una attitudine archeologica e regressiva, con forti venature *liberty*: ma, cosa ancora più imbarazzante, si tratta di uno spettacolo che deve trascinarsi sulle spalle il peso di una tradizione interpretativa che è stata molto spesso corriva e romanzesca, improntato cioè ad una immedesimazione enfatica degli attori nelle parti «eroiche» e serie.

Qui Scaparro, utilizzando la traduzione di Franco Cuomo, ha operato con una robusta matita rossa sottolineando i luoghi di più spiccata modernità e attenuando nei limiti del possibile le sbavature e le frange della trama. Ha fatto dire all'ottimo Micol con dimessa sobrietà le «tirate» più esibite (la famosa definizione del bacio), raffreddando il complesso della figura di Cyrano in un'adeguata atmosfera vagamente astratta, ha sfruttato le scene di Svoboda, trascritto da Roberto Francia, per una analisi simbolica e novecentesca della situazione drammatica; infine ha stilizzato con intenti ironici il «contorno» e il «colore ambientale» trasformando l'impianto del dramma storico in una vera e propria monografia del protagonista. In quest'ultimo caso, non è mancata una certa dose di astuzia, visto che il complesso degli attori che fiancheggiavano Micol non sembra davvero possedere tranne qualche rara eccezione, quel felice dono di natura (e del mestiere) che è la parola.

È facile capire allora cosa diventi la famosa storia del secolo XVII, del prode, poetico e infelicemente nasuto Cyrano, innamorato non corrisposto della bella Rossana, a sua volta invaghita del bello ma rozzo Cristiano. Quest'ultimo solamente raccoglie i frutti dell'assiduo corteggiamento della giovane, anche se il buon Cyrano collabora in modo decisivo a farla innamorare. Il patto fra i due uomini (Cristiano si fa amare per il bell'aspetto, ma ricorre alle parole alate e letterarie di Cyrano per impadronirsi dell'anima di Rossana) viene qui proposto come il segno di una condizione schizoide: i due personaggi maschili incarnano la lacerazione del rapporto fra anima e corporeità.

In particolare Cyrano assume le vesti del poeta e del letterato che sperpera una fiumana di parole, di rime e di concettuosità ormai separate da un significato reale. La sua poesia è infatti in primo luogo menzogna, in quanto adoperata ad esclusivo vantaggio del rivale con un tradimento tragico della sua istintiva passione che egli stesso non osa portare a compimento, essendo dominato dalla paura e dal rifiuto del suo corpo (il famoso naso) deforme. Sono evidenti le tracce di una lettura psicanalitica che però, essendo ormai insopportabile e abusata nel teatro contemporaneo, è qui adoperata con una certa leggerezza.

Subentra, semmai, un altro piano interpretativo che la bravura di Micol sviluppa soprattutto nella seconda parte dello spettacolo. Condannato all'impotenza nella vita, il «fantastico» Cyrano non ha altra scelta che quella di recitare fino in fondo la sua parte: egli ha perso l'aureola carismatica del poeta onnipotente, trasforma la sua disperazione nel gioco amaro del poeta-clown. E ci pare di ravvisare qui un'attenta osservazione storica di Scaparro, che ha rivisto il mito di Cyrano alla luce di alcune poetiche delle avanguardie francesi di fine secolo.

Il protagonista diventa un inedito Pierrot Lunaire, un uomo di fumo, un essere sublime proprio perché inutile. Egli lascia che altri siano efficienti e vittoriosi, la sua rivincita è segreta, di un altro mondo, è la rivincita di un profondo e vitale attaccamento alle ragioni dell'amore inespresso e intra-

ducibile. Muore infatti protendendo le braccia verso l'irraggiungibile utopia della passione non consumata per Rossana e verso la luna di legno che scende beffarda dal soffitto a salutare la sua scomparsa davanti all'amata e irraggiungibile donna.

Si è detto degli attori che hanno spesso ostacolato questa lettura lineare, facendo smarrire il filo della regia in qualche bandolo aggrovigliato di estenuazioni naturalistiche. Aggiungeremo tuttavia che è un prezzo che è inevitabile pagare quando si tenta di intraprendere di nuovo la strada del teatro di parola. E questo è bene. Molti applausi per tutti e repliche fino a domenica prossima.

[21 ottobre 1977]

*La ragione degli altri* ovvero la tragedia rovesciata

*La ragione degli altri* di Luigi Pirandello è stata la terza commedia presentata alla Pergola quest'anno. Regista e interprete Massimo De Francovich. La produzione è della ditta Euroteatro. Come si ricorda nel programma di sala, questo poco rappresentato testo pirandelliano rappresenta un curioso e interessante caso filologico: nasce nel 1896 come riduzione di una novella dello stesso autore, viene rappresentato con insuccesso nel 1915, quindi riscritto e definito nel 1925 nella veste che è quella proposta alle scene dei nostri giorni.

C'è di che far venire l'acquolina in bocca a un regista colto come De Francovich, ingordo di piani di lettura e di riferimenti al contesto. Così è per le scene che riproducono rispettivamente un interno borghese di lavoro (primo atto) in stile fine Ottocento, un salotto tardo-*liberty* (2° atto) in stile pacchianamente novecentesco, un interno domestico stilizzato (terzo atto) in stile di moderato espressionismo: quasi che la scenografia (di Toni Rossani) volesse esplicitare l'itinerario stilistico percorso da Pirandello. Altrettanto avviene per la recitazione che sbocciando fuori da una crosta di dichiarato naturalismo, porta poi lentamente a fioritura alcune macchie di colore suggerite da Ibsen, e, infine, si dilata in una campitura astratta e stravolta alle soglie della follia. In parallelo si svolge la staffetta fra i protagonisti – prima dominano gli interpreti del mondo più antico; Guglielmo Groa, padre di Livia, personaggio che pare derivato direttamente da un romanzo storico come *I vecchi e i giovani*, con la sua polemica moralistica avversa al mondo politico e cittadino; quindi l'inetto e scialbo e decadente Leonardo, marito di Livia, uomo senza qualità. Infine le due donne, la moglie e l'amante di Leonardo, due superbi personaggi che nel duetto che domina l'atto finale ricordano la tonalità di *Danza macabra* di Strindberg.

La situazione prevede, al di là della connotazione storica e sociale determinata, l'urto di forze elementari e istintive incarnate dalle due donne: l'amante di Leonardo (Elena) e la moglie sterile (Livia). Non è tanto im-

portante che l'uomo inclini per l'una o l'altra, anzi ormai egli è deciso a rientrare nell'alveo domestico. Conta semmai il fatto che la sua scelta porta in primo piano il ruolo sacrificale della figlia verso la quale si scatena la lotta delle due donne per la sua annessione. La moglie vuole ricomporre un'innaturale armonia familiare portando con sé la figlia non sua e il marito ravveduto, mentre l'amante avendo perduto l'uomo vuole comunque conservare la sua legittima bambina. Sono i poli opposti di una tensione potenzialmente tragica. Il conflitto tra il progetto domestico di Livia e la resistenza dell'istinto di Elena è destinato a risolvere comunque nella violazione di un valore: l'unità familiare da una parte e la legge biologica e naturale della maternità dall'altra.

Ma il conflitto è solo apparentemente tragico, dato che almeno uno dei due valori è tale solo in senso storico e contingente: è un «mito» falso, quello dell'unità perbenistica e formale del nucleo domestico, ossequiente verso le norme della società borghese. Si tratta quindi di una falsa tragedia, anzi di una tragedia rovesciata in forma di farsa in cui la contesa tra le due donne e il manichino di Leonardo sono piuttosto visti sotto l'aspetto grottesco. La regia sottolinea questo aspetto in alcune parti più e meno altrove, preoccupata forse di mostrare quella storia interna del testo pirandelliano di cui dicevamo all'inizio, quasi registrando il progresso di consapevolezza che si dovette verificare nell'autore; così succede che la descrizione delle cause ambientali, la ricostruzione dell'affresco storico con le beghe parlamentari, con le soste intorno alla figura del padre e al lavoro giornalistico di Leonardo, concedano troppa serietà e motivazioni alle tesi dei personaggi borghesi (Leonardo, appunto, e Livia) ingannando anche sull'effettivo timbro dell'opera; e solo una accentuazione del tema biologico della sterilità di Livia avrebbe consentito un esito diverso.

Proprio nella contraddizione fra apparente tragicità e sostanziale inconsistenza del conflitto andava invece ricercato il senso del lavoro: e questo avviene solo nel terzo atto, laddove però l'ingigantirsi del ruolo sacrificale della bimbetta, quasi discendente lontana della Hedvig dell'*Anitra selvatica* ripropone un alone tragico-romantico che in Pirandello era sapientemente raffrenato.

Resta il merito di un'operazione molto seria, di quasi maniacale rigore filologico, condotta purtroppo con attori non sempre all'altezza del testo o della regia, anche se talvolta assai bravi nelle loro rispettive caratterizzazioni (si veda l'eccellente Carlo Bagno a cui non si può certo addossare la colpa di essere un personaggio del Pirandello più antico). Un po' al di sotto Lucia Catullo nelle carni insoddisfatte di una madre-amante, Mila Vannucci come moglie glaciale e strategica, lo stesso Massimo De Francovich come imbelles Leonardo e quindi Dante Biagioni, Giuseppe Colombo e la piccola Barbara De Bortoli. Applausi calorosi. Si replica fino a domenica.

[27 ottobre 1977]

Il corpo come microcosmo denso d'energia e volontà

Connubio di idee e di metodi teatrali allo spazio teatro sperimentale del Rondò di Bacco. Protagonisti: il gruppo fiorentino dell'Ouroboros, capeggiato dal regista Pieralli (che continua a firmarsi tuttavia Pier'Alli), e il Gruppo di ricerca materialistica proveniente da Torino. L'incontro è da considerarsi per molti aspetti felice, avendo prodotto uno spettacolo che, sotto il titolo *Impedimenti*, ha lasciato intendere una ricerca espressiva e ideologica di notevole interesse.

Volendo dare a ciascuno il suo, ricordiamo che il gruppo torinese ha messo a disposizione i materiali di una scrittura gestuale ispirata dall'*Uomo macchina* del filosofo settecentesco La Mettrie, ed ha fornito la maggior parte degli interpreti; invece il gruppo Ouroboros, con una partecipazione minoritaria tra i recitanti, ha fornito lo spazio scenico curato dallo stesso Pieralli.

Gli attori si dispongono in tre gruppi di tre persone su altrettante pedane che occupano tutta la sala del Rondò, secondo una progressione che culmina nel piano rilevato del palco, un tempo scenico. Ancora tre tabernacoli ricolmi di candele presidiano ciascuna pedana, rispetto alla quale dei segmenti a tratti illuminati attraversano in orizzontale e in verticale la grigia penombra in cui è immersa la sala.

Gli interpreti stanno sulle pedane secondo un ritmo che è determinato dalla presenza vincolante (è il caso di dirlo) di funi tese dal soffitto alle pareti, al pavimento, alle braccia, ai piedi. Mediante un complesso e intricato gioco di forze e di vettori, il movimento di ognuno dei gruppi plastici, si deforma, distende e scompone, alternando le tensioni e le cadute dei corpi alla ricerca di una posizione eretta, di una armonia di rapporti, di un equilibrio statico che gli «impedimenti» di volta in volta dimostrano di consentire e poi negano in un groviglio inestricato.

Perché tutto questo? Si chiederanno probabilmente i venticinque spettatori invitati a percorrere gli interstizi e le anse che separano le une dalle altre le pedane, visitando come fantasmi vaganti il muto rituale che si ripete per ben tre volte nel corso della stessa serata. Il fatto è che la ricerca del gruppo torinese si è rivolta con molta serietà a cogliere in una dimensione strutturale alcuni meccanismi del vivere sociale muovendo dall'uso del corpo come microcosmo denso di energie e di volontà. Viene così rappresentato il conflitto tra libertà e libero arbitrio da una parte e necessità dall'altra: naturalmente non in termini storici, ma simbolici.

Non è dato di godere di una libertà assoluta (e questa è una verità che almeno in teatro non sempre appare ovvia) perché insieme con gli impedimenti dati dalle cose, altri ne esistono intessuti dai legamenti che collegano le diverse individualità e quindi i diversi tentativi di ciascuno di liberarsi: lo sfogo del singolo di raggiungere una posizione qualunque è spesso la causa per cui il personaggio collegato al primo viene a trovarsi più aggrovigliato che mai, mentre una mossa falsa di uno è invece la causa della liberazione involontaria e momentanea di un altro.

Le funi di un infernale marchingegno sono quindi, in *Impedimenti*, la traduzione fisica di una visione pessimistica e tragica del vivere collettivo. Rare rivolte, come bagliori di luce, inducono a sperare in un'armonia che non si realizzerà, mentre la luce delle povere candele testimonia che tale speranza è indistruttibile.

L'impianto scenico di Pieralli poi suggerisce un ulteriore piano di lettura, già presente però nel nucleo dei materiali di base. Tutto questo lavoro infernale (che rimanda davvero a un'atmosfera da girone dantesco) non è mai in grado di osservare se stesso, i dannati sono privi di una visione generale che consenta loro di prendere il bandolo della aggrovigliata matassa di funi: tale visione è in apparenza consentita solamente agli spettatori, che alternando il primo piano e il campo totale possono organizzare i segmenti dell'azione secondo il proprio ordine mentale e estetico. È quello che gli autori chiamano il potere con una metafora semplificante ma qui fortemente allusiva di una contraddizione drammatica fra due poli: da una parte l'ansia liberatoria ma impotente e disordinata dei singoli; dall'altra l'incombere di una codificazione di quel caos in un ordine che è sempre tuttavia esterno, proprio perché totale, al singolo.

Peccato che quanto c'è di avventuroso e di imprevedibile in un simile impianto venga in parte sacrificato dalla calcolata simmetria con cui avvengono nella realtà le azioni dei singoli interpreti: soggetti in realtà fin troppo consapevoli del tutto che in questo caso si chiama spettacolo, al quale pagano un tributo di asettico rigore. La regia ordinata che avrebbe dovuto essere antitetica e esterna, è invece scesa fin dentro a loro. E i margini di conflitto si fanno esigui.

Tra gli interpreti, peraltro bravissimi: Giancarlo Baraldo, Enrico Beladonna, Giorgio Di Silvestre, Renato Ghiazza, Patrizia Grosso, Giancarlo Pagliazzo, Marcella Roseo, Silvana Saini, Maurizia Tovo, Franco Cadenzi, Gianfranco Morandi, e la Bartolomei. Si replica fino all'11 novembre.

[2 novembre 1977]

Un *Misantropo* polemico con il mondo contemporaneo

Un capolavoro della letteratura drammatica mondiale (*Il misantropo* di Molière) è stato presentato alla Pergola nell'allestimento ormai collaudato di Franco Parenti e Andrée Ruth Shammah che lo avevano messo a punto nella scorsa stagione al Salone Pier Lombardo di Milano.

Già molto la critica si è soffermata sullo spettacolo ed eviteremo perciò di ripetere il ripetuto. Basterà ricordare la trama: Alceste, nobile signore un po' maniaco, è infastidito dal mondo che lo circonda e quindi disprezza gli opportunisti, gli ipocriti, gli adulatori, gli affaristi che trionfano nella società cortigiana. C'è del sano e del malato in lui: sotto la sua sferzante e rigorosa ironia cadono i manichini dei disvalori: ma così facendo egli si scava intorno

il fossato di una ossessione che lo isola dal vivere sociale. Perde il processo intentatogli da Oronte e perde l'amata Célimène a cui prospetta una fuga lontana dal mondo che non li merita. Invano l'amico Philinte, sensibile all'impegno e alla paziente presenza nella società, aveva cercato di dissuaderlo. Alceste, oppositore di tutto e di tutti, ha deciso di vivere da solo nel deserto.

È evidente il risvolto amaro del comico. Il misantropo riesce a vedere più chiaro degli altri dentro agli uomini e nei loro rapporti, ma la sua lucidità impietosa è nello stesso tempo la causa e l'effetto del suo essere un emarginato, un escluso, un personaggio inattuale, fuori moda. È insomma un buffone, che proprio in questo offrirsi alle contumelie e alla sconfitta pubblica, realizza il suo capolavoro doloroso: la sua solitudine è segno di superiorità.

La regista e Franco Parenti hanno sistemato lo spazio scenico in un bianco molto strehleriano: classico, con abiti moderni disegnati su misura per un eterno party un po' *demodé*. Nient'altro se non qualche colonnina per i monologhi e i dialoghi, e qualche raro drappeggio ad uso tappeto. Il testo (tradotto dallo stesso Parenti) ha conservato le rime ma non i versi, visto che la perfetta armonia dei martelliani è qui stata del tutto subordinata alle esigenze del dialogo in lingua italiana. Ma l'attualizzazione più vistosa si è avuta nei riferimenti polemici al mondo contemporaneo, quello salottiero e milanese in particolar modo, che viene esplicitamente portato alla ribalta nell'atto secondo; ma più in generale sono i tradizionali tabù del nostro tempo che vengono satireggiati dalla viva voce del personaggio di Molière.

Questo nell'illusione, tragicamente fallace, che la polemica sui fatti del giorno possa dare vitalità ad un testo che proprio sul superamento del ricatto del presente fonda la sua vena ideologica. Fallace anche perché finisce per dare a tutto l'insieme un aroma ambrosiano che è presuntuoso e campanilistico (Milano *caput mundi*) senza essere per questo più realistico o veritiero. Sfiducia in Molière? Può darsi, ma anche eccessiva fiducia nella strizzatina d'occhio e nello stile cabaret.

Queste alcune delle cadute di uno spettacolo che ha però il suo limite maggiore nel divario scenico che si registra fra il protagonista e il contorno. Sempre bravo, sgradevolmente simpatico e simpaticamente assurdo, il primo; sempre macchiette ridicole i secondi, incapaci di uscire da una caratterizzazione sociologica e schematica; quando invece il testo e lo stesso protagonista avrebbero richiesto una recitazione più modulata e contraddittoria.

Abbiamo sempre sostenuto la necessità di un ritorno alla pratica del teatro di parola ma farlo in queste condizioni ci sembra tanto goffo quanto il pretendere di riempire un modulo di conto corrente con una racchetta da tennis.

La cronaca ci esorta a ricordare fra gli interpreti Bruno Noris, Bob Marchese, Raffaella Azim, Chiara Toschi, Riccardo Peroni, Simona Caucia, Sandro Quasimodo, Giovanni Battezzato, Fabrizio Pisaneschi, Franco Morandi.

Applausi calorosi. Si replica fino a lunedì.

[5 novembre 1977]

## Scene di decadenza in un «interno» borghese

Un catalogo molto bello, firmato da uno dei più noti fotografi di scena, corredato da scritti di Brecht, Shaw, Luigi Lunari e Lucio Colletti, ha fatto da presentazione ad uno spettacolo bisognoso più di molti altri di referenze, garanzie e tutele esterne, visto che le sue doti naturali non gli garantiscono da sole, come a noi sembra, un destino felice.

Parliamo de *Le case del vedovo* di Bernard Shaw, messo in scena dal Piccolo Teatro di Milano, per la regia di Carlo Battistoni presentato ieri al teatro Metastasio di Prato. Tra le tutele più vistose è certo il marchio di fabbrica che fa quasi subito pensare al Piccolo storico, al suo direttore artistico Strehler, alla Milano capitale (un tempo) del teatro italiano, ad alcuni tra i più prestigiosi attori nostrani.

Ma aggiungeremo che altre cose erano cattivanti in questo spettacolo: le eleganti scene di Paolo Bregni (non assenti i mobili di gusto antiquario e in stile naturalmente «ottocento»); la presenza di due maestri della tradizione recitativa italiana (Giulia Lazzarini e Gianni Santuccio) e di un buon attore come Piero Sammataro; e infine la scelta di un testo (datato 1892) opera di quel Bernard Shaw che, si voglia o no, è uno dei più complessi e interessanti autori dell'ultimo secolo (la commedia in questione aveva poi il sapore della riscoperta filologica e della *trouvaille* colta). Ma niente di più che delle buone e mentali intenzioni.

La storia sociale e intima della coppia padre-figlia accenna in parte alla tematica della decadenza morale vista in un interno borghese e domestico che è caratteristica del periodo tra i due secoli: la scoperta che il vecchio Sartorius è uno speculatore che si arricchisce sulla pelle dei suoi miserevoli inquilini, blocca le speranze della figlia Blanche che intenderebbe sposare il giovane Henry Trench il quale, invece, di fronte alla scoperta corruzione morale del suocero si ritira non volendo essere coinvolto nel cinico metodo di sfruttamento di costui. Alla fine, essendo chiaro che anche Henry è invischiato nel medesimo «affare» ed anzi gode dei vantaggi economici che derivano da esso, tutto si sistema: si farà il matrimonio e si leggerà per sempre anche Henry al destino capitalistico e disumano di cui è protagonista (ma anche lui suo malgrado) il vecchio Sartorius. Le leggi del sistema sociale ed economico oltrepassano comunque la capacità di reazione di ognuno.

È il ben noto intreccio di lettura soggettiva e psicologica (anche psicanalitica) e di interpretazione sociale che caratterizza la «linea» del Piccolo. Solo che qui la scansione scenica è talmente televisiva e monocorde da concedere più spazio alle figurine minori di Lickcheese e Cokane che non alla storia del triangolo Henry-Blanche-Sartorius. Questi ultimi del resto fanno di tutto per essere riassorbiti e inghiottiti dal contesto e rimangono schiavi della trama e dei significati polemici più esterni.

Rari guizzi del viso di Santuccio, qualche sua inflessione dissociata, la tensione nervosa della vena giugulare o delle dita di Giulia Lazzarini, un

paio di passaggi registici e il buon finale: da soli non bastano a muovere e movimentare (in senso interpretativo) una commedia di rara monotonia intellettuale. Merito anche questo di una regia che qui si dispone secondo una stanca *routine* neo-accademica, omaggio forse non voluto alla nuova borghesia socialmente avanzata. Ad aggravare il tutto, soprattutto nella seconda parte, si è scatenata sul palcoscenico una vera e propria epidemia di papere selvagge che hanno coinvolto quasi tutti i pur eccellenti interpreti, tranne Giulia Lazzarini.

Gli altri erano: Gianni Santuccio, Piero Sammataro, Gigi Pistilli, Tullio Valli, Renato Sarti e Dina Zanoni. Applausi e molte chiamate. Intanto il Metastasio di Prato ha deciso di programmare altre due serate, per il 15 e il 16 novembre per lo spettacolo «A me gli occhi, please».

[10 novembre 1977]

Primo spettacolo all'Affratellamento

«L'Italia – diceva Vittorio Alfieri – sembra diventata una grande caserma ed il teatro il luogo preferito della libera uscita». Questa è anche l'impressione suggerita giovedì sera dalle reazioni entusiastiche del foltissimo pubblico che presenziava lo spettacolo d'apertura della stagione al teatro Affratellamento. Era in scena il noto attore napoletano Leopoldo Mastelloni in un'opera dal titolo *Les fantomes de Pierrot*: in scena da solo per più di due ore, dando prova di una vigorosa preparazione atletica e di una non meno sorprendente vitalità interpretativa.

Quando si è detto che si tratta di uno straordinario esempio d'istinto teatrale allo stato puro, dotato di una funambolica e quasi maniacale vocazione istrionica, non si è però detto che una parte del tutto. Cosa fa Mastelloni all'interno e al di fuori del palcoscenico? È una donna, una prostituta napoletana, che emerge da un coacervo indistinto di oggetti teatrali, di abiti sgargianti e falsi, di orpelli fastosi e volgari. Muovendo da qui comincia a parlare, monologando e dialogando la voce da un nastro magnetico. Cita moltissimo, storpiandoli, i testi della letteratura napoletana e universale, mentre non manca di fare riferimento alle frasi fatte e ai luoghi comuni della tradizione canora (l'opera lirica, le canzoni di Viviani e Brecht-Weill).

L'operazione è sostenuta da un ricorso cattivante ai moduli registici di più sicuro effetto. Si passa infatti dall'uso delle luci secondo la maniera espressionista, alla citazione dello stile *café chantant* secondo moduli alla Trionfo, dalla farsa napoletana fondata sul fraintendimento e sul bisticcio di parole, alla tecnica del travestimento secondo i moduli della «Grande Eugene», dalla collisione di linguaggio formale e di battute triviali alla trovata di avanspettacolo.

Per questa china non è dato di prevedere a quali abissi di cattivo gusto e di indifferenza per i contenuti, lo spettacolo può precipitare, tenuto conto

che il Mastelloni procede spesso improvvisando e non segue tanto una linea coerente, quanto il suo istinto scenico che subordina tutto all'effetto plateale. Si può certo invocare l'ideologia ribellistica della napoletanità, con la pretesa di una violenta opposizione fra l'esistenza biologica (in questo caso della popolana-prostituta) e il perbenismo formale borghese; il fatto è che qui la comicità scaturisce molto più banalmente dall'uso strumentale e mistificante di un materiale corposo e «basso» che può risultare scandaloso e provocatorio solo per un pubblico che provi, verso il sesso, verso le cosiddette parolacce e le allusioni erotiche, lo stesso sorpreso stupore e sconvolgimento che può percorrere vene di un seminarista pre-conciliare. Senza scomodare la cultura e la tensione polemica di Leo e Perla e di altri esponenti siamo comunque al di sotto anche della carica provocatrice laica e antiborghese che ebbe a suo tempo lo stesso teatro di Paolo Poli.

Che il pubblico applaude e si scompisci dalle risate non è del resto conferma di molti meriti, se è vero che lo stesso avviene, al grido di «Fuori le belve!» agli spettatori di cinema-varietà, con le immaginabili esaltanti considerazioni per quel sesso femminile che, nonostante tutto, continua a rimanere in certi spettacoli un oggetto di dissipazione volgare e di qualunque mercificazione.

[12 novembre 1977]

Sceneggiata napoletana con un pizzico di farsa

A sei mesi dalla sua apparizione estiva al Teatro romano di Fiesole, la «Cooperativa teatro libero» si è ripresentata al pubblico fiorentino per le ultime repliche de *I Vermì*, al teatro Affratellamento.

Rivisto nello spazio più raccolto del teatrino di via G.P. Orsini, il dramma che Tommaso Pironti scrisse nel 1917 sulla base del soggetto e della struttura dell'omonimo romanzo di Francesco Mastriani acquista un ritmo e una corposità di sicuro effetto. Più stanco rimane il primo atto, dinamico e vigoroso si conferma il secondo. È teatro allo stato quasi puro, spettacolo sostenuto da una buona distribuzione, affidato ad una recitazione programmaticamente estroverta che si distende con giunture sintattiche ben sperimentate. La mescolanza del genere della «sceneggiata» con la tecnica del recitare «romanzesco» produce un impasto fortunato di tecnica popolare e di ironico straniamento: il dramma a «fosche tinte» sconfinava spesso nella farsa e nel cantabile secondo i canoni più noti della tradizione teatrale napoletana.

Si potrà forse dubitare che il sortilegio spettacolare non sempre riesca a manifestare, al di sotto della sua brillante festosità caricaturale, un organico disegno di interpretazione storica, limitandosi a fornire un rovesciamento parodico, in stile «rétro» di mode popolari e corrive. Ma è obiezione solo in parte valida, perché bilanciata dal felice svolgimento di un tema dotato di un'autonoma carica polemica: l'adozione unilaterale e corporosa di un comi-

co «gratuito» e disinibito che fa tesoro di tutte le intuizioni già presenti nel testo di sessant'anni fa, le quali spoglia delle aggiunte moralistiche e patetiche in virtù di una coscienza critica datata 1977. Ecco allora che il patetico, il moralistico, lo stantio, che pure si annidava nel lavoro di Mastriani – Pironi, diventano ingredienti ulteriori, additivi nella miscela combustibile. Sono evidenti qui i meriti della regia di Armando Pugliese che riscatta quindi in questa circostanza la mediocre prova offerta di recente con l'allestimento del *Mare* di Edward Bond.

Ma saranno da lodare anche gli attori: eccellenti nel duetto dei becchini Mario Scarpetta e Gerardo Scala (sostituto del bravissimo De Rosa che avevamo visto nelle repliche estive), brava come sempre Angela Pagano e poi: Giuseppe Anatrelli, l'incontenibile Vittorio De Bisogno, Girolamo Marzano, Nando Di Lena, Antonio Ferrante, Saverio Mattei, Gino Monteleone. Si replica fino a domenica.

*Non è per scherzo che ti ho amato* di Diego Fabbri è di scena alla Pergola di Firenze, con la regia di Carlo Giuffré che anche recita nel ruolo di uno dei protagonisti, insieme a Paola Quattrini, la produzione appartiene alla società a responsabilità limitata che si nomina «Scarano».

Il testo è una novità (per la precisione la ventottesima) del noto autore (con al A maiuscola nel programma di Sala). Si tratta di una *pochade* ovvero di una commedia comico-brillante giocata sull'intreccio e sugli equivoci. Adulteri ipocriti, innamorati di vocazione, disamorati per natura, tutti disillusi. Luoghi comuni, qualche tentativo di *gags* verbali o mimiche, malintesi frequenti fra copione e attori. Un lavoretto tirato via e la buona intenzione (il tema dell'amore borghese trattato con *verve* comico-ironica) soffocata da una scarsa dimestichezza con il mondo: sì, con il mondo che sta al di fuori di una morale che si impettisce a parlare dei massimi «sistemi» (amore, dignità, verità) con miopia pantofolata.

La regia non ha colpe, ed anzi si diverte alquanto. Meno irresponsabili gli attori, efficaci solo nei passaggi più scolastici. Discreta la prova di Arnaldo Ninchi. Discretissimo il pubblico che ha cortesemente applaudito.

Si replica. Perché?

[2 dicembre 1977]

Il meccanismo del lavoro messo in scena al «Rondò»

È un teatro laico, cordiale e generalmente colloquiale quello di Remondi e Caporossi. Lo conferma l'ultimo lavoro che la coppia ha presentato al Rondò di Bacco, *Cottimisti*.

Come al solito, pochissime parole, anzi suoni di voci e richiami. Molte invece le azioni, ora concitate e sorprendenti, ora monotone e ripetitive: in

un caso e nell'altro il gesto diventa grottesco, comico, deformato. Senza tuttavia snaturarsi nelle sue componenti primarie che sono (nell'opera in questione) i movimenti elementari e riconoscibili di due muratori alle prese con i problemi pratici di un cantiere.

È la combinazione arbitraria, fino all'assurdo, di quei movimenti che determina l'azione di scena, procedente per scarti improvvisi e illogici, oppure per ripetizioni quasi maniacali. Sono i due attori che danno il via al movimento e pretendono poi (come bene si addice a due artefici muratori) di guidarlo a loro piacimento. Il guaio è che arrampicarsi su una scala, scendere da un traliccio, costruire un muro, tendere un filo, sono gesti che non sempre percorrono la direzione prestabilita.

Nasce di qui una comicità limpida e equilibrata, naturale e stilizzata, come i colori delle loro vesti che sono insieme clownesche e quotidiane. Con disarmante tranquillità costruiscono un muro fatto di mattoni, uno per uno scelti, distribuiti, sistemati: e con uguale ovvietà finiscono per rimanere prigionieri dello stesso muro che si suppone circolare.

Grazie a un marchingegno (altalena, gru, paranco) evadono dalla loro prigione, dietro al muro rimaniamo noi spettatori, per poco tempo però, visto che un altro attrezzo meccanico emerge al di sopra della parete di cotto e si allunga verso di noi: appare una sfera di metallo, che ci minaccia, ci sorprende, infine si svela per qualcosa di amico.

È tutto chiaro e limpido, disteso e prosaico, con qualche insorgenza volutamente poetica (gli anatroccoli che scappano fuori durante i lavori di edificazione del muro, la pallina colorata che rimbalza oltre i mattoni, le mani che si muovono al vertice della costruzione, gli scarponi e lo zaino che scivolano oltre la medesima barriera): ma è anche questa una poesia colloquiale che non infrange il registro stilistico di base, felicemente articolato fra due poli non contraddittori: la vita pratica e la vita fantastica.

E del resto le stesse stralunate macchine che l'architetto Caporossi si diverte a inventare, non sono mai vere e proprie «macchine celibi», si coniugano anzi con straordinaria armonia con il ritmo tutto umano che impone loro la pacata e disincantata *allure* di Remondi. Stralunato e «cattivo» il primo, impassibile e fiducioso nelle cose il secondo: i due attori si integrano in uno spettacolo che riesce a essere finzione senza esibizionismi.

[3 dicembre 1977]

Ruzante e Fo nella grottesca miseria dei contadini pavani

*Il quinto stato* è andato in scena al teatro Affratellamento. Il testo è di Giancarlo Andreoli, che lo ha ricavato dalla contaminazione e fusione di due romanzi di uno dei più interessanti romanzieri italiani d'oggi (Ferdinando Camon, autore appunto de *Il quinto stato* e de *La vita eterna*). L'allestimento è dovuto ad una delle più solide cooperative italiane («La compagnia del collettivo» di Parma).

Su di un piano inclinato, imbrattato di fango, sterco, con rare tracce di erba, si muovono i contadini poveri, analfabeti, primitivi, della regione padana. Il fondale è un panno bianco che si illumina di volta in volta di colori (l'azzurro del cielo, il giallo di un bombardamento, il buio della notte). L'impianto scenografico è elementare e lascia che l'occhio dello spettatore sia libero di muoversi fra i corpi degli attori, che, per la verità, sono molto bravi, affiatati e dotati (chi più e chi meno, ma non è il caso di sottilizzare) nell'usare i diversi registri espressivi. In primo luogo, il grottesco con cui i modi linguistici, l'incultura, la miseria, l'istintività di questi servi della gleba viene portata sul palcoscenico: ed è la «snaturalité» di Ruzante, la mimica di Fo, il ricalco caricaturale ripreso dal vero. Poi, talvolta, il timbro grottesco viene moltiplicato per se stesso e i contadini parlano della propria vita, di presunti miracoli, di amori e matrimoni, di storie paesane, e così via: è la parte più riuscita dello spettacolo, in cui la scena diventa la pagina scritta di personaggi analfabeti.

Il comico che nasce di qui è il risultato di uno stravolgimento secondo il punto di vista parziale e deformato di contadini privi di cultura autonoma.

In ultimo viene Brecht, che fornisce allo spettacolo la struttura fondamentale, e cioè quella epica, più narrativa che drammatica. Ma Brecht viene anche – e qui convince meno – come modello di didattica storica: i fatti contemporanei in cui sono coinvolti i contadini pavani, diventano spesso l'occasione per una commemorazione storica: dall'oppressione del medioevale signore Ezzelino da Romano alla strage dei contadini-soldati sul fronte della prima guerra mondiale, allo sfruttamento patito da parte dei latifondisti fascisti, alla guerra di liberazione, all'arrivo dei «mericani».

Una giusta lezione di storia, nessuno lo nega, ma quasi sempre priva di effettiva tensione drammatica, con i vinti (e buoni) e i vincitori (e cattivi) chiaramente designati.

Questo non toglie che anche tali scene si facciano spesso apprezzare per l'originalità del dettato e per la freschezza delle invenzioni figurative. E così il timbro comico non lascia mai il posto al patetico e alla lezione edificante: quelle che infastidiscono appunto nella struttura del testo.

Della regia mi pare che si sia detto già, e ricordiamo solo che era di Bogdan Jerković. Le scene erano di Giancarlo Bignardi; le musiche di Imer Pattaccini. Gli attori erano: Claudio Abbiati, Claudia Balassai, Paolo Bocelli, Gigi Dall'Aglio, Giorgio Gennari, Walter Le Moli, Imer Pattaccini, Tania Rocchetta, Marcello Vazzoler. Molti cordialissimi applausi anche alla replica di mercoledì.

[17 dicembre 1977]

Il colore del mondo orientale

Dopo avere indossato i panni e le maschere di numerosi personaggi (Pulcinella e Pinocchio, ad esempio) i comici del Teatro dell'Elfo si sono questa volta addobbati secondo l'uso orientale. Lo hanno fatto in occasione della

trascrizione scenica (lavoro collettivo) delle *Mille e una notte*, spettacolo ricavato appunto dalla celebre raccolta di novelle orientali, rappresentato in «prima» nazionale al Teatro dei Rinnovati di Siena, essendo stato prodotto con il contributo di quella amministrazione comunale nonché del Teatro Regionale Toscano.

Lo spettacolo è stato avviato con notevoli ambizioni culturali. La favola di Sheherazade, che racconta le novelle al sultano, notte dopo notte, per salvarsi la vita, e che fa da «cornice» al corpo centrale del testo, diventa qui, oltre che il motivo di raccordo fra le diverse altre favole che riempiono la scena, anche il momento di massima confessione ideologica. Sheherazade parla in toni enfatici, secondo un punto di vista occidentale e coloniale, del mondo e dei personaggi esotici che saranno chiamati in azione.

Le storie evocate (del contadino Talib, della città di Jazira, di Abu Qir il tintore, di Halimà la strega) che si intersecano secondo una tecnica a mosaico, invece dovrebbero essere una libera rielaborazione dell'antico materiale popolare in cui si fondono temi e motivi orientali, nostrani e quotidiani.

Ma i generosi comici cispadani, per l'occasione trapiantati in Toscana, non sono riusciti sempre a «travestire» la loro più autentica natura teatrale secondo le vesti fiabesche e secondo l'abito ideologico che essi stessi si sono apprestati. E questo è stato in definitiva un bene. Attratti forse dall'ampio spazio (boccascena compreso) disponibile al Teatro di Rinnovati, hanno calcato la mano sulla scenografia e i costumi, variopinti e spettacolari: la scena è imbandita con cortine, cuscini e tendaggi; un praticabile circolare occupa il centro della sala; i costumi sono ritagliati secondo un sincretismo occidentale e orientale ma sempre sgargianti, ed anche di buon gusto. Scena e costumi risultano fastidiosi e ridondanti, però, rispetto ai movimenti e all'azione, non certo «ironici» come avrebbe fatto sperare il punto di vista coloniale assunto polemicamente in partenza.

Il fatto è che, invece, nella elaborazione mimica delle diverse novelle, sono emerse le doti espressive (in via di formazione, ma fresche ed efficaci) di alcuni attori e della stessa regia di Gabriele Salvatores. Costruite secondo un ritmo ellittico, le vicende interpretate soprattutto dai bravi Johnny Gable (Abu Qir) e Antonio Catania (Talib) hanno raggiunto momenti di scattante energia. Il ricorso alla tecnica collaudata del «lazzo» istrionesco, coniugato con evidenti recuperi dal teatro-circo o dal gergo espressivo dei fumetti, ha avviato tutta la parte centrale dello spettacolo verso ritmi che ci paiono tra i più felici fra quelli fin qui manifestati dal gruppo. Saranno certo da ricordare i prestiti che risalgono alla corrente europea del teatro contemporaneo che si rifà, in modi più o meno espliciti, alla «commedia dell'Arte»; ma l'insieme funziona molto bene, denotando una sapiente e distesa opera di riciclaggio.

Ed infatti proprio in tali circostanze anche l'assunto ideologico di base traspare con maggiore naturalezza. Come nella candida figura del contadino Talib, che sfida con la sua fantasia disarmata la casta dei potenti, ricorrendo all'illusoria speranza di un «genio» benigno annidato in una bianca

sciarpa. Così anche nel bellissimo confronto tra Abu Qir, tintore capace di creare tessuti dai mille colori, e i potenti che impongono invece una realtà fatta solo di bianco e di azzurro. Ecco che qui l'attrito fra la fantasia e la monotonia, fra la vitalità dei semplici e la immobilità dei potenti sempre uguali a se stessi, appare naturalmente, per immagini, con mezzi solo teatrali, come le metafore di quella antitesi fra potere e creatività che è il tema perseguito dallo spettacolo.

Proprio per questo appaiono ingenua e velleitarie le dichiarazioni di fede espresse nel finale, e più in generale nella «cornice», attraverso il duetto fra Sheherazade (la fantasia) e il Sultano (il potere): simbolismo inutile che ci informa che lo spettacolo è stato solo un gioco, che dobbiamo tornare alle nostre case come oppressi solo momentaneamente «liberati».

Con minori sensi di colpa ideologici e con più misurate ambizioni culturali (non si improvvisa un raccordo antropologico fra oriente e occidente), il Teatro dell'Elfo si potrà avviare verso applausi anche più calorosi di quelli già nutriti che lo hanno festeggiato ai Rinnuovati di Siena.

[21 dicembre 1977, pagina nazionale]

Il vecchio Shakespeare seppellito da un nuovo *Antonio e Cleopatra*

La Pergola saluta l'anno nuovo con un testo antico e di sicuro successo, *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare, nell'allestimento della Compagnia di giro, con Giorgio Albertazzi e Anna Proclemer nei panni dei protagonisti e con la regia di Roberto Guicciardini.

Ma il successo, che pure il pubblico della «prima» ha voluto significare ai suoi beniamini con una serie di cordiali applausi, non è stato raggiunto. Il vecchio Shakespeare ha fatto qualche fatica a pronunciare qualcuna delle sue memorabili frasi, e subito dopo è stato trinciato, anchilosato e seppellito dalla traduzione di Giorgio Albertazzi, oltre che dalla rielaborazione (opera di Guicciardini e Albertazzi) in due tempi.

I temi della tragedia si sono così alternati l'uno all'altro senza un organico filo conduttore, e lo stesso conflitto tra l'anima orientale e sensuale, da una parte rappresentata da Antonio, e quella occidentale e razionale di Ottaviano, dall'altra, si è diluito spesso in mille rivoli di notazioni.

La differenza fra il testo e il suo allestimento sta nel fatto che la dissenatezza e l'istinto disordinato di Antonio-Cleopatra sono nell'originale determinati da ragioni ideologiche precise (il fascino-terrore rappresentato dal mondo orientale per un'ottica eurocentrica e imperiale), mentre qui sono attualizzati sotto forma di «bizzarria», di *spleen* addirittura, quasi diventando una parodia di se stessi. Così succede che la buona Cleopatra assuma le vesti di una gelosissima nevrotica diva di Cinecittà, che vede insidiato da altre cure il suo bel fusto a cui il cattivo Ottaviano ostacola la carriera; mentre Albertazzi, che è il *remake* di se stesso, è abbigliato come uno Zeffirelli in

vacanza, dedito alla composizione di belle scene in costume. Il guaio è che tutti poi, all'intorno, vestono davvero all'egiziana, secondo il rigoroso dettato di Cecil B. De Mille.

Non diremo male delle scene (come dei costumi, opera di Lorenzo Ghiglia), bensì delle musiche (elaborate dal pur bravo Benedetto Ghiglia). Ma il problema è quello dell'allestimento complessivo e del «tono» dello spettacolo. È inutile presentarsi con il sussiego dei dotti se si è poi capaci di disintegrare la rappresentabilità di un testo, a quanto ci risulta, di sicuro effetto, e soprattutto, se si è così disarmati (a parte le daghe e le lance che si configgono sul palcoscenico) da non sapere regolamentare con garbo il non intenso traffico degli attori.

Conosciamo e apprezziamo il valore di un regista importante per il teatro italiano come Roberto Guicciardini; abbiamo intravisto sotto gli abiti sbagliati il valore intatto di Anna Proclemer; consideriamo Albertazzi un attore dotato di virtù ben superiori a quelle dimostrate come traduttore. Per questo siamo convinti che si tratti di un infortunio casuale. Si replica.

[31 dicembre 1977]

Filosofi e saltimbanchi nel *Nipote di Rameau*

Cominciamo col dire che chi va a vedere il *Nipote di Rameau*, messo in scena dalla cooperativa G.S.T., con due soli interpreti (Roberto Herlitzka e Antonio Garrani), e un regista (Gabriele Lavia), si deve aspettare più che uno spettacolo una «pubblica lettura» dell'omonimo romanzo di Denis Diderot. Ma questo non è l'inizio di una stroncatura, anzi quasi il contrario. Lavia ha curato la riduzione di quel libro, addirittura un monumento nella storia dell'ideologia borghese e anche della sua estetica, sfrondandolo dai moltissimi riferimenti che Diderot fece ai suoi contemporanei, indicati con nome e cognome, oggetto quasi sempre di pesanti allusioni satiriche. Poi ha cercato di sviluppare in senso teatrale quanto di filosofico e di letterario c'era nell'opera, movimentando fino ad una più accettabile snellezza il dialogo-monologo che vede protagonisti «Io» e «Lui»; li colloca, quindi, in un palcoscenico drappeggiato in rosso (rievocando la memoria teatrale di Carmelo Bene e di Aldo Trionfo), attraversato da riflettori radenti, con oscillazioni fra il nero e il rosso nei colori di base e con qualche barbaglio che ricorda il classico *La Tour*. La cosa va avanti per un'ora e mezzo, senza intervalli, e potrebbe parere noiosa (a tratti onestamente lo è), se non fosse riuscita, e ce l'ha fatta, a rendere di nuovo decorosa e godibile quella umana virtù del ragionamento e della parola, che in teatro sembra da molto tempo che abbia perduto diritto di cittadinanza. Il rischio, come si sa, è sempre lo stesso: fare del chiacchiericcio, quello che Pasolini chiamava il «bla-bla» teatrale, quello tanto caro ai nostri comici in stile italiano convenzionale; oppure realizzare la scena cervellotica di città, meglio sarebbe dire di salotto intellettuale (possibilmente romano, cantinaro, post-brechtiano).

Questo *Rameau* mi pare si salvi dall'una e dall'altra rovina, oltre che da quella, altrettanto nefasta, del puro ammicco visuale estenuante e irrazio-

nale. Gli giova un testo limpido ed infallibile, ma anche una recitazione di buon livello, anche se non geniale. Bisogna intanto dire che gli ovvii supporti psicoanalitici contenuti nel binomio in azione (l'io diviso, l'*id* e l'*es*, Diderot e il suo doppio), sono misurati e non sovrapposti al testo. Lasciano spazio anche alle altre innumerevoli tematiche che l'autore settecentesco prevede tutte garbatamente allusive, senza pietose attualizzazioni, anche al secolo nostro contemporaneo. Sarebbe lungo elencarle tutte e ne ricordiamo una sola. Rameau e l'altro (indicati rispettivamente come *lui* ed *io*) incarnano due diverse ragioni sociali. Il secondo è il «filosofo» della ragione che perviene alla autonomia dalle basse e corrotte opinioni del tempo, attraverso il sacrificio, la macerazione, l'ascesa e la separazione individuale: si difende, insomma dalla decadenza del presente esaltando una morale del «ritiro» dal mondo. Il primo, e cioè Rameau, ha scelto invece di immergersi nel mondo, di mettersi al servizio dei potenti, di farsi loro «saltimbanco»: la sua è una moralità amorale, che, proprio attraverso il rifiuto della propria dignità di «corpo separato», e mettendosi senza alcuna aureola santificante all'altezza del tempo, vuole mostrare quanto esso sia effettivamente basso e degradato. Baudelaire prima e le avanguardie novecentesche poi svilupperanno questo secondo corno del dilemma, e tutta l'arte borghese rivoluzionaria celebrerà proprio il concetto della perdita di aureola del filosofo, assumendo nei momenti di crisi estrema, in letteratura, proprio le vesti del «clown» e del «saltimbanco». Una eco recente (anche se un po' degradata) della polemica può essere considerata la disputa intorno ai «nuovi filosofi»: da una parte il rigore di un'ideologia che riesce ad essere alternativa e rivoluzionaria rispetto alla decomposizione capitalistica grazie alla sua antitesi razionale, oggi espressa per lo più dal marxismo; dall'altra, un'ottica *en artiste* che accetta tutte le occasioni e i rottami della decadenza proprio per fare di questa decadenza un ritratto grottesco e corrosivo. Non è questa la sede, né lo è il palcoscenico, per dirimere la questione. E tuttavia il *Rameau* di Lavia ha avuto il merito di riproporla in una semplicità quasi didattica, cogliendola giustamente in uno dei testi archetipi dell'ideologia borghese. È un campione decoroso e misurato di quella che può essere la rilettura non presuntuosa dei «classici». E poi, si sa, il monologo e il dialogo sono la forma spettacolare vincente del nostro disfatto, incipiente medioevo. Lo hanno salutato gli applausi del pubblico dell'*Affratellamento*, presso il quale lo spettacolo si replica fino a domenica.

[6 gennaio 1978]

*Gargantua opera*, ovvero in fantasia e scioltezza

*Gargantua opera* (riduzione in due tempi da Rabelais) di Tonino Conte, è giunto al Teatro Affratellamento. Prima sensazione: magliette variopinte, visi stirati dal sorriso e, naturalmente, allegria. Sono i ragazzi del Teatro della

Tosse che vestiranno gli abiti e la pelle dei personaggi del lontano, ma come si sa, attualissimo scrittore di patria francese.

Da questo momento essi diventeranno il papà e la mamma di Gargantua, lo stesso smisurato protagonista, e soprattutto Re Picrocolo, il duca Raspasoldi, il signor Masticavento, il capitano Smerdaglia; oppure si divideranno in picrocolini e gargantuisti: gli antagonisti cioè di un conflitto che, più comico che tragico, riempie la scena e la riduzione per gran parte della sua estensione.

Come gli attori, così anche gli attrezzi di scena (soprattutto delle bellissime scale di squillante colore arancione) divengono materiale plasmabile per qualunque uso. Esso consente una straordinaria scioltezza sintattica allo spettacolo, che si giova poi di una fresca fantasia coreografica e scenografica, merito indiscutibile anche dell'ottimo Emanuele Luzzati, coadiuvato per la colonna sonora, costituita da un simpatico miscuglio di citazioni *kitsch*, dallo stesso regista Tonino Conte.

Si assiste, perciò, ad un assemblaggio di materiali desunti dalle classi inferiori del mondo inanimato e di altre che provenienti dal mondo alto, sono però qui presenti in forma degradata: i mantelli rattoppati che contengono lacerti di fioriti e damascati e regali indumenti.

È una legittima e intelligente interpretazione di Rabelais: la realtà comica e quella seria si mescolano senza rispettare le gerarchie prestabilite. I re e i contadini, i filosofi e i corpulenti, la corte e il convento: tutto viene ricondotto ad un gioco divertente. Il teatro diviene il luogo deputato di una eversione fantastica, godibile alla vista.

Ma se veniamo al testo e alla parola, allora sorprende la piatezza di questo livello espressivo, e proprio in contraddizione con la ricchezza polivalente del timbro musicale e coreografico. Inutile dire che la lingua «*pastiche*» dell'originale classico francese è intraducibile, tranne forse che per un redivivo ingegner Gadda; ma non la si può neppure logorare fino al *blabla*, né incastonare con rare gemme in lingua francese, né sfumare secondo la pronuncia anglicizzante (ma quanto volontaria?) di uno dei protagonisti, anzi proprio di Gargantua.

Di qui, allora, deriva il bisogno di una esasperazione mimica sopra la riga, l'autoparodia dell'attore che fa il ritratto grottesco di se stesso, il bisogno di ipercorreggere una lacuna storica della tradizione italiana, per la quale la parola è naturalista o non è.

Sia tuttavia consentito di ricordarli tutti, questi bravi attori che si prestano con assoluto fervore a diventare oggetti polivalenti e pretesti di giocosa fantasia: Nicholas Brandon, Lino Ristani, Elisabetta Valerio, Vittorio Ristagno, Enrico Campanati, Piero Boragina, Bruno Cereseto, Giorgio Ansaldo, Mario Marchi, Aldo Amoroso, Michele Casini, Maria De Barbieri, Pietro Pagano, Gianna Semprini, Danièle Szulewicz. Si replica fino a domenica.

[13 gennaio 1978]

Un raffinato allestimento per l'intrigo di Cimbelino

La trama del *Cimbelino* di Shakespeare, in scena al teatro comunale Metastasio di Prato, è molto complicata, e merita di essere ricordata anche perché non è molto nota.

Postumo ha sposato di nascosto Imogene, figlia di Cimbelino, re di Britannia. La matrigna, che avrebbe voluto unire la ragazza a suo figlio Cloten, fa cacciare Postumo. Costui accetta poi la sfida di Iachimo che mette in dubbio la fedeltà di Imogene e propone di sottoporla a una prova. Con l'inganno Iachimo dimostra la falsa infedeltà di Imogene e induce il marito a decretare la morte di lei. Il servo Pisanio incaricato dell'incombenza, salva la vita alla donna e la affida alla tutela di un patrizio un po' *hippy* che vive lontano dalle corti insieme a due figli dello stesso Cimbelino (entrambi però ignoranti la loro vera identità). Qui arriva anche l'irioso e irascibile Cloten, travestito da Postumo, finalmente ucciso da uno dei due giovani.

Nel frattempo Imogene è camuffata da paggio e scopre il cadavere che dà ad intendere di essere quello del suo amato bene. Ovviamente si dispera, destando pietà nel condottiero Romano Lucio che la assume appunto come paggio; nello stesso tempo Postumo e Iachimo abbandonano le truppe romane per schierarsi con gli inglesi di Cimbelino. Costoro vincono e tutti i travestimenti si svelano, i cattivi vengono puniti, mentre i buoni (Postumo e Imogene soprattutto) si capisce che vivranno felici e contenti.

Tutto qui il *Cimbelino* di Giancarlo Nanni e della Cooperativa la fabbrica dell'attore, capeggiata dalla primattrice Manuela Kustermann. Tutto nella trama cioè, anche se raccontata male, senza avere ormai molta pratica né con il gusto della favola, né con la parola stessa, dal momento che essa viene tradotta dall'inglese con notevole approssimazione. Il chiacchiericcio è fastidioso nell'intervallo, figuriamoci se non lo è ancora di più sulle tavole del palcoscenico; tanto meno vale a salvarlo il solito inevitabile correttivo della declamazione sempre in punta di piedi di Manuela Kustermann.

Probabilmente Nanni si è fatto, con il tempo, una robusta cultura in diapositive, soprattutto con *nuances* nordiche e citazioni da scenografie teatrali contemporanee. Per questo non possiamo che ammirare la splendida successione di immagini, di colori e di suoni che egli tuttavia ci ha offerto e a cui il più raffinato e smaliziato pubblico della prima non ha potuto che rivolgere un estatico occhio di concupiscenza.

È una specie di gigantesca scatola in forma di parallelepipedo, che alla fine viene come «rovesciata» su cui stavano dipinti un cielo nuvoloso e un mare e una spiaggia deserta e una donna sola visitatrice. Porta girevole in basso al centro e finestrine in alto che servono ad introdurre o ad espellere dall'area deputata i personaggi della favola. Ma il giocherello arcadico della scena elegante non è riuscito mai a seppellire il corpo del reato: recitazione mediocre e mancanza assoluta di un'idea interpretativa del testo.

Ridurre questo Shakespeare minore ad un riassunto di trame, condito con qualche monologo per la Kustermann, addobbato con scenografie «alla maniera di...» non è molto. Anzi, è troppo eppure si replica.

[19 gennaio 1978]

Sacra rappresentazione all'ombra dell'inconscio

Il secondo lavoro del gruppo fiorentino «Pupi e Fresedde», andato in scena al teatrino del Rondò di Bacco con il titolo *Sulla via di S. Michele*, prosegue la linea di ricerca avviata con il primo spettacolo *La terra del rimorso*. Si tratta di un riesame della tradizione musicale e teatrale delle popolazioni del Sud, condotta alla luce di «contenuti emozionali contemporanei», come dichiara lo stesso programma di sala. Aggiungeremo che questo avviene sotto l'influenza metodologica del gruppo americano del «Bread and Puppet» (dal quale il complesso italiano mutua del resto la denominazione), ricalcato, comunque, più nella sua versione mitologica, rarefatta, che non nella sua inclinazione clownesca e «stradale».

L'azione è incentrata sulla ricostruzione scenica di una antichissima sacra rappresentazione, ancora viva in alcuni paesi del Sud, che prevede una serie di stazioni attraverso le quali si registra l'iniziazione di un fanciullo alla vita.

Su un fondale nero, svelato dal rosso sipario, si accampano le figure dell'Angelo-Padre, armato della spada-autorità, il quale, davanti alla Madre-Madonna, caccia il Figlio-Angelo sulla via di S. Michele. Qui, il giovane angelo incontra la morte, che lo induce a fare chiarezza in se stesso, e lo spinge ad attraversare il regno delle ombre, dopo che un drago lo ha ingoiato. Tramite un incastro di scene musicali (canti del folklore e danze rituali) il viaggio si fa rivelatore per via onirica: il giovane scopre la sua ambivalenza sessuale, la accetta uccidendo il drago, finché la stessa Madre-Madonna gli si scopre nella sua vera natura di sesso maschile.

Anche l'Angelo-Fanciullo, a questo punto, si spoglia della vestizione mitologica, e indossa i pantaloni *jeans* nostri contemporanei.

Il rito è al suo culmine, e l'angelo vola simbolicamente dalla Terra al Cielo: nel contenitore dell'ambiguità sessuale si esorcizza la diversità, che viene quindi proiettata verso il Divino. Come si vede, un fitto reticolo di simboli e di chiavi interpretative intende trasferire il materiale popolare in un sistema psicanalitico dichiaratamente desunto dalle teorie di Lacan.

Ed è in questa semplificazione di tipo strutturalistico che la ricerca del gruppo diretto da Angelo Savelli non convince. Se è vero che è improponibile un recupero «utopico» del mondo popolare «così come era», ed è interessante l'ipotesi di un uso espressivo contemporaneo delle forme rituali primitive, tuttavia, questo avviene con una traiettoria così predeterminata, che la stessa ricchezza dei reperti viene bloccata in una compostezza formale priva di imprevisti. Quasi che il metodo psicanalitico ricerchi conferma alla sua

validità precostituita nel mondo popolare, o viceversa. Invece, la realtà, sia essa popolare o no, contiene molte più cose di quante non ne preveda Lacan.

I due sistemi (quello folclorico e quello psicologico) dunque si fronteggiano e ingabbiano la rappresentazione. Assistiamo, in ogni caso, e proprio per quello che abbiamo detto, a scene di assoluto rigore formale: dalle danze ai brani cantati per chitarra, violino, fisarmonica e nacchere, fino ai canti spiegati dagli eccellenti cantori. Ma lo spartito è troppo vincolante, tanto che, in chiusura, il bisogno di «prendere terra» si fa impellente. Dal simbolo e dal sogno, occorre tornare alla realtà.

Ecco, quindi, che il finale è costretto a spiegare quel «di più», complesso, che si trova sulla terra. E tutta la parabola del Fanciullo-Angelo si scopre quale pura e semplice proiezione dell'inconscio: egli si trova, in realtà, accompagnato dalla Madre non più Madonna, in una clinica dove viene sottoposto a terapia da un medico. La siringa di quest'ultimo è il corrispettivo concreto del volo dell'angelo: rimozione o sublimazione della propria «diversità». Ma la caduta scenica è grave, se un inserto quasi neorealistico ha dovuto essere addotto per spiegare lo smaltato e stilizzato universo dei simboli. Se abbiamo parlato del rigore formale degli interpreti e del regista, non lo abbiamo fatto per bilanciare le critiche all'impostazione drammaturgica. Semmai, per indicare una qualità professionale che non solo merita di affrontare rischi e avventure sperimentali maggiori, ma già raggiunge una eleganza notevolissima nella scena delle danze e del mostro partoriente.

Ricordiamo, perciò, con ammirazione, il lavoro serio e impegnato, oltre che dello stesso Savelli, anche di Tomasella Calvisi, Vincenzo Capisciolto, Riccardo De Felice, Patrizia De Libero, Pino De Vittorio, Alfonso Nicotera, Carlo Nuccioni, Marco Pirovano, Monica Sarsini, Fulvio Sebastio, Luciano Vavolo, Ivan De Paola, Andrea Nerone. Il foltissimo pubblico della prima ha applaudito con viva cordialità, anche a scena aperta.

[21 gennaio 1978, pagina nazionale]

Un testo geniale nella gabbia scenica

Abbiamo letto con attenzione le «annotazioni di regia» con cui Mina Mezzadri, autrice dell'allestimento, ha presentato alla Pergola di Firenze *Rosmersholm* (La casa dei Rosmer) di Henrik Ibsen sotto la sigla della «Cooperativa teatrale dell'Atto». Ci sono sembrate annotazioni puntigliose e minute, guidate da due preoccupazioni: attualizzare i motivi ibseniani e trascriverli in ogni dettaglio visivo. Siamo allora andati a vedere lo spettacolo muniti di microscopio.

La scena è sfrondata di ogni elemento naturalistico, prevede un mausoleo-casa (quella dei Rosmer) che tutela le memorie del passato di quella dinastia onorevolissima, con all'interno e alla sommità una statua di cavallo bianco oppure i frammenti di altri destrieri (i simboli permanenti di una

tradizione moralistica e monumentale). I tutori dell'ordine passato vestono di bianco, quasi dei cavallerizzi: il rettore Kroll, la signora Helseth, conservatori fino alle midolla; Ulrico Brendel infarinato e pagliaccesco «idealista velleitario» che vive un ribellismo artistico altrettanto antiquato. Contro di loro sta invece il signor Mortensgaard, libero pensatore progressista che circola in bicicletta con abiti popolari. Tutti hanno un preciso senso della vita.

Diversi sono i due protagonisti (Rosmer e Rebecca) che sono abbigliati in stile Ottocento e, come si suole dire, vivono più sottili contraddizioni. Lui è stato spinto da lei a rinnovarsi. Infatti, ha lasciato l'abito talare, ha visto morire la moglie suicida, e si trova ora, per così dire, libero di costruirsi un nuovo «io». Ma non si sa se sia più invasato nella nuova veste libertaria, ansioso di andare verso il «mondo», di quanto non dovette essere in passato nell'ascesi e nel culto dei valori conservativi. Esaltazione visionaria per la nuova esistenza e depressioni provocate dal senso di colpa per la moglie morta lo inchiodano in un nulla di fatto dal quale non lo solleva neppure l'incitamento alla palingenesi morale a cui lo esorta Rebecca che fa da levatrice dell'anima sua.

La regia ha sottolineato con le musiche wagneriane e con la gestualità automatica (forse una citazione da Craig?) il ridicolo melodrammatico e il tragico-grottesco della situazione. Sia i ribelli che i conservatori appaiono privi di autentiche «virtù», sparisce ogni idea positiva di «eroe». Gli stessi Rebecca e Rosmer sono due maniaci intellettuali «visionari» (amletico l'uno, profetica l'altra) che non trovano di meglio, per sancire la loro superiorità spirituale, che suicidarsi in coppia, applicando la filosofia del «sacrificio» del mondo passatista alla loro nuova idealità: finiranno inghiottiti dalla monumentale statua del bianco cavallo della casa dei Rosmer.

Interpretazione giustamente straniata, quindi, del testo ibseniano, ma che è risultata comprensibile solo in virtù del microscopio di cui dicevamo all'inizio. Infatti, se l'applicazione dei metodi semiologici e strutturali consente di definire in via preventiva gli schemi «generali» entro cui far muovere uno spettacolo (scena in sé simbolica, fitta seminazione di segni ancora simbolici in tutto il lavoro, ricorso al *coup de théâtre* ancora e finalmente simbolico), quando si passa alla parola in azione, allora quelle indicazioni statiche si dimostrano insufficienti. Si desidererebbe vederle incarnate in un dialogo meno ovvio, mentre diventano vincoli carcerari per un testo che ad ogni battuta deborda oltre i confini simbolici.

Nuoce a tutto questo la carenza di una nuova autentica disciplina recitativa che non ritroviamo né nei due protagonisti (Paolo Ferrari, e Ileana Ghione), né negli altri (Renato Campese, Remo Foligno, Corrado Olmi, Rita Pensa). Il pubblico, sebbene affaticato dalla decifrazione di tanti simboli e dallo sforzo di afferrare, al di sotto di quelli, lo straordinario rigoglio di un testo geniale, ha potuto comunque applaudire la sua genialità. Si replica.

[26 gennaio 1978]

Leo e Perla uccidono Pulcinella e Colombina

Requiem di Leo e Perla al Teatro Rondò di Bacco di Firenze dove è andata in scena la «prima» del loro nuovo spettacolo. S'intitola *Avita muri*, ovvero (secondo la normale trascrizione grafica) «avit'a muri»; ovvero (secondo l'elementare traduzione) «Dovete morire».

Il presagio di morte è, infatti, dominante in tutto lo spettacolo. La scena è nuda, un limbo in cui notte e giorno, albe e tramonti variano per pochi segni: cambiano di intensità i filamenti di colonnine al neon, disposte in trasversale sul palcoscenico, quasi il tracciato di un'autostrada; i fari gialli di un camion sul proscenio confermano l'impressione di un viaggio che attraversa la cosiddetta quarta parete. Viene fatto di chiedersi (e sono in realtà i due attori, soli sulla scena, che se lo chiedono) dove vada allora il teatro. Ce lo spiega, fra le altre cose, il paesaggio di contorno che è neutro, illuminato, in quello che un tempo doveva essere il fondale, dal vuoto riquadro di un proiettore di diapositive senza immagini: solo alla fine esso si riempie dell'immagine di una cartolina-turismo con Napoli golfo e Vesuvio.

Il viaggio di Leo De Berardinis e Perla Peragallo è infatti, nello stesso tempo, metafora del teatro e autobiografia dei teatranti. Questi ultimi lasciano alle spalle l'esperienza condotta sulla pelle e sui detriti sottoproletari di Marigliano e culminata in lavori come *Sudd* e *Assoli*, che qui vengono riassunti nella loro cifra essenziale mediante lo svelamento della «poetica» che li sosteneva. Attraverso il rovesciamento comico e l'autoironia, i due «guitti» fanno il verso a se stessi e nello stesso tempo compilano un testamento senza illusioni. Sono rispettivamente un Pulcinella che parla toscano e una Colombina napoletana storpiata e con le stampelle. Non sanno che fare, dove andare. Contemplano lampadine come fossero stelle e suonano strumenti che mandano suoni meccanici, si palleggiano un figlio che è una scassata caccavella, balbettano mozziconi di residui dialettali, progettano di vendere le stampelle di Colombina come fossero argenteria. Ma poi lasciano tutto dove sta e abbandonano nel deserto mortifero i relitti di una materia che fu un tempo «popolare» e che si rivela ormai refrattaria a qualsiasi uso. La caccavella, le stampelle, le maschere, sono gli «ossi di seppia» dell'impossibile napoletanità.

Lo spettacolo prevede due parti che sono quasi speculari. Nel secondo tempo i due attori si ripresentano a ruoli invertiti e allora l'ulteriore rovesciamento rende ancora più improbabile il teatro, la finzione. I teatranti cercano la «parte» e scoprono che non si addice più né a Leo né a Perla. Se la donna mostra di smarrire la sicurezza di Colombina, l'uomo tenta il suo tradizionale brano d'improvvisazione senza riuscirci. Il teatro diventa più che improbabile, impossibile. E qui la storia personale di Leo e Perla cessa di essere tale per diventare una più generale metafora sullo stesso teatro. «Dovete morire» è il saluto che viene rivolto, con onnicomprensivo pessimismo, non solo ai sottoproletari lasciati alle spalle, ma anche ai ruoli teatrali che i

due recitanti hanno vissuto. «Abbiamo sbagliato strada, un'altra volta, per fortuna» concludono essi. Non è quindi una palinodia, né l'autocritica che prevede un programma futuro. Ma, mi pare, qualcosa di più. Riconferma di una salutare e ironica sfiducia nel teatro come formula rigeneratrice di ciò che è irrimediabilmente decomposto. Una risata, magari cinica e narcisistica ma lucidissima, che rinvia a ciò che sta prima della scena e quindi la corrode così come la morte distrugge l'illusione.

La perfetta sincronia di questi contenuti con la composizione figurativa e parlata trova fondamento nel metodo informale, sapientemente approssimativo, con cui il lavoro si snoda. Questa volta la bravura consiste nel sapere offrire la copia «negativa» di sé, al grado zero della scrittura scenica. L'eccezionale temperamento di Perla e l'istrionismo di Leo si uccidono: e per due attori autentici non è poco.

Gli applausi del pubblico della prima fiorentina hanno dimostrato di apprezzarlo.

[28 gennaio 1978, pagina nazionale]

Dal cabaret alla commedia

È tornato, in edizione riveduta e corretta, lo spettacolo *Pastikke* che il gruppo fiorentino dei «Giancattivi» ha riproposto nei giorni scorsi al teatrino della Sms di Rifredi, dopo una serie fortunata di repliche in città italiane. Ne riparlamo con calma, anche perché, dopo un lungo rodaggio, lo spettacolo si presenta di buon livello, tenuto conto del genere particolare in cui esso si inserisce.

Il testo è, ovviamente, sempre quello redatto a suo tempo da Alessandro Benvenuti, ma qui viene come ripulito, all'atto della messa in scena, di alcune banalità che conteneva, oltre che snellito nel suo svolgimento. Si ha inoltre l'impressione che il punto di partenza del «cabaret» venga ormai sensibilmente allontanato, mentre si fa vistosa l'aspirazione a costruire, in una dimensione comica, un ritmo di più ampio respiro.

Insomma: i singoli *sketch*, le *gags* rapidissime tendono a coniugarsi nel tempo ininterrotto di quella che per pura convenzione chiamiamo «commedia». Ancora la strada da percorrere (come drammaturgia e come sintassi registica) è lunga, ma l'itinerario è segnato con buona sicurezza. Di sicuro rilievo sono alcuni passaggi: la scena del salotto con i due diversamente nevrotici Ballister e Barnister, accompagnati da lady Madonna e poi lady «Tout court»; il monologo del barbiere Schizoide; l'eccellente finale del terzetto che aspetta un Godot in veste di tram.

Proprio da Beckett il gruppo ricava la più vistosa influenza stilistica (con l'ambizione di fare, più che della satira, del teatro di «situazione»), mentre dalla pantomima di derivazione cinematografica (i classici del muto) desume altre movenze espressive. Con questi due passaporti è più garantito un

approdo non naturalistico a situazioni che altrimenti potrebbero scivolare nella commedia all'italiana (l'amante e la contesa della donna; l'inizio un po' gergale della contadina immigrata). Ne deriva anche un certo freddo intellettualismo che qui svolge un ruolo positivo, ma che in futuro dovrà forse ancorarsi a temi più concreti e corposi per non perdere il rapporto con il mondo contemporaneo.

Superare il «cabaret» e la satira senza cadere nel gioco «anglosassone» di tipo «filosofico-esistenziale»: questo credo possa essere l'impegno dei Giancattivi. Quello che interessa è notare qui che l'impegno di una ricerca sul comico è quasi del tutto inedito, in indiscutibile progresso, fondato per di più su un lavoro testuale non privo di originalità.

Quanto alla recitazione (la regia è del collettivo), mi pare ormai sicura e di buon livello, con vistosi progressi per Alessandro Benvenuti, la conferma di Athina Cenci e il talento di Antonio Catalano, una novità, che «in prestito» ai Giancattivi dal gruppo del «Mago povero» di Asti, dopo aver provato per pochissimi giorni, si è dimostrato all'altezza della situazione.

[31 gennaio 1978]

La «città ideale» sulla scena

Faticosi sono stati finora i tentativi, non solo italiani, di definire lo statuto scientifico di una disciplina perennemente minacciata dalla fragilità dei suoi confini come la storia del teatro. Solo in parte la ricorrente vitalità dello spettacolo contemporaneo ha consentito, attraverso l'eccitante prospettiva dell'attualizzazione, di costituire un punto di vista unitario da cui osservare forme, strutture, ideologie e tecniche della nostra tradizione teatrale. Ma si è trattato quasi sempre di un'ottica contingente e parziale, sottoposta a pressanti esigenze di schieramento militante, secondo una logica che è in realtà erede del polemico interventismo dei recensori ottocenteschi. Ne è una conferma la sproporzione che esiste ancora oggi fra le pubblicazioni dedicate a fenomeni teatrali del presente (anche minimi) e gli studi rivolti a secoli più lontani o a questioni più generali.

Dopo il meritorio accanimento documentario con cui la scuola positivista (basti pensare al solo D'Ancona) sollevò il teatro alla dignità della filologia e degli studi accademici, setacciando ampie zone della nostra civiltà teatrale e mettendo a disposizione una vasta messe di informazioni (con il limite però di annettere il territorio dello spettacolo a quello indifferenziato della storia della cultura), tutto il Novecento è stato dominato dal preconcetto, più crociano che idealistico, che riduce il teatro a una sezione staccata dell'istituto letterario (le sintesi storiche di D'Amico e Apollonio). A risultati analoghi sono del resto giunte le applicazioni al teatro di discipline di recente e trionfale acquisizione accademica, come la psicanalisi, l'antropologia culturale, la semiologia, la sociologia. Con la conseguenza che rimane

impresa sempre difficile la fondazione di una ricerca e di una didattica del teatro dotate di un proprio baricentro, capaci cioè di utilizzare gli apporti più diversi secondo un autonomo disegno culturale.

I tentativi più coerenti in questa direzione si orientano sia verso un recupero della migliore tradizione storica e filologica, sia verso un'attenzione meditata nei confronti di metodi d'indagine di altra provenienza. Oltre al folto gruppo di studiosi operanti attorno a Ferruccio Marotti (tra gli altri, Fabrizio Cruciani e Ferdinando Taviani), attenti al recupero di testi e documenti antichi, allo studio dei rapporti fra teatro e spettacolo, spazi scenici e tecniche rappresentative, c'è da segnalare il lavoro di un ricercatore come Ludovico Zorzi che, dopo aver restituito ai lettori (ma anche agli uomini di teatro, e quindi agli spettatori moderni) l'edizione critica dell'opera di Ruzante, da qualche anno sta conducendo un'attenta e originale ricognizione della vita teatrale italiana in centri come Ferrara, Venezia e Firenze, nel periodo compreso fra il XVI e il XVIII secolo. Una testimonianza dell'imponente lavoro è ora raccolta in volume (*Il teatro e la città, Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, pp. 363, lire 20.000), ma era già conosciuta, tranne che nel ricchissimo apparato di note bibliografiche, per essersi dispiegata, oltre che nella normale attività didattica, anche in alcuni convegni e soprattutto in due mostre di straordinario interesse, come quella sui *Teatri pubblici a Venezia*, allestita dalla Biennale nel '71 e l'altra relativa a *Il luogo teatrale a Firenze*, patrocinata dalla Provincia di Firenze nel '75.

Direi che il metodo di Zorzi è della «collimazione». Nei saggi su Firenze e Ferrara in particolare, la nozione di scenografia viene infatti ridefinita nel suo divenire storico fra '400 e '600, attraverso più indagini simultanee: la ricostruzione della cronaca civile e politica di quegli anni si intreccia all'analisi dei canoni urbanistici operanti in ciascuna città, al fine di fissare la interrelazione [che] congiunge la pratica politica del potere e la psicologia dello spazio così come si materializza nei canoni urbanistici e architettonici di quegli autentici progettatori di «città ideali» che furono Leon Battista Alberti, Brunelleschi e Vasari per Firenze, lo stesso Alberti, Biagio Rossetti e Pellegrino Prisciani a Ferrara.

Ancora in parallelo si svolge poi, con sterminata erudizione e con intelligenza filologica, la ricomposizione dell'itinerario che vede nelle arti figurative (esemplare è lo studio del ciclo degli affreschi della ferrarese Schifanoia) il ricettacolo ultimo di quell'ideale civile e urbano, ormai ridotto a pura immagine evocativa o utopica, miniaturizzata e pronta a essere trasferita nell'illusione della scena. Ne è una conferma la corrispondenza fra il prototipo della città che sopravvive come relitto incastonato negli affreschi e nella pittura, e la struttura della «scena di città» che fiorisce all'inizio del Cinquecento come supporto della nuova drammaturgia. Con il soccorso di uno spoglio accurato dei documenti d'archivio e delle edizioni coeve, il teatro rinascimentale dell'Ariosto e del Machiavelli (tanto per citare due autori emblematici del primo trentennio) appare quindi ridefinito nel passaggio

dalla città reale alla città simbolica, come risarcimento nella finzione spettacolare dello scacco storico che l'ideologia e la politica delle corti umanistiche ebbe a patire subito dopo l'invasione franco-spagnola e all'inizio delle lunghissime «guerre horrende de Italia».

Gli stessi principi scientifici vengono applicati nell'analisi della fase ultima del teatro cinquecentesco fino ad arrivare ai fasti spettacolari al teatro di strada e alle feste in cortile del barocchismo mediceo del Seicento. Se da una parte (a Ferrara) la corte deperisce celebrando i propri funerali, con tragica e classica luttuosità e si estende, dall'altra (a Firenze) si rafforza il centralismo autoritario sotto Cosimo I, mentre si sviluppano inevitabilmente anche le mediazioni equilibratrici. Tirannia e sagace amministrazione, politica del consenso e egemonia culturale, pretendono che il simbolo utopico della città ideale sopravviva meno della memoria di un Machiavelli e meno degli ideali repubblicani. L'illusione della scena scompone, frammenta e degrada ogni imprestito umanistico, e si avventura invece verso luoghi magnificenti e complicati: il teatro costituisce una città ormai davvero irreali, mostruosa e destinata a con crescere su se stessa. E la civiltà del XVII secolo potrà quindi dirsi teatrale proprio perché, privata di un'autentica vita civile, trasferirà ogni impulso di vita sulla scena.

Ecco perciò che alla storia, da cui Zorzi aveva preso le mosse, siamo di nuovo tornati. Il quadro della civiltà dello spettacolo, fra umanesimo e barocco, tra Firenze e Ferrara, risulta quindi dalla collimazione di reperti provenienti da più strati paralleli di analisi. In questo caso il motivo aggregante non è astratto, ma è ricavato da una somma di prelievi preventivi dal corpo della cultura del tempo, dalla quale emerge, oltre che una pratica, anche una particolare concezione della scenografia.

Secondo questa determinata filosofia dell'immagine Zorzi misura i significati estetici, sociali e drammaturgici dell'evoluzione teatrale, indicandoci così un metodo che non può mai essere precostituito ma deve tendere invece a definire, all'altezza di ciascuna epoca, criteri-guida relativi e parziali, sempre in grado però di orientare la ricerca sullo spettacolo verso un andamento storico diacronico, oscillante tra costanti e variabili del sistema di partenza.

Credo che solo in questo modo le variopinte pezze di quel vestito di Arlecchino che è la critica del teatro, potranno stare cucite insieme e non serviranno invece, ciascuna per proprio conto, al tessuto delle più diverse e casuali bandiere.

[4 febbraio 1978, pagina nazionale]

Incanta un bestiario che scava nei vizi borghesi

Brillante successo al Teatro Metastasio di Prato di uno spettacolo inedito e raro per l'Italia, *Pene d'amore di una gatta inglese* presentato dal gruppo franco-argentino TSE proveniente da Parigi.

C'era una volta un racconto di Honoré De Balzac che raccontava la storia della «educazione sentimentale» di una fanciulla di povere origini, la quale, allevata secondo costumi borghesi e repressivi, mandata sposa a un ricco e impotente vecchiccio, si innamora finalmente di un coetaneo appassionato decidendo per questo di fuggire con lui. Un altro spasimante, opportunamente bieco, intralcia il sogno d'amore e uccide a tradimento l'innamorato maschio. La fanciulla vedova fugge allora da sola e raggiunge la coscienza intellettuale del proprio destino, scrive un memoriale d'amore, innalza un monumento al perduto amante, mentre la perfida società che l'aveva resa infelice continua a celebrare i suoi squallidi riti.

C'era poi, sempre una volta cioè nell'Ottocento, un elegante disegnatore inglese di nome Grandville il quale, nonché dipingere fra le altre cose alcune splendide illustrazioni per il *Circolo Pickwick* di Dickens, aveva realizzato delle curiose stampe sulla «vita privata e pubblica degli animali», dove, con gusto raffinato e con molta curiosità sociale, si rappresentava sotto forma di bestiario una commedia umana non molto dissimile da quella approntata dallo scrittore francese.

L'autrice del copione (Geneviève Serreau), lo scenografo (Emilio Carcano), la coreografa (Marilù Marini, che è anche attrice), il regista (Alfredo Rodríguez Arias anche lui recitante), il costumista (Claudie Gastine), il facitore delle maschere (Rostislav Dobužinskij) hanno fuso i due elementi della tradizione realizzando uno spettacolo che è una cordiale e divertita rievocazione della cultura ottocentesca.

Su fondali piatti, ispirati appunto a Grandville, ma anche allusivi a un teatro modesto e popolare con le luci di proscenio e le entrate-uscite dalle quinte laterali, hanno preso corpo le storie fosche, lacrimose e sanguinanti di Balzac, trasformato per l'occasione in un parente approssimativo dell'autore dei *Misteri di Parigi*. E si ha l'impressione di un gustoso *revival* di quel teatro romantico parigino, a metà strada fra la *pochade* e il melodramma, che fu erede infatti della narrativa balzachiana, e fortunato non solo in epoca di restaurazione, ma anche più tardi nel secondo impero fino al Novecento. A complicare le cose e ad allontanare dalla memoria nostalgica (per il teatro francese quelle commedie costituiscono un'archeologia ancora viva, al pari del melodramma popolare per il nostro Paese) gli autori hanno vestito i personaggi con abiti ibridi. In testa le maschere degli animali derivati da Grandville, e cioè la gattina Beauty come protagonista, il gattone innamorato, il vecchio gatto gottoso, l'istitutrice beghina fatta cornacchia, l'isterica signora in abito di *cocker*, il libertino pavone e così via. Il resto del corpo conserva invece connotati umani e da una simile ambiguità, assecondata nei casi migliori da una recitazione a metà strada fra animalità e umanità, scaturisce il succo comico e critico dello spettacolo.

La trama del drammone sentimentale è solo un pretesto per condurre il pubblico come Alice nel Paese delle Meraviglie: ora gli uomini sono guardati dalla parte degli animali, ora viceversa è l'animale che si muove con atti bor-

ghesi, ne risulta una oscillazione di connotati fisici e psicologici che hanno del laido e del cattivante. La gigantesca *féerie* diverte e incanta con il fascino di un bestiario contemporaneo, ma talvolta scava nel midollo i vizi e le ambiguità dell'eterno costume borghese. Il rischio è che il primo elemento prevalga di molto sul secondo e che l'esteriorità del pittoricismo sudamericano, confezionato questa volta secondo il gusto anglosassone e francese, si appiattisca in un gioco di suoni, colori e maschere.

La voracità di un attore straordinario come Jérôme Nicolin garantisce contro questo. Non sempre si può dire degli altri che, tuttavia, sono su un livello professionale spesso invidiabile: Alfredo Rodríguez Arias soprattutto. Applausi vibranti.

[7 febbraio 1978, pagina nazionale]

Su un treno di 1<sup>a</sup> classe i personaggi di Dostoevskij

Nell'anno di grazia 1868 Fëdor Michailovič Dostoevskij pubblicò il romanzo *L'idiota*; oggi, a centodieci anni di distanza, Angelo Dallagiacomma e il regista Aldo Trionfo propongono una riduzione scenica di quel romanzo, da cui nasce lo spettacolo in due tempi che la Cooperativa Teatroggi presenta in questi giorni all'Affratellamento di Firenze.

Il particolare «simbolismo» di quell'opera narrativa e una interpretazione melodrammatica di essa (suggerita del resto da una parte della critica novecentesca) deve avere invogliato gli autori a tentarne la trasposizione scenica. Comunque sia nato, lo spettacolo conferma quanto già sapevamo sul lavoro dello «scrittore» Dallagiacomma e del regista Trionfo: nessuna sorpresa quindi se i protagonisti della vicenda vengono riuniti in una assemblea analitica sul palcoscenico mentre dialogano circa le loro rispettive turpi e squilibrate esistenze: il generale Epancin con moglie e figlia, il segretario Ganja, il ricco Totzkij, la di lui mantenuta Nastasja, il giovane Rogozin, il nichilista Terentjev, il principe «idiota» Myskin. Ognuno di costoro si porta dietro la sua storia e la racconta. Passato presente futuro si accavallano in un tempo assoluto in cui perde importanza la continuità narrativa e prevale il gioco di incastro. La trama non interessa ovviamente, altrettanto ovviamente interessa invece il garbuglio delle memorie «simboliche» che questa brigata di malati cronici vomita sul palcoscenico. La «decadenza» come male metastorico, vizio spirituale della Russia zarista (ma per gli autori evidentemente trasferibile in ogni dove e in ogni quando) trascina tutti alla perdizione. Solo «L'idiota» è parzialmente diverso, disadattato com'è, e sembra quasi il simbolo dell'artista «fantastico» che, per quanto destinato come gli altri al fallimento, finisce con la sua stralunata «emarginazione» per essere l'unico cosciente del disastro.

Inutile dire che siamo alla solita semplificazione, in cui simbolismo, teoria del «diverso», psicanalisi, rendono inutili i molti minuti trascorsi in platea.

Spiegata l'idea di fondo, questa si replica per circa due ore e mezzo, con variazioni spesso incomprensibili sul tema.

La dinamica di Dostoevskij è tutta nel senso della profondità, e si vincola a una connotazione storicamente precisa della malattia interiore dei personaggi.

Qui, senza riuscire a chiarire la natura «universale» dei conflitti, permangono molti dei dati ideologici e storici originali, privi però di effettiva sostanza: sono nomi, riferimenti e allusioni inspiegabili per il pubblico nostro contemporaneo. Tuttavia se il testo approntato da Dallagiacoma favorisce in tutto e per tutto la confusione con un andamento ellittico che è spiegabile solo all'interno della mente insondabile dell'autore, bisogna dare atto alla regia di Trionfo di avere suggerito con la solita maestria, con il solito elegante gusto pittorico e musicale, con alcune invenzioni sceniche, almeno un commento ironico e decorativo al copione.

La citata assemblea analitica viene infatti ambientata (le scene sono di Luzzati) su di un treno che promette ad ogni momento di partire, ma che si muove invece a strappi, sobbalza, dà segnali di arrivo senza essersi mai mosso dalla stazione, promette viaggi mai realizzati.

La vettura è naturalmente di prima classe con tendaggi rosso sangue, con barbagli di luce.

Non fosse per quel testo micidiale, che lascia luccicare qualche raro frammento di Dostoevskij, forse la vacanza coreografica potrebbe essere gradita alla vista. L'orecchio stesso si appaga delle scontate ma sempre brillanti citazioni musicali, salvo poi ritrarsi infastidito per le parole udite di cui si intuisce il capo ma non si ritrova mai la coda.

Se Bruno Cirino (Myskin) fa del suo meglio per salvare con un andamento stralunato e straniato il ruolo «critico» dell'idiota, e se Adriana Facchetti emerge fra gli altri per il suo sicuro mestiere, seguita a ruota da un'alterna Leda Negroni, gli altri tentano di coprire con una recitazione decisamente troppo isterica e sopra la riga il vuoto di un testo esemplare per la sua mancanza di drammaticità.

Pasticcio brutto in cui si è cacciata la cooperativa Teatroggi e con essa Trionfo stesso. A teatro la fatica dei lavoratori (in scena) viene comunque ripagata dagli applausi degli spettatori.

Così è stato anche questa volta. Ma la fatica è stata anche dalla parte della platea.

[10 febbraio 1978]

L'uomo la bestia la borghesia nel teatro di Peppino

Abbiamo rivisto alla Pergola di Firenze uno dei più grandi attori comici dei nostri tempi, Peppino della dinastia dei De Filippo, degli Scarpetta, o se vogliamo, della stirpe di quel teatro napoletano comico e dell'arte, che ancora

si tramanda più che per scuola cerebrale per la nobile via dell'artigianato.

Si rappresenta in questi giorni una commedia scritta dallo stesso attore, *Non è vero... ma ci credo!*, che sebbene composta quasi quaranta anni fa conserva una notevole forza comunicativa.

Si tratta di una farsa con un «carattere» al suo centro, il commendatore Gervasio Savastano interpretato dallo stesso capocomico, attorniato da uno stuolo di attori minori (come si addice ad una compagnia a struttura appunto capocomicale) nelle vesti della moglie, della figlia, della serva, dei dipendenti del protagonista che è anche il ricco titolare di un'azienda non sempre fiorente. Tra gli impiegati del commendatore spicca un certo Alberto Sammaria che è dotato di una vistosa gobba sulla spalla sinistra, una deformità che com'è noto dovrebbe portare fortuna. E la porta infatti la fortuna, soprattutto al protagonista Peppino-commendatore che ama circondarsi di amuleti così come è ossessionato dalla paura della jettatura.

In breve, il contatto addirittura fisico con il gobbo trasforma la vita del signor Savastano che azzecca una catena di clamorosi successi e risolve la precaria economia dell'azienda.

Questo è il centro della farsa: si scatena un dissennato amore per il povero gobbo che proprio in virtù della sua deformazione, e grazie alla superstizione e avarizia del commendatore, si vede circondato delle più incredibili cure, colmato di denaro, vezzeggiato e considerato insostituibile. Quando poi chiede addirittura in moglie la figlia del principale vediamo che quest'ultimo è disposto a passar sopra alla repulsione che pur prova per quella gobba, e si fa addirittura il paladino di questo matrimonio in una scena di straordinaria violenza comica che è la chiave di tutto il lavoro e della stessa comicità di Peppino.

Il comico qui nasce non dalla testa ma dal corpo stesso dell'attore, dal suo mestiere teatrale che, credo, ha pochissimi termini di confronto. Sono due istinti che entrano in collisione. Il primo lo chiamerei l'istinto borghese, quello che porta Peppino a muoversi sulla scena come se fosse sulla *moquette* del suo salotto privato, con un andamento che è insieme naturalezza, mestiere, ma anche gusto estetico per una certa «forma», fatta di gesti bonari e composti: insomma il decoro ipocrita del napoletano ricco e tradizionale.

Contro di questo esplose con una carica quasi animalesca l'altra faccia della napoletanità (anche teatrale): sono la paura per il maleficio, il vizio antico della superstizione, la brama di benessere economico, lo spirito avido e interessato che danno fuoco alle polveri del teatro fatto di azioni grottesche, turpi e brutali, di contorsioni viscerali e di ammicchi insensati.

Peppino è grande perché esprime senza filtri ideologici lo stato puro di questo conflitto: è pauroso ma non vuole tradire il decoro, sente salire l'istinto dal fondo dei visceri ma teme di infrangere le norme del buon gusto lasciandolo trasparire.

La maschera del commendatore è in questa farsa la replica di un triplice personaggio che troviamo in tutte le sue opere: l'uomo, la bestia e la borghesia.

Non importa poi molto come vada a finire la storia di questo commendatore (e se anche importa non lo riveliamo qui per lasciare il piacere della sorpresa agli spettatori) importa invece ricordare che il foltissimo pubblico della Pergola ha lungamente applaudito e festosamente salutato il grande attore.

[16 febbraio 1978]

*Doppia incostanza* di Marivaux in una scatola fuori del tempo

Un prezioso capolavoro del Settecento francese *La doppia incostanza* di Marivaux (1723) è riproposto in questi giorni dalla Cooperativa Teatro Franco Parenti all'Affratellamento di Firenze.

La regia di Andrée Ruth Shammah ha voluto ricostruire il testo in un clima di simboli psicologici, mediante scene e costumi (opera di Gianmaurizio Fercioni) eterei e allusivi.

Le tre pareti sono bianche e si aprono ciascuna in tre parti, in alto stanno delle nuvole disegnate in modo elementare: è una grande scatola che fissa un luogo immaginario fuori del tempo e dello spazio. Ogni volta che una o tutte le nove porte si aprono e si chiudono, si segnala una variazione nei rapporti fra i personaggi, riproponendo una successione cronologica scandita dal mutamento dei ritmi interiori.

Qui si rappresenta la storia di un amore che vive, muore e rinasce: Silvia e Arlecchino, innamorati fanciulli e disarmati, sono estranei al mondo e vivono il loro amore in totale incoscienza e abbandono; del tutto cosciente è invece l'amore non ricambiato che il principe rivolge alla fanciulla che tenta poi di innamorare con un'abilissima congiura orchestrata per lui da Flaminia.

Assistiamo quindi a una specie di educazione sentimentale che nell'allestimento della Shammah procede senza pretese naturalistiche. Silvia e Arlecchino vengono obbligati a crescere, e, da fanciulli-amanti quali erano, sono trasformanti in un uomo e in una donna più maturi. Naturalmente così facendo sono anche profondamente cambiati e si innamorano entrambi della persona che li ha «plagiati»; ma anche Flaminia, che all'inizio era estranea al tema sentimentale, finisce per cadere vittima della sua stessa vittima invaghendosi di Arlecchino.

La coppia antica viene demolita dalla congiura e la nuova si ricostruisce contro la volontà di alcuni dei suoi membri.

La parabola è ricostruita dalla Shammah senza schematismi secondo una recitazione asciutta, con qualche strizzatina d'occhio ai motivi più consueti della psicanalisi, ma con una ambiguità suggestiva.

Il risultato è una presa d'atto dell'incostanza d'amore e della sua insuperabile oscillazione fra coscienza razionale di sé e irrazionalità istintiva. Per quanto Marivaux stavolta non si presta né ad esaltare il valore eterno dell'amore che romanticamente vive, muore e purtuttavia rinasce, né a celebrare il conflitto arcadico fra l'amore istintivo (o selvaggio) e le complicazioni del potere che distruggono la naturalezza.

È un buon risultato soprattutto se si pensa alla scarsa fortuna dell'autore francese in Italia, alla possibile lettura semplificante che su di esso si sarebbe potuto tentare senza grave scandalo.

Rigoroso anche se con risultati alterni, il lavoro degli attori, merita una segnalazione particolare Giorgio Melazzi, che è stato un Arlecchino per niente frivolo e anzi terragno e originalissimo.

Bene anche Cesare Ferrario (il principe), Valeria d'Obici (Flaminia), Flavio Bonacci (Trivellino), Gianni Mantesi (un signore), Tatiana Winteler (Lisette). Quanto alla rivelazione Giuliana De Sio, fresca e puntualissima Silvia, ha forse premuto troppo il piede sull'accelerazione dei gesti e del parlato in alcuni passaggi.

Ma per tutti applausi.

[17 febbraio 1978]

Le *Baccanti*: viaggio nei gironi del profondo

Sono ricominciati i pellegrinaggi al laboratorio teatrale di Prato dove, in questi giorni, si svolgono le rappresentazioni aperte al pubblico delle *Baccanti* di Euripide-Ronconi, con Marisa Fabbri, nel ruolo di unica protagonista. Ed è curioso che sia proprio questo il risultato più utile e concreto che l'insediamento ronconiano ha prodotto nei due anni di ricerca nella città toscana: un lavoro cioè che, nonostante i discorsi portati avanti sul territorio, sui gruppi di ricerca, sul coinvolgimento, è il frutto straordinario della genialità di un regista, della suprema bravura di un'attrice, e che per di più si rivolge a un numero di spettatori che per ragioni tecniche è, ad ogni replica, inferiore di una unità al già esiguo contingente dei lettori manzoniani.

Le *Baccanti* dunque: o meglio, in principio veniva il classico testo del V secolo, poi il suo distillato, quindi la concentrazione delle sue voci protagoniste e del coro in un unico monologo, infine la distribuzione di quest'ultimo in un itinerario di nove stazioni dislocate, nei locali di un collegio (il Magnolfi) per l'occasione felicemente restaurato. Ci sono quindi due interventi contrari e purtuttavia cooperanti da parte della regia: mentre lo spazio si moltiplica, costringendo lo spettatore ad assumere di volta in volta un punto di vista diverso rispetto all'azione, così le differenti ottiche dei personaggi vengono come compresse in un unico attore. Il risultato è una incessante contraddizione misurata ora dall'interno ora dall'esterno dell'io protagonista: un lucidissimo, quasi geometrico, viaggio attraverso i gironi infernali del profondo, dove l'alternanza delle voci di Dionisio e del coro delle *Baccanti* invase da una parte, e quella del razionale Penteo dall'altra, segnala l'ossessionante e ciclico contrapporsi di norma e rovesciamento, ragione e follia, ordine apollineo e disordine orgiastico, o se si vuole, come insegna la moderna cultura, di ID e ES.

Perfetta è qui l'interazione di spazio scenico e analisi del testo, per cui a ognuno dei punti di vista evocati corrisponde un riferimento «teatrale». E al-

lora il prologo, che coglie Dionisio mentre scende sulla terra per manifestare la sua potenza scatenando la «devianza» delle donne, sarà detto come in uno stato d'iniziale smarrimento, fuori dal boccascena del teatrino, obbligando gli spettatori a deviare l'attenzione dal consueto asse centrale, con una luce «antiteatrale» che proviene dalle finestre. Poi Marisa Fabbri modulerà la voce alle nostre spalle e di fronte, trascinandoci nel gioco delle parti come novelli adepti coribanti; poi vagheremo per le sale e i corridoi, scoprendo una portaboccascena che ci introduce in un interno domestico dalle finestre murate, con letto e sedia e modeste suppellettili, dove esplode l'urlo della carne compressa. Si ritorna quindi al teatrino per cogliere le pose imbarazzate dei nemici di Dionisio, protetti contro la furia del dio dell'ordine carcerario dalle porte murate su cui incombe il boccascena luminoso. Poi è ancora il rovesciamento della follia a cui Marisa Fabbri ci conduce, aprendo altre porte e sprofondandoci nel buio di una galleria lampeggiante di luci bianche di specchi; oltre la quale, però, si scopre il tunnel di una desolata corsia con i letti miserevoli delle folli. Poi di nuovo è l'ordine della sala teatrale con l'autorità di Penteo che ristabilisce la simmetria gerarchica: le sedie degli spettatori sono al loro posto, belle e centrali di fronte a un palcoscenico murato, e naturalmente, separato. Ma tuttavia la furia dell'irrazionale riemerge travolgendo con una catastrofe simbolica i mattoni che si alzano sulla quarta parete del proscenio.

Il viaggio è finito e Marisa Fabbri, interprete più ineguagliabile che perfetta, raccoglie la sua messe di applausi che le quarantotto mani degli astanti non sono in grado di distribuire secondo il dovuto.

[21 febbraio 1978, pagina nazionale]

Lazzaretti resta fuori della luce della storia

Tra i molti centenari che l'anno corrente si appresta a celebrare è meritevole di memoria anche quello che rievoca la morte di Davide Lazzaretti, trucidato dalla polizia nel 1878 mentre guidava una «processione-manifestazione» di contadini dell'Amiata, da tempo seguaci della sua dottrina messianica e fautori con lui di una rivoluzione popolare con venature socialiste.

Strana figura, a metà fra il santone e il demagogo populista, perseguitato in quanto religioso dalle gerarchie ecclesiastiche e, in quanto difensore degli oppressi, avversato naturalmente da possidenti e carabinieri. Garibaldino, barrocciaio, prete eretico, agitatore sociale, scrittore di profetico spirito, ancora oggi ricordato dalla popolazione di Arcidosso e dell'Amiata come un antesignano della più moderna lotta di classe, Davide Lazzaretti ha fatto scrivere molto di sé, costituendo tuttavia un insoluto problema per la storia delle classi subalterne, come ebbe a rilevare Antonio Gramsci nell'ottavo dei suoi *Quaderni del carcere* quando notava che il «dramma di Davide Lazzaretti è stato finora veduto solo dal punto di vista dell'impressionismo letterario, meriterebbe un'analisi politico-storica».

Come si sa, il teatro è soprattutto in questi ultimi tempi il luogo in cui meno che altrove pare debba trovare ospitalità la storia. La festa magari, la sociologia forse, il folklore certamente, ma la storia non sia mai detto. Non c'è quindi da meravigliarsi se il misurato auspicio di Gramsci è andato ancora perduto, a tanti anni di distanza, anche sulle tavole del palcoscenico del Teatro dei Rinnovati di Siena in occasione della rappresentazione di uno spettacolo del Canzoniere Internazionale dedicato proprio a *Vita profezie e morte di Davide Lazzaretti detto il «nuovo messia»*, raccontate dal prof. Cesare Lombroso con l'ausilio della Compagnia dei Malconci.

La parabola del martire è narrata soprattutto dalla voce dell'ineffabile Lombroso (che dedicò appunto al Lazzaretti un ampio e documentato studio che ne dimostrava la pazzia), ma anche dai canti popolari che su quel personaggio fiorirono nella zona. Ogni indagine conoscitiva del fatto storico viene così miseramente soffocata dai due punti di vista parziali trascelti. Da una parte la falsa ideologia delle fin troppo suadenti cantate del Canzoniere Internazionale che trascrive la vicenda «dalla parte dei popolani», con spreco di retorica processionale, di fascinazione folklorica e di demagogia populistica (pupazzi, marionette e appunto molti, moltissimi canti in prosa, e naturalmente in platea). Dall'altra, l'ottica reazionaria del sullodato Lombroso, che classifica l'opera del Lazzaretti come un caso clinico di follia delinquenziale e che, ovviamente, difende ogni norma contro ogni infrazione. Di Lazzaretti e del problema storico a lui connesso, non resta alcuna traccia. Sono Lombroso e i canti popolari i veri protagonisti, con effetti che tutti possono immaginare scontati.

Si ride, è vero, dell'ottusa teoria del Lombroso (ovviamente attualizzata in chiave di difesa dei «diversi»), ma dalle aberranti accuse del professore il povero eroe dell'Amiata non riceve certo nuova e più chiara luce: di fronte a un siffatto denigratore anche Tanassi sembrerebbe un rivoluzionario. Deprimente quindi e altrettanto acritico, a fronte di Lombroso, l'uso del coro, popolo in scena secondo stilemi da anni Cinquanta aggiornati alla luce di soluzioni sceniche più moderne.

A cento anni di distanza, Lazzaretti è stato di nuovo assassinato dunque da un pessima drammaturgia, anche se, a proposito di norma e infrazione, siamo a disagio nello stilare le consuete note di cronaca sul comportamento del pubblico, che ci ha fatto sentire in un deplorabile senso di colpa isolandoci nell'eccezione del dissenso attraverso una serie di applausi a scena aperta che sono stati l'innegabile norma della serata. Un premio quindi c'è stato per il collettivo, composto di Agostino Anzellotti, Peppe Caporello, Marco Comandé, Alessandro Giandonato, Giulio Loy, Maurizio Manzoni, Patrizia Nasini, Anita Vescuso e Leoncarlo Settimelli (autore con Laura Favolti del testo). Repliche a Siena e in regione.

[26 febbraio 1978, pagina nazionale]

Melodramma con Bene «sovrano-attore» di sei girls

C'erano meno rumori del solito l'altra sera alla Pergola, meno colpi di tosse o scartocciamenti di caramelle, mentre si rappresentava il *Riccardo III* di Shakespeare secondo l'interpretazione di Carmelo Bene. Una delle ragioni, non certo la maggiore, è da ricercarsi nella larga profusione di nudi, pettorali soprattutto, che le sei *girls* del capocomico mostrano per tutto il corso dello spettacolo. Il che non è nuovissimo ma certo in parte sconvolgente per il pubblico.

In realtà l'interesse primo dell'evento va ricercato in valori formali di maggior gusto, ma non meno superficiali. Quello che fu uno dei più sorprendenti e geniali autori dell'avanguardia italiana ed europea, ha risalito ormai i gradini e la *moquette* del teatro di repertorio, che aveva spesso cinicamente e in modo smisurato lasciato alle sue spalle. Ragioni di *borderò* o di raggiunta maturità? Essere o avere: questo è il dilemma. Certo è che il gioco (nel senso teatrale) è ormai scoperto.

Il melodramma è il genere che più illumina l'ultima prova di Bene: tempi e ritmi, lo straordinario geometrico calcolatissimo *mixage* di luci, colori, musiche e ombre, è degno di uno spartito esclusivamente musicale. Godimento per le orecchie, la vista e il senso in generale; al quale si accompagna il piacere di udire i frammenti del testo shakespeariano, come isole improvvisate e squarci di cielo emergenti dal mare dei Sargassi e dalle nebbie di un panorama scenico fatto più di buio che di chiaro.

La voce del primattore segue così l'andamento alternato di «a solo» e «recitativo», secondo appunto la struttura dello spettacolo d'opera. Inarca la voce a tutto tondo e la rincartoccia nell'ugola, la scarica nello stridore espressionistico e la mugola in un ironico bla-bla, come in un birignao all'antica italiana. Ecco che allora il testo, quando appare, è caricato di una doppia valenza, esige una decifrazione di significati ancora più attenta. Il testo è morto, viva il testo.

Poi, come sempre avveniva nel melodramma dell'Ottocento, l'impianto coreografico e il pullulare di improvvisi scoppi canori, si radicano su un «libretto» elementare e quasi ovvio. Ecco, qui Shakespeare è il libretto, regredisce come impianto drammatico (al di là delle citazioni di fiore in fiore) ai livelli d'intreccio di un Romani o di un Piave. Quello che conta è la musica, che in Carmelo Bene è il gesto, l'azione sulle cose, il lenzuolo lacerato con i denti, il coro delle donne dal seno scoperto, il loro moltiplicarsi come specchio di un'unica immagine odiosa-amata, quella della madre-moglie-sorella-amante. Ritroviamo così la psicanalisi e l'inconscio al grado zero, come schema di pretesto da cui si può partire per tutto e per nulla.

Carmelo Bene è ancora una volta dunque il sovrano-attore, questa volta Riccardo III, che recita il suo melodramma privatissimo e autobiografico, ma che ride di questo suo teatro. È il *clown* e il suo contrario, che si accetta di guardare e applaudire (come ha fatto con molta profusione il pubblico del-

la Pergola) perché si conosce già dove vuole andare. La pigrizia del pubblico digestivo è salva, e com'è noto dalla pigrizia i sensi più che l'intelligenza critica traggono un tonificante nutrimento. Solo che poi, alla uscita del teatro, per camminare bisogna essere svegli.

[2 marzo 1978]

Gli spettatori vogliono da Fo la comicità pura

Ha calcato il podio che di solito è regno incontrastato di Riccardo Muti, al Teatro Comunale di Firenze, il «giullare» più amato e più conosciuto della penisola. Dario Fo, invitato dall'ARCI a partecipare alla Rassegna internazionale di pantomima, ha così aperto le porte di uno dei salotti della musica lirica italiana a uno strano, colorito, composito e strabocchevole pubblico, richiamato oltre che dalla sua presenza anche dall'ingresso gratuito.

Pubblico in condizioni di assoluta libertà, con i palchi straripanti, i posti in piedi in platea, il palcoscenico ricolmo di ragazzi che, seduti sulla pedana, lasciavano all'attore uno spazio di pochissimi metri quadrati: come non è mai dato ovviamente di vedere in serate dedicate a Webern o Monteverdi. Erano soprattutto giovani, qualche costume bizzarro, la solita piccola borghesia fiorentina, l'immane colonia straniera, studenti stravaccati e entusiasti, per i quali Dario Fo è conoscenza relativamente recente e forse solo televisiva; ma tra gli spettatori c'erano anche piccoli nuclei familiari, e addirittura qualche bambino, la cui resistenza fino all'ultimo è certo sorprendente.

La folla impressionante, dopo avere fatto saltare i cordoni del servizio d'ordine che si erano rinchiusi alle spalle del numero previsto di spettatori, ha rumoreggiato a lungo, dialogando con Fo a proposito di lampadine troppo calorose, di microfoni inefficienti, di visibilità deficiente per colpa di qualche vicino troppo alto e maleducato. Ci si sarebbe aspettato qualche intervento un po' più vivace, almeno all'altezza dell'immane e costante tensione di Fo: invece, solo qualche domanda e un malcelato pendere dalle labbra e dalle gambe del mimo chiamato più che mai a far ridere. E lui riesce sempre nello scopo comico anche se lavora con il motore al minimo regime, come in questo caso, sfoderando i suoi capolavori (il «grammelot» del processo per stupro, la resurrezione di Lazzaro) o un brano inedito (l'apologo cinese della tigre, recitato con il solito vocabolario gestuale e con parole di dialetto padano).

Nella seconda parte della serata, lo spettacolo ha preso la forma di un gigantesco (e per questo approssimativo) corso accelerato di pantomima: smontando le strutture del linguaggio mimato, con opportune divagazioni di costume e ideologiche, e sempre confidando nelle risorse del teatro all'improvviso, Dario Fo si è confermato, fra gli applausi dei giovani fiorentini, un attore fra i pochi capace di fare un vero teatro di massa e, insieme, di proporre un'autentica didattica collettiva, chiarissima.

Ha confermato anche, in alcuni cedimenti al gusto un po' sbrigativo e leggermente intollerante di una parte del pubblico, la venatura astratta dei suoi appelli ai «compagni» e alla «rivoluzione». Davanti alla vistosa indifferenza del pubblico dell'altra sera nei confronti dei temi più nettamente politici, accennati per la verità con molta sobrietà dall'attore, ma abbastanza ignorati dalla platea, Dario Fo mi è sembrato spogliato della veste politica che egli aveva per lungo tempo e con generosità (anche se con equivoci) indossato. Questi nuovi giovani, che non sanno molto della sua lunga e impegnata storia, con i silenzi e la dosatura degli applausi, chiedono che l'attore di massa, denudato dell'abito politico, rivesta ormai i panni del comico per ridere, del teatro teatrale e dell'artista di puro spettacolo. Hanno preteso di nuovo un innocuo e ridevole «giullare», costruendogli magari il monumento. Non sarà un monumento di Stato, ma è pur sempre una celebrazione consolatoria che, ne sia consapevole o no, questo geniale inventore non merita.

[16 marzo 1978, pagina nazionale]

Poesia del dettaglio nella mimica di Case

Continua con grande successo di pubblico, soprattutto giovanile, la serie di manifestazioni, organizzate dal centro fiorentino «Humor side», presso la Casa del Popolo (S.M.S.) di Rifredi, sotto la sigla «Incontro internazionale di pantomima». Alcuni tra i prestigiosi attori-autori del teatro «mimico» contemporaneo si stanno alternando sulla pedana del popoloso quartiere fiorentino, attirando l'interesse non solo locale di teatranti, studenti e semplici curiosi, provenienti anche da altre città italiane. Dopo la statunitense-olandese Katie Duck e Dario Fo (tanto per citare i più importanti), ora è la volta di un inglese assai quotato come Justin Case, la cui esibizione in forma di spettacolo, per tre sere consecutive, non è stata che l'ultimo approdo di un più complesso lavoro condotto nelle giornate precedenti sotto la forma del cosiddetto «seminario».

Ognuno dei «divi» invitati infatti ha svolto, svolge e svolgerà, in occasione del soggiorno fiorentino, un vero e proprio corso, riservato a circa trenta studenti, intorno alla propria tecnica espressiva, non essendo escluse neppure delle sedute di lavoro collaterali presso la facoltà di Magistero o presso i canonici corsi delle 150 ore allestiti in una scuola media della città. E bisogna dire che il tutto si svolge con molto entusiasmo dei partecipanti, con affluenza superiore alla capacità fisica degli stessi locali e con un buon livello organizzativo. Anche se ci pare presto per poter stilare un consuntivo, si può comunque dire che, una volta tanto, senza gigantismi pubblicitari e senza sperpero di denaro, la parola «studio», l'aggettivo «teatrale» e lo slogan «seminario», si siano coniugati con una certa efficacia.

Giova poi sottolineare che il complesso dell'impresa poggia su un centro teatrale di dimensioni piccole come l'«Humor side» e che lo stesso Teatro re-

gionale, che collabora all'iniziativa, ha trovato forse (più che in altre clamorose circostanze) un effettivo legame con il pubblico e con la partecipazione giovanile, recuperando cioè una vocazione autentica che lentamente negli ultimi tempi si era smarrita in direzioni a mio avviso nettamente sbagliate.

Ma veniamo a Justin Case, ribattezzato a furor di pubblico Giustino, che ha offerto una prova del suo interessante metodo di lavoro con lo spettacolo *Sneak preview*, una serie di quadri mimati, con rare ma puntuali concessioni alla parola anglo-italiana, incentrati sui rapporti fra figura umana e mondo quotidiano.

Quanto Dario Fo, anche nella sua recente esibizione fiorentina, si è confermato un vero e proprio attore di massa, con un repertorio gestuale in scala totale, così il simpatico Case ha offerto un esempio di teatro di dimensioni più raccolte: il suo è infatti un modo di offrirsi al pubblico che presuppone un ambiente ridotto, potremmo dire da cabaret. Il dettaglio prevale sul quadro macroscopico. Non a caso i temi affrontati sono quelli del realismo quotidiano, dei mestieri (il classico direttore d'orchestra, l'attore di cinema), gli animali da cortile, le piccole cose di cattivo gusto della moderna società consumatoria che spesso si ribellano al soggetto e lo mettono in grave e comica difficoltà fino a mostrarne l'assoluta inettitudine. Manca semmai, nel flusso dei vari *sketches*, una effettiva sapienza narrativa, tanto che la «storia» o «favola», non si distende mai oltre il limite del frammento. E così proprio quelle cose di cattivo gusto contro cui si appunta la satira di Case, appena catapultate fuori del boccascena con invidiabile *verve* denigratoria, rientrano poi per la valvola di scarico dell'applauso a segnalare l'avvenuta identificazione del pubblico proprio con il negativo sbeffeggiato e «rovesciato».

Migliore, sulla linea di un eccellente istinto surreale, tutto il settore di metamorfismo umano a cui l'attore si sottopone nel montaggio consecutivo e soprattutto nella scena finale quando, sostituendo al proprio viso una serie di fotografie installate su un cubo che via via sfoglia, egli adegua la struttura complessiva del suo corpo. Una specie di gara del corpo reale con le immagini fittizie e stereotipe di grande successo.

Ma gli applausi e le chiamate sono stati abbondanti alla fine anche per la rara cordialità con cui il mimo inglese ha saputo affiatarsi con il pubblico nostrano.

[26 marzo 1978, pagina nazionale]

Ah, se i filosofi facessero giustizia!

*Il castello illuminato, ovvero Voltaire e l'affare Calas* è un testo teatrale scritto da Giorgio Albertazzi e Luciantonio Ruggieri, rappresentato in questi giorni al Teatro Metastasio di Prato dalla Compagnia di giro diretta dallo stesso Albertazzi e da Roberto Guicciardini.

Lo spettacolo è in parte una esposizione didattica delle opere e dei giorni (soprattutto gli ultimi) del grande filosofo francese rappresentato intorno al 1762 nel suo comodo castello di Ferney, circondato da amici e parenti, mentre comincia ad interessarsi con grande perizia investigativa e con scontata forza raziocinante ad un misterioso quanto clamoroso fatto giudiziario, la condanna a morte di un tale Jean Calas, accusato ingiustamente di avere ucciso il figlio Marcantonio per impedire la sua conversione al cattolicesimo. La comunità della cattolicissima Tolosa approfitta della circostanza per eliminare un padre calvinista e per guadagnare agli onori dell'altare un figlio aspirante cattolico e martire.

Le cose stanno in realtà diversamente e proprio Voltaire svela la montatura ordita dalle gerarchie ecclesiastiche e, attraverso il suo *Trattato della tolleranza*, ottiene dallo stesso parlamento di Tolosa la revisione del processo e l'accertamento della verità. Vittoria quindi dell'illuminismo, presagio comunque della futura e prossima rivoluzione. «Felici i tempi in cui un filosofo poteva fare giustizia», mormora al calare del sipario il protagonista Albertazzi sotto la parrucca del filosofo illuminato.

«Legislatori, guardate!» gridava invece un altro personaggio del finale romantico della *Morte civile*. Più o meno siamo allo stesso punto, con la differenza che in questo caso ultimo (datato 1978) gli avversari della «ragione» laica sono decisamente in ribasso, ma così in ribasso da far fare brutta figura agli stessi vincitori, compreso Voltaire.

Il gesuita Adam, così come lo incarna Gianni Galavotti, o il domenicano che si muove secondo le fattezze comico-grottesche di Sandro Borchì, sono troppo ridicoli e evanescenti avversari per il vendicatore quasi solitario che è il filosofo. Né i suoi alleati paiono capaci di irrobustire la sua statura drammatica, con una Elisabetta Pozzi garrula e elementare nel ruolo della nipote-amante, e con Emilio Marchesini medico calvinista con accenti esilaranti. Quanto ai membri della famiglia Calas (il Girone e l'Antonini) hanno mantenuto, quando ci sono riusciti, un tono di grigia modestia che non ha mai offeso il buon gusto degli spettatori, se si esclude Anna Proclemer che continua a manifestare, nonostante si ostini a interpretare ruoli incredibili, un rispettabile valore interpretativo.

Giorgio Albertazzi si ostina invano a voler scrivere copioni e a costruirsi i personaggi su misura, dimenticando che la taglia dell'omino Arouet (1694-1776) è leggermente più ampia della sua, e la riduzione che egli ce ne offre viene pagata duramente dal campione originario, oscillante fra il vegliardo rubizzo e sputasentenze (da una parte) e l'abile commissario Maigret con istinti pannelliani (dall'altra).

Guicciardini, pur senza toccare l'abisso di trivialità, raggiunto con *Antonio e Cleopatra*, fornisce anche qui una prova mediocre, riscattata da rare sequenze di buon gusto. Si salva in tanta catastrofe, e ci pare incredibile, la brava Carla Cassola in un ruolo di media importanza. Applausi comunque e repliche.

[1 aprile 1978]

Donne avvolte nel *cellophan* tra i rifiuti

*Il sonno, Vapori, La Carne, Il fuoco, L'acqua, Il Sogno*: sono i sei titoli della corona di spettacoli che Aldo Rostagno sta allestendo, uno per settimana, nella città di Firenze e nella sua periferia, andando a scovare i luoghi teatrali più inconsueti.

Dopo il dormitorio pubblico, i bagni, i macelli comunali, siamo ora arrivati alla quarta tappa, posta all'interno dell'inceneritore della Azienda municipalizzata di nettezza urbana. Aspettano la visita dei teatranti l'acquedotto e il chiostro del Convento delle Oblate. Abbiamo partecipato, con un discreto manipolo di altri turisti-spettatori, alla visita guidata.

All'inceneritore, fuori mano per chi proviene dal centro storico, c'erano ad aspettarci tecnici e operai del Comune, che con la tuta blu sostituivano per l'occasione le tradizionali maschere dei teatri normali. Tra un colpo di vento gelido e qualche battuta «sindacale» sul contratto di lavoro, gettando un'occhiata al luogo deserto in cui si erge la curiosa architettura, quasi fantascientifica in una periferia deserta e spettrale, ci siamo domandati (insieme con gli operai della nettezza) se la ragione che ci portava laggiù era il dovere professionale dell'informazione o la curiosità privilegiata di chi si può permettere di «andare a teatro» in questa maniera davvero complicata.

In una Firenze sempre più terziaria (economicamente) e sempre più pigra (culturalmente), la teatralizzazione del territorio è uno degli sport preferiti. Attività che, se da una parte scuote un po' la monotonia di un teatro convenzionale tutto uguale a se stesso (la solita Pergola e il solito Metastasio e il piccolo teatro dell'avanguardia di stato che è il Rondò), dall'altra trova nella «sorpresa» di un luogo teatrale inedito (dal Fabbricone di Ronconi a queste invenzioni di Rostagno) la molla che fa scattare un interesse del pubblico che altrimenti non ci sarebbe.

Rostagno ci pare autore non privo delle suddette qualità, tanto più encomiabili perché sopravvissute ai miasmi della Firenze granducale e democristiana. Tuttavia questa volta precisi limiti tecnici, dovuti alla non praticabilità dell'impianto per ragioni di sicurezza, hanno in gran parte limitato la validità dell'esperienza, che si è svolta in spazi e in dimensioni ridotte rispetto al previsto. Ci siamo limitati infatti a entrare in lunga fila su e giù per le moderne scale metalliche che portano al ventre dell'inceneritore, ci siamo disposti intorno a un rettangolo scarsamente illuminato (sei torce elettriche sospese a lunghissimi fili) ai piedi di un altissimo vuoto architettonico, mentre l'invisibile fuoco bruciava detriti poi rotolanti lungo i cunicoli metallici della macchina. Suoni e luci quasi infernali ai limiti dell'umano per chi proviene da un paesaggio urbano consueto, un suo ambiente ricco di suggestioni; quindi, come una gita scolastica alle grotte di Postumia. L'abilità di Rostagno è stata comunque quella di organizzare le strutture murarie e industriali così come sono fino a farle apparire diverse.

È quella che si chiama in parole povere «mistificazione», anche se la parola (e ingiustamente, visto che in arte tutto è artificioso) non piace. Solo che in questo caso l'elaborato è tutto nella ristrutturazione «estetica» dell'ambiente, magari fondata anche sull'uso delle belle musiche dirompenti di Umberto Pellegrini e Gianfranco Gentile, poco aggiungono le pur brave cinque attrici (Anna Ciarapica, Alessandra Dell'Orsola, Sveva Fedeli, Marina Fedeli e Giovanna Aleandri) che sono nude e rivestite di un *cellophan* che le fa assomigliare a degli astronauti inermi. Vagano indecise per le luci e per le scale, ondeggiando, minacciano di partire su una precaria barchetta, si attraggono e si respingono, quasi sospese in uno stato di mancanza di gravità. Lo spettacolo non ha svolgimento. Inghiottiti dall'edificio vorace e astrale, consumiamo per un'ora una unica idea creativa: lo scontro fra la fragilità di quei corpi di donna, indifesi sotto il trasparente velo di plastica, e la violenza della macchina che distrugge e consuma. Non c'è tempo per altro.

I tecnici e gli operai ci accompagnano all'uscita, mentre qualcuno vorrebbe restare per osservare meglio questa fabbrica di cenere. Le tute blu commentano e ci chiedono se questo spettacolo doveva «coinvolgerli». Per fortuna no, non ha «coinvolto» neppure noi, visitatori professionisti dei teatri, che domani continueremo a deporre sotto casa il sacchetto dei rifiuti solidi urbani, sapendo finalmente con cognizione di causa dove andranno sicuramente a finire.

[9 aprile 1978, pagina nazionale]

Il Principe fa lezione di storia sulle scene

Prosegue per fini didattici lo spettacolo che la milanese cooperativa «Teatro Immagine» presenta in questi giorni al teatro Affratellamento in una breve coda della conclusa stagione. Soprattutto le scuole medie superiori sono le naturali destinatarie del lavoro, che intitolandosi *Il principe* e liberamente ispirandosi al celebre libretto di Niccolò Machiavelli, tratta appunto dello scrittore cinquecentesco alle prese con i potenti del tempo suo e primo fra tutti Cesare Borgia detto il Valentino.

Facendo un *collage* dei testi machiavelliani e non (comunque in prima linea stanno le lettere del segretario fiorentino, brani della *Mandragola* e ovviamente del *Principe*) gli autori del copione, Nazareno Marinoni e Giancarlo Valenti (che è anche regista e interprete) intendono presentare una specie di lezione storica. La quale, se si giova di una disposizione scenica essenziale e non pretenziosa, e quindi onesta e anche suggestiva, mostra peraltro qualche non lieve ingenuità.

Mentre il confronto tra Machiavelli e Savonarola è attendibile, meno convincenti appaiono i tratti drammaturgici con cui vengono delineati i ruoli del cristianissimo re di Francia Luigi XII, del papa Borgia Alessandro VI, dello stesso Valentino, e infine di Oliverotto da Fermo e Vitellozzo Vi-

telli. Come a dire che costoro sono soprattutto illustrati nelle loro movenze esteriori, secondo moduli un po' stanchi di un manuale di storia non troppo incline alla profondità.

Lo stesso impiego della *Mandragola* che qui si immagina rappresentata dallo stesso Valentino in occasione della sanguinosa notte in cui egli fece avvelenare i suoi ospiti-nemici risulta leggermente capzioso. Peccato, perché alcune idee di partenza erano positive: Machiavelli che fa il prologo dall'esilio di San Casciano e che poi continua nella veste di narratore ad accompagnare il confronto ideologico fra i protagonisti della storia; lo stesso uso puntuale (con qualche libertà) delle fonti testuali originarie; l'impianto scenico che non tradisce che di rado forzature attualizzanti o mistificazioni.

Del resto la stessa recitazione non è mai eccessiva o fuorviante. Soprattutto in Paolo Sinatti e Piero Cominotto (che è tuttavia un Machiavelli talvolta troppo distaccato e placido); dignitosa comunque la prova di tutti: dal citato Valenti a Gerardo Paganini da Marcella Romei a Sonia Calatroni, da Maurizio Esposito a Raffaele Fregonese. Un elogio meritano le scene di Antonio Locatelli e Diego Bonifaccio. Diseguali i costumi dello stesso Bonifaccio.

Cordiali gli applausi del pubblico. Le repliche fino a domenica.

[14 aprile 1978]

Se il protagonista è regista e interprete dello spettacolo

Ciampa, uomo di mediocre buon senso, sa che la moglie lo tradisce, ma finge di non accorgersene perché l'amante è il suo padrone e perché, com'è noto, il fatto significherebbe «disonore» davanti a tutta la società. Cosicché, quando la moglie del padrone svela al mondo l'intrigo, egli risulta doppiamente sconvolto: ciò che brucia a lui, come a tutti i parenti, è la divulgazione pubblica dello scandalo. Pensa dapprima di uccidere la moglie e l'amante, infine decide, con l'assenso di tutti, di far passare per pazza proprio colei che ha avuto il merito di scoprire la verità. Ciampa rimette dunque tutto al suo posto, avendo convinto gli altri personaggi che solo la finzione può consentire di vivere tutti felicemente e contenti.

Tale è la trama del *Berretto a sonagli* di Pirandello, riproposto in questi giorni alla Pergola di Firenze, nell'allestimento della compagnia di prosa di Turi Ferro. Classico degli esordi pirandelliani, come altri drammi sottoposto a correzioni e varianti, proveniente da una prima stesura sotto forma di novella, poi ridotta in teatro dialettale e infine in lingua, è tra i più agili testi dell'ormai canonico repertorio novecentesco. Comodo perché contiene anche una esplicita dichiarazione di poetica che l'autore fa dire proprio al protagonista, Ciampa, in apertura del primo atto. «Siamo tutti pupi»: è il succo di quel monologo, a significare quanto inevitabile sia la finzione per l'uomo (non solo siciliano), e come anzi proprio quella finzione sia molto vicina alla verità. Su questo tema Pirandello costruisce la sua macchina drammatica,

con il popolano Ciampa che, con un po' troppo di filosofia, diventa il regista di tutto lo spettacolo e, quasi un *clown*, scopre con la sua inettitudine ipocrita la più generale falsità degli altri. Almeno lui, è cosciente di tutto.

Una lettura questa che è rintracciabile anche nella messinscena curata da Turi Ferro. Solo che la secchezza dell'assunto di base viene spesso turbata da divagazioni (involontarie?) verso il naturalismo. Che questo non manchi in Pirandello è innegabile, ma è negabile invece che debba saltar fuori quando meno lo si aspetta. Voglio dire che tutta la pur eccellente interpretazione del secondo atto di Turi Ferro è più un campione di patologia neurologica che una catastrofe intellettuale.

Né vale l'obiezione che si tratterebbe di un personaggio umile e quindi non filosofico; il suo, per quanto elementare, è pur sempre un procedere per sillogismi e per astrazioni.

Ida Carrara è brava nella parte della moglie tradita, ma patisce anche lei i limiti della impostazione registica (opera dello stesso Ferro); così gli altri (Giacomo Furia, Carlo Calò, Franca Manetti, Giuseppe Pattavina, Maria Tolu, Anna Lippi) sono andati alla ricerca di momenti recitativi meccanici e grotteschi (da «pupi» appunto), senza però mai riuscire a togliersi di dosso il pastrano della *routine* tradizionale. Non sarà estranea all'esito impacciato e timido del lavoro, anche la struttura capocomicale che il *cast* dimostra, con un grande attore che condiziona con la sua bravura il rendimento dei satelliti.

Tutti però calorosamente applauditi dal solito folto pubblico del maggior teatro fiorentino.

[23 aprile 1978, pagina nazionale]

#### Quattro mosse della *Torre* di Ronconi

Sulla scacchiera del suo Laboratorio teatrale, Luca Ronconi, dopo *Calderon* e le *Baccanti*, muove adesso *La Torre*: quattro mosse anzi, o scene, appartenenti ai primi due atti del testo su cui Hugo von Hofmannsthal lavorò per quasi trenta anni (dal 1901 al 1929) fino a lasciarlo praticamente incompiuto.

Anche questa volta per primo viene lo spazio e la Torre eponima ne è l'unità di misura. Dalle finestre piove una luce lattiginosa e falsa tra i soldati che custodiscono il prigioniero Sigismondo. Il salone degli stucchi imperiali, in cui ci troviamo seduti all'altezza dei recitanti, è dormiente e fa da velo ulteriore, separandola dal mondo, alla segreta da cui provengono i segni dell'esistenza bestiale del detenuto: una presenza misteriosa per i suoi carcerieri e per gli spettatori. Anton, il Servo del Governatore-carceriere, introduce attraverso la figura del Medico un vettore di conoscenza che, dall'esterno all'interno, ci avvicina al mistero: Sigismondo appare nello stesso tempo come una bestia in cattività e come il Principe richiuso dal Padre-Re terrorizzato dalla profezia che lo vuole futuro parricida e disintegratore dell'ordine.

Nella seconda scena ci troviamo sprofondati al centro della Torre e dominati da un quadrilatero di praticabili su cui volteggiano il Medico e il Governatore. Sempre dal di dentro e al buio, osserviamo quasi con gli occhi del prigioniero. Le guerre e le rivolte segnalate nel Regno premono contro le pareti della Torre, e, dissolta l'autorità del Re, attraggono il Governatore verso speranze di azione. Egli ascolta le parole del Medico, decide di estrarre Sigismondo dalla prigione e di metterlo alla prova. La scienza e lo sconvolgimento dell'ordine antico aprono uno spiraglio nel profondo.

Con la terza scena si torna ad un punto di vista «ad altezza d'uomo», diagonale (e quindi straniato) rispetto alla sala imperiale, sbarrata a metà da un'altissima grata che segna i limiti del mondo devastato da cui il Re e i suoi cortigiani cercano riparo. Il Cardinale grande elemosiniere e i monaci vigilano il confine dell'area religiosa, oltre il quale canti e musiche impercettibili significano l'utopia di una soluzione consolatoria. Il punto di vista fuori del mondo è negato al Re come a chi guarda, e tutti siamo costretti al di qua, dalla parte della decomposizione, insieme con cortigiani e con mendicanti che intralciano non visti la perorazione del Re. È fissato il perimetro del dramma tra le mura bestiali e buie di Sigismondo e la parete trasparente della metafisica. Non c'è davvero scampo dalla storia e dalla natura. Il Re-Padre non può sfuggire al destino terreno e si affida alla «ragione pratica» del Governatore: il prigioniero sarà trasferito dal carcere profondo e disumano al sogno prodotto da un filtro magico. La violenza su Sigismondo sarà almeno esorcizzata e allontanata dalla coscienza.

La quarta scena porta finalmente in azione il Prigioniero, la Torre è trasformata in un campo di concentramento percorso da filo spinato e dominato da uno spettrale Crocifisso. Qui Sigismondo, oscillando tra fiamme e tenebra, chiede di conoscere la sua identità. Il punto di vista dello spettatore altalena fra l'arte suasoria del Governatore e il dubbio angoscioso dell'Io diviso del Prigioniero. Il filtro sarà bevuto e la prigione da fisica e corporea diventerà impalpabile come un sogno.

Ronconi ci ha costretto questa volta a vivere dall'interno un gioco di scatole cinesi, mettendoci ora ai margini ora dentro ai suoi spazi scenici, mai al di fuori. E così una situazione drammatica senza progresso diventa dinamica per la moltiplicazione e l'interazione dei punti di vista, secondo una tecnica che è fondamentale nell'avanguardia novecentesca. Il processo è analitico e, non a caso, mentre la storia fa fare apparizioni, la lettura viene guidata da un esasperato simbolismo e soprattutto dalla psicanalisi che ci trasporta alternativamente in questo gioco interno-esterno, dalla parte dell'Io o dell'Es, dalla parte del paziente o dalla parte dell'occhio clinico.

L'uso dello spazio (dovuto alle cure di Gae Aulenti) è «ancillare» a questa ipotesi metodologica, e propone scene come una somma di componibili di un immaginario palazzo interiore. Analoga la scomposizione delle voci recitanti, che tendono alla sinfonia dissonante per somma di tonalità monocromatiche, mettendo a dura prova tutti gli attori.

È il trionfo dello strutturalismo e dell'arte combinatoria. Solo che, rispetto ad altre prove, ormai l'ambizione ci pare più che generosa e il sistema dei rimandi sottili, dei capovolgimenti speculari, delle corrispondenze semio-logiche, diventato anche troppo controllato e avveduto, presuppone come codice di riferimento quasi la *opera omnia* del regista o, almeno, tutti i lavori del Laboratorio pratese. La qual cosa, seppure la coerenza e la costanza siano virtù benemerite, ci pare un po' rigida e tale da lasciare fuori della sede teatrale molte più cose del prevedibile.

Tra gli attori, perfetto è apparso Paolo Graziosi (nella sua prova migliore in questo Governatore), così come Mauro Avogadro (incarnazione vivente di un vettore strutturale nella parte del Servo); positivo il rendimento di Carlo Simone (il Re); meno attendibili i pur bravi Guido De Carli (il Medico), Franco Branciaroli (Sigismondo) e Giancarlo Prati (l'Elemosiniere). È impossibile ricordare tutti gli altri generosi interpreti del laboratorio.

[25 aprile 1978, pagina nazionale]

«Giullarate» in libertà

Il collettivo fiorentino «Victor Jara» si è congedato, nei giorni scorsi al Teatro Affratellamento, dal suo pubblico più fedele e dal suo ultimo spettacolo, *L'opera peccaminosa*, giunto ormai alla replica cinquantesima (o quasi).

Non staremo a ricostruire nei dettagli uno spettacolo che molti hanno già visto e che pare abbia chiuso la sua storia; vogliamo invece fornire alcuni connotati per la conoscenza del lavoro di un gruppo teatrale che forse meriterebbe qualche maggiore attenzione (oltre che presso la stampa) anche presso i cultori della materia nella nostra città.

Primo dato positivo è l'uso non maniacale del mezzo espressivo che questi giovani mettono in mostra. Non salgono sul palcoscenico con la impetita sicurezza e con la tragica compunzione di altri confratelli che coltivano il teatro come un tempio. Mentre gli altri praticano la tragedia (fatta di gesti e di immagini e di intellettualismi) essi sono per la commedia (fatta soprattutto, ma non soltanto, di parole): il teatro per loro è il luogo più libero che ci possa essere, ma non si illudono che questa libertà possa essere facilmente trasferita al di fuori. Fingono e lasciano intendere che dietro la finzione c'è la realtà. Ed è inutile dire che qui riescono a rendere concreta una lezione che viene da Brecht, senza eccessive pesantezze ideologiche.

Fanno poi una «giullarata», con il Diavolo e il Buon Dio che bisticciano fra di loro fra cielo e terra, trasformando in un posticcio Inferno e in un approssimativo Paradiso le diverse zone dello spettacolo e della sala teatrale. Il «mistero» medioevale è riletto con metodi che sono debitori al miglior Dario Fo, al Teatro Campesino e anche al Bread and Puppet più «popolare». Per questo innestano nel copione di base accenti satirici e allusivi al presente, affidandosi non poco all'arte dell'improvvisazione. Ma anche in questo

caso non sarà da rievocare l'insopportabile forma della commedia dell'Arte, vero cacio sugli scotti maccheroni di ogni teatrante «populista»: il metodo sarà anche quello, ma qui è fatto valere per la concreta efficacia che di volta in volta viene sentita da chi recita.

Infine c'è da ricordare la natura filodrammatica (o se si vuole «spontanea e di base») del collettivo. Non è vero che i non-professionisti siano sempre più simpatici e «autentici»; anzi spesso sono talmente convinti della loro superiorità morale e civile nei confronti dei colleghi maggiori, che diventano perfino presuntuosi per virtù d'ignoranza. Quelli del «Victor Jara» fanno mostra di questa loro «marginalità» con una certa misura e se ne servono anzi come antidoto alle illusioni che sul palcoscenico germinano più floride dei *borderò*. Dispongono poi di un pubblico giovanissimo che è vivace e fresco, ingenuo e primitivo, ma mai disattento, incapace cioè di inghiottire per consumata senilità troppe rancide pillole d'avanguardia.

Non mancano nel lavoro del collettivo gli alti e i bassi, le cadute di tono e di gusto, le approssimazioni tecniche e qualche velleità retorica. Ma proprio il pubblico di cui essi vanno alla ricerca impedisce l'eccesso. Sono proprio un utile calmiera nella vanità della serra teatrale questi comici maleducati e scomposti, cresciuti in terreni non concimati. Laddove forse cento fiori cresceranno. Li ricordiamo per nome: David Riondino, Alessandro Fani, Silvano Panichi, Daniele Trambusti, Massimo Fagioli, Claudio Zagaglia, Marco Tommasini, Gabrielle Melchiori, Giovanni Di Fede, Chiara Riondino, Cristina Ranzato, Giancarlo Raddi.

[4 maggio 1978]

Una sera a teatro nella Casa del popolo

A chi fosse capitato, nei giorni scorsi, di entrare nella grande Casa del Popolo dell'Antella, superato lo spazio della televisione e il popolato atrio del bar, inoltrandosi lungo il corridoio che porta alla moderna sala del cinema, scostate le tende, si sarebbe presentato lo spettacolo, in verità non inconsueto, di un gruppo di giovani in jeans, magliette e calzamaglia, che si davano da fare sul palcoscenico. Si provava un lavoro teatrale il cui titolo a prima vista era come un pugno in un occhio, *La tragicommedia dell'io tacchino*; chieste notizie si veniva a sapere che si trattava di una parodia, in due atti, ricavata da un testo di Carlo Emilio Gadda, e più noto al grande pubblico sotto la sigla di *Eros e Priapo*.

Ecco, un gruppo teatrale di base, che senza fare molto rumore per nulla, ma lavorando molto seriamente per il piacere di farlo, si dedica a un copione così arduo, per contenuti e per linguaggio, non può che sorprendere. Abbiamo chiesto qualche informazione e la trascriviamo per i nostri lettori, convinti che talvolta più che le recensioni servono proprio queste notizie per avere un quadro più preciso sulle tante e variopinte esperienze di vita culturale e associativa che si conducono nella nostra città.

Il gruppo «di sperimentazione teatrale e audiovisiva» si chiama «Mimesis» e, come si può ricavare anche dal bel quaderno di presentazione (36 cartelle scritte con grande attenzione e cultura), svolge la sua attività ormai da più di cinque anni, provenendo dalla Casa del Popolo di Grassina e raccogliendo attorno al nucleo dei promotori (tra cui va ricordato soprattutto un giovane insegnante, che è anche l'animatore principale del collettivo, Mario Poca) sempre dei militanti giovanissimi.

Il lavoro, oltre che essere rigorosamente estraneo ad ogni aspirazione professionistica, si fonda su principi teorici e politici molto rigorosi, eppure è tollerante ed aperto a ogni contributo. Colpisce però l'attenzione che essi dedicano, nello stesso tempo, all'uso della parola (durante le prove ho assistito ad eccellenti dimostrazioni in questo senso) e alla ricerca coreografica e pantomimica. In questo senso potrebbero essere definiti dei cultori del «classico» ed hanno infatti alle loro spalle esperienze condotte sul mito e sulla poesia medievale, ma sono anche molto attenti alle possibilità di informazione politica che dal palcoscenico possono discendere in platea, e per questo hanno anche lavorato su Brecht, Neruda e Majakovskij.

Così questo Gadda che hanno appena allestito è, insieme un esercizio di letteratura molto ricercato e una specie di manifesto politico, essendo dominato dal tema della satira antifascista, con Mussolini gran fallocrate e domatore delle masse disunite, con l'adorazione del popolo-femmina per il fascistico membro, non senza meditazioni più ampie sul corso e il ricorso della storia.

Teatro di parole, di gesti con il supporto importante di diapositive, fanno di questa esperienza un'ideale palestra, all'uscita della quale i protagonisti dell'azione potranno non avere ambizioni (che sarebbero errate) di apparire «attori» e «attrici» in piena regola, discendenti dai successi della ribalta luminosa: saranno comunque ragazzi e ragazze più coscienti dei propri mezzi espressivi, delle tecniche audio-visive delle scene: avranno, insomma, conosciuto qualcosa di più, in pubblico e davanti a una comunità.

[20 maggio 1978]

Corpo e gesto riempiono il silenzio

«Rispetto le cose, ma le cose non rispettano me»: così Rolf Sharre spiega, lui che di parole ne usa poche davvero, il senso del suo lavoro, ormai trentennale, e anche dello spettacolo pantomima che è in scena, in questi giorni, alla SMS di Rifredi, nella cornice della rassegna internazionale che il fiorentino Humor Side sta organizzando, con successo, da ormai due mesi.

Allievo di Etienne Decroux, a sua volta docente di arte muta in varie plaghe del globo, già studente di filologia e germanistica, Sharre da Dresda rispetta dunque le cose, senza esserne ricambiato. Le descrive, quasi materializzandole, con un moto lento delle mani e del corpo: più che la psicolo-

gia dell'io recitante, conta qui la consistenza dei corpi estranei che ad esso si oppongono. Nasce, quindi, un dialogo fatto di amore (quasi maniacale), che si trasforma in invadenza delle cose sulla persona.

*La serata in famiglia* e *Il sogno dell'operaio alla catena di montaggio* descrivono le angosce della commedia e della tragedia quotidiana, fatte proprie dal faticoso districarsi dell'uomo nel labirinto domestico e di lavoro.

Ma anche gli atleti olimpici sono faticosamente alla ricerca di una via d'uscita dal condizionamento delle cose che, per loro, sono soprattutto gli orpelli e i rituali delle gare sportive. Tutti hanno comunque, nel sogno, la via d'uscita. È il tema dominante sotteso a tutti gli altri, con lo *spot* centrale che proietta la sagoma del mimo in un'ombra di commento che si taglia sul fondo del palcoscenico, come sulla pagina bianca della coscienza; ecco allora che il tedorfo, che porta la fiaccola, smarrisce la strada e, deponendola in un canto, se la vede spegnere; il sollevatore di pesi che non riesce a riportare a terra il bilanciere faticosamente issato al di sopra della sua testa; ecco ancora il lettore di libri gialli che si identifica con ladri e poliziotti e che saluta, con un sorriso di liberazione, la morte del delinquente; ecco il simbolico navigatore che, lasciati i durissimi remi, si lascia andare a passeggiate immaginarie per campi e praterie. A tutti, però, le pareti invisibili della casa, degli oggetti quotidiani e del mondo (che le mani e il corpo di Sharre scoprono ogni volta con ingenuità) ripropongono i limiti invalicati della realtà presente.

La filologia del corpo e la purezza del gesto del mimo affrontano quindi il vuoto e il silenzio con amorevole ansia creativa. «È dal silenzio che fece seguito alla guerra, che ho sentito nascere il bisogno di parlare e creare con i gesti», ricorda Sharre. Dal grado zero di realtà emergono le sue carezze all'aria, lo sguardo attonito nell'attesa di una natività che è destinata, in parte, a innamorarlo, quasi sempre a deluderlo. Se lui potesse, la famosa farfalla che Marceau faceva morire con le dita delle mani che la imitavano, egli la farebbe rinascere sempre e volare con il candore di un fanciullo. Ma il fanciullo Sharre sa che anche le farfalle muoiono, come i gesti liberi che il pubblico di Firenze ha fragorosamente commentato.

[21 maggio 1978, pagina nazionale]

Il «mattatore» tra tragedia classica e dramma borghese

Vittorio Gassman accompagnato da Corrado Gaipa, Silvia Monelli, Luca Dal Fabbro, Laura Tanziani, Attilio Cucari, Vanna Polverosi, Alviero Martini, ha presentato in questi giorni alla Pergola *Affabulazione* di Pier Paolo Pasolini, lo spettacolo che ha soggiornato per tanto tempo al Teatro Tenda di Roma e che si replica fino a stasera per il pubblico fiorentino.

Quando si è detto che se non ci fosse Gassman, mancherebbe oggi in Italia metà del teatro del Novecento si è forse detto tutto. Lo spettacolo vale soprattutto per questo, infatti. Messo davanti a un testo che Pasolini voleva

che fosse una acrobatico ritorno al passato, una retrocessione linguistica e ideale ai tempi della democrazia ateniese, e quindi un cumulo di monumentali e squadrati basalti e marmi arcaici, la recitazione di Gassman è venuta a stagliarsi nei profili con evidenza raddoppiata. Privo di sfumature e di reticenze il tutto-detto del testo non ha concesso al «mattatore» di nascondersi: più che mai sono emersi gli stereotipi che lo caratterizzano.

Fra tragedia classica e dramma borghese, tra struttura epica e sequenza monologante, fra sogno e realtà, qui Gassman ha l'occasione di concentrare nello spazio di due ore e mezzo tutto il suo repertorio mimico e verbale: quasi un'antologia del grande attore, dal gesto inarcato di Tommaso Salvini al dettaglio balbettato di Gustavo Modena, dall'urlo di Ermete Zacconi allo scatto ginnico di Gassman; e poi ancora la spossata malattia di Renzo Ricci e la voce rantolante di Ruggero Ruggeri. Ma avrebbe potuto parlare in «grammelot», o nel francese accademico della «*Comédie française*»: in ogni caso era l'attore che ripeteva il suo verso e che induceva all'osservazione memorialistica.

Al di là di questo, lo spettacolo non riesce, a mio avviso, a restituire o a conservare forza a un «copione-libro» pieno di dislivelli e che nelle sue righe più pregnanti è stato malmenato alla maniera dei commedianti di Diego Fabbrì dagli altri interpreti. Isolato, con la sua straordinaria impeccabile voce, Corrado Gaipa col diaframma moderatamente aperto, scintillante luccicamenti di pietre antichi e chiaroscuri di sassi senza colore: peccato che la sua parte (l'ombra di Sofocle) sia tra le più deboli del testo. Per tornare al quale, gioverà ricordare che esso è datato 1965 e, contemporaneo ad *Uccellacci uccellini*, precede di poco la realizzazione cinematografica di *Edipo Re* (1967) e del ciclo classico, oltre che *Il manifesto per un teatro di parola*, che è del '68.

Dalla cronologia trova conferma la sensazione di «datato» che anche *Affabulazione* incute, la preoccupazione saggistica di molte sue parti (le tirate ideologiche su borghesia e fascismo, la polemica con i giovani, quella contro la neo-avanguardia, la riflessione sulla morte della tragedia nella società capitalista), che travolgono almeno in senso teatrale il nucleo autentico dell'opera: il genocidio (o regicidio) perpetrato da una società utilitaristica, belligerante anche in tempo di pace, maniacale e ossessiva, invece che tollerante, gratuita e naturale.

Ma *Affabulazione* di Pasolini era troppo disarmata e solitaria per sopportare la crudeltà dei riflettori e le armi di quel dio-pubblico che pure egli ricercava. Quel dio lo ha divorato un tempo e continua a farlo. Poi magari applaude al proprio festino.

[25 maggio 1978]

Tre facce per Lebreton ma una sola è quella giusta

Alla rassegna internazionale di pantomima, organizzata presso la SMS di Rifredi dal centro «Humor Side» è arrivato per ultimo, ma non meno importante, il francese Yves Lebreton. È arrivato per l'esattezza dall'alto di

un'altalena costituita da una damascata poltrona, mangiando banane e accompagnato dai soliti rumori della jungla. Se n'è andato quasi nello stesso modo, lasciando la platea sconvolta dai suoi ultimi numeri e il pavimento disseminato di cartacce di giornali.

Nell'intervallo che separa l'inizio dalla fine dello spettacolo (intitolato *Hein?... ou les aventures de monsieur Ballon*) di Lebreton ne abbiamo visti tre, l'uno a disagio per la presenza dell'altro, ciascuno perfetto nel suo stile indipendente e sovrano, ciascuno insofferente per essere costretto a convivere con altri due all'interno della stessa trinità. Il primo Lebreton è tutto di testa, ha lavorato (purtroppo!) con Eugenio Barba e quindi ha una sua ideologia che è semplicemente un impasto di qualunquismo e di astrazioni: arriva sul palcoscenico come un indiano assai poco metropolitano e poi ne fugge terrorizzato perché scopre che gli occhi degli spettatori sono indiscreti, estranei ai suoi giochi primitivi e infantilmente folli. Anche qui è il Lebreton di testa, messo davanti a oggetti della nostra civiltà occidentale, è preso da impulsi schizoidi, paranoici e da altre allucinazioni: il comico dovrebbe nascere dall'uso stravolto e capovolto di questi oggetti; nasce invece di qui una lugubre angoscia manicomiale che ricorda semmai l'ultimo Bob Wilson e i suoi esercizi combinatori.

Laddove la cosiddetta «ideologia» cede il posto all'istinto teatrale, appare invece il Lebreton di fantasia: quello che disegna con il corpo e con la geometria dei suoi attrezzi (il lungo tubo nero che si perde fuori del palcoscenico) uno spazio astratto con un alto e un basso, un dentro e un fuori surreali, che stimola la libertà del suo corpo esposto ai rischi della improvvisazione, la quale giova sempre a Lebreton, ne esalta il tempismo, l'agilità e l'intelligenza, lo mette in un rapporto non precostituito con il pubblico. Così avviene per la parte dello spettacolo che utilizza il canovaccio del Circo, secondo un metodo che abbiamo visto portare ai più alti risultati dai fratelli Colombaioni.

Inquadrata dal boccascena e rallentata la clownerie acquista densità espressiva, muove ad un riso che ha per oggetto, non l'impotenza dell'uomo-attore davanti agli oggetti che lo schiacciano, ma la sorprendente vitalità proprio di quell'uomo-attore che davanti all'imprevisto commette *gaffes* e le rimedia sotto la spinta della fantasia.

Infine è il Lebreton di platea che scende fra gli spettatori utilizzando un espediente che è ormai più trito dell'uso del sipario, baratta parole e spinte con il pubblico, getta pallottole di carta ricavate da un giornale fascista sempre verso la platea, ottenendo infine che quei proiettili gli vengano restituiti. È la festiccioia di chiusura, con qualche brivido di coinvolgimento che dovrebbe far sentire a tutti noi lo spirito selvaggio che dentro ci rugge. Come a dire: «la catarsi è fatta, ite missa est». Applausi per tutte le tre facce di Lebreton; ma due sono di troppo.

[28 maggio 1978, pagina nazionale]

Virgilio, poeta in viaggio per Parigi

Poeta, *chansonnier* e musicista, Gérard Gelas è uscito quasi d'improvviso, come un delicato omino di Peynet, suonando il liuto invece del violino, dal cilindro di Romolo Valli (che gli ha dedicato anche una simpatica conferenza-stampa) per approdare al Cortile del Seminario di Spoleto dove ha presentato, con i teatranti del gruppo avignonese della "Chêne Noir", in prima mondiale, lo spettacolo *Virgilio, l'exil et la nuit sont bleus*.

Come si evince dal titolo, siamo almeno in un'atmosfera evocativa, fatta di analogie e di allusioni poetiche; la stessa scelta dello spazio spoletino è avvenuta, a detta di Gelas, autore regista e creatore delle musiche, proprio nel rispetto di una suggestione emanata dalla «magia del luogo». Lo spettacolo, infatti, affida tutte le sue risorse al rapporto *en plein air* con la retrostante collina e con le stelle, all'intreccio di sensazioni musicali e letterarie, al gioco di *sons et lumières*, alla bravura dei pochi (due) recitanti, dei molti (otto) musicanti, oltre che della solitaria eccellente Salomè danzante. Batteria, violoncello, armonica, vibrafono, arpa, sassofono, flauto, liuto, chitarra elettrica, contrabbasso e affini, popolano un palcoscenico più povero di una sacra rappresentazione medievale, acceso tuttavia dal giallo, rosso e blu dei riflettori, come dai velari monocromi o dalle tenute sgargianti dei comici. Alla ricerca, quindi, di una dinamica interiore immaginosa più che di un'azione teatrale vera e propria, secondo una traiettoria dall'esterno verso l'interno che in Gelas, già celebre contestatore sessantottesco nell'Avignone di Vilar, corrisponde ad un dichiarato programma «dal politico al poetico».

Autobiografica, anche se venata di connotazioni sociali, è la storia che qui si racconta. La bella Nicole Aubiat fa da narratore simbolico, e il protagonista è Virgilio, poeta e contadino toscano come gli antenati di Gelas, che alla tarda età di sessant'anni, «vecchiarel canuto e bianco», decide di abbandonare la terra dei padri per raggiungere Parigi. Lungo il tragitto incontra un solitario e timido vagabondo a Milano, una donna sul treno che lo porta alla frontiera, Nazim che scava la metropolitana di Ginevra, un cane cieco, e tanti altri oggetti, suoni e immagini che aprono nel presente di Virgilio altrettanti squarci verso il passato storico, memoriale, affettivo. Philippe Puech è l'attore che fa da deuteragonista, aiuta il narratore nella sua *recherche*, mentre la danza di Maggi Sietsma incarna di volta in volta i moti della coscienza. Lo spettacolo è quindi un poema recitato musicale e danzato, condotto secondo un gusto arcaico e popolare nello stesso tempo: una serie ininterrotta di «planh» (canti elegiaci e malinconici) che ricorda la tradizione di trovatori di quella regione occitana da cui provengono gli avignonesi della "Chêne Noir", ma non estranea anche ai modi più corvivi degli *chansonniers*.

E se il testo oscilla fra Prévert e citazioni *côltes* (basti pensare al motivo dell'amore da lontano di petrarchesca memoria, al tema del trovatore esiliato, e alla suggestione medievale del pellegrino solitario), la musica incastona sequenze populiste e bandistiche, con reperti classici e con andamenti elet-

tronici. Più che di Jérôme Savary o di Ariane Mnouchkine, qui si avverte la consonanza con certo teatro americano di strada e musicale, interpretato alla luce di tendenze archeologiche medievali e regionaliste, come in parte è stato dato di vedere già nel lavoro dell'Atelier de l'Arc-Ouest a Nancy o nella «Saga dei troubadours».

Comunque sia, Virgilio finalmente arriva a Parigi, e qui ritrova Anna, la donna partita tanti anni prima, lontano dai suoi sogni, per la terra di Francia. Il viaggio acquista i tratti di un ritorno allegorico al passato. Virgilio ritrova la sua Beatrice ai margini della vita e della morte, la donna salutare corrisponde alla riscoperta di una grazia originaria (poetica e vitale) sepolta da una esistenza miserevole. Qui egli può finalmente abbracciare in Anna se stesso e con lei volare verso un'utopia celeste, vagamente mortuaria.

Come si vede, una storia elegiaca e disarmata, troppo colta per resistere con le sue delicate movenze al clima festivaliero. Meglio, forse, può andare con un pubblico naïf e giovanile, disposto a delibare solo la superficie magica dello spettacolo comodamente sdraiato sul prato di qualche *meeting* musicale.

A noi questa libera effusione lirica ha ricordato a tratti un Truffaut senza ironia e senza slanci, a tratti un Prévert aggiornato sulla musica elettronica. Un segno, comunque, di quella generazione post-sessantottesca della quale si è incerti se apprezzare la pulizia dei sentimenti oppure la precoce senilità del ripiegamento. Repliche stasera, giovedì e venerdì.

[5 luglio 1978, pagina nazionale]

Cechov prende di mira le forme e i riti

Continuando la felice linea inaugurata l'anno scorso con le *Tragedie in due battute* di Achille Campanile, la XXXI Estate fiesolana presenta quest'anno due spettacoli prodotti con lo stesso criterio: pochi attori ma collaudati, scenario essenziale, testi rapidi ed efficaci.

Tre atti unici di Cechov, posti sotto l'inesatto titolo di *Amore in campagna*, e allestiti in collaborazione con il Teatro Stabile di Genova, hanno aperto il breve ciclo che prevede in seguito l'accostamento di due lavori di Giovanni Verga (*La caccia al lupo*) e di Luigi Pirandello (*La morsa*) sotto l'epigrafe del *Tema del triangolo*.

Il tema matrimoniale è al centro anche del trittico di Anton Cechov. Si tratta della *Proposta di matrimonio*, dell'*Orso*, e del *Tabacco fa male*, tre atti unici scritti fra il 1886 e il 1889, che il grande autore russo volle accostare per il loro apparente timbro comico ai *vaudevilles* e agli «scherzi» del teatro della borghesia di Francia.

Nei tre lavori è di scena la «forma»: nel primo caso, la richiesta rituale di matrimonio che un possidente avanza ad un altro possidente per la figlia di costui; nel secondo caso, l'altrettanto rituale vedovanza di fronte all'irrompere del mondo esterno; infine la celebrazione monologata di una conferenza.

Interessi di casata, ragioni concorrenziali, scatenano lentamente e poi con violenza, contrasti fra i due promessi sposi, coinvolgendo anche il padre della donna fino a trasformare il palcoscenico in un frenetico *vaudeville*, in cui ciascuno dei tre manifesta i lati grotteschi del carattere: la malattia è l'opposto del formalismo di partenza, l'estremo della china comica in cui si precipita, anche se poi alla fine, ovviamente, la struttura tende a richiudersi nel brindisi consolatorio e nella definizione del matrimonio.

Nel caso della vedova Popova, la statuaria indifferenza della donna in gramaglie si sgretola in crescenti ammicchi grotteschi per l'avvento nel suo salotto luttuoso del brutale Smirnov che, secondo un luogo comune del comico di tutti i tempi, adducendo ragioni fisiche ed economiche contraddice ogni formalismo con comico candore e trascina ancora nel *vaudeville* una scena che la donna aveva voluto giocare sullo stato d'animo: il ridicolo qui diventa anche negazione del teatro sentimentale e «d'arte».

Una moglie tirannica guida ancora i fili del conferenziere dell'ultimo atto, incapace di seguire il filo del discorso che diventa il pretesto per una confessione in pubblico, costruita su divagazioni angosciose e comiche, che svelano proprio nella consorte il nemico principale, mentre la mediocre ansia di liberazione del professore monologante raggiunge vertici di ironia alla Gogol.

Questi tre gioielli erano incorniciati, sulla pedana del Teatro Romano di Fiesole intelligentemente adattata per le esigenze «cameristiche», da due svelti velari bianchi, incombenti su pochi oggetti di salotto, con due stilizzati camerini disposti per il trucco a vista sotto il proscenio, con poche varianti ad ogni atto: scena e costumi sono di Antonella Berardi, le luci di Guido Mariani, la regia di Marco Sciacaluga.

Eros Pagni ancora grande attore comico, è stato un originale e nevrotico regista di se stesso nel monologo, ha guidato con sapienza ritmica il duetto con Magda Mercatali, brava nel raccogliere con misurate interiezioni fisiche e vocali i segnali provenienti dal *partner*, mentre Camillo Milli è risultato spesso insostituibile terzo attore, mai fuori tempo.

Il pubblico, stretto fra il cielo freddo e le gelide pietre del Teatro Romano, ha riscaldato con calorosi applausi se stesso e i teatranti.

[7 luglio 1978, pagina nazionale]

Un amore vietato, scoperto e punito

Spoglie le pareti dell'unica navata della chiesa sconsacrata di San Nicolò, gli orpelli e i paramenti che in genere celebrano i fasti del potere religioso e temporale erano concentrati nell'abside, all'interno di un gigantesco cubo ruotante, un ciborio diviso in scomparti e stipato di statue e cimeli di devozione ecclesiale e militare, un altare abnorme, metà vivente, e metà mortuario.

È la scena della *Duchessa di Amalfi*, tragedia di John Webster (1614), presentata in «prima» nazionale dal teatro stabile di Torino con la regia di

Mario Missiroli. Il pubblico, seduto sulle panche di legno, assiste ad un rito sacrificale: la strage di tutti i protagonisti che si consuma proprio all'interno di quella scena – monumento trasformata in un barocco sacello. Come i *periacti* della scenotecnica tardocinquecentesca, le quattro facce del ciborio ruotano a scoprire sempre lo stesso labirinto asfissiante, fatto di grate metalliche e cigolanti, di scale impervie, di matronei angusti, dove gli attori avanzano faticosamente dentro ai loro ammanti tanto fastosi quanto esorbitanti.

In questa selva irrazionale, si dibatte una storia che precipita perpendicolare alla catastrofe senza ostacoli. Il Duca Ferdinando (Giulio Brogi) e il Cardinale (Cesare Gelli) impongono la castità superstiziosa alla vedova loro sorella, la Duchessa di Amalfi (Anna Maria Guarnieri); ma costei «decide» di disobbedire alla logica del potere e, con regale passione, si unisce al meno nobile Antonio Bologna (Carlo Simoni), generando tre figli. Il segreto dell'*eros* vietato è scoperto e punito con la morte dai due insani fratelli tramite il sicario-spia De Bosola (Glaucio Mauri): la sentenza vendicatrice si colloca all'inizio della tragedia e i due tempi dello spettacolo non sono che la lenta sadica analisi di una lunga agonia fra cielo e terra, fra scomposti slanci vitali e dissoluta voluttà di distruzione. Anche gli stessi carnefici, impotenti a guidare il proprio destino, finiranno per uccidersi reciprocamente, sotto gli occhi dei cortigiani, travolti dalla macchina del potere che essi hanno creduto di comandare.

Più che un apologo sul potere, Webster ci offre un testo (splendidamente tradotto da Giorgio Manganelli) in cui si celebra, anticipando la stagione elisabettiana, una metafisica allucinata meditazione sulla esistenza.

«Siamo come palle da tennis che le stelle guidano», dice più o meno De Bosola-Mauri, sintetizzando in epigrafe l'angoscioso pessimismo verso le fortune umane.

L'impossibilità di essere saggi è stata tradotta da Missiroli in uno spettacolo che forse è il più riuscito e il più a lui congeniale fra quelli allestiti a Torino. La storia, pur ridotta a metafora, e la biologia concorrono ad una sensualità ottenebrata che esplose in isterica crudeltà e in perversione orgiastica nel Duca Ferdinando, che Giulio Brogi ci ha trasmesso con una sorda afonia (non sappiamo quanto voluta) mentre Cesare Gelli doveva fare grottesca la laida ambizione e l'untuosa ipocrisia del cardinale. Ma soprattutto sensuale, altrettanto animalesca, è la ribellione della Duchessa di Amalfi, la cui nobile passione viene irrorata dagli stessi veleni di cui si nutrono i suoi assassini. Qui Anna Maria Guarnieri ha tradotto davvero in corpo feroce-mente indomito quell'anima bella che la novellistica italiana (Bandello) aveva consegnato all'autore inglese: il suo è il piacere luttuoso della vittima, l'orgasmo del martirologio come unico riscatto dell'impotenza.

Ma su tutti svetta De Bosola-Mauri, il «principe» degradato, figura cardine che oscilla fra la fiducia nella sua creatività di intrigante assassino e la lucida coscienza intellettuale che lo scopre impari alla forza delle cose e della storia. Qui la recitazione è magistrale.

Meno felici le note ironiche dello spettacolo, quando il comico di alcuni passaggi stona nella tastiera di Missiroli (che non è mai leggera, ma semmai acre rabbiosa e grottesca) e nell'apparato volutamente greve e abnorme, iperbolico. È, infatti, un altro capitolo della rinascita della scenotecnica di questo nostro declinante secolo. Dopo i costosi megagiocattoli di Ronconi, dopo il complicato marchingegno dello stesso *Verso Damasco*, dopo l'esito spettacoloso della *Tempesta* di Strehler, anche qui scene e costumi (rispettivamente di Lorenzo Ghiglia e Elena Mannini) si traducono in una monumentalità che è sì polemica parodia del mondo, ma anche chiuso labirinto che separa il teatro dal suo pubblico.

Quest'ultimo, che è smaliziato ormai, non perdona ovviamente le *gaffes* che siffatta complicazione provoca negli attori meno agili. La Guarnieri e Mauri sono stati gli unici a compiere il percorso di *dressage* senza subire penalità. Il pubblico-arbitro ha però premiato tutti con composti ma prolungati applausi.

Si replica stasera e tutti i giorni fino al 16 luglio.

[9 luglio 1978, pagina nazionale]

Il buon gusto di Ouroboros e Pupi e Fresedde

All'insegna del motto «chi più ne ha ne metta», il cartellone di Firenze Estate '78 sta raccogliendo un significativo successo di pubblico, soddisfacendo le più disparate esigenze: dai concerti jazz a quelli bandistici, dal teatro d'avanguardia a quello di massa, dal cinema per tutti al teatro per i bambini, dalla musica da camera eseguita nei chioschi alla danza classica. A metà del suo programma anche la prosa pare entrare nel vivo con due spettacoli prodotti da altrettanti gruppi fiorentini già noti. Si tratta dei *Balli di Sfessania* presentati dalla Compagnia «Pupi e Fresedde» nel cortile di Palazzo Strozzi e di *Winnie dello sguardo*, allestito dalla compagnia «Ouroboros» nel chiuso del Rondò di Bacco. Entrambi gli spettacoli denotano una irresistibile vocazione formalistica, destinata ad un ampio e non malinconico pubblico nel primo caso, ammiccante ad una platea ristretta e più cerebrale nel secondo. Tutti e due i lavori sono tuttavia culturalmente dotti e non carenti di ambizioni filologiche. Sapiente musicalità e buon gusto figurativo sostengono le operazioni che certo non sfigurano in una città dai nobili trascorsi artistici, doverosamente impegnata, del resto, a offrire capi d'opera anche esportabili e comunque fruibili da parte di turisti amanti del «colore locale» della nostra bella penisola o ansiosi di vedere il nostro aggiornamento rispetto alle tecniche *made in USA*.

Alle tradizioni popolari si ispira, come di consueto, lo spettacolo che i registi Angelo Savelli e Pino De Vittorio hanno intitolato *I Balli di Sfessania* e che i componenti della compagnia (ricordiamo almeno Alfio Antico, Tomasella Calvisi, Vincenzo Capisciolto, Patrizia De Libero, Carlo Nuccioni, Marcofabio Pirovano, Fulvio Sebastio) hanno eseguito con grande dignità

formale, testimoniando eccellenti progressi individuali e di gruppo. Un brivido di curiosità turistica quando nere maschere e incappucciati aprono e chiudono al pubblico, all'inizio e alla fine dello spettacolo, il cortile di Palazzo Strozzi. Nel buio delle torce e dei lucignoli si fanno strada un canto e un rito misteriosi e indefiniti, che salgono dalle terre meridionali; col farsi della luce, mentre le ombre da religiose si fanno carnevalesche vestendo le maschere, anche lo spazio scenico muta, dalla pianta circolare alla struttura della sacra rappresentazione, al palcoscenico dell'arte a cui approdano i personaggi laico-religiosi della festa, destinati a essere immobilizzati e tramandati a noi dalle incisioni di Jacques Callot.

Quelle figurazioni sono state il punto di partenza elegante del lavoro che si è poi coniugato con la passione estetica che questo gruppo rivolge alle tradizioni popolari: questa volta, a differenza dei primi due lavori, «Pupi e Fresedde» non tenta l'aggancio polemico con il mondo contemporaneo per via diretta, ma si cala tutto nella favola antica. Il risultato è gradevole, festoso, senza rischi e si distende più armonioso, ma anche ai limiti dell'evasione.

Meno allegro, come si sa, è Samuel Beckett, dal cui lavoro *Giorni felici*, il regista Pier Alli, avendo come collaboratore musicale Sylvano Bussotti, ha ricavato *Winnie dello sguardo*, due tempi di esercizi vocali e spaziali incentrati sul tema a lui caro del «punto di vista». Lodi interminabili devono qui essere rivolte a Gabriella Bartolomei che da sola, emula della ronconiana Marisa Fabbri, governa tutta la scena, con rare collaborazioni. L'esercizio vocale cui si assiste non è una novità, scompone parole in suoni negando valore concettuale al discorso e caricandolo invece di inflessioni timbriche che sconfinano in un concerto (o sconcerto) analogo a quello che si è ascoltato altre volte in Bob Wilson o, sul versante musicale, in opere come *A-Ronne* di Berio. Anche le ricerche spaziali di Ronconi vengono qui riciclate in una elegante distribuzione dei pieni e dei vuoti offerti all'osservatore secondo traiettorie visive mutabili ad ogni tempo dello spettacolo.

Il pubblico viene così predisposto ad assumere l'abito dell'entomologo nei confronti della donna-formica (la Bartolomei), osservata nel fondo di un cubo o in una scenografia scomposta e dissociata. Anche qui l'effetto è di grande suggestione, se ci si ferma ai tempi brevi, poi si ha la sensazione di un ininterrotto *replay* che si limita a condurre variazioni sul tema. L'oggetto è bello, di grande gusto formale, complicato e vuoto nello stesso tempo, come certi monili preziosi che incastonano le vetrine di Ponte Vecchio: solo che qui la tecnica (che immaginiamo graditissima in sale *off-Broadway*) è al passo col gusto internazionale.

Per noi quel gioco non vale però la pur modesta candela che il teatro pubblico italiano tiene a fatica accesa. Ancora oggi è prevista l'ultima replica di «Pupi e Fresedde»; lo spettacolo di Pier Alli continua invece fino a domenica prossima.

[16 luglio 1978, pagina nazionale]

Due adultere finiscono in trappola

«Teatro della temerarietà» è allestire un dramma da camera in un anfiteatro romano. Allestirne due è perseverare nella temerarietà. Questo è avvenuto al Teatro Romano di Fiesole dove, in occasione della XXXI Estate fiesolana, è andato in scena in «prima» nazionale un dittico che, sotto il titolo *Trappole*, comprende due atti unici: il poco rappresentato *Caccia al lupo* di Verga e *La morsa* di Luigi Pirandello.

Sono due testi dotati di soli tre personaggi, altrettanti vertici del solito triangolo adulterino: moglie traditrice, marito vendicatore, amante pusillanime. Ma non è il solito intralazzo erotico che si ricostruisce; in entrambe le opere si racconta, invece, il momento in cui la colpa viene ufficialmente svelata e sta per essere punita. Più che la tradizionale meschina finzione degli adulteri, Verga e Pirandello hanno voluto rappresentare qui, con sadico distacco, i giochi di parole e di azione con cui i due vendicatori (il contadino Lollo e il borghese Andrea), assediano e torturano gradualmente la moglie, la analizzano, la mettono in trappola, e infine la condannano con il suo drudo.

Il fatto è che i due testi sono quasi idealmente consecutivi nella storia della nostra scena borghese d'inizio secolo e segnano, prima in Verga (1901) e poi in Pirandello (1910), in un'ambientazione ugualmente siciliana, il trapasso da un teatro inteso come documento sociale a un teatro dell'introspezione.

Muovendo da *Cavalleria Rusticana*, che nel 1884 conteneva ancora la fede nei valori primitivi della lealtà e dell'onore popolare, con queste due tappe successive il teatro italiano cessa di prendere sul serio il tema dell'adulterio e della vendetta d'onore (anche se poi i soliti numerosi conformisti continueranno a trattarlo), per trasformarlo in un rituale, pretestuoso come un buco della serratura, con il quale fare più ambiziose considerazioni sulla insuperabile falsità e finzione del vivere umano.

Mi pare che la regia di Tino Schirinzi abbia compreso tutto questo, isolando il palcoscenico in un cubo stilizzato a forma di gabbia (gabbia simbolica in cui si consuma il gioco verbale ai danni della donna), e lasciando ai personaggi soltanto le parole e i gesti essenziali: insomma, più che la verosimiglianza una stilizzazione critica che ha messo in evidenza non la trama o i sentimenti, ma la dialettica tra finzione e sincerità che si nasconde nella schermaglia verbale fra i tre protagonisti davanti alla trappola.

Non a caso vestivano le maschere ed erano guidati ad una recitazione che si vuole definire «straniata», i tre attori: Tino Schirinzi, Piera Degli Esposti e Ugo Maria Morosi. L'interesse maggiore dello spettacolo risiede allora nella capacità degli interpreti di far percepire, con intermittenti onde vocali e gestuali, l'impercettibile alternanza di autentico e di falso che si cela nel linguaggio. È un esercizio sottile che Tino Schirinzi e Piera Degli Esposti hanno condotto con la bravura che gli riconosciamo, mentre Morosi (nella più ingrata parte dell'amante sorpreso) è stato meno ricco di sfumature.

Il prevalere della miniatura e del ricamo espressivo non erano certo adatti alla ampia platea del Teatro Romano, anche perché nell'area del triangolo si inseriva ogni tanto il nome di un compagno invocato allo *stand* del libro della vicina festa dell'*Unità*, il che se il teatro da camera in anfiteatro è temerario, è più una contraddizione che un effetto straniante.

Ma poi il programma è proseguito con buon successo fino alla chiusa, con un pubblico numeroso che ha applaudito con convinzione e simpatia. Stasera si replica.

[27 luglio 1978, pagina nazionale]

La «Pergola» è partita male

*Teatro della Pergola (da martedì scorso a domenica 15 ottobre): «Un napoletano al di sopra di ogni sospetto», farsa moderna in due tempi di Gaetano Di Maio (novità).*

*Interpreti: Nino Taranto, Dolores Palumbo, Antonella Patti, Tullio del Matto, Antonio Allocca, Corrado Taranto, Aldo de Martino, Patrizia Capuano, Isabella Salvato, Rino Gioielli.*

*Regia di Carlo Stefano. Produzione: Scarano s.r.l.*

Una squallida farsa ha inaugurato la stagione di prosa fiorentina. Testo orribile, recitazione deprimente, trama offensiva del buon gusto, scene inesistenti, luoghi comuni: tutto quello che sembra impossibile si trova in questo prodotto di infimo ordine che abbiamo avuto la sventura di ascoltare la sera di martedì e per il quale non riteniamo di dover sprecare né parole nostre né parte del prezioso piombo dei nostri tipografi.

Il pubblico della «prima» era accorso numeroso, con qualche *toilette* ricercata, riconoscendosi fra tanti i visi noti del turno A, mentre i critici erano stati puntuali ad assumere una più distesa cera, come di chi non è ancora sfibrato dalla *routine* settimanale. Una generale buona disposizione, piena di fiducia, come il massimo teatro fiorentino aveva dimostrato di meritare soprattutto negli ultimi anni, grazie all'eccellente gestione di Alfonso Spadoni e nonostante alcune note perversioni dell'ente teatrale italiano, proprietario dell'immobile.

E invece l'altra sera siamo tornati indietro di molti anni, anche se un settore del pubblico è sempre molto abile a nascondere le *gaffes* dietro una antica educazione, e ha finto di applaudire con lo stesso entusiasmo con cui in genere pronuncia la frase «buon appetito». Per parte nostra, con simpatia, vogliamo comunque dire a Alfonso Spadoni che egli conserva inalterata la nostra stima e il nostro rispetto.

[12 ottobre 1978]

Una sortita del regista Pier'Alli contro i critici

Giovedì sera al Teatro Rondò di Bacco, gestito dal Comune di Firenze e dal Teatro Regionale Toscano, avrebbe dovuto cominciare la stagione 1978-79 con lo spettacolo *Winnie dello sguardo*, realizzato dal gruppo Ouroboros di Firenze. Poco prima dell'inizio della rappresentazione, quando tutto il pubblico era già entrato in sala, il signor Pier Luigi Pier'Alli, regista della compagnia, avvicinava i critici del nostro giornale minacciando di non dare inizio allo spettacolo qualora essi fossero entrati in sala. Ma noi abbiamo preso posto ugualmente in teatro per poter svolgere il nostro normale lavoro; e allora, dopo lunga attesa, lo stesso regista si presentava al pubblico annunciando che lo spettacolo non avrebbe avuto luogo a causa della presenza del critico de «l'Unità» che egli non giudicava di suo gradimento. Così dicendo abbandonava il palcoscenico.

Successive scuse e dissociazione dal regista da parte della direzione del Teatro, alla quale veniva comunque presentata la protesta della stampa, mentre il pubblico esprimeva la propria sconcertata disapprovazione.

Queste note di cronaca sostituiscono la nostra prevista recensione dello spettacolo di Pier'Alli. Quello spettacolo non c'è stato; ce n'è stato un altro, irrifribile tanto esso era penoso: quello di un signore un po' agitato che invece di fare il lavoro per il quale era impegnato nei confronti della collettività ha cacciato una parte di quella collettività che era venuta, pagando, a vedere il di lui spettacolo. La motivazione è che in sala c'eravamo noi.

Non siamo abituati a sentirci così incompatibili con la gente, né intendiamo perderci dietro le motivazioni che la psiche del signor Pier'Alli (per fortuna a noi estranea) può avere partorito. Ci sono cose più importanti per un giornale e anche per un cronista teatrale: ad esempio, la libertà di stampa e il diritto-dovere di informare i lettori. Non solo il personaggio suddetto non ha compiuto il suo dovere, ma pretendeva di vietare a noi di compiere il nostro. L'arroganza è stata pari solo al disprezzo per gli spettatori, uno dei quali, uscendo, si domandava se in una prossima occasione il veto sarebbe stato esteso anche a negri, ebrei e omosessuali.

[21 ottobre 1978, pagina nazionale]

Al Rondò di Bacco il giorno dopo

*Teatro Rondò di Bacco (fino al 5 novembre). «Winnie, dello sguardo» (da «Giorni felici» di Samuel Beckett). Scrittura scenica di Pier'Alli, traduzione di Carlo Fruttero. Musica originale di Sylvano Bussotti.*

*Interpreti: Gabriella Bartolomei (Winnie); Gianfranco Morandi (Willie); Franco Cadenzi (Primo sguardo); Pier'Alli (Secondo sguardo). Solisti: Roberto Fabbriciani (flauti e ottavino); Settimio Guadagni (violoncello); Christine Rinaldo (pianoforte in nastro magnetico).*

*Spazio e regia: Pier'Alli. Tecnico luci: Mario Socci. Tecnico della scena: Andrea Granchi e Giorgio Dascalakis. Scene realizzate dal laboratorio scenografico toscano.*

Mi accingo a scrivere con molta pena: sentimento che dovrebbe essere riservato ad altre occasioni, ma che altri hanno voluto trasportare in teatro. Perché mi rendo conto che sono messo nelle condizioni di scrivere né con serenità né con obiettività.

Il dovere professionale mi ha riportato – e i lettori dovranno almeno riconoscere la mia pazienza – davanti alle porte del Rondò di Bacco per assistere allo spettacolo da cui ero stato cacciato; ma quel dovere professionale non può sormontare la forza delle cose che la mancanza di rispetto e di equilibrio degli altri ha messo in movimento.

Ogni critica che oggi mi trovasse ad avanzare su un aspetto qualsiasi dello spettacolo potrebbe subito essere attribuita ad una speciale ritorsione per la violenza subita la sera precedente.

Così come apprezzamenti positivi su altri aspetti verrebbero ad essere venati di coloriture incompatibili con un serio e responsabile atto pubblico, quale è sempre una recensione firmata.

Mi dispiace perché in questo modo l'alterazione di un teatrante si ritorce oltretutto contro il lavoro dei suoi collaboratori e suo, contro il teatro in generale. In primo luogo impedisce un sereno e approfondito dibattito sui problemi drammaturgici, convince invece il pubblico che il teatro è una questione riservata a individui strampalati, allontana dall'intelligenza e avvicina all'improvvisazione.

Peccato anche perché al lavoro di Pier'Alli avrei dedicato volentieri molto spazio (unico credo fra i colleghi che lo avevano seguito) come ho già fatto in altre occasioni, perché avrei voluto soffermarmi sul valore della Bartolomei attrice: e avrei voluto anche soffermarmi con molta serietà sul fatto che tanta bravura del gruppo avrebbe potuto essere altrimenti e meglio utilizzata.

Ma sono cose che non possono esser dette e, oggi più che mai, mi rendo conto che non meritano di essere dette a chi riduce in questo stato quel teatro di ricerca e di sperimentazione che avrebbe bisogno del contributo e della collaborazione di tutti.

Approfitto dello spazio che ancora mi resta per ringraziare gli assessori Luigi Tassinari e Franco Camarlinghi e il collega Paolo Emilio Poesio de «La Nazione», il presidente del TRT Mario Sperenzi per la loro inequivocabile presa di posizione, dalla quale è lecito capire che ci sono ancora persone serie e responsabili grazie alle quali si può distinguere ciò che è utile e ciò che è dannoso nel teatro contemporaneo.

[22 ottobre 1978]

«Burattini» vivi recitano Gogol

*Teatro della Pergola (fino a domenica 29 ottobre). «Il matrimonio di Nicolaj Gogol». Regia: Giancarlo Sepe. Scene e costumi: Uberto Bertacca. Musiche originali: Stefano Marcucci. Interpreti: Paola Bacci (la fidanzata), Raffaella Panichi (sua zia), Adriana Innocenti (la mezzana), Renato Campese (Podkolliossin, pretendente), Corrado Olmi (suo amico), Remo Foglino, Aldo Miranda, Roberto Antonelli, Saverio Moriones (pretendenti). Produzione: cooperativa teatrale dell'Atto (1978).*

Per primo venne lo scenografo, l'eccellente Uberto Bertacca, con un elegante dispositivo ad alte pareti opalescenti su un pavimento variopinto di figure orientali; poi venne il costumista, ancora Uberto Bertacca, con intelligenti figurini ispirati all'iconografia gogoliana; poi furono le musiche del bravo Stefano Marcucci, non rare ma sempre eleganti; infine su tutto questo intervenne la mano del regista concertatore Giancarlo Sepe.

Benvenuto soprattutto per il ritmo a cui si addice l'aggettivo «delizioso» almeno nel secondo tempo, diligente in generale per la circolazione degli attori in entrata e in uscita, carente invece nella educazione alfabetica e vocale. Come dire che il regista della sperimentazione che abbiamo apprezzato per la compostezza formale (soprattutto visiva) di *Scarrafonata*, di *Accademia Ackermann* e di *In albis*, paga qui il tributo all'ingresso nell'area mai facile dei classici.

Sepe, invece, come molti altri esponenti dell'avanguardia cosiddetta «romana», alle parole crede molto meno che ai suoni e alle figure, e anche se rispetto a molti di quei colleghi vanta, a mio avviso, un inconfondibile senso del ritmo e una encomiabile predilezione per il nitore formale, tuttavia come costoro inclina a semplificare il complesso e sintetizzare le analisi. Qui lo fa ispirandosi ai burattini della commedia dell'Arte, cosicché questo *Matrimonio* assomiglia più a una *Vedova scaltra* di Goldoni che a una *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj (a cui potrebbe anche avvicinarsi, pur con le dovute proporzioni, quanto a pregnanza e tensione morale).

Gogol diventa *vaudeville*, i personaggi tipi e maschere quasi biomeccaniche, la satira sfocia in un'opera popolareca priva però di risvolti che oltrepassino il puro godimento formale.

Alla fine, il tema dominante della «fidanzata» e del pretendente che si avviano alle nozze, loro malgrado, vittime innocenti di una catena di costrizioni e di convenzioni di cui nessuno è responsabile, per risuonare di qualche efficace timbro morale deve ricorrere ad una aggiunta opportunistica. È la cronaca che la fornisce al regista e rielaboratore del testo: il femminismo di maniera vuole che la morale prima del sipario trasformi in funerale il rito nuziale, mentre l'originale si limitava a far fuggire in modo fantastico il promesso sposo dalla finestra.

La variante seriosa nasce da evidente senso di colpa per il formalismo di tutto lo spettacolo. Gli attori sono tutti diligenti nei compiti loro affidati, esagerando talvolta, però, nella concitazione meccanica.

[26 ottobre 1978]

Una favola è veicolo di storia e fantasia

Un eccellente esempio di teatro popolare ma non populista, bene orchestrato ma non autoritario, elegante e povero, elementare e colto: è quello offerto da Antonio Calenda con la *Rappresentazione della Passione*, che si recita, in questi giorni, nella Chiesa di San Domenico di Prato nell'ambito del cartellone del teatro Metastasio. La produzione è del Teatro Stabile dell'Aquila che, con questo restauro di un testo medioevale, trascritto nel secolo XVI e conservato in un codice di Sulmona, dimostra di sapersi dedicare con serietà alla valorizzazione del patrimonio culturale della propria regione e della drammaturgia italiana delle origini.

Ma non si tratta della fastidiosa archeologia di cui vanno fieri molti Enti provinciali per il turismo e che tanto piace ai turisti stranieri. Qui la «favola» della crocifissione, del tradimento di Giuda, della pietà della Madonna, della testimonianza di Pietro e degli Apostoli, diventa veicolo di storia e di fantasia. Sullo strato di partenza (la fonte evangelica) si stende il primo livello di lettura. Quello delle confraternite abruzzesi che recitarono quel mito, secondo un montaggio e un andamento consoni ad una civiltà di pastori e di contadini, fino all'800: il rischio era, a questo punto, in una bella e ironica nostalgia dei buoni tempi andati, della purezza contadina e del cristianesimo povero, come pretende anche la interpretazione cattolica ed euforica della «Festa» popolare. A questo punto Calenda non ha fatto il finto tonto, e ha avuto il coraggio di applicare l'esperienza di un regista che sa scrivere anche con la sintassi ellittica dell'avanguardia: ecco allora il piano di lettura contemporaneo che ha dilatato le pause, ha isolato dei grumi luminosi, ha trasferito in simboli a noi più consueti la ritualità figurativa del Nuovo Testamento, delle Confraternite medioevali e cinquecentesche. Il soggetto «ben collaudato» e vulgato consente del resto un dispiego parco di mezzi espressivi, favorendo la reticenza del regista e degli attori da una parte, e dall'altra la nascita, su tanta povertà, di una discreta dose di fantasia e invenzione figurativa.

Abiti datati ma senza troppo pesanti allusioni (borghesi e d'epoca fascista per i persecutori, arcaici e pastorali per i perseguitati). Montaggio guidato dalle luci e dalle ombre, musica non invadente. La scena era costituita da un circuito di praticabili disposti a rettangolo, con un siparietto brechtiano in corrispondenza di uno dei lati minori: il pubblico dentro e fuori di quel rettangolo, al centro della navata unica. Finché la povertà di questo impianto è stata rispettata, lo spettacolo è stato bello e didattico, offrendosi come un itinerario libero per la fantasia di qualunque spettatore e di qualunque po-

tenziale attore. Meno felici alcuni cedimenti all'attualizzazione (le raffiche di mitra al posto del terremoto dopo la morte di Cristo) e al *coup de théâtre* (il vagito del neonato come segno di resurrezione). Così la recitazione è stata troppo «professionale» in Giampiero Fortebraccio (Giuda), mentre gli altri, forse meno bravi e consumati nel mestiere, sono risultati alieni dai vizi del boccascena: in particolare l'ancora acerbo Sergio Salvi (Cristo) e poi ancora Antonio Scalenì, Raffaele Uzzi, Igea Sonni, Vera Venturini e Loredana Gregolo. Preziosa la registrazione mimica di Aldo Puglisi mentre Elsa Merlini, il cui ritorno sulle scene desta sempre emozione, è stata encomiabile proprio per la contenutezza mantenuta nonostante il vanto dell'anagrafe, si replica.

[27 ottobre 1978, pagina nazionale]

Il bene e il male secondo l'epica antica e popolare

L'oriente val bene una messa. La quale, nel caso in questione, è una messa in scena: non meno rituale e quindi «chiusa» di una cerimonia, eppure per questo più estranea che mai a quell'altro «rituale» che siamo costretti bene o male a vedere circolare sui palcoscenici e le strade del nostro unificato teatro occidentale. Come a dire che la religione altrui (purché non ci se ne innamori troppo) può servirci a non perdere la testa dietro alla religione (anche teatrale) di casa nostra.

Così avviene per lo spettacolo, conciso e bellissimo, offerto da Yoshi Oida e i suoi compagni al Rondò di Bacco di Firenze, dopo un soggiorno e un seminario di alcuni giorni al Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera, e qualche giorno prima di arrivare a Milano. Questa volta lo spettacolo *Ame Tsuchi* rappresenta la riduzione che Matsuro Takahashi, con musiche decisive di Akio Suzuki, ha ricavato dalla più antica opera storiografica dell'antico Giappone. Si chiama *Kojiki* («Memorie degli antichi eventi») ed è datata 712 dopo Cristo. Non so se paragonarla, tanto per intenderci, ai poemi ciclici di Omero o all'Antico Testamento ebraico. Più semplicemente si può dire che essa si compone della registrazione scritta di un'antica tradizione orale relativa a miti e leggende, o ad avvenimenti reali, che si sono succeduti in Giappone dalla origine del genere umano e degli dei. Più che un repertorio di storia è un'opera di poesia (contiene addirittura 111 liriche arcaiche) e un patrimonio di valore nazionale, contrapposto spesso ad altre opere nate invece sotto l'influenza della storiografia cinese.

Non so quanto Yoshi Oida abbia avuto a cuore di fare un lavoro di restauro filologico sul tipo di quelli che, in diverse stagioni della sua storia, il nazionalismo giapponese tentò di condurre sul *Kojiki*: qui si può solo prendere atto di uno spettacolo che di quei contenuti storici conserva per noi solamente il conforto delle forme. È come adottare un bambino cinese perché si intona bene con la tappezzeria del salotto. E anche questo spettacolo, in qualche modo, visto dal di fuori s'intona bene, anzi direi che «stona bene».

Perché, prima di tutto, è un teatro naturalmente epico che attraversa secoli e millenni raccontando storie diverse senza narrare intrecci: è un succedersi di zone di pace e di zone di conflitto, armonia e disarmonia. La separazione dei sessi, la morte che l'amore e il sesso cercano invano di arrestare, la luce e l'ombra, il drago e l'eroe, la gelosia e il consenso, il padre e il figlio, eccetera eccetera, continuando di contrasto in contrasto. L'eterna lotta fra il bene e il male, tuttavia rappresentata (e questo mi pare l'elemento registico fondamentale) non per simboli astrali, ma per via di allusioni elementari all'epica popolare.

Oida forse qui applica il metodo che gli deriva dal Centro teatrale di Peter Brook presso il quale lavora in Parigi: ricorre a involucri approssimativi e terreni per rivestire contenuti celesti. La cosmogonia e l'escatologia (inferno, purgatorio e paradiso, diremmo noi) sono recitate secondo la tecnica del «teatro delle spade» (il cosiddetto *Kengeki*), a noi altrimenti noto attraverso i film dei samurai, ai giapponesi di oggi familiare come agli americani il *western*.

C'è rigore formale, eleganza di linee, povertà di mezzi, tensione immaginativa, sobrietà e immediatezza di comunicazione. Abbiamo detta forma, ovviamente, che in questo caso coincide con una parte del contenuto. L'altra parte è rimasta nel camerino di uno degli attori, quello che nella foga della battaglia delle spade si è ritrovato sanguinate. Non mi pareva che quel sangue fosse un problema per lui: peccato, credevo fosse teatro ed era invece una messa.

[9 novembre 1978, pagina nazionale]

Le «femmine» di Goldoni viste da Patroni Griffi

*Teatro della Pergola (fino a domenica 12 novembre). «Le femmine puntigliose» di Carlo Goldoni. Regia di Giuseppe Patroni Griffi. Interpreti: Lina Sastri (Rosaura), Franco Acampora (Florindo), Fulvia Mammi (Beatrice), Nestor Garay (Onofrio), Cecilia Polizzi (Eleonora), Cristina Noci (Clarice), Elio Pandolfi (Ottavio), Mariano Rigillo (Lelio), Ezio Marano (Pantalone), Pier Francesco Poggi (Brighella), Martin Sorrentino (Arlecchino) e altri. Scene e costumi: Gabriella Pascucci. Musiche: Ennio Morricone. Produzione: Compagnia di prosa del teatro Eliseo (1978).*

Arriva dunque alla Pergola questa nuova lettura di Goldoni, un testo scelto con intelligenza e con felice intuito spettacolare. Raramente rappresentate, *Le femmine puntigliose* rimangono un testo minore di Goldoni, anche se le solite ragioni commerciali obbligano i promotori del restauro a sopravalutare il prodotto messo in circolazione con le migliori referenze colte.

È però un testo, capace di dettare da solo molte scene e invita regista e scenografo (insieme al musicista eventuale) a numerose interpolazioni e a qualche felice bagliore d'invenzione. Merito di Patroni Griffi è di non retro-

cedere al di là del confine interpretativo che ormai la migliore regia moderna ha tracciato rispetto ai volgari luoghi comuni che il goldonismo, prima in patria e poi altrove, ha disseminato per tanto tempo.

Il regista qui elimina giustamente da ogni personaggio le tentazioni moralistiche e le chiose raziocinanti, che dovrebbero trasmettere un messaggio positivo allo spettatore. Da tempo Strehler ha fatto capire che la assenza di una didattica goldoniana non è segno di debolezza teatrale, ma anzi premessa per un'analisi cristallina di quel mondo: cosicché comico e coreografia ci fanno capire più cose di quante non ce ne dicano la ideologia dichiarata.

Patroni Griffi accetta di buon grado questa linea dell'equilibrio e non si schiera con nessuno dei personaggi; usa, quindi, quelli chiacchieratori e moralisti per ironizzare ulteriormente. Nobili, borghesi, popolani sono tutti buffi e grotteschi perché hanno perduto la misura del loro stato; arrivisti e conservatori, risultano due facce opposte di un unico ridicolo tipo umano privo di equilibrio interiore e perciò squilibrato protagonista di qualunque relazione umana.

Bellissimo ogni quadro in cui la compagnia ha potuto fare mostra delle sue eccellenti qualità di coesione e di ritmo. Meno felici alcuni spazi (non pochissimi) in cui l'effetto di impressione sul pubblico ha avuto via libera. Per rimanere in termini goldoniani, c'è sempre il rischio che il teatro chiuda la strada alla rappresentazione del mondo e che le deliziose chicche dell'occhio e della bravura recitativa, provochino nausea e sopore.

Ma è difficile opporre una critica del gusto a questo che è vero e proprio «Spettacolo». Loderemo, quindi, scenografo e regista, musicista e attori: ma soprattutto la Sastri, borghesemente acida e poco festevole in tanto luccichio di mossette, l'esemplare Mariano Rigillo che si sta avviando ad un sempre più naturale dominio di sé, la bravissima Cristina Noci, caricaturale, ma tempista, accattivante e isterica, e poi tutti senza eccezione alcuna.

Non si finirà di lodare chi, come questi teatranti, insegna a leggere Goldoni e a stare con compostezza seduti a vederlo recitare. Un calmiera comunque che può frenare quanto di penoso ci infligge, quest'anno, il teatro di repertorio. Applausi, dunque, e molte chiamate.

[9 novembre 1978]

Giovanni Travolta passa Serghiei Obraztsov resta

Il riso come il dolore, non è mai uguale a se stesso. C'è insomma riso e riso. Per capire che una diversa qualità della vita dipende anche da una diversa qualità del riso, posso suggerire di fare un esperimento. Si vadano a vedere due spettacoli, uno di cinema e uno di teatro, entrambi non italiani e tuttavia famosissimi e popolari anche al di fuori dei loro confini. Il primo è *Grease* con John Travolta, incredibile successo in miliardi di dollari e in milioni di spettatori gaudenti e plaudenti, nonostante la valle di lacrime dei

nostri giorni di crisi. Il secondo è *Don Giovanni* '77 di Serghiej Obraztsov, con marionette per protagonisti e con il teatro Metastasio, dove si rappresenta in questi giorni, che crolla, come si dice, per gli applausi del pubblico. All'uscita dei due spettacoli la gente che ha ugualmente riso, è diversamente soddisfatta. Si tratta di discutere dei gusti.

Travolta è l'ultimo degenerato mediocre erede di una tradizione di teatro musicale (ma si potrebbe dire di più in generale 'spettacolo' musicale) che non si sa quando comincia ma che sicuramente ha molti predecessori: dal melodramma barocco a quello romantico e decadente, fino all'oratorio neorealista nel settore della cultura alta; dall'operetta di Offenbach a quella di Franz Lehár, dal *Vaudeville* alla commedia musicale all'italiana. Nel settore intermedio: dal melodramma filmico di Rodolfo Valentino a quello danzato di *West side story*, dal fumetto erotico a quello spionistico, avventuroso ed esotico, giù giù scendendo nella gerarchia dei generi.

Il tutto si fonda sull'utilizzazione e rimaneggiamento in veste moderna di un tema classico e nobile: basti pensare al più recente caso di Gesù Cristo trasformato in una specie di «bambino di Dio» solfeggiante. E basti pensare a come la gente, senza rendersene conto, si scompisci dal piacere e dal ridere proprio per il più recente Travolta, in quanto le sembra bello, giovane, cantante, ballerino, *tombeur de femmes*: una specie di Don Giovanni in jeans.

Obraztsov, ci si perdoni l'accostamento, è esattamente la coscienza critica, ironica e intelligentissima, di tutto quel moderno ciarpame che abbiamo elencato. Devo anzi dire che il senso di una continuità nella tradizione «melo», dall'epoca classica (di *Don Giovanni* appunto) al nostro presente, come patrimonio unitario di temi e di strutture narrative, come unico serbatoio delle favole del mondo occidentale, è la prima volta che lo vedo così bene inventariato, analizzato, intrecciato e svolto. Obraztsov fa per il melodramma occidentale quello che Propp fa fatto per la fiaba russa, ma fa anche di più, perché senza compunzione suggerisce un lungo capitolo di storia della cultura eurocentrica, delimitando per la prima volta in modo originale un «genere» come il teatro musicale, lo analizza storicamente e linguisticamente: diventa insomma come uno storico che scende verso il nostro secolo e i secoli trascorsi come un filologo di duecento anni a venire.

Ma essere critico verso il nostro tempo sarebbe ovvio particolarmente per chi assume un'ottica proveniente dall'Unione Sovietica. Qui la critica è soprattutto superiore ironia, contemplazione divertita di quanto di buffo, di grottesco e di demenziale si nasconde nella comunità linguistica e culturale dell'Occidente. Altro che Mel Brooks, Woody Allen e la comicità ebraica di New York! Questa geniale e inarrivabile parodia del *Don Giovanni* attraverso i secoli è di ben altra eleganza e profondità.

Le marionette, mosse dai magistrali artigiani del Teatro Centrale di Mosca, vanno e vengono dilatando spazi e tempi, riducono allo stato bio-meccanico gli «eroi» della favola bella che ieri ci illuse e che oggi continua ad illuderci. Don Giovanni è sempre lo stesso ma cerca la sua donna Anna

nella giungla, nel Giappone, nella Pampa, a Pisa, sui monti della Carinzia, tra i grattacieli. Seduce le femmine, ma ogni volta è perseguitato dai terribili vendicatori: un *gangster*, un focoso italiano, un «fratello della donna», un diavoletto malizioso. Morti, amori, fermenti, fughe e ogni volta canto corale, cabalette, arie e recitativi.

Infine danze e tripudio. Si ride davvero di gusto, e di buon gusto, con questo vecchio genio sovietico, compagno di lavoro di Stanislavskij e di Dančenko. Se fosse solo per lui, non avrei dubbi: di vie, non ce ne sono tre, ma solo una.

[18 novembre 1978]

Sei musicisti in cerca di spartito

Continua la collaborazione fra il Teatro comunale di Pistoia, il Manzoni, e la più solida delle cooperative di teatro, il «Gruppo della Rocca». Anche quest'anno l'intesa ha portato alla messa in scena di un autore italiano contemporaneo, il triestino Renzo Rosso.

Sabato sera è andato infatti in scena, in «prima» nazionale, davanti al pubblico pistoiese, *Il Concerto*, nuovo titolo di un lavoro noto dal 1972 come *Esercizi spirituali*. Rileggendo il copione dopo lo spettacolo, si ha la conferma che un intenso lavoro di risistemazione del testo è avvenuto nel contatto diretto di questo con quegli ostacoli di «forza maggiore» che sono gli attori. La natura del soggetto e le caratteristiche del gruppo hanno, questa volta più di sempre, facilitato la riscrittura scenica delle battute e del montaggio.

Ci sono qui sei musicisti in cerca di spartito, o meglio in cerca di concertazione. Il direttore (in nero), il contrabbassista, il timpanista, il clavicembalista, il clarino, il trombettista, stanno a fatica in piedi su un praticabile rotondo, inclinato particolarmente verso la platea. Nei loro panni, gli attori della Rocca mi pare che abbiano sveltito il testo di partenza, guidati forse da quell'infallibile istinto che è l'autobiografia professionale. Rosso offre del resto molte sequenze di dialogo brillante, ironico e assurdo, quasi rifacendo il verso ad una tradizione che allinea in bella sequenza Feydeau, Svevo, Ionesco e anche Beckett. Ciascuno capisce se stesso e fraintende gli altri, il concerto è piuttosto uno sconcerto di individualità che cessano di fare il caos solamente quando emerge l'autorevole autorità del direttore. I sei musicisti e attori hanno molte occasioni per ritardare il concerto: dissensi su una bara in sala, ad esempio, oppure conflitti di fantasia quando a turno essi inventano un diritto di memoria che assomiglia al diritto d'autore. Scrivono storie private assolutamente insensate, vere e proprie parodie dei generi teatrali: anche qui gli attori della Rocca fanno il verso a se stessi mentre fanno la parte dei musicisti.

La seconda parte dello spettacolo riesce meno a sdipanare i nodi più letterari del testo. Infastidito dai loro disordini, il direttore licenzia i musicisti e

assolda una macchina che, come vuole la filologia, appunto *ex machina* risolve l'imbarazzo dello sconcerto. Una scatola nera esegue la registrazione con perizia invidiata: così essa diventa il segno dell'autorità e dell'annientamento delle pulsioni individuali. Al caos assurdo e grottesco degli attori-musicisti si oppone l'ordine della tecnica: la neutralità della macchina lo garantisce in modo eccellente, anche se per farlo deve violentare l'umanità degli esecutori.

Una donna nerovestita, nascosta nella scatola-registratore, e un metallico uomo recitano l'allegoria alienante mentre l'unica donna-musicista incarna la rivincita dell'umanesimo umiliato che, cacciato dalla finestra, rientra per la porticina del romanticismo. Appena violentata dall'uomo-macchina, è proprio la donna che simbolicamente ristabilisce il contatto fra i sei musicisti dispersi. Con il gruppo musicale anche il «Gruppo della Rocca» qui riprende vigore e armonia, e ci conduce bene ad un finale che non evita il *coup de théâtre*. Appena riavviato il concerto, una gigantesca paratia proveniente dalle quinte rinchiude (simbolicamente coincidendo con la quarta parete) in una altra nera macchina i musicisti: portugi improvvisi li riportano di nuovo al di qua del muro disumano a raccogliere gli applausi del pubblico a quel pugno di umanità invano seppellito.

L'allegoria è fastidiosa anche nel *Don Giovanni*. Qui proviene da motivazioni che se in Renzo Rosso paiono ancorate ad una concezione un po' antiquata del mito umanistico, nella messinscena risalgono ad un'antica e ingenua inclinazione del «Gruppo della Rocca» per la didascalia ideologica. La quale, tuttavia, questa volta è giusto riconoscere, è molto bene controllata per larghe parti dell'azione, con un ritmo dialogico spesso felice, una armonia di comportamenti recitativi che è sempre encomiabile e comunque consolante per chi crede nelle possibilità espressive di un teatro che sia «anche di parola».

Eccellenti musicisti della parola e del gesto mi sono parsi soprattutto Roberto Vezzosi e Silvana De Sanctis, bene coadiuvati da Loredana Alfieri, Dino Desiata, Paila Pavese, Ireneo Petrucci, Walter Stregar e Alvaro Piccardi (che si è assunto anche il difficile compito del coordinamento registico). Adeguati i costumi e le scene di Lorenzo Ghiglia, assolutamente giusto il fondamentale concerto predisposto da Nicola Piovani. Moltissimi e calorosi gli applausi del pubblico pistoiese. Domani lo spettacolo debutta a Torino.

[21 novembre 1978, pagina nazionale]

Nel diario del parroco ex voto, sesso e sudore

Bruno Cirino, Roberto Risacco, Paolo Granata, e Giuliano Manetti, sono i quattro preti protagonisti dei *Confessori* di Vincenzo Di Mattia, presentato dalla cooperativa «Teatroggi» con la regia dello stesso Cirino, in questi giorni all'Affratellamento di Firenze fino al 28 novembre. Si tratta infatti delle confessioni incrociate di quattro sacerdoti, due parroci e due vice parroci,

colti nell'intimità e nel disordine della loro sagrestia interiore.

La scena ne è la rivelazione esterna, sovrabbondante di oggetti d'uso comune di immagini sacre (un cristo che spunta da un cassettoni) di cibi vari, di vino e di pane, di quadri sghembi e di porte simboliche.

Il prete risulta un uomo senza qualità, anzi non di rado perverso e con manciate di coratelle esibite a vista.

Coratelle e organi sessuali, sudaticcio e borborigmi, teologia e vangelo volgarizzati, allusioni alla cronaca presente: è un disordine solo in parte calcolato, comunque sempre funzionale ad una sorta di lettura dadaista della vita di un parroco di campagna.

In realtà nel testo di Di Mattia mi pare di capire che ogni approfondimento conoscitivo è rifiutato, solo si sceglie di disorientare i disorientati.

Allo scopo tutto serve: la crisi della Chiesa è fonte di innumerevoli «rovesciamenti», dal dialogo alla iconografia; c'è molto esercizio di parola, con il «serio» che pure si trova nell'attuale travaglio della Chiesa post-conciliare, che diventa oggetto di una parodia che mi pare francamente superficiale, se non di cattivo gusto, oscillante comunque fra le ovvietà di Diego Fabbri e alcune brillanti invenzioni alla Roberto Lerici. Non si evita talvolta il «cabaret» parrocchiale.

Alcuni *coups de théâtre* inventati da Cirino sono di sicura forza (l'effetto di luce iniziale, alcuni passaggi mimati e musicati) tra grottesco e allucinato. La danza che, laicamente, Cirino conduce sul corpo del suo sacerdote è calcolatamente masochista e sadica, certo domina sulle funzioni assegnate agli altri interpreti.

Si riscopre una struttura capocomicale che un po' altera l'equilibrio corale anche se salva il testo grazie ad una astuzia tecnico-espressiva.

Credo che il problema di uno spettacolo come questo sia proprio condensato in tale contrasto: le felicità formali non hanno nulla a che vedere con il testo, l'uno e l'altro degli elementi teatrali (copione e recitazione) perseguono intenti diversi. Ma allora perché?

[25 novembre 1978]

«Passione» laica per pupazzi

Alla periferia est di Firenze, nel quartiere di Bellariva, sulla riva destra dell'Arno, sorge da non molto, a gestione rigorosamente privata, un teatro tenda. Lo hanno affittato in questi giorni il Teatro regionale toscano e il Comune del capoluogo per garantire una sede acconcia allo spettacolo da essi finanziato e finalmente allestito dal gruppo statunitense Bread and Puppet e da quello nostrano Pupi e Fresedde.

Per la precisione, si tratta di un *Masaniello*: come si potrebbe dire un *Amleto*, un *Edipo*, e così via, di classico in classico e di mito in mito. La tradizione scenica dell'eroe pescatore non è remota e risale all'omonimo lavoro

di Armando Pugliese e Elvio Porta, largamente applaudito ovunque. Di quel ricordo resta nell'attuale realizzazione solo il «ritornello», e cioè la canzone che proprio a Masaniello aveva dedicato Roberto De Simone.

Da questa esile trama musicale si parte come da una suggestione più che da un preciso referto storico. La storia costituisce il pretesto (è la Napoli di Masaniello, ma potrebbe essere un tempo qualunque di una qualunque città meridionale) per uno spettacolo antropologico, il quale inevitabilmente assume le fattezze di un rituale carnevalesco e religioso sullo sfondo, di una «cerimonia» teatrale moderna nel primo piano. *La ballata dei quattordici giorni di Masaniello* è infatti nella sua struttura primaria come un'opera brechtiana, con tanto di cartellini didattici, con il recitastorie dotato di maschera scheletrica e frac, che fa scorrere le quattordici stazioni in cui si alterna la *via crucis* di questa passione laica.

L'intreccio fra un rituale scenico e uno religioso diventa più denso all'interno dell'azione. I pupazzi e i mascheroni funerari, dietro ai quali si nascondono rispettivamente i simboli astratti del potere o la corallità del popolo sofferente, sono una tentazione d'effetto per qualunque regista, ma rischiano talvolta di essere più decorativi che espressivi. Sono di un effetto spesso travolgente, specialmente per le platee circensi, eppure sono la necessaria conseguenza di un'attitudine teatrale che è segnata fin dalle origini. La sintesi del simbolo e il metodo antropologico schematizzano la struttura teatrale in un numero limitato di funzioni, riducendo le tensioni drammatiche all'essenziale, delegando al resto dell'impianto scenico il compito illustrativo o commentario. È lo schema, nel bene e nel male, del melodramma.

Così è successo che di questo melodramma per pantomima e pupazzi, Peter Schumann è stato un eccellente maestro concertatore, riempiendo di armoniche coreografie e di coloratissime variazioni tonali tutti gli spazi del circolare palcoscenico e anche della platea. Solo che l'uniformità stilistica (il simbolismo antropologico) non è bastata a nascondere il divario fra il nucleo drammatico originale più «necessario» e i cerimoniali di contorno più prevedibili. L'idea del «libretto» di questo *Masaniello* è leggermente sacrificata all'effetto «melo», e non credo di sbagliare se la lego idealmente a dei precedenti esperimenti del gruppo Pupi e Fresedde, mentre il Bread and Puppet ad essa mi sembra sostanzialmente estraneo. Mi riferisco al tema dell'Angelo, grande pupazzo dalle nere ali, in attitudine borghese, che annuncia alla Madre-Madonna popolana la nascita del burattinesco Masaniello. L'eroe pescatore vive diviso tra queste due figure, tra l'autorità del cielo e l'amore della terra. La Madre è la fedeltà al proprio corpo, alla propria classe, alle proprie origini: è la permanenza del dettato antropologico, naturale. L'Angelo è invece colui che guida Masaniello per mano nella storia, l'autorità del «fare» che lo allontana dal «sentire».

La «passione» di Masaniello è questa ed infatti si leva proprio qui l'aria più leggera e commossa dello spettacolo: una sorta di pianto della Madonna che, senza accompagnamento, incrina la gualdrappa formale del circo.

È un attimo di grande emozione che poi rifluisce in una perfezione formale, più esercitata nel Bread and Puppet, un po' smarrita in Pupi e Fresedde, tutti accomunati da un caldo applauso di consenso del pubblico fiorentino.

[26 novembre 1978, pagina nazionale]

Sulla *Madre* di Brecht una polvere che brilla

A poca distanza dalla bella *Rappresentazione della Passione* presentata nella Chiesa di San Domenico di Prato, sempre a Prato, ma al Teatro Metastasio, il regista Antonio Calenda e il Teatro Stabile dell'Aquila hanno presentato la «prima» nazionale della *Madre* di Bertolt Brecht.

Ma sarebbe forse meglio dire la rappresentazione della *Rappresentazione della "Madre"* di Brecht. Perché di questo si tratta: di uno spettacolo «in stile», con i musicisti a sinistra sotto il proscenio in abiti d'epoca (è del 1932 il primo allestimento), con l'uso dei trasparenti per la proiezione di un'iconografia di propaganda, con una recitazione che più straniata non si può, scene che sembrano fatte apposta per rievocare più il teatro tedesco degli anni Trenta che il clima rivoluzionario della bolscevica mamma Vlassova giunta a Brecht, Eisler, Dudov e Weisenborn attraverso il romanzo di Gorkij (1905) e la versione filmica di Pudovkin (1926). Uno spettacolo più brechtiano di Brecht, quasi il coagulo di una tradizione che occupa intera l'epoca di formazione di una drammaturgia che volle essere marxista.

L'attualizzazione di maniera avrebbe preteso un po' di reticenze su una parte o su un'altra del testo o, comunque, un leggero spolveramento dalle impronte del tempo. Calenda ha invece operato coscientemente in modo opposto: per usare un'espressione di Antoine Vitez, ha lasciato che la polvere degli anni brillasse sul corpo di questa madre comunista e di propaganda. È risultata quindi una madre vecchia per costume di vita e piena di ideologia e di faticosi acciacchi, ma anche vitale e originale.

Pupella Maggio, come già era successo con Elsa Merlini nel ruolo della Madonna nella *Rappresentazione della Passione* è il fuoco di questa proiezione dal «sentimento» di chi guarda al personaggio della «favola» rappresentata. La grande attrice gode di uno speciale rispetto del pubblico e l'autorità del suo mestiere recitativo convalida lo stesso personaggio incarnato. Come Elsa Merlini compendia in sé una iconografia di teatro religioso e popolare lunga di secoli, così lo straordinario viso di Pupella Maggio e la sua recitazione a cuore aperto appartengono meno a lei e più alla *Madre* di Gorkij, di Pudovkin, di Brecht, e alla interprete brechtiana per antonomasia, Helene Weigel.

Analogo, nei due spettacoli, anche l'uso degli altri attori: così al più dotato di essi (Giampiero Fortebraccio) viene assegnato il ruolo più «teatrale», mentre gli altri vestono i panni dei rivoluzionari e dei nemici con baldanza e candore, senza le riserve del rituale drammaturgico che compete agli attori ideologicamente e tecnicamente spregiudicati.

Il cristianesimo delle origini e il comunismo brechtiano non sono quindi evocati per amore di farisaica equidistanza. I due spettacoli di Calenda paiono infatti inscindibili per motivi più nobili e intelligenti. Non è il contenuto marxista o cristiano che interessa, ma uno studio analitico sull'origine delle favole teatrali, dapprima scaturite come espressione di uno slancio nativo che è insieme biologico e ideologico (la maternità e la propaganda rigeneratrice), poi destinate a cristallizzarsi in rituali.

L'allestimento di uno spettacolo brechtiano o di una sacra rappresentazione sono certo un atto di non lieve coraggio, in un'epoca in cui l'ideologia marxista è per molti un peccato di vecchiaia e il *rock and roll* minaccia di diventare un elemento di cultura nazional-popolare. Il merito di Calenda è di non avere dedicato solamente la propria commozione nostalgica ad un teatro che fu, ma di averlo anche usato per misurare la distanza fra un passato che non ci appartenne e un presente che ci dovrebbe appartenere. Con *Pupella Maggio* e i giovani attori, è stato calorosamente applaudito. Si replica.

[3 dicembre 1978, pagina nazionale]

Una grande Ferrati nonostante Novelli

Firenze è una città dove ci sono forse più teatri che elettrauto: per questo motivo il consumatore riesce a fare le sue scelte e, non trovando nessun teatro che proponga una linea culturale precisa, può sbizzarrirsi lui a costruirselo andando di teatro in teatro a scegliersi i prodotti di importazione che più gli aggradano.

Come dire che Firenze può rivaleggiare con Parigi allo stesso modo che i supermercati di Pratilia non hanno niente da invidiare ai magazzini Lafayette. Sono le delizie del consumismo e del capitalismo, quelle che ti fanno ritrovare in *cellophan* o in scatola quei dolci che la nonna di campagna ti aveva fatto assaggiare tanti anni fa.

Così, chi va alla Pergola di Firenze a trascorrere una delle sere di Natale di questo declinante 1978, avrà la sensazione di rimasticare qualcosa di antico, di nostrale, di familiare addirittura, solo che riproposto in una confezione che tiene conto dei tempi mutati. Ritroverà infatti la voce, i lineamenti, le movenze inalterabili (e per me sublimi) di una delle più grandi attrici del secolo. Appunto Sarah Ferrati, che recita *Gallina vecchia* di Augusto Novelli, dopo avere addirittura rielaborato e riscritto l'antico copione.

Temperamento di attrice che diventa anche intelligenza critica: la commedia è infatti dilatata, rovesciata, e tradotta dal vernacolo in italiano «toscaneggiante». Essa rimane invece inalterata (purtroppo) nel suo intreccio che prevede gli amori senili di Nunziata, bottegaia ardente e ricca, per il giovane bellimbusto Ugo, inetto e profittatore, ai danni sia di Bista, legittimo amante da venti anni dell'anziana signora, sia di Gina fidanzata intemperante del giovinotto.

Le vampe della passione di Nunziata, nonché autunnali, sono purtuttavia brucianti: soprattutto per lei, ma anche per i suoi occasionali *partners*. Come un Falstaff, come un vecchio di Machiavelli, il personaggio che la Ferrati inventa è nello stesso tempo ridicolo, grottesco e doloroso. La contemplazione delle proprie rughe si accompagna, del resto, alla superiorità nei confronti del meschino mondo della piccola borghesia fiorentina di ogni stagione. Se fosse per la riscrittura operata dall'attrice, verrebbe fatto di pensare addirittura a qualcuno dei famosi «buffi» di Palazzeschi: è infatti l'unica via di possibile rilettura dei testi vernacolari di Novelli.

Per parte nostra continuiamo a pensare che sarebbe comunque meglio lasciarli riposare nel dimenticatoio questi testi, e dedicare le proprie energie a più meritorie imprese.

Dignitosi e sempre a posto gli altri attori: Giorgio Naddi, Maria Grazia Sughì, Peraldo Ferrante, Marcello Bertini, Franca Mazzoni. Del regista Mario Ferrero non si è vista nessuna apprezzabile traccia lungo tutto l'arco dello spettacolo. Il pubblico, quasi strabocchevole alla prima, ha lungamente applaudito la sua interprete e (temo) anche lo spettacolo, testo di Novelli e regia inclusi. C'era in quegli applausi lo stesso entusiasmo che i parigini di una certa età mettono nell'applaudire la centesima replica di una commedia di Feydeau interpretata da Danielle Darrieux al Théâtre des Variétés.

E allora, nonostante l'internazionalismo del consumo e la grande Ferrati, bisogna pur convenire che tra Parigi e Firenze c'è di mezzo almeno un Novelli Augusto (1868-1927), deceduto a Carmignano.

[21 dicembre 1978]

Farsa fantastica con musica un po' meno fresca d'un tempo

Anni dopo la prima rappresentazione, Carlo Cecchi e la sua compagnia, oggi sostenuta dal Teatro regionale toscano, portano finalmente anche a Firenze, sulle tavole del teatro Affratellamento, uno dei maggiori successi del loro repertorio: *A morte dint'o lietto 'e Don Felice*, «farsa fantastica con musica» di Antonio Petito.

Gli anni passano e quello che fu uno spettacolo piacevole e di avanguardia, resta forse soltanto piacevole, anche se molto piacevole. Perde in parte la freschezza e la vitalità di un tempo, anche perché (come si sa) il lavorare stanca e specialmente il lavoro ripetitivo. Qui la ripetizione maniacale e irresponsabile dei gesti, delle parole, delle sensazioni è la fonte prima di ogni ridere. Pulcinella, Cardillo, Don Felice Sciosciammocca, Simone, i quattro protagonisti della farsa, sono infatti maschere dotate di un catalogo limitato di «lazzi» che il pubblico dimostra di apprezzare in quanto non complica troppo la sua intelligenza e soddisfa invece appieno il suo istinto giocoso.

Ridotte le possibilità combinatorie, se non c'è una quotidiana dedizione alla curiosità abbinata ad una estemporanea ricerca della improvvisazione,

il cerchio comico di replica in replica si restringe e la commedia dell'Arte diventa più prevedibile di una sceneggiatura di Claudel. Solo che qui, per quanto ferrea, la sceneggiatura è di un genio dello spettacolo come Petito, del quale pare si stia accorgendo anche la cultura cosiddetta accademica, se è vero che un editore napoletano (Luca Torre) ha cominciato la pubblicazione dell'opera omnia del quasi analfabeta capocomico ottocentesco, prevista per un totale di otto tomi.

Visto retrospettivamente il merito di Cecchi è quindi notevole, e per il teatro la riscoperta risulta anche originale per un'epoca che allora si pasceva di intellettuali complicazioni e di filosofiche virtù. La «farsa fantastica con musica» può così esibire il vanto di essere stata all'avanguardia anche in una saggia politica della gastronomia. Mangiare tortellini alle feste dell'*Unità* non è più reato, e le stesse tombole delle case del popolo saranno presto rivalutate dalla sinistra radicale-*chic*: perché quindi non godersi i piatti buoni che sotto il fumo del Vesuvio di Petito nascondono pure un bell'arrosto?

Le molli dabbenaggini di Carlo Cecchi nei panni di Cardillo, il leggendario cantore di Pulcinella-Gigio Morra, la strabuzzata spacconeria di Don Felice interpretato da Toni Bertorelli, l'inamidata follia di Dario Cantarelli-Simone, le svirgolettate note dei musicisti e le intemperanze calcolate del suggeritore, valgono bene una messa in scena prevedibile. Salsa ancora piccante in un piatto che ci sembra di avere mangiato spesso, e che ritroviamo in frigorifero dopo mesi di conservazione nei contenitori a lunga durata. Come gli applausi del caloroso pubblico.

[24 dicembre 1978]

Contesa sulla scena fra Commedianti e Gesuiti

*Mistero napoletano* di Roberto De Simone, in questi giorni in scena al Metastasio di Prato dopo la «prima nazionale» di sabato scorso, sembra confermare il vigore spettacolare di cui l'autore partenopeo e la sua compagnia avevano dato prova con la fortunatissima *Gatta Cenerentola*. Allo splendore formale di allora si accompagna questa volta una riflessione critica (storica e antropologica) più esplicita che nel passato, tendente a installare in tanta estroversione spettacolare un precauzionale straniamento.

Per prima cosa quindi il palcoscenico è più sobrio che mai, il pavimento lucido, il fondale vuotissimo, tre soli i luoghi deputati: a sinistra una simbolica bocca d'inferno, a destra un monumentale pulpito-confessionale, al centro un gracile teatrino. Uno sfondo freddo come il boccascena della mente per uno spettacolo incandescente.

Il copione che si deve rappresentare è *Il vero lume tra le ombre ossia la nascita del Verbo umanato*, dall'inconfondibile orientamento devozionale, edito nel 1698 dal coltissimo librettista e letterato Andrea Perrucci. Si tratta di un'opera ibrida che mescola elementi arcadici e dotti con altri farseschi e

popolari, un caso mostruoso di sincretismo cattolico-pagano e di contaminazione culturale, oltre che uno straordinario repertorio di forme spettacolari, dalla rappresentazione sacra, alla pastorale, alla commedia dell'Arte. Fortunatissima con il titolo di *Cantata dei pastori* fin quasi ai giorni nostri presso il popolo napoletano, è poi una clamorosa testimonianza dell'immobilismo storico di quella cultura popolare.

Gli attori della compagnia «Il Cerchio» avrebbero potuto indossare con naturalezza i panni dei personaggi del secolo XVII (il Cristo, la Madonna, il Giuseppe, gli Arcangeli, i Diavoli, le maschere Razzuello e Sarchiapone; i pastorelli, i pescatori, i cacciatori stilizzati), ma hanno invece preferito reagire all'identificazione storicizzando l'antico testo. Così facendo, il mosaico del Perrucci si è automaticamente scomposto rendendo impossibile una rappresentazione felicemente alienata. Si è perciò allestito «un contrasto drammatico per musica in tre atti» (come recita il sottotitolo di De Simone) che ricostruisce la Genesi contraddittoria di quel lavoro. Gli attori si dividono in due schiere opposte: da una parte i commedianti professionisti che vogliono recitare; dall'altra una compagnia meno artistica e più religiosa, quella dei Gesuiti. Alle due controparti corrisponde la simbolica spartizione del palcoscenico mentre la materia del loro contendere è proprio «il teatro» intorno al quale coltivano contrastanti idee: per i primi è più che altro un mestiere con cui risolvere il problema della fame; per i secondi è strumento di propaganda, veicolo di ideologia, atto ad educare le masse.

I Gesuiti esiliano dal palcoscenico la carne e la materia, e con esse anche le donne-attrici, magari compensando l'assenza con le voci bianche dei castrati e dando libero sfogo alle loro inclinazioni omofile; i comici dell'Arte trasferiscono invece la loro istintività sulla scena e rigettano con violenta concretezza ogni intrusione esterna. Tuttavia i due fronti cercano una conciliazione che soddisfi il bisogno materiale degli uni e la ricerca del consenso degli altri: il teatro garantisce ad entrambi la fuga illusoria dalla storia. Nasce così la *Cantata dei pastori*.

A questo punto, resi singhiozzanti e meno indisturbati dallo straniamento antropologico, l'empito canoro e l'irruenza comica si distendono sovrani, eppure segnati dal peccato originale che costringe all'autoironia. Anche se basta che scenda un siparietto, si isoli un intermezzo, si stendano i parametri di una recita sacra, perché Concetta e Giuseppe Barra, Isa Danieli, Giuseppe De Vittorio, Umberto D'Ambrosio e tutti i commedianti, insieme con i Gesuiti Antonio Pierfederici, Mauro Carosi e Gianfranco Mari, trascinato all'applauso inconsulto il pubblico, coinvolto dalla incredibile tensione collettiva che la compagnia è in grado di esprimere, soffocando perfino la concertazione orchestrale di Giovanni Desiderio.

Come a dire che lo spettacolo la vince ancora una volta, grazie forse alla debolezza estrinseca di quello straniamento o alla schematica pedagogia di personaggi come Ciulla, ex-prostituta, attrice poi assassinata, corifea della resistenza anticlericale, o come Padre Francesco, gesuita radicale e populi-

sta, militante del teatro religioso di base. Come a dire che il fascino di questo spettacolo, almeno allo stato attuale del suo interno equilibrio, più che nella vena critica e autoironica con cui esso guarda al suo populismo e ideologismo, è da ricercare nell'ambiguità del gioco formale.

Il navigare nello spazio scenico dei colori squillanti di un presepe, dei lustrini dell'avanspettacolo, delle nere tonache di chiesa, delle abnormi processioni e delle pastorali, avviene senza che sia possibile stabilire un ordine «reale» nella stratificazione delle maschere. Non c'è un *prima* storico e un *poi* teatrale: tutto è teatro. D'improvviso e con orrore, ci si accorge che quei personaggi non hanno un corpo, ma solo una serie infinita di costumi di scena, intercambiabili. La loro anima è adattabile a qualsiasi parte o ruolo, è un vuoto infinito in cui risuonano applausi.

[27 dicembre 1978, pagina nazionale]

Cechov perfetto in attesa di *Accademia Ackermann*

Per fortuna che c'è l'Affratellamento, teatro di via Gianpaolo Orsini in Firenze. Visto che è l'unico spazio seriamente gestito dal denaro pubblico, dopo la rimozione involontaria a cui si è sottoposto il Rondò di Bacco annullatosi o quasi nel corso di pochi mesi con una programmazione fino ad ora suicida.

Per fortuna, perché laggiù si vedono ancora spettacoli non proprio prevedibili o tardivamente riciclati come avviene ormai in tutti i teatri fiorentini. Così è, se vi pare, per lo *Zio Vania* offertoci dalla cooperativa Il teatro della comunità. Giancarlo Sepe è il regista, oltre che l'autore del testo, ottenuto da una riduzione del capolavoro di Cechov attraverso un intenso lavoro di forbici e colla, non senza un vistoso prestito finale dal *Giardino dei ciliegi*. Uberto Bertacca è il consueto collaboratore di Sepe per le scene, mentre Arturo Anneschino lo è per la colonna sonora.

Se dello stesso Sepe non ci aveva troppo convinto, nel più magniloquente boccascena della Pergola, il gogoliano *Matrimonio*, questo Cechov mi pare sfiori invece la perfezione che già riconoscemmo, o quasi, alla *Scarrafonata*. Più parole però, come si addice a Cechov, che è come dire il più grande autore degli ultimi cento anni teatrali; più parole e discretamente lavorate dagli attori, disposti variamente lungo le pareti di una caverna di luci ed ombre, che si accendono e si spengono, illuminando specchi tremolanti o scorci insidiosi, tra sognanti memorie e imperturbabili registrazioni. In primo piano sta Sonia, sostituita solo alla fine dallo Zio Vania che recita il soliloquio del servitore Firs nel *Giardino dei ciliegi*. Sonia, come poi Vania, recita un lungo interminabile addio ai suoi ricordi. È come se dieci, cento, mille chiusure di sipario incombessero sulla sua testa. Tensione infinita di un'agonia morale. Sonia riguarda la sua trascorsa vita con l'eccitazione e la contemporanea delusione di uno spettatore che si appresti a gustare per la prima volta la recita

di un classico tante volte ascoltato. Cechov viene così recitato come un addio a Cechov, il testo rilegge se stesso e da se stesso si allontana, sdoppiando gli entusiasmi in un dualismo di drammaticità e di memoria. La memoria contraddice il dramma e il dramma scontorna il senso impotente del ricordare.

La magistrale scenografia di Bertacca spezza, proietta, allunga e appiattisce le traiettorie ottiche della memoria di Sonia, con la cui soggettività anche lo spettatore coincide. Mentre il filo nero ed opaco della musica ci rende certi che lo spettacolo è un lungo interrotto monologo, proprio contro gli specchi della scena-caleidoscopio si infrangono le parole. Solo che qui le parole sono immediatamente il loro contrario e cioè immagini. La parola e il suo doppio, oppure la visione e il suo doppio. La memoria è così fatta instabile, metà carne fatta parola, metà sospiro fatto figura. Così la dissipazione dello sguardo si estenua e si sfibra in affascinanti sorprese, presto ridotte a tautologie. Il voyeurismo del teatro-immagine fa, quasi involontariamente, la sua autocritica. Il *replay* è infinito, è un carcere, una caverna buia, come il fondo di un palcoscenico. Giuoco inesauribile che fa desiderare il vuoto, labirinto assoluto di miraggi che fa presagire il vero, estetica dello sguardo che dà ancora più forza alla parola.

Gli attori, molto applauditi dal folto pubblico, erano: Sofia Amendola, Franco Cortese, Nicola D'Eramo, Massimo Milazzo, Roberta Rem, Valeria Sabel, Pino Tuffillaro.

\*\*\*

Giovedì prossimo l'appuntamento, sempre al bentrovato Affratellamento, è con il secondo pezzo di questa «personale» di Sepe. Si tratta di *Accademia Ackermann*, che abbiamo già visto al Festival di Spoleto. Anche questo spettacolo è meritevole di un biglietto. Se non altro per il rigore espressivo ancora una volta dimostrato da regista, musicista e scenografo. Qui la bellezza formale è anche troppo goduta, nel preciso e nitido riprodurre il clima di una scuola di danza e recitazione nazista, dove rituali di uniforme, eleganze ginniche, sperimentazioni (si fa per dire) in vari generi di spettacoli, non escludono il pluralismo stilistico, l'integralismo ideologico, la sterilità creativa.

*Accademia Ackermann* è un saggio di accademia, troppo ben ricalcato per non essere provocatorio. Sepe e Bertacca fanno insomma un bello spettacolo di danza-teatro-musica che solo esteriormente assomiglia a un documento sul nazismo, molto più dal di dentro si avvicina alla caricatura di tanto teatro mistico-politico che dai vertici alle basi del nostro sterminato «territorio» raccoglie favori, finanziamenti e applausi dai provinciali di turno.

Letto come un'accademia dell'avanguardia, ancora una volta, il teatro di Sepe, anche con questo secondo esemplare, dimostra di camminare sul filo del baratro. Alla coesione del suo gruppo, alla tensione del gusto, è affidato ogni sera il destino dell'equilibrisimo. Attenzione, il coefficiente di difficoltà è alto. Basta una capriola di troppo...

[9 gennaio 1979]

Maratona teatrale calibrata come un orologio svizzero

Il metodo del «sedere» fu per Vittorio Alfieri (cfr. *Vita*, Torino, Einaudi, 1967, p. 198) fondamentale. Sia lode ai classici. A scanso di equivoci, sarà bene chiarire che l'astigiano con quel metodo intendeva suggerire un infallibile criterio per il rilevamento del successo delle sue opere famose. Non credeva insomma alle lodi dei critici e dei pedanti, ma controllava quanto i suoi scritti fossero apprezzati dal numero dei contorcimenti che gli astanti mettevano in mostra nel corso delle sue rappresentazioni. Se il sedere degli spettatori rimaneva incollato, per un lasso di tempo ragionevolmente lungo, sulla sedia, allora la tragedia che aveva testé ammannito era, o quasi, un capolavoro.

Allo stesso metodo, più che a un moderno servizio opinioni, sembra essere ricorso anche Luca Ronconi in occasione della rappresentazione e messinscena dei due spettacoli *Al pappagallo verde* e *La Contessina Mizzi*: durata complessivamente della manifestazione, circa quattro ore, con intervallo sui quaranta minuti. Il risultato è felicissimo, oltre ogni previsione. Una perfetta sintonia tra pubblico e platea, in un mutismo più attento che annoiato nella prima parte; una distesa partecipazione e concentrati scoppi di riso nella più breve e cordiale seconda parte. Eppure l'esercizio registico è di non facile comprensione, calibratissimo (come un orologio svizzero) elegante (come una copertina di «Casabella»), intelligente come le regie di Ronconi quando sono intelligenti, affascinante nelle figurazioni arcaiche, accattivante nelle modernissime parole.

Il fatto è che ancora una volta la regia è più importante del testo/pretesto. Perché se questo Arthur Schnitzler (1862-1931), estratto miracolosamente dal bosco viennese in questi bei tempi, minaccia di far precipitare le azioni di Pirandello sul mercato dei valori novecenteschi, mostrando che il nostro più che un siciliano è stato un profittevole studente delle università tedesche; tuttavia quello Schnitzler non riesce a cancellare la nostra convinzione che egli sia venuto dopo Cechov, dal quale rimane vistosamente distanziato, quasi alla stessa altezza di un Feydeau dalla cattiva digestione.

Di questo testo Ronconi fa un capolavoro tardo-barocco di sublime eleganza. Trasforma Schnitzler in un dedalo perverso che disegna per i suoi attori un labirinto da cui è impossibile uscire. Costoro recitano in una bettola la sera del 14 luglio 1789, fingendo azioni turpi e deprecabili sentimenti.

In realtà molto spesso non recitano, ma dicono la pura e semplice verità. Finzione e realtà: non sai perciò quando è l'una e quando è l'altra. La recitazione è forzata come una conversazione di tutti i giorni, i gesti sono incredibili come in una serata mondana. Cosicché la verità, il mondo, le passioni, il riso, il pianto, la morte e la vita, è quasi impossibile decifrarli. Ronconi con Schnitzler, ereditando molto da Visconti, ci presenta questo minuetto, sflogorante di ombre e di luci, come un emblema ossessivo della sua poetica. La quale ormai è sempre più chiaramente tenebrosa e scettica. La verità non esiste, non esiste il corpo, non esiste l'anima: tutto è teatro.

Passatempi eleganti di chi tutto ha vissuto e tutto ha già capito. Noi, rozzi contenutisti e provinciali, abbiamo ancora l'illusione che si possa ancora capire e conoscere qualche fetta di realtà. Eppure, distanti dalla poetica e dalla intelligenza di Ronconi e dei suoi splendidi attori, non possiamo che guardare compiaciuti alla vittoria riportata dalla prova «del sedere». Perché? Ma perché vale di più un artista consapevole della sua inutile bellezza che un artista inconsapevole della sua inutilità.

[17 gennaio 1979]

Al capezzale (ma senza idee) dei borghesi in lenta agonia

Tra gli spettacoli teatrali della settimana, meritano di essere presi in considerazione almeno due: il terzo pezzo della trilogia di Sepe, *In albis*, che sta in scena fino a martedì all'Affratellamento; il ritorno di Alberto Lionello alla Pergola con *Il piacere dell'onestà* di Pirandello fino al 28 gennaio.

I due spettacoli non ci piacciono, sono due segni di una grave crisi di idee in cui anche i migliori teatranti nostrani si imbattono, accompagnati dalle più incontrollate circostanze. Prendiamo Pirandello che questa volta fa rima con Lionello. Benissimo l'attore, anzi straordinario, per molti (e per me fra questi) uno dei maggiori del nostro territorio nazionale. L'ho visto ricevere applausi da teatro lirico, alla fine della seconda rappresentazione di mercoledì. Ed erano applausi meritati, perché aveva saputo rendere con perfetta padronanza e con scioltezza assoluta tutti i trapassi interiori del protagonista Angelo Baldovino, che a bella posta accetta le norme della società apparentemente onesta, sposando una fanciulla incinta, consentendo la prosecuzione degli amori di lei con il pavido amante, fingendo insomma di essere un cornuto contento.

Lionello ha fatto di questo eroe pirandelliano un eroe-artista che mette in quella finzione la freddezza di un regista teatrale, il sarcasmo di un moralista che in quel modo vuole quotidianamente mostrare agli «onesti» la loro effettiva disonestà. Ma Lionello mette in Angelo Baldovino anche il contrario della finzione, e cioè lo strato profondo di umanità e di bestialità che la finzione faticosamente deve celare: qui l'attore è eccellente, nel finale, laddove diviso tra le pulsioni naturali e il gioco delle parti oscilla, piega verso il richiamo amoroso della moglie, finalmente caduta ai suoi piedi, e il richiamo del mestiere cinico e baro. Oscilla e pericola, fino a chiedersi, sulla soglia del sipario: «Ma chi sono io?».

Eppure questo grandissimo attore, che pure era affiancato da una compagnia disciplinata e di sicuro valore, con Umberto Ceriani, di spicco, e con una Erika Blanc, ripeto, questo grandissimo attore era pirandellianamente solo alla ricerca di un regista: non per la sua recitazione, sia chiaro, ma per la lettura complessiva del testo, per la sua interpretazione collettiva, e soprattutto per la messa in opera di un'ottica precisa con cui guardare quella

trama. Alla quale non bastano scenografie vivaci (di Paolo Bregni) per proiettare gli effetti della finzione del protagonista su più ampi orizzonti ideologici.

Alcuni dei segni culturali diffusi della regia erano chiari (il rapporto tra la astrazione e la fisicità in cui si muove tutto il copione) ma mai sufficientemente raccolti in un unico nodo interpretativo.

Puggelli, il regista, dotato di un discreto valore, ma non all'altezza di quello che quasi nessun altro regista italiano è riuscito a fare con la straordinaria stoffa di stampo Lionello.

È un segno della povertà di idee di quel teatro italiano che vede i suoi grandi attori tornare da soli a trionfare con un'arte che sempre affascina, e i registi sempre più garantiti dai finanziamenti pubblici che ripetono stancamente il loro verso.

Mancano le idee e abbiamo le maschere comico-tragiche dei capocomici. Chi si contenta gode.

\*\*\*

Deludente il terzo pezzo della trilogia di Sepe. La splendida tensione fra parola e immagine che potenziava la carica creativa del testo di Cechov nel primo spettacolo, già sul punto di precipitare in molte sequenze di *Accademia Ackermann* come formalismo senza straniamento, qui del tutto sprofonda nel vuoto della copertina patinata. È la crisi di quella borghesia che ha turbato i pasti della nostra adolescenza e poi le ore lavorative della nostra età adulta. Che così bene abbiamo imparato a apprezzare esteticamente da Luchino Visconti, che Buñuel ha immortalato nel cinema. Questa borghesia, che tutti i giorni muore un poco, torna a soccombere tra *La dolce vita* di Fellini e *L'angelo sterminatore* di Buñuel.

Muore, come sempre, con eleganza, e ci tiene lì come tanti deficienti a guardarla nelle sfumature dell'agonia, dietro una parete di cristallo che fa arrivare ai nostri orecchi solo frammenti di discorsi e gesti grotteschi. Aspettano l'alba o qualche altra cosa questi signori eleganti «negli anni del charleston»: ma sono ovviamente anche i nostri anni, delicatamente riedificati in una bella serata di gala. Nient'altro.

Sepe, Bertacca e Marcucci, con tutti gli attori, sono tra i teatranti migliori degli ultimi anni. Per questo non si lasciano indurre nella tentazione di svendere, come per saldi di fine stagione, i fondi di magazzino della cultura occidentale degli ultimi cento anni.

[20 gennaio 1979]

L'imbarazzante precedente letterario di *Ernesto*

Il film «tratto da» è un genere molto praticato da opportunisti e commercialisti, da abili artigiani a corto di fantasia e di soggetti, da registi letterati. I risultati sono i più diversi, ma il cemento sempre difficile. Non so a

quale delle sopracitate motivazioni noi dobbiamo l'ultimo sforzo registico di Salvatore Samperi, autore baciato dalla fortuna in virtù di sempre meno giovanili arsenici e di sempre più vecchi merletti. Fatto sta che, con molto coraggio e forse con un po' di presunzione, questa volta l'ex-giovane arrabbiato è andato a cercarsi un soggetto di scarso riposo anche se mollemente vezzeggiato dalla critica più corriva e salottiera degli ultimi tempi. Dunque *Ernesto* di Umberto Saba, libro frainteso eppure bellissimo per virtù quasi esclusivamente linguistiche, cioè di parola. Più propriamente divulgato per i contenuti che parlano di un amore omosessuale dell'adolescente protagonista con un facchino dell'angiporto.

In questi casi, il precedente letterario è sempre imbarazzante; lo è tuttavia di più per uno scrittore come il triestino Saba che a questo capolavoro postumo aggiunge una cospicua messe di opere che lo denotano nel panorama poetico italiano del secolo con una precisione di contorni e un alone quasi ormai mitico, quale a pochi altri forse è dato. Come a dire che ogni qualvolta il nome di Saba (ma potremo dire D'Annunzio, Pavese e ormai Pasolini) viene esplicitamente evocato, ci si aspetta questo o quel particolare che non basterebbe, non dico un film ma neppure un saggio critico a contenere, indici dei nomi e note comprese. Così successe in modo clamoroso con il deludente *Lo straniero* di Visconti da Camus. Tutto questo per giustificare le difficoltà del Samperi.

Il quale ha trattato il libro di partenza come se fosse un romanzo ad intreccio. Concatenando le diverse parti, egli ha badato che la «storia» avesse uno sviluppo: il giovane Ernesto che va al lavoro come impiegato da un commerciante di farina, l'incontro con il facchino pedofilo, l'atteso *aditus analis*, la crisi di fronte alla normalità del rapporto eterosessuale, la confessione alla madre eccetera eccetera. Tanta continuità dovevano avere i singoli lacerti del montaggio che spesso Samperi non ha esitato a troncare le sequenze più interessanti per farci sapere, montaggio alla mano appunto, quello che «succedeva dopo». Segno dell'evoluzione dei tempi che sono sempre più precipitosi, questo è il «montaggio del profitto». Si accumulano informazioni sulla trama e ci si preoccupa di chiudere le soluzioni di continuità del racconto.

Così si ingrossano le figurine di contorno (il principale di Ernesto, a cui dà corpo Turi Ferro, la prostituta educatrice, lo zio e la zia), si sparge un po' di colore locale di maniera (ebrei, triestini e segni di incipiente socialismo), si cerca di concludere la vicenda con un finale esemplare. Ernesto, che Saba aveva lasciato interdetto e affascinato sulle orme di un nuovo amico meno proletario, ancora incerto sulla propria identità sessuale e sentimentale. Samperi invece conclude, ancora frettolosamente, l'educazione del protagonista, facendolo sposare alla sorella del suo innamorato amichetto musicale. La chiusa vorrebbe insomma essere una amara meditazione sul ritorno all'ordine sessuale e sociale: ma neppure qui mi pare che la fantasia di Samperi brilli di forza, raccattando prestiti un po' dovunque.

Verrebbe voglia di citare il *Felix Krull* di Mann, e altre cose ancora. Ma forse è sufficiente osservare che un tal finale lieto e scontento si addice ai nostri giorni con la stessa ovvietà con cui si addiceva all'Ottocento il suicidio dell'eroina o dell'eroe nei romanzi d'appendice. I quali spesso avevano il pregio della originalità o del rimaneggiamento clamoroso. Qui siamo piuttosto alla senilità, salvo che nella bellissima scena, che del resto già si trova nella cinquecentesca *Calandria*, dell'equivoco sessuale fra i due gemelli: un lungo arioso e inquietante terzetto, attraverso il quale Ernesto sceglie l'eterosessualità. Ben calibrata, del resto non soggetta all'utilitarismo dell'intreccio, la scena è il segno di quello stile non narrativo, che abbiamo invano cercato per tutto il resto del film. Insieme ad essa l'uso spesso soggettivo della macchina da presa, se ha in parte ridotto le occasioni interpretative di Michele Placido (il facchino), Virna Lisi (la madre) e Martin Halm (Ernesto), e comunque ha accentuato la «nevrosi» generale del film, mostra quanto poco naturale fosse per Samperi questo accostamento alla poesia. Chi di opportunismo ferisce...

[25 gennaio 1979]

Ironia e tragedia durante un Natale in casa francese

L'Istituto francese ha offerto nella sera di giovedì un interessante spettacolo teatrale alla città di Firenze. Peccato che non abbia avuto repliche.

Si tratta di un lungo atto unico con una sola protagonista: un monologo insomma, di quelli che da alcuni anni si stanno affermando anche nel nostro paese in virtù del basso costo di allestimento e della crescente attenzione del pubblico per l'attore protagonista. La Francia possiede tuttavia una lingua teatrale e di conversazione dotata di capacità espressive molteplici, mentre a casa nostra, se si escludono le lingue dialettali (teatrali per eccellenza) come il napoletano e il veneziano, molto difficile è aspettarsi un monologo capace di attirare su di sé l'attenzione degli spettatori fuggitivi.

I mediocri campioni italiani sono poi dovuti alla più volte denunciata analfabetizzazione dei loro autori che dopo avere per più anni frequentato l'arte del graffito e dello sguardo, della sonorità e del dito sinistro icastico, si ritrovano ora del tutto sprovvisti di capacità sintattiche decenti, tanto è vero che ricorrono sempre più a Shakespeare e a Pirandello, perché qualcuno deve avere detto loro che sono classici.

Un gigante della letteratura drammatica risulta al confronto Gilbert Leautier, autore del monologo *la Matriarche* che abbiamo appunto visitato giovedì sera. Lo recitava un'attrice di grande talento e di singolare forza, Pierrette Dupoyet.

Forse la suggestione creata dalla recitante è stata tale da far dimenticare i momenti più deboli del testo, fatto è che l'ora e mezzo di spettacolo è filata via senza nessuna stanchezza, tra comico e grottesco, ironia e sarcasmo,

cordialità e tragedia. Semplicissimo il *decor*, dal quale la Dupoyet, emerge sollevando a fatica un lunghissimo mantello che la impaccia.

È come l'inizio di *Natale in casa Cupiello* di Eduardo; ma poi ci troviamo ai confini del reale e del surreale, dalla parte di Beckett di *Happy Days*, con il profondissimo sacco che la donna faticosamente esplora e con la memoria che la fa trasalire.

Intorno a lei mobili ricoperti con drappi, il viso di colore metallico, come le mani. Siamo a Natale, il centotrentesimo Natale della sua vita che ella è costretta a trascorrere presso i figli e i nipoti e i pronipoti, strappata all'ospizio, abbracciata in punta di denti. Questa «Meme'» è però più un monarca che una madre: osserva i suoi simili dall'alto della sua saggezza e poi, subito dopo, dal basso della carne che si ammala ogni giorno di più. Lamento e saggezza si alternano e la Dupoyet è bravissima a percorrere tutte le scale vocali, attaccata alle corde ben temperate della sua voce, ora rantolante ora sorda ora estroversa.

Non solo, ma essa incarna anche i suoi compagni di scena immaginari, i familiari gentili e *bien polis* che con le loro stridule voci la torturano. Ecco che il punto di vista della vecchia diventa beffarda irrisione della cortesia borghese, di quel fascino discreto della borghesia che proprio nell'educazione francese ha il suo monumento accattivante e emblematico. La matriarca è invece maleducata, disprezza i moderni ospizi e soprattutto le false bontà della società «natalizia».

Con i modi che discendono da Feydeau ma che arrivano fino a Boris Vian, la satira procede con l'eleganza della sintesi francese, volterriana anche quando si levano le ceneriere di casa, rovistate alla ricerca di qualche testimonianza della altrui vitalità. Ma il minuetto aggraziato e la leggerezza ironica, cadono nel finale.

La matriarca tenta di mettere fine alla tortura, non ce la fa, poi si risollewa. Ha capito che da quella poltrona in cui l'hanno imprigionata non c'è scampo. Eppure la sua attesa dura da centotrenta anni. Dice: «non possiamo più fare la rivoluzione, ma possiamo ancora applaudirla». Troppo tardi perché i parenti sono i *flics* dell'ordine costituito. Il massimo del loro anticonformismo consiste nell'ascoltare la messa di mezzanotte, invece che in cronaca diretta, nella sintesi registrata televisiva; finisce così tra gli applausi del pubblico il sogno di uno spettacolo di mezzo inverno. Mentre facciamo i conti: centotrenta anni... 1979... 1849... i conti tornano. Il fantasma che girava un tempo per l'Europa non accetta di essere messo in pensione.

[27 gennaio 1979]

Nevrosi comica col metodo Benigni dei «Giancattivi»

Brillante successo al teatrino della SMS di Rifredi, sede della rassegna di satira «Humor side», del nuovo spettacolo del gruppo fiorentino dei «Giancattivi». Forse perché reduci da più divulgative prestazioni televisive, Alessandro Benvenuti, Francesco [Nutti] e Atina Cenci hanno convogliato [...] il lungo at-

to unico, scritto dallo stesso Benvenuti e montato da una regia collettiva. Il pubblico foltissimo delle grandi occasioni, prodigo di applausi e di entusiasmi. Cresciuto attraverso numerose esperienze di *cabaret*, modificando anche l'assetto della compagnia, i «Giancattivi» perseguono da qualche tempo il disegno di una satira che oltrepassi il ritmo raccorciato dello *sketch* per assurgere alla dimensione del racconto prolungato, senza perdere la concentrazione comica che è propria della battuta e della botta e risposta.

Gli ingredienti sono la *verve* inventiva dello sceneggiatore e una recitazione che tende a mescolare, in parti quasi uguali, i toni sanguigni e beceri della farsa con parentesi surreali ed assurde. Più che la pantomima, nelle ultime prove del gruppo è il testo che fa da veicolo allo spettacolo: in *Pastikke* era stato il salotto a svolgere in parte la funzione di recipiente di tutte le trovate comiche; adesso il salotto, senza del tutto sparire, si trasferisce in un'isola deserta in cui, da un angolo all'altro, vengono fuori cassoni con televisori incorporati, semafori malfunzionanti, biciclette, conchiglie terrificanti, banane parlanti, affollatissimi bar e solitarie toilettes.

Il ritmo del raccontar lungo non mi pare ancora raggiunto nonostante la soluzione scenica dominata dall'assemblaggio dei materiali, mentre le situazioni escogitate sul copione sono quasi tutte efficaci, soprattutto quando i diversi temperamenti degli attori sono messi in condizione di collidere. Non mancano i calchi da precedenti illustri, come l'inevitabile riverbero del metodo Benigni, a cui i «Giancattivi» danno però inflessioni vernacolari più aeree; e ancora i giochi di parole alla Campanile così come l'umore escrementizio libidinoso della più recente fioritura satirica. I rischi, quando si vuole fare spettacolo popolare e di massa, sono sempre tanti, ed aumentano quando non ci si accontenta di poche invenzioni. Alessandro Benvenuti, che troviamo ogni volta sempre più bravo e vitale, ha una tale avidità di risate che rischia di strafare, eppure proietta fuori tante di quelle invenzioni che è addirittura difficile stargli dietro.

Una raffica senza intermissioni di «nevrosi comica» che mette a dura prova il coordinamento degli altri. È lui il mattatore assoluto, arrivando a un piccolo capolavoro di teatro cinematografico nel duetto con Francesco Nuti attraverso il giardino immaginario. Si lamenta (anche se il verbo non si addice a uno spettacolo comico) la perdita di ogni orizzonte più propriamente direttamente satirico. È vero che la satira può essere, come si dice, mediata, ed è altresì vero che il politico è privato; ma quei fragorosi scoppi di risa, per i quali pure facevamo il tifo venivano spesso giù per forza di nevrosi, quasi per una autocontemplazione masochistica del pubblico.

Era come se nel bar deserto della casa del popolo, rimasto solo, un compagno triste si fosse messo a fare le smorfie con il proprio viso davanti al televisore spento.

Ridere o pensare? Questo è il problema.

[28 gennaio 1979]

L'artigiano del comico batte il poeta

Franco Parenti sta concludendo al teatro Affratellamento di Firenze una rassegna dei suoi spettacoli più recenti. Gli scioperi dei tipografi hanno impedito che il giornale potesse dar conto delle due messe in scena dedicate all'*Ivanov* di Cechov e alla *Palla al piede* di Feydeau. Approfittiamo dell'ultimo tassello della trilogia (*Edipus* di Giovanni Testori con la regia di Andrée Ruth Shammah, con le scene di Gian Maurizio Fercioni, con le musiche di Fiorenzo Carpi e con la solita prova recitativa di Franco Parenti) per salutare almeno uno dei massimi artigiani dell'arte comica d'Italia.

Più o meno bene accoppiato a estensori di testi e testucci (da Ruzante a Molière a Testori), Franco Parenti non manca mai di farci intendere due cose. Primo, che fra il testo così come lo pensa o lo scrive il poeta di compagnia e la messa in corpo sulla scena, passa la stessa differenza che fra una cartolina e un viaggio; secondo: che mentre le parole una volta scritte, tendono ad assumere il timbro della sentenza irrevocabile, invece l'attore che detta le sullodate parole, qualora non sia un ripetitore a cassette, mette sempre in discussione proprio quella sentenza.

Testori, infatti, ha scritto un copione che da una parte distrugge (la lingua ad esempio, ma anche la trama dell'Edipo re i suoi tradizionali contenuti ideologici) e dall'altra ricostruisce (il dialetto pavanfanta-lombardo, lo scarrozzante attore che butta in autobiografia il mito classico, la sua privata ossessione omosessuale). Distrugge e ricostruisce secondo un moderato neodadaismo che del resto tutti conosciamo già dalle prove antecedenti dell'*Ambleto* e *Macbetto*: con precedenti illustri da Teofilo Folengo allo stesso Ruzante a Gadda ai più recenti epigoni come lo scrittore Malerba nel romanzo *Il pataffio* o il cinematografaro Monicelli nel trito Brancaleone. A quest'ultimo assomiglia nei luoghi in cui il lessico scarseggia e il fantastico vocabolario proposto si arena in facili parodie, coprofilie e erotomanie. Dalla parte opposta, sotto sotto, il poeta Testori lascia che il fiume di sbrodeghezzi che egli stesso ha stanato, precipiti verso un fine certo, certissimo, anzi probabile: usa Parenti e tutto il frantumato mondo di detriti che viene da Edipo e dal mito terremotato, per dimostrare la sua tesi, apparentemente anarcoide, qualunque e evasiva nella sostanza, la quale così recita: Edipo e il povero Guitto che lo rappresenta, sono entrambi vittime sacrificali di una «unificazione» del potere (sessuale, politico, morale, culturale), non c'è tempo per dimostrare l'inganno perpetrato da Testori.

Qui volevamo solo indicare l'antidoto: il corpo di Parenti, il sudore di Parenti, le viscere di Parenti, la fantasia, gli occhi, le rughe, la pena e il sussulto, sono questa volta il riscatto rivoluzionario della materia contro i sofismi di un'educazione troppo fumosa da letterato.

Testori decompone e poi ricomponne, Parenti arresta la catena di produzione a metà, sospende la soluzione in uno stato di magma squilibrato. Lascia infatti che il torrente di parole di Testori faccia eco nella sua anima di

comico grande, la avvia a sondare profondissime angosce e si abbandona all'allucinazione di un suo antichissimo e errante collega di oggi e di ieri. Come ghitto è puro teatro della miseria, con un sipario marcio e un palcoscenico angusto, poche luci flebili.

Alla fine Testori lo guida al punto di chiusura, a quella autoritaria dichiarazione di poetica, insolente come l'educazione borghese, ipocrita come l'orgasmo di una prostituta, suadente come un catechismo olandese. Parenti resiste, non persuade e non educa, non inganna e non guida: si offre supremo artefice, nel disordine e nell'analisi di sé. Con Parenti, come altri grandi attori, la scena italiana – lontano ormai il sogno di una repubblica teatrale razionale e progressiva, guidata da testi, registi e progetti di lunga scadenza – respinge i facili profeti e si attesta sul fronte minimo ma insuperabile della introspezione sincera e dell'imperituro artigianato.

[17 febbraio 1979]

L'agonia di chi non vuole morire

*Punto di rottura* è il nuovo spettacolo del gruppo «Il carrozzone», da venerdì in rappresentazione al Rondò di Bacco. *Punto di rottura* è la condensazione, in uno spazio profondo e opalescente come un tubo catodico, di alcuni stati di agonia. È quasi il campo di concentrazione di alcuni frammenti di metastasi. *Il punto di rottura* è il luogo immaginario da dove cominciano i nostri possibili destini di distruzione: l'inizio di un gioco di massacro, l'istante impercettibile che segna il trapasso dell'ordine al caos, dalla forma all'informale, dalla biologia alla patologia, dal linguaggio al balbettamento. Per dirla come un umanista, è l'anello che non tiene della nostra quotidiana catena di atti.

Il teatro è la stagione e il luogo in cui il «punto» diventa almeno l'orlo frastagliato e impervio di una malattia collettiva, laddove, cioè, l'astratto futuro di catastrofe discende e si fa mutamento di massa. E questo luogo di teatro non poteva che essere la stagione passata, prossima e recente della «vita americana». Tubo catodico, campo di concentrazione, tunnel: questa è la scena su cui, come lampi intermittenti o come ossessivi *replays*, vediamo accamparsi i corpi, gli stracci, i feticci, le ombre e soprattutto i suoni plastici, di quella che è stata una delle più belle e più ingannate stagioni della nostra vita di cittadini dell'impero americano (d'Oriente).

A dire il vero, la scena assomiglia anche ad una galleria di storia del costume di un immaginario reliquiario futuro: man mano che dal fondo, attraverso filamenti e corde, gli attori si avvicinano agli spettatori, anche il tempo si avvicina ai giorni nostri. Diapositive come raffiche di ricordi, con le piramidi dei film kolossal e i lembi di un vocabolario italo inglese, con gli spezzoni di Hitchcock, Marlene Dietrich, Rolling Stones e John Travolta. Il fantasma di Marilyn e quello di Cecil B. De Mille, lo stile di Andy Warhol e

di Orson Welles. Il tempo si appiattisce in un assemblaggio memoriale, gioco di *sons et lumières* di una Bisanzio che comunica tutta la seconda mano.

Diapositive e musiche vengono partorite da un banco di regia disposto a vista, quasi la cornucopia inesauribile fatalmente destinata a trasformare tutto in pellicola e nastro. Come da sempre avveniva e avviene a Bisanzio e come naturalmente avviene al Rondò. Solo che alla prigione cinematografica in cui spettatori e attori si sono rinchiusi, quelli del «Carrozzone» hanno opposto l'unica arma capace, se non di insurrezione, almeno di resistenza. La malattia del corpo e la metastasi del linguaggio appunto. Il loro corpo di attori, immerso nel bagno di immagini e di rumori, guidato da una perversa moviola, ha cominciato subito ad impazzire. Ripetizioni accelerate, ripetizioni lente, dettagli su oggetti e parti del corpo, perdita della prospettiva, scomposizione dei gesti e dell'azione.

Il rituale americano (culturale e sociale) e il vocabolario del costume estetico dei nostri anni ultimi viene ridicolizzato con le accelerazioni di Chaplin e le segmentazioni di Cage e Warhol. Sono gli stessi segni della nevrosi e dell'alienazione.

La patologia schizoide e sadomasochista, quella cui il gruppo teatrale inclinava con vocazione neoromantica in alcuni dei trascorsi spettacoli, qui si riempie di tensioni combattive non più narcisistiche e si impone anzi in una spietata e sofferta, drammaticissima, permanente conflittualità. Le torsioni abnormi di chi espone il suo corpo in scena, violente e alienate, fanno da contrappeso, in questo spettacolo, al fascino voyeristico dell'America cinematografica e musicale. Di fronte alla quale i corpi inerti sono pronti oggi a cedere di nuovo (ma fino a quando?) indossano maschere servili delle scimmie travoltiane.

Di fronte alla miseria storica dell'uomo occidentale agonizzante, «Il carrozzone» ha saputo evitare le soluzioni consolatorie aperte. Non piegandosi all'eleganza neoaccademica delle avanguardie dell'alluce icastico e del coma profondo, né illudendosi sul valore «alternativo» del nuovo conformismo della perversione. Ha accettato di rappresentare l'agonia di chi non vuole morire.

[18 febbraio 1979, pagina nazionale]

La «vitalità» giocata a carte

Trionfale accoglienza per Franca Valeri e Paolo Stoppa, alla Pergola di Firenze, interpreti unici dei quattro tempi di Donald L. Coburn, intitolati *GIN Game*. Lo spettacolo, di cui è regista Giorgio De Lullo, fa parte del repertorio della «Compagnia di prosa del teatro Eliseo» ed è ormai avviato a completare quasi un anno di repliche, datando il suo esordio dalla rassegna di Spoleto del 1978.

Il merito del successo spetta soprattutto ai due interpreti, anche se non bisogna trascurare che De Lullo e lo scenografo Pier Luigi Pizzi hanno fatto di tutto per mettere a loro agio i protagonisti predisponendo uno spazio ampio

e raccolto, al tempo stesso ideale per una recitazione concentrata. L'interno è la veranda di un ospizio per vecchi alquanto poveri, illuminata da un caldo sole di domenica, solitaria anche se talvolta raggiunta dai rumori che gli altri abitanti dell'ospizio lasciano scappare alla loro noia. Stoppa e la Valeri sono due estranei che decidono di ingannare il tempo giocando a *gin*, un trattenimento adatto per una coppia e facilissimo, un gioco di carte in cui l'uomo sembra maestro. Intorno al tavolo la partita che si disputa arriva ad assumere (per i due giocatori e per il pubblico che vi assiste) significati che vanno oltre il disinteresse olimpico. Una posta è in gioco. Entrambi cercano in quel *gin game* la conferma della propria personale vitalità, tentano di sopraffarsi.

Una carta ceduta o conquistata, un sorriso e un disappunto, cessano di essere segnali casuali e si caricano di valori simbolici. L'incombere della fine, in quel deposito di *ex vivo*, rende ancora più urgente la definizione del ruolo di ciascuno: vincitore o vinto.

L'esercizio condotto da Coburn è dunque psicologico e prevede la tesi di un dialogo incisivo e spettacolare come prescrive la scuola americana di Broadway: bisogna tuttavia ammettere che il testo non sarebbe da solo sufficiente a colorarsi di tinte simboliche e di risonanze più profonde, ancorato com'è ad un semplicistico sociologismo, se i due grandi attori non avessero aggiunto al copione le battute silenziose e le controcene dettate dalla loro umanissima esperienza professionale. L'artigianato che non sbaglia il dettaglio, che conosce il gusto della reticenza e la misura dell'imprecazione, che riesce a incanalare la privata biologia nel solco di un carattere letterario: questo abbiamo visto ancora una volta operante nel magistrale lavoro di Stoppa e della Valeri.

Non condividiamo le lodi incaute che sono state tributate, con qualche sospetto di opportunismo mercantile, all'autore del testo: anche perché il genere delle *Scene da un matrimonio* alla Albee (si ricordi *Chi ha paura di Virginia Woolf?*) è ormai più canonico e prevedibile di una conta alla rovescia in un lancio spaziale. Eppure non sarà male riflettere sulle ragioni di un successo di pubblico incontrastato, anche se favorito da due grandi attori della nostra unica scuola teatrale (quella appunto recitativa): e allora ci si accorgerà che il teatro borghese ha un suo *status* retorico invincibile. Si fonda su una ritualità aggiornata: in questo caso il gioco delle carte intorno a un tavolo nel salotto la domenica pomeriggio.

[8 marzo 1979]

Strehler? Sta seduto accanto a Shakespeare

*La tempesta* venuta forse alla luce nel 1611, è una delle ultime opere di Shakespeare, i cosiddetti *romances* successivi al 1608, intorno ai quali si è spesso e anche di recente discusso, per stabilire se dovessero intendersi come i drammi della declinante senilità o della definitiva saggezza.

È certo comunque che l'interesse dell'autore si andò spostando, in quegli anni finali, dall'uomo alla struttura, dall'analisi dei protagonisti della storia al superiore loro inquadramento nelle leggi universali.

Per forza di struttura più che per forza d'invenzione, dalla tragedia all'allegoria. Anche *La Tempesta* è quindi una opera di ingegneria, nel testo come nell'allestimento. Ci sono così le colonne portanti e i particolari esornativi. Il vuoto e il pieno. Il centro e la periferia.

La triade centrale è costituita dai personaggi simbolici di Prospero, Ariel e Calibano; all'intorno stanno i personaggi aggiuntivi, vere e proprie funzioni servili del nucleo strutturale. Prospero, duca spodestato di Milano, esule con la figlia in un'isola misteriosa, scienziato e mago, adopera due spiriti (Ariel e Calibano) per dominare le forze della natura e realizzare il suo scopo.

Non tanto la vendetta con cui punire i nemici che lo hanno vilmente spodestato, quanto una riforma generale che lo riporti sul trono e restituisca umanità ai suoi avversari.

Costoro vengono catturati da un'infernale tempesta orchestrata da Prospero e Ariel, indi tenuti in scacco e infine messi di fronte ad una «presa di coscienza» che scatta per virtù di bacchetta magica. Nello stesso tempo Prospero riesce anche a dominare quella parte di magia nera che minaccia di sottrarsi al suo controllo e che è incarnata da Calibano, figlio di una strega e simmetrico complemento di Ariel. Quest'ultimo è lo spirito rarefatto, armonico e geometrico, così come Calibano è informe, bestiale e istintivo.

Ariel ottiene la libertà dal saggio Prospero grazie ad un fedele servizio, Calibano cerca di ottenere l'affrancamento dalla schiavitù unendosi all'insurrezione organizzata contro il signore dell'isola dalla feccia dei naufraghi.

Abilmente in equilibrio tra Ariel e Calibano, miscelando intelligenza e istinto, frenando gli impulsi animali e guidando la ragione, Prospero doma la natura e gli individui e realizza la sua utopica riforma. Quasi simbolicamente unisce anche in matrimonio il figlio del suo nemico e la propria figlia. La pace è ristabilita e lo spettacolo finisce con Prospero che, piegato Calibano e liberato Ariel, si avvia ad uscire fuori dal teatro e dall'isola per riprendere il suo posto nel mondo, a Milano sul trono e in mezzo alla storia.

Come si vede, i rapporti che legano la triade centrale sono suggestivi e sfuggenti, una catena dalle maglie raccorciabili e estendibili, nelle quali si sono di volta in volta impigliati i critici e gli interpreti di successive stagioni, attratti dal profumo di facili allegorie e dall'illusione di difficili criptogrammi.

È nata così una selva simbolica, il labirinto barocco delle ipotesi e dei significati allusivi: Prospero come proiezione autobiografica di Shakespeare o come apologia della scienza minacciata dalla teologia del re Giacomo I, il matrimonio dei figli come messaggio ottimistico alle giovani generazioni nel nome della fiducia elisabettiana nella scienza e nel progresso razionale; la metafora sul teatro e sull'arte come superamento delle contraddizioni della storia, ma anche come impotenza.

Al vuoto di risonanze testuali rimedia quindi un pieno di significati sepolti, così come, nel dispositivo scenico, la pluralità degli apporti stilistici serve a Shakespeare per condensare in spettacolo estroverso quanto non riesce a inarcarsi in energia inventiva.

Ecco allora lo schema dello «spettacolo per nozze», il dramma, la favola, il gioco dei potenti, gli scampoli di commedia dell'Arte, i *masques* e cioè gli intermezzi con musiche e danze: il grande spettacolo barocco, un po' all'italiana e un po' all'inglese, che ricorda sia le feste di corte sia le contemporanee coreografie di Inigo Jones.

Di fronte a una così fitta selva di segni, pertinenti ora alla biografia shakespeariana ora alla storia del teatro ora alla storia della cultura, Giorgio Strehler e il Piccolo Teatro di Milano, hanno fornito la più alta prova della loro artigianale maestria, superiore a mio avviso anche alle pur eccellenti messe in scena dei recenti *Campiello* e *Giardino dei Ciliegi*.

Credo che anzi Strehler abbia ritrovato, incontrato di nuovo dopo trent'anni *La tempesta* che aveva montato a Boboli nel 1948, il punto di contatto ideale con la fase matura inaugurata tempo fa da *Re Lear*.

Gli ha giovato questa volta, ed è destinato forse a giovargli in futuro, il punto di vista fatto di compiaciuta identificazione con Prospero-Shakespeare. Una sovrapposizione a cui si lascia condurre con indubbio narcisismo ma anche con la scettica disillusione che probabilmente gli anni suoi e gli anni della nostra storia gli recitano dentro la testa.

Tra declinante vitalità e disincantata saggezza, la chiarezza nuda delle luci, il controllo sul testo sugli attori, sulle macchine, sono pari alla padronanza di sé. Tutte le possibili letture critiche sono tenute presenti, contemperate senza compromessi, ma niente oltrepassa la misura.

L'inizio è ormai un brano da antologia per scenotecnici futuri: i lampi, i tuoni, l'albero maestro oscillante, le onde marine sollevate a forza di braccia dal coro invisibile dei meccanici; e poi Ariel che vola appeso ad un cavo acrobatico. I due promessi sposi sognanti in una spiaggia biancodorata di lenzuoli, il *coup de théâtre* che lascia cadere le scene e gli arganelli prima dell'epilogo recitato da Prospero.

C'è la *summa* di artifici che Strehler, non senza qualche guizzo polemico, ha voluto esibire a prova testimoniale di una tastiera espressiva illimitata. Il regista saggio però – sembra recitare il segreto suo diario – non è mai un monomaniaco e controlla sempre gli eccessi. Non si vendica e come Prospero preferisce l'esempio di equilibrio. Perfezione tecnica nelle macchinerie barocche ma uso limitato e antironconiano, soppressione dei ridondanti intermezzi del quarto atto, misura nella versione pulcinellesca del *fool*.

È un avvertimento pedagogico il suo: fatto da chi si pone fuori della tempesta e da una delle isolette di cui si compone il mare dei Sargassi italiano, osserva le barcarole dei comici, carenate più o meno lussuosamente, che partecipano a magici richiami e a illusorie acrobazie.

*La tempesta* di Strehler è un vero e proprio calmiera del teatro e della magia, ci fa partecipare alla evasione artistica e teologica, e intanto ci rende avvertiti della sua bellezza come della sua fragilità.

Alle spalle ci sono trent'anni di teatro e trent'anni di razionalismo. Un progetto di teatro riformatore come la magia di Prospero, stretto tra l'everesione dei dannati della terra di Calibano e i rabeschi eccitanti dell'illuminismo di Ariel.

Oggi i due spiriti, paurosamente, non obbediscono più al buon riformatore, la regia del mondo è sempre più difficile: anzi è un'utopia. Strehler e il Piccolo di Milano hanno dimostrato di vivere tutto questo in uno spettacolo di respiro popolare, di coerente resistenza razionale, limpidamente trasparente, oltre il quale, per ragioni quasi biologiche, non potevano andare.

Oltre ogni immaginazione è andata invece Giulia Lazzarini nell'interpretazione di Ariel. I poeti di un tempo invocavano in questi casi le muse per esprimere a parole l'esattezza del gesto. La modulazione vocale e l'incanto ineffabile di quel puro stato d'animo che è Ariel: creatura soggetta e libera come il nostro respiro notturno.

Tino Carraro aveva una pronuncia dolcissima, quasi cantata, in settenari e quinari, col timbro armonico di una pace vagheggiata e poi incrinata dalle sprezzature autoironiche.

Vero baricentro di tutto lo spettacolo e indimenticabile la piattezza dei personaggi secondari doveva invece essere resa senza inflessioni psicologiche, visto che si trattava di veri e propri fantasmi, gusci di uomini, contorni di ombre, funzioni vettoriali.

Bene nell'ingrata incombenza Claudio Gora (Alonso), Massimo Bonetti (Ferdinando), Mario Carrara (Gonzalo), Osvaldo Ruggieri (Antonio) e Luciano Virgili (Sebastiano); meno felice il lavoro di Fabiana Udenio (Miranda); calibrate senza eccessi le maschere di Mimmo Craig e Paolo Falace.

Il Calibano di Massimo Foschi patisce i gravissimi limiti della parte così come è scritta dal grande di Stratford, riuscendo qualche luogo a convincerci della sua rappresentabilità: il che non è poco.

Gli applausi sono stati trionfali, la sera della prima, per gli attori e il regista chiamato al proscenio.

\*\*\*

Per chi volesse approfondire, anche per linee generali, i problemi relativi alla *Tempesta* di Shakespeare, consigliamo i seguenti libri:

GABRIELE BALDINI, *Manualetto shakespeariano*, Torino, Einaudi, 1964. pp. 508-549.

Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1976, il capitolo *La bacchetta di Prospero*.

[20 marzo 1979]

Il disimpegno fa il pieno: «la moda è moda»

Giorgio Gaber è da qualche giorno al Metastasio di Prato, dove resterà fino al primo d'aprile. Lo spettacolo, durante il quale si esibisce in monologhi «secchi» e con colonna sonora, con canzoni e cantate, si intitola *Polli di allevamento*, dura due tempi e raccoglie scroscianti applausi, richieste di *bis*, qualche ovazione e molte entusiastiche esclamazioni di «bravo!». Gaber è anche l'autore dei testi, redatti in collaborazione con un non meglio identificato «Luporini».

Il successo è chiaro, indiscutibile, almeno a Prato, dopo alcune contestazioni che hanno accompagnato il cantante in certe serate nell'Italia settentrionale. Il cronista di una di queste serate non riesce, per la verità, né a spiegare le ragioni del successo né a indovinare i motivi della contestazione.

Può comunque registrare alcuni dati di fatto. Che il tempo passa per tutti, probabilmente portandosi dietro il metabolismo di ciascuno di noi e il relativo equilibrio neurovegetativo: motivo per cui non c'è da meravigliarsi se, poco meno che coetanei del celebre Giorgio, non ne riconosciamo quasi le fattezze, visto che appaiono a tratti stravolte nello sforzo di apparire o essere incazzato, iperteso, angosciato, eccitato dagli applausi: più duramente segnato che Francesco Moser dopo uno *sprint* di mezzo chilometro.

A dire il vero, il nuovo Gaber ha però acquisito una rabbia che probabilmente prima non aveva (o di cui forse noi non ci eravamo accorti). Sempre per via di compensazione ha guadagnato anche in analfabetismo musicale, lasciandosi andare (quasi senza soluzione di continuità) verso l'ovvio e il prevedibile. Di nuovo c'è il contenuto, per il quale (si direbbe) nascono i fischi e gli applausi.

L'attacco è direttamente al cuore del sistema, ai «polli di allevamento», a coloro cioè che lo applaudono e anche lo fischiano. La satira va particolarmente contro Alberto Moravia, Mazzini (Mina), Pannella, Arbasino e Battisti (Lucio): nomi e cognomi con molto coraggio. E il pubblico applaude. Va ancora contro i poveri padri non più padroni, contro le insicurezze di via Montenapoleone di notte con il piccolo borghese, come nel film e nel romanzo omonimo, che questa volta ammazza per paura e per gioco.

Va contro le elezioni e la democrazia, contro la reificazione delle coscienze, contro le sicurezze alienate e industriali, contro tutti e tutto. E il pubblico applaude, perché Gaber esprime perfettamente la sua coscienza di essere a teatro. In questo, tutto torna: il pubblico può applaudire e il personaggio essere applaudito.

In un'epoca in cui quasi tutto si inceppa, dalla cabina telefonica sempre inefficiente al treno in ritardo, dagli scioperi aeronautici al costo del pedaggio in autostrada, finalmente qualcosa che funziona. Uno paga, si siede, sul palcoscenico la cosa procede bene, secondo copione, si applaude e si torna a casa felici. Abbiamo gettato anche noi la nostra piccola fettina di bottino sulle macerie di un mondo repellente. E lo abbiamo fatto con una efficienza tedesca o americana.

Che poi questo mondo repella ai più, è cosa nota. La repulsione va forte e molti (basta leggere la composizione del *cast* della nuova compagine go-

vernativa) contribuiscono ad alimentarla. Non ci si può quindi che complimentare con Gaber per averlo capito, anche se in modi un po' superficiali.

È già tanto. Anche se fa l'effetto di quel personaggio di Altan che si sorprende del riflusso di conservazione perché non aveva capito il flusso di trasformazione. Fatto sta che il disimpegno viene qui rivestito di rabbia e da solo fa il pieno. Peccato che Gaber non si accorga che la critica alla monomania di ieri è la monomania di oggi. «La moda è moda» (cito dallo stesso Gaber).

Eppure alcuni spunti sono intelligenti: l'ironico ritratto dell'eterno aspirante, tardivo aspirante a ruoli che avrebbe dovuto vivere un tempo, aspirante velleitario e insoddisfatto, la scenetta postamatoria, con il monologo segreto del maschio perplesso circa l'orgasmo della compagna.

Giocati infatti non su un solo punto di vista monomaniacale: anzi giocati sul riconoscimento dei vizi altrui e delle proprie non virtù.

In quei frangenti il pubblico applaudeva con minore isterismo. Non mettere mai più di una sola idea nella testa dello spettatore: una, sola e tendenziosa. Avrai l'applauso e viva la gente!

[24 marzo 1979]

Le mani muovono i sogni e i piedi stanno per terra

Il Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera continua a contestare la posizione periferica che la geografia le impone, calamitando con un'altra iniziativa teatranti da diverse regioni del globo e pubblico da diversi angoli della regione Toscana. *Le mani che muovono i sogni* è il titolo, come al solito evocativo, di una rassegna di gruppi italiani e stranieri dediti alla pratica del teatro per burattini. Si è svolta dal 20 al 25 marzo nella cittadina toscana, ma continuerà, sempre per iniziativa del Centro di Pontedera, anche nel Lazio, a Fara Sabina e a Roma, da oggi al primo aprile, poi a Firenze (2-8 aprile), a Torino (dal 10 al 15) e infine a Lucca (dal 17 al 22).

Il merito principale, e raro, del Centro di Pontedera è forse quello di una pratica organizzativa efficiente e solida, proiettata verso fresche frontiere di curiosità: con alcuni abbagli, ma anche con un sano metabolismo culturale. Questa volta il soggetto della ricerca è parso fra i più felici. La costruzione e l'uso delle marionette è, prima di tutto, un esercizio concreto, un lavoro di artigianato che sposta dal cielo dei sogni di cui parla il titolo della rassegna alle mani umanissime, la fantasia molto spesso evasiva dei teatranti. La marionetta poi, come ricordava un tempo Gordon Craig, è un dio degradato e impoverito, è il grado zero della mistificazione romantica e, invece, il massimo di possibilità espressive realizzato per via di artificio.

Per ritornare al gergo delle recensioni, è teatro che non si illude di sostituirsi alla vita, non inganna sulle potenzialità liberatorie della scena, ma mostra sempre il suo convenzionale ed impotente grado di finzione.

Non è certo un sommario colpo d'occhio o la pedante visitazione di tutti i teatrini che può rendere conto dei secoli di cultura che si nascondono dietro ognuno di questi minuscoli personaggi. Si possono semmai ricavare, qua e là, diversi insegnamenti di gusto. Si può ad esempio leggere in chiave sociologica il teatro delle ombre greche («Karaghiozis»): dietro un telone bianco, grazie al contrasto delle luci, appare l'ombra colorata del signor Karaghioz, un uomo del popolo chiamato a vivere le avventure di Alessandro Magno, l'eroe nazionale che vince draghi e avversità.

Altrettanto povero è il più noto mondo di Pulcinella messo in mostra dal burattinaio Antonio Battiloro di Napoli. Greci e napoletani sembrano accomunati dalla cordialità mediterranea, dalla comunicativa dimessa e lievemente polemica; eppure, proprio queste sagome piatte, ricavate dalla pelle di cammello, non sono poi lontanissime dalle enigmatiche «ombre balinesi», qui riproposte dal gruppo denominato «Smi Kokar Bali Wayang Kulit». Qualche timida luce veniva a proiettarsi sulle comuni origini indo-europee di quei burattini, anche se dal confronto risulta chiaro il divario. Da una parte, l'arte indonesiana tecnicamente perfetta, ma cristallizzata, dall'altra il genere spurio, aggiornato secondo le esigenze della moda e del mondo, proveniente dalle rovine greche e latine. Il confronto fra le macerie occidentali e l'eleganza incontaminata prosegue osservando gli ultimi discendenti dell'«Opera dei pupi» siciliani e gli straordinari burattini giapponesi dell'«Awaji Ningyoza».

Questi ultimi dispongono addirittura di tre manovratori ciascuno, e sono davvero delle divinità venute di cielo in terra a miracol mostrare. I nostri siciliani hanno ormai perduto ogni legame con i quarti divini e tutt'al più sono il sogno di un popolo mortale.

Fra gli uni e gli altri schieramenti c'è infine lo straordinario «Loutkovè Divadlo Radost» (da Brno in Cecoslovacchia), vero e proprio Stabile della marionetta, discendente da una ricchissima tradizione e oggi garantito dallo Stato. La sua funzione illuministica è chiarita dallo svolgimento di tutto il lavoro «a vista», dal rapporto dichiarato e non celato (come avviene in altri casi) fra l'attore meccanico e il suo manovratore, nell'esplicitazione di tutti i trucchi del mestiere. Ancora una volta, le marionette ci mostrano il teatro come un tempio in miniatura e quindi tale da essere compreso, abbracciato dal nostro unico sguardo. Le mani muovono i sogni e i piedi stanno per terra.

[27 marzo 1979, pagina nazionale]

Il teatro pubblico è riuscito a vincere la sua «scommessa»

1) Che l'attività teatrale aumenti non è, di per sé e necessariamente un fatto positivo: anzi, ci sono epoche in cui l'incremento degli spettacoli e degli spettatori è più il segno di un riflesso condizionato, di un fenomeno subito, che una libera scelta.

La progressiva estensione del «diritto al teatro», parallela a quella del libero accesso al palcoscenico è stata certamente, in questo ultimo periodo di tempo, un segno positivo di vitalità del nostro tessuto sociale.

Oltre all'aumento dei posti a scuola, anche la diminuzione dei posti vuoti a teatro indica che la democrazia si è allargata.

Tuttavia quando la cronaca registra ogni giorno posti di lavoro in meno e (se non l'aumento) dei posti di lavoro in teatro, insieme all'affollarsi delle platee, non può lasciare indifferenti. È almeno una contraddizione.

Se come lo sci e il tennis, il teatro è un genere di sport che ha perduto l'aureola aristocratica e si è fatto popolare è anche vero che proprio quella popolarità può essere asservita ad una più estesa commercializzazione del prodotto, con effetti non dissimili dalla scoperta della Coca Cola in Cina.

L'utile potrà poi coniugarsi agevolmente con il dilettevole, qualora ci si rammenti che anche i mercanti hanno un'anima. I borderò approfittano del rigurgito religioso, innalzano altari sul palcoscenico, trasformano nuove leve di spettatori in nuovi credenti ai nuovi rituali.

Il teatro che era apparso come una spiaggia di conoscenza, rischia di essere una caverna evasiva. È in questi momenti religiosi che la politica nel teatro riconquista il primato sul pragmatismo e sul qualunque pluriscolare dell'arte comica italiana.

Nel dopoguerra la battaglia fu prima contro la censura democristiana, poi per l'affermazione dei teatri a gestione pubblica: oggi, mentre riaffiorano le tendenze regressive, l'impegno delle forze democratiche e progressiste è più complesso.

All'interno di una proliferazione di centri produttivi e distributivi, spesso anche privati, la gestione pubblica dei teatri garantisce più che mai una resistenza culturale e tutela il circuito pubblico – attori – autori dal totalitarismo delle leggi di mercato.

Il cosiddetto riflusso conferma che il pluralismo lo si difende solamente grazie ad una forte e intelligente e onesta presenza pubblica nell'amministrazione e direzione dei teatri.

La nostra Toscana, al momento di stilare un rapido bilancio dell'annata 1978-79 si presenta come un campione esemplare al riguardo.

2) Non folta la schiera dei nuovi allestimenti, i teatri della regione hanno saputo fornire, compatibilmente con le risorse finanziarie, un quadro esauriente di quanto è stato preparato altrove. Eppure in qualche caso si è andati oltre. Degno di rilievo il successo conseguito dall'ultimo lavoro che la cooperativa della Rocca ha presentato grazie al fondamentale apporto del Teatro Comunale «Manzoni» di Pistoia: *Concerto* di Renzo Rosso, non un capolavoro ma un intelligente e misurato esercizio collettivo di stile.

L'esperienza non è nuova, ma discende dalla volontà di rivitalizzare la cultura anche teatrale di una città che deve continuamente combattere contro le tentazioni della pigritia provinciale; anche la rassegna sperimentale, da poco finita è stata da far invidia a più dinamiche metropoli.

Tre spettacoli non ovvi, destinati a far parlare di sé tutta la penisola, hanno preso il via da Prato, dal solido palcoscenico del teatro Metastasio e dalla Chiesa di San Domenico: oltre al felice *Mistero napoletano* di Roberto De Simone, due ottimi allestimenti dello Stabile dell'Aquila, dovuti alla bravura di uno dei più seri registi italiani, Antonio Calenda, che ha curato *La rappresentazione della Passione*, e *La madre* di Brecht. Anche qui teatro pubblico che produce e che ospita, e per di più su testi originali, scelti secondo un disegno culturale coerente (la ricerca sulle forme popolari dell'ideologia tra cristianesimo e marxismo), con un saggio equilibrato tra il lavoro umanissimo sull'attore (Elsa Merlini e Pupella Maggio, amalgamate con i più giovani) e la fantasia organizzatrice del regista.

Quell'equilibrio che la maestria di Strehler ha distribuito tra la recitazione di Carraro e Lazzarini, da una parte, e il razionalismo della scenotecnica, dall'altra, nella *Tempesta*, così come Antoine Vitez ha fatto bilanciando testo e spettacolo.

Nei due casi colpisce la netta autonomia dal mercato e dalle mode, il sigillo di resistenza intellettuale e morale che le due unità lavorative hanno messo in campo.

Ha avuto un grande effetto didattico, credo, la loro programmazione alla Pergola di Firenze, teatro che garantisce sempre con puntualità un panorama completo e veritiero del repertorio annuale.

Il lunghissimo *defile* di quest'anno ha riconfermato un evidente ritorno al passato, con moltissimi capocomici, più o meno stagionati (da Buazzelli a Cecchi a Lionello) alla ricerca di una preminenza che gli anni del mestiere hanno perfezionato nonostante il progredire del gusto più avvertito.

Contro il teatro di regia, per un unilaterale rigurgito anti razionalistico, accompagnato da evidenti e meno nobili motivi di cassetta, i detentori del nome in ditta hanno fatto molti sfracelli.

Meno vistosi alla Pergola, i tonfi sono stati di maggiore frastuono nel limitrofo e redivivo Niccolini, in cui la gestione privata ha preso atto di poche novità e di vecchie.

Mario Scaccia, Paolo Poli, e altri hanno restaurato il costume del mattatore senza freno, mentre alcuni ex giovani intelligenti (Salveti, Parodi, Nanni) hanno mostrato inusitate capacità di adeguamento al nuovo vento mercantile.

3) Dove non c'è stato il sostegno pubblico, poche spine dorsali hanno infatti retto. Encomiabile quindi l'iniziativa del Comune di Firenze che ha sostenuto, insieme ad altri organismi pubblici, alcuni casi di produzione locale.

Primo fra tutti il meritevole allestimento promosso dal Centro Teatrale Affratellamento, il *Così è (se vi pare)* di Pirandello, con regia di Ugo Chiti; e poi *Punto di rottura* del Carrozzone; il *Masaniello*, nato dalla collaborazione di Pupi e Fresedde con il «Bread and Puppet».

Anche il sostegno riconfermato alla distribuzione dello stesso Affratellamento si è dimostrato positivo, soprattutto a metà stagione, quando il rapporto del pubblico con le consuetudini del cartellone si è fatto più stabile, meno esposto alle incertezze.

Ecco allora i buoni risultati delle due «personali» di Giancarlo Sepe e Franco Parenti. È la conferma che il pubblico è cresciuto, chiede serietà e coerenza, apprezza il teatro più meditato, ama approfondire il consumo dello spettacolo verso una riflessione consapevole.

Solo attorno ad una struttura garantita dalle istituzioni e sostenuta da un solido movimento democratico, da una partecipazione effettiva della gente, si consolida quella che potremmo definire la repubblica del teatro, contro il dispotismo e l'anarchia dei capocomici di ventura e contro l'improvvisazione dilettantistica.

Si pensi alla crescente utilità dei teatri comunali di Pisa, Siena, Pistoia, Grosseto, Livorno e Massa e poi alla capacità di aggregazione fornita dal centro «Humor Side» di Firenze e dal Centro per la sperimentazione di Pontedera.

La rassegna sul teatro femminile del primo e le periodiche eccellenti iniziative del secondo (seminari su Grotowski, rassegna di burattini di tutto il mondo) hanno, anche in questa stagione, detto che si può vivere in provincia e in periferia senza essere né periferici né provinciali.

La ricerca di una solida e concreta professionalità nel caso di Pontedera, la forza unificante di una Casa del popolo per l'«Humor Side» tengono ancora unito un pubblico non usuale, e lasciano sperare in un possibile nuovo teatro.

Ma sarebbe una resistenza inutile se qui e altrove, dove le leggi economiche sono più forti, lo spontaneismo di base, la curiosità creativa dei giovani, la fame di sapere e il desiderio di costruire non trovasse sedi istituzionali in cui formalizzarsi.

La gestione dei grandi teatri, l'organizzazione di milioni di spettatori, il sostegno alla produzione, la politica teatrale degli enti locali e quella dello stato. Il teatro non è soltanto una festa di gala.

[23 maggio 1979]

Il teppista Ligurio annienta le sue vittime

Ancora una *Mandragola*. Il classico testo di Niccolò Machiavelli è stato offerto al pubblico estivo del Forte di Belvedere da Carlo Cecchi, dal Teatro regionale toscano e dal Comune di Firenze. Una «ripresa» che aggiorna finalmente la lettura scenica di un testo sovente frainteso, mettendo a punto analisi che fuori dal palcoscenico erano state finora tentate dai soli critici letterari.

Mi riferisco al ruolo centrale assegnato da Cecchi a se stesso nella parte di Ligurio: il sordido parassita, il gaglioffo in cerca di una manciata di soldi, il tessitore di intrighi in arrestato davanti a qualunque bassezza. Per questo il regista dello spettacolo assume in scena il ruolo del regista della beffa, così come Machiavelli aveva fatto di Ligurio la contraffazione di se medesimo. Già segretario della Repubblica fiorentina, quindi esiliato e torturato, circondato poi da signori medicei e da sordidi bottegai, gli uni e gli altri so-

spettosi verso di lui e troppo imbecilli per ascoltare la sua analisi politica, Niccolò Machiavelli si dette alle pratiche marginali: il sensale dei matrimoni, l'amministratore delegato, il poeta e il drammaturgo, per il sollazzo dei potenti (a cui offre la *Mandragola*) o degli arricchiti (a cui offrirà la *Clizia*). Come dichiara nel prologo, il disgusto per i suoi committenti è tale che egli «non have ove voltare il viso».

Lo studioso delle strategie del *Principe*, ordisce abominevoli farse. Anche Ligurio è un Principe degradato che mette la sua intelligenza al servizio del ricco borghese Nicia, sfrutta la presunzione amatoria di Callimaco, specula sull'abiezione morale dei frati, per mantenersi e sopravvivere. Impossibile la nascita di uno Stato moderno e di un monarca assoluto, con Machiavelli incomincia almeno un filone della cultura teatrale («il regista in palcoscenico») che approderà subito ad *Jago* e a *Misura per misura*.

Carlo Cecchi possiede una indole predisposta a una simile interpretazione, avendo alle spalle spettacoli (almeno il Pirandello, *Don Giovanni* e *Il borghese gentiluomo*) squadriati secondo riferimenti ortogonali che facevano centro sul suo ruolo, cinico e lunatico, passivo ed esangue, di *voyeur* del grottesco altrui. Il mondo è teatro: i personaggi sono in maschera e recitano un italiano cinquecentesco con esibito dialettalismo. La mediazione scenica e registica è inevitabilmente quella dell'Eduardo più astratto e soggettivo sottoposto a una trasfusione che lo ha svuotato di passioni e riempito di amara dissipazione.

Il torvo sguardo da teppista con cui Ligurio osserva il finale della commedia, è indubbiamente un sigillo di prima grandezza espressiva, ma soltanto in quel punto è sufficiente a riempire il palcoscenico. Per tutto il resto della commedia, mentre il testo resiste in quanto dotato di una autonoma forza beffarda e farsesca, il vampirismo di Ligurio annienta le vittime predestinate: spazza via con facilità i fragili contorni di Callimaco, Sofronia e Siro, massacra sino a farne una squallida bambolona gergale la povera Lucrezia, che è invece l'unica istintiva (ma non moralistica) luce di coscienza; tenta di azzerare a puri e semplici fantasmi burleschi sia Fra Timoteo che Nicia. Tutti costoro sono ombre notturne e cadaveriche disseminate su una lugubre e squallida scena.

Cecchi pecca di presunzione negando *a priori* forza spettacolare al testo. Quei personaggi erano almeno l'occasione della derisione sociale e storica confessata dall'autore nel prologo (non a caso qui tagliato via). L'esilio dalla vita che pure la *Mandragola* contiene, non è un atto unilaterale di noia borghese come in Cecchi: è invece la pausa autoironica in una lotta aspra con il proprio tempo politico e sociale.

Per questo la regia di Cecchi è monocorde e ripete ossessivamente il postulato di partenza. Non è teatro ma autobiografia: la poetica, coerente ed efficace quando è applicata al Novecento (particolarmente a Pirandello), qui rimane invece al di sotto delle potenzialità espressive che l'attore, unico e raro per molte delle sue doti, è in grado di esprimere. Del resto la sua compagnia è

comparsa decimata nei ruoli: assenti Gigio Morra, Dario Cantarelli e Michele De Marchi, che l'avevano accompagnato nelle recenti prove, solo Toni Bertorelli è stato un eccellente Nicia calandosi acrobaticamente in una parte lontanissima dai suoi mezzi; deludente Ugo Maria Morosi (Callimaco), Giancarlo Palermo (Timoteo), Giovanna Carcasci (Sostrata) e Gianna Parenti (Lucrezia); discontinuo Donato Sannini che si era annunciato come un sorprendente Siro. Le scene e i costumi di Maurizio Balò, le maschere di Sergio Tramonti, erano, come sempre, adeguate. Applausi calorosi di un folto pubblico. Si replica.

[9 luglio 1979, pagina nazionale]

Una nostalgia vecchia almeno di cento anni

Con questo spettacolo Carmelo Bene ha soddisfatto una nostalgia vecchia almeno di cento anni. Come gli angeli decaduti, subito dietro l'epoca d'oro del melodramma ottocentesco, gli attori della cosiddetta prosa hanno sentito il vuoto di una chimera. La grande opera, lo spettacolo totale non erano più: i grandi miti, i grandi suoni, il canto spiegato si accartocciavano progressivamente, corrosi dalla mediocrità del vivere borghese. Era l'inizio di una decadenza in cui il vuoto si sarebbe fatto ogni ora più largo, mentre aumentavano coloro che aspiravano a colmarlo: non solo i cantanti e i musicisti, ma anche i recitanti e i drammaturghi, non solo il teatro in musica, ma ogni genere di spettacolo: D'Annunzio, Sem Benelli, il cinema muto e sonoro, il grande dramma borghese fino a Visconti, i grandi attori da Zacconi alla Duse a Ruggeri.

Ma il varco lasciato aperto dalla grande opera in musica era davvero incolmabile, e si tentò ogni paccottiglia, imperiale, liberty e piccolo borghese.

Oggi Carmelo Bene ci riprova e lo fa con lo spirito entusiasta del *naïf* che persegue un ritorno alle origini, ad un'epoca precedente il peccato originale. Egli ritrova quindi le ali dell'angelo caduto, si reincarna nel ruolo di una diva canora e recita un «melologo». È l'orchestra-bis di Piero Bellugi, è il coro-bis, è l'amplificatore-bis del concerto. Un mostro a più teste e con cento corde vocali. Recita ma canta, e lo fa con un testo che non è meno morto dei libretti seri di Felice Romani. Ma non importa ascoltare al di là del frammento, il significato è tutto nelle onde canore che si spezzano sullo scoglio recitativo e rifluiscono nel golfo mistico. È un *match* di due opposti, in cui la macchina formidabile e tagliente è Carmelo Bene, mentre la morbida ed elastica partitura di Schumann è soggetta ai colpi di Ventura. Un'altra macchina (microfono, registratore e amplificatore) forse a qualcuno dei templari della musica può non essere piaciuta. Ma la grande opera oggi ha bisogno anche di questo, un gracchiare di microfono non è meno astuto e produttivo della famosa risata antiaccademica che Verdi introdusse nelle prove di un celebre brano del *Ballo in maschera*.

[15 luglio 1979]

Esercizio teatrale come una partita di baseball

Al Forte di Belvedere, altro spettacolo, questa volta fatto proprio in casa, dalla compagnia «Teatro Espressione» diretta dal giovane fiorentino Domenico De Martino, che alcuni ricorderanno in passato alle prese con testi espressionisti e con una rielaborazione intorno al tema di Edgar Allan Poe. Sempre cultura estera in questo nuovo esercizio, per l'esattezza *I turbamenti del giovane Törless* di Robert Musil. *Turbamenti* e basta, è il titolo dell'azione scenica che dura circa un'ora senza intervallo. Senza parole, tranne un commento su nastro letto in tedesco. I sette personaggi vagano lungo un poligono erboso, molto ampio e illuminato per *flash* da riflettori quasi sempre radenti. Lo spazio si disegna nel buio, avendo alle spalle la solita cornice dei colli fiorentini, secondo un'estetica che ormai appartiene al Laboratorio di Ronconi (*Calderòn* soprattutto). Si complica, però, di alcuni luoghi deputati, specie di pedane squilibrate, su cui stanno una porta chiusa, una coppia di letti disfatti, un nudo pavimento. Lungo questo poligono, lungo i corridoi di luce, sulle pedane, si svolge una partita di baseball, (l'andirivieni dei soprassalti di Törless e Basini) e soprattutto si gioca il loro rapporto omosessuale: la scena di maggiore intensità della rappresentazione.

L'impianto epico, conseguente a una frammentazione ellittica, a una concentrazione di nuclei e quindi a una decomposizione del filo narrativo di partenza, si svolge per simboli spesso indecifrabili. Una certa cerebralità, pagata con un ritmo poco morbido, anzi con lunghe pause atonali, disorienta e distrae lo spettatore. Poi, quando le sequenze figurative riprendono, ci si compiace di alcune scelte di gusto del *metteur en scène*: il quale, sia detto per chiarezza, una volta tanto non esibisce, come suolsi fare per entro le città dell'avanguardia, né sprezzo né superiore visionarietà. Esibisce, ed è un merito di De Martino, la modestia di chi sta studiando e imparando a far muovere le parole di quel difficile testo plurilinguistico che è il teatro. Per ora, sta sillabando le figure e il loro accostamento. Non sempre gli attori sono naturalmente innaturali, come vorrebbero i *tableaux vivants* qui programmati: si lasciano un po' troppo andare a comportamenti quotidiani e a gesti che imitano la natura. Sono, tuttavia, impegnati e attenti, e degni delle stesse considerazioni che facevamo per l'apprendistato del regista: Antonio Mannelli, Paola Levi, Silvio Bandinelli, Riccardo Bini, Enrico Ruggini, Mario Pardi, Mary Poletti. Le musiche di Diego Carraresi, Antonio Corsaro, Alessandro Di Puccio, sono un connettivo coerente, non originalissimo, ma pertinente. Di gusto le scene di Giancarlo Mancini.

[19 luglio 1979, pagina nazionale]

Un gruppo di mimi fedeli alla loro patria antica

*M7 Catalonia* è il titolo sibillino dietro il quale si nasconde lo spettacolo presentato al Forte Belvedere di Firenze dal gruppo teatrale catalano Els

Joglars diretto da Albert Boadella. Un titolo che continua più didascalico: «Conferenza per l'applicazione pratica di cultura estinte nella pianificazione generale del progetto Wallace-Muller». Il che vuol dire che questa sera si recita una specie di conferenza stampa: due alte e asettiche ragazze celate da tute bianche, perfettamente sorridenti, pulitissime e munite di *spray* disinfettanti, igieniste nei moti del corpo, così come funzionali in quelli dell'anima, espongono un progetto di pianificazione culturale e antropologica.

Parlano una lingua multinazionale e sono aggiornatissime: in antropologia, psicanalisi, sociologia, semiotica. Servendosi di quattro cavie (tre uomini e una donna) illustrano per noi quali vantaggi possono derivare alla civiltà tecnologica dall'innesto di frammenti di umanità estinta. Per ora siamo nella settima ripartizione del Mediterraneo (Catalogna) ma il progetto minaccia di estendersi presto ad altre regioni; l'ottava è la Provensalica, l'undicesima è Etruscania, la quattordicesima è la Calabresian, la diciannovesima è la Peloponesica.

L'apologo è ideologicamente chiaro: la cultura alienata e capitalistica cade al suolo, le nazionalità e le autonomie etniche, ma allo stesso tempo con ineffabile teatralità le recupera per un ambiguo uso del folklore. Ma come sempre il teatro non esprime soltanto, quando è grande teatro, la tesi polemica di partenza. Salgono quindi in scena i quattro superstiti del popolo catalano. Con crescente cinismo le due saggiste estraggono dai fossili, umori sempre più profondi e nascosti. In una serie di quadri esemplari i vizi ancestrali di un popolo e di una comunità affiorano, esibiti come reperti di laboratorio. I quattro diventano docili maschere che espongono come in un saggio di Levy Strauss le funzioni più tipiche della razza catalana: le ossessioni del sesso, e del cibo, la visceralità laida e ferina, l'autenticità della superstizione e la formalità del credo religioso.

Amparito, Cisco, Jaume, e Marti sono come un manifesto turistico che l'agenzia Wallace-Muller offre ai suoi spettatori, istigandoli al godimento, come fossero i *clown* di un circo crudele; nello stesso tempo i soprassalti di umanità a cui i commedianti sono costretti oltrepassano la strumentalizzazione etnofila e risvegliano davvero il sangue e la lingua di una nazione perduta.

Lo spettacolo è vibrante e sottile, acutissimo nella percezione dei segni linguistici e soprattutto gestuali. Attraverso il punto di vista dei due buttafuori scientifici, la compagnia dei Joglars traccia un autoritratto della Catalogna. Con tenerezza e con una vena di risentita polemica, con efficace acredine antistituzionale (lo spettacolo fu allestito durante l'esilio) con l'orgoglio di una dignità antica da difendere. Tuttavia l'elogio di una autonomia razziale e culturale non si risolve mai in una nostalgia arcadico-agraria. All'interno del gioco scenico le quattro maschere non si limitano al teatro talvolta si prendono sul serio e si identificano con la parte. Allora gli attori ironizzano su se stessi e sulla loro identificazione, la Catalogna è un amore ma può essere un vizio. La loro anagrafe è in fondo una metafora politica.

Oscillano come un emigrante stagionale fra la fedeltà alla patria antica e l'espatrio in lidi ben remunerati e tecnologici. La loro recitazione è una sfida interiore.

Eccellente la prova di tutti gli attori, grandissimi mimi e perfetti atleti: Anna Barderi, Carme Periano, Pitus Fernandez, Rafael Orri, Ramon Teixidor, Antoni Vincent Valero.

[22 luglio 1979]

Nel teatro della follia

Allora: uno prende l'autobus numero diciassette (nero) e arriva al Parco delle Cascine. Scavalca tre sacchi a pelo, due scarpe da tennis e si lascia guidare da verbi e sostantivi inglesi, tedeschi, olandesi, misti a accenti dialettali del nord. Sa di seguire una pista certa, verso il *Festival of Fools* che in questi giorni molti manifesti locandine e qualche clamore annunciano per le strade di Firenze. Per chi vada viandante alla ricerca del luogo della follia, le incertezze sono tante. Non bisogna lasciarsi ingannare dai trallicci ben disposti del prossimo Festival dell'*Unità* che si annuncia per la fine del mese, non bisogna fidarsi delle automobili che si fermano in lunghe code.

Bisogna lasciarsi andare dove il bosco è più profondo e allora, cammina cammina, lo spettatore medio vede una luce, un chiarore e poi una sagoma alta, di colore giallo nascosta in quello che chiamano il prato delle cornacchie. Guarda bene e dietro a un individuo che, seminudo, si fa la doccia al chiaro di luna, si alzano le strutture di un Beaubourg in miniatura. Ci si avvicina per toccare e ci si accorge che è di plastica, anzi di plastica rigonfia di aria. Sono i confini di un poligono contro il quale si può sbattere la testa senza farsi male, sul quale è difficile arrampicarsi per tentare invasioni senza il biglietto. Girato l'angolo di gomma, superata la solita coda dei questuanti in cerca di libero accesso, si penetra nel cortile notturno.

L'incastellatura del palcoscenico è sormontata ancora da torrette gialle e gommose, con bandierine e colori variegati, luci intermittenti e riflettori sciabolanti, alcune ombre che si esibiscono in parole e in musica davanti ai microfoni. E naturalmente moltissimi, anzi tutti gli spettatori, supini nel verde prato. Non una folla, ma un numero così omogeneo, così uniforme e compatto, prevedibile nelle reazioni, nelle giaciture sull'erba e nell'abbigliamento, da far subito dire: «Ma che bel pubblico!».

Dentro un'aria umidissima di scampagnata, i «folli» si danno a recitare. Sono di varia provenienza, di lingua inglese soprattutto, eppure tutti comprensibili per via del loro universale vocabolario dei gesti, della danza, dei lazzi. Eterno trionfo della commedia dell'Arte, intesa come lingua multinazionale e sottonazionale che unifica appunto al di sopra delle identità etniche e al di sotto della cultura autonoma. Scrivono teatro, infatti, per un committente che non ha confini e forse neppure identità stabile. Ci sono gli

*Anfecloawns friends, Rick-Otto-Georgo friends, Sam Angelico, Little Big Band, Katie Duck, Friends Roadshow.* Lo spettatore medio, venuto a piedi ed entrato per miracolo, non è sempre in grado di dire che fossero veramente costoro a esibirsi; ma non ha sensi di colpa, lo spettatore medio, anzi si trova a suo agio, legittimamente equiparato alla massa entusiasta. Qui i nomi e le scuole e le identità non contano. Conta quella lingua elastica e onnicomprensiva del mimo, che raccoglie vocaboli, modi di dire e di fare, immagini e colpi di scena, un po' di qua e un po' di là: come un vestito di Arlecchino e come un esperanto anglo-mediterraneo di una società tardiva.

La «follia» che si recita sul prato delle cornacchie non è altro che la perdita dei confini. Si perdono i confini tra i generi teatrali, si perdono i confini tra le lingue, tra buon gusto e cattivo gusto, tra comico e pianto, tra improvvisazione e arte. Si perdono, insieme ai confini tradizionali, anche i legami, le connessioni, le gerarchie di valori. E per questo si ride, perché ognuno vede smarrito ogni quadro di riferimento, e la massa non ha più vergogna di essere tale. Si ride, si ride, si ride, si chiacchera, si passeggia, finalmente si entra senza pagare il biglietto, la pastura dilaga felicemente.

L'autoritarismo del palcoscenico viene meno, tutti sono uguali. Solo che a un certo punto, una comica, elegante ballerina grassa racconta la sua triste storia che fa ridere. Le luci della ribalta si spengono e il pubblico, forse percepisce, comunque esso sia, il segno che quanto maggiore è il disincanto tanto prima capisce il segnale edificante e consolatorio che un tutù grottesco emana. Se è vero che il teatro della follia raccoglie nel suo alveo espressivo gli scarti e le rimozioni, il non detto e il non-senso di una parte nascosta del nostro quotidiano, fino ad esorcizzarlo mettendolo in ridicolo: ecco che lo scopo è raggiunto. Ogni risata che quel pubblico lanciava nel prato delle cornacchie, ogni applauso che scattava, ogni caduta di tensione erano altrettante pugnalate che il pubblico infliggeva a se stesso. La massa, il vero autentico tirannico e degradato re dei giorni nostri, si denudava da solo, era nudo.

Lo spettatore medio, non divertito ma contento di avere trascorso una serata in compagnia, si faceva largo tra le moltissime autovetture in sosta, e con una lunga marcia a ritroso raggiungeva la calda città emarginata dalla «follia».

[5 agosto 1979, pagina nazionale]

Quanto movimento sulle scene di Parigi

La programmazione teatrale francese sta per entrare nell'alta stagione con le novità della prosa, della danza e della musica inserite nel cartellone del tradizionale Festival d'Automne. Per ora hanno prevalso le riprese, alcune delle quali prestigiose come *La trilogia della villeggiatura* che Giorgio Strehler ha montato per l'Odèon e che registra ancora oggi il tutto esaurito.

Repliche fino a dicembre sono previste per l'ormai famosa tetralogia di Molière che Antoine Vitez ha installato nel Teatro della Porta Saint-Martin in attesa di scendere su Firenze dove preparerà le regia delle *Nozze di Figaro* per il Comunale. Su questo tranquillizzante binomio naviga il gusto medio del pubblico avvertito e si irradia un modello di drammaturgia accattivante: l'importanza del testo, possibilmente classico e, se moderno, dotato di decoro letterario; la sobrietà registica come sinonimo di eleganza.

Roger Planchon ha portato adesso a Parigi, al Gymnase Marie Bell, *No man's land* di Harold Pinter, allestito per due settimane al Teatro nazionale di Villeurbanne nella primavera scorsa. Nelle note che accompagnano lo spettacolo, il regista denuncia l'atteggiamento di indifferenza e di pigrizia che attualmente i teatranti assumono davanti alle parole del testo. «Per costoro la tecnica del dialogo è un sapere inutile, un sapere del passato che merita di essere dimenticato». Compito del teatro degli anni Ottanta è, per Planchon, reagire alla consolazione delle belle immagini. Dare un senso alle parole, impegnarsi nuovamente in un lavoro sulla recitazione individuale e collettiva, e di conseguenza obbligarsi ad una nuova responsabilità dialettica nei confronti della scenografia.

Non a caso ricorre alla collaborazione di uno scenografo come Ezio Frigerio. C'è un salotto azzurrino e lunare, con la veduta su una foresta palesemente finta, spesso occultata da tende senza peso. Le tre pareti della scena fanno da diga ordinata a un universo di rottami metallici e vetrosi. Quando le pareti, nel finale, si dissolvono, i detriti piovono sul palcoscenico, mentre sul muro appare l'affresco del mondo visto come una terra desolata. È stato un po' come nella *Tempesta* strehleriana, quando cade la magia del teatro e cessa la convenzione del dialogo fittizio. Qui però l'ambizione è meno cosmica e adeguata al soggetto di Pinter. Getta un'ulteriore coloritura assurda sul copione che si è appena recitato condannandolo ad essere un puro documento sulla impotenza, appena al di qua di Pirandello e di Beckett.

Al confronto, più rispettoso del complesso meccanismo di Pinter, che è almeno bipolare, ci era sembrata la interpretazione fornita a suo tempo da Romolo Valli e Giorgio De Lullo nello stesso lavoro allora intitolato *Terra di nessuno*. Colpisce ancora in questo allestimento il forte rilievo che viene ad assumere il tema della senilità: più che una malattia sociale, quasi il risvolto narcisistico del ritorno al testo letterario. Inevitabile e paludoso rischio, qui sostanzialmente scansato grazie al guado di una resistente ragione, ma che in altri campioni del teatro parigino lascia perplessi proprio perché accompagnato da una più giovanile arditezza creativa e anche da una forte tensione politica.

È il caso di *Pepè*, uno spettacolo che nasce dall'esperienza condotta con degli anziani in un ospizio, e che si recita con molto successo alla Cartoucherie di Vincennes presso il teatro dell'Aquarium. Si tratta di un monologo scritto da Jean-Louis Benoît e Didier Bèzace, anche regista il primo e attore unico il secondo. In un garage anche qui ricolmo di detriti, gli spettatori ven-

gono messi in fila per un corridoio percorso avanti e indietro dal protagonista che vaga da una poltrona all'altra e recita gli ultimi soprassalti di vitalità.

Nel suo squallido ospizio, davanti ai visitatori, egli detta il gioco e la fantasia, ma soprattutto fa scattare la crudeltà fisica e sociologica. La memoria letteraria è però in agguato e ogni tanto lascia cadere un velo di Proust sul racconto patologico. Alla fine, come il protagonista di Pinter sente cantare gli uccelli nel bosco dei ricordi, Pepè sente cantare i bambini della sua memoria.

Spetta ora al nuovo Festival d'Automne far vedere se dopo il tramonto c'è speranza di arrivare all'alba. Di luce elettrica e del suo inventore pare intenzionato a trattare Bob Wilson che mostrerà al Théâtre de Paris l'ultimo prodotto (*Edison*) della serie di *Opèras* dedicate a Einstein, Freud, Stalin e alla Regina Vittoria. Una unica presenza italiana, quella di Luciano Berio che presenta *Opera e Passaggio* per la regia di Luca Ronconi.

[9 ottobre 1979, pagina nazionale]

Il teatro francese in movimento dalla periferia al centro

Il festival d'Automne alterna per ora la promozione dall'interno dei prodotti francesi e l'esposizione di alcuni mostri della scena internazionale. Nel secondo ramo di manifestazioni rientrano i successi del coreografo Merce Cunningham, di Bob Wilson e del binomio italiano Berio-Ronconi. A proposito dei quali, a Lione e a Parigi, si è parlato in occasione della rappresentazione di *Opera*, in termini di ammirazione incondizionata e di consenso senza riserve.

La promozione dei prodotti francesi è affidata invece al teatro di prosa. Tre compagnie variamente periferiche entrano così nel cartellone del Festival guadagnando un qualche sostegno promozionale. È il caso dello Studio Théâtre de Vitry che approda alla Banlieu di Saint-Denis, nella sala della locale Maison de la Culture, con un allestimento di Jacques Lassalle. Si tratta delle *Fausse confidences* di Marivaux contenute in una bella scenografia di Yannis Kokkos e interpretate, tra gli altri, da Emmanuelle Riva.

Il successo di pubblico va soprattutto al carattere illustrativo della regia che non può essere nascosto dalle linee allusive e eleganti della scena. Lo scalone sinuoso a sinistra per le ascese e le discese di classe, un vestibolo angusto in cui si snodano i conflitti d'amore che nascondono i diverbi economici al centro, lo stretto corridoio dei servi a destra quale luogo privilegiato della strategia borghese.

Potrebbe essere un Marivaux alla Goldoni, o meglio ancora alla Strehler, essendo innegabile il dominio di scuola che il nostro regista esercita su gran parte del teatro francese. Solo che qui il realismo gioca al ribasso e per mostrare il più fa vedere il meno, il banale, l'insignificante, il frammento, il quasi silenzio. Succede cioè che la rinuncia alla Storia, per paura di enfasi e di arroganza, secondo la coscienza infelice del post-brechtismo, produce forzature radicalmente opposte. Un teatro in penombra, quotidiano, conviviale, discreto e crepuscolare. Inerme perché piccolo-borghese.

La difficoltà della revisione post-brechtiana è confermata da un altro esempio di teatro d'ispirazione marxista. Siamo qui al Théâtre de Génèvilliers dove è stato presentato *Mario et le magicien*, un testo ricavato dall'omonimo racconto di Thomas Mann, coniugato con le musiche originali di Jean Bernard Dartigolles dalla regia di Bernard Sobel. Parole e musica in realtà divorziano quasi subito per reciproco maltrattamento e per noia, grazie a una trama edificante che prevede un giovane sano e popolare il quale uccide un ciarlatano onnipotente impegnato a soggiogare tutti gli spettatori della sua magia-teatro. La ragione contro l'irrazionale, come il popolo contro il fascismo: schemi scolastici che non diventano teatro ma si giustappongono nei due estremi simbolici, il monologo razionale (dall'*agit-prop* all'autocoscienza ideologica) e la musica informale.

Il terzo testimone dell'attuale viaggio del teatro francese dalla periferia al centro è invece estraneo a tanta crisi d'identità. Proviene dalla Maison de la Culture di Amiens e si applaude in questi giorni al Teatro Nazionale di Chailot. È uno spettacolo allestito da Dominique Quéhec su un testo destinato forse a restare una pietra della drammaturgia del nostro quarto di secolo: quelle *Lacrime amare di Petra von Kant* (1971) di Rainer Werner Fassbinder, di cui esiste anche una versione cinematografica curata dall'autore. Nonostante la straordinaria interpretazione di una superba Geneviève Page, e grazie ad un arredamento in plexiglas e superinox da dimore neo-industriali (disegnato dall'indaffaratissimo Yannis Kokkos, il più richiesto dei disegnatori teatrali del momento), qui l'arretramento di gusto raggiunge il massimo registrabile dei nostri pur regressivi giorni. La storia di un amore impossibile, omosessuale ma anche materno, filiale, coniugale o fraterno, incisa senza cedimenti sentimentali da Fassbinder, in equilibrio tra melodramma ironico e disperazione esistenziale, fisica e universale, diventa invece un ballabile da *boulevard*, un intreccio piccolo-borghese tra una signora perversa e una lolita cinica.

Il romanticismo che l'autore tedesco allontana da sé come l'arazzo inautentico e come il gorgheggio di *Traviata*, dietro i quali si nasconde l'incapacità dell'uomo contemporaneo di vincere la solitudine, è preso sul serio dalle frettolose smanie spiritualistiche di Parigi. Il parlottare e la decorazione nascondono la sostanza tragica del dramma. E così, se la sinistra non ha ancora superato Brecht, la borghesia è andata ancora una volta avanti ed è già arrivata a Sardou.

[30 ottobre 1979, pagina nazionale]

Parigi val bene una messa in scena

In occasione della recente visita del presidente cinese Hua Guofeng nella prospettiva degli Champs Elisées pavesata di bandiere e di folla, a un cittadino che tentava di arrampicarsi su un palo per meglio godersi la parata un poliziotto faceva notare che di lì avrebbe recato disturbo. «A chi?» chiedeva

l'onesto cittadino. «Al colpo d'occhio» rispondeva con competenza registica il poliziotto. Ed era infatti il colpo d'occhio, cioè il teatro, il vero protagonista della situazione. Parigi val bene una messa in scena, anzi dieci cento mille.

Un teatro meno eccezionale, più raccolto e giornaliero, una specie di teatro da camera, è offerto dalla catena di sale, saloni e mezzanini che ospitano le esposizioni permanenti o temporanee. Non tanto quelle d'arte, in cui i prodotti esibiti conoscevano fin dalle origini il proprio destino museografico (lo accettassero o lo negassero), quanto quelle rivolte alla documentazione della vita quotidiana. Reperti domestici o tribali, frammenti di guardaroba, di cucina e di alcova, manifesti d'uso e trovarobato rituale, dai tempi remoti e dall'ieri, dall'Europa e da ciascun emisfero convergono a rappresentare il teatro universale del mondo, assemblato ogni volta secondo un punto di vista diverso. In pochi metri quadrati il cittadino ha la sensazione di abbracciare in una prospettiva sistematica e casalinga alla luce del faro occidentale, gli usi e i costumi, la storia e la geografia, la vita insomma del globo. In terra di Francia, il colpo d'occhio è tanto più gratificante quanto più orientale o esteso è il suo raggio d'azione.

Dalla Cina, dall'Asia Superiore, dall'Africa provengono, come i capi di Stato, i capi d'opera, o i reperti più curiosi. Più che la cultura dei contadini dell'Auvergne o dei pescatori bretoni il mistero delle porte del sole e dell'Africa nera è il soggetto preferito dai teatrini-esposizione. Del resto, antropologia, strutturalismo e un pizzico di psicanalisi consentono di unificare senza danni i quattro punti cardinali. Non solo, ma tanta enciclopedia, lungi dal precipitare in impressionismi floreali neoliberty insegna molto di più di quanto potrebbe sembrare a prima vista. E il cittadino esce dalla giungla delle teche, delle bacheche e degli audiovisivi didattici con un'inquietudine in più. Prendiamo ad esempio alcune mostre preziose. *I riti della morte*, documentazione delle pratiche funerarie di ogni epoca e latitudine a cura del Museo di Storia Naturale di Chaillot (fino a luglio 1980); *I tesori della Cina e dell'Asia Superiore* raccolti intorno al fondo dell'archeologo Paul Peillot (1878-1945) e *Spettacoli d'Asia*, ricco repertorio di maschere, costumi e marionette della messinscena popolare e regale di quel continente: entrambe alla Biblioteca Nazionale (fino a dicembre).

Ricche documentate curiose, un piacere per la vista. Alla Biblioteca Nazionale i segni e i colori acuti del Teatro delle Ombre, le marionette minuziose e accattivanti, i costumi del Teatro Kathakali, *nô* e *bunraku*, sono il primo gradino di un lusso pittorico che si illumina nei codici persiani, nelle sculture greco-buddiste e nei disegni su seta del primo millennio cinese. Ma anche a Chaillot la ricostruzione del corteo funebre vietnamita, le maschere del Gabon, le sculture del Madagascar, i coloratissimi lavori su carta dei cinesi, non sono meno eccitanti per valore formale. Qui e là, sulle ombre Karaghioz e sugli amuleti le tracce di un uso che è contemporaneo e spesso povero o impoverito.

Al museo etnologico si espongono i manifesti a lutto in uso ancora in Italia, le steli con la stella rossa jugoslava, a fianco delle testimonianze di

culture estinte degli indiani Aztechi e Sioux. Così non è raro vedere per le scene d'Europa i costumi dei danzatori o marionette indiane e balinesi qui esposti sotto vetro esibirsi in cambio di un biglietto pagato in moneta corrente. L'esposizione non riguarda perciò un passato remoto e definito, ma un tempo unitario e fluente, una sorta di presente senza limiti in cui tutto fa spettacolo e in cui niente è finito né destinato a finire.

Giustamente Jean Guiart nel catalogo dei *Riti della morte* spiega come la morte di un individuo costituisca il momento critico, l'occasione in cui la comunità sociale si difende dalla minaccia di estinzione «mettendo in scena la propria riproduzione». Onde i riti religiosi e le cerimonie che, con il concorso di tutti i membri del gruppo divenuti attori, ribadiscono la persistenza di un ordine collettivo. Il passaggio dalla vita alla morte si arresta quindi grazie alla commutazione del reale in metafora, a patto che l'ordine umano si trasfiguri in religione, in commemorazione e quindi in teatro. Così parla gran parte della documentazione esposta: si recitano i ricordi dello scomparso la veglia della «inumazione» (America e Africa); ci si trucca nelle vesti e nel viso e si mettono in scena trame e processioni in cui ognuno è attore e spettatore (Africa); si dispongono le statue dei defunti in un immobile teatrino delle marionette che replica le abitudini della vita quotidiana (Indonesia).

Le lontane regioni dell'Asia già a Gordon Craig suggerirono l'ipotesi (che qui risulta sempre più scientifica e sempre meno romantica) di una divinità-marionetta che poi si è trasformata in balocco laico e divertimento profano. Da Chaillot alla biblioteca nazionale non c'è soluzione di continuità se si passa al Teatro delle Ombre, la cui origine è connessa con il culto dei morti e attestata in Cina, in India, in Cambogia a Giava.

La società occidentale esorcizza così anche la *sua* morte e distoglie lo sguardo da essa, non riesce a combatterla con il vitalismo creativo dei primitivi, l'allontana come problema critico e antropologico nel momento in cui la organizza in un teatro in cui protagonisti sono «altri».

[4 novembre 1979, pagina nazionale]

Rohmer rilegge Kleist

Eric Rohmer è passato dal grande schermo del cinema al grandissimo bocascena di Nanterre. Uno spazio teatrale immenso che pare fatto apposta per raccogliere gli inviti al «gran teatro» nascosti entro un'opera come *Caterina di Heilbronn* di Heinrich von Kleist scelta per questo singolare «debutto». Già una prima edizione (Vienna 1810) con tremila spettatori era stata enfatica, seguita da una versione coreografica un secolo dopo con Max Reinhardt (Berlino 1905), da una rilettura *mélo* suggerita da Jean Anouilh in anni più vicini (Parigi 1967), fino ad arrivare ad un Ronconi *Natante sulle acque* di Zurigo nel 1972.

Niente di tutto questo per l'autore della *Marquise von O.* e del *Perceval* che ha spogliato il lunghissimo testo degli orpelli da *grand opéra* romantico tenendolo sempre al di sotto di ambizioni naturalistiche. Coerente con la linea di ricerca degli ultimi film, Rohmer rilegge Kleist come un mistero (o forse sarebbe meglio dire una «moralità») medioevale, stilizza il linguaggio in un'alternanza di versi e di prosa, di rime e di assonanze, stende una scenografia allusiva, simbolica e mai illusoria, marca la divisione dei quadri-sequenza invece di risolverli in una continuità di rappresentazioni, riduce il rilievo dei personaggi secondari e valorizza la «favola» interiore dei protagonisti. Ne risulta un teatro inerme, fragile e naïf, limpido come una parabola e procedente per stazioni.

Come nel suo cinema, anche sul palcoscenico Rohmer non ci toglie il piacere della finzione e della fantasia: solo ce la fa gustare senza inganno. Grazie all'aiuto dello scenografo e costumista Yannis Kokkos, ci porta tra i fumi di una grotta in cui si svolge l'antefatto, e di lì in un bosco notturno con agguati, rapimenti e omicidi, quindi in regge stilizzate con archi gotici, troni e drappi, e ancora ci trasporta in un sogno proiettato da una pellicola, simula l'incendio del castello con un modellino, lascia che sagome di cartone indichino il paesaggio aspro, fa cadere come in una *gag* del muto i fiori avvelenati. Nell'ombra di una luce onirica, Rohmer ci tiene dentro la finzione e la mostra come tale. Lascia che il teatro sia teatro ma sfida l'impopolarità allestendolo quasi nella sua fase terminale. Immersi dentro la storia di fate, streghe e innamorati, misuriamo la distanza dei due estremi: le origini medioevali della finzione scenica quasi al grado zero e gli esiti ridondanti e alienati del romantico Kleist. Il nostro teatro ancora post-romantico si misura con le sue radici.

La «moralità» comincia male e finisce bene: Caterina (Pascale Ogier) vive un amore senza riserve per il conte di Strahl (Pascal Greggory), un amore così assoluto da non essere compreso né dal diretto interessato né dal padre della ragazza che la reputa indemoniata. L'intreccio si avvale di una perfida Cunegonda (Arielle Dombasle) che vuole sposare il conte e avvelenare Caterina, si snoda grazie a lettere smarrite e padri ritrovati, si scioglie infine nell'abbraccio dei due giovani che vivranno felici e contenti. Il teatro dura finché non arriva il riconoscimento, così come la pellicola della *Marquise von O.* durava tutto il tempo in una falsa coscienza in attesa che la protagonista si riconoscesse e riconoscesse il suo amore.

Qui Caterina è il metro di confronto, l'unità di misura interiore, il sentimento puro e disarmato, l'amore senza artifici; il resto è teatro, itinerari forzosi provocati dalla falsa coscienza, dal conformismo alle regole, dalla superstizione e dalla perversione dell'anima. Come in un'altra opera di Rohmer (*L'amour l'après-midi*) gli sforzi dell'uomo per tradire e ingannare l'istinto costituiscono lo spettacolo, la rappresentazione. Il recitare è per Rohmer l'ultima risorsa del nostro mascheramento interno. E lo svelamento non finisce forse mai.

[18 novembre 1979, pagina nazionale]

Lo strano regalo di un anniversario

È una delle rare volte che il difficile spazio del Rondò di Bacco viene utilizzato con abilità: una gradinata ripida ma agevole, una scena che miniaturizza la scatola all'italiana, un sipario, proprio come nei teatri del bel tempo andato, i quali sembrano godere di una insperata recente fortuna, ma con il vantaggio che qui le dimensioni favoriscono, insieme alla tradizionale euforia teatrale, anche il disincanto nei confronti della finzione. Sentimento che bene si addice, com'è noto, a Carlo Cecchi impegnato per l'appunto a rappresentare *Il compleanno* di Harold Pinter nell'ambito del cartellone prodotto dal Teatro Regionale Toscano.

Sole immobile intorno a cui tutto ruota, svuotato dal di dentro come un eroe pirandelliano, da tempo il Cecchi ha ordito un diabolico gioco delle parti che prevede un ruolo eterno per sé (l'immortale disillusione, l'indifferenza, l'anarchia, l'anoressia, l'apatia) e tante variabili quanti sono i sistemi teatrali prescelti. Da Pirandello a Petito, da Molière a Machiavelli, non contano né i caratteri né le ideologie dei personaggi, ma la reperibilità di un pernio protagonista intorno al quale misurare le distanze, le tensioni, le capriole degli altri attori. Non esiste un gioco di personaggi o di contenuti, ma appunto un gioco delle parti, cioè un gioco degli attori e delle loro funzioni. Un sottile *puzzle*, un complicato arabesco di note che per non svaporare nell'astrazione si veste molto opportunamente di panni napoletani, fiorentini o molièriani, oppure va ad abitare intrecci perfetti orditi da Pirandello o Pinter.

Avere scelto un gioiello giovanile del commediografo inglese è il primo merito del gusto e dell'intuito di Cecchi. Un marchingegno di copione che sul piano artigianale vale il *Don Felice* di Petito e *L'uomo la bestia la virtù* di Pirandello. Il piacere del testo, in quanto somma di dialogo, didascalia

e cadenze, prende subito attori e pubblico. La lettura collettiva è il piacere della convenzione, la quale a sua volta qui non è altro che un gioco di scatole cinesi, un trapassare continuo da una convenzione all'altra, senza che alcuna divenga definitiva. Si è detto del boccascena, dopo il quale la convenzione diventa avvolgente nell'interno di maniera (cucina più tinello) che ricorda tanto Eduardo quanto il giovane Hitchcock: una vecchia, un vecchio, un ospite disordinato e vagamente patologico, misteriosi legami tra loro. Poi improvvisamente due uomini in nero interrompono il primo sistema di identificazione per proporre un altro, anzi molti altri contemporaneamente (*gangster?* predicatori rigoristi? polizia segreta? simboli beckettiani? oppure kafkiani?).

Se il primo atto è di impostazione, il secondo è di svolgimento e il terzo contiene la catastrofe. Dopo una strenua resistenza Stanley, ex-pianista e inetto, cede alle pressioni psicologiche più che fisiche dei due visitatori, culminate proprio nel giorno del suo (simbolico?) compleanno, e se ne va con loro. Anzi da Goldberg e McCann viene trascinato via, ormai privo dell'uso della parola, ma in compenso vestito a dovere, camicia cravatta e bombetta. Il piacere della convenzione stile XX secolo prevede che la commedia finisca come è cominciata, con il conversare quotidiano e squallido della vecchia coppia di albergatori (ma lo sono veramente?).

Tra un sistema di riferimento e l'altro, sia poliziesco o simbolico, intellettuale o narrativo, il copione contiene una cascata di situazioni, intersecate le une nelle altre. Gli attori sono allora chiamati, sotto la direzione del Maestro Sconcertatore Carlo Cecchi, a cambiare continuamente marcia. Non devono tenere fede a una coerenza patologica o morale, ma rispondere con un'ombra di tipizzazione alle variabili tensioni che promana il copione. Tutti devono calibrare pause e battute in modo che l'elastico del piacere scenico rimanga costantemente teso. Il piacere del testo teatrale dicevamo, ed anzi dello spartito, è questo elastico che Cecchi si lascia tendere e avvolgere intorno, senza altro scopo che la fatalistica presa d'atto di una catastrofe; l'arresto e il ratto di Stanley, la cattura e il rapimento degli spettatori dentro il teatro, il fascino discreto della disillusione.

Chiamati ad essere protagonisti assoluti gli attori sono stati acrobatici e perfetti nel cambiare velocità in curva, a frenare, a tacere, a riprendere. L'elastico non si allenta quasi mai e non si annoda che raramente. Tutto bene quando il concertato prevede una coppia o un terzetto, ancora da rodare le scene affollate. Carlo Cecchi è stato un imprevedibile e sordo Stanley, strepitoso e ritrovato Paolo Graziosi (Goldberg), Toni Bertorelli è riuscito ad essere un naturalmente innaturale McCann. Marina Confalone e Dario Canterelli hanno stampato un sublime tono medio di grande scuola. Qualche colpo a vuoto per Laura Tanziani. Applausi calorosi.

[6 febbraio 1980, pagina nazionale]

Un brav'uomo tutto casa e parlamento

La commedia che è in scena in questi giorni alla Pergola (*Il candidato al Parlamento* di Gustave Flaubert) non andò oltre la quarta replica in occasione della prima rappresentazione, avvenuta nella primavera del 1874. Non piacque infatti a nessuno e venne subito ritirata dalla circolazione. Oggi, dopo la quarta serata fiorentina, a nessuno è venuto in mente che una commedia del genere possa essere fastidiosa, indisponente e che quindi meriti di essere tolta di circolazione. Essa cade come il cacio sui maccheroni, piove nel piatto del pubblico come un'innocua pietanza ben condita. Scarso risultato per un testo che, al di là dei malumori suscitati a suo tempo, anche oggi si presentava nell'allestimento curato dal battagliero Tino Buazzelli, come un campione di teatro polemico e corrosivo. Al centro del copione, qui tradotto e adattato da A. Campeti, sta una vicenda di un certo interesse anche ai nostri giorni.

Un arricchito, che ha tanto faticato per liberarsi dalla miseria e salire nella scala sociale, sacrificandosi e rischiando di persona, cova l'ambizione di diventare deputato. Per quale partito poco importa, l'importante è arrivare al Parlamento. Cerca di non scontentare i monarchici, senza deludere i repubblicani, si affida ai liberali senza trascurare eventuali voti socialisti. Fin qui lo stesso Flaubert non brilla certo per sfumature e profondità, imbastisce una trama a due dimensioni, con tipi e figurine abbozzate alla svelta, seguendo un ritmo da *vaudeville*, senza troppe pretese. Ma più avanti, quando la frenesia del successo penetra a fondo il banchiere Rousselin, e le elezioni si avvicinano, allora il carattere del protagonista si presta ad alcune pennellate efficaci.

Egli obbliga la figlia a cambiare fidanzato e quindi marito per favorire la sua campagna elettorale, poi getta la stessa moglie nelle braccia dell'amante nella speranza che costui lo sostenga sulla gazzetta di cui è redattore. I sentimenti veri, la morale e il rispetto di sé, cedono il passo all'ambizione di successo. Ovvio morale, ma meno ovvia la tensione comica e amara che avvolge il personaggio di Buazzelli che sul finire della storia scambia il saluto adulterino della moglie e dell'amante come un segno di vittoria elettorale. La vittoria c'è, l'elezione è certa, ma insieme arriva il peso di uno squallore che è tanto più opaco quanto più sono convinte le giustificazioni che il neo-deputato tenta di dare alle sue azioni. Ogni cedimento morale, si sa, ha una motivazione seria, almeno in apparenza.

L'istinto comico di Buazzelli salva, in questa sola scena, uno spettacolo che fino a quel momento non valeva certo il prezzo del biglietto né la fatica dell'attenzione, se non fosse per il tradizionale rispetto che siamo soliti dedicare ai comici. Qui Buazzelli e i suoi compagni (tra i quali segnaliamo gli efficienti Giampaolo Poddeghe e Andrea Matteuzzi) hanno sposato la convenzione. La quale è di casa nel teatro, fino dalle sue origini, anche se oggi pare esserlo di più, tanto è vero che si riscoprono testi autori e registi che hanno il solo merito di essere convenzionali, schematici ma convenzionali,

vuoti ma convenzionali, anzi talvolta convenzionalissimi. Convenzionale è insomma una virtù.

Ecco allora le macchiette, i personaggi caricaturali, le situazioni prevedibili, i lazzi scontati: ecco che tutto quello che accade sul palcoscenico non è altro che quello che ci aspettavamo. Ci si diverte perché la scena rende tutto più schematico.

Tutto è lecito, solo che qui il personaggio di Rousselin aveva un senso, meritava di essere guardato, proprio in quanto era oggetto di una analisi originale, sottoposto alla satira morale e di costume, nonostante la convenzionalità della trama e delle comparse. Ma allora era necessario sfidare la convenzione, toccarla e poi superarla. Costruire le macchiette ma poi dimostrare che, a teatro, ci si sta anche per capire la verità al di là degli schemi.

Invece no, per Buazzelli, e ce ne dispiace, quello che conta è fare effetto, senza rischiare, sulla platea, sul loggione e sul borderò. Anche se non è più colpevole di altri che rischiano anche meno.

[16 febbraio 1980]

La fiaba sconcertante del «visconte dimezzato»

*L'Uccellino azzurro* di Ronconi da Maeterlinck, in questi giorni alla Pergola di Firenze, è stato più volte recensito sul nostro giornale (recentemente da Ageo Savioli).

Ne riparlamo tuttavia, per suggerire alcune considerazioni ulteriori. Il relativo sconcerto che si è letto in sala, alla prima di mercoledì, in parte ci invita a farlo. Sconcerto che si ripete, tra ammirazione e fastidio, ormai da tempo. I detrattori del Laboratorio di Prato hanno strumentalizzato il fastidio. Gli ammiratori di Ronconi invece non se lo spiegano. Questo *Uccellino azzurro* mi sembra che illustri molto bene, senza veli, i motivi dello sconcerto provocato da un regista certamente di grande rilievo, ma frainteso.

Intorno al testo di Maeterlinck, da lui stesso tradotto (qualche volta in modo bizzarro), Luca Ronconi si spoglia di alcuni dei tic che aveva assorbito nell'eremo di Prato. Laggiù aveva montato una opera geniale (*Baccanti*), una contraddittoria *Torre*, un cerebrale *Calderon*, e ne era uscito con tanta fantasia in meno e molti schemi in espedienti in più.

Aveva trovato tante caselle registiche per la sua fantasia: le luci quadrate, i circuiti circolari, il meccanismo delle scatole, il punto di vista interno-esterno. Qui, con un Maeterlinck dal testo duro, cerebrale, impossibile da allestire, si ritrova libero, e riparte (si fa per dire) da zero. Tenta di dare corso a una fantasia narrativa leggera e infantile. E in parte ci riesce. Si dimentica dei saggi cervellotici messi in circolazione da lettori di seconda mano, e garantito da un testo per niente vincolante tenta talvolta di raccontare.

Tenta, dicevo, la leggerezza di una favola, tenta di piegare le sue macchinette di scena al servizio di un bel disteso affabulare per immagini e colori. Il

fatto che non ci riesca del tutto, è istruttivo. Non ci riesce perché i suoi bambini protagonisti, durante il viaggio nel bosco, tra le meraviglie, dentro la cartapesta e il guardarobato, ad ogni passo sono disturbati dalla voce del grillo parlante.

Maeterlinck ci fornisce anche il simbolo, l'interpretazione del gioco scenico, il perché della favola. Ha appena creato una narrazione distesa che sente il bisogno di spiegarla mettendo in mano agli attori un gesto che significa questo e quello, secondo la psicanalisi, Bettelheim, e via dicendo. Ronconi aspira insomma alla leggerezza dei bambini ed è atterrito dalle preoccupazioni dei critici adulti. Potrebbe essere il Carlo Gozzi dei nostri tempi, e invece si preoccupa di schedare i gesti dei suoi attori come uno studioso strutturalista.

Gli attori sono a turno leggeri come i sogni e disumani. Le macchine ora servono la fantasia e ora disturbano udito e vista. La magia è talvolta naturale e talvolta indisponente. Gli intervalli per i mutamenti di scena così lunghi da adattarsi all'*Aida*, alcune sequenze così naturali da sembrare nate da sole. La felicità infantile di una metà di Ronconi è pagata con la cerebralità della sua cattiva coscienza intellettuale.

In questo senso *L'Uccellino azzurro* è uno dei suoi spettacoli più onesti, il più sintomatico, quello massimamente autobiografico. Dai giocattoli giganti dell'*Orlando Furioso* a questi ultimi è tutta una storia rettilinea, fatta di tante immagini giuste, di poche suggestive idee e di tante parole sbagliate. Forse è il cinema in cui il montaggio nasconde le gru, gli ascensori, i cambiamenti di scena e gli stereotipi recitativi, il teatro che può meglio ospitare Ronconi. Non è un autore, né un interprete critico, ma può essere un illustratore felicissimo.

[9 marzo 1980]

Un gabbiano si leva ma è imbalsamato

Quando si va a vedere la rappresentazione di un classico, è sempre bene rileggersi il testo. Non si sa mai.

Così consigliamo di fare con *Il Gabbiano* di Anton Cechov (1896), recitato in questa settimana alla Pergola di Firenze sotto la direzione di Gabriele Lavia. Si tratta di uno dei capolavori del più grande autore degli ultimi cento anni, reperibile in edizione economica.

Sebbene lo spettacolo a cui abbiamo assistito contenga suggestioni sceniche di grande eleganza (merito questo di Pier Luigi Pizzi) e alcune scene bene recitate (i duetti del terzo atto), grazie soprattutto all'apporto di Gabriele Lavia, Valentina Fortunato e Renato De Carmine il ricorso all'originale è per noi indispensabile per rimediare alle ingiustificate sordità con cui la regia ha mutilato l'opera.

Con questo non si vuole dire che ci si deve aspettare uno spettacolo mal confezionato. Non siamo al di sotto della media, non c'è da rimanere sorpresi. Colpisce, e non da oggi, in Lavia la straordinaria tensione del suo recitato, il nitore dei suoi contorni d'attore, il tesissimo dettato. Con identica

determinazione, anche un po' pedante, guida la regia. Egli mortifica Cechov con assoluta serietà e ci consegna una commedia ingessata, immobile e sterilizzata come un arto operato chirurgicamente, o se volete impagliata come il gabbiano che dà il titolo al dramma.

Lo avevamo notato altre volte e qui è più vistoso: il vezzo di sottolineare le chiavi di lettura principali. Poche ma indistruttibili, ripetute come in un compito in classe. Quasi tutte chiavi legittime (il tema del teatro-nel-teatro; il simbolismo latente; il rapporto madre-figlio; i tic maniacali; senilità e vitalismo, e così via), e del resto largamente già esibite nella fortuna italiana di Cechov: qui però messe tutte in fila, una dopo l'altra, con zelo e pulizia, un quadro di seguito all'altro, con l'effetto di un catalogo.

Sicché le scene successive del *Gabbiano* non scorrono fluidamente ma si allineano come le schede di un diligente archivist.

Inoltre, le situazioni, le frasi che si ripetono (Cechov è sempre stato un bel deposito di queste cose) vengono esasperate in un ritmo circolare (memoria e sogno) e nella sottolineatura di quella «coazione a ripetere» che, notoria manifestazione della crisi della borghesia (come insegnano i manuali), è ormai diffusa quanto la mortadella.

Infine il riso. Grande assente ingiustificato presso il pubblico, ha trionfato sul palcoscenico, con una presenza altrettanto ingiustificata. Forse con l'intento di variare l'atmosfera, forse senza nessun intento, il riso si è manifestato in mille varianti; riso in quanto tale, risolino, risata, sorriso, sorrisetto, riso sguaiato, riso affettato, ghigno, sghignazzamento, riso imbarazzato, eccetera, eccetera.

Isterismo, nevrosi, psicanalisi? Fatto sta che, rientrando nel giardino (in Cechov purtroppo si rientra spesso dal giardino) o arrivando da un lungo viaggio o conversando in gruppo (in Cechov purtroppo si parte e si arriva, si conversa molto spesso), i nostri attori ridevano non spesso, ma sempre.

Peccato che spesso si perdessero la sottigliezza di senso, l'ambiguità di intere sequenze dialogate. Dove il tragico stona nel comico, il drammatico nel teatrale, lo straziante nello strampalato, la passione autobiografica nel distacco autoironico, ecco che lo schematismo della regia e la modestia di alcuni attori (vedi Ottavia Piccolo) hanno fatto guasti irreparabili.

Ha prevalso l'interpretazione intellettuale e univoca, la nevrosi isterica sulla dialettica del contrario, la semplificazione sulla contraddizione. Può essere una via sicura verso il successo. Garantito.

[20 marzo 1980]

Un affresco di Perlini per il «pazzo» Ligabue

*Ligabue Antonio*, per la regia di Memè Perlini, con le scene e i costumi di Antonello Aglioti, da un testo di Angelo Dall'agiacoma, è stato presentato per la prima volta al pubblico nel corso del recente Carnevale di Venezia.

Arriva adesso al Rondò di Bacco per chiudere la stagione del locale gestito dal Teatro Regionale Toscano.

E ci arriva con uno strano effetto, comunque incisivo, talvolta contraddittorio. Larghe parti del copione originale, quello premiato a Riccione nel 1979, sono state fortunatamente espunte dal regista, ma non quel tanto che basti per rendere davvero scorrevole e sopportabile tutto il parlato.

Il chiacchiericcio ribolle qua e là, grazie a una recitazione che si lascia prendere dalla psicologia e dalla caratterizzazione dei sentimenti individuali. Ma si tratta solo di una parte che per fortuna Perlino riesce a contenere grazie ad uno smontaggio svelto delle consecuzioni logiche, della trama e quindi anche delle dimostrazioni un po' elementari, un po' didascaliche che Dallagiacoma introduce sovente.

Il tema della «diversità» di Ligabue, poeta irriducibile e mai sconfitto in un mondo piccolo-borghese o fascista o conformista, non è svolto con ammiccamenti ai luoghi comuni, si fonda invece su un recupero di semplicità e di povertà espressiva. Non può essere l'elogio postumo del genio sregolato e maledetto, né può diventare il divertimento del regista «romano» su un curioso caso di follia, trattato con il distacco dell'entomologo oppure con lo snobismo di chi ha masticato le facili caramelle col buco dell'avanguardia.

L'esercizio di Perlino su Ligabue è una cosa seria, anche se rischia di diventare seriosa. Ma è un passo avanti, ancora incerto e appena balzubiente, per lui. Eccellenti i lampi di luce, il montaggio scattante, il recitato del protagonista Romeo Castellucci, le analogie della sintassi, il ritmo alogico con cui si assommano gli scarti sempre più isterici e tragici di Ligabue rispetto alla sua gente alla sua terra al suo paese. Dove si libera di troppo pesanti pigrizie naturalistiche, Perlino ritrova un gusto dialettico che le sue eleganti figurazioni non avevano quasi mai avuto in passato. Gli scarti di Ligabue sono come le sue fantasie, e si misurano qui con qualcosa di più duro delle pietre di una cantina d'avanguardia.

Qui la fantasia ingegnosa e la composizione plastica rompe la monotonia del quadro di partenza che è duro, colore della terra, vuoto e quotidiano, popolato di contadini usuali e di gesti sbiaditi.

Dialettica felice e aggrovigliata, anche autobiografica forse per il regista e per lo scrittore del testo. Finalmente la storia emiliana di Dallagiacoma, un po' rozza ma chiara, scandita dai ritratti che si allineano sul fondo del corridoio-palcoscenico fino ad arrivare alla sagoma inconfondibile del mediocre Gronchi, fornisce a Perlino il sostegno ideale per esprimersi.

Come su un rude tronco sfrondato, modesto e senza ambizioni, sulle zolle mille volte riviste della terra contadina, il rampicante di Perlino riscopre la sua dignità. Con qualche fatica ancora da compiere, una strada nuova può cominciare. Merita di essere applaudita fino a domenica.

Gli altri attori erano: Bettina Best, Ines Byass, Vinicio Diamanti, Enzo Fabbri, Ennio Fantastichini, Edoardo Florio, Chiara Guidi, Amedeo Merli, Lidia Montanari, Lisa Pancrazi, Angelo Sistopalo, Tomoko Tanaka. La pro-

duzione della Compagnia Teatro La Maschera è stata fatta in collaborazione con l'Ater e la Sezione Teatro della Biennale di Venezia.

[10 aprile 1980]

Il colpo di glottide, ovvero gli incredibili suoni della poesia

La Settimana internazionale di poesia che si è appena conclusa al Teatro Afratellamento di Firenze (intitolata «Il colpo di glottide»), organizzata dal Comune e curata dalla particolare attenzione di Luciano Caruso, ha registrato un buon successo. Sei giorni di attività, con sedute pomeridiane e serali, un programma che alternava sezioni documentarie e storiche, a rassegne di giovani poeti contemporanei.

Gli attori si sono spesso scambiate le parti con gli autori: abbiamo così sentito la declamazione dinamica e sinottica esposta da F. T. Marinetti, brani da *Piedigrotta* di Francesco Cangiullo, così come frammenti di Tzara, Aragon, Arp, Breton e via dicendo; ma anche si sono succedute le performance dei poeti fisici e materiali di oggi, italiani e stranieri: dallo stesso Caruso che ha «balbettato Marx» a Jean-Paul Curtay che con fiati e microfoni e bande registrate ci ha fatto ascoltare frammenti sul suo «lettrismo», mentre Henri Chopin e Leo Kupper, tanto per citare due tra i più brillanti esecutori stranieri, hanno prima meravigliato poi anche convinto una parte del pubblico.

Per i più giovani si è trattato di una informazione su quelle che si definiscono le «avanguardie storiche» e per tutti di un aggiornamento sui linguaggi attuali della poesia non solamente scritta, ma detta, gestita, gridata, gorgogliata e recitata.

Come si sa, i confini tra certi spettacoli teatrali e la scultura o la danza si siano fatti di recente minimi quando non si sono annullati; altrettanto avviene ormai anche per la poesia, secondo modalità che trovano proprio in area futurista i più noti antecedenti. Da Marinetti a Majakovskij.

A voler storicizzare questi episodi cadremmo forse in luoghi comuni, possiamo comunque spiegare il fenomeno con una nostalgia e una curiosità. Nostalgia per una poesia che era pubblica, forniva lodi o dissensi clamorosi, proiettava il poeta al centro della folla.

Ma è anche una nostalgia per uno stadio mitico della parola, al di sotto dei significati; una parola, come quella lettrista o dadaista o futurista, che si risolve nei suoni, nelle assonanze, in fremiti analoghi al gorgheggio lirico.

Con povertà di mezzi (il palcoscenico è vuoto, con due soli spot, due microfoni, un'aria anche troppo lugubre, due assi e una tenda) questi poeti aspirano in fondo al gorgheggio, al do di petto.

Ma insieme alla nostalgia, anche la curiosità, quella che appare nell'uso degli ultimi ordigni dell'elettronica, nell'uso spesso *naïf* dei microfoni, delle luci e del palcoscenico; soprattutto, nell'uso offerto al pubblico di simpatiche «macchine poetiche» (un'arpa senza corde, che emette suoni grazie all'aiuto

di cellule fotoelettriche; la vasca d'acqua con le lettere galleggianti, eccetera) che si lasciano adoperare.

La curiosità dura poco, si spegne subito dopo l'uso, e poi subentra la stanchezza. Segno di superficialità? Anche, ma è un gioco quello che i poeti neofuturisti ci propongono. Bello quanto la sua durata. Ma forse indispensabile.

[17 aprile 1980, pagina nazionale]

Il teatro del quotidiano: un equivoco e un convegno

È consuetudine che un convegno di studi accompagni le rappresentazioni teatrali della Rassegna dei Teatri Stabili, con lo scopo di chiarire al pubblico e alla critica e (perché no?) ai teatranti le ragioni di una convocazione e la coerenza di un programma.

Il tema di questo (*Teatro e vita quotidiana*) si prestava poi a digressioni e approfondimenti di attualità e variamente curiosi, tenuto conto della voga prepotente di fenomeni come il «riflusso» (in politica) o la dialettica su «politico e privato» (in sociologia): concetti largamente diffusi quanto schematici che erano qui chiamati a confronto con lo specifico di un artigianato tutte le sere verificabile sulle tavole del palcoscenico.

Infatti il «mestiere» manda segnali che, più o meno felici, confermano comunque l'esistenza di una corrente drammaturgica che desume dalla lingua, dagli oggetti, dal tempo della vita di tutti i giorni, la propria unità di misura.

Naturalmente il ricorso al quotidiano avviene secondo tecniche o forme diverse in Polonia o in Francia, in Giappone o negli Stati Uniti, in Italia o in Olanda, anche perché diversa è la storia, la situazione sociale, la cultura di quei paesi. Ognuno dei venticinque spettatori presenti (se si escludono gli addetti ai lavori) si aspettava forse da quattro giorni di lavori, da due relazioni, da quattro comunicazioni, da quattro tavole rotonde, una sia pur modesta riflessione su questa diversità che riguarda il carattere *internazionale* della Rassegna.

Gli eccentrici anche se competenti discorsi di Achille Ardigò, Mario Lodi e Sergio Frodali, su aspetti marginali della questione, le incursioni volenterose di Michael Billington sul panorama inglese, quelle di Peter Iden e Franco Quadri sulle novità americane, tedesche e italiane, gli inserti di Karpinski, Koserkiewicz e Csúrka su aspetti del teatro polacco e ungherese, i contributi di Folco Portinari, Luciano Damiani e di chi scrive sul versante nostrano, poco sono valsi a istruire un confronto dialettico.

La folta compagine di critici, storici, registi, drammaturghi provenienti dalla Francia, con massicci e strategici interventi è riuscita a dimostrare la propria preparazione nella materia posta all'ordine del giorno. Non del teatro e della vita quotidiana nel mondo si è trattato, ma della «via francese al quotidiano». Non che ci fosse unanimità di opinioni tra Michel Vinaver, Daniel Lindenberg, Bernard Chartreux, Michel Deutsch, Jacques Lassalle,

Bruno Bayen, Michel Bataillon, Jean Paul Chambas, Jean Pierre Sarrazac e Bernard Dort.

Anzi, essendo unanime la sordità alle altre voci provenienti da paesi comunque civilizzati, ciascuno dei transalpini aveva però la sua personale biografia da far intendere. Ciascuno di loro ha salvato il suo proprio individuale schemino citando a turno Brecht, Barthes, Sartre, molto spesso Hegel e naturalmente Zola. Hanno duellato con il fioretto teorico e con la sciabola delle citazioni, ma come nobili cavalieri dell'ideale non hanno cercato il consenso. Che del resto non hanno ottenuto.

Il «teatro del quotidiano» è stato una formula azzeccata, forse nasconde anche molte suggestioni eccitanti, ma il convegno non era una di queste.

[24 aprile 1980, pagina nazionale]

Un crollo nervoso con l'Apocalisse alle porte

Il paesaggio di *Crollo nervoso*, ultimo spettacolo del Carrozzone di Firenze (alias «Magazzini criminali prod»), inserito nel cartellone della XIII Rassegna dei Teatri Stabili, è un paesaggio di trionfi e di rovine. Si guarda cioè come il foro dell'impero romano: resti isolati, frammenti di gloria e di distruzione, di un altro impero, nostro contemporaneo. Si vedono le sdraie di una spiaggia di Mogadiscio, la sala dell'aeroporto di Los Angeles, i giornali in una camera di albergo, a Saigon o a Palermo. Luoghi lontanissimi di un territorio unico per lingua, per religione e per destino. La lingua è il rock (più o meno duro) e il suo dialetto derivato è un insulso parlare ellittico di origine anglosassone; la religione è l'elettronica con i totem radiofonici televisivi e spaziali; il suo destino oscilla tra il godimento del progresso e la disperazione per l'Apocalisse.

*Crollo nervoso* è quindi una sintesi di spazi e di luoghi, e contemporaneamente un agglomerato linguistico e formale. Il gruppo del «carrozzone» non vi rappresenta una situazione, ma tenta di viverla in senso teatrale. Ed è la situazione, condotta al «limite di rottura», di alcuni cittadini che vivono, un po' con piacere e un po' con angoscia, all'interno dell'ombelico dell'impero elettronico. I quattro lati della scena sono tappezzati di avvolgibili in plastica (camera di albergo? riferimento a un film poliziesco? sala d'aspetto di aeroporto? con infinite suggestioni possibili), un televisore fuori scena e uno sul palcoscenico trasmettono un nastro video a colori, segnalando appunto i riferimenti alle località del globo, fornendo l'elenco dei fusi orari.

Sul teatro si svolgono scene multiple, che ripetono spezzoni di gesti e di conversazione: la coazione a ripetere e altri tradizionali stilemi della retorica schizoide si sgranano con frequenti soluzioni di continuità. Frammentato, il «discorso» teatrale espelle via via fossili del parlato e del gesto, ritrovando il senso della continuità nella colonna sonora che unifica piacevolmente in un concerto di vaste proporzioni, le volute sgrammaticature e gli inceppi del recitato.

Ci sono i segmenti della micro struttura quotidiana (un pilota detta l'attacco aereo, il conto alla rovescia si ferma a 1, un invito che si blocca, un orologio sempre controllato, una partita di surf che si programma e non si fa mai), tutti isolati, ciascuno per contro proprio, alla deriva, in attesa dello schianto nervoso e tecnologico che scatenerà l'Apocalisse. Ma ci sono poi le ricomposizioni dello spettacolo: i colori chiari, i gesti ritmati sul rock, la nevrosi che si rispecchia in un controcanto da melodramma futuribile.

Si diceva che il Carrozone celebra un trionfo e un'Apocalisse. Ed è il trionfo della tecnica, dei mass-media, il piacere di un'alienazione che funziona in modo esatto come una partita di «guerre stellari» al flipper; ed è anche l'angoscia di chi conosce la precarietà di un benessere più patito che goduto, quello che si nasconde minaccioso dietro una delle immagini ultime del televisore: un elicottero USA che saluta l'ammiraglio dell'Apollo 11, mentre esplodono come una bomba i suoni, mentre un pilota civile vola all'attacco, e mentre viene segnalato ad Irene che «tutto si sta svolgendo nel migliore dei modi possibili».

Fra trionfo e Apocalisse, Marion d'Amburgo, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi, Pierluigi Tazzi, Julia Anzillotti, Grazia Romano, Carlo Carrà, hanno condotto in porto uno spettacolo godibilissimo, goduto da un pubblico partecipe.

[8 maggio 1980, pagina nazionale]

Stockman è un matto dice sempre la verità

Il dottor Stockman, protagonista del *Nemico del popolo* di Ibsen (1882), è un po' maniaco, pretende che nei suoi articoli di giornale non vengano tolte le esclamazioni. Non solo, ma i puntini sotto le esclamative egli li mette anche nella vita politica e denuncia a sinistra e a destra gli amministratori locali. I quali per la verità sono alquanto corrotti anche se si richiamano al popolo e ai valori di onestà e democrazia.

Tanto fa e tanto dice, questo Stockman, che per volere essere amico del popolo, finisce invece solo, mezzo pazzo, a predicare nel deserto, mentre i corrotti vincono e possono appellarlo «nemico del popolo» con un vasto consenso delle masse. La riduzione che il celebre Charles Marowitz ha curato per Teatro Nazionale di Oslo, ospite tra i più prestigiosi della XIII Rassegna fiorentina degli Stabili, ha sviluppato dell'opera di Ibsen proprio questo aspetto contraddittorio: tanto è lucida l'intelligenza di Stockman e tanto è coraggiosa che risulta addirittura «folle» per la voce del popolo, per l'opinione comune, per quella che poi Pirandello chiamerà la «ragione degli altri».

Pirandelliani sono infatti i modi con cui viene fatta emergere la monografia del protagonista, solo contro tutti, armato di passione e innamorato della giustizia, costretto al soliloquio della pazzia.

Marowitz ha concentrato la sua attenzione sui due ultimi atti, trasformando i primi tre in «ricordi» che affiorano come *flash-back* alla memoria del pro-

tagonista e dei suoi antagonisti; si perde così l'aspetto più datato del dramma con lo svolgimento degli antefatti e dell'intreccio, mentre il coro perde rilievo e diventa il fantasma interiore di Stockman. I personaggi, evocati come in un manuale novecentesco sul teatro epico, affiorano sul palcoscenico in cerca di un autore che li organizzi. E l'autore è proprio Stockman, interpretato da un sublime Per Theodor Haugen, in giacchetta corta, con un viso candido e impertinente come Harpo Marx, leggero come un *Pierrot lunaire*, comico come Macario e tragico come *Enrico IV*. Perfetto, irraggiungibile dicitore senza enfasi di un testo raziocinante, che si presta agli schematismi dei contenuti.

Ma la regia, la recitazione, il ritmo, i colori, i mutamenti di scena (dettati da un uso parco delle macchine), il realismo appena sopra la riga del *decor*, tutto collaborava ad un effetto vagamente metafisico. C'erano i corpi, c'erano le porte aperte e chiuse (tipo *vaudeville*), c'erano gli attori in sala che fingevano il coinvolgimento della platea durante il discorso del «nemico del popolo», ma c'era soprattutto la secchezza improvvisa del recitare, la scoperta del valore rivoluzionario dei vuoti.

Vuoti di recitazione, arresto statuario dei gesti, svuotamento delle vene dal sangue romantico, vuoto della scena improvviso rispetto al pieno dei contenuti polemici. Marowitz, grazie ai suoi straordinari compagni ci ha spiegato come si deve leggere (o riscrivere) un classico del secondo Ottocento senza patire complessi d'inferiorità. Là dentro, senza becere forzature, in quel *Nemico del popolo* datato 1882 risuonava, se non l'universo, almeno un secolo, il nostro, da Cechov a Pirandello a Beckett. Applausi.

[9 maggio 1980, pagina nazionale]

Gli amori di una donna e gli ardori di un vecchietto

Questa XIII Rassegna degli Stabili ha il merito di informare su una tendenza sintomatica del teatro contemporaneo senza concessioni allo spettacolarismo che sembra dilagare nel nostro paese.

Il teatro della «vita quotidiana» è spesso disameno, richiede una intensa partecipazione critica dello spettatore, non facilita il consumo rapido allo snack-bar, richiede i tempi lunghi della mente. Con il rischio, magari, che la lunghezza si prolunghi talvolta in modesto disinteresse per quello che si svolge sul palcoscenico, quando lo spettatore abbia da qualche tempo smesso di esercitare l'organo della mente, per dedicarsi a più festosi disinteressi.

Uno dei caratteri salienti di questo sguardo sul quotidiano è proprio l'abbandono della teatralità esibita (il gusto «melodrammatico» riscoperto ad esempio da un gruppo d'avanguardia come «Il Carrozzone») a vantaggio di un microteatro per attore solo: una specie di teatro da camera, con monologo, a tinte crepuscolari.

Il «Téâtre du Crepuscule» di Bruxelles ha allestito, con regia di Gil Lagay e interpretazione dell'eccellente Janine Godinas, un testo di Peter Hacks, in-

tellettuale cinquantenne, tedesco che ha scelto di emigrare da Ovest a Est già dal 1955. Su una scena porpora, in una alcova tra neoclassico e romantico, Charlotte Stein dialoga con il marito assente, circa i suoi amori con il grande Goethe: *Conversazione degli Stein su Monsieur Goethe assente* è il titolo del lavoro.

Ma è un monologo, un'analisi che illumina una relazione durata dieci anni, durante i quali ognuno dei due amanti è riuscito ad essere felice in perfetta solitudine. Charlotte oscilla tra il veleno di un rapporto conflittuale con il marito e quello critico con Goethe che la adopera come corda di violino per la sua poesia. Al di là e al di qua delle ingegnerie neo-femministe l'azione e la parola hanno giocato con finezza, con volute ambiguità, intorno alla monografia individuale, meno riuscendo a perseguire significati più ampi.

È il risultato che raggiunge anche *Pepé* (cioè *Nonnino*) portato a Firenze dal «Théâtre de l'Acquarium», attivo alla Cartoucherie di Vincennes. Qui il risultato monografico, all'interno di una teatralità più cordiale (il pubblico ai due lati di un corridoio, formato da detriti e oggetti di seconda mano, è a ridosso dell'unico monologante protagonista), è ancor meno desiderato. Infatti Jean-Louis Benoît e Didier Bèzace (quest'ultimo anche interprete) hanno dato vita a un gustoso vecchietto, le cui toppe e i cui brandelli di discorso provengono dalla realtà o, come si legge nel programma, «da conversazioni con alcuni vecchi in un ospizio della regione parigina».

Le intenzioni militanti restano però sullo sfondo, mentre in primo piano l'indivoltato vecchietto delira con improbabile vena ginnica, provoca il riso e la simpatia, finché non approda, attraverso un brillante gioco di recitazione, al finale malinconico d'obbligo per ogni spettacolo sulla «terza età».

Un teatro formalmente accademico il primo, aggiornato sulle tecniche sceniche il secondo, entrambi «crepuscolari» pur con voltaggio diseguale.

Ma la pressione di un'amante e i vaneggiamenti di un pensionato non sono una festa in piazza.

[11 maggio 1980, pagina nazionale]

Dalla parte delle bambine, con un po' d'ironia

La soluzione del «microteatro» (monologhi, dialoghi sottovoce, tecniche da café-théâtre, distanze ravvicinate tra platea e attori) continua a presentarsi come la più naturale per la drammaturgia che si ispira alla vita quotidiana e di cui la III Rassegna di Firenze sta presentando vari esemplari. Diciamo naturale perché la conversione in spettacolo delle fette di realtà sociali o introspettiva che questo teatro tenta, non può fare a meno di ricercare un colloquio con il pubblico che rispetti la normale fisiologia di chi ascolta e guarda.

Impraticabile la drammaturgia tradizionale dello scrittore (ma parleremo tra qualche giorno di un interessante autore ungherese) così come è praticata dagli implacabili francesi e da alcuni tedeschi, la scrittura dell'attore è garanzia di comunicabilità. Nel senso cioè che la percezione dello stato di salute del pubblico consente ai protagonisti in scena di variare l'intensità dei loro scontri verbali a seconda di quella che è l'esigenza del momento. Il testo che ne risulta, per quanto originato dal Mondo, non delude.

Esemplare per metodo è in questo senso il lavoro esposto dallo Het Werkteater di Amsterdam, una creazione collettiva intitolata *Maria e Laura*, senza regista, con tre tecnici e tre attori. Maria Kok, Shireen Strooker e Franciscus Bernardus. Si è recitato addirittura in italiano, rispettando al massimo il principio dell'adeguamento alle esigenze del pubblico. Il tema è quello della condizione femminile (altre volte, per lo stesso gruppo erano stati i carcerati, gli ospedali psichiatrici e gli anziani). Assistiamo a una specie di «piccole donne crescono» svolto dalla parte delle bambine ma con distacco ironico. Dalla bambina di coniugi separati che sopraffatta più dalle cure compensative dei genitori che dalle incurie, finisce per «bucarsi», alle tensioni psicologiche e dell'età puberale, fino alla seconda terza e quarta età. Più le due recitanti si accostano alla loro età anagrafica, e più lo spettacolo acquista mordente.

Infatti la duttilità del copione si presta a un gioco di tensioni e di atmosfere, suggerendo uno spazio scenico come libero recipiente in cui muovere i liquidi e gli angoli delle emozioni, non del personaggio, ma dell'attore.

Gli attori si cercano senza troppe ansie, non si attaccano al copione previsto, lasciano che gli spazi vuoti del dialogo si aprano tra di loro, rischiano di apparire impacciati, balbettano magari qualche battuta che non viene al momento giusto. Colpa di una mancanza di regia? Anche, ma soprattutto merito di una preminenza, qui, dei tempi lunghi femminili adoperati senza retorica. C'è aperto il varco alla tristezza per le povere donne, una delle quali finisce sulla sedia a rotelle inebetita, ma anche al riso per il comico di una parabola cominciata fra l'andare e venire da un genitore all'altro e conclusa con senili vampate di amore «chiacchierato» a caffè.

Il pubblico, diviso, rideva o taceva forse commosso. Era una modesta proposta per suggerire il dubbio.

[15 maggio 1980, pagina nazionale]

Candidamente aver paura del fascismo

*Minnie la candida* di Massimo Bontempelli in scena questa settimana al Metastasio di Prato, in un'edizione realizzata dal Piccolo Teatro di Milano, fu scritta tra il 1925 e il 1927, e rappresentato nel 1929. Il fascismo aveva preso il potere nel 1922.

Così del fascismo scriveva proprio nel 1927 un critico teatrale: «Esso aspira ad essere qualcosa di più e di meglio che un governo come tutti quelli che lo avevano preceduto: il pedagogo del paese, l'artefice della nuova anima nazionale, che intende educare ad una visione guerriera e agonistica della vita. Esso aspira a permeare di sé la cultura, penetra in tutti i domini, compreso il teatro, nulla lascia che sfugga al suo controllo e alla sua sorveglianza. Antindividualismo, gerarchia, subordinazione, disciplina, vita intensa, ottimismo vitale, volontà di vivere e di potenza».

Candidamente *Minnie la candida* intuisce tutto questo e ha paura. Vede che, intorno a lei e al promesso sposo Skagerrak e al fedele amico Tirreno, aumentano pericolosamente gli uomini perfetti, sani, meccanici, moderni, aggiornati, decisi, efficienti, produttivi, puntuali, equilibrati. E non resiste. Per un curioso equivoco scopre la verità, e si ammala. Come una povera pazza comincia a dividere il mondo in buoni e cattivi, da una parte i cattivi, tutti costruiti artificialmente, dall'altra i buoni, gli autentici difettosi, contraddittori, «umani». Tra moderni e antichi, tra sani e malati, sceglie sempre i secondi. Ma sa che non avrà molto tempo per sperare, ha paura che lei stessa sia costretta a diventare un automa come tutti gli altri e quindi si suicida, volando dal balcone dentro la città tentacolare piena di luci elettriche di insegne, di macchine, luogo di dannazione come per la cultura espressionista.

Gli altri la giudicano pazza e la compatiscono nel migliore dei casi (il fidanzato, l'amico) oppure la combattono e la respingono. E il candore di Minnie, supremo grido contro lo stravolgimento dell'uomo antico in un mondo industriale, è anche grottesco, una specie di recitazione romantica, piena di grazia sovranaturale e di istinto di sopravvivenza. Così è stata una sublime Giulia Lazzarini, leggera e astratta come Ariel nella *Tempesta* o, romantica come una prima donna del gran teatro antico.

Il fatto è che la regia di Carlo Battistoni e le scene pur suggestive di Gianni Polidori, riproducevano un po' troppo l'atmosfera d'epoca (più o meno lo stile razionalista degli anni Trenta), inducendo tutto l'insieme a ripetere i vizi e gli errori che furono probabilmente all'origine del fiasco della «prima» nel 1929. E cioè il permanere di movenze naturalistiche all'interno di aspirazioni simboliche e filosofiche. Tutto questo giova alla protagonista, ma implica nei *partners* minori (erano gli attenti e impegnati Antonio Fattorini e Luciano Virgilio, soprattutto) una non comune agilità, dal registro reale a quello surreale.

[17 maggio 1980]

Al supermercato del teatro

Stasera cala il sipario sulla XIII edizione della Rassegna internazionale dei Teatri Stabili, con la speciale serata dedicata ad Eduardo. Il grande attore scende da Milano per assistere, insieme ai suoi affezionati spettatori fioren-

tini, alla proiezione dell'adattamento televisivo del *Contratto* ('67), commedia mai più rappresentata da oltre un decennio.

Ma intanto si è concluso il lungo elenco degli spettacoli di questa rassegna durata più di un mese, con la rappresentazione della *Morte di García Lorca* di José Antonio Rial, per la regia di Carlos Gimenez e l'esecuzione della compagnia venezuelana Rajatabla. Opera decorosa, che non modifica il quadro di valori emerso finora, inserito inoltre nella sezione «Rassegna / informazioni» senza nessun obbligo di obbedienza alla al tema di questa manifestazione, l'ormai noto «Teatro e vita quotidiana».

La ricerca di un tema di «tendenza» è a sua volta encomiabile anche se risponde a interpretazioni critiche un po' marginali. L'anno scorso ci fu una certa prevalenza della drammaturgia tedesca (anzi di una parte di essa, e neanche la più dinamica), quest'anno ha prevalso il gusto francese. Insomma ipotesi di lavoro intelligenti, ma più legate a pregiudizi libreschi che a effettiva pratica scenica. La qual cosa è il segno di un'aspirazione nobilissima (e per noi valida): sollevare il teatro, particolarmente in questa isola toscana in cui tutto fa spettacolo, comprese le mostre e i convegni, dal livello di mercato ortofrutticolo in cui rischia di cadere. Ma per fare questo occorre puntare più sulla qualità che sulla quantità.

La rassegna di quest'anno è stata più zelante che efficace. Venti serate hanno sepolto tra i mediocri anche avvenimenti di un certo rilievo che avevano però bisogno di aria per essere visti con agio, magari discussi e meglio divulgati. I due bellissimi spettacoli di Wajda, bellissimi soprattutto per lo strepitoso livello professionale dei quattro attori (Jerzy Stuhr, Jerzy Bińczycki, Jerzy Radziwiłowicz, Jan Nowicki) sono stati soffocati dal programma e da due indigesti, seppur ben farciti, prodotti francesi del Teatro Nazionale di Strasburgo. Bene è andato il *Crollo nervoso* del Carrozone e così *La bocca del lupo* dello Stabile di Genova, anche questi in modo diverso più per virtù degli interpreti che per valori drammaturgici. Così è per il notevole *Nemico del popolo* presentato dai norvegesi e recitato da un grande Per Theodor Haugen, così per la *Conversazione dagli Stein*, più letteraria che teatrale, ma distillata con bravura da Janine Godinas, così infine per il discreto *Pepè* reso godibile da Didier Bezace.

Abbonati e critici non sono stati però messi in condizione di apprezzare i gioielli raffinati o le brillanti falsificazioni, visto che tutto era esposto secondo i metodi del supermercato all'ingrosso. In questo la rassegna, che nasce con criteri di selezione culturale, non è stata fino in fondo fedele a se stessa. E poi, nonostante le apparenze, il teatro grande, quello professionalmente accurato, è più in crisi di quanto non si creda e non giova alla sua preservazione l'imitazione delle mode demagogico-festive. Si può teatralizzare per un mese la città usando le strade e il personale adeguato; ma non è possibile per chi punta, dentro i teatri tradizionali, sulla qualità e su un ruolo di riflessione critica. E non si può, di conseguenza, pretendere che in tanta abbondanza dell'offerta, la domanda cada sulla drammaturgia davvero inte-

ressante (quella dell'ungherese Csurka o del tedesco Botho Strauss) quando si era assaliti da tante altre parole inutili e quando il tempo per capirli era quello che di solito si riserva all'effimero.

[19 maggio 1980, pagina nazionale]

Arriva Eduardo e sigla il *Contratto*

Purtroppo non si replica. È stata la più bella serata della Rassegna, quella dedicata ad Eduardo. Ordinata senza retorica e con buon gusto, sobria e affettuosa. Un grande ritratto lungo le scale dell'ottocentesco Teatro Niccolini, molti fiori, il pubblico soprattutto di giovani era a stento contenuto in platea, nei palchi, nel loggione. Un lunghissimo applauso è cominciato quando i flash hanno annunciato l'arrivo dello spettatore Eduardo De Filippo che veniva ad assistere allo spettacolo di Eduardo, la commedia *Il Contratto* adattata ora per la TV, proiettata su un grande schermo televisivo, al di sopra del proscenio, proprio davanti al grande sipario di velluto rosso.

Il pubblico guardava dentro la platea, lo salutava in piedi, Eduardo era piccolo e inerme come Charlot: come prima entrata è stato un trionfo. Poi è cominciata l'azione (un prologhetto di poesie) e il dialogo con tutti quelli che hanno tentato di avvicinarlo.

Il compleanno, come si sa, è un genere teatrale codificato da secoli, ma qui i registi, Giorgio Mori presidente della Rassegna e Elio Gabbuggiani, sindaco di Firenze, hanno cercato di vincere la convenzione e i suoi intrecci.

Alla fine della proiezione, lo stesso Eduardo ha trasformato ogni pericolo di rituale in «teatro del quotidiano», ha chiamato ogni cosa per nome: il teatro (la casa), gli spettatori (i figli), la sua commedia (la vita). Da solo si è fatto la recensione e ha proposto di tagliare qualche lunghezza dei tre atti, ha augurato lunga vita al suo copione, ed ha ricordato che tra il secondo e il terzo atto era successo che avevano rapito Moro e a lui si erano rotte delle costole. Venti giorni di interruzione rievocati quasi a smontare il lavoro già fatto e appena gustato in tutta la sua continuità.

Rivisto oggi, dopo tredici anni dalla «prima» in teatro (il 12 ottobre 1967 al Teatro La Fenice di Venezia), quel *Contratto* è sembrato una curiosa scoperta. Al centro della platea la luce dello schermo illuminava Eduardo dagli occhiali in su, intorno la gente reagiva allo spettacolo sapendo di essere ascoltata, ogni risata e ogni reazione poteva essere sbagliata, irriverente, adulatoria o incompetente. Negli intervalli si applaudiva alla platea, ci si voltava verso l'illustre vicino di posto, ammessi a una complicità di sensazioni. Il teatro ritrovava il piacere del «guardare e dell'essere guardati».

Così il pubblico festeggiava gli ottanta anni di Eduardo come sullo schermo una folla altrettanto numerosa, ma meno ordinata, festeggiava Geronta Sebezio assiso in trono, sorridente, avvolto nel mantello regale.

Il protagonista della commedia è un genio diabolico e filosofico, un po' Enrico IV di Pirandello e un po' Ligurio della *Mandragola*. Scherzando, Eduardo ha parlato di commedia machiavellica e ha suggerito un'attenzione al testo simile a quella che mettiamo per i romanzi «polizieschi», con una *suspence* che si scioglie infatti alla fine del terzo atto. Eduardo non è solo un grande attore, è anche un delizioso inarrivabile novellatore. Un novellatore sottilmente autobiografico, mai dimentico del suo punto di vista, che sottopone tuttavia all'ironia della scena.

Qui diventa protagonista assiso in trono, quasi santificato dalla devozione popolare, dolce e beato nella voce, ma lampeggiante negli occhi; in odore di taumaturgo, capace di vincere la morte e di sfidare l'eternità, ma solo grazie a truffe genialmente architettate che gli fruttano milioni. Geronta Sebezio fonda la sua fortuna su meriti propri e su demeriti altrui. Gli altri si amano reciprocamente finché esiste un interesse che li lega, finché la reciproca voracità può essere soddisfatta; e cominciano invece ad odiarsi fino a volersi morti quando lo stesso interesse lo richiede. Su tanta meschinità il protagonista si erge «virtuoso» per doti teatrali e per virtù registiche, e vincendo la posta in gioco scopre anche la profonda crudeltà della società umana.

Recitando, Eduardo racconta la favola senza la quale non c'è teatro, e con interminati silenzi e profondissima quiete, li commenta alludendo alla vita reale. Ad ogni virgola teatrale, il sorriso e le rughe di Geronta Sebezio sfogliavano pagine e pagine del libro di Eduardo, mentre in mezzo alla commozione del suo pubblico il viso interrogativo di Eduardo scioglieva una piega e corrugava un sorriso. Geronta tornava ad essere Sant'Eduardo.

[21 maggio 1980, pagina nazionale]

Un laido *Salomé* uscito da un incubo a colori

Con le note trionfali dell'*Aida* che accompagnavano i ringraziamenti al pubblico di Lindsay Kemp, protagonista assoluto di *Salomé*, si è conclusa la stagione teatrale del Fabbricone di Prato. Un successo strepitoso che premia finalmente la pazienza con cui, vincendo polemiche strumentali e faziose, l'amministrazione di Prato ha saputo mettere a disposizione del pubblico e dei complessi teatrali uno spazio originale, polivalente, elastico, raro da trovarsi.

Il successo è quello un po' isterico che accompagna da tempo il lavoro di Kemp, sceneggiatore, scenografo, costumista, regista e protagonista della pantomima *Salomé*, nata alle scene nel 1974. Lo spettacolo è sensuale nel suo svolgimento, prima che intellettuale nella sua concezione. Un pretesto culturale lo muove, il mito di Salomé, raccontato da Oscar Wilde (1905); dal mito si enucleano simboli che rimandano all'audizione teatrale e figurativa: il collegamento avviene dal mito al simbolo ad un nuovo mito, in modo che intorno all'idea di partenza si accumulano infatti riflessi, variazioni sul tema, maschere dello stesso volto. Lindsay Kemp cita Wilde: «Non serve

guardare le cose, se non in uno specchio, perché lo specchio non ci mostra che le maschere».

Nasce così uno spettacolo a strati sovrapposti. I vapori d'incenso, prodotti da opportuni bracieri, si colorano di rosso, di verde, di giallo, di bianco; i costumi dipinti sui corpi sono scoperti da veli e da abiti di scena, mentre le fortissime dosi di *maquillage* si alternano alle maschere; la sessualità oscilla in un equilibrio ermafrodito: la transessualità è un altro aspetto della stratificazione espressiva.

La scena sta come la pagina aperta di un libro illustrato da colori densissimi, e come in un'edizione all'inglese si solleva un lembo (la scala) e si scopre una grotta, piegando una voluta si allargano le ali di un angelo enorme, ripiegato il quale, un serpente e una colomba escono dal ventre della regina Erodiade. Si tira un filo e scende l'altalena con una luna-*pierrot*.

Le musiche, prevalentemente percussive, lasciano il varco a effetti registrati, ad emissioni orientali a inserti operistici o di canzonette, in un alternarsi di sorprese e di effetti, come in un circo anglo-franco-ispano-italo-giapponese, con frequenti epigrafi in latino.

Tra le pagine di questo libro-giocattolo non c'è sviluppo né dialettica drammaturgica, e chi le cercasse rimarrebbe profondamente deluso, annoiato. Non è un teatro di conoscenza, ma di pura percezione che si diverte a stuzzicare il gusto estetico sottoponendolo a illusioni che subito smentisce.

Alla teatralità erotica succede la delusione grottesca.

Dopo avere scatenato i vapori dell'erotismo scenico, Lindsay Kemp appare come un viscido, laido Salomé. Dell'erotismo mostra il volto angoscioso, nel ghigno sottile e perverso, nel gesto essenziale e penetrante come un incubo. Erode e Erodiade appartengono alle dinastie dei Re Sole e dei Macbeth, ma anche a quella degli Ubu, e le loro pulsioni sono tragiche e ridicole.

Il fantasma che essi hanno scatenato, li turba e minaccia la loro onnipotenza. Salomé si nutre del sangue della sua vittima (un Giovanni qui ribattezzato con le frecce di San Sebastiano) come un lemure vischioso che trasmette la morte e la colpa; Erode-Ubu uccide Salomé ma non può impedire che il fantasma risorga. L'eros, la colpa, la morte, sono l'anello di una catena infinita. Il melodramma ermafrodito di Lindsay Kemp potrebbe infatti durare all'infinito, non senza destare in noi qualche preoccupazione vista una frase perentoria del grande mimo: «Voglio veramente togliere il respiro al pubblico». L'ossigeno è necessario al cervello. Talvolta.

[31 maggio 1980, pagina nazionale]

C'è un gran disordine nelle passioni di Arden

*Arden of Feversham* di anonimo elisabettiano (1592 circa) è il secondo spettacolo del cartellone di prosa della XXXIII Estate Fiesolana. Lo presenta il Gruppo della Rocca in collaborazione con l'Ente Teatro Romano di Fiesole.

le e con l'Estate Teatrale Veronese. La prima rappresentazione è andata in scena in uno spazio teatrale nuovo, ricavato nel cortile del suggestivo Castel di Poggio, una costruzione romita, ai margini dell'abitato di Fiesole, alta fra cipressi e verdi boschetti.

*La lamentevole e vera tragedia del signor Arden* non poteva trovare ambientazione migliore, in una notte chiara e propizia. Le costruzioni rustiche che spuntavano da dietro il palcoscenico, qualche colpo di riflettore sull'avito castello, lasciavano in un giusto clima di romanzo nero il testo elisabettiano che era stato nuovamente tradotto da Fiorenza Brogi e Antonello Mendolia. L'impianto scenico ispirato da Luciano Damiani stabiliva una cupa continuità fra il colore ambientale della notte fiesolana e i lenzuoli neri, destinati però a colorarsi di un marrone terragno sotto l'azione delle luci. Un vento artificiale gonfiava di tanto in tanto, soprattutto nel cambiamento di scena, quei paramenti che, a luci semispente, acquistavano le forme pressoché simboliche di una materia in ebollizione. Tutta l'azione è contenuta in questo imperturbabile velario: il bollire degli elementi, le nubi pregne di vento prima della tempesta, l'apparato funebre della casa di Arden. Alcune sedie e un tavolo, essenziali elementi dell'interno, anch'essi velati di scuro.

Dunque uno spazio metafisico, o almeno simbolico. Ma anche un modo per ridurre ad unità di luogo (ma quale luogo, se non la mente o la coscienza?) un testo che aspira alla narrazione romanzesca, epica, quasi da cantastorie. Qui è tempo di riconoscere la nostra sorpresa nello scoprire un'inversione di tendenza nel Gruppo della Rocca. Proprio dove il ricorso alla tecnica epica allo stato puro poteva sembrare inevitabile, ecco che si assiste al contrario: la compressione dei diversi registri stilistici di *Arden* in una specie di microcosmo dell'angoscia, dominato dalla malefica coppia di Alice (Fiorenza Brogi) e Mosbie (Mario Mariani), impegnati in arie ibseniane e nella loro parodia. Intorno, sempre per rimanere nel *boudoir*, in vesti che oscillano fra Seicento e Ottocento, i servi complici, Susan (Enrichetta Bortolani) e Michele (Ireneo Petruzzi), e soprattutto la vittima predestinata Arden (Bob Marchese) accompagnato dall'ombra di Franklin (Dino Desiata), una specie di io-narrante, prolungamento dei capillari nervosi dell'impassibile autore.

In questo circolo borghese si recita tra due righe: in alto Arden, Alice e Mosbie toccano la declamazione inerente ai massimi destini, in basso si lasciano andare a crisi di isterismo viscerale, nel mezzo hanno a disposizione il limbo di un recitativo catatonico. Il coordinamento registico, che la Rocca ha affidato questa volta a Antonello Mendolia, voleva suggerire un disorientamento, un'instabilità di cuore e di pensiero, la perdita di un centro morale, il massimo di disordine, tra sogni di morte, amori e tradimenti. Ambizione che trova riscontro quasi esemplare nella scenografia che abbiamo descritto, ma che si impiglia talvolta in una recitazione non sempre oliata a dovere, e in un montaggio delle scene (il rodaggio comunque provvederà) che contrappone i registri più di quanto non li colleghi in un piano giustamente inclinato. L'impasto dell'area metafisica con quella comica inferiore, quella occupata

da Blackwill (Giovanni Boni) e Shakebag (Maggiorino Porta), i due sicari, avviene invece con maggiore sicurezza radicandosi in una poetica teatrale consueta per la Rocca, quella della mescolanza degli stili.

Lo spettacolo è godibilissimo in tutto l'impianto figurativo, non cede mai al di sotto di una tenuta media nella recitazione, ma non si accende: la perdita del baricentro, l'inquietante deriva morale di questa tragedia nuda, dove ognuno dice ogni volta il contrario del pensiero precedente, e dove ogni declamazione già contiene il suo negarsi, richiederebbe un'esecuzione sinfonica. La tecnica dell'*interruptus* (la gelosia di Arden che si arresta, il delitto dei due sicari che non si consuma, l'odio dei due amanti assassini che viene tacitato) è una bella intuizione registica, ma per diventare sincopato collettivo ha bisogno di un maestro concertatore. Comunque tutti gli attori hanno fatto il loro dovere. Applausi cordiali.

[22 luglio 1980, pagina nazionale]

Gli Apostoli non sono noccioline

Sì, ci sono spettatori malevoli e male intenzionati che augurano una lunga vita all'ultimo dramma di Diego Fabbri, *Al Dio ignoto*, presentato a San Miniato, in occasione della XXXIV Festa del Teatro dall'Istituto del Dramma Popolare. Noi, a cui sta a cuore il buon nome, e più ancora la buona vita in mezzo al suo popolo di questa antica istituzione ci auguriamo invece che dell'incidente deplorabile di quest'anno non rimanga memoria.

A San Miniato il cronista pellegrino può trovare cordiale ospitalità entro palazzi metafisici e restaurati, sulla punta di un colle che, quando il cielo è stellato, sembra eterno. Ma lì si ritrovano anche le tracce di un rito storico, il teatro in piazza che si inaugurò nel 1947, più come appuntamento di popolo che come esibizione di palcoscenico. Per molti anni il pubblico di San Miniato rimase «l'entità essenziale dello spettacolo al punto da compensare la mediocrità del testo e della realizzazione»: così si legge nel bel libro di Andrea Mancini, *La maschera e la grazia* (Bologna, Patron, 1979).

Remote le origini, attenuate le memorie, circondati da una eccellente produzione manifatturiera, assediati da correnti ideologiche più grandi di loro, poco aggiornati sulle nuove ricerche teatrali, sia laiche che cattoliche, gli organizzatori sanminiatesi stanno da qualche stagione volando di palo in frasca. Perdono la passione del pubblico e non trovano autori. Nessun laico deve mai rallegrarsi della altrui insipienza perché quella, prima o poi, è destinata a ricadere su di noi. Anche Diego Fabbri puntualmente ricade su di noi, ed è ormai tempo di essere previdenti e di evitarne l'impatto, altrimenti noi e gli spettatori, gli attori e i lettori di giornale, saremo costretti, come nella qui presente occasione, a intrattenerci sul nulla, o quasi.

A tratti il vuoto teatrale era stavolta colmato da Orazio Costa. Qui non si poteva fare della regia, si dovevano distribuire gli attori lungo la profondi-

tà del palcoscenico, regolare le luci, evitare gli ingorghi di parole, misurare i tempi. E Orazio Costa non ha interpretato l'insensato flusso di parole di Fabbri, lo ha solo orientato. Si è limitato a fare, con Pino Manzari, il vigile della strada, l'addetto alla circolazione aerea. Nei limiti del possibile.

La scena di Titus D. Vossberg era piuttosto bella; un edificio classico, tra la rovina e la ricostruzione, un tempio sventrato, dalle pareti scabre, dalla membratura possente. Era il luogo teatrale rialzato, sotto al quale stava un proscenio con sedie, meno bello ma più frequentato. Una specie di salotto riservato agli attori e a un giornalista (naturalmente televisivo). Gli attori, provenendo dalla platea, come il giornalista, discutevano pirandellianamente: su se stessi, sulla vita, sulla religione; poi il giornalista li intervistava, e venivano fuori la poetica, la politica, la deontologia e la teologia. Diego Fabbri si conferma il maestro di una religione da *boudoir*, ritrattista di una mediocre borghesia che ragiona di Cristo come di Craxi, degli Apostoli come fossero noccioline, allungando le gambe sulla poltrona, poi salendo sul palcoscenico come su una barca a vela, presumendo che la propria autobiografia apocrifia sia un capitolo degli *Atti degli Apostoli*.

Poi, naturalmente, c'è la lezione di catechesi per attori e capocomico. I signori chiacchieroni salgono sul palcoscenico e provano varie scene (da Eliot a Blok) sino a che non trovano le parti giuste, il genere essenziale e profondo, che li liberi dai peccati del mondo. L'antologia di testi si conclude infatti con una sacra rappresentazione del «mistero» della Resurrezione, una specie di *Quem quaeritis*, rivisto e corretto per il nostro Medioevo prossimo venturo.

Per fortuna Gianrico Tedeschi ha potuto recitare dieci minuti dal *Grande inquisitore* di Dostoevskij, con un bell'effetto luministico e con bravura intatta. Per il resto i poveri attori, non si capiva che cosa ci facessero là sul palcoscenico; bastava Fabbri a leggere il suo diario, a sillabare la sua antologia. Tacciamo i loro nomi per pudore, rivelando tuttavia quelli di Bianca Toccafondi e Andrea Bosis perché il loro birignao era così convinto e invaso da non meritare il silenzio.

[28 luglio 1980, pagina nazionale]

Il boschetto, oasi verde all'insegna del teatro

*Il racconto d'inverno* di William Shakespeare, allestito da Giancarlo Cobelli e prodotto dall'Estate Teatrale Veronese, ha concluso le manifestazioni teatrali estive di Firenze. Quest'anno il cartellone s'intitolava «Teatro '80 – Fiera d'Estate» ed era interamente ospitato dal Centro Teatrale «Il Boschetto», nel Parco di Villa Strozzi, uno dei più accoglienti «punti verdi» della città. La collaborazione del circolo con il comune è stata, a detta degli stessi interessati, proficua dopo tre anni di rodaggio si può dire che l'impegno degli organizzatori del «Boschetto» ha trovato giusta accoglienza presso il pubblico più ampio, mentre il sostegno della amministrazione ha dimostrato che tra governo

della città e organismi di base esiste un buon ricambio di energia. C'è stata una oscillazione di pieni e di vuoti nelle gradinate e nel *parterre* del teatrino, (affluenza massima: *Il racconto d'inverno* e *Alceste* di Andrea Bendini, da Euripide, con regia di Gagnarli; affluenza minima: *La trilogia di Ludro*), ma questo dipende anche da un programma molto eterogeneo e vario, oltre che dal dislivello delle compagnie impegnate. E certo tra Piera Degli Esposti e Calindri, come tra Ben e Shakespeare corrono differenze che a tutti sono note; e molti spettatori avranno pensato che era inutile andare a verificarle di persona.

Merito degli organizzatori è stato comunque quello di fornire un panorama abbastanza variato di quello che si svolge d'estate sulle scene italiane, escluse le novità o le riprese che sono state ospitate dal maggiore Teatro Romano di Fiesole. Magari, come andiamo dicendo da anni, il Comune di Firenze e l'Estate Fiesolana potrebbero trovare forme più efficaci di collaborazione integrando meglio i rispettivi programmi. Inoltre si può notare che il programma del «Boschetto» è un po' un'area (più organizzativa che ideologica) di ispirazione tra il cattolico e il democristiano.

La cosa è un segno indicativo del pluralismo (come suole dirsi) che spira nella nostra città e non sorprende trattandosi di un'ispirazione coerente ma può talvolta provocare cadute prevedibili (*Al Dio ignoto* dove il mestiere di Costa non salva le mediocrità di Fabbri).

Fa invece piacere che, nella varietà dei risultati espressivi, il Circolo inserisca nella programmazione ufficiale, costituita da lavori provenienti da Gardone, Taranto, Pompei, Borgio Verezzi, Verona, S. Minato, anche proprie produzioni: quella di Lamberto Scotti (*I denti dell'eremita* di Carlo Terron), *Alceste* di Bendini-Gagnarli e *La sporta* della compagnia «Il Bargello».

Non si vuole qui esprimere un giudizio critico né un indiscriminato amore per le produzioni di base, ma solamente apprezzare (quell'interesse del teatro e della collettività che lo ospita) l'esistenza di una ricerca culturale dai fondamenti non velleitari né opportunistici.

E certo la scelta di Terron, Giovan Battista Celli autore (1498-1563) de *La sporta*, e Francesco Augusto Bon, autore della *Trilogia di Ludro*, presentata da Calindri, non mi pare alla moda anzi un po' marginale. E questo, mentre imperversava comunque l'ovvietà dei copisti, merita rispetto.

Meno originale, più popolare, certo accolto da un gran pubblico, annunciato da alcuni nomi di sicuro richiamo, è risultato ovviamente *Il racconto d'inverno* di Shakespeare.

Folla straordinaria per l'ultima domenica di agosto, con posti prenotati anche dalla provincia. Molti applausi per tutti, ma tutti avrebbero dovuto andare a Piera Degli Esposti che ha suggerito invano, nella parte di Ermione regina di Sicilia, un tono recitativo fra la favola leggera e la tragedia sanguinaria; appena le si è avvicinato Pino Micol, questa volta più opaco del solito nei panni di Polissene re di Boemia.

Gli altri, cominciando da Giorgio Albertazzi, sono stati incomprensibili per quanto volevano rendere quotidiana una storia che è tutta fiabesca e incredibile.

Chiacchieravano come se recitassero sé stessi e invece dovevano recitare delle figurine dipinte e irreali. Bella la scena e belli i costumi, in uno stile floreale-moderato tra *Turandot* e illustrazioni inglesi, una specie Lindsay Kemp in versione per bambini.

Peccato poi che la mancanza di un freno e di una misura interpretativa finisse per trasformare la varietà e ricchezza degli addobbi in segni arbitrari, con un Albertazzi che assomigliava a Laurence d'Arabia (nei momenti migliori) e allo Sceicco bianco (in quelli peggiori), o viceversa. Per fortuna Piera Degli Esposti è riapparsa sul finire dello spettacolo a recitare l'epilogo come trepidanti «pagine gialle». Successo brillante.

[26 agosto 1980]

C'è un Goldoni rococò che s'aggira per Parigi

Al Théâtre Gérard Philippe di Saint-Denis, alle porte di Parigi, è in scena da pochi giorni il nuovo spettacolo di Alfredo Rodríguez Arias e del Gruppo TSE; si tratta dei *Due gemelli veneziani* di Carlo Goldoni, prodotto in collaborazione con la Biennale di Venezia e destinato ad approdare alla laguna nella prossima occasione carnevalesca. Occasione che sarà forse più propizia allo spettacolo di quanto non lo sia stato il teatro parigino. La novità si presentava interessante per chi aveva gradito il fortunato allestimento delle *Pene d'amore di una gatta inglese*, anche il successivo arrangiamento poliziesco-avventuroso dell'*Etoile du Nord* aveva lasciato delusi. Si trattava, in ogni caso, di testi scritti su misura per una *troupe* eteroclitica e per un regista fantasioso, in cerca di *gags* eleganti, di effetti sorprendenti e di situazioni gratuite e curiose. Per la prima volta il Gruppo si è cimentato con un testo classico, anche se non notissimo, tra la commedia dell'Arte e una drammaturgia guidata dal gioco recitativo, dal ricalco del testo sul modello dell'attore.

E le cose non vanno bene. Facundo Bo, altre volte a suo agio, tradisce una certa qual monotonia di mimica nella duplice parte di Zanetto e Tonino. Senza dover scomodare le superbe interpretazioni di Alberto Lionello (in Italia) e Michel Bouquet (in Francia), il suo ruolo richiederebbe una maggiore elasticità, visto che la vorticoso danza impressa al resto della *troupe* non consente le coerenze di «carattere» che Goldoni impone. Altrimenti, se balletto deve essere, lo sia fino in fondo. Invece i duelli si succedono pesanti e una donna in bautta perseguita dall'inizio alla fine i commedianti, suggerendo ad ogni svolta di spettacolo una simbologia mortifera che vorrebbe dare serietà interpretativa allo spettacolo, facendo credere che la sottigliezza dei ricami giocosi nasconda una «rilettura» intellettuale che non esiste. L'eccesso di decorazioni gratuite (*gags, gags, gags...* datemi *gags* e vi solleverò il mondo!) deve essere compensato da una finta «rilettura».

Peccato per le scene di Emilio Carcano, che erano di livello notevole, e anche per le luci, sobrie e delicate. Bravo Jacques Jolivet nel ruolo di Florindo.

C'è della falsa coscienza alla base di questa regia. Si confonde la commedia dell'Arte con i ricami del regista e si pensa che tutto ciò che è Venezia, Italia e Settecento sia rococò, striminzite figurine, ricami di Burano, vetri di Murano. Luoghi comuni un po' vecchioti, che proprio a Parigi per fortuna, un'altra *troupe*, conosciuta da noi in occasione dell'ultimo Carnevale veneziano, si incarica di smentire.

Attilio Maggiulli, poco più che trentenne, pugliese d'origine, da dieci anni in Francia, è l'unico italiano della *Comédie italienne*, un gruppo di attori che si sforzano di presentare testi italiani in lingua transalpina. Dopo aver diretto un più piccolo teatrino, «Attilio» ha deciso di aprire con *La Locandiera* di Goldoni un locale più ampio, la cui denominazione si ricollega a un modo di recitare che qui è decisamente alternativo. Non ricami floreali della regia, ma pura concretezza degli attori, non ambizione intellettuale celata dietro il comico, ma accettazione del comico in se stesso, con piena consapevolezza. È vero che questa *Locandiera* non piacerà ai «philosophes» vecchi e nuovi del teatro parigino. È una *Locandiera* sanguigna e farsesca, che fa ridere e che chiede al pubblico uno sforzo di connivenza fondato sull'istinto.

Non ho mai visto così ben riuscita la scena delle due comiche (Ortensia e Dejanira), forse perché non ho avuto la fortuna di vedere Visconti, ma anche perché finalmente non era recitata né per provocare né per reprimere. Hélène Lestrade interpreta in un modo così personale i testi italiani che l'insopportabile cantilenato di molti attori francesi qui si disegna in modo nuovo.

L'incontro di una recitazione primordiale con la lingua francese è sorprendente. Goldoni si piega alla volontà dell'attrice senza diventare balletto, e così fila via in un alternarsi di tensioni che dipende dal valore dei recitanti. È una strada ancora lunga ma interessante, marginale in una società teatrale di accademici, questa della *Comédie italienne*. Molto opportunamente sta nascendo accanto al teatro una scuola di recitazione, alla quale sarà bene rivolgano una sempre maggiore attenzione anche le autorità italiane.

[10 ottobre 1980, pagina nazionale]

Il teatro popolare che si fa con il computer

Capita, nei periodi storici di riflusso, di restaurazione e di ritorno all'ordine, che lo spettacolo cosiddetto «popolare» rimasto in disparte durante le parentesi giacobine e rivoluzionarie, rifiorisca e conosca un periodo di rinnovato splendore. Parigi, da sempre una della capitali dell'intelligenza critica e del *business* spettacolare, da qualche tempo sente il bisogno di celebrare tutto ciò che è in odore di «popolarità».

Così Truffaut rallegra con il suo frequentatissimo *Ultimo metrò* coloro che soffrono per i pochi incassi di *Sauve qui peut (la vie)* di un redivivo Jean-Luc Godard, mentre *La Banquière* Romy Schneider, nel film omonimo di Francis Girod, tranquillizza una Gaumont trepidante per la prossima usci-

ta a Parigi del film di Fellini *La città delle donne*. Nessuna meraviglia quindi che, ormai da un mese e con due mesi di repliche assicurate davanti a sé, il vero successo popolare del teatro francese sia rappresentato ancora una volta dall'attore-regista Robert Hossein. Dopo *Notre-Dame de Paris*, la *Corazzata Potemkin* e *Danton e Robespierre*, questa volta Hossein ha scelto *I Miserabili* di Victor Hugo, come uno spettacolo di massa. O meglio, «la prima commedia musicale» francese, come hanno scritto i giornali, unanimi nel lodare l'avvenimento. Tutto si svolge all'interno dell'immenso Palasport della Porta di Versailles, su un palcoscenico che tra andare e venire di pedane manovrate elettronicamente squaderna un'intera piazza d'armi. Pare che siano all'opera 600 proiettori luminosi guidati da 200 cervelletti elettronici, mentre il suono, cioè il canto, viaggia nell'immensa volta sportiva grazie a microfoni UHF (senza fili) rodati alla perfezione.

Tra mendicanti, comparse e popolani da barricata, cominciando da Jean Valjean finendo con Cosette, ci sono circa 50 cantanti, a disposizione dei quali sono stati cuciti 250 costumi e disegnate nove scene; si devono poi aggiungere i 30 musicisti dell'orchestra e i 120 tecnici specializzati. Le prove sono state 150, con sedute di 10 ore al giorno per 6 giorni alla settimana. Già queste cifre parlano del «popolare». Almeno quanto l'altezza della Tour Eiffel o il peso di un pilone di Beaubourg, comunicati alle comitive turistiche. Sono dati che il direttore del Palazzo dello Sport fornisce volentieri, anche sebbene non voglia aggiungere il costo esatto dell'impresa: «Equivale più o meno al budget di un grosso film, molto grosso. Siamo condannati al trionfo...». Il modello è naturalmente americano. Tanti soldi spesi, tanta gente che corre, tanti soldi che tornano. A guardarlo bene, poi, dalla parte di Robert Hossein, lo spettacolo vanta ancora altre ambizioni popolari a metà strada tra ingenuità e lo stereotipo culturale. «La gente non cerca lo spettacolo, ma l'emozione, il cuore, la speranza di qualche cosa»: così Hossein (che dà sempre l'impressione di credere in quello che fa e dice) spiega le ragioni del suo successo. Ed è vero: contro le sdolcinature formali e le contorsioni cerebrali di molti *metteurs en scène* parigini, egli ha il merito di riscoprire le sostanze, i contenuti. Anche se questo è un alibi per la vecchiezza di alcune soluzioni: le musiche che a noi ricordano un Festival di Sanremo di dieci anni fa, i costi di teatro sesquipedali e grossolani, il testo romantico che parla di poveri e di rivoluzione con aggettivi logori e con rime incredibili. Hossein è lui stesso incredibile quando dice: «Montare una commedia musicale in Francia è un gesto eroico, anzi un gesto stoico. I miei cantanti hanno un tipo di cuore che gli altri non hanno, perché sono già organizzati. Sono come bambini e provo per loro una folle tenerezza. Con loro sono disposto ad andare ovunque».

«Popolare» a Parigi contiene quindi ancora un margine di scandalo, di incomprensibile diversità, anche se contraddittoria. Una diversità colorata di denaro e di tecnica ingegneristica, una ingenuità che è un affare ma anche il segno di un malessere e di un bisogno. Viene in mente l'esplosione degli spettacoli popolari proprio all'epoca della restaurazione, quando lungo

i marciapiedi del *Boulevard du crime*, giunsero alla piena fioritura sociale i teatranti, i drammi, le invenzioni, i costumi che avevano cominciato a germinare alla fine del 700 in epoca rivoluzionaria. Non è un caso che in una Francia sempre più impegnata nel «rinnovamento» tecnologico, nello ingabbiamento della propria cultura entro le griglie sterilizzanti dell'informatica e dell'elettronica, ogni tanto riappaiono, come tracce di una coscienza infelice, questi reperti archeologici.

Così il teatro di Hossein si rifrange idealmente nei documenti che con meticolosa cura e con gradevole effetto visivo sono esposti nelle vetrine del Louvre des antiquaires. Si tratta della mostra dedicata ai *Théâtres du boulevard du crime (1752-1862)* curata dal ministero della cultura e dall'attrice Silvia Monfort. È quello che si dice un fenomeno di «ricaduta». Vedere il mimo Deburau dentro le stampe d'epoca con Fredrick Lemaître e Madame Saqui, a fianco della maquette del quartiere dei funamboli e degli acrobati, è il riflesso di uno specchio di un altro specchio. Non è il recupero di «popolarità» ingenua e contraddittoria che aveva destato nel 1943 i gesti di Barrault e di Brasseur sotto la luce di Carné e Prévert per gli *Enfants du Paradis*, né si tratta di una riscrittura primaria come nel *Deburau* di Sasha Guitry.

Oggi siamo condannati al *replay* espositivo in aria condizionata. Così il melodramma, il mimo, il saltimbanco, le maschere, il circo rimangono come miti di un paradiso che si è perduto con i debiti di Dumas padre e con le ristrutturazioni del barone Haussmann. Se *Les Enfants du Paradis* esistono in perenne programmazione nella sala ottocentesca del cinema Ranelagh e *Deburau* di Sasha Guitry è in questi giorni ripreso nell'interpretazione di Robert Hirsch al teatro Edouard VII, Jean-Louis Barrault è da un anno scacciato dal suo Théâtre di Orsay, mentre il teatro popolare, nella sua estrema ricaduta di ingenuità, è rintanato nel museo o nel palazzo dello sport.

[21 ottobre 1980, pagina nazionale]

La nonna delle macchine di un glorioso cinema

Per il governo francese è in corso «L'anno del patrimonio culturale». Lo ha promosso proprio il ministero della cultura, che in questi ultimi tempi sta drasticamente riducendo lo spazio destinato all'insegnamento delle materie umanistiche all'interno dell'università. I docenti tentano di salvare ciascuno un brandello della propria materia, ma l'insegnamento dell'economia sostituisce ormai la storia. Non è un mistero per nessuno che all'interno delle civiltà industriali l'espulsione dei vecchi abbia già privato la maggior parte delle famiglie della «memoria» più naturale; adesso anche su scala istituzionale l'azzeramento storico si completa. Con le dovute eccezioni. Ad esempio, il trasferimento della memoria dalla società reale al laboratorio specialistico, dalla vita quotidiana al museo, dalla comunità vivente al catalogo scritto. Nascono così le memorie ipertrofiche delle esposizioni nazionali, le campa-

gne in difesa del patrimonio culturale. E l'industria sublima gli improvvisi sensi di colpa nei confronti dell'arte, fornendo il suo appoggio disinteressato.

In otto sale del Conservatoire art et métiers, per una estensione di 1.500 metri quadri, il centro nazionale di cinematografia ha allestito una bellissima rassegna didattica di cimeli che, sotto il titolo di *Image et magie*, documentano più di cento anni di cinema francese. Qui i cultori dell'archeologia industriale possono decifrare macchine solo apparentemente criptiche. A saperla leggere, la genealogia di proiettori, moviole, cineprese, è una catena datata di maglie conseguenti, lungo la quale l'industria procede senza salti, semplificando e perfezionando secondo le esigenze del consumo di massa. Là dove anche Gaumont e Pathé fanno tenerezza, è quando scoprono alcuni reperti giocattolo, come i primi trabiccoli del «cinema fatto in casa»: divagazioni non rare che consentono rilievi più sottili al futuro storico delle industrie minori. Il deposito tuttavia esiste, e riconforta la nostra fiducia nella tecnica. Moriremo, ma gli apparecchi che già brillarono nell'Esposizione del 1900 ci sopravviveranno, coniugando anzi arte e ingegneria.

Ma la fantasia poi recalcitra alla serietà dell'industria e scopre, letteralmente, il *fantascope* di Robertson (1799) e i giocattoli ottici del secolo seguente: il revolver astronomico, il fucile fotografico, il cronofotografo, fino al *théâtre optique* di Émile Reynaud funzionante dal 1892 al 1899 per 12.800 rappresentazioni e mezzo milione di spettatori.

La manipolazione degli ordigni qui è festosa, il pubblico gira gli zootropi e le manovelle, trasforma il museo in un baraccone dei fenomeni viventi. Rivive insomma lo spirito di Georges Méliès, prima direttore del Teatro Houdin e poi ingegnere degli studi cinematografici; lo spirito del gioco combinatorio, fra circo, teatro e prestidigitazione, spesso antitetico alle leggi industriali. Gioioso, dispersivo e vivente il primo; serio, utilitario e ripetitivo il secondo. Sorpreso alla nascita, il cinema propone ostinatamente la sua natura anfibia, che il saggio Abel Gance ha definito nel catalogo una «sensibilità mummificata».

La mostra tenta di rimediare a questo peccato originale e, utopicamente, proprio grazie al museo, cioè a un artificio retorico, riesce a conciliare fantasia e industria. L'illusione comica e romanzesca scoppiarono di una allegria decrescente man mano che l'ipoteca industriale e la risposta critica si impossessarono con la loro lotta del cinema, trasformandolo in un luogo di conflitti anche storici, rievocati qui da riviste, sceneggiature, fotografie, costumi, bozzetti, manoscritti. Di quelle opposte tensioni rimane una splendida documentazione imbalsamata, che colma i vuoti di memoria con immagini rastrellate ovunque, di preferenza agli albori della settima arte: Arletty dipinta da Kisling, Yvonne Printemps da Sasha Guitry, manifesti squillanti che annunciano il *Regno delle fate* di Méliès. *Fantomas* di Feuillade, *Non abbracciate la serva* di Max Linder.

C'è poi una sezione che potremmo intitolare alla ecologia del film. Molto importante per il recupero di consensi all'industria del film, dopo le recenti polemiche che hanno richiamato l'attenzione del pubblico su un problema

da tempo noto agli specialisti: il rischio di rapida distruzione del patrimonio di pellicole, soprattutto a colori. Nella mostra si vogliono divulgare anche i metodi impiegati dagli Archivi del film che, nei laboratori di Bois d'Arcy, provvedono dal 1968 a conservare, restaurare e duplicare pellicole rare, deteriorate, antiche e recenti. Si tratta di circa 53 mila titoli tenuti sotto controllo, ai quali si applica un trattamento che prevede, attraverso itinerari complessi, il trasferimento delle immagini negative dai supporti di nitrato di cellulosa (in uso fino al 1952 e destinati alla distruzione irreversibile) a supporti di sicurezza garantiti per più di 100 anni. Interventi speciali avvengono su film di cui non si posseggono i negativi originali, con risultati che vengono esibiti al pubblico: alcuni primordiali Lumière, il *pauvre Pierrot* disegnato a mano da Reynaud nel 1891, le scene colorate da Normandin nel 1917, l'operazione chirurgica filmata dal vero nel 1902, alcuni inediti reportages di Méliès. Nessuna novità di rilievo viene suggerita per la conservazione delle pellicole a colori.

Secondo Hubert Astier, direttore della Cineteca Francese, il problema dello sfruttamento massiccio dei vecchi film a colori da parte delle televisioni sta provocando un interessamento al problema della grande industria (non a caso è già previsto un convegno mondiale a Hollywood nel 1981). Astier spiega che un certo numero di vecchi negativi vengono attualmente tenuti sotto osservazione e confrontati con le rispettive copie, mentre si prevede che un sistema di «ricoloratura» dei film potrà funzionare entro pochi anni. Se si pensa che il problema è sorto nel 1952, all'epoca del passaggio dal Technicolor all'Eastmancolor, bisogna ammettere che l'imprevidenza dell'industria ha perduto circa 30 anni.

Registro queste osservazioni lontano dalla «polvere di stelle» dell'esposizione, nei locali della cineteca, organismo impegnato, oltre che nella conservazione, anche nella distribuzione. È la differenza profonda che separa il museo dalla vita sociale, il prezioso deposito di Bois d'Arcy dalle affollate proiezioni di Chaillot. In queste due isole resta fotografato il destino schizoide del patrimonio culturale francese.

[31 ottobre 1980, pagina nazionale]

Un caffè e un letto per i fantasmi del diario di Jean Genet

L'Istituto Francese di Firenze ha presentato al pubblico il nuovo lavoro del suo Atelier Théâtral. Autore della regia, dello spazio scenico e anche dell'adattamento testuale è Urbano Sabatelli, ormai da tre anni impegnato con Françoise Tauzer nella valorizzazione di testi francesi in lingua originale e in italiano, e nel loro adattamento ai luoghi suggestivi dell'Istituto stesso.

Questa volta Sabatelli ha dato al suo laboratorio il segno dell'autonomia. Non tanto l'occasione per mettere alla prova giovani studenti francofoni con problemi di lingua, quanto piuttosto uno spettacolo nel senso completo del termine, con attori che pur essendo ancora dilettanti hanno però alle

spalle almeno due anni di esperienza con Sabatelli stesso e con l'Atelier. Si è trattato, allora, di un passaggio dal semidilettantismo al semiprofessionismo. E con buoni risultati.

Titolo dello spettacolo è *Le inconfessabili vicende del signor Jean G. secondo l'insegnamento di Jean Paul Sartre e i suggerimenti del suo coetaneo F.G. Lorca*. Si entra attraverso un andito dove, su un letto abbastanza disfatto veglia e fuma un giovane. Sogna o si interroga, probabilmente, mentre una diapositiva va dalla sua testa a quella degli spettatori: una finestra stilizzata con un sole e un profilo astratti. Si entra per un corridoio in una sala più larga e ci vengono offerti un vin santo e dei salatini. Dal cameriere che ci serve e dai tavolini, dal rumore di un nastro magnetico che manda voci e suoni, si capisce che ci troviamo in un bar, in un caffè. Una cortina di tende divide ulteriormente lo spazio su due o tre piani, scoprendo elementi essenziali. Un ultimo velario bianco sul fondo, altri tavolini intorno ai quali si siedono attori e personaggi, un letto legnoso e nudo. Siamo anche altrove. Qui vanno e vengono i fantasmi del diario di Genet, interpretato attraverso il pensiero di Sartre, con suggerimenti di García Lorca. È una lunga affabulazione in cui i piani del ragionamento si sovrappongono ora con oscurità ora con acutezza, in un gusto barocco che si fonda sulle citazioni, sulle analogie e sulle corrispondenze sottili. Sabatelli è coerente e nel testo non rinuncia al suo piacere delle citazioni e dei collages. I risultati sono alterni e non sempre soddisfano lo spettacolo. Il quale invece prende felicemente il sopravvento dove la mano del regista si lascia guidare dall'istinto e dalla gratuità delle figure. Quando ad esempio la sensualità cantata o corporea scivola in primo piano e lascia però intravedere dietro le spalle la secchezza di altre situazioni; oppure quando uomo e donna si recitano addosso la lunga tirata che significa più per suoni che per contenuti.

In questo piacere della superficie Sabatelli riesce pieno di invenzioni registiche, che dovrebbe forse assaporare fino in fondo senza paura di tradire una improbabile filosofia. I suoi giovani attori sono stati comunque all'altezza del difficile compito: Ancilla Antonini, Salvo Cacioia, Luigi Cantarelli, Giovanni Folli, Francesco Modica, Giancarlo Mordini, Fiamma Negri. Si replica fino al 30 novembre.

[20 novembre 1980]

Pirandello, o il trionfo della ragione

In Pirandello c'è, anche se non sempre si vede, una specie di «sovratesto». Al di sopra delle parole, dei dialoghi, si stendono le situazioni. Prima delle situazioni stanno addirittura i simboli di una riflessione sintetica, tutta d'autore.

Da una parte dunque l'impaccio della carne, la fisiologia di storie di passione e di tradimenti, di morte e di resurrezioni: incredibili canovacci. Dall'altra invece la leggerezza della ragione, situazioni intelligenti, astratte.

zioni penetranti. Quasi tutti i registi moderni hanno tentato di estrarre la prima componente dalla seconda, per liberarsi dal naturalismo e attingere le vette della ragione.

Così ha fatto Susan Sontag mettendo in scena *Come tu mi vuoi*, insieme al Teatro Stabile di Torino. Lo spettacolo arriva in questa settimana a Firenze, ospite del Teatro Niccolini, dopo una vita abbastanza lunga nella passata stagione, interpretato da Adriana Asti nel ruolo della protagonista (L'Ignota), e da Osvaldo Ruggieri, Josè Quaglio, Gianfranco De' Grassi, Alessandro Esposito, fra gli altri.

Il testo pirandelliano è stato tenuto da Susan Sontag in uno stato prolungato di denutrizione, in modo da togliergli quel fastidioso impaccio della carne di cui dicevamo prima.

E allora Pirandello si adatta a una splendida scenografia disegnata da Pier Luigi Pizzi, tra suggestioni di stile Novecento e allusioni astratte, senza stridori. Si tratta cioè di un Pirandello mentale, rarefatto, chiuso in una serra di vetro come in una scatola magica, in un gioiello di laboratorio.

Le pareti della scatola-serra sono come lastre fotografiche, geometriche come una camera oscura, lucide come una emulsione al nitrato. Su queste pareti, dentro di esse, felicemente si disegnano senza pretesa di realismo le storie naturalistiche di Pirandello, come ombre di una realtà lontana. Solo così le trame di Pirandello diventano possibili. Ma richiedono, queste storie, anche attori dotati di spirito d'iniziativa, capaci di spogliarsi della carne e di rimanere nudi come anime di celluloidi, finte e mutevoli immagini fotografiche e invano replicate. Così riesce ad essere Adriana Asti, superba prima donna novecentesca, tutta languori cerebrali e nervosamente passionale, che dice e non dice, e soavemente inganna i poco intelligenti personaggi.

Il limite, devo dire, è però nella regia che troppo si era sollevata sulle ali del simbolo nei primi due atti per poter resistere ai ritorni di fisiologia e di trama del terzo.

Il corpo reclama, in un testo quasi patologico, la sua parte, e ormai l'impianto registico, tutto ritratto sulle fredde linee dell'astrazione, si è troppo compromesso verso la geometria per tollerare i ritorni di sangue. Qualcosa, molte cose stridono, salvate soltanto dalla nostra slittante protagonista. Applausi per la suddetta a scena aperta, e per tutti nel finale. Si replica.

[4 dicembre 1980]

Sei omerici eroi in fuga dalla rete quotidiana

Apertura in bellezza per la stagione '80-81 al Teatro Affratellamento di Firenze dove è andata in scena una ripresa dell'*Iliade* che Giancarlo Sepe e la Comunità Teatrale Italiana avevano presentato in prima assoluta al XXIII Festival dei Due Mondi. Uno spettacolo rivisto e poco corretto tirato a lucido, ben funzionante, senza smagliature formali.

Sei figure (a Spoleto erano otto), dentro stirate camicie e nitide cravatte, capelli corti come moderni argonauti, arrivano, agguerriti commessi viaggiatori entro una scena che coincide con una casa perfettamente arredata. Li accompagna l'ansito del mare e schegge di rumori d'infanzia e di natura. Sbarcati così nella nuova terra, i visitatori prendono ad esplorare il letto, l'armadio, le posate e le suppellettili. Selvaggi e ignari tentando di inserire se stessi dentro l'interno piccolo borghese. In una rete di piani sequenza, scanditi da dissolvenze di luci e di musiche, procede l'adeguamento alle cose.

La prima parte dello spettacolo è così una affascinante avventura, scandita da gesti iterati e malcerti che registrano la schedatura dell'assoluto dentro al quotidiano.

I sei personaggi nascono nel momento in cui si adeguano alla normalità. La voce fuori campo accompagna con frasi aridamente tecniche tutto l'itinerario, una specie di travestimento degli eroi «omerici» in abiti borghesi. Essi sono ormai «soddisfatti e un po' tristi per l'ottimo successo dell'impresa» e, rassegnati, confessano che molte cose «ormai li trattengono in quel posto».

Di lì comincia la seconda parte dello spettacolo. Integrati dentro la casa, i fanciulli in cravatta cominciano a dare segni di disadattamento e si fanno sognatori. Il teatro dell'avventura fantastica, che ricordava suggestioni di Savinio e dei surrealisti (anche Magritte), qui naviga verso plaghe più note, ed approda al bamboleggiamento, al rimpianto dell'età dell'oro, alla crisi piccolo-borghese alle sfumature cechoviane, al sentimento crepuscolare, al gioco della memoria. La danza delle luci, il canto di un'aria napoletana (*Santa Lucia*) in lingua tedesca, lo spalancarsi di un armadio di luce, le scarpe di coppale nera sul letto, sono i segni affascinanti di questa parte. Ma rimangono isole, simboli non di un'esplorazione avventurosa e «in avanti», ma di un rosario di rimpianti, di lamentazioni all'indietro. La cifra surreale del coraggio della prima parte diventa qui analisi sociologica. Gli eroi omerici in cravatta e camicia, dopo avere chiuso i loro miti primordiali dentro la casa della madre, ambiscono ad evadere di nuovo: infatti un cavallo di troia, di cui si vede soltanto la base minacciosa a tralicci, li aspetta per portarli, come incursori spietati, a distruggere altrove quelle case piccolo-borghesi che ostacolano la loro sete di assoluto.

La lezione analitico-sociologica che Sepe impartisce in questa seconda parte, è modesta. Per felice contraddizione tuttavia i segni teatrali resistono nello loro lucentezza e pulizia, al di là del sottotesto ideologico. I segni surreali male si piegano alla gabbia simbolica ed emergendo oltre ogni pianificazione, si lasciano leggere come frammenti paratattici uno dietro l'altro, come folgorazioni dell'intuito.

E anche se la tensione dell'esordio si perde, rimangono anche, per merito di Sepe, le virtù degli interpreti, coerentissimi e calibrati (Franco Cortese, Anna Menichetti eccellente, Pino Misiti, Roberta Rem, Vittorio Stagni, Pino Tuffilaro), le belle scene di Maurizio Balò e le splendide musiche di Stefano

Marcucci. Felici accoglienze del pubblico che ha chiamato in scena anche il regista. Si replica fino a domenica.

[13 dicembre 1980]

Bussotti e la signorina

Otto anni dopo la prima, il regista Pier'Alli e la compagnia Ouroboros presentano, nello splendido spazio del Fabbricone, una seconda lettura scenica della *Signorina Giulia* di August Strindberg. Si assiste alla proiezione di alcune invenzioni registiche e spaziali di allora in volumi più ampi, in modo che, quasi a cerchi concentrici, il tema di base dell'opera si ripercuota per un tempo più lungo, in un più profondo boccascena, per onde sonore e visive che moltiplicano senza variare.

Il «testa a testa» di Giulia e di Jean, padrona e servo, rapporto erotico e di potere, a parti continuamente rovesciate, è il baricentro di ogni eco teatrale. Pier'Alli e Gabriella Bartolomei occupano lo spazio primario grazie ad una elaborata e distorta polifonia che smonta e stira il testo di partenza con effetti di tipo espressionista: memorabile per rigore e agilità il canto femminile, già noto e più sordo quello maschile. Il duetto si appoggia, nella seconda e terza parte, sulla terza voce di Rita Falcone e, lungo tutta la parabola scenica, sulla musica strumentale di Sylvano Bussotti.

Intanto però, a confermare le ambizioni di Pier'Alli per uno spettacolo «totale» e polivalente ecco che sei danzatori, chiari di fuori e rossi di dentro, rilanciano dal fondo della scena, dagli angoli e dal proscenio, i segni plastici che i protagonisti dettano. Alcuni momenti di bella suggestione scattano proprio per l'interazione dei corpi, dei costumi e delle luci, nella sfigurazione della gonna-grembo-fiore e nel duello attorno alla rotonda tavola su cui i corpi slittano e si inseguono, più per forza di gravità che per necessità interiore. Al di là delle risonanze corali, qui i due attori principali, sullo stesso piano, offrono il meglio di sé, in un libero e gratuito gioco di tensioni armoniche. Tutto quello che è intorno, comprese le elaborate strutture sceniche (un vero e proprio concerto per pannelli e tramezzi), qualche volta meraviglia e qualche altra disturba. Obbedisce, è vero, all'esercizio per onde sovrapposte e concertate che sta alla base del progetto scenico, ma non genera né sviluppo drammatico né espansione di sensi.

Ancora una volta Pier'Alli (autore del disegno spaziale e dei costumi) ha costruito uno spettacolo «di testa», fondato su una secca partitura strutturale che immobilizza i centri generatori di energia. Il duetto di partenza rimane chiuso dentro una geometria troppo rigida. Intorno stanno le chiose (sonore, curative, plastiche) tutte disposte con ordine e precisione formale, ma sostanzialmente ripetitive. La regia è un atto di fede che mette in movimento, con grazia, una eccezionale e commovente Bartolomei, e con lei una

esecuzione generale inappuntabile. Ecco, si tratta di uno spettacolo che riesce con grande eleganza a concertare il nulla.

[16 dicembre 1980, pagina nazionale]

Figlio mio, non sarai niente all'infuori di me

Il gruppo «Pupi e Fresedde» diretto da Angelo Savelli mette in scena al Teatro Affratellamento di Firenze *Affabulazione* di Pier Paolo Pasolini. È il terzo allestimento – dopo quelli di Beppe Navello (Torino, febbraio 1976) e di Vittorio Gassman (Roma, novembre 1977) – di un testo che non cessa, per usare un termine di «autore», di «scandalizzare». Anche se c'è scandalo e scandalo.

Prima di tutto quello di Pasolini è un teatro che ambisce ad essere nello stesso tempo aristocratico e democratico. Aristocratico perché non accetta compromessi con le convenzioni teatrali e linguistiche della borghesia. Democratico perché crede possibile una conoscenza collettiva attraverso il rito teatrale. Proporre una scena che contenga meno spettacolo e più meditazione morale, così come fece Pasolini e così come giustamente interpreta Savelli, è una sorta di utopia: essa nega l'unico tipo di rito oggi possibile intorno al palcoscenico, e cioè quello borghese, nelle sue varie accezioni. Utopia generosa, ma senza soluzioni né teoriche né pratiche, allo stato attuale dei fatti. Sul piano della lingua e delle situazioni, infatti, Pasolini assomiglia più a Manzoni e Alfieri che a Sofocle. La sua è l'affabulazione provocatoria di uno scrittore isolato.

Collocato nella data di nascita (1966), il racconto-confessione-delirio di *Affabulazione* assume i connotati inconfondibili di una metafora d'epoca. Pasolini, attraverso il diario onirico di un industriale-padre lombardo ossessionato dal rapporto con il figlio, intendeva mostrare di che lagrime grondava e di che sangue il potere borghese; erano gli anni in cui cresceva (consumo ideologico d'allora) la contestazione borghese alla borghesia, e Pasolini anche qui, sorprendendo, ci proponeva non il punto di vista del perdente, Edipo, vittima del fato e del potere, ma il punto di vista di un potere che da solo si contesta, il padre-re che si denuda davanti all'innocenza del figlio, l'industriale che si fa di volta in volta prete, poliziotto e barbone, per poter conservare il controllo sulla sua creatura. Egli stabilisce i confini mutevoli del lecito e dell'illecito, guida l'ordine e il disordine. I diversi personaggi (compreso il figlio) non sono altro che pretesti, grazie ai quali verificare i confini di un imperio in cui autorità e alternativa coincidono.

La monografia sul potere viene svolta attraverso il tema dominante del sesso. Il conflitto padre-figlio si tende secondo le linee di una latente e poi scoperta omosessualità. Il padre conduce il gioco del massacro e induce il figlio al delitto, dopo aver tentato di dominarlo attraverso una perversa e ridicola iniziazione erotica. La metafora patisce l'impaccio della carne e viceversa lo scandalo della situazione scenica si stempera per via del sotto-

fondo «allegorico». Pasolini intuisce i connotati di un nuovo *Ubu*, ma non oltrepassa l'idea.

L'allestimento di Savelli è riuscito a produrre quella giusta distanza fra spettatore e testo che può preludere ad una lettura acuta e metaforica, e per far questo si è servito delle musiche elettroniche di Nicola Piovani, così come di una essenziale e prospettica scenografia di Tobia Ercolino, con porte aperte, luci aurorali, statue classiche e muse inquietanti, che fanno pensare a De Chirico e Savinio. Ma non ha saputo dare la parola ai suoi attori. Comunque si voglia giustificare, il permanere delle scorie dialettali di varie regioni nelle parole negli interpreti (nessuno escluso), la imbarazzante serietà dell'ombra di Sofocle, lasciano sentire stonature sgradevoli.

Il finale poi stravolge il senso del testo pasoliniano in una nevrotica esibizione del padre affabulante (Antonio Piovanelli), sgangherata didascalia che schematizza tutta la «tragedia» in una sorta di delirio troppo demenziale per essere provocatorio. Insieme a Piovanelli erano in scena Carlo Nuccioni, Ivan De Paola, Fabienne Pasquet, Stella Del Prete, Tomasella Calvisi.

[27 dicembre 1980, pagina nazionale]



Il gioco del teatro si fa beffa dei due sergenti

Recitare stanca. Come tutti i giochi di società, anche il teatro viene a noia e gli stessi giocatori provano il desiderio legittimo, più che di giocare, di smontare il giocattolo. E quanto più i giocattoli sono antichi tanto maggiore è la gioia che si ricava dalla loro anatomia.

La «Cooperativa Attori e Tecnici» di Roma ha esibito a tale scopo, sul palcoscenico del teatro Affratellamento di Firenze, un giocattolo d'antiquariato, stile XIX secolo: *I due sergenti*, commedia lacrimosa e romanzesca di Daubigny e Maillard, divulgata in Italia dal guitto e scribacchino Carlo Roti intorno al 1830. Il giocattolo, garantito da più di un secolo di successi strepitosi in arene e in palcoscenici, punto fermo del repertorio di tutte le compagnie «all'antica italiana», dalle primarie alle filodrammatiche, viene dunque smontato pezzo per pezzo, trucco per trucco, scena per scena, dando vita a quella che il sottotitolo definisce una *Serata d'onore all'antica italiana*.

Il copione risulta dalla somma di tanti spezzoni, quasi rateizzato come in un romanzo d'appendice. Ogni puntata corrisponde ad una diversa seduta di prova di un'immaginaria *troupe* girovagante per latitudini e epoche lontane. La trama originale viene stiracchiata da tutte le parti e inclinata in tutte le direzioni, mutando pelle e costumi, intermezzi musicali e apparati scenici, comparse e battute.

Su un palcoscenico inclinato e reversibile, dotato di botole e lumi di proscenio, di suggeritore e di bauli, gli attori, stanchi dunque di recitare, si divertono ad inventare le varianti al canovaccio d'epoca. Nelle fessure che si aprono tra un episodio e l'altro, tra una prova ed un adattamento, i recitanti si appellano alla biografia, alla teoria, all'ideologia, all'interesse pubblico e alla privata opportunità per giustificare la propria recitazione.

Da una parte, quindi, il sergente Guglielmo e il sergente Roberto gareggiano in nobiltà, sacrificando ciascuno la propria vita per l'altro, facendo svenire le proprie donne, inquietando i buoni e incattivendo i cattivi: ma, dall'altra, gli stessi personaggi dimenticano il proprio ruolo per calarsi nell'inautentica vita degli attori ottocenteschi.

C'è chi recita le memorie di Adelaide Ristori e chi quelle di Tommaso Salvini, chi rievoca il mestiere di Ferravilla e chi esemplifica il *Prontuario delle pose sceniche* di Alamanno Morelli. Come bene significa l'involucro di specchi che lo scenografo Uberto Bertacca ha costruito sulle quattro pareti (soffitto compreso), il teatro riflette su se stesso, mai abbandonando il suo punto di vista fittizio e artificioso.

Al mosaico del testo «d'appendice» corrisponde il mosaico del contesto: una fitta rete di citazioni esatte, di reperti archeologici saporosi e saettanti, un serbatoio di teatro comico e lacrimoso involontario che innesca una miscela frizzante delicata.

La regia di Attilio Corsini non esautora e mortifica l'attore, il quale a sua volta non esibisce un vuoto narcisismo. Gli interpreti rifuggono dalla retorica, ora di moda, dell'attore «liberato» (dal regista). Con intelligente misura riescono a dar vita a un teatro che, non più piegato al piacere del demiurgo intellettuale e visionario, sta «dalla parte dell'attore» con autoironia e senza diventare puro sfogo soggettivo. Il copione riesce a conciliare il rigore della documentazione ottocentesca con il piacere del recitato contemporaneo.

Così accade che Antonio Paiola, Stefano Altieri, Gerolamo Alchieri, Viviana Toniolo, Annalisa Di Nola, Sandro De Paoli, Roberto Ivan Orano, Silvestro Pontani, Franco Bergesio dimostrino, pur con alti e bassi di esecuzione, che recitare non sempre stanca: anzi, può anche divertire.

[3 gennaio 1981, pagina nazionale]

L'impossibile volo del grande airone

Dunque Carmelo Bene è a Prato (Teatro Metastasio) per recitare il suo spettacolo *Majakovskij*. In realtà recita poesie di Block, Esenin, Pasternak (oltre che del poeta eponimo). Recita quasi da solo, questa volta, non accompagnato dalle *girls*, ma dal maestro Antonio Striano che esegue alla percussione una parte della colonna sonora, che è di Gaetano Gianni Luporini. Di questo segmento dello spettacolo, per altro importante, si dice più distesamente qui accanto.

Senza staccare arbitrariamente musica e parole, voce recitante e suono strumentale, vorremmo tuttavia suggerire qualche pensiero ai probabili spettatori e ascoltatori di questo avvenimento. Prima di tutto che, al di là delle polemiche teoriche e di cronaca, il *recital* di Bene appare come una necessità implacabile. Rimangono, certamente rimangono molti i fedeli appassionati delle letture alfieriane di Gassman e di quelle ispanisti-

che di Arnaldo Foà per la divulgazione discografica; ma anche rispetto a costoro Carmelo Bene non è più un miracolo di emarginazione, egli può (ed infatti è proprio così) sostituire nella tiratura e nel successo discografico proprio Foà e Gassman.

Bene non sorprende più, è diventato anzi canonico (tranne che per gli antiquari). Secondariamente (ma non troppo) Carmelo Bene è più che perfetto, soprattutto se lasciato solo con la sua voce-musica, anche in compagnia della musica altrui, e comunque messo alla prova da testi selezionati con cura.

Si capisce come siano diventati per lui sottili i confini che lo separano dalla Malibran e dalla Callas, come ad ogni inarcatura il suo do di gola tenda a trasformarsi in do di petto: ma l'impaccio della carne lo afferra e lo tira giù. Timidamente (più di quanto non sembra) Bene sta circumnavigando il melodramma, la cabaletta e l'aria, poi si accorge che il suo mestiere non è né velleitario né ideologico, e perciò ammaina il sipario della Scala così come fa, nel corso dello spettacolo, con la illusoria bandiera rossa.

Tutto materico e artigianale (oltre che elettrotecnico) il suo disciplinato decorso scenico si dibatte fra i due estremi che sono spettacolo. Vuole volare e sa di non poterlo fare. Per questo ha scelto così bene la *suite* dei poeti russi e sovietici, lunga fila di suicidi e di meditazioni sui suicidi: una specie di itinerario di specchi che si riflettono con tormento. In principio fu il sogno (di volare) e poi furono i voli, spiccati con colpi di rivoltella da Esenin, da Majakovskij, e dal principio alla fine (cioè fino a Pasternak) Carmelo Bene registra l'andare e venire dei timbri vocali di ciascuno dei testimoni.

Il poeta che scrive, nel momento che è recitato, si sdoppia: è colui che apostrofa pubblicamente l'amico, il fratello perduto, ma è anche un recensore privato della sua anima. Carmelo Bene si presta a ciascuno di questi oratori (il segreto e il manifesto) e intanto registra la propria autobiografia narcisistica di grande airone impacciato dal volgo che non ha arte né parte. Majakovskij recitando il suicidio di Esenin profetizza e esorcizza il proprio, nello stesso modo in cui il recitante di oggi dal palcoscenico parla con sé e di sé.

Una circolarità perfetta in un buio profondissimo che fa venire voglia al pubblico di sala di urlare lui pure tutte le voci che si tiene dentro e che non possono volare. Applausi, applausi e luce infine per Carmelo fumante tra le nebbie delle sigarette sprecate, dentro un secchio di scena, fra un monologo e l'altro. Si replica fino a domenica (ore 16,30).

[7 gennaio 1981]

Tre morti viventi tessono in salotto una danza macabra

Jean-Paul Sartre, a teatro, è uno scrittore impiegatizio, nonostante le apparenze. Da lui non c'è da temere che arrivino folgoranti sorprese o accensioni drammatiche inusitate; arrivano invece, con traiettoria rallentata, parole catalogate o, da catalogare.

I personaggi eseguono un mansionario che prevede fasce funzionali discretamente compartite, e non hanno sorprese nella loro carriera: nascono da un'idea, la incarnano con puntualità, la ripetono con qualche aggiunta straordinaria, la esauriscono e quindi vanno in pensione fra gli applausi di un pubblico soddisfatto dall'ordine e dalla prevedibilità della vicenda. Dal concepimento filosofico alla vita d'intreccio non c'è sorpresa per questi impiegati del boccascena, essi tranquillizzano come una trama di Sardou e come una morale di De Amicis.

Eppure tutte le volte che gli inservienti dell'anima vengono affidati in cura a degli attori, sulle tavole di un palcoscenico, il pubblico si aspetta che succeda l'imprevisto, lo sconvolto miracolo di una vita che, vanamente burocratizzata, salta fuori a prendersi gioco del mansionario.

Così siamo così andati a vedere *A porte chiuse* di Jean-Paul Sartre, in programma al Teatro Niccolini di Firenze, nell'allestimento curato da Giuseppe Patroni Griffi per il «Piccolo Eliseo» di Roma. E in un'attenta disposizione scenica (che si avvaleva dell'arredamento di Gianni Silvestri e dei costumi di Nanà Cecchi) abbiamo rivisto i tre personaggi chiusi nel salotto da un ineffabile cameriere. Quest'ultimo era Franco Acampora, mentre Ines era Paola Bacci, Remo Girone impersonava Garcin e Daria Nicolodi vestiva i panni di Estella. Invano cercavano di versare una goccia di follia e un alito di vita nei tre fantasmi.

Come si sa, essi si trovano là, in un salotto che è un inferno o un al di là o una prigione mentale, come altrettante anime in pena, colpevoli di delitti e memori di un passato esistenziale troncato traumaticamente da morte. Morti viventi parlano come interminabili filosofi riconoscendo che la vita che vissero è imm modificabile; non può piegarsi cioè al razionale e ipocrita senno del poi, non ammette giustificazioni «storiche», «psicologiche», moralistiche. La vita è insomma quella che è, non quella che si vorrebbe che fosse.

I tre attori sono costretti a illustrare questa verità e fanno del loro meglio per renderla inquietante. Ma per poterlo fare ciascuno ha bisogno del suo pubblico, almeno di un testimone che prenda atto e registri (come il cronista) questa biografia o recita ufficiale. Perciò il terzetto imbastisce una danza macabra che trasuda gli umori più penetranti del testo e dello spettacolo. Donna-uomo-donna si cercano e si accettano, le coppie si compongono e si decompongono davanti a un terzo testimone, e lo fanno per consolazione, per provocazione, per debolezza, per masochismo, per sadismo, per affinità presunte, per mutua assistenza, per coalizione, per malinteso, per pietà, per disamore, per odio, per solitudine, per antipatia, per vacanza e per impegno.

È qui che la dissennatezza che dorme in fondo a Sartre potrebbe venire a galla, e proprio i tre attori tentano di arpionarla, con lampi di voce e sguardi malandrini che però non fanno l'atteso concerto o sconcerto che dir si voglia.

Concerto non c'era, e neanche contrappunto, nell'atto unico di Cocteau che seguiva, dopo l'intervallo. *Il bell'indifferente* dedicato a Edith Piaf, in-

terpretato da Franca Valeri e Remo Girone, è solo apparentemente un monologo per voce femminile; esso, accanto alla donna che dispera e spera in una parola d'amore del più giovane amante, prevede appunto la sagoma di un *loubard*, muto per gelo di parole ma espressivo per gesti volgari.

Mentre Franca Valeri è stata quella fine e sfumata dicitrice che tutti conoscono e amano, un po' disattento ci è parso il suo *partner* che, forse esausto per gli sforzi di comunicazione a cui l'aveva costretto il testo di Sartre, non ha mosso un dito. O se si vuole, letteralmente, ha esibito appena un aluce vibratile nel massimo della disturna.

La bella pagina di Cocteau è volata via come una bella pagina. Bella ma leggera, calligrafica e senza dramma. I due atti hanno comunque ricevuto un bell'applauso convinto che ha inteso premiare il rigore espositivo della regia e il buon livello professionale degli attori. Si replica.

[9 gennaio 1981]

Un *Bonaventura* che sa di matite casalinghe

Continuano nel piccolo e lindo teatrino di Borgo S. Jacopo (teatro Il Putto) le repliche dello spettacolo *Bonaventura precettore a corte*, un testo di Sergio Tofano (Sto), messo in scena dal «teatro Delta» per la regia di Valentino Signori, con scene di Agostino Vannini, costumi di Guido Prosser e musiche di Roman Vlad.

Lo spettacolo fa parte di una rassegna dedicata al teatro italiano del dopoguerra e serve da riscontro scenico alle manifestazioni espositive e convegnistiche che la città di Firenze sta dedicando proprio a Sergio Tofano, attore, scrittore, disegnatore.

Abbiamo subito ricordato il costumista e lo scenografo, perché i tre tempi in cui si articola la messinscena concedono grande risalto all'aspetto coloristico, alla riproduzione fedele dei caratteri figurativi ampiamente divulgati dalle tavole del «Corriere dei Piccoli». Direi che la fedeltà agli originali è minuziosa e gradevole. Più di tutti ben riusciti lo stralunato Bonaventura e l'azzurristimo e svagatissimo Cecè (che qui ricalca i modi che furono di Petrolini), ma anche il re e la regina, Barbariccia e Cicerietta, il bassotto e l'orco, sono copie conformi del lapis del Tofano. La storia prevede avventure lineari e, come sempre, prevedibili.

Bonaventura è assunto come precettore a corte vincendo la concorrenza di Barbariccia. Ma subito cominciano i guai perché il reuccio viene rapito da dei malviventi (Barbariccia e C) che poi lo vendono all'orco. Bonaventura riesce alla fine a riconquistare l'eredità al trono e a meritare il premio del miliardo.

La recitazione non è mai delle più facili, nei testi di Tofano, essendo certamente impegnativo il trapasso dalla didascalia scritta e dal fumetto al dialogo orale, così imperfetto e sbavato se confrontato al nitore della stampa. Tuttavia va detto che gli attori diretti da Valentino Signori se la sono cavata

con molto merito, unendo pulizia di dettato ad astrazione di toni, semplicità e disinvoltura.

Meno felice è parso invece il registro mimico, reso forse continuo dallo spazio ridotto della scena, ma certo inadeguato alle esigenze di nitore poste dal solito modello disegnato, nel momento in cui trionfa sugli schermi *Flash Gordon* il bombardamento dei fumetti giapponesi rivoluziona (in negativo) il paesaggio mentale dei bambini, questo *Bonaventura* che sa di acquerelli e matite casalinghe, di domestico atelier merita un simpatico applauso.

Ricordiamo gli attori: Paolo Lelli, Carlo Sbaccheri, Umberto Di Giocchino, Cinzia Ulivelli, Claudio De Luise, Giorgio De Giorgi, Maria Giusti, Lorenza Berni, Vanna Liverani, Guido Paolo Marziali, Paolo Bartoloni. Repliche venerdì e sabato alle ore 21,15 domenica alle ore 17.

[9 gennaio 1981]

Non assassinate le zanzare

Woody Allen (*Stardust memories*) e Ettore Scola (*La terrazza*) ci hanno spiegato quante pene soffra lo sceneggiatore comico a cui manchino le idee, o, se si vuole usare un termine appropriato, i *gags*. Falso problema, perché i *gags* sono già stati inventati tutti, nessuno escluso. Basta che il comico li sappia scegliere tra i tanti depositati nella banca del cinema, del teatro e del fumetto, li sappia quindi combinare in modo nuovo e sorprendente ed ecco fatto: mutato l'ordine dei *gags* il prodotto cambia, da così a così. È quanto si sono ingegnati di mostrare i mimi del *Gag pantomime companj*, provenienti dalla Cecoslovacchia e ospiti del «Centro Humor Side» di Firenze. In questa occasione, essi hanno presentato un *burlesque* intitolato appunto *Gag man*, scritto da Boris Hjbner, diretto da Martin Hoffmeister e interpretato da Otakar Jirák, Jan Kanyza e Magdalena Cechova. Si tratta della prima parte di una trilogia dedicata al mondo di Hollywood e alle sue comiche delle origini.

Senza nulla inventare, sempre citando qualche cosina d'epoca, esibendo anzi sul palcoscenico un ritratto di Buster Keaton e, nel trucco dei personaggi, gli occhiali di Harold Lloyd o la corta giacchetta ancora di Buster, proiettando anche spezzoni esemplari dell'epoca d'oro, i mimi hanno voluto subito ammettere che nel comico nulla si crea e nulla si distrugge. L'ambientazione in uno *studio*, fucina di idee e di trovate consente poi di non legare le sequenze in una collana di storie susseguenti; Boris Hjbner ha puntato più sull'atmosfera d'epoca entro la quale gli *sketch* hanno un doppio fine: documentano la patina di allora con un gusto nostalgico alla Bogdanovich; esibiscono l'intreccio comico al grado zero.

Si prenda allora un signore in nero con baffoni, sigari infiniti, occhi fulminanti e nervi a fior di pelle (l'impresario), lo si affianchi ad uno sprovveduto provinciale in cerca di scrittura (l'attor giovane) e ad uno splendido paio di gambe (la stellina); si alterni il tutto sul proscenio e si procurino inseguir-

menti vorticosi, esplosioni fittizie, vestiti lacerati o indossati o spogliati, un ferro da stiro scambiato per cornetta del telefono, una zanzara assassinata da un tasto della macchina per scrivere, un suicidio con fucile da caccia, un vaso di fiori come nascondiglio, una bobina di film al posto del cuore, uno sterzo che parte da solo, eccetera, eccetera.

L'effetto è insidioso. Non si sa se in scena c'è un ricordo o invece una scoperta. Lo slittamento del punto di vista complica le cose e uno stesso *gag* già visto sullo schermo in bianco e nero qui prende un'angolazione inedita, rinuncia al futurismo della velocità e inclina alle lentezze del surreale. I tre mimi cechi sono ben dotati, un po' troppo attenti alla rievocazione, ma quando il ritmo dei *gags* cresce, per fortuna scappa fuori quel gruzzolo di crudeltà e di *grand guignol* che si porta via tutto, anche gli applausi del pubblico.

[12 gennaio 1981, pagina nazionale]

Viene dal Giappone la danza dei bianchi manichini

Un giapponese, se ha la Nikon ad armacollo, è inconfondibile, così come lo è se indossa un'armatura archeologica (stile Kurosawa); se invece il medesimo giapponese viene denudato, tosato e cosparso di abbondanti verniciature bianche, egli diventa confondibile. Mettetelo ad esempio insieme ad altri tre truccati nello stesso modo su un palcoscenico, in posizione eretta, e lasciatelo calcificare bene sotto la luce dei riflettori, nell'atto di accudire al suo corpo lentissimamente: assomiglierà sempre più ad un manichino metafisico.

Si tratta della compagnia di danza Sankai Yuku, diretta da Ushio Amagatsu, che inizia dal teatro Rondò di Bacco in Firenze (dove è ospite del Teatro regionale toscano), una tournée italiana che la condurrà anche a Roma. La danza di cui abbiamo citato l'inizio si chiama *Butoh* è di origine recente (risale infatti agli anni Sessanta, collegandosi con il movimento degli studenti), e aspira a fondere i nuclei costitutivi della tradizione mimica giapponese con le forme della danza d'avanguardia occidentale. In principio naturalmente sta il corpo, depurato però dei sensi, distanziato, non un corpo di mammifero, ma di pesce, senza squame e senza sangue.

I movimenti del *Butoh* sono lenti, impercettibili fino ad una soglia oltre la quale l'azione precipita: quasi l'accumulo di molecole nervose che grado a grado portano il corpo ad un livello limite, piazzandolo poi repentinamente. L'impasto *kitsch* della colonna sonora (che si avvale di un nastro registrato, ma anche di suoni dal vivo: sirene, lamine di rame, eccetera) procede per linee avvolgenti che stanno tra il Kabuki e gli effetti elettronici. Lo spettacolo esige quindi dagli interpreti una condensazione artistica ininterrotta nel tempo e invece una scansione aritmica, a scarti, nello spazio. I quattro manichini indossano le vesti della tradizione e lasciano sul terreno un quinto uomo, ancora manichino o statua di gesso che a fatica suona una conchiglia cornucopia. Dal soffitto, incatenati polsi e caviglie, vengono calati quattro

corpi, che allungano tendini e nervi e fanno pendere le loro teste rasate fino a terra, dopo una lunghissima esibizione nel vuoto.

Scesi sul palcoscenico, hanno visi e vestiti crudelmente martoriati, decomposti, ma i loro corpi conservano una bellezza incontaminata. Di qui riprende vita, con uno scatto, l'azione. È ancora una volta perversione: in un *ralenti* otto spilloni dorati si incrociano a lambire i corpi, a significare la lotta e il gioco di massacro, sinché dal fondo della sala un riflettore scopre, attraverso la platea, un letto e un altro uomo. È il capro espiatorio, che un pavone accompagna al martirio. I quattro armati trafiggono la vittima, la sollecitano e la calano sul palcoscenico, dove con un assordato grido, il predestinato si schianta. Tutto ciò sotto lo sguardo del pavone e di un coniglio bianco sospeso nel vuoto, entrambi indifferenti al rombo elettronico e al gracidiare della sirena.

La decifrazione dei simboli e delle allegorie di questa danza contaminata richiederebbe una competenza e una preparazione che francamente confessiamo di non avere. Ci basta qui suggerire, per quanto riguarda il retroterra occidentale, accanto ai due nomi già fatti, quello di Sade. Questa danza, *Butoh*, va proprio vista come simultanea glorificazione e perversione del corpo, ostensione della bellezza e suo sacrificio. Il tutto senza sangue e senza sudore, come se fosse un ottimo spettacolo teatrale.

[15 gennaio 1981, pagina nazionale]

In scena il presepe laico di Eduardo e Luca De Filippo

«Oggi nasce una compagnia»: questa la prefazione con cui Luca De Filippo, ricalcando i modi del padre, ha aperto la rappresentazione della commedia di Vincenzo Scarpetta, *La donna è mobile*, al Teatro della Pergola di Firenze, giovedì sera. Subito dopo, il sipario, fatto pesante da almeno un secolo di glorie familiari, si è aperto su un interno borghese dipinto su cartone, con prospettive ingenuie e irregolari; quando poi la tela è calata, più leggera e definitiva per gli applausi di rito, tutti hanno cercato il grande vecchio, trovandolo premuroso e vigile, separato dal palcoscenico per via di una sottile parete della barcaccia. Così finiva la carriera di un figlio d'arte e cominciava quella di un capocomico.

Rispettando il galateo dell'Arte e della vita, il padre era il regista e il dramaturgo, il figlio dava il nome alla famiglia («Compagnia di Teatro di Luca De Filippo» si chiamerà d'ora in poi), mentre lo zio Vincenzo buonanima metteva a disposizione la sua eredità testuale (un canovaccio) per la festa in famiglia. Si tratta in verità di un canovaccio di grana sottile, anche se d'anata. Uno schema di quelli facili, con amori ancillari e padronali.

Il baroncino Turzi e Eugenio si litigano la mano della damigella Giulietta e costei, indecisa sul valore patrimoniale dei due aspiranti, oscilla almeno fino al momento in cui Eugenio non si rivela uno spiantato. Salvo a tornare da lui quando un colpo di scena lo fa diventare miliardario. Alla fine resta

però a bocca asciutta mentre il nobiluccio e l'arricchito esibiscono il loro ridicolo quotidiano. Un'altra storia d'amore vede impegnati, sulla parte bassa della scena, i servi o domestici che dir si voglia: Felice, Vincenzo e Salvatore fanno la corte, come altrettanti «zanni» della commedia dell'Arte, alla loro Colombina, qui battezzata Rosina. Ma, come si sa, i canovacci non finiscono mai e sebbene il sipario in qualche modo cancelli l'intreccio, lo spettacolo non si regge tanto sul romanzo dei mariuoli e dei nobilastri (un contrasto comico che ha il suo archetipo nella scarpettiana *Miseria e nobiltà*), quanto sulla scrittura scenica che, di volta in volta, caso per caso, i singoli attori stabiliscono fra le righe e i margini assai larghi del copione.

Ognuno ritaglia con minuta attenzione i contorni delle figurine di carta che zio Vincenzo regala, badando ad accentuare le differenze dei colori e delle linee, in modo che il «presepe» teatrale sia variato e netto.

La compagnia ha così dato un'eccellente dimostrazione di concertato e di equilibrio, distribuendo con dosi giuste i valori in campo. C'erano deliziose macchiette come il pescivendolo Pasquale, surreale e beffardo Francesco De Rosa; il lunatico marchese Cornacchia ritagliato da Giulio Farnese; il baroncino Turzi messo in punta di matita da Vincenzo Salemme; il servo Salvatore, irresistibile sosia di un Peppino giovane recitato da Gianfelice Imparato; il sudato Ignazio sicuramente dipinto da Franco Angrisano eccetera eccetera. Ma c'erano soprattutto, *soubrette* e primo attore comico, Angela Pagano e Luca De Filippo.

Non dimentichiamo che la commedia è ampiamente musicata con ariette e *couplets* che facevano la gioia, nei giorni della *belle époque* napoletana, di un pubblico che aveva nella calda sciantosa e nel guitto pulcinella i suoi punti cardinali. I due se la cavano benissimo, anche se il loro possibile straripare è stato contenuto dal regista saggio e lungimirante. In Luca non si può fare a meno di vedere (il teatro è anche un destino) le tracce in carta carbone del modellomaestro-padre; ma ogni volta si resta attratti più che dalle somiglianze innegabili, dal gusto garbato e solido con cui questa pesante eredità viene portata.

Manca ancora il ritmo in qualche zona del recitato, soprattutto laddove la storia dei servi si incastra con quella dei padroncini, ma si esce dal teatro con la bocca fresca e con gli occhi riposati. Le scene di Bruno Garofalo (i salotti, la piazzetta, il salone finale) rispecchiano bene l'anima di questo spettacolo e ne fissano il ricordo. Un giocattolo di carta, di stagnola e d'acquerello, e un sereno amore per il gioco. Si replica a Firenze fino a domenica 25.

[18 gennaio 1981]

*Medea* non è solo una storia privata

Si usava una volta, quando non c'erano i registi e le attrici erano grandi (ad esempio Adelaide Ristori), recitare le tragedie come lunghi monologhi, sfrondatai del contorno. Non si capisce perché oggi, quanto una attrice è grandis-

sima (Piera Degli Esposti per esempio), non si possa fare altrettanto.

*La lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro, per esempio, scritta nel 1949 per Tatiana Pavlova e da questa diretta e recitata, non aveva proprio bisogno della futile presenza del premio (a Berlino e Taormina) regista tedesco Werner Schroeter. Così è stato purtroppo per l'allestimento prodotto dall'Associazione Culturale Jonica e presentato in prima nazionale al Teatro Niccolini di Firenze.

Un'idea dello spettacolo, è giusto dirlo, funziona. Medea e la sua storia sono sempre accompagnate dalla voce narrante di Rosa Balistreri che, con scabra energia, per canto o per recitativo, aiutandosi con un tamburo, sottolinea i punti chiave della tragedia. Canta in dialetto siciliano, come un cantastorie popolare, e fa da contrappunto istintivo alla trama rielaborata dallo scrittore calabrese. Fin qui siamo ad una normale suggestione folklorica, collaudata ma funzionale; nella stessa direzione va la scenografia di Cesare Berlingeri che disegna due tralicci verticali su una sobria marina senza tempo.

Al di fuori di queste due coordinate lo spettacolo ha una sola bussola, quella di Piera-Medea. Qui, più che in altre edizioni del celebre personaggio, la donna è nello stesso tempo barbara e veggente. La recitazione infatti aderisce e si dissocia dal testo, a turni alterni. La protagonista di Alvaro vive, e soffre, i tempi dell'attesa, dell'ansia, della gelosia, del dolore, della paura, dell'odio, del coraggio. Attende Giasone, trasale al pensiero del suo incontro con la giovane Creusa, sente nel corpo il coltello del tradimento, viene svuotata dalla paura dell'abbandono, si riempie dell'odio per l'ambizione del marito, infine si inarca coraggiosa per salvare la sua dignità e quella dei figli, uccidendoli. Ad ogni stazione della sua passione, Medea soffre e capisce, è vigile come un'attrice che si guardi recitare la parte assegnata, ma continua a trasalire.

Piera Degli Esposti riesce molto bene ad alternare la veggenza e il martirio, le viscere e la testa. Il dramma di Medea è proprio questo: capire tutto del proprio destino e purtuttavia resistergli con umanità. L'istinto e l'intelligenza si intrecciano in lei per virtù interpretative sottili, suggerendo una figura femminile mai schematica che non diventa eroina femminista né impietosisce come romantica amante. Ognuno dei due possibili destini implica una lacerazione e una morte.

Intorno a Medea non c'è però traccia di tutto questo e il tema rimane privo di riscontri. Il regista, dopo la prima trovata, ha proceduto come in un gioco di cui non conosceva i meccanismi. Ne ha smontato tutti i pezzi e li ha lasciati, disordinatamente esibiti, sul palcoscenico, contento della degradazione prodotta, come un bambino viziato. Così il duetto delle ancelle di Medea diventa un quadretto *omosex* di maniera, il viandante Egeo agisce da pazzariello impazzito, il coro intona una canzonetta e balbetta un'aria di *Traviata*, il buon Giasone si denuda pari a uno stallone. Proprio lui avrebbe meritato una maggiore, amara, serietà. La sua ambizione, sete di dominio sulle donne, sugli uomini e sulle cose, ne fanno non solo l'antitesi di Medea, ma anche un reagente sociale.

Medea non è solo un caso privato. Il suo ribellarsi o piegarsi alla linea di condotta voluta dal marito (cacciarla, sposare Creusa, salvare i figli) riguarda anche la società «greca». Giasone, Creonte, Creusa, la nutrice Nosside «crepano di prudenza», sono civili, furbi, progrediti, vogliono vivere tranquilli, e invece la donna è incivile, barbara, diversa come un muratore calabrese a Mannheim. Il conflitto interiore fra civiltà e passione è qualcosa di più del divertimento giocoso, di più del dialogo in voce di *speaker* con attributi virili in proscenio a cui ci costringe Schroeter.

La differenza è tutta qui: noi siamo i giocati e lui è il giocatore, l'uomo civile che si diverte con gli stereotipi meridionali. No, grazie, la bilancia dei nostri pagamenti (culturali) non ci consente l'importazione di un regista superfluo.

[22 gennaio 1981, pagina nazionale]

Il giornalista Ulisse che gioca come nei fumetti

Allegro moderato con brio, è il *Gioco degli dei* che il Teatro dell'Elfo di Milano presenta in questi giorni all'Humor Side di Rifredi davanti ad un pubblico attento e divertito. Il divertimento è leggero anche senza alti vertici di comicità. In un testo redatto da Gabriele Salvatores (che è anche regista e attore) e da Ferdinando Bruni (anche lui attore), la storia procede sommando gli episodi di un romanzo d'appendice. Protagonista è il giornalista Elio che, novello Ulisse, parte per un lungo viaggio dentro la sua camera alla ricerca di se stesso, del suo inconscio. Come Ulisse incontra Polifemo e Circe, ad esempio, e come Ulisse perde spesso la calma e la via maestra. Ma Polifemo, è bene dirlo subito, è un giocatore di rugby e la Sirena, ad esempio, è una signora un po' sadica che sta fra la moglie e la madre. Gli interni sono borghesi ma si aprono su begli squarci di fantasia, su paesaggi da meraviglie e su mostri di cartone e di plastica. I personaggi sono controfigure della coscienza.

I colori sono quelli a cui ci ha abituato l'Elfo, sgargianti e contornati come in un *cartoon* di lusso, su carta patinata. Il fondale di veneziane e l'arredamento fantasioso ma di tipo industriale, aggiunge qualcosa di nuovo allo stile del gruppo. Rimangono i *gags* da circo e la commedia dell'Arte (cifra caratteristica nella «storia» della compagnia) ma in un quadro figurativo nuovo, asettico e rigoroso. Il «parlato», a cui non ci si accosta facilmente in un'atmosfera un po' surreale come quella del *Gioco degli dei*, talvolta batte in testa il montaggio fra le parti risolve spesso gli impacci che, comunque, spariscono col progredire dell'azione. Il ritmo c'è e si vede con piacere, accompagnato da Elio De Capitani, un protagonista sempre bene in moto, alterno nel comico e nel patetico.

La sua storia si disegna con nitore, i suoi incontri strampalati risultano alla fine quasi l'allegoria di una generazione che ha avuto molti dèi avversi e molti illusori amici. Ridisceso sulla terra l'eroe dell'Elfo si ritrova un po' solo, ma avrà almeno avuto l'impressione di avere molto vissuto, nel mondo delle nuvole e dei sogni. L'importante è rendersene conto, con

autoironia. Piacevole senso di igiene intellettuale. Senza genio ma anche senza troppa regulatezza. Si replica fino a domenica.

[24 gennaio 1981]

Spiando la vecchia radio sulle scene di un teatro

Allestire in teatro uno spettacolo radiofonico è una buona idea. Non è obbligatorio rispettare fino in fondo la scenografia di uno studio di registrazione, si può anche giocare di fantasia e alle parole e ai suoni trasmessi si possono aggiungere integrazioni suggestive. I testi radiofonici non hanno nulla da invidiare a quelli appositamente redatti per il palcoscenico, avendo l'obbligo di essere incisivi senza nessun sussidio d'immagini. In più l'attore che recita la radio deve anche interpretare gli effetti e i rumori: il vento, i passi, gli schiaffi, le campane, il fuoco, non sono mai veri, hanno origini strane, nascono in un trovarobato quasi surreale, la cui rivelazione al pubblico è teatro alla seconda potenza.

Mettere in scena la radio è stato proprio l'intento di Adriana Martino che, con l'aiuto di Benedetto Ghiglia per la parte musicale, e di un paio di attori affiatati, oltre che con la collaborazione di Vittorio Sermonti, ha scelto addirittura la radio delle origini, quella che in Italia coincise con l'occupazione fascista dello Stato. Parlare dell'E.I.A.R. antenata della R.A.I. moltiplica infatti le possibilità teatrali e gli effetti comici. Immaginatevi come buttafuori dello spettacolo (che si intitola *Questa sera al teatro della Eiar*), quel Galeazzo Ciano, figlio del fondatore dell'ente radiofonico, e poi dinamico portavoce di Mussolini. Anche troppo dinamico, come certi suoi colleghi a noi contemporanei, finì la carriera davanti al plotone di esecuzione dove si conclude anche lo spettacolo. Egli ha il tempo di fornirci, con l'autoironia del senno del poi, molti dettagli sul regime radiofonico.

Poi però tutto diventa avanspettacolo, *cabaret*, canzonette, propaganda, concorsi a premi, programmi educativi. Un collage di scenette in cui la demenza dei programmisti, allora non lottizzati, si allea alla stupidità del gusto; un puzzo di soffitta senza nostalgia si diffonde nella sala e ci fa trasalire. Strane somiglianze si avvertono nell'aria; le sciocche avvertenze sui bombardamenti contengono le idee generatrici degli inganni trasmessi da Emilio Fede la sera del terremoto, le scolastiche celebrazioni dell'Impero sono il palinsesto dei documentari sulla vita di De Gasperi o di Wojtyła, il varietà con Arlecchino e i moschettieri vagabondi in America è il colossale archetipo di Fracchia, e così via cantando, di continuità in continuità. Il fascismo, come si è spesso dimostrato, ce lo ritroviamo pari pari fra le pieghe e i piedi delle nostre veline quotidiane, fra il cattivo gusto di una comicità che è spesso involontaria esibizione di dabbenaggine culturale.

Lo spettacolo di Adriana Martino, orchestrato secondo i modi e i tempi di un cabaret o *café-théâtre*, decolla bene e poi si muove con agilità grazie

alla stessa Martino, cantante e attrice, e tre altri attori. Ricordiamo la sorprendente prova di Benedetto Ghiglia che recita un tonitruante musicista spettinato alla Toscanini, toscanaccio e ducesco, di bell'effetto caricaturale; un ottimo Renato Cecchetto che, con l'aria di un Philippe Noiret doppiato da Bene, invade tutto lo spazio con divertente vitalità; un preciso e avveduto Lorenzo Moncesi balla si traveste e canta. La regia era di Gian Carlo Sammartano. Lo spettacolo resta in scena fino al 27 gennaio al Rondò di Bacco, ospite del Teatro Regionale Toscano.

[25 gennaio 1981, pagina nazionale]

Duello (sado-maso) tra serva e padrone

Franco Parenti e Lucilla Morlacchi, ovvero il padrone e la serva, ovvero il servo e la padrona, nel *Malato immaginario* di Molière in scena da martedì al Teatro Niccolini di Firenze. Su questo duello si gioca tutto lo spettacolo presentato dal Salone Pier Lombardo e dalla Cooperativa Teatro Franco Parenti, con la regia di Andrée Ruth Shammah.

Forse il pubblico si aspettava la solita monografia, approfittando della presenza di uno dei nostri maggiori e più nobili attori, e anche ricordando precedenti illustri mattatori. Ma qui il mattatore (che c'è, anche se dissimulato) preferisce il concerto a due, sposta l'attenzione più sul «recitato» che sulle «arie». Stempera infatti in una chiara luce immobile, piena di celebre monologo d'apertura, per ravvivare l'azione nei testa-a-testa (quasi letterali) con la serva Tonina. L'incontro fra i due alla seconda scena, dopo un trascolorare delle luci, è agghiacciante e il vero capolavoro dello spettacolo.

Dietro i velari che disegnano la stanza di Argan, si aggira, per corridoi di marmo e cemento, la serva infermiera. È appunto la Tonina di Lucilla Morlacchi, la cui testa è crudelmente ingessata da fascia e calotta bianche. Sta fra un manichino e una suora, suggerisce l'idea di un manicomio e di un convento. In equilibrio fra verosimiglianza e simbolo i due si scambiano parole gelide (sprezzanti sulla bocca della donna, quasi imploranti e stizzose dietro la barba di Argan-Parenti) e sguardi combattivi.

Lui è il bambino e il padrone, esige e implora; lei è la madre e la serva, incrudelisce e compatisce. Un rapporto che la moderna normativa scolastica definirebbe *sado-maso* (sado-masochistico). Quando cessa di essere formula per diventare teatro anche questo meccanismo può dar vita a qualcosa di interessante. Il duello Morlacchi-Parenti continua con capovolgimenti di fronte, contropiedi, rigori, punizioni, falli da espulsione, fino alla vittoria finale di entrambi.

Non mi pare che in tanta vivacità la Morlacchi giochi sul sicuro, sperimenta anzi una parte di sé che era meno nota. E devo dire che risulta convincente, ottima grottesca, crudele e patetica signora della scena. Di Parenti molto si sa, ma almeno una frase sconsolata («Non ci sono più bambini!»),

con la quale scopre che sempre meno gli è concesso di dominare e immaginare, lascia il segno. Per la prima volta ho visto così sottolineato l'aggettivo del titolo. Tutti avevano sempre coltivato il malato e si erano dimenticati dell'immaginario. Per la prima volta ho visto l'immaginario al potere.

Non ho visto invece quella che si continua a chiamare la regia. Le parti laterali del campo di gioco scarsamente illuminate, le zone meno colorate del testo si sono lasciate andare con noncuranza (la tirata contro i medici, tutto il ruolo *raisonneur* di Berardo) mentre quelle più farsesche (il travestimento, la scena del purgante, le caricature del dottor Fecis e Cagherai) sono parse frenate. Non so dare colpa agli attori, tutti bravi professionisti. Le scene a ragnatela di Gian Maurizio Fercioni inducevano ai toni ovattati ma non obbligavano a stemperare tanto la forza del testo. È proprio vero che l'immaginario quasi mai diventa collettivo.

[13 febbraio 1981]

Allarme a Firenze: così il teatro non può più andare

Allarme da Firenze. Per cose d'arte si intende, anzi di spettacolo. L'allarme trapela infatti dal sipario, viene dai teatranti, sfiora il pubblico, raggiunge i critici e gli operatori, sale i gradini dei palazzi di governo, e rimbalza finalmente nel saloncino dell'Istituto Gramsci, dove la Federazione provinciale del PCI ha per l'appunto organizzato nei giorni scorsi un convegno sul tema del *Teatro a Firenze*. Interrogazioni, risposte, dubbi e allarmi si sono trovati a viaggiare gomito a gomito, tra spintoni e cortesie di rito, sull'autobus collaudato di un dibattito civile a cui non mancava nessuno, o quasi. I maligni hanno fatto osservare che l'attuale assessore alla Cultura del Comune di Firenze aveva perso questo autobus; altri facevano notare che non si trattava né del primo né dell'ultimo, e quindi si proseguiva consolidandosi con la presenza di molti operatori (come suol dirsi) teatrali, politici di varie tendenze, teatranti laici e cattolici, amministratori e cultori della materia. L'allarme, ad ascoltare molti, non si può considerare ingiustificato. Il teatro gode quaggiù di una salute invidiabile a guardare le cifre della frequentazione delle molte sale. Per Spadoni, direttore della Pergola, si tratta di una salute invidiata da altri. Ma i gruppi teatrali della città non sono altrettanto contenti, e così anche i direttori dei teatri minori (Affratellamento, Niccolini, eccetera), e nemmeno coloro che si occupano di festival come la Rassegna dei teatri stabili e la Estate fiesolana.

Ma quale è il problema? Lo ha spiegato Katia Franci, responsabile comunista della cultura, aggiungendo alla ormai tradizionale verifica delle inadempienze governative per una legge di settore, la constatazione nuova di un vuoto di iniziativa anche a livello di enti locali. In parole povere, si teme che la salute attuale non possa durare e che al buon raccolto di oggi non segua un futuro felice se non si provvede per tempo. C'è chi presenta proget-

ti teatrali e fa inutili anticamere, c'è chi cerca un teatro dove operare e non lo trova o, se lo trova, quello è già occupato da cartelloni ipertrofici o tardi combinati. Quasi tutti hanno convenuto sulla necessità di legare sempre più gli enti teatrali agli impianti, trovando un poco sprecati, se non dei carrozzoni, quegli organismi burocratici che stanno tra le fonti di finanziamento e i facitori di teatro. Si è ritenuto opportuno, e vorrei dire lapalissiano, che gli istituti pubblici chiamati a produrre o distribuire teatro siano dotati di teatri.

La cosa sembra ovvia ma la perversione della realtà dimostra il contrario. Pietra dello scandalo è stato per molti versi il Teatro Regionale Toscano, difeso dal suo presidente, guardato con affetto da tutti, da molti criticato duramente, da nessuno giudicato degno della sufficienza, almeno così come è. «Bisogna metterci mano», ha detto Tassinari, assessore regionale, e alcuni hanno pensato: «per sopprimerlo»; altri, più pacatamente, hanno fatto capire che ne vedrebbero con piacere ridimensionata la produzione e potenziata la distribuzione. Qui siamo tornati a parlare del pubblico, della sua formazione e della urgenza di una rinascita della cultura teatrale. Ci sono tanti punti di vista, ma tutti poi hanno finito per trattare di soldi e di bilanci. Senza giri di parole, sono stati chiesti agli enti locali impegni non saltuari, più duraturi, anzi permanenti. E così dicendo ognuno pensava con vivo rammarico al congelamento della iniziativa teatrale del Comune di Firenze. Si facevano però i conti e si proponevano cose concrete: un archivio teatrale alla Pergola, spazi autogestiti per i gruppi di sperimentazione, un teatro stabile per la città, la trasformazione della Rassegna in sezione estera di quel teatro, il potenziamento della Estate Fiesolana fino a farne un festival di richiamo nazionale, dotato di competenze territoriali più ampie e uniche.

[19 febbraio 1981, pagina nazionale]

La luce di Stoppa, Shylock e poi è subito buio

Guida per chi va alla Pergola di Firenze, dove si recita da martedì sera *Il mercante di Venezia* di Shakespeare nell'allestimento di Memè Perlini, con le scene e i costumi di Antonello Aglioti. La guida consiste nel ricordare che le scene in cui compare Shylock sono la terza dell'atto primo (nel testo originale ambientata in una piazza e qui più variata), la quinta dell'atto secondo (a cui si deve aggiungere il grido notturno del vecchio ebreo, derubato dalla figlia, interpolato da Perlini secondo un costume che fu dei grandi attori ottocenteschi): questo nel primo tempo dello spettacolo. Nella seconda parte, ricordiamo l'apparizione iniziale, in attesa delle disgrazie dell'odiato Antonio, e la scena-madre del processo che raccoglie tutto il meglio di Shylock.

Serva questo prontuario allo spettatore che non ama perdere il tempo né la sua testa dietro vani fantasmi e pettegolezzi teatrali. Seguendo i nostri consigli renderà omaggio a un grande attore come Paolo Stoppa, dal quale imparare come si lasciano danzare e poi morire le parole di uno scrittore

troppo classico per essere capito. Ma per carità, lascino perdere i segni che vengono disseminati sul palcoscenico da regista, arredatore e comparse. Un discreto primo atto non inganni.

Poi c'è da patire, con un dialogato tirato via, voci giovanili che salgono inesorabilmente verso i toni alti, quelle più mature che si stravaccano su un medio-basso radiofonico mentre solo un lunatico e dondolante Lancillotto Gobbo (per l'anagrafe Sergio Castellitto) lascia trasalire lo spettatore. Aggiungerei anche, forse, una non ovvia Anna Bonaiuto (Porzia) e un volenteroso Edoardo Siravo (Antonio).

Ma parlare di recitazione non è sempre pertinente, visto che ad ogni voltare di scena c'è da aspettarsi qualche tiro mancino dai due lodatissimi arredatori di turno. Ho seguito, come tanti pazienti spettatori, la generosa conversione (tattica o strategica?) di Memè Perlini dal teatro analfabetico alle letture coltivate, e un po' tutti avevamo apprezzato il buon lavoro sul *Ligabue* di Dallagiacoma.

Davanti ad una sintassi meno approssimativa la regia e la scena battono in testa, propongono una continua arbitraria versione ornamentale del *Mercante*, sovrappongono al testo i personali imbarazzi e tra Veronese e Carpaccio è una esibizione di diapositive, a colori e in bianco e nero, almeno incongrue. Lasciate che il pubblico applauda Paolo Stoppa. Passa una gran parte del teatro italiano. Ma subito dopo, spengete la luce. Risparmio di energia.

[27 febbraio 1981]

Se ci fosse il purgatorio, lassù il teatro sarebbe *Temporale*

Tino Carraro, dal palcoscenico del Teatro Metastasio di Prato, è stato il più commosso e autentico rievocatore di Paolo Grassi, appena scomparso. Una delle più intelligenti e coraggiose personalità della cultura teatrale del nostro secolo. Forse bisognerà giungere al centenario della loro morte perché alcuni dei rarissimi maestri dello spettacolo siano degnamente apprezzati.

C'è l'abitudine di considerare Strehler e il Piccolo di Milano, secondo una nuova e fortunata retorica. Si sottilizza sulle regie di Strehler e si fa i difficili sulle scelte del Piccolo, salvo poi a entusiasmarsi per talenti anagraficamente più recenti o per scritture sceniche che sono sorprendenti in quanto sgrammaticate.

Sarà bene invece dire che Strehler è ancora uno dei pochi per i quali val bene la spesa di un biglietto (per lo spettatore), di una messa in scena (per un ente pubblico), di una recensione (per un giornale). Per chi è abituato a camminare in compagnia degli zoppi (e di conseguenza è indotto lui stesso, di frequente, a zoppicare) è consigliabile la frequentazione proprio di Strehler e del Piccolo, almeno una volta all'anno.

Della nostra opinione sono del resto gli spettatori che in questi giorni assistono a Prato alle repliche del *Temporale* di August Strindberg, diretto appunto da Strehler con scene di Ezio Frigerio, costumi di Franca Squarciaripino, musiche di Fiorenzo Carpi, e interpretato da Tino Carraro, Franco Graziosi,

Francesca Benedetti, Pamela Villoresi, Gianfranco Mauri, Elisabetta Torlasco, Carlo Fortuna, Ettore Gaipa, Mauro Cerana, Elena Zo, Cristina Fondi.

Lo spettacolo è purtroppo tradito da un testo mediocrementemente simbolista di uno scrittore (Strindberg) sopravvalutato. La lezione è tutta di regia. E qui si intenda per regia, non l'abile arredamento della scena, non l'uso di espedienti luministici, non gli itinerari deambulatori dei recitanti. Tutte queste cose ci sono, al momento giusto, nella misura giusta, al posto giusto.

Ma c'è di più, come si poteva del resto prevedere. C'è una perfetta dizione, pause impeccabili, il concertato dei gesti e dei suoni, un rapporto tra colore scenico e coloritura delle parole, l'importanza del dettaglio e il rigore del contesto. Se ci fosse il purgatorio, forse lassù si reciterebbe così: tra opacità bituminose, umide notti, enfiate labbra e vomiti di femmina (Francesca Benedetti); ma anche fra le levigate pieghe di vestiti, smaglianti parole d'ebano o d'avorio, lustri pavimenti, barbe rasate, frusciare di passi (Franco Graziosi), oppure tra leggero odore di borotalco, sapore di bucato e una luce di paradiso (Pamela Villoresi).

Purgatorio di una moglie che ritorna, nel dormiveglia del proscenio, a recitare nerovestita il suo *assolo* di primadonna, a reclamare il suo posto dentro la testa del Signore, funzionario in pensione. Si chiama Gerda e, inferiore soltanto a Piera Degli Esposti, esibisce qui un immenso patrimonio archeologico, estrae dal baule comico tutti i costumi del teatro romantico. E cioè: una storia infelice, un fazzoletto impregnato di lagrime colpevoli e strazianti, grida di dolore e sospiri flebili. È la prima donna, la prima moglie, la prima della classe.

Disgustosamente perfetta Francesca Benedetti assorbe in sé tutto l'odio di Strehler, la paura di Strindberg per i fantasmi femminili romantici e folli, il sospetto dello spettatore: non è forse lei la figura allegorica che allude alla resurrezione dei morti teatrali? il mostro gastro-cardio-enterico che riaffiora nella scena italiana dopo i trent'anni della ragione repubblicana?

Non a caso, Strehler, dall'altra parte della scala cromatica (il bianco assoluto) mette Franco Graziosi, il fratello del signore, il cognato della rediviva, che è procuratore, raziocinante, avveduto, impassibile, educato. Recita che incanta, tanto è assolutamente preciso. Incute fiducia e banalità. È il polo opposto delle possibilità dell'attore: è il personaggio strehleriano allo stadio zero, l'azzeramento di ogni romanticismo. Ancora più in là, va e viene dallo spazio scenico tradizionale, entra ed esce da due porte che si aprono in platea, la giovane Louise, la parente del Signore in pensione.

Possiede i gesti di una Mirandolina senza intelletto, un'immagine utopica che potrebbe vivere, con qualche guizzo in più, in un campiello veneziano o al riparo dalle baruffe di Chioggia. È la vita osservata da dietro la lente della vecchiaia. La pace irraggiungibile del vecchio padrone di casa.

Qui entra in scena Tino Carraro. Esita, avanza, si ritrae, in mezzo ai due interlocutori. Le parole di Strindberg sono più esplicite di un sussidiario di quinta (elementare), spiegano tutto, i simboli, i significati primi e secondi.

Suggerisce il valore allegorico di un termometro e del temporale, dell'inquinato del primo piano e dello squillare di un telefono. Eppure Carraro riesce a riscattare la banalità e la didassi.

La danza di morte di quest'uomo arrivato all'apice della vita, separato dal vivere come dal ricordare, è altra cosa da quella suggerita dal testo. È la danza di morte di un attore e di un regista che da quasi sempre viaggiano insieme. La danza di morte di un teatro che vorrebbe staccarsi dalle cose impure del mondo (la moglie impudica, i ricordi strazianti, le incursioni da fuori) e misurare ormai il suo recinto di razionalità residua. È un assedio della ragione, che per salvarsi dalla catastrofe, rischia però la morte nel deserto di passioni, la sepoltura nella geometria di un gioco degli scacchi, elementare e schematico come il bianco e nero dei suoi pezzi.

L'analisi complessiva della scacchiera scenica richiederebbe un altro articolo, che forse avvalorerebbe l'ennesima ipotesi di autoregia. Strehler ha messo in scena se stesso, maestro degli scacchi, meticoloso campione della simmetria che, come ogni professionista di genio, ha paura del suo mestiere. Per questo lascia che il re, la regina, il pedone e l'alfiere lo minaccino e vincano, forse, all'ultima mossa.

[18 marzo 1981]

Le tre sorelle hanno una figlia: è Rossella O'Hara

La storia di quelle tre sorelle sospirose (Olga, Mascia, Irina e del loro disgraziato fratello Andrej), che passarono una vita a sprecare il presente, a sognare il futuro e a piangere una felicità non voluta, è troppo nota per essere vera. Non appartiene più ad Anton Pavlovic Cechov, ma a tutto un repertorio, ad una memoria collettiva, ad un secolo intero. Come il suicidio di Werther o la tisi encomiabile di Marguerite Gauthier, gli strazianti addii e le languide speranze delle tre consorelle hanno la forza drammatica di un proverbio, scandalizzano quanto una citazione, durano come un sogno ricorrente.

*Le tre sorelle* di Cechov fanno quindi parte, a buon diritto, del nostro melodramma quotidiano e, spogliate di ogni connotazione storica e ambientale, entrano nella retorica del teatro borghese con la stessa forza apodittica del coro nel teatro greco. Non si può più partire, in teatro, senza pensare a Cechov, né si possono sognare futuri radiosì senza sentirsi ridicoli come i frequentatori della casa Prosorov; lo stesso finale di *Via col vento* è illeggibile senza tenere conto di questo modello inconsapevole e ingombrante.

*Le tre sorelle* come archetipo del teatro borghese di alto e basso consumo: è questa la chiave di lettura dello spettacolo che il regista Giancarlo Sepe e la Comunità Teatrale Italiana hanno presentato in prima nazionale al Teatro Affratellamento di Firenze.

Un *replay* dunque, quale era stato (più esplicitamente) *Come le foglie*. La stessa scena, disegnata da Sepe e da Sandro Sesti, suggerisce il senso di un

reperto fotografico. Un soffietto che allunga l'obiettivo verso il fondale e che lascia gli spettatori nel buio della camera. Costretti a fotografare la realtà che entra con fasci luminosi attraverso il fuoco della prospettiva, ma anche fotografati dal boccascena, gli attori si muovono su quattro piani paralleli come su altrettante lastre impressionabili, sfilano come ombre, sfumano oltre i margini del grandangolo, si sovrappongono per via di dissolvenze incrociate, dipinti dalla luce.

La macchina fotografica è vecchia, non elettronica, ed esclude una gran parte della verità testuale. Lascia arrivare a noi solo frammenti. Ma tutto procede con ordine, almeno fino al secondo atto di Cechov. Ad esempio, con alcuni effetti gradevoli e *naifs*: le figurine di cartone che simulano l'arrivo degli ufficiali nella casa, la protezione felpata delle pareti della dimora fotografica, il bianco barbaglio della finestra-diaframma che rompe la chiusura all'arrivo di Natascia o dei sogni del velleitario Tuzenbach.

Poi (terzo quadro) una finestra si apre sul fondale e il soffietto fotografico risulta ingombro di oggetti disordinati, i letti all'aria, i suoni dell'incendio accentuano le interferenze nel dialogato. La camera oscura viene definitivamente violentata nel quarto quadro, con un lungo vomito di fango che scende verso il proscenio e nasconde i profili geometrici delle quinte, i suoni irrompono con il fastidio di una monotona fanfara militare, l'insopportabile cinguettio di uccelli e lo scalpitare di cavalli. Il dialogo traspare appena sotto la coltre sonora e le figurine celebrano il poco lieto fine tra movenze di ombre e di profili.

La memoria vince nonostante gli inevitabili guasti dell'impianto onirico. Le sorelle tirano il sipario di velluto scarlatto e, dentro le gonne fruscianti, sul solito proscenio dichiarano chiusa la loro rievocazione, rimandano alla prossima occasione e si tengono pronte all'uso come un carillon di qualità. Le troveremo ovunque e comunque, a popolare i feuilletons e le citazioni, saranno come qui un calco per Visconti o per Rossella O'Hara, per le *Signorine di Wilko* o per quelle malinconiche damigelle sperdute fra boschi e soldati che popolano i copioni mitteleuropei.

Sepe ha estratto dalle *Tre sorelle* gli elementi strutturali essenziali, uno scheletro di storia, un repertorio di scene-madri. Ha quindi messo in scena, più che Cechov, la fortuna di Cechov, i luoghi comuni di Cechov; e lo ha fatto, secondo il suo solito costume, con rigore figurativo, con un'unità stilistica personalissima. Anche la recitazione (talvolta imbarazzante) si piega docilmente, priva com'è di diritti d'autore, all'uso strumentale. Una lettura drammatica sussurrata, un supporto per il concertato di colori e musiche. Queste ultime, garbatamente dislocate, erano opera di Arturo Annechino. Tra gli interpreti ricordiamo Valeria Ciangottini (Mascia), Anna Menichetti (Olga), Annamaria Pedrini (Natascia), Roberta Rem (Irina), Franco Cortese (Cebutykin), Ugo Margio (Verscinin), Vittorio Stagni (Andrej), Pino Tufilaro (Tuzenbach). Molti applausi e grande pubblico alla prima.

[20 marzo 1981, pagina nazionale]

Allegre catastrofi vittoriane in quella casa dei cuorinfranto

*Casa Cuorinfranto* di George Bernard Shaw è del 1916, una commedia che vuole essere esplicitamente di maniera, un esercizio di citazioni e di rimandi. *Fantasia alla russa su temi inglesi* dice infatti il sottotitolo. Fosse stato ai giorni nostri forse Shaw avrebbe aggiunto «da Cechov»: si tratta infatti di uno dei tanti capitoli della fortuna dello scrittore russo che riempie il nostro secolo.

La storia del vecchio e lapidario Capitano Shotover e delle sue figlie Arianna e Ione, alle prese con parenti acquisiti o con visitatori più o meno pertinenti (la giovane Ellie, suo padre, il pretendente Mangan, un ladro flagrante, il cicisbeo Rolando), si potrebbe svolgere in un giardino coltivato a ciliegi. I propositi del nucleo protagonista sono meno energici e laboriosi che nella famiglia dello zio Vanja, e non aspirano a altro che a combinazioni nuove nelle relazioni erotico – parentali, anche se è bene ammettere che il vecchio Capitano medita sintesi universali e pazzeschi esperimenti.

Un mondo di folli insomma in una casa che assomiglia al bastimento dei pazzi caro alla tradizione anglosassone. Un Cechov più esplicitamente comico dell'originale, tenuto conto che siamo (alla data della stesura definitiva) in piena guerra mondiale, quando c'era ormai ben poco da ridere.

A questa eredità cechoviana ha fatto testuali riferimenti l'ultima regia che viene presentata questa settimana, e fino a domenica, dal Teatro della Pergola. Luigi Squarzina ha affidato, ad esempio, le scene e i costumi a Luciano Damiani che, in questa circostanza, ha potuto felicemente citare se stesso. Reduce come tutti sanno da un bellissimo *Giardino dei ciliegi* disegnato per Strehler, egli riproduce molti dei colori di allora (1974) e li contamina con immagini e elementi scenici che ricordano *La tempesta* (anch'essa di Strehler). Una vela, prima ammainata in proscenio e poi allungata come una coltre nevesa o lunare, un albero che può essere di bosco o di navigazione, un velario con foglie cadute sospese nel vuoto esattamente come quello del Piccolo, ondivago e «raffinato». Poi un arredamento da interno borghese, non privo però di allusioni alla cabina di comando di una nave.

Il Capitano Shotover (Gianrico Tedeschi) domina il quadrato con arte recitativa superiore, naturalissimo demente e innaturale gentiluomo, mai sovraccarico di maniera eppure pieno di orpelli folli. Porta la ventata giusta di un artista condottiero. Intorno si può avvertire la buona mano di Squarzina nel dosaggio attento dei ritmi, particolarmente difficili da calibrare in un canovaccio come questo, tutto frastagliato di incursioni, apparizioni, entrate e uscite di scena repentine e ingiustificate.

Uno spartito che alterna la leggerezza e l'arabesco propri di Feydeau ai dialoghi o monologhi d'autore rivolti al pubblico pensando ai poster. Questa commedia brillante in cui si descrive con garbo la allegra catastrofe dei vittoriani (parodia comica involontaria di più catatoniche catastrofi imperiali in lingua germanica), ma anche si osa abbozzare il cenno a più univer-

sali disagi interiori e a più irreparabili depressioni, viaggia superbamente fra una spinetta novecentesca e la declamazione filosofica.

Superficiale alla fine dei conti, ma di quella superficialità che piaceva a Savinio: è l'affiorare irresistibile a livello delle acque meno limacciose del lago europeo di un mondo profondissimamente radicato. Gioco di ombre e di futili parvenze di vita, danzatori dell'effimero trasferito a morale, tramatori del nulla. Certamente il punto di passaggio per capire l'itinerario che da Feydeau e Cechov porta a Pinter e Beckett.

Tedeschi e Squarzina si sono dunque mossi sul doppio registro del gioco e della nevrosi, della superficie e della profondità. Agli altri era affidato il compito di stare piuttosto lungo la superficie e mi pare che l'abbiano fatto con buona levigatezza. Soprattutto i bravi caratteristi Massimo Foschi (qui al posto giusto), Mario Valgoi, Vittorio Congia, Gianni Fenzi (puntiglioso ritrattino quasi goldoniano), Vittorio De Bisogno. Magda Mercatali e Ilaria Occhini erano le due figlie del Capitano, che però non davano ai due rispettivi personaggi la dovuta scioltezza che solo la vocazione «umoristica» (qui assente) o l'umorismo, può fornire.

Molto brava invece nonostante alcune ingenuità la giovane Maria Elena Viani, ottima *partner* di Tedeschi nel monologo importante del secondo atto. A tutti comunque i generosi applausi della gratificante sala.

[24 marzo 1981]

Con il compleanno arriva l'accettazione della norma sociale

Può darsi che un buon gruppo di attori, in forma e ben diretti, riescano a esprimere in teatro molte più cose di quanto non ne preveda la «filosofia» del testo. È però indispensabile che quello stesso testo sia un bell'ordigno, vuoto d'idee, ma ricchissimo di marchingegni, di meccanismi e di curiosità. È il caso del *Temporale* di Strindberg riscattato dalla virtù degli attori e del regista, così come si può constatare in questi giorni a Prato. Ma è anche il caso del *Compleanno* di Harold Pinter che Carlo Cecchi e i suoi compagni hanno ricondotto a Firenze, a circa un anno dal suo debutto ufficiale. Sede della «ripresa» naturalmente il Teatro Niccolini.

Si tratta della stessa edizione con una sola variante (Corallina Viviani al posto di Laura Tanziani). Sono però del tutto scomparsi i refusi, gli errori di stampa, i disagi tecnici della «prima», che fu tra l'altro tormentata da un incidente del capocomico-regista.

Completamente restaurata dunque l'operina di Pinter può essere gustata con piacere in tre tempi sciolti e puliti. Una trama lineare e tranquilla (due uomini vestiti di nero vengono a prendere il protagonista Stanley il giorno del suo compleanno, strappandolo alla calma disordinata della pensione in cui vive protetto da due anziani coniugi), ma anche una filosofia un po' banale, almeno come è enunciata nel terzo atto (si tratta di far diventare Stanley un

uomo responsabile, farlo crescere, maturarlo, trasformarlo in un individuo civile, sano, inserito, rispettato, temuto, riverito, onorato, assistito, tutelato eccetera eccetera).

Un apologo quasi didattico, una specie di irritato brontolio di Pinter scontro il *savoir vivre* della società degli adulti.

Il merito principale e notevole di Carlo Cecchi è stato quello di non sopravvalutare l'ideologia di Pinter, la modesta filosofia che si nasconde dietro il ruolo simbolico di Goldberg e McCann, i due aguzzini. Al contrario, la sua direzione degli attori è andata in senso contrario: invece di semplificare i ruoli ha voluto complicarli.

I due anziani coniugi, ad esempio, Petey e Meg, che tengono a pensione Stanley, sono dipinti come dietro una parete di nebbia. La nebbia della loro inintelligenza quotidiana, che sta a metà strada fra la indifferenza morale dei cinici e l'autodifesa istintiva dei deboli. Sui loro visi, sulle loro azioni, Dario Cantarelli e Marina Confalone hanno inciso lo squallore domestico di ogni paese, il conforto di una meticolosità impiegatizia, la vischiosità di affetti paterni e materni. Sono stati i geniali interpreti di una banalità che è demenziale (veristica) e orrida (metafisica).

I due aguzzini, contrapposti alla vittima, sono altrettanto oscillanti fra realtà e astrazione. Se nelle proclamazioni di principio rivelano il ruolo strategico che il copione assegna loro, nella recitazione in controcena e nel continuo duello con il protagonista, entrambi lasciano intendere di non vivere una «parte» ma una vita. Una vita, di cui i ruoli recitati nei tre atti del *Compleanno* sono l'estrema propaggine, e proprio la memoria di una vita lontana traspare nel loro essere ambigui poliziotti, *killers*, preti, agenti della mafia, signori impomatati, ufficiali in pensione.

Paolo Graziosi e Toni Bertorelli danno vita a un duetto perfetto, angoloso l'uno e mellifluido l'altro, sano il primo e sull'orlo del collasso il secondo: sono quasi l'incarnazione della fragilità del dovere. Anzi sono il corpo sociale, l'interesse collettivo, la necessità storica, la missione, il sacrificio. Ma sebbene sia un corpo, anche il sociale ha un'anima. E loro due, nel momento in cui ammazzano un'altra anima, non possono fare a meno di mostrare i risvolti e le imbastiture della loro.

Irriconoscibile rispetto alla «prima» di un anno fa, Carlo Cecchi raggiunge ora livelli molto elevati. È il solito maestro sconcertatore che non si piega al copione previsto, che resiste a ogni decreto di pubblica sicurezza teatrale. Ma aggiunge a questo un puntiglio e un timbro che è comicamente eroico.

Vittima della società e del trascorrere del tempo, egli si piega al compleanno e si lascia «fare la festa». Viene deportato e vestito a puntino, rassegnato a subire la regola della normalizzazione. Da quel momento per lui i compleanni non finiranno più, come gli esami del suo maestro. Il fatto nuovo, mi pare, è che qui resiste bene, ai calci e agli spintoni, e alle prediche dei due preti-poliziotti. E lo fa con una rude modestia che non c'è in Pinter.

Corallina Viviani ravviva il piccolo personaggio di Lulu più di quanto non facesse la Tanziani, nonostante l'ingrata marginalità del ruolo (in Pinter e in Cecchi). Applausi e repliche abbondanti.

[27 marzo 1981]

La *Passione* del Ruzante scandita dai ritmi del corpo

Le virtù del gruppo «Pupi e Fresedde» risiedono soprattutto nella figurazione e nel ritmo. Danza, pantomima, luci e ombre, canto e musica, sono al primo posto nei loro spettacoli più riusciti, fra i quali metteremo, insieme ai *Balli di Sfessania*, il *Canto della terra sospesa*, con cui si è inaugurato a Settignano il nuovo teatrino della compagnia.

Per la «prima» del teatro si è dunque scelto una ripresa (il lavoro risale a circa tre anni fa). Fabienne Pasquet (nei panni della contadina Betia), Antonio Piovani (nel ruolo di Ruzante), Ivan De Paola (recitando la parte di Menato), erano accompagnati da fisarmonica, clarinetto e percussioni, durante la rappresentazione: un collage di brani ricavati dall'opera di Angelo Beolco, detto Ruzante. Soprattutto la *Betia* ha fornito materiale di scena, ma anche il *Parlamento* e la *Moschea* non sono stati meno importanti nell'interessante rielaborazione drammaturgica proposta da Savelli e compagni.

Il problema «Ruzante» è stato guardato meno da un punto di vista sociologico e più secondo un'ottica antropologica, materialistica. Ruzante è amante di Betia, soldato, reduce, becco, disperato; ma la polemica sociale non prende la mano al regista e agli attori, che non sottolineano (come succedeva in Dario Fo) il presunto populismo dello scrittore-autore. Hanno ben compreso che il commediografo e guitto Ruzante, nel momento in cui schizzava di fango contadino le pareti eleganti della reggia di Alvise Cornaro, non si sentiva tanto un tribuno, quanto un insofferente individuale moralista.

Moralista in senso materiale naturalmente. Ecco allora la «passione» ruzantiana esplodere nei ritmi del corpo. È prima di tutto sesso, foia, strapelamenti, erezioni, fottimenti, sudori, monte bestiali e tenerezze infinite. Poi viene naturalmente per il contadino di Ruzante, il vuoto di una passione che finisce perché si parte per la guerra che si strozza sul campo di battaglia e poi risorge in un anelito di vita «bravosa», fino a spegnersi nel ringhio dell'impotenza quando la donna desiderata si lascia andare a un altro che le garantisce pasti regolari e un minuto mantenimento.

I tre attori, la musica (di Nicola Piovani), i costumi e le scene (di Tobia Ercolino) danno al primato della passione sull'ideologia (che la scena tuttavia concilia con rude eleganza) un esito soprattutto tragico. Si lascia in ombra, per un coerente disegno registico, il piano inclinato del comico. Ruzante viene messo appunto in una *terra sospesa*, fuori da coordinate storiche reali: il borghese, scrittore di commedie per aristocratici, non ha tempo di ridere di sé e del suo contadino; piuttosto si immedesima per correre, nel tempo

di una recita, un'avventura notturna in mezzo alla follia. Il «roesso mondo» di Ruzante è un delirio sessuale senza ritorno, un sogno a capofitto dentro la disperata carne. Il comico avrebbe potuto raddrizzare la testa e avrebbe calmato il sesso nel decoro sociale.

«Pupi e Fresedde» ha scelto di disarmare Ruzante della sua suprema malizia, e lo ha armato di violenza. Le parole perdono il nitore di un dialetto prezioso e si fanno macigni, gomitoli di suoni che gli attori srotolano a grumi. Ed è così che il ritmo, i refoli di musica, lo scatto plastico dei gesti, le macchie di colore, la sapiente figurazione vincono bene una dizione che continua a rimanere inadeguata e portano gli interpreti a un meritato trionfo, in mezzo alla folla plaudente degli spettatori numerosi.

[16 aprile 1981]

Il fanciullo del West aveva un mito: Edipo

Bob Dylan protestava la sua insofferenza verso il mondo dei contemporanei, respingendo al suono di musica *country* i colpi di ventura e di pietra di una società senile: oggi i personaggi di Wim Wenders filano al ritmo del motore e del rock, via dagli altri, in splendido isolamento; ancora più indietro altri giovinetti provarono il gran dispetto verso il mondo degli adulti, e furono poeti, che odiarono le città industriali, si esiliarono in paesaggi esotici o solo agresti, fra Tahiti e i sobborghi di Parigi, morirono precocemente senza attingere il tetto della quarantina, ebbero dai loro contemporanei colti una sepoltura degna di un martire.

Accade così tra la fine del secolo scorso e l'inizio del nostro, quando visse e morì, nel mondo, una intera generazione di poveri cristi, fragili poeti, orgogliosi quanto Cyrano di Bergerac, vittime non meno pallide del *Pierrot lunaire*, inafferrabili al pari di Perelà.

Tra questi poeti, bene si colloca il drammaturgo irlandese John Millington Synge (1871-1909), strana figura di musicista, poeta, vagabondo che visse gran parte della sua breve vita, diviso fra le remote contrade d'Irlanda e le metropoli europee, amante appassionato dei costumi e della cultura conservativa della intatta isola di Aran, riamato a sua volta dal grande poeta Yeats, odiato infine dalla nazione irlandese per la chiarezza polemica dei suoi drammi.

Di questo predicatore dell'onestà contro il male del mondo, il Teatro Regionale Toscano, in collaborazione con il Teatro Metastasio di Prato, ha presentato l'opera maggiore, tradotta con il titolo *Il furfantello dell'Ovest*, affidato alla regia e alla interpretazione di Franco Branciaroli. Il protagonista si chiama in modo quasi allegorico Christopher (Christy per gli amici) e arriva in casa della bella Pegeen, predicando di avere ucciso il padre con un colpo di vanga. Tanto basta a fargli conquistare il cuore della stessa Pegeen (Lina Sastri), della vedova Quin (Gabriella Zamparini) e il rispetto del contado. Innamorato di sé, Christy non perde battuta per trasmettere frasi poetiche e immagini suggestive.

Ma la società sordida del West che egli vede attraverso il candore onirico di un adolescente egocentrico (tutta la scena è protetta da una cortina opalescente), gli si avventa contro. Il padre suo non era morto, e imbestialito contro il tentativo di rivolta del figlio, viene a frustarlo, lo vuole riportare a casa. Il mancato delitto fa calare le quotazioni del furfantello soprattutto presso Pegeen che ormai sembrava destinata ad amarlo irreversibilmente. Cedendo l'amore, Christy ha un soprassalto e uccide ancora una volta il padre, per vendetta o per disperazione.

Ma il padre risorge (e fortunatamente) quando i rudi uomini del West stanno per impiccare Christy per il suo vero parricidio. Come nel sogno di un Edipo consolato dal whisky il furfantello torna a casa rimandando a un'altra volta l'uccisione del padre.

Da questo testo inquinato da ipertensioni simbolistiche e incupito da un sordo rancore polemico, era difficile estrarre (per metterli in evidenza o per cassarli) i riferimenti polemicamente alla società irlandese dell'epoca.

La regia di Branciaroli ha tentato di conservare il colore locale (che è decisivo in Synge) come in un luogo di cartapesta, mitico fiabesco o onirico: lo spaccato di una capanna iperrealistica su uno sfondo irrealistico di erbetto fasulle.

La recitazione del protagonista è stata impostata sul grado zero, una sorta di atonale dormiveglia che espone Christy al riso e all'elogio degli spettatori, come un testimone di Geova candido e convinto. È l'unico personaggio ambiguo, che controlla tutti i risvolti della situazione.

Agli altri interpreti è concesso invece un unico registro recitativo, a una dimensione, come figurine ritagliate nella carta. Così quasi tutti sono dei «ridicoli» inattaccabili dal serio o dal tragico, tranne Pegeen che, viceversa, è tutta seria e drammatica e inattaccata dal ridicolo, anche se le grandi doti di Lina Sastri consentono al suo personaggio di navigare nervosamente attraente per tutto lo spettacolo fino all'azzeccata scena finale. A nulla vale la coerenza di altri bravi attori, fra i quali Gabriella Zampanini e Giancarlo Prati, come di consueto incisivi.

Tutto il gioco scenico è disposto secondo uno schema di linee parallele, bianche e nere, che mai collidono. Visto che l'intento polemico e satirico per noi poco vale, lontani come siamo da Dublino, e visto che anche il ritmo langue (prima parte del secondo tempo), il copione perde d'interesse, e vale solo come brillante esercitazione monografica del suo regista-interprete. Accomunato comunque ai suoi compagni da una fervida accoglienza del pubblico pratese.

[25 aprile 1981, pagina nazionale]

Un poeta ammalato di troppe citazioni

Ci siamo così facilmente adattati, in questi ultimi tempi, ad un teatro ordinato, concluso e levigato, che anche i residui della neoavanguardia, un tempo frammentistica e tellurica, hanno compiuto la conversione all'ordi-

ne senza troppi scandali. Segno che quel disordine nascondeva in molti casi un opportunismo di maniera o una vacuità di contenuti. Carlo Quartucci, invece, esponente di primo piano di quella generazione, presenta in questi giorni al Teatro Niccolini di Firenze, nell'ambito della Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, uno spettacolo che per molte ragioni è irrisolto, distrofico e sregolato, ma che testimonia un rigore formale, un'unità stilistica.

Già il tema e il titolo (che rinviano a Heinrich von Kleist e alla sua *Penthesilea*) si collegano a precedenti ricerche condotte da Quartucci, su nastro magnetico e su pellicola, intorno alla vita e all'opera del noto scrittore.

Ma la coerenza che qui interessa rilevare abita più a fondo. Intanto la lettura frammentistica, congiurata a un intenso rigore strutturale, che procede per via di dissolvenze, troncando il fraseggiare delle voci recitanti. Poi il paesaggio scabro ed essenziale che accoglie i personaggi: oltre un sipario che ritrae un teatrino all'italiana, ci sono colonne corinzie in rilievo e disegnate, leggeri costumi, musiche settecentesche che si intoppiano, una danzatrice che minaccia di afflosciarsi come una marionetta, e poi, man mano che si procede verso la «catastrofe», sedie rovesciate, teste di statue fracassate. Nella buca dell'orchestra, in maniche di camicia settecentesca, Vittorio Gelmetti esegue invece spezzoni di musica concreta con bottiglie e oggetti vari. Ancora più oltre, lo spettacolo si conclude sul colpo secco della morte per naufragio, dentro il quadrato dello schermo cinematografico con Mauro Avogadro e Carla Tatò che in un lungo piano sequenza azzerano l'affabulazione del patologico poeta e della compiacente amante Henriette Vogel.

Il nastro magnetico e una recitazione asettica e artificiosa avevano rovesciato in teatro, per tutto lo spettacolo, una messe di foglietti drammaturgici. Estratti dalle lettere di Kleist alla madre, alla sorella, alla cugina, brani della *Penthesilea* e citazioni onnipresenti dal saggio sulle marionette, che erano stati messi in fila da Enrico Filippini.

Un collage cucito con intelligenza critica, quasi l'estratto dalle citazioni di un saggio, sceneggiato per chi si aspetta l'ennesima illustrazione del suo beniamino. Un collage che stabilisce il parallelo fra vita e opera, scolasticamente senza guizzi. L'ellitticità degli accostamenti dà comunque la sensazione di un'apparente modernità, in realtà qui il disordine risulta la malattia senile dell'avanguardia (nostalgica), che sa dove vuole portare il colto e l'inclita, e ce lo porta con l'inganno di un poliziotto travestito in jeans. Gli interpreti erano troppo convinti o troppo costretti, e oscillavano tra questa ferrea legislazione e le autentiche ossessioni della regia. Carla Tatò è sembrata la più inquieta e irrisolta tra le due tentazioni, gli altri (Avogadro, Edda Dell'Orso, Valeria Magli, Laura Panti), erano diligenti e seri esecutori. È uno spettacolo che non premia sufficientemente i conservatori del teatro concluso e che non consola i nostalgici di quello aperto. Ma Quartucci è tra i più onesti e combattivi sulla linea della resistenza, annaspa, è vero, fra la categoria settecentesca e quella romantica, ma si tiene sul filo d'acqua, e intorno a *Penthesilea* non descrive un consolatorio melodramma (nuova voga dell'ex-avanguardia)

ma una radiografia non finita. La sua diserzione dalla drammaturgia può diventare una prigione dannata, un destino mortale; è comunque un'utopia.

[27 aprile 1981, pagina nazionale]

Gruppo di ricordi in un interno british

Un album di fotografie può bastare a coltivare nel canto di una poltrona i ricordi di un'infanzia più o meno felice; ma all'album si può aggiungere la proiezione di un filmino o l'ascolto di una cassetta registrata, se i gusti sono più complicati e i mezzi finanziari superiori. Il regista inglese Mike Figgis dispone di due attori (oltre a se stesso), di tre musicisti, di qualche metro di pellicola, di diapositive, di un palcoscenico: e con tutto questo riesce a fornire un quadro davvero imponente dei suoi ricordi d'infanzia.

Ricordi che durano almeno un'ora e mezzo e che si intitolano *Redheugh*, come la casa materna dell'autore, dove si svolge la maggior parte delle scene filmate. Ricordi che vanno in scena in questi giorni al Teatro Affratellamento di Firenze, ospiti del cartellone ufficiale della Rassegna dei Teatri Stabili.

La sovrapposizione dei livelli della memoria, così come lo slittamento fra sogno, passato, presente e futuro, si giova naturalmente degli artifici istituzionali di uno spettacolo *multimedia*. Tutto si svolge con rigorosa precisione, con una bella sintassi visiva e sonora, alternando piani trasversali a totali di proscenio. Uno schermo campeggia al centro in alto, sotto stanno i tre musicisti, mentre a sinistra e a destra si allungano due punti di fuga simmetrici: due interni piccolo-borghesi con tanto di pendola e appliques alle pareti. I due corridoi si incontrano al centro del palcoscenico, quasi in proscenio, su una lingua di *terrain vague*, un *finisterre* dove il corpo del protagonista (lo stesso Mike Figgis) è avvolto dalla terra grassa, in mezzo schegge di dischi e ad altri relitti di naufraghi.

Non c'è però un luogo privilegiato per la memoria di Mike, né una trama lineare per il suo pensiero. Si tratta piuttosto di un itinerario circolare (consueto in questi casi), affidato al torpore del dormiveglia di colui che si confessa. Torpore che però rischia di invadere anche lo spettatore, quando l'eleganza del mosaico non riabilita la mancanza di tensione drammatica dell'insieme.

Visto come un poema autobiografico, lo spettacolo è infatti colto e raffinato. Siamo su una terra desolata, metafisica solo in partenza, che si popola poi delle piccole cose del quotidiano: ma Eliot è ben presto sommerso da una cosineria neo-crepuscolare che piacerebbe tanto a poeti come Raboni o Cucchi. Una microrealtà che dura fatica a perforare il buio del teatro, nonostante l'ausilio dei primi piani cinematografici. Le simboliche figure del padre (un «uomo nero», un orco che insegue il protagonista) e della moglie (o madre) insinuano un brandello di dramma nell'affabulazione, ma tutto si ripiega verso un'ossessione poetica e non teatrale.

I quarant'anni (1940-1980) che stanno alla base del diario *multimedia* di Mike Figgis si sollevano ad un significato più alto proprio grazie alla tensione tra metafisica e vita quotidiana. Il pane tostato, la moglie, le canzoni, il televisore, i soprammobili, la camera da letto, da una parte; dall'altra la sirena del bombardamento, i fuochi nella pianura, l'imminenza di un naufragio, la paura di una catastrofe che ci accompagna. Una generazione vissuta tra una guerra certa anteriore e un'altra temuta, trova qui la celebrazione disadrona, così come si conviene a chi è costretto a nutrirsi dei frammenti di una grande letteratura ricevuta, oggi resa impossibile dai tempi.

Il manierismo della citazione minaccia Figgis non meno di altri, ma più che l'inquietante voce di Elaine Mary Hall o i ruoli di Kym Newell e Ian Guggan, a scuotere dal dormiveglia è bastata l'accorta intrusione della radio che, sovrapponendosi al nastro magnetico o alla pellicola 16 millimetri, avverte Mike e il pubblico che in Irlanda, oggi, nel maggio del 1981, il naufragio rischia di uscire dalla metafora.

Il pubblico ha applaudito più questi soprassalti di vita che l'eleganza del testamento generazionale.

[7 maggio 1981, pagina nazionale]

Una sera al bar «La Criolla» con Genet padrone di casa

«La Criolla» è un locale posticcio che si apre sulla destra dell'Istituto Francese, in piazza Borgognissanti, poco prima che cominci il buio delle stradine dove si aggirano o sostano travestiti e prostitute. Nella «Criolla» si servono liquori veri su scene finte, si espongono bottiglie dipinte, entrano e escono truccatissime fanciulle in abiti fruscianti, setosi, insieme a giovinetti un po' effeminati. Si recita in mezzo al pubblico in piedi la seconda parte di *Pompe effimeri*, lo spettacolo curato dall'Atelier Théâtrel dell'Istituto Francese (guidato da Françoise Tauzer), diretto da Urbano Sabatelli, prodotto con la collaborazione del Teatro Regionale Toscano, e già noto agli spettatori grazie alle numerose rappresentazioni della prima parte, allestita nel novembre e dicembre scorsi.

«La Criolla» è un bar particolarmente caro al drammaturgo Jean Genet, vi si respira un'aria di ambiguità sessuale, il fastidio e il piacere della promiscuità, la retorica del travestimento. Jean Genet è, praticamente, il padrone di casa, come succedeva già nella prima parte dello spettacolo intitolato *Le inconfessabili vicende del Signor Jean G.*; la seconda parte vuole invece rappresentare *La glorificazione dell'immagine e del riflesso nei celebri salotti della casa d'illusioni del Signor Jean G.*

Il padrone di casa ci introduce nella sala di rappresentanza o di rappresentazione. Su un palcoscenico quadrato (che sta ora al centro ed ora ai margini) si svolgono riti di vita e di teatro. La lotta fra due uomini (il negro e il bianco), il dialogo sadico fra due omosessuali, l'esibizione tea-

trale dei diversi personaggi. C'è una passerella che è insieme trampolino per la vita e proscenio di teatro. Ai lati del quadrato altri attori assistono e intervengono, mescolati al pubblico, ridendo o disapprovando. Tutti, uno ad uno, provano l'ebbrezza dell'esibizione e rifluiscono ai margini della scena, in penombra.

Ad ognuno è offerta l'occasione di far parlare di sé, di citare brani dai romanzi di Genet, di usarli strumentalmente per ferire o aiutare gli altri. Siamo davanti ad una metafora, in cui si finge di parlare del teatro e in realtà si parla della vita. Gli attori recitano un testo bilingue, secondo i dettami dell'Atelier che non vuole essere solo un luogo di esercitazioni teatrali ma anche una sede di ginnastica linguistica; non si tratta di una riduzione da Genet ma di una riflessione *su* Genet, così come indicano esplicitamente le note di regia di Sabatelli.

Tra i giovani interpreti ce n'è uno che interpreta proprio Genet, sulla macchina da scrivere, monologante su se stesso e sul teatro. Egli ripete che il teatro non è la riproduzione della vita quotidiana ma qualcosa d'altro, un atto di oltranza nei confronti della realtà, una sua negazione a vantaggio di una visione più profonda e più crudele.

La fuga dalla realtà è ben sintetizzata da un ambiente scenico disegnato dallo stesso Sabatelli, come un'alcova che assomiglia anche ad una camera ardente. Un rosa livido, del bianco, pallore e penombra.

Si esce scossi dal bar «La Criolla», anche se quasi tutti i giovanissimi interpreti sono incerti, alle prime armi, pieni di entusiasmo e di difetti. Si tratta di reclute nuovissime dell'Atelier, tra le quali spicca, già esperta e più sicura, dotata di una buona padronanza scenica, Fiamma Negri, già brava interprete di precedenti lavori di Urbano Sabatelli: con lei il già collaudato Giovanni Folli. Degli altri i nomi: Andrea Nanni (assistente alla regia), Evert Van Veen, Luca Garuglieri, Fabio Vassarri, Eleonora Castellani, Paola Servi, Silvia Prelazzi, Pier Luigi Porri (violinista). Molti applausi di un pubblico assai partecipe.

Un pubblico, ed è bene far cadere quest'ultimo sipario, che era lì anche per altro. C'erano il direttore dell'Istituto Francese Bernard Poli, Paolo Emilio Poesio, Lia Lapini, Ugo Chiti, Domenico De Martino, e altri amici del regista, Urbano Sabatelli. Il quale, per sua parte, invece non era lì con noi.

Come molti dei nostri lettori sapranno, Urbano Sabatelli è morto. Giovane e caro, affettuoso amico, che abitava fra i campi di San Polo, e che con tanti colleghi frequentava leggermente i nostri stessi teatri. Ogni anno, Urbano [era tra i compagni] importanti del nostro viaggio teatrale. Con questi suoi spettacoli e con i suoi ragionamenti dava alla città un contributo originale e intelligente. Con questo spettacolo l'altra sera abbiamo finito un viaggio insieme.

[7 maggio 1981]

Lo spettatore non c'è più: fa l'attore

Andare a teatro contiene qualcosa di malsano: l'indiscrezione del *voyeur* che vuole sollevare tutti i sipari, l'abiezione del servo completamente succubo del padrone della scena, l'impotenza di chi è escluso dal «gioco», la frustrazione di chi ha sempre un sipario davanti alla realtà. Una vita dura quella dello spettatore, non meno drammatica di quella dei recitanti, e perciò degna, una volta tanto, di essere portata sulla scena.

Da questo curioso sillogismo teorico nasce lo spettacolo che, quasi emblematicamente, chiude la XIV Rassegna dei Teatri Stabili. *Une visite* del francese Philippe Adrien è infatti un esempio di quello che si suole definire metateatro, una riflessione del teatro su se stesso: protagonista è la non eroica, mediocre, banale, quotidiana anima dello spettatore pagante.

L'inedito punto di vista è sostenuto dal testo di alcuni capitoli del romanzo di Kafka, *America*, che suggerisce la situazione di partenza. Karl è stato licenziato dall'albergo in cui lavorava, per colpa di un certo Robinson, amico e ubriacone, e insieme vanno alla deriva. Vengono a diverbio con un poliziotto, con conseguente fuga dall'ordine costituito; ben presto Karl si trova preso in mezzo fra Robinson e un altro compare, Delamarche, che lo trascinano in una camera-antro dove vive l'incredibile Brunelda, vasta cantante d'opera. Qui finisce il prologo recitato davanti agli spettatori deambulanti sotto la volta del vestibolo del Teatro Tenda. Gli attori modificano continuamente il nostro punto di osservazione, saggiando l'agilità della fantasia e avviando la recitazione verso una tonalità onirica e allegorica. Se le tinte sovraccariche dell'esordio sono stonate, trovano però ampia giustificazione nel seguito della visita.

Le sperimentazioni spaziali continuano ai margini dell'alcova-*boudoir* di Brunelda operista. L'allegoria teatrale è vistosa come la donna estenuata tra le coltri e gualcita dal laido Delamarche, spettacolo ipnotico per il visitatore *naïf* (Karl, ma anche noi, dispersi fra bauli, drappaggi, scatole di cartone, come fra le quinte di un melodramma). Il salone è circolare e siamo costretti ad aggirarlo per salire le tribune teatrali, da dove vediamo l'esterno della scena; un sipario che ha il colore della gonna di Brunelda esclude l'alcova, in compenso davanti al drappeggio si apre un balcone dove vengono relegati Karl e Robinson.

I due sono nostri complici, spettatori esclusi dal rito, e commentano i padroni intravisti. Si oscilla fra il comico surreale di Beckett e il simbolismo grottesco di Genet. Robinson si abbandona alla nostalgia di una promiscuità impedita, mentre le immagini di alcuni capi di Stato si stampano proprio sul sipario, e un solitario studente compila i suoi quaderni sul balcone a fianco. La fastidiosa e frigida allegoria per fortuna cede il posto ad un altro brano di vero teatro, quando gli spettatori sfiorando il balcone retrocedono nell'alcova circolare, sistemandosi di nuovo fra le quinte.

È la parte vittoriosa dello spettacolo. Karl e Robinson all'impazzata portano spugne asciugamani, bacinelle d'acqua ai loro padroni nascosti da un

paravento di oggetti di scena. Il rito si compie in quella linea d'ombra che separa le quinte dal palcoscenico. Finalmente la immensa cantante rientra. Dietro il sipario godiamo da vicino la lotta del padrone e del servo, del *clown* e dell'attore tragico, del circo e dell'accademia. Tutto finisce in commedia dell'Arte, lieta in apparenza, in verità amara.

Gli spettatori della Rassegna, perplessi sotto la tenda del circo, hanno così avuto, anch'essi, il loro spettacolo. Lo avrebbero gradito meno lambiccato nelle sottili implicazioni teoriche, più maturo nella successione dei toni recitativi, ma nell'insieme hanno dimostrato di gradire l'intelligente uso degli spazi e la felice orchestrazione degli attori, l'originale gusto figurativo. Molto bene gli attori soprattutto nella parte centrale del lavoro, quando il «drammaturgo» è meno ingombrante: Jean-Louis Jacopin, Maité Nahyr, Alain Massé, Jean-Pol Dubois, Claude-Bernard Perot. Le scene erano di Gérard Didier (autore con Nicole Géraud anche dei costumi), le musiche di Lucien Rosengart.

Finita *La visita* è finita anche la XIV Rassegna, che è poi la terza della nuova serie inaugurata nel 1979, dopo una lunga pausa; e finisce, ci pare, con un notevole successo di critica e di pubblico. La Pergola, l'Affratellamento, il Teatro Tenda affollati di pubblico, i palcoscenici meno stipati in quantità, ma più ricchi di qualità. Applausi anche per gli organizzatori.

[9 maggio 1981, pagina nazionale]

Perché anche Firenze non deve avere una «biblioteca-museo»?

L'appello di Albertina Baldi per la sua Libreria del Teatro ha già provocato molte reazioni, registrate privatamente dagli «addetti ai lavori». Ma sarà bene tentare una risposta anche sulla pubblica funzione del giornale. Per diversi motivi: 1) per evitare che questo appello estremo sia la pietra tombale di una iniziativa, e per avviare invece una pratica soluzione; 2) per far sapere a molti cittadini che la cultura teatrale (non il teatro di gala, di rappresentanza e di propaganda) è povera e misconosciuta; 3) per dissipare i dubbi che si tratti qui dell'ennesima richiesta di assistenza «statale».

Chi scrive su queste pagine di teatro (e siamo più d'uno), chi scrive di teatro nella nostra città, chi si sforza di insegnare una cultura teatrale nelle nostre (si fa per dire) Università, si trova più o meno nelle condizioni della «Libreria di Teatro». È uno sfrattato. Naturalmente uno sfrattato che trova sempre amici benevoli disposti ad ospitarlo per un anno accademico, per un seminario o per una recensione. In realtà, è bene chiarirlo, se non si fa il teatro di parata quello demagogico è più difficile aspettarsi un aiuto.

Il teatro si porta addosso l'abito della puttana. Se non serve il sabato sera, è bene buttarlo. Anche la sinistra ha avuto paura di se stessa, paura di essere giudicata intellettualistica, e ha scoperto il libero mercato. Il teatro che conta è quello che fa gente (dal Colosseo di Nerone al Carnevale di Scaparro),

quello che piace agli stranieri (che ci adorano con la commedia dell'Arte e il bel canto), quello che odora di «popolare».

E allora ecco che è stato scoperto l'effimero stradale, il teatro che si consuma nello spazio di una notte e così facendo è stato liquidato quel poco che restava di cultura teatrale. Libro e teatro sono diventati inconciliabili, mentre lo spettacolo si è sposato con il turismo. Non c'è da meravigliarsi che un attore colto come Romolo Valli, fosse ingiustamente accusato di reazionismo; che Paolo Grassi rimanesse isolato nel suo partito e nella sinistra; che le belle mostre di Ludovico Zorzi (ammirate in tutto il mondo e frutto di un intenso laboratorio fiorentino) siano smembrate o abbandonate, mentre potrebbero essere esposte in modo permanente in un degno museo.

Non c'è da meravigliarsi anche, che la Libreria del Teatro sia costretta a chiudere.

Non c'è da meravigliarsi ma occorre reagire. Ho detto che chi si occupa di cultura teatrale è povero: di denari e di potere, intendevo dire. Ma non di fantasia di competenza e di energia [come dimostrano] docenti illustri (da Ludovico Zorzi a Cesare Molinari).

Vorrei fare allora una proposta, modesta di contenuti, ma fondata sulla stima autentica: critici competenti come Paolo Emilio Poesio, seri professionisti come Alfonso Spadoni (che sta avviando un fondo archivistico alla Pergola), potrebbero concorrere con la Libreria del Teatro e con altri, a dar vita a un'associazione capace di curare la conservazione del patrimonio (riviste e libri, copioni e fotografie) teatrale esistente nella città. So che presso la Rassegna dei Teatri Stabili esiste una bella collezione di riviste straniere, conosco almeno tre collezionisti disposti a donare i propri archivi.

Potrebbe nascere, con l'aiuto pubblico, un'associazione privata sul tipo Biblioteca-Museo dell'Attore di Genova, inventata da Sandro D'Amico. Senza però spengere l'insegna commerciale della Libreria, dove il via-vai dei visitatori ridurrebbe la sensazione dell'ente di stato, e farebbe dell'associazione un museo in meno per la città-museo.

[24 maggio 1981]

È teatro del riflusso?

Teatro del riflusso o riflusso del teatro? Chiudendo la stagione 1980-81 e facendo qualche bilancio, la domanda circola. Si stilano statistiche (si veda il documento della Pergola) si preparano analisi approfondite (sta per uscire un importante elaborato della federazione fiorentina del PCI) si fanno progetti per il futuro (si sa di un *Otello* prodotto dalla Pergola, con Gassman e Brogi; si mormora di Ugo Zeffirelli a Prato; ed è stato annunciato il ritorno a Brecht di Carlo Cecchi).

Ma, sotto sotto, ci si chiede se c'è aria di crisi. Crisi di pubblico, di idee, di entusiasmo.

Il pubblico più o meno resiste nelle aree urbane, ma pare diminuire nel territorio regionale. Mancano dati sicuri e c'è tuttavia la sensazione diffusa che dopo un decennio di intensa attività (favorita dalla circolazione delle compagnie di giro, e dall'iniziativa di molti centri locali, oltre che dallo slancio di tanti organizzatori, non solo teatrali) si prepari un calo di iniziativa.

Mentre le istituzioni e lo «Stato» hanno finalmente accolto (almeno in teoria) il principio del Teatro come servizio pubblico, subito dopo hanno svuotato la stessa formula; con l'intento di «garantire» il teatro ai cittadini, gli enti pubblici hanno finito per espropriare il teatro dei legittimi portatori.

Così si è arrivati alla paradossale situazione di una spesa abbastanza alta per lo spettacolo, con effetti proporzionalmente ridotti sulla effettiva qualità del servizio.

Come si è detto nel convegno del teatro tenuto a primavera all'Istituto Gramsci di Firenze, si è frapposta una parete burocratica fra chi finanzia il teatro e chi lo fa.

Ed è bene notare che proprio i comunisti, furbescamente accusati di «statalismo», sono stati i primi a rilevare queste distorsioni istituzionali che ad altri, evidentemente, servono.

C'era una volta la strategia dei teatri stabili (difesa in particolare dal PSI) e quella dei teatri regionali (sostenuta soprattutto dal PCI), contrapposta alla gestione che fu democristiana dell'ETI.

Le cose sono cambiate e si sono complicate: manca oggi una proposta convincente sul piano nazionale e locale.

Si parla di riforme che non arrivano mentre l'improvvisazione degli amministratori-committenti si sostituisce al vuoto legislativo e alla distinzione delle competenze.

Bisogna dire che in Toscana c'è stata una buona «leva» di organizzatori di base. Tra il '68 e la crisi delle Cooperative, qua e là, sono spuntati molti professionisti della organizzazione (spesso autodidatti) che con volontà, passione e rischio, hanno edificato pilastri di sostegno all'edificio teatrale.

L'eccellente, capillare lavoro dei centri di Pontedera e dell'Humor Side, ad esempio, non ha niente da invidiare all'indiscussa efficienza del teatro della Pergola.

Così se qualche teatro ha dato penosa prova di sé (Rondò di Bacco, privo quasi ogni sera di programma di sala e adeguata informazione) altri (Teatro Verdi di Pisa) hanno mostrato freschezza e intraprendenza.

Ma la speranza non viene solamente dalla base. Le molte energie entrate in circolazione potrebbero deperire (è più che una profezia) senza una politica di programma e, soprattutto, un orientamento culturale più avvertito.

C'è chi invoca gli assessori-mecenati che direttamente nominano capocomici e si fanno registi dell'effimero urbano; c'è chi si trincerava dietro l'anonimato dell'ente per dare un colorito neutrale alla propria programmazione (che invece è tendenziosa); c'è chi, giustamente, rivendica al proprio centro

teatrale il diritto ad essere tendenzioso (e poi meno giustamente, aspira all'egemonia della propria tendenza).

Dei tre rischi ben venga quest'ultimo, che è il più responsabile ed onesto.

Ma venga soprattutto la discussione culturale. È dai tempi del Rondò di Bacco «epoca d'oro» (polemiche con il Carrozone, con Pieralli), o dell'era del «Fabbricone» di Ronconi, che la discussione e il confronto fra chi si occupa di teatro non è più sulla pratica scenica organizzativa e teorica.

Rimane in piedi un generale e «politico» dibattito sulle nomine: un socialista al TRT e un comunista alla rassegna dei Teatri Stabili, o viceversa? Zeffirelli, Gassman, Eduardo, Bene o Grotowski? Come fare esistere un centro di drammaturgia cattolica, onde dare l'impressione di vero pluralismo? Una nebulosa alta sulle teste di tutto il teatro che si fa.

Prevale la pigrizia del nominalismo, delle etichette, del *battage* pubblicitario, sulla pratica quotidiana, sul mestiere (di chi fa, prepara, conosce il teatro). Informazione quindi (non pubblicità né ideologia) capillare, disponibilità di mezzi per chi si impegna a fare teatro.

Via i pregiudizi e avanti un po' di coraggio. Tutto questo vale sia per la distribuzione che per la produzione. Entrambe le cose non possono nascere dal chiuso di una saletta fumosa di un consiglio di amministrazione o dal cervello fulminante di un «buon iscritto», quando il denaro è notoriamente, in teatro, quasi tutto pubblico.

Si facciano deleghe chiare e poi le si verifichino (confermandole o annullandole) con discussioni aperte alla effettiva competenza. Niente altro che una discussione vorremmo avviare, per il momento.

Non per discutere deleghe eventualmente stabilite da anni, ma per prepararne altre eventuali, sperando che i giornali vengano usati dagli enti dello spettacolo, non solo come cassa di risonanza pubblicitaria, ma anche come luoghi di civile dibattito.

«L'Unità», anche di recente, ha sollevato polemiche e creato discussioni più o meno felici, ed ora, in chiusura di stagione, rilancia il problema. Chiede cioè agli operatori teatrali della Regione una testimonianza parziale e tendenziosa, fatta dal punto di vista dell'organismo in cui essi lavorano, sulla attuale situazione teatrale.

Non ci aspettiamo considerazioni di ordine teorico e generale ma riflessione sulla propria specifica attività in rapporto alla struttura pubblica regionale, agli spettatori, ai gruppi di produzione, ai teatri comunali, a quelli dell'ETI. Ringraziamo fin da ora coloro che interverranno senza risparmio di colpi.

[21 giugno 1981]

Il dramma di Emma B. figlia di Freud e madre di Edipo

Ci sono, da parecchio tempo, almeno due punti di vista in teatro. Uno è quello convenzionale dello spettatore riverso ad analizzare i comportamenti e

gli spazi che gli sono offerti dal palcoscenico. L'altro punto di vista sta oltre, comprende spettatori e attori, ed è immaginato al di là del palcoscenico, dietro. Come se all'arco di proscenio corrispondesse un simmetrico squarcio che da dietro le scene si aprisse sull'infinito. Alberto Savinio, e con lui altri artisti italiani, intuì questa suggestione spaziale estetica e teorica fin dai primi anni del secolo. I suoi personaggi, spesso autobiografici, si offrono alla vista del pubblico e sono contemporaneamente «visti» da qualcun altro, da un'intelligenza superiore. Non meraviglia quindi che questo doppio sguardo (o doppia finestra) si riproponga in un'opera come *Emma B. vedova Giocasta*, tardo monologo del 1949, oggi allestito da Egisto Marcucci (regista), Valeria Moriconi (interprete) e Maurizio Balò (scenografo), per la XXXIV Estate Fiesolana al Teatrino della Badia. Doppio sguardo che rinvia a una dissezione geometrica e ironica, oppure a un primo piano drammatico e serio.

L'attesa di Emma B. per il figlio, reduce da tre donne insoddisfacenti dopo quindici anni di assenza, scatena nella madre una lunga confessione che tra deliri e scampoli di memoria la imprigiona in un teatrino da camera. Dal trumò all'armadio dal gabinetto alla *chiffonnière* è il classico viaggio interno alla propria camera, lungo un proscenio scivolante verso la platea, in penombra con specchi e luci morbose. Seccamente in contrappunto lo spigolo di una scena ad angolo, sul palcoscenico, è investito da una luce aurorale che filtra oltre due porte simmetriche che si aprono comunque, quando si aprono, sull'infinito della memoria, della speranza o della delusione.

È un po' come nella celebre *Annunciazione* del 1932. In una sghemba cornice, una madre-uccello vede oltre la finestra un figlio divino. Ma anche viceversa, il figlio olimpico vede la madre sotto le piume di uno strano uccello mammifero. Qui la madre scava morbosamente nel suo passato, povera vecchia sola nell'appartamentino piccolo-borghese, e ordina gli anni del figlio come abiti di gala.

Valeria Moriconi ricorre ai primi piani e alle vaste campiture di voce, animale appunto di scena, dalle viscere prima lacerate e poi ricomposte. È il primo sguardo, quello della madre appunto, che si specchia per noi spettatori sulla lastra di un *mélo* freudiano, riecheggiando i timbri seri di Strindberg di Beckett.

Ma c'è anche lo sguardo che prende luce dal chiarore aurorale, olimpico, greco, che viene dall'oltrepalcoscenico. La madre si lascia guardare dal figlio Savinio, e quel suo straparlare la coglie in fallo. È impietosamente comico, grottesco, quel suo trovare dentro le sagome delle ex-amanti del figlio tracce di se medesima; sono spudoratamente carnevaleschi, il vestito da sciantosa e il trucco volgare che indossa sul finire quando è l'ora del rientro a casa dell'eroe prodigo.

A questo secondo sguardo, peraltro non trascurato, Marcucci e la Moriconi hanno creduto meno. La lettura che ne è risultata, in una struttura rigorosa e in un ritmo mai allentato, suggerisce quindi un Savinio meno ambiguo e più drammatico. Disperato più che divertito. Come se alle soglie di una

morte precoce fosse venuto meno il suo abbandono ai valori vitali dell'arte, come liberazione, anche lieta, dai fantasmi dell'irrazionale e dell'inconscio.

È difficile dire quanto su questa lettura abbiano pesato i soliti rapporti fra testo, regia e interprete. Ma la lotta nello spazio di Savinio fra l'energia vitale di un'attrice protagonista e la leggerezza di un testo attico, costituisce già di per sé un interessante esperimento. Gradito comunque dal folto pubblico presente alla «prima» fiesolana.

[9 luglio 1981, pagina nazionale]

Don Chisciotte e il dott. Freud

In arte, letteratura e teatro, la rivoluzione cristiana del medioevo introdusse soprattutto il principio della mescolanza degli stili. Da allora il linguaggio umile e basso poté trattare argomenti alti e seri come nella *Divina Commedia*; il popolare e il tragico, il grottesco e il sublime convissero nella sacra rappresentazione e nei bassorilievi; San Francesco fu senza imbarazzi il giullare di Dio.

Anche la cultura laica si giovò in seguito di questo felice intreccio comico e metafisico, accompagnando ad esempio la figura santa e ridicola, di don Chisciotte cavaliere e martire, lungo un itinerario che era nello stesso tempo folle, grottesco e sublime.

Itinerario non diverso percorre *Ramon il mercenario*, l'eroe eponimo del dramma che Luigi Santucci ha scritto per la XXXV Festa del Teatro a S. Miniato, come riduzione di una novella contenuta nel suo volume *Il bambino della strega*, edito proprio quest'anno. Anche Ramon del resto è un cavaliere ed è spagnolo, anzi catalano. Visse nella prima metà del secolo XIII e si consacrò all'Ordine «sacro, reale e militare» dei *Mercedari*. Con una vena di allegra follia, non minore di quella degli *hidalgos* successivi o dei paladini ariosteschi, e con una pervicacia masochistica, trascorse la vita a riscattare i prigionieri cristiani fatti schiavi dai mori.

Candido e incrollabile, Ramon commette sacrifici prodigiosi. Se è ancora verosimile l'accettazione di un settennato di schiavitù per liberare l'amata Maruca, il successivo perdono che elargisce all'uccisore della donna già ci trasferisce nel clima di una favola allucinata. Come in un mistero medievale il grottesco lascia trasparire il sublime. La sfida di Ramon e del suo compagno mercedario, Pedro, osservata con la connivenza dell'agiografo e con l'analisi del cronista, assume le tinte di un *fabliau* incantato oppure si rinserra nel bianco e nero di un esame di coscienza.

Le bellissime pagine finali di Santucci consegnano al lettore-ascoltatore più un'anima che un santo. Un vecchio che ha trascorso la vita ad imprigionarsi, nelle catene di un sogno autopunitivo, obbedendo alla paura di libertà. Come in altri scrittori cristiani (Pasolini, Testori) il sogno-incubo di una madre che il figlio un giorno offese con il suo parto, s'impone come

il vero movente delle avventure sacrificali di Ramon. L'autobiografia del reale, basso e corporeo, fa da commento desolato alla solitudine dell'eroe che sarà eletto cardinale.

Ad un testo intenso e talvolta prezioso nel dettato, ammirabile comunque per la profonda sostanza morale, fa riscontro una regia (opera di Lamberto Puggelli) che ad una giusta intonazione di partenza non fa seguire né articolazioni né rifiniture. Giustamente i costumi e le scene, eseguite da Luisa Spinatelli, rinviano alla iconografia duecentesca di origine catalana. Il palcoscenico è occupato dalle edicole medievali, a destra e a sinistra, simboleggianti oriente e occidente; in mezzo, con stilizzate barchette, un mare geometrico, e un andare e venire di piccoli effetti, siparietti, botole, praticabili. Ancora al centro l'*arbor vitae*. Pare di essere, felicemente, in un codice «alluminato» d'oro, di azzurro e di minio, senza prospettiva.

A questa secchezza avrebbe dovuto corrispondere una recitazione candida e asciutta, comica, ma senza effetti, sublime ma senza «tirate». Purtroppo invece, il comico è più felliniano che medievale, e buoni caratteristi come Edoardo Borioli e Riccardo Pradella, portano anzi una ventata di *variété*, mentre Gianni Esposito risulta troppo veristico nel suo grottesco. Nelle prime parti, Massimo Foschi (Ramon) e Antonio Salines (Pedro), recitano con la serietà professionale nota, ognuno seguendo la propria natura, senza che si avverta una mano di orchestratore. Il quale è sembrato assente anche nella lubrificazione degli ingranaggi minori (apertura e chiusura di scena, movimenti d'insieme), che sono la spia dell'impegno artigianale.

Con Santucci, presente al proscenio, la decorosa prova degli attori è stata vivamente applaudita dal folto pubblico.

[19 luglio 1981, pagina nazionale]

Don Giovanni e Pulcinella: due monelli per ogni tempo

Don Giovanni è, come si dice, un uomo spregiudicato, contro ogni norma e regola. Il suo censore, il famoso «convitato di pietra», è invece la regola in persona. In altre parole il primo vive (e muore) per il piacere di trasgredire le leggi, il secondo sopravvive per forza di convenzioni. Sono rispettivamente il rito e la sua eversione, la tradizione e la libertà, le radici profonde e il bisogno di aggiornamento.

Don Giovanni e il convitato possono, su questa via, diventare i simboli di altro. I due volti della stessa verità, le due facce della stessa medaglia, i contrari che si incontrano. È il caso di uno spettacolo che si intitola programmaticamente *Il convitato di pietra*, come quello presentato dal gruppo «Pupi e Fresedde» nel teatrino di Settignano, dove i due antagonisti rinviano addirittura ad una metafora teatrale. Il convitato di pietra è meno un commendatore e più un simbolo, di quella pietrificata fiamma che attraverso la storia del folklore, porta fino a noi i simulacri di un rito arcaico come il

teatro. Don Giovanni è anche il necessario adeguamento di tutto questo, il sentimento laico che ama – e nello stesso tempo respinge – il peso del passato, i legami con il popolare.

Angelo Savelli e i suoi compagni usano l'immenso materiale che la storia della cultura e dello spettacolo ha depositato sul tema del *Burlador de Sevilla* (dai canovacci dell'Arte agli epigoni otto-novecenteschi), per una riflessione originale, piena di risonanze. Sottraggono il mito della vita, delle avventure e della morte di Don Giovanni da un'area esclusivamente aristocratico-borghese e lo impastano di nuovo con quella terrestre fanghiglia che lo vide nascere.

Una illuminazione del mito secondo il punto di vista popolare che non è però ottimistico né «alternativo», anzi contraddittorio, dolente, imbarazzato. Secondo i moduli aperti dei canovacci, delle opere buffe, lo spettacolo adopera, come intermedi, commenti figurati, coreografici e musicali. Incastri che provengono dai materiali folkloristici più volte sperimentati da «Pupi e fresedde»: «La danza delle spade», «Il canto funebre». Segmenti seri, tragici, una specie di rituale scarno che richiama alla dura realtà il teatro comico e *melò* di Don Giovanni e del suo servo Pulcinella.

*Couplets*, lazzi, improvvisazioni, acrobazie, travestimenti, arie e recitativi, barocchismi musicali occupano il corpo centrale dello spettacolo. Un repertorio vitale, comico, grottesco e ridente, come piacerebbe a Bachtin. È il popolare e il sensuale della nostra grande tradizione: commedia dell'Arte, melodramma, opera buffa. Un fascino esuberante, ma anche illusorio. Non c'è spazio, in questa equilibrata e bella regia, per il mito consolatorio del popolo che riscatta i peccati del mondo. Il riso si stempera nella morte; né l'uno né l'altra vincono il duello.

Lo vince semmai, una volta per tutte, finalmente affrancato da inutili vassallaggi, il comico di prima grandezza – ci sembra – alla sua più entusiasmante maturità. Si tratta di un Pulcinella, che già fu Sganarello, e anche Sosia, Coviello e altri ancora. È Giorgio Morra, vero maestro concertatore della festa: quello che dà il ritmo, la gioia di recitare a tutta la compagnia. Con lui il mitico popolare ritrova sulla scena una interpretazione pura e onesta. Dopo una commedia dell'Arte fatta rovello d'avanguardia, a fianco di una napoletanità intellettualizzata sotto la maschera antica, negli occhi nerissimi di Giorgio Morra, nel suo slancio tecnicamente irreprensibile, nel suo estro senza fine, c'è una passione che potrebbe incendiare il teatro. E infatti lo riscalda scatenando le virtù di una Palummella (Antonella Cioli) e di una donna Elvira (Francesca Breschi), sorprendenti per forza e tempismo; alla loro sensualità, poi, fa riscontro la secchezza del canto di Tomasella Calvisi, una donna Anna ruvidamente «morale», controcanto scuro alle due amorose, che poi diventano tre con Alfonso Nicotera, farsesca Lucrezia *en travesti*. Don Giovanni, anche qui spalla come ai tempi di Molière, è Ivan De Paola, il personaggio più serio, quasi amletico, meta cavalleresca di quel Commendatore atavico e folclorico di cui si è detto e che era interpretato

da Carlo Nuccioni. Le musiche, preziose e cordiali, acutamente distribuite, erano merito di Nicola Piovani. Trionfali accoglienze la sera della prima.

[23 luglio 1981, pagina nazionale]

Se lavorare stanca la vacanza inganna

La villeggiatura è un luogo in cui, a differenza della vita quotidiana, è consentito di sprecare il tempo senza danni apparenti. È un lusso, la villeggiatura, che non tutti si possono permettere ma che tutti desiderano, morbosamente. Stare in ozio, dormire, attutire i sensi, lasciare che intorno e sopra di noi il mondo sia quello che è, non darci peso. Un gioco del genere può costare caro, in tutti i sensi. Quando torna la vita quotidiana e la vacanza s'interrompe, i bilanci non quadrano e lo spreco mal si concilia con l'economia di tutti i giorni. Se lavorare stanca, la villeggiatura inganna.

Quando scrisse la *Trilogia della villeggiatura* (1761) Goldoni non era ottimista circa il destino dei suoi contemporanei, dediti almeno quanto noi al carnevale alle feste all'effimero e alla vacanza dalla vita. Filippo, Giacinta, Leonardo, Guglielmo, Vittoria, e gli altri non sanno «discendere» da abitudini inveterate, stanno al passo della media, obbediscono ai piaceri condizionati di una società che fu opulenta e che sta per diventare misera. Per loro la febbre del sabato sera dura una stagione, si stordiscono di evasioni campestri per non pensare alla catastrofe che li aspetta. Invariabilmente incontrano sulla strada del *week-end*, l'infelicità il disamore e, infine, quella miseria che avevano creduto di lasciare alle spalle, insieme alle case di città. Spendono e spandono, come si dice, in una estroversione tutta teatrale, e poi si ritrovano più poveri di prima, sposati con chi non amano, sposati per interesse, in mezzo ai debiti, nel vuoto dei sentimenti.

Sono antenati nostri, ma prima ancora, parenti stretti dei fantasmi di Cechov questi personaggi che popolano, in modo simbolico, la messinscena delle tre commedie goldoniane (per l'occasione riunite in una sola serata di quattro ore) realizzata dallo Stabile di Torino e da Mario Missiroli, quale spettacolo di apertura della stagione di prosa della Pergola di Firenze. Vengono rinchiusi da un boccascena ovale come un affresco di Tiepolo e stanno inclinati in modo pericoloso su un palcoscenico anch'esso ovale, impegnati a compiere inutili e artificiose giravolte, analoghe a quelle percorse da un marchingegno circolare che decora (roulette o orologi o *target*) il pavimento. Scene e costumi splendidi (disegnati da Enrico Job) che alludono ora al salotto ora al prato pastorale, sempre per simboli trascolorano con facilità dal pastello tiepolesco al chiaroscuro al biancore lunare, e poi si rompono in tinte più romantiche e grottesche con qualche traccia di Daumier.

Lo spreco è poi addirittura provocatorio nella recitazione, con i vuoti che schiacciano (incredibile ma vero) i pieni. Il non detto, le lunghe pause, gli itinerari lambiccati di protagonisti e comparse, il laborioso mutare degli oggetti

di scena, il *ralenti* esasperato, la caricatura ridondante di alcune macchiette minori. La villeggiatura si identifica con il teatro. L'uno e l'altro vogliono essere uno stralunato *rococò*, straccione e profumato, laido o assettatuozzo. Sembra che Missirolì, sfiduciato nei valori interni del testo, abbia voluto agire per linee esterne, con atmosfere e macchie, facendo stridere il gesso sulla lavagna e annientando le attese di trama dello spettatore. Alle lunghe il gioco dello spreco e del lusso, due virtù volgari nei salotti dei ricchi in miseria, logora con il peso delle ripetizioni una curiosità che il pubblico non ha motivo di tenere troppo viva. La recitazione, sempre perfetta, di Anna Maria Guarnieri incrina il ciarpame truccato dei villeggianti e il suo sospiro, come l'ira strozzata, lascia intravedere la rottura dell'incantesimo posticcio. Attonito Massimo De Francovich ma convincente, così come quasi tutti gli altri da Pina Ceci a Quinto Parmeggiani da Italo Dall'Orto a Alessandro Esposito a Paola Bacci a Giorgio Lanza. Ma non introducono contraddizione, tensione drammatica, nella parata dei morti e dei sopravvissuti. È un rito superficiale di inutili vacanzieri, e spettacolo, in fondo, di bella accademia.

Alle 1,30 di notte, i superstiti spettatori della Pergola salutavano la fine della interminabile villeggiatura con i segni di una meritata stanchezza. Sintomo consolante che annuncia come, anche in Italia, non solo il lavorare, ma anche il villeggiare (in teatro) stanca.

[11 ottobre 1981]

Che inferno a casa Marx mentre nasce il capitale

Martedì sera a teatro, al Metastasio di Prato per la precisione, abbiamo assistito a una scena riprovevole. Il conte Felice Orsini, *dandy* e terrorista, che domandava a Carlo Marx l'autorizzazione a compiere l'attentato contro Napoleone III, odiato autore di un golpe antidemocratico. La scena era riprovevole perché non documentata dai libri e dagli archivi della storia, ma teatralmente molto bella.

Poco attenta alla ricostruzione della verità dei fatti (siamo a Londra nel 1851) quella scena non aveva per protagonisti né Marx né Felice Orsini, ma due citazioni da Marx e dall'anarchismo individualista. In pantofole il marxista e in *redingote* il terrorista narcisista; il dialogo è tra due folli incomunicanti, ugualmente impigliati nella miseria del vivere quotidiano e nei fastidi terrestri, ma altrettanto irrevocabili, unilaterali, maniaci, in una parola totalitari nel perseguire la realizzazione di un sogno. La rivoluzione proletaria di Mister Marx viene messa a confronto, in una sintesi simbolista e futurista, con l'estetica dell'attentato, ma non per questo risulta più credibile. Più razionale forse, ma non umana, gelida e aggressiva come i caratteri gotici del titolo del libro che Marx sta scrivendo: *Das Kapital*.

Questo titolo, proprio in tedesco, venne del resto usato da Curzio Malaparte quando nel 1949 avviò in Francia alle scene il testo da cui stiamo

antologizzando. Un dramma in tre atti che il Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia ripropone in questa stagione servendosi della traduzione e dell'adattamento di Mario Maranzana, oltre che della regia di Franco Giraldi. L'Ideologia tedesca non duella soltanto con l'Estetismo italiano, si misura soprattutto con il fedele Godson, Scriba e consigliere e amico di famiglia, che fra un capitolo e l'altro del libro, assicurando conforto medico e fraterno ai morenti figli di casa Marx, non si stanca di santificare la miseria dei miseri e l'oppressione degli oppressi. Anche lui, è come gli altri, una citazione. Da Malaparte, questa volta.

Parla di morte come del sesso, evita il sistema razionale di Marx contrapponendogli la carne in putrefazione, preferisce il masochismo della carità al sadismo del potere. Anche qui l'accostamento all'esplicita follia (perché, sia chiaro, il mistico Godson è un pazzo) lascia lunghe ombre sul marxista. La paura della morte (nel corso della *pièce*, muore infatti Mush, figlioletto di Karl e Jenny Marx) accomuna gli abitanti di quella casa disordinata, vuota, malsana, devastata, in cui tenta di introdursi, per *intervalla insaniae*, quello che resta del giudizioso ordine borghese dell'amica Bertaud e della stessa Jenny. Il provvidenzialismo proletario e quello cristiano sono due fughe dalla morte e dalla sua angoscia quotidiana.

Anche Jenny, stroncata dal lutto, non vuole cedere, e associa, alla follia scientifica di Karl, la sua; modestamente, inaugura, nel lugubre tinello, la filosofia del sacrificio, dell'abnegazione.

Non sarebbe stato possibile leggere con questo distacco la partitura dell'opera di Malaparte se i tagli e gli adattamenti di Maranzana non fossero stati prudenti ma anche ampi. Né sarebbe stato possibile accettare la deformazione storica, l'arbitrio goliardico, con cui Malaparte manipola alcuni dati della storia e del pensiero di Marx, se gli attori (Maranzana-Marx; Vittorio Franceschi-Godson; Margherita Guzzinati-Jenny; Carlo De Mejo-Orsini) non avessero trattato i loro personaggi come si deve: come citazioni degli originali, ai limiti del manierismo talvolta; memorie approssimative del marxismo, del misticismo, dell'anarchismo, del volontarismo. Sono degli *ismi* che sono nel protagonista, il signore tedesco e *pasticcione* che risponde al nome di Karl Marx. Il carattere autobiografico e viscerale delle opere dello scrittore pratese ricade, come al solito, su di lui e sui suoi lettori-spettatori. Oggi, a distanza di ieri, è facile liberarsene, come sarebbe facile liberarsi dell'approssimazione storica che *Das Kapital* contiene, ammesso che abbia un senso confrontare *Das Kapital* con *Das Kapital*. Quello di cui sarebbe ingiusto liberarsi è il tema morale proposto dallo spettacolo. L'utopia nasce dalla morte e dalla miseria. Attenzione c'è un pazzo, un prete, un tedesco, un volontarista, in ciascuno di noi. Bisogna guardarsi da lui anche se si chiama Carlo Marx.

Lo spettacolo registrava, nonostante qualche stanchezza, un buon successo finale, con il regista e lo scenografo (Sergio D'Osmo) applauditi in scena.

[22 ottobre 1981, pagina nazionale]

Due cronisti alle prese con i giochi di società

Si alza il sipario, resta un siparietto, una tela bianca su cui è dipinta una natura morta; c'è scritto: «La Locandiera Venezia 1753». Sale anche il siparietto e una luce solare, davanti a un cielo pastello, scopre l'orizzonte di un muro grigio, dietro al quale tetti rossi e case bianche. Tre tavoli nel cortile, a destra cinque scalini salgono ad una porta nera. La scena fu disegnata da Piero Tosi e Luchino Visconti, ma ispirata da Giorgio Morandi. I costumi, anch'essi, sono chiari, ma non squillanti, ruvidi appena, più vicini a Chardin che a Longhi. Sui tavolini il pedante potrebbe notare sulle bianche tovaglie di bucato, una chicchera e una tazza di porcellana bianche, e una zuccheriera di peltro; su un altro tavolo, dello stesso colore, altre nature morte di Morandi.

Gli attori hanno recitato le prime ventidue scene, cioè l'atto primo, della *Locandiera* di Carlo Goldoni, poi il siparietto dell'inizio è calato e risalito, senza che le luci di sala si accendessero, e il pubblico ha visto la camera del Cavaliere di Ripafratta: a destra una toilette su cui il pedante scopre una brocca d'acqua riflettersi nello specchio opaco (altra natura morta che fa il *pendant* con quella imbandita sulla sinistra, la tavola con tovaglia e posate). Al centro un paravento, più indietro la lunga cascata della tenda con due alti indiscreti guanciali, anch'essi come neve, in una luce calda e raccolta: questa volta più Longhi che Chardin. I recitanti erano impegnati a dire le diciannove scene del secondo atto. Finito il quale finiva anche il primo tempo dello spettacolo e gli spettatori si adunavano nel caffè del Teatro della Pergola dove si recitava la «prima rappresentazione». Il secondo tempo, preceduto dal siparietto, svelava una scena ariosa, davanti al colore pastello del cielo, al rosso dei tetti, al bianco delle case. Il tutto tragiuardato da una loggia sobria e massiccia, dalle pareti grigie, dure, ma attraversate da un sole dorato (più Canaletto che Morandi) che si rifrange sul biancore dei panni stesi ad asciugare sul lato più lungo del palcoscenico. C'è un armadio, una porta, ci sono ceste di vimini e un tavolo su cui stira la locandiera interpretata dalla prima attrice. Finita la commedia il pubblico ha applaudito compostamente, e mentre il siparietto veniva cancellato dal sipario rosso, ha fatto ordinatamente rientro alle proprie case.

Così un cronista neutrale avrebbe potuto raccontare la serata di martedì 27 ottobre 1981 quando alla Pergola di Firenze è andata in scena *La Locandiera* di Carlo Goldoni nella messinscena ideata nel 1952 dallo scomparso Luchino Visconti così come era stata riproposta dallo scomparso Giorgio De Lullo, insieme a Piero Tosi, Umberto Tirelli e Maurizio Monteverde, per il «gruppo teatro libero rv» di Roma, già nella trascorsa stagione di prosa.

Così facendo il cronista avrebbe tentato di restituire il senso di un teatro votato al culto della memoria e quindi impegnato a gareggiare con i *videotapes* e le diapositive, se non con le incisioni d'epoca. L'arredamento come epitaffio.

Un altro cronista avrebbe potuto invece badare di più all'effimero e descrivere il gioco degli attori. Gianna Giachetti sarebbe allora apparsa una

Mirandolina scaltra e esuberante, dal seno carnoso e dalla «svociatura» plebea, fiorentina al punto giusto. Gabriele Tozzi un Cavaliere di Ripafratta prima inteccherito e poi sciolto, esagitato, tormentato; Ezio Marano un marchese di Forlimpopoli volgare e macchiettistico, strampalato e guitto; Lombardo Fornara un Conte asettico e educato al di sopra del dovuto; Isabella Guidotti e Caterina Sylos Labini due comiche frivole e leggere; Roberto Alpi un Fabrizio acerbo; Martino Duane un gustoso servitore del Cavaliere; Cesare Festa un facchino bene in parte. Questo secondo cronista avrebbe aggiunto che il pubblico, numeroso, ha applaudito calorosamente e che lo spettacolo si replica.

Così facendo il cronista avrebbe tentato di restituire una cortesia agli attori che ci hanno accompagnato dentro alla galleria memoriale di De Lullo e di Visconti, dopo averci chiesto: «Permettete scusate, disturbiamo?». «Ma ti pare, accomodatevi...». Giochi di società del crepuscolo italiano.

[30 ottobre 1981]

Indifferenti e borghesi targati 1981

Ritorno a casa, ritorno indietro, ritorno all'ordine. È il viaggio prediletto dagli «indifferenti» targati 1981 e seguenti. Coloro che elogiano la neutra «professionalità» contro gli impacci del dubbio, «il lucido realismo della prassi» contro la morale, la distaccata contemplazione del presente immediato contro le ragioni della storia. Sono coloro che amano definirsi realisti, spregiudicati, efficienti, moderni. Badano al sodo, razzolano sicuramente bene (nel loro interesse, intendo dire) e predicano altrettanto male. Comunque, letteralmente, non «vogliono sentire discorsi»: il mondo è quello che è, perché cambiarlo, tanto vale servirsene, secondo i propri comodi.

Eroi del genere sono in scena, in questi giorni, al Teatro Niccolini di Firenze, dove la Compagnia stabile «Il Granteatro» ha inaugurato la sua stagione appunto con *Il ritorno a casa* di Harold Pinter. Si tratta del vecchio Max (Paolo Graziosi), veemente oratore, dotato di carisma e di energia irresistibili, più che un padre, un vero e proprio *manager* della famiglia, tutore delle tradizioni e amministratore del potere domestico. Insomma un vero e proprio *leader*. Poi c'è Sam (Giacomo Piperno), fratello del capo, efficiente e onesto lavoratore, ineccepibile *chauffeur* e funzionario in cucina; viene quindi Lenny (Carlo Cecchi), spregiudicato più di tutti, figlio anche d'arte di Max, capace di conciliare qualsiasi sproloquio letterario con qualunque bassezza; l'intellettuale vero è però Teddy (Toni Bertorelli), filosofo laureato, anche lui figlio, talmente lucido e distaccato, «scientifico», da accettare con realismo e senso dell'opportunità, qualunque cosa il «vecchio ordine» gli comandi.

Sua moglie Ruth (Raffaella Azim) che lui ha condotto in visita ai parenti, aprirà un nuovo ramo di attività familiari: prostituzione *part-time* a Londra e, in casa, una cooperativa di effusioni erotiche. Se non c'è posto, in questa

riforma costituzionale della famiglia, per un intellettuale pavido come Teddy, non ce n'è neppure per il buon Sam, i cui veteroideali non reggono a tanto modernismo. Ce n'è invece per un figlio come Joey (Loris Tresoldi), ottuso boxeur, appagato dai suoi limitati orizzonti. Tutto questo è reso da Cecchi per virtù recitativa. Messe in ombra le porte cascanti del testo di Pinter (ladove si allude, ad esempio, alla vocazione edipica di tutto il nucleo familiare: la madre morta, il vuoto lasciato, il bisogno di restaurarlo e nello stesso tempo l'ambizione di infangare la figura di donna restituita), lasciate le scene e i costumi (di André Benaim), così come le luci, a demarcare i confini di un presente continuo, le voci hanno prodotto inquietudine. Una ragnatela di parole si è depositata, progressivamente, sui personaggi, coprendoli come un sipario trasparente. L'atonalità dei discorsi e dei gesti, visti come da dietro un vetro molto spesso, era anche il segno di un'angoscia: il parlare in uno stato quasi schizoide, farneticare lucidamente, non per comunicare ma per riempire il vuoto. Cecchi e i suoi attori (primo fra tutti lo strepitoso Paolo Graziosi) sono lì a passare il tempo, a riempirlo, con elucubrazioni filosofiche («essere o non essere», lo sguardo giusto delle cose, parere e essere), con romanzi e racconti, con ricordi, con giudizi sul passato, rievocazioni critiche e affettive. È un diluvio di letteratura e di ideologia, ma surgelato dentro il *cellophane*. Qualunque cosa si dice appare falsa, nella celletta del frigorifero.

Cecchi conduce un gioco di massacro su tutta la sequela di valori, sentimenti, idee, bella letteratura, che fa sputare ai suoi gaglioffi. Li fa accendere di qualche tono solo nel momento in cui ordiscono lo scellerato piano di finanza e prostituzione. Il fuoco e il gelo della vita stanno in posti equivoci, allarmanti. Se Pinter si allungava con qualche serietà nel passato dei suoi personaggi, Cecchi isola la loro corruzione in un presente senza speranze. Non ci sono psicanalisi o infanzia sfortunata che salvino. Sarebbero, del resto, cattivi investimenti per personaggi come questi che non possono permettersi il lusso di avere un passato.

Carlo Cecchi insomma ha finalmente messo in scena la sua vera *Man-dragola*: lo squallore, la falsa ideologia, dei machiavelli piccolo-borghesi nostri contemporanei. Lo spettacolo, se saprà guarire gli impacci di ritmo e di rifinitura del secondo tempo, rischia di diventare memorabile.

[10 novembre 1981, pagina nazionale]

La vecchia brillantina del varietà napoletano

*Teatro Metastasio di Prato. Ente Teatro Cronaca presenta «Eden Teatro» di Raffaele Viviani. Regia di Roberto De Simone. Interpreti: Giuseppe Barra, Lina Sastri, Adria Mortari, Nunzio Gallo, Antonio Allocca, Alberto Amato, Nello Ascoli, Mario Brancaccio, Ofelia De Simone, Olimpia Di Maio, Gianfranco Gallo, Alfredo Girard, Lello Giulivo, Ernesto Lama, Marisa Laurito, Marco Leandris, Rino Marcelli, Gianfranco Mari, Antonella Morea, Piero*

*Pepe, Franco Ricci, Marina Ruffo, Ciro Scalera, Anna Spagnuolo, Patrizia Spinosi. Direttore d'orchestra: Gianni Desidery. Scene: Mauro Carosi. Costumi: Odette Nicoletti.*

Il teatro dei napoletani. È una delle poche forme di teatro nazionale ancora esistenti. Una nazione meno esotica, e ormai meno turistica, di quella balinese o giapponese, che esprime una cultura profonda e altissima. Eccetto Strehler e forse Pirandello, solo la tradizione napoletana contiene tutti i vizi e tutte le virtù possibili del mestiere teatrale. Tutti gli altri, anche grandissimi, interpreti e autori «italiani», contengono un'unica grande virtù scenica, un'infinità di piccoli pregi, geni e sregolatezze disseminate. Solo il teatro napoletano è teatro completo. E Viviani è uno dei suoi profeti.

Si prende lo spettacolo più recente di De Simone, come sempre intelligente e attento restauratore di palcoscenici d'annata. Questa volta l'oggetto proposto si chiama teatro-varietà, datato 1914-1919, naturalmente ambientato a Napoli. Non è una rievocazione ma una interpretazione, attuale e moderna. Il testo è così così, più stanco che vivo in molte parti, non uno dei migliori di Viviani. In filigrana contiene però l'elastico allungabile e retraibile dell'azione impetuosa, a patto che ad esercitare il diritto di tensione e di allentamento siano interpreti fini e all'erta. Gli ingredienti sono quelli stessi del teatro di allora, con un po' più di malizia. Le *gaffes* dei pretendenti attori che calcano le scene dell'*Eden Teatro*, amministrato dal capocomico Tatangelo, sono prevedibili, eppure fanno ridere e riscaldare le vene, come se fossero autentiche.

Repertorio invariabile, con l'aggiunta di un pubblico di prima fila, di corridoio e di barcaccia che, facendo finta di impersonare spettatori d'epoca, strizza l'occhio a noi contemporanei. Non è il teatro coinvolgente di julienbeckiana memoria, ma una scusa, un pretesto, ingenuo e elementare, disarmato, che gioca con lo spettacolo con quell'irriverenza che un tempo era inevitabile e che oggi, dopo la nascita delle cattedre di storia dello spettacolo, pare «capziosa». Fatto sta che dove lo spettacolo di De Simone non è rievocativo, non cerca cioè di essere filologico, la serata funziona.

Ognuno degli attori salariati da Tatangelo ha una storia personale, un po' tardivamente derivata dalla drammaturgia francese del Secondo Impero con una punta di verismo. Ma di questa poco ci importa e infatti il primo tempo passa faticosamente nonostante la bella scenetta «liberty» e colorata, e nonostante la fertile bravura di un grande attore come Giuseppe Barra. Anche le implicazioni ideologiche che spingono De Simone a citare il futurismo non convincono e non sono scena.

Il movimento irrefrenabile a tutto campo, la ricerca affannosa del riso, dell'applauso, del successo (interpretate con bravura ma non con convinzione da Lina Sastri), sono certamente anche un segno di nevrosi; e questa viene denudata dal vuoto che scende sul finale dello spettacolo, con i rumori scabri della scopa che graffia il palcoscenico, il cigolare della corda che solleva il sipario, il

passo sordo degli attori che lasciano i camerini. Il teatro come piena illusoria della vita e la sua fine come carestia del vivere. Metafora suggestiva, verrebbe fatto di dire; che chiede però una maggiore integrazione con lo spettacolo.

È la solita alternanza di piani che conosciamo in De Simone. Perché poi lo spettacolo del secondo tempo gode proprio, saporosamente, dell'alluvione di *gags*, di citazioni, di *coups de théâtre*. Sappiamo che è ciarpame ma di quel ciarpame di cui si nutre il palcoscenico. Teatro alla seconda terza e quarta potenza. Il teatro che rappresenta il teatro può sembrare una banalità, ma si addice ai «napoletani».

Recitare il recitare, esibire il falso: quando si tenta, dietro questo falso godibile, di portare in scena il vero meditabile, ecco che manca (almeno qui) il testo e in parte mancano gli attori. Manca ormai la nazione, a questo teatro nazionale, che siamo costretti a respirare come un vento di vecchia brillantina, inafferrabile delirio stillato dai calendari profumati dei nonni.

[20 novembre 1981]

Concerto neoclassico per mimo *naïf*

*Atelier Théâtral dell'Istituto Francese di Firenze. PASSION, oratorio per un corpo di Jack Coudert.*

L'inaugurazione della attività dell'Atelier Théâtral dell'Istituto Francese di Firenze, diretto con passione da Françoise Tauzer, è avvenuta davanti al pubblico degli appassionati con uno spettacolo raccolto. Un'esercitazione di circa un'ora, per mimo e comparsa. A differenza di Marcel Marceau che ama offrirsi al pubblico da grandi distanze, astrazione pura, plasmabile come il gesso e la sabbia, questo giovane ventisettenne francese, senza stabile dimora teatrale, si presenta a ridosso degli occhi impietosi della platea.

Su un quadrato di sabbia, imbiancato come una statua, stupisce con gesti ermetici e agilissimi. Stupisce per la suprema energia dei muscoli e del corpo, che lo spettatore avverte nei dettagli, come in un *replay* olimpico (coefficiente di difficoltà 9,5).

Poi, curiosamente, stupisce per le improvvise risonanze culturali che induce. Uno si aspetterebbe, leggendo il suo *curriculum*, di scoprire Eugenio Barba, la *body art*, l'acrobazia. Ed ecco che invece piombano davanti ai nostri occhi le sagome di Canova, Bartolini, Tacca, come bassorilievi intravisti a fatica in qualche chiesa male illuminata, fra una navata e l'altra. Per l'appunto si rappresentano le scene della passione di Gesù Cristo dal *Tradimento di Giuda* alla *Pietà*, quasi su un altare, davanti al quale, sonnecchiando, un uomo in divisa, custode di museo o sacrestano che alla fine dello spettacolo spazza la povere e riordina le cortine.

Nel programma di sala il richiamo è alle icone ai *retables*, alle *chansons de geste*. Si parla di spettacolo ingenuo povero primitivo. Si allude al Me-

dioevo. In realtà la pienezza dei gesti, il manierismo delle circonvoluzioni accompagnate alle citazioni antiquarie, invitano più a pensare al neoclassicismo, alle figure svettanti nel Cimitero di San Miniato, in quello degli Inglesi, nelle chiese barocche di Roma o di Venezia.

In questo senso lo spettacolo non è *naïf* anche se le citazioni proposte possono essere, oltre che incomplete, non del tutto consapevoli nel loro autore.

Resta il fatto che la maestria e la tensione non mancano al bravo Coudert che, non dimentichiamolo, arriva e riparte dal luogo scenico in abito scuro, ma di vagabondo, uno Charlot con valigia, che percorre un corridoio di luce candida, stampando sul muro ruvido della sala un profilo deciso e puntuto. In fondo al corridoio, la luce, con cui ha dipinto le forme di scena, termina per lui in un lungo cordiale applauso del pubblico.

Le repliche durano fino a domenica.

[20 novembre 1981]

Il teatro dei garibaldini il sogno di sinistra e le sette «arancioni»

*Teatro di Settignano-Gruppo di sperimentazione e animazione teatrale «Fonte Maggiore» di Perugia presenta «Guerrino detto il Meschino» di Giampiero Frondini. Interpreti: Giampiero Frondini (narratore), Maurizio Schmidt (Guerrino), Raul Manso, Gianni Sommei, Claudio Carini, Roberto Anglisani, Luca Baldicchia, Rolando Barisciano, Maurizio Becchetti, Stefano Cipiciani, Paola Fressoia, Silvana Liberati, Cristina Bravini, Paola Fabiocchi, Luisa Bagnetti.*

Il gruppo teatrale che lavora in questi giorni (fino a domenica) a Settignano, è formato da professionisti reduci da una esperienza, non terminata, di impegno politico e sociale. Cominciò, il più anziano del gruppo (Giampiero Frondini, il direttore artistico) nel 1963 con quello speciale diletterismo che fu un sentimento più che una consapevolezza. La consapevolezza spuntò con lo sghignazzo di Fo e con la moralità del Living. Come per molti, allora convinti che dopo il teatro borghese doveva venire la distruzione avanguardistica, e poi il teatro politico, e poi la politica senza il teatro, anche Frondini e il suo gruppo (che poi si era da tempo costituito in Cut) riversano l'ottimismo di una interminabile adolescenza nell'autostrada del sole dell'avvenire.

Pensammo tutti, nuovi garibaldini, che era quella la terza Resistenza (Gramsci-Togliatti-Berlinguer), lottammo contro i borderò come napalm nell'intrico delle cooperative, dai seggi dei consigli comunali ci levammo a votare consulte di base, circuiti alternativi, animazioni nelle scuole, nei quartieri, nelle fabbriche («scuole fabbriche quartiere, la nostra lotta è per il potere»). *Mistero buffo* di Dario Fo era stato il capolavoro che aveva accompagnato la tradotta dei comici militanti, salutata alle stazioni della festa dell'*Unità* dai compagni fratelli.

C'era Frondini con il suo Cut, che inalberava Ruzante (mi pare nel 1972) e i dialetti popolari, così come facevano il Cut di Firenze con Brecht, quello di Parma, o la Rocca, cooperativa per antonomasia. Molti garibaldini decisero che era tempo di rifugiarsi nel convento, la realizzazione, in miniatura, del sogno di sinistra. Alcuni garibaldini si misero in congedo ed entrarono nell'esercito degli stabili, le cooperative sbandarono nella foresta. La politica fu come una madre matrigna da rimpiangere, da odiare. Frondini e il suo Cut continuarono a pretendere dalla nostra madre comune una condotta onesta, mentre invece nascevano anche in teatro i craxisti-leninisti.

Dopo che Che Guevara era morto sotto un traliccio della periferia milanese parlare di politica, di resistenza, colorare di rosso il palcoscenico, divenne sempre più difficile, impossibile.

Modestamente, quasi per una sorta di perversione natale, Frondini e i suoi continuarono a farlo. In uno dei pochi modi possibili. Altri reduci dai comitati di base e dal '68, avevano scoperto Poona, le sette arancioni, il fagiolismo. In teatro, venne Bali al posto di Poona, Barba al posto di Fagioli. C'erano, per fortuna, coraggiosi artigiani come Frondini che, il «terzo teatro», se lo sono andati a cercare nelle nostre campagne, tra i ragazzi delle scuole, i pensionati, il popolo (mi si permetta l'espressione). Risultato, una regressione del teatro al grado primo di scrittura, una scena inerme in un'epoca di profeti armatissimi, non dotato di altra forza di persuasione che la propria nudità.

*Guerrino detto il Meschino*, non è uno spettacolo che si rappresenta. Si gioca (il termine ha un preciso significato in altre lingue) per circa due ore, con mezzi poverissimi e con molta fantasia. Le voci degli attori sono registrate su nastro e si recita in *playback*; i personaggi si muovono come burattini, come eroi del muto, come le «belle statuine» delle scuole elementari. Hanno cavalli di cartone, elmi di fortuna, travestimenti inefficaci. Il mare, come sempre, è un tappeto scrollato, che poi diventa montagna o parete o vela, figura mostruosa e bellezza stilizzata. Le musiche sono arrangiamenti occasionali da melodrammi celebri, arie famose. Gioco per ragazzi, gioco da ragazzi, ragazzate, dice lo spettatore *blasé*, stanco di queste storie che Ariane Mnouchkine, Giorgio Guazzotti, l'Elfo di Milano hanno saputo trasformare in buon prodotto commerciale.

Qui il livello professionale è inferiore, la formalizzazione dei vari aspetti dello spettacolo (pantomima, parola, scenografia) non sempre è rigorosa, ci sono divari notevoli fra gli attori e soprattutto il ritmo va e viene. Bisogna tenere conto che quando la platea non è piena, magari di ingenui e inesperti spettatori, la bevanda che ci viene servita assomiglia più a un decaffeinato che a un espresso. Ma il gioco vale la candela. Quella luce tenue, leggera, tenuta accesa in mezzo agli spifferi di un teatro scabro, senza illuminare come i quarzi strehleriani, riscalda più del dovuto, tiene in piedi una conversazione lungamente interrotta tra gioco e spettacolo, tra piacere e professione. È l'anima profonda della politica che dal lontano sessantotto riaffiora come il

richiamo della foresta. Lavorare per gli altri e per se stessi, con la leggerezza di chi non ha nulla da perdere e tutto da guadagnare.

[29 novembre 1981]

Si disseziona un *Sogno* in questa sala anatomica

Nel corso degli anni Ottanta del secolo XVI Giordano Bruno, perseguitato dai preti tridentini e dai gerarchi calvinisti, cercava asilo nelle aule universitarie di Oxford, Parigi, Francoforte. Indisciplinato per vocazione e sistematico per necessità, non si faceva illusioni sul libero arbitrio; sapeva che era un sogno, l'ombra di un sogno o di un'idea, in un'epoca teologica, violenta, totalitaria. Per questo andò diritto come il destino all'appuntamento con il rogo di Campo de' Fiori. Per questo impresse sulla pagina scritta il calco di quel sogno, con l'intransigenza e l'impotenza dell'utopista che non spera (né teme) una riforma del mondo.

Intransigenza e impotenza che si trovano nel *Candelaio* (1582), una commedia incapace di muovere passi verosimili sul palcoscenico e per questo impudica esibizione di sogni, fantasie, memorie. Tra due destini (l'esilio e la morte), senza veli, Giordano Bruno accumulò le miserie e gli splendori del suo retrobottega filosofico. Sul precario tendipanni di un intreccio geometrico e trino (la monomania di un vecchio erotomane, di un podofilo pedante, di un avaro pseudoscienziato) dall'esito scontato (vincono i furbi, perdono gli sciocchi) ciascun personaggio appende mannelli diseguali di cartigli: illuminazioni, visioni, la cui proprietà è indivisa, paesaggio collettivo di un luogo immaginario, dove le inibizioni della vita quotidiana cessano e le perversioni, cioè i desideri, si liberano.

Per Aldo Trionfo l'allestimento del *Candelaio*, prodotto questa volta dal Teatro Stabile dell'Aquila, e debuttante in «prima nazionale» al Teatro Metastasio di Prato, ha significato quasi il cambiamento di fornitore. Dalla *Borsa di Arlecchino* allo *Spaccio della Bestia trionfante*. Da un trovarobato all'altro. Prima quello glorioso e turgido del gioco adolescenziale, della soffitta e della *boite à musique*: adesso quello altrettanto inerme, ma più cattivo, del confessionale, della sagrestia, della sala anatomica, del postribolo della sala di tortura.

Quattro archi scenici e un fondale alto, il tutto costruito con listelli di legno verticali, da cui filtrano luci rosse e verdastre, o anche il buio. Dieci figure ammantate, come in un film di Dreyer o Bergman o Russel, illuminate come in Caravaggio, siedono, sopraelevate, di fronte al pubblico, suo riscontro e memoria. Pare di essere alla Sorbona o a Praga, in una sala operatoria, in un'aula, in una chiesa male illuminata. In basso gli scrittoi componibili di Lele Luzzati misurano uno spazio che varia rapidamente con il variare delle posture dei parlanti, in eleganti abiti scuri (disegnati da Santuzza Cali), uomini e donne, puritani e cattolici, collegiali o seminaristi. È un teatro di

dissolvenze incrociate e di smarrimenti sonori. Emerge un Bach (rielaborato da Trionfo con Paolo Terni) che addolcisce la perversione o l'ammanta di incenso. Glorificandola e denigrandola. Le voci poi, sapientemente orchestrate soprattutto nei più giovani attori, collaborano alla partitura, con una gamma estesa di timbri, compresi fra il «recitativo» e la tensione oratoria affettata, gregoriana salmodiante isterica.

Le illuminazioni sadiche, la violenza strozzata, la dolcezza nevrotica, l'afabulazione: una selva di tentazioni e di ripugnanza che fanno di quel teatro la metafora del «nuovo mondo», quello nascosto agli scopritori delle Americhe e ai Santi, il demoniaco che la cultura laica combatté senza capire e che il visionario, asistemico, medievale, «illuminato» Giordano Bruno capì *en artiste*. Laggiù, solo coloro che afferrano le proprie perversioni, controllandole e finalizzandole, possono sopravvivere. Vincono infatti i «birri» e la diabolica «madonna Carubina». Perdono i pazzi, i fantastici, gli infantili. Non c'è via di mezzo, negli anni Ottanta del XVI secolo. O si è violenti o si è violentati.

L'esercizio di Aldo Trionfo è dunque di alta classe, intelligente, complesso e si vale di attori tanto armonici quanto coerenti e puntuali (tra gli altri, Aldo Puglisi, Osvaldo Ruggieri, Giampiero Fortebraccio, Susanna Javicoli, Emilio Bonucci, Sergio Castellitto). Un laboratorio eccellente ma difficile, solitario, condotto su un testo inaudito e straordinario, uno spettacolo a cui manca l'attenzione cordiale al gusto corrente del pubblico. Ed è curioso che nell'epoca in cui quasi tutti riscoprono la prima maniera di Trionfo, proprio lui, scontroso e bizzarro, si tiri da parte, in convento.

[10 dicembre 1981, pagina nazionale]

Tre buchi della serratura sul mondo dello spettacolo

EDMOND ROSTAND, *Cirano di Bergerac*, Firenze, *La Casa Usher*, 1981, pp. 191, lire 9.000; ROSSELLA BONFIGLIOLI, *Frequenze barbare*, Firenze, *La Casa Usher*, 1981, pp. 222, lire 18.000; GIULIANO SCABIA-MASSIMO MARINO, *Dire fare baciare*, Firenze, *La Casa Usher*, 1981, pp. 219, lire 8.000.

I tre libri sopra elencati fanno parte di un discreto convoglio che la Casa Usher ha preso l'abitudine di indirizzare verso il banco dei librai. Specialità, come è noto: lo spettacolo, e soprattutto quello contemporaneo. Questi libri sono il consuntivo di avvenimenti recenti, l'album di famiglia di un regista, di un drammaturgo, di un gruppo teatrale. Come tali odorano della impudicizia delle scene, del travestimento, del narcisismo. Libri che non vogliono saperla lunga, dotati come sono di una memoria, che gira attorno al protagonista eponimo dell'opera, e a questo tornano pervicacemente. Libri come diari in pubblico e come catalogo delle proprie virtù.

Proprio perché più che un atto critico sono un compiacimento di sé, ci interessano. Nel distribuire illustrazioni bibliografiche e citazioni edificanti,

gli autori protagonisti di questi libri, fanno un secondo spettacolo, quasi più disarmato del primo, mettono in piazza le segrete ambizioni, le proiezioni del loro desiderio di «fama». Componendo o commissionando a un critico *interno* un libro, questi teatranti dichiarano come vorrebbero essere visti, esaminati, guardati, spiati, studiati. E l'editore, intelligente, offre loro lo spazio patinato e colorato, come *fard* e bistro, per vederli meglio. Così facendo, l'editore costituisce, ed è il merito della Casa Usher, un archivio informale del teatro, di una parte del teatro, dei nostri tempi.

In *Dire fare baciare* è Massimo Marino che diventa l'estensore di una «cronica» drammaturgica. Il sottotitolo del libro, che è firmato anche da Giuliano Scabia, parla di un *Viaggio dentro «Leonce e Lena» di Georg Büchner*. Trattasi infatti di un diario, quasi stenografico, di un amanuense bolognese del XX secolo che dal 12 dicembre 1977 al 23 maggio 1978 ha decifrato e integrato il dialogo fra Scabia e gli allievi del corso di drammaturgia del Dams di Bologna, impegnati, poco dopo la tempesta del 1977, a meditare, a giocare, a inventare emozioni partendo da un testo gonfio di tentazioni come quello di Büchner. Non è un libro di lettura amena, ma (alla fine) un diario di lavoro. Utile per chi frequenta lo studio del teatro, ma anche curioso per chi vuole un attimo ripassare, a mente lucida, quello che è stato il comportamento sociale degli indigeni bolognesi del 1977-78. La felice partitura editoriale del volume facilita il lettore curioso, tranquillizza lo studioso futuro e riavvicina chi ama il teatro ad un rapporto allegro e intelligente con il testo scritto. Non a caso Scabia è, nonostante alcune teorizzazioni improbabili, uno dei pochi drammaturghi di valore del nostro paese.

Maurizio Scaparro è invece un ottimo organizzatore di spettacoli e di se stesso.

Così questo libro che racconta il viaggio della sua messinscena di *Cirano di Bergerac* di Rostand (dall'ottobre 1977 ad oggi) è un esempio di perfetta illustrazione di sé. Intelligente e editorialmente inappuntabile. Intanto la versione del testo, curata da Franco Cuomo, poi tutte le notizie sulle *tour-nées*, sulle recensioni, le belle fotografie, ben intercalate. All'inizio tre scritti (Scaparro per primo) che consentono al bravo regista di farsi sponsorizzare anche dall'accademia (Lanfranco Caretti e Achille Mango). Un libro da manuale che, così com'è fatto, proprio in senso artigianale, diventa come si suole dire «indispensabile».

Meno rigoroso, anzi ridondante come certe paste provinciali che abbondano di crema e di cioccolato, nella speranza di apparire irresistibili, è invece il terzo volume di cui parliamo. Rossella Bonfiglioli ha composto il monumento per il «Carrozzone Magazzini Criminali». Le prefazioni sono questa volta della stessa curatrice e di Franco Quadri e Giuseppe Bartolucci, i due principali *sponsors* del gruppo. Segue poi la storia del gruppo, dei suoi spettacoli, raccontata con molta attenzione e con molta bibliografia dalla Bonfiglioli. Una cronologia e una bibliografia degli scritti sul Carrozzone vengono dopo. Moltissime belle, beffarde, ironiche, narcisistiche foto, aumentano lo

spessore del libro. Non mancano scritti di Franco Bolelli, Alessandro Mendini, Franco Ruffini (divagazioni e post-fazioni). Ma non è finita. Mentre l'occhio del curioso lettore vorrebbe soffermarsi sulla minuziosa utilissima rievocazione, purtroppo solo scritta e sintetica, dei vecchi e nuovi spettacoli, ecco che ci ingolfiamo in interviste del gruppo, e in materiali accatastati da Federico Tiezzi, Sandro Lombardi e Marion D'Amburgo. Troppo decisamente, per chi già nutre una disposizione favorevole per il gruppo, per la sua raggiunta (da tempo) efficacia scenica, e che non vorrebbe sentirsi troppo costretto alla coazione a rileggere. Il libro resta tuttavia, come direbbe un architetto del ramo arredamento, un «oggetto valido», anche per questo contrasto di spreco e di efficacia, di patinato e ruvido.

[11 dicembre 1981]

Il Reverendo invitò Alice: «vieni nella camera oscura»

Lewis Carroll (1832-1898) fu diacono e fotografo e, come è noto, amò le bambine e la matematica. Forse per questo cumulo di interessi *part-time* finì per balbettare tutta la vita. Un balbettamento che gli consentì, nel principale dei suoi *hobbies*, (la letteratura), un disinvolto esercizio degli anagrammi, dei *calembours*, degli arbitrari capovolgimenti. Fu un sognatore matematico e un adolescente precoce. Un individuo incongruo.

Non ci sorprende quindi vederlo in scena, nei panni di Gigi Angelillo, impegnato in un duello all'ultimo *flash* con la sua Alice, in arte Ludovica Modugno. L'uno scatta fotografie, l'altra posa pazientemente, ma c'è sempre un difetto nella luce, nella pellicola, nell'illuminazione. La foto non «viene». Fra uno sviluppo e l'altro, nella fin troppo linda casetta (disegnata per l'occasione dallo scenografo Lorenzo Ghiglia e illuminata da Guido Mariani), i due si dedicano ad un passatempo assai comune per i fotografi, soprattutto se nordici, ottocenteschi e diaconi: sfogliare mentalmente la collezione dei ricordi. Alice si lascia invitare senza sospetto alcuno e il vecchio balbuziente ne approfitta per riproporre i loro giochi prediletti. Apparentemente innocenti come una collezione di farfalle, quei giochi finiscono per stancare Alice quanto una collezione di diapositive sopportata in casa di amici reduci da un viaggio in Nepal.

Si tratta di giochi da lei amati, è vero, ma troppe volte ripetuti: nascondersi sotto un tavolo come se fosse un albero-fiore; sentirsi obbligata a bere il tè con inviti deliranti («è il tè che vuole te»), recitare Re Lear come se questo fosse una carta da primiera; frugare nell'armadio alla ricerca dei personaggi del *Paese delle meraviglie*. La *pretty baby* non vuole rimanere bambina, il vecchio diacono preferisce immobilizzarla con le foto. Un duello non dissimile da quello orchestrato da Wenders fra Rudiger Vogler e Alice nella città o da Ronconi nella regia fotografica dell'*Anitra* ibseniana, tra vita e morte.

Certo la polaroid o il boccascena in vistavision provocavano, in quei due precedenti, un effetto spettacolare. Ma il problema qui consiste tutto nel testo. *L'ultima Alice* (così si intitola l'atto unico composto dagli strani attori, e andato in scena all'Affratellamento di Firenze) è puntellato di luoghi comuni: dal labirinto evocato con angoscia, nel finale, da Lewis-Angelillo, al motivo del carnefice e della vittima più enunciato che svolto. Non mancano momenti vivaci, quando cade il flusso di parole e si spegne la mania del calembour. Se il maestro spiega ad Alice-Modugno il capovolgimento prodotto dall'immagine riflessa sullo specchio, il mondo barocco e paradossale, cioè comico, di Lewis Carroll diventa trasparente: una nevrosi angosciata, delirante. Così è anche nelle pose fotografiche, nei mutamenti di scena.

La regia di Valoriani, che è stato attento a mantenere sobrio l'impianto generale, così da permettere all'angoscia di affiorare a tratti, ha assecondato forse troppo l'ambizione degli attori, i quali per parte loro hanno caricato, grazie alla loro nota «bravura», le tinte e il trucco. Lewis e Alice erano troppo incongrui per essere seri, e poco naturali per essere comici. Il merito di Valoriani, su questo filo sospeso, è stato quello di mantenere l'equilibrio. Evitando le cadute, pur senza spiccare il salto.

[16 dicembre 1981, pagina nazionale]



Sfortunato paladino se finisce in sogno...

Il Carmelo fa male. Nonostante le statistiche ministeriali, sono numerosi i giovani, soprattutto attori, che fanno ricorso al carmelobenismo, di prima o di seconda mano. E Carmelo Bene, che è uomo accorto, si considera perciò parte integrante del prodotto nazionale lordo, badando tuttavia a distinguere il peso netto dalla tara. Se è vero che il maestro ha saputo innalzare il birignao ai vertici dell'arte, è vero infatti che gli epigoni carmelitani, rei o confessi, hanno riportato quel birignao allo stato puro, allo splendore della sua pochezza. Carmelitano per eccellenza è l'ultimo spettacolo di Franco Branciaroli che, ricavato dalla *Ballata sull'amore e sulla morte dell'alfiere Cristoforo Rilke*, di Rainer Maria Rilke (1906), e prodotto dal Teatro Regionale Toscano e dal Metastasio di Prato, ha debuttato venerdì sera al Rondò di Bacco di Firenze. Il testo si prestava e si faceva raccomandare per un allestimento sul tipo del *Manfred*. Una quasi-melodia, per voce recitante e musica di accompagnamento. Un «genere» teatrale inconsueto per la nostra tradizione, poco incline alla monodia, quasi sempre sopraffatta dal melodramma. Un vero e proprio («meldog») per attore e orchestra (o meglio banda sonora); la voce recitante-cantante in questo caso accenna a versi divisi in ventisette «lasse»; la musica registrata si fa eco, contrappunto, dissonanza, oppure intermedio nelle pause del testo. Tema della partitura è un *transfert*. Rilke, poeta tardo-gotico e neo-liberty, s'identifica nell'antenato Cristoforo, alfiere austro-imperiale caduto sui campi d'Ungheria nel secolo XVII: rivive così una storia fantastica che gli fa soffrire la polvere, il sudore, la lacerazione del guerriero, ed anche gli amori brevi e difficili di un infelice paladino. Il «transumanare» è onirico e soprattutto stilistico: musica e canto collidono o armonizzano, a seconda dei casi, decifrando i confini tra la realtà e il sogno, tra ciò che è morto e ciò che è vivo. In sostanza un procedimento di

canonizzazione e di assunzione in cielo che può legittimamente indurre in tentazione qualunque attore in odore di divo. È proprio il *transfert* il meccanismo principe del teatro, della recitazione.

Ma ecco che il *transfert* (l'invasamento dionisiaco, mistico, di cui parla Bene) qui non si realizza; anzi (ancora peggio) viene rappresentato, illustrato con gli strumenti della psicologia e della didassi. Per un teatro che ha per oggetto l'indicibile, il silenzio o il nulla, quanto sta dietro e oltre la vita, il ricorso alle modeste strumentazioni della verosimiglianza e della didascalia, è una contraddizione in termini. Il voluto ricorso ai fumetti e all'animazione (le diapositive che illustrano il fronte della tomba Rilke e le prospettive del sacello, sembrano un fotogramma fisso di *Excalibur*), così come l'intarsio di musiche rock, a percussione, elettroniche (peraltro ben amalgamate) hanno un effetto divulgativo, di attualizzazione, più che interpretativo. Stabiliscono fastidiosi (e anche incongrui) parallelismi culturali, più superficiali che didattici. Un rock neo-gotico *fin de siècle*, un *cartoonist* pre-raffaellita, una illuminazione che sta fra la discoteca e le stampe floreali (pur ricordando da vicino *Al pappagallo verde* di Ronconi-Schnitzler). È come comprare una riproduzione di Beardsley o Rossetti alla più recente «campagna neo-flo reale» della Rinascenza e credere di essere D'Annunzio.

Anche l'uso della voce, del canto, e degli spasmi muscolari, che rigano il bello e liscio volto di Branciaroli, ricordano troppo una rappresentazione teatrale per essere attendibili. La sofferenza dell'alfiere-poeta-attore-regista prevede l'esposizione del volto alla raffica di luce da destra, sinistra, alto e basso, e poi l'accucciamento del protagonista verso l'una o l'altra quinta. Un rituale così ingenuo e disarmante incute simpatia e comprensione, ma non basta un eccellente impianto di amplificazione, e la pur sempre dotata corda vocale del giovane attore, a illuderci per un attimo che siamo in teatro ad assistere ad uno spettacolo. Sono le prove aperte di un aspirante mattatore circondato, nel suo salotto, da bravi collaboratori: Fabio de Boni per le musiche, Roberto Liorni per le scene, Andrea Pazienza per i disegni, Sergio Rossi per le luci. Il pubblico, invece, non c'entrava per niente.

[17 gennaio 1982, pagina nazionale]

È una vecchia storia di corna con il tocco magico di Feydeau

È una stagione, questa, in cui tutti mirano più basso. Al di sotto della cintura del pubblico, così al di sotto che qualche volta colpiscono se stessi. Con il benessere dello stesso pubblico. Capita anche ad una cooperativa («Attori & Tecnici») che non aveva niente da farsi rimproverare.

Per chi aveva fatto scelte non banali (dagli *Intrichi d'amore* pseudo tassiani al *Gatto con gli stivali*, dai *Due sergenti* all'*Etourdi* di Molière) il ricorso a Georges Feydeau e alla *Pulce nell'orecchio* (da venerdì in «prima nazionale» all'Affratellamento di Firenze) non è la mattana di un momento. Per Attilio

Corsini e i suoi compagni il repertorio «popolare» è quasi una scelta di vita, risale ad anni non sospettabili. Non costituisce di per sé una sterzata al ribasso nell'anno in cui risorge *Il Cardinale Lambertini*, anzi al contrario, rispetto a quello, fa l'effetto di un classico attico o alessandrino.

Ma se ci si presenta alla maschera del teatro ben disposti, se ne esce al contrario delusi. Quello che non funziona stavolta è il modo: un gioiello di commedia e un manipolo di simpatici attori hanno sbagliato il modo, lo stile generale. La malsana curiosità di una moglie che vuol provare la fedeltà di un marito impotente trascina in un *vaudeville* vorticoso uomini e cose. Ci sono caratteristi brillanti per tutti i gusti: la coppia di spagnoli (geloso e focoso lui, svampita lei), un inglese inteccherito, la servetta in voglie e il maggiordomo cornuto, due gemelli in cerca di equivoci, un bamboccio in *knickerbookers* che si esprime per vocali, eccetera eccetera. Coriandoli stucchevoli se non li tenesse insieme un *plot* ad incastro, entrate-uscite cronometriche, *gaffes* e capitomboli tanto più divertenti quanto più prevedibili.

Non è la scoperta del secolo: Feydeau precede e prepara, nell'ordine, Cechov, Pirandello, Ionesco, Pinter, Beckett. Il suo *plot* sostituì nel cuore di milioni di spettatori la psicologia, la passione, i sentimenti. Dal suo apparire le azioni espropriarono i caratteri, il testo non poté più essere gustato pensando alla coerenza della recitazione individuale. Si badò all'insieme, al sistema. Gli attori divennero meno artisti e professionisti più anonimi, seguirono una vocazione neoburocratica abbandonando le ambizioni del creatore. Feydeau scrisse sceneggiature di ferro, suggerendo regie asettiche, novecentesche anzi tempo.

Gli «Attori & Tecnici» guidati da Corsini sono piuttosto abituati al contrario. Entrano con premeditata personalità dentro ai contorni dei loro personaggi. La loro poetica prevede una sregolatezza di principio. Sbavano volutamente, oscillando tra la parodia e lo straniamento. Ogni loro spettacolo assomiglia ad una tavola imbandita per commensali indisciplinati, che lanciano tracce poco eleganti sui coperti e sulla tovaglia.

La loro virtù è il loro vizio, in questo caso. Le scene di Bertacca alludono nel primo e terzo atto a servizi di porcellane, così come nel secondo tempo si apparentano ad un giocattolo vistoso. In tutti e tre i casi la regia tenta di assecondare l'irruenza dei recitanti, suggerendo guasti improvvisi nella scenografia. Mentre la trama ben oliata scorre via secondo gli orari previsti, ecco che un carrello si sfascia con la teiera, una tenda si stacca dal soffitto, si sfondano porte aperte, si guastano spalliere di canapè, sedie si scollano, calze *fumées* fuoriescono da libri di testo. Nel sincronizzato carillon di Feydeau il blocco degli ingranaggi sottolinea ancor più la bellezza dell'oggetto ben fatto. Ma, a lungo andare, la ripetizione attenua l'energia della trovata, mentre il repertorio individuale di ciascun interprete, italianamente, intacca i personaggi inermi dell'originale, stringendoli con il proprio acido farsesco. Si ride, naturalmente, e si raccoglie la messe seminata, ma non a quei livelli di efficienza che sarebbero necessari.

Segnalo con stima e con apprezzamento tutti gli interpreti che si sono applicati con la consueta dedizione e bravura: Gerolamo Akchieri, Stefano Altieri, Franco Bargesio, Attilio Corsini, Giorgio De Bene, Sandro De Paoli, Anna Lisa Di Nola, Massimo Milazzo, Antonio Paiola, Renato Scarpa, Maria Sciacca, Viviana Toniolo. Ricordo inoltre il lungo nutrito applauso che il pubblico della prima ha tributato con convinzione.

[2 febbraio 1982, pagina nazionale]

Per una volta in fuga i ministri «forti»

*SALONE PIERLOMBARDO – Cooperativa Teatro Franco Parenti presenta «L'Imperatore d'America» di G.B. Shaw. Adattamento e regia di Andrée Ruth Shammah. Interpreti: Franco Parenti (Re Magnus), Lucilla Morlacchi (Orinzia), Gianni Mantesi, Piero Domenicaccio, Giovanni Battezzato, Pier Luigi Picchetti, Gigio Alberti, Maria Teresa Bax, Angelica Ippolito, Grazia Migneco, Francesca Paganini, Emanuele Vezzoli, Lorenzo Bignamini, Antonio Ballerio. Scene e costumi di Gianmaurizio Fercioni; musiche di Fiorenzo Carpi. Teatro Niccolini di Firenze.*

Fa piacere che Franco Parenti, nell'anno comico 1981-82, abbia scelto questo testo, ora a Firenze dopo una lunga serie di repliche a Milano. Fa piacere per una certa attualità della commedia di Shaw, particolarmente nelle scene d'inizio e di fine. In quelle scene si assiste ad una specie di «rivista politica». Il governo dei corrotti e degli ambiziosi litiga con il vecchio e saggio re, parla di democrazia e scatena un'occupazione autoritaria dello Stato. Ora per conto proprio, ora per conto terzi. C'è, fra i vari ministri, un brillante caratterista (interpretato da Gianni Montesi) che indossa una bella tuta blu, con tanto di garofano all'occhiello: è socialista (chi non lo è, al giorno d'oggi?) e si sente «forte», come uomo e come statista.

Vengono in mente le allegorie, non solo suggerite dall'Inghilterra del 1929, ma anche dall'Italia del 1981-82, anno comico tragico e politico. Bisogna però dire che i rimandi polemici e satirici costano più fatica che piacere allo spettatore, nonostante l'illuminazione di un bel «assolo» di Parenti, rivolto più a noi che ai compagni di scena. *L'indignatio* e lo scatto satirico di cui il teatro italiano avrebbe tanto bisogno, restano ancora nel nido delle intenzioni e non sfondano la quarta parete.

In realtà, a sottolineare lo «stile d'epoca» e la lontananza da cui si guarda la commedia (quasi fosse una citazione, una strizzatina d'occhio) dentro l'arco scenico istituzionale un altro se ne apre, e le stesse scene, coerentemente con la maniera della Shammah, alludono più al tenue spessore della favola che alla bestiale realtà del nostro «quotidiano». In questa messinscena contano soprattutto i profili delle sagome, le punte estreme dell'ironia la vincono sull'orchestrazione del duello, gli aforismi si gustano da soli senza condimento, «lisci».

Poco importano la storia, il *plot*, l'intreccio, la trama che dir si voglia. Se il re tradisce la regina (materna) con Orinzia (intelligente ma serpentina come la regina «nera» di Biancaneve), ciò poco influisce sull'economia del lavoro. Eppure la scena (la prima del secondo tempo) è di bella fattura, un duetto di gran successo, che ricorda quello che la Morlacchi e Parenti avevano già creato nel «Malato immaginario». Il cosiddetto re, a confronto con la moglie-madre e con l'amante-padrone, svela le turbe interiori e si scopre.

Ironica o tenera la schermaglia dei due attori è come un «fuori opera», paratattico, nella «stravaganza politica» di Shaw. Un divertente specchio in cui l'uomo vede proiettata la sua caricatura e l'ombra inquieta di ciò che è, che non vorrebbe essere, e che la professione regale difficilmente contempla.

È il diverbio del privato e del politico che, com'è noto, attira le riflessioni dei saggisti di sesta mano. Ma Parenti e Morlacchi riscattano, come già fecero con Molière, la banalità dell'assunto con un'arte che meriterebbe maggiore sviluppo. Si torna invece alla storia principale e alla politica. L'ambasciatore americano propone a Sua Maestà di unificare in un nuovo Impero l'Inghilterra e gli States. Si tratta di un'annessione voluta dalla potentissima Società Anonima Guasti e Rotture (in parole povere, multinazionali più Patto Atlantico). Non si sa come andrà a finire. C'è però in atto una crisi che, voluta dai ministri, il Re riesce con abile manovra a far rientrare. Tutto è bene quello che finisce bene e mentre il Re Magnus come un bambino ritrova la sua demenza domestica e, portato per mano dalla moglie-madre, va verso il problema dell'impero, gli ambiziosi uomini «forti» battono in ritirata. Lieto fine che non basta a lasciare soddisfatti gli spettatori.

[18 febbraio 1982]

E dal cilindro spunta il re mago

È in programma una serata di «arte varia». Non c'è una commedia dal titolo illustre, né un regista di fama, non ci sono neanche divi dal nome prestigioso. Ci sono «artisti» di altro genere. Non formano neanche una compagnia, al massimo vengono in scena a coppie e da soli si prendono gli applausi di un pubblico fatto di bambini, di adulti-bambini e di nostalgici. Lo si è visto al Teatro Niccolini di Firenze (poltrone rosse, palchi all'italiana, stile Ottocento), ed era uno spettacolo *I re maghi*, fuori del tempo, quasi la rievocazione, appunto nostalgica, di altri spettacoli visti forse per l'ultima volta vent'anni fa. L'uno dopo l'altro, chiamati fuori da un presentatore in cilindro, si sono mostrati i fantasmi popolari degli anni Cinquanta. Quando le famiglie della periferia aspettavano dai prestidigitatori, dai giocolieri, dai comici e dai costumi orientali di qualche finto cinese, una pausa d'illusione domenicale. È un circo senza bestie feroci ed elefanti, un varietà senza le ballerine scolacciate, un avanspettacolo senza le barzellette proibite. Ci sono tanti personaggi come al cinema, e come al cinema succedono tante cose, ci sono i

«trucchi» e c'è spazio per la fantasia. La musica è il samba, la rumba, un po' di valzer, al massimo un'onda di twist. Tra quelle colonne sonore stanno i cancelli del cielo di quel popolo teatrale.

Bisogna essere infatti adulti spaesati a disagio con il proprio tempo per lasciarsi piacevolmente irretire da Mirko: quasi un bambino, leggero sulle scarpe di vernice nera, impegnato a far fiorire colombe bianche dentro e dietro i bianchi guanti. Ancora un bambino è Bustric, Pierrot fiorentino, muto come una comica finale, apparizione saltuaria tra una magia e l'altra. Il pubblico attende come sulle tribune di una gara sportiva, per giudicare la destrezza manuale, il grado di inganno da cui è stato vinto.

C'è il messicano ventriloquo (Carlos Saravia) che litiga con i suoi pupazzi ribelli, Paquito e Chicco, e che naturalmente scende in platea e si insinua tra le famiglie. Alla affettata tenerezza di Carlos succede un brivido di diffidenza, lo sguardo inquietante (come nei romanzi di Verne) di Boris Borsuks che ruba orologi e portafogli e bretelle e pezzuole dal naso: il mistero di Strogoff e di Rasputin si incarna in un faccione che sputa palline di ping pong.

C'è poi la mano del Salgari della domenica nella apparizione di Chun Chin Fu che si spoglia di coloratissimi chimoni assistito da una giovane muta come lui. La loro magia usa il latte e l'acqua, moltiplica cartoncini colorati, trasforma l'ovatta in fumo e il fumo in nulla. Brahma è invece un mago che viene dalla Francia, produce gioielli facendo volare i microfoni e affogando nel buio del palcoscenico forzieri di diamanti. La signora e il signor Valenten, provenienti da Padova, fanno esercizi di lievitazione e si ostinano a chiudersi in scatole complicate per poi comparire di nuovo sorridenti e luminosi in abiti fuori moda. Come faranno? Il cinese sarà davvero cinese? Chi è più bravo il russo o il messicano? Il dubbio, fondamentale signore dello spettacolo, rimane. Tutti sanno che il trucco non si vede, il divertente è indovinare quale sia e quanto bene sia riuscito. Mentre i maghi tornano in scena per prendere tutti insieme gli applausi che lo spettacolo-gara ha moltiplicato lungo la serata, gli spettatori-bambini si improvvisano ingegneri ed immaginano i cento, i mille trucchi dei loro *re-maghi*.

Uno spettacolo con cui il Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera ha colto il segno, sepolto dagli applausi di un pubblico festante. Era un *memorial show* che avrebbe dovuto firmare Peter Bogdanovich.

[23 marzo 1982, pagina nazionale]

Non sembra ma Pulcinella ha quasi 400 anni

ANTON GIULIO BRAGAGLIA, *Pulcinella*, Firenze, Sansoni Editore, 1982, pp. 795, lire 28.000.

Subito dopo la prima edizione (Roma, Casini, 1953) questo volume ne ebbe una seconda e in quell'occasione l'autore volle concedersi una libertà.

Elencò con pedanteria tutti gli errori in cui era incorso nella prima stesura e che erano sfuggiti ai suoi recensori. Era un bello schiaffo morale per i suoi detrattori e anche un modo per cautelarsi nei confronti di futuri, improbabili revisori. «Mi sono affrettato a farmi, da me questa revisione di bucce – scriveva – per evitarmi qualche beccata di competenti napoletani (sull'Ottocento ve ne sono, tra i vecchissimi, parecchi)».

Aveva in parte, ma solo in parte, ragione. Di libri come il suo, ad esempio, ne sarebbe uscito, poco dopo, un altro (*Vita di Arlecchino* di Fausto Nicolini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958), eccellente miscela di erudizione e di pacata divulgazione. Poi i «vecchissimi» competenti napoletani di cui parlava si erano andati estinguendo. Una scuola di ricercatori del teatro discendente in qualche modo dal grande don Benedetto Croce, eppure non solo accademica, sensibile all'odore della scena contemporanea: basti pensare ad un altro studio esemplare in questo genere, come la *Storia del teatro San Carlino* data alla luce da Salvatore Di Giacomo per la prima volta nel 1891; il più recente incrocio di militanza teatrale e di erudizione è invece la *Storia del teatro napoletano* scritta da Vittorio Viviani, autore, regista e archivistica del palcoscenico, nel 1969.

Scrivendo il suo *Pulcinella* dunque Bragaglia sapeva di inserirsi in una tradizione illustre e non aristocratica, tanto intelligente quanto cordiale. Non poteva invece immaginare che, a circa trent'anni dalla prima sortita, un altro editore (il fiorentino Sansoni) avrebbe riproposto la sua opera in un momento in cui il mercato del libro di teatro guarda più che altro al presente, mentre lo studio delle maschere si svolge ormai quasi esclusivamente secondo categorie ideologiche che aspirano ad attribuire pagelle più che ad informare.

Così opportunamente ripescato nel passato prossimo della nostra cultura, il libro serve due inclinazioni del lettore. Induce a curiosare lungo un perimetro di almeno quattrocento anni (a partire cioè dalla fine del Cinquecento) in cerca della maschera e dei suoi travestimenti; per altri versi la brillante, divertita, scrittura di Bragaglia, consente a chi legga con partecipazione, di intravedere il teatrante che riflette sulla maschera storica pensando al «suo» teatro.

*Pulcinella* è uno di quei libri che Bragaglia compose da vecchio per continuare, in sede teorica e saggistica, il suo esercizio drammaturgico cominciato in anni di sperimentazioni rivoluzionarie. Se ogni nazione ha il teatro che si merita, Bragaglia è di gran lunga uno dei personaggi più immeritati dell'Italia fascista. Il tenace diletterismo di cui dà prova e il punto di vista pratico, registico, artigianale, attraverso cui osserva il mondo dei comici dell'Arte, la storia antica del teatro dei buffoni delle maschere e dei primi professionisti, sono parenti, alla lontana, dell'occhio vitale con cui Mejerchol'd da una parte, e Miklaševskij dall'altra, e Propp da un'altra ancora, seppero osservare le tradizioni popolari del passato e del presente.

Piccolo esemplare italico e domestico della scuola formalista, di cui aveva poco sentito parlare e di cui poco forse aveva veramente compre-

so, A. G. Bragaglia rimane oggi a disposizione con le sue belle illustrazioni rare o inedite, con la sua puntigliosa bibliografia sulle pulcinellate di ogni tempo, come un autore classico. In attesa che la gerarchia dei valori intellettuali del nostro povero secolo si ridisegni, il suo volume cospicuo e patinato, nel centro della nostra biblioteca, naviga come un bastimento fuori moda, esibizione di un disordinato lusso che oggi non ci possiamo più permettere. Allo spreco di notizie di aneddoti di fonti di chiose di particolari minuti, l'editoria e la saggistica moderna opporrebbero la stringatezza dei budgets, la convenienza di una sponsorizzazione o la frigidità di un testo universitario. Ben venga allora il disordine incongruo di questo dilettevole sprecone.

[31 marzo 1982]

Garibaldi non è roba da museo

L'America agli americani e Garibaldi ai Garibaldini. Tutti cercano di impadronirsi del centenario eroe dei Due Mondi, i signori grassi e lombardi, lombardiani magri, mazziniani romagnoli, presidenti del consiglio in carica, *in pectore* e in pensione, storici giornalisti e conferenzieri. Ma al vecchio Generale non si addicono i vecchi. La camicia e il fazzoletto rosso stanno bene in uno stand della festa dell'*Unità* (reparto bomboloni e polenta) come sulla divisa del benemerito partigiano che congedò Mussolini; ma non si addicono, ad esempio, ai collezionisti di cimeli garibaldini né ai cimeli garibaldini stessi. Roba da museo anche se con il garofano all'occhiello.

Garibaldi si addice invece al gruppo teatrale «Fontemaggiore» di Perugia che finge di dar vita a delle giornate celebrative del famoso eroe nel comune immaginario di Starnazzano. E lo fa con un brio tutto appunto garibaldino per buttare all'aria la retorica e la strumentalizzazione del solito funzionario.

Al teatro Affratellamento, dunque, la vera storia dello spirito garibaldino. Solo un eterno ragazzo poteva vincere la spedizione dei Mille.

[2 aprile 1982]

L'anima lucida del teatro

*Piccolo Teatro di Milano-Emilia Romagna Teatro presentano «L'anima buona di Sezuan» di Bertolt Brecht. Musiche di Paul Dessau. Regia di Giorgio Strehler. Interpreti: Renato De Carmine, Andrea Jonasson, Anna Saia, Massimo Ranieri, Isa Di Marzio, Mario Valgoi, Franco Mezzera, Carlo Montini, Elio Veller, Narcisa Bonati, Giampiero Becherelli, Giorgio Naddi, Edda Valente, Alarico Salaroli, e molti altri. Scene di Paolo Bregni. Costumi di Luisa Spinatelli. Collaborazione musicale di Peter Fischer. Traduzione di Giorgio Strehler e Luigi Lunari. In scena al Teatro Metastasio di Prato.*

Anche questo spettacolo di Strehler porta con sé il sollievo di una grande perfezione formale, lascia impresso nel gusto di ciascuno una lezione di teatro, mette voglia di discutere e di meditare. La perfezione formale viene fotografata dal consueto biancore delle scene e dai quarzi incandescenti: un sole e una luna opachi, un'alba nei quartieri periferici di Monaco o di Pechino, notti bianche e giorni afosi; poi, lungo le quinte altissime, si disegnano i contorni dello spazio, lo spaccato di un cilindro nel fondo del quale le creature vivono il loro apologo: tre divinità scendono e salgono quel cristallo servendosi di un montacarichi. Che si tratti dello spaccato di un infinito solido geometrico ce lo fa credere anche la pedana circolare e ruotante che costituisce il palcoscenico. È questo un limite convenzionale che gli attori più volte oltrepassano secondo una cifra registica consueta in Strehler: ogni infrazione delle regole del gioco si traduce in una sottolineatura della convenzione. Il passaggio della recitazione sui palchi, in platea (luoghi eccentrici riservati agli dei, al narratore e ai personaggi «cattivi») lascia intendere per contrasto il valore carcerario del palcoscenico.

La pedana ruotante dunque, fradicia di pioggia e di acquitrini. In mezzo al fango, i mostri. Un mondo stravolto dalla necessità, l'infamia innalzata a virtù, la violenza legge quotidiana. I cattivi vincono sui poveri, ma questi ultimi non sono meno aggressivi; la giustizia è invocata da chi non la pratica, la generosità spetta sempre agli altri. Un mondo volgare che Brecht osserva dal punto di vista dell'acquaiuolo Wang (buon senso mediocre, istinto senza luce d'intelligenza) togliendo al personaggio (l'io narrante) ogni perentorietà didattica, lasciandogli semmai il ruolo di «oppositore» rassegnato alle malefatte della vita. Dalla parte opposta stanno i tre Dei patetici e sorpassati difensori della provvidenza, pensionati che fidano in un'astratta giustizia futura, rimbambiti interpreti della ragione. Nel mezzo del fango, protagonista dell'apologo è Shen Te, donna angelica, simbolo di utopia, generosa portatrice di amore: si traveste però da fredda aguzzina, nei momenti cruciali, quando sta per soccombere. A fin di bene, per difendere i valori, tira fuori gli artigli e colpisce anche lei. È il contrario di Puntila, il capitalista generoso per *intervalla insaniae*: i travestimenti di Shen Te (che diventa il crudele Shui-Ta) spengono la luce in fioco bagliore. La fiamma traballa sotto i colpi della danza impazzita del mondo.

Strehler è un poeta (e unico per il teatro) della ragione. Il punto di vista a lui congeniale è quello di una sentinella vigile, dello sguardo acuminato, solitaria in una plaga gelata: la sua regia scruta al fondo degli uomini e delle storie (i suoi classici) cercando una perdita armonia, l'equilibrio delle forme, un ordine umanistico, la giustizia e la libertà. Il teatro allora registra il dissidio disastroso fra utopia e realtà, lo scarto tra la ragione e il caos, l'irriducibilità degli attori alla regia. Prospero (Tempesta), Lear e il Signore del «Temporale» erano le sentinelle assediato dai mostri, il ghiaccio intorno a loro si incrinava, rompeva, crollava.

Il grande teatro di Strehler celebra lo splendore e la povertà della illusione razionale. Tutti gli artifici della scenotecnica e tutti i segreti del mestiere

di attore vengono esibiti come utensili efficienti e poi smontati e mostrati al pubblico nella loro vanità. Ogni attore prima «divino» e poi guitto, ogni trovata registica può sembrare una furberia bassa o geniale: il teatro dà ordine al caos e lo lascia intravedere sullo sfondo.

Il teatro di *Sezuan* vede svanire l'eccellente bifrontismo proprio perché Strehler è un regista ancora vitale. Ma stavolta la vitalità lo fa osare troppo. Tenta cioè di capovolgere il punto di vista concreto, la sentinella abbandona il posto di guardia e curiosa va ad esplorare il male di vivere. Lascia che la garitta della ragione resti sullo sfondo, si immerge fino al collo nel grottesco, nelle gutterie, per mostrare il confronto a luci invertite, in negativo. Ma il primo piano grottesco non si addice a Strehler. La recitazione sbilenca, afona, turpe, catarrosa e stridente, marionettistica, informale, espressio-nistica, dovrebbe occupare, come *Guernica*, tutta la campitura spaziale, e ricomporsi, solo a tratti, nel nitore recitativo di Shen Te (Andrea Jonasson).

Quello che dicono riusciva bene nella edizione precedente con Isa Danieli, Carmen Scarpitta e Renzo Palmer, qui appare addomesticato e scialbo in Isa Di Marzio, Mario Valgoi, e Andrea Saia. Troppo esagitati ma non incisivi sono i gesti e il dettato del coro. La stessa Jonasson, in possesso di una straordinaria padronanza della lingua, convince nel grado zero della recitazione, quella intima (più cechoviana che brechtiana) ma non nei toni alti, canaglieschi, del suo «doppio». Mentre Renato De Carmine modella assai bene l'ondivaga mediocrità dell'«io narrante», assolutamente strepitosa è la prova di Massimo Ranieri che dà al personaggio di Yang Sua una violenza triviale e stilizzata. Vero mattatore dello spettacolo Ranieri corrode le parole e lo spazio con una furia devastatrice controllata e tranciante. Coltello arrugginito colante bava e sangue, spacca ogni equilibrio formale e costituisce il vero antagonista alla ragione strehleriana. È il cuore del teatro. È la paura che minaccia dal budello del mondo, la regia, il predominio del regista.

I nostri applausi erano tutti per lui e per il suo regista.

[8 aprile 1982]

Ricordo del caro estinto

L'anno scorso di questi tempi si svolgeva a Firenze la Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili. «L'Unità», che è un giornale testardo, monotono, maniacale, di parte, lo ricorda oggi con emozione alberghiera. Ma perché immalinconirsi? Qualcosa ci sarà, qualcosa si farà, qualcuno vedrà (se vivrà).

Ci sarà (se vivrà) il Maggio Musicale e ci sarà (pare) ancora il Teatro Comunale: sempre che la sessione di esami e la discussione delle tesi consentano al collega Romano prof. Francesco di sovrintendere il sovrintendibile. Ci sarà qualche spettacolo teatrale a Boboli, e siamo certi che sarà scelto con la solita competenza. Non è ancora certo se a dirigerla sarà un regista o un funzionario di partito, ma lo spettacolo si farà.

Si spendevano troppi soldi alla Rassegna, è vero. Giustamente è stato deciso di utilizzare una parte per comprare una biblioteca teatrale alla Bottega di Gassman. Sono cinque o sei anni che cinque o sei enti hanno acquistato cinque o sei biblioteche teatrali. In ciascuna di queste si può finalmente leggere un classico del vernacolo: «Per i Bischeri non c'è paradiso».

[16 aprile 1982]

Tra i miracoli del teatro italiano

MARIO APOLLONIO, *Storia del teatro italiano, Sansoni, voll. 2, pp. 711+827, lire 60.000* – ID., *Storia della commedia dell'arte, Sansoni, pp. 364, lire 25.000.*

Che si ristampino romanzi o canzonieri a distanza di 50 e più anni, a distanza di secoli, è normale entro certi limiti; la letteratura, è noto, non conosce frontiere di tempo e di spazio. Chi si ristampino saggi o trattati, sempre dopo un'usura di mezzo secolo, è invece raro, se non rarissimo. Un manuale (per così dire) invecchia presto e poi non risorge. Risorgono invece, e giustamente, due manuali (per così dire) di circa 50 anni fa: riguardano il teatro e sono l'opera di un critico, per lo più letterario, oltre che romanziere, scomparso nel 1971 portandosi dietro la taccia (per così dire) di crociano.

Della sua storia del teatro italiano, per la verità, si è continuato spesso a parlare, nei circoli degli addetti agli studi, come di un libro «fondamentale» anche quando era esaurito. Pochi, tempo, l'hanno davvero letto, dopo la iniziale fortuna seguita alla prima edizione (1938-39); ancora minori devono essere stati i lettori del saggio sulla commedia dell'Arte (1930).

In quei lavori infatti, qualora il lettore sia paziente e riesca a vincere l'iniziale difficoltà di una prosa impervia e tortuosa (mai scontata, a costo di essere peregrina), è dato di scoprire un'infinita sequenza di miracoli. Miracoli dell'intelligenza nativa di uno che aveva davanti a sé due fantasmi da sfuggire: la pedanteria degli storici e le facili fantasie dei lettori di poesia. Accettò il ricatto degli archivisti (sottoponendosi a una defatigante raccolta di dati e perseguendo l'ambizione di una scrittura esaustiva) e dei cavalieri dell'anima (andando sempre alla ricerca, con il lanternino di Croce, della poesia individuale nell'improbabile mondo della tecnica recitativa).

Già il fatto di scrivere una «storia» lo obbligò comunque a percorrere vie maestre. La sua virtù fu però la curiosità, dono geniale che lo spinse di continuo a cercare sentieri laterali, anfratti colmi di prede succulente, solamente guidato dal buon senso. La sua fu la critica delle parentesi e degli incisi, fortunatamente aperti d'improvviso e sempre troppo presto richiusi.

Va quindi letto, l'Apollonio, particolarmente nell'insuperata trattazione della commedia dell'Arte, con pazienza e con prontezza. Pazienza per sopportare il «dovere essere» della narrazione dello *historico*; prontezza per non lasciarsi sfuggire i discreti gioielli delle intuizioni sparse. Per ciascuna di

quelle idee (le origini del teatro dell'arte visto nel duetto di servo e padrone; la radice materiale della drammaturgia degli attori; l'irriducibile individualismo che sempre cova sotto il teatro di mestiere) sarebbe oggi necessario in altro libro, di almeno 100 pagine.

È bene ricordare che quando Apollonio discusse la sua tesi di laurea (che era il nucleo essenziale della *Storia della commedia dell'arte*) ricevette dalla commissione il voto di 66 su 110.

[13 maggio 1982, pagina nazionale]

L'avventura è un sogno (anche sul palcoscenico)

Cos'è Scandicci? Quasi una città, un intrico di strade e di quartieri sempre più residenziali, dove è facile entrare e più difficile uscire, una città celibe, arenata sui bordi del grande fiume autostradale dentro un meandro di camionabili fuggitive dalla immobile Firenze. Scandicci è una città invisibile, una periferia senza centro, un luogo senza fine e senza principio dove viene naturale di partire, ma da dove non si parte mai, perché forse, là più che a Firenze, si vive come si può al giorno d'oggi, senza illusioni di rinascimenti umanistici.

Illusione per illusione, tanto vale chiudersi dentro scatole scure perforate da luci e musiche elettriche. Come dire: vai al cinema e in discoteca e girerai il mondo. Di qui – poi – nasce lo spettacolo esistenziale di una generazione che non ha conosciuto né Berlino né Hanoi, che ha visto morire senza pianto Rudi Dutschke ma non ha ancora colmato l'assenza di John Lennon e di Elvis Presley.

Dalle soglie della città rinascimentale e classica, da Scandicci, appunto, in un cinemone dalle parecchie decorazioni, il gruppo teatrale più sintomatico del gusto giovanile degli anni Settanta, ha cercato di condensare e di fermare nello spazio di circa due ore, tanta ansia di nomadismo. Si tratta dei Magazzini Criminali (già Carrozzone) diretti da Federico Tiezzi, Marion D'Amburgo e Sandro Lombardi.

*Sulla strada* si chiama il nuovo spettacolo (liberamente tratto dall'omonimo romanzo di Jack Kerouac), che, presentato in anteprima nel suo fertile territorio d'origine, è destinato a debuttare ufficialmente il 28 maggio al Teatro Malibran di Venezia, essendo stato coprodotto dalla Biennale oltre che dal comune di Scandicci e da quello di Firenze.

Per capire quale sia la «strada» che i Magazzini percorrono è necessario tornare al *terminal* di Scandicci. Nel cinema-teatro Aurora il palcoscenico è praticamente uno schermo; i primo suoni alludono all'effetto *dolby* di una giungla (*Apocalypse now, I predatori dell'arca perduta*) a cui si accede da un arco scenico disegnato da liane e da tre colonne (le scene sono di Tanino Liberatore, quello di «Frigidaire»); questo, però, fa pensare, come il tempio atzeco del secondo tempo, a Spielberg e Coppola, appunto, e anche

a Pratt. Il fondale è in colori sintetici; verde clorofilla, rosso magenta, bianco cangiante, blu notte.

Il viaggio, il *trip*, è quello possibile. Non altri. I ragazzi dei Magazzini partono da Kerouac, è vero, e citeranno lungo la strada Burroughs, Whitman, London, Scott Fitzgerald; pur amandola non credono alla letteratura, alla metafora. Lo spettacolo è il vero viaggio, qui e ora, a Scandicci, sullo schermo-scena del cinema-teatro di periferia. E giocano (*to play*) l'avventura anche per gli spettatori. Possono inoltrarsi verso il ventre d'America e del mondo solo per finta: l'uniforme musica di John Hassel e la percussione di Nana Vasconcellos e Miguel Franconi alludono a un punto d'arrivo che resta immoto, remoto. E un viaggio che non finisce è solo partenza. Come in Cechov.

La sete di energia, di espansione fisica, lo slancio vitale che li scuote è parodia, smarrito sogno. «Tesoro, li abbiamo tutti contro, lo sai. Siamo maledetti. Per noi è questione di vincere o morire, ora». «Prendiamo il mondo per la gola e obblighiamolo a darci tutto quello che vogliamo». Parole improbabili dette con lo strazio di chi dispera di vivere davvero, come i gesti quotidiani con cui Dean Moriarty (Federico Tiezzi) in tuta mimetica, fa ruotare il suo elicottero lasciandolo precipitare come un giocattolo sulla giungla inesistente. I gesti dei sei attori scivolano da sinistra a destra e viceversa – figurine a una dimensione – sulle guide di un tirassegno da Luna Park, come in un flipper, uniformi, meccaniche, ripetitive, inermi. È una *boite à musique* quest'ultimo melodramma dei Magazzini Criminali. Dove non c'è posto per la violenza vera: il colpo di pugnale diretto fra le gambe, secco sulle vene a recidere i polsi, è solo l'ombra di un sogno in mezzo ad altri sogni.

In questa disarmata circolarità il pubblico dei ragazzi che sognano l'avventura concede una delega senza limiti ai ragazzi che giocano l'avventura. È il fascino della periferia senza centro: vivere dentro una zona l'ombra della propria impotenza con l'entusiasmo incosciente del sogno possibile. Saprà la città invisibile di Scandicci tenere viva questa fragile avventura?

[18 maggio 1982, pagina nazionale]

Attento Edipo, la libertà è solo un sogno

Il teatro Manzoni è pieno, la campagna abbonamenti è andata bene e quando il sipario si alza non si vede, in platea, il velluto blu delle poltrone. Sofocle dunque presenta, avvenimento raro in epoca moderna, i suoi due *Edipo* insieme alla stessa serata. Fosse ancora vivo diremmo che è la logica conclusione di una carriera; siccome è un classico, si può dire che è comunque la *summa* del suo pensiero questa giuntura che avvicina due opere separate da una vita.

Le scene di Pier Luigi Pizzi sono severe. Il punto di vista dei greci era frontale, si arrestava fuori del palazzo. Qui siamo decisamente dentro. Una porta enorme come quelle antiche di Argo dà sul fondo. Non diresti che di lì si entra; si esce piuttosto dal chiuso di una camera, di un tempio.

Nel secondo tempo (*Edipo a Colono*) i confini si allargano e dovremmo trovarci all'aperto, alle porte di Atene. Ma il perimetro resta, e resta pure la porta, suggerendo un cortile un ultimo circoscritto involucro per il protagonista. La lenta chiusura dei battenti contro la luce abbacinante che piove dall'esterno, suggerisce effetti da Piero della Francesca: ed è l'unica concessione allo stupore spettacolare. Anche i costumi mirano alla semplicità denuciativa: la porpora di Edipo e Giocasta, il colore bituminoso del coro tebano, quello chiaro del secondo tempo ecc. Stona semmai il lungo impermeabile cuoio un po' nazi di Creonte. Effetto forse di un eccesso didattico che traspare anche nelle sottolineature oratoriali delle musiche di Federico Amendola.

Ma lo spettacolo di Mauri impone subito di risalire dal teatro dei sensi a quello dello spirito. La traduzione e l'adattamento sono eccellenti e piegano il testo rituale di Sofocle ad una sceneggiatura fresca ed essenziale. *Edipo* diventa azione. Si procede per duetti, cioè per dialoghi primari. La favola che è poi la più memorabile inchiesta della antichità, conquista il pubblico come un inedito, e affascina per naturalezza quando il pastore di Corinto (Graziano Giusti) e quello di Laio (Andrea Tidona), annientano le ultime illusioni di Edipo. L'intelligenza presuntuosa del re è costretta, piegata, indirizzata sulla strada della verità da due uomini meccanici, elementari, senza luce di intelligenza, anzi superstiziosi. Mauri dialoga con la natura accettando di ora in ora il massacro del proprio io dettato dalla forza delle cose, della storia, del destino. Il suo Edipo non celebra il disvelamento del potere ma commuove e intenerisce. La sua vergogna è la vera protagonista non della tragedia, ma del dramma. Noi siamo messi in condizione di vederla dall'alto dei nostri secoli e ci è fraterna. Giocasta (Leda Negroni) è più un'ombratile madre che una annientata regina.

*L'Edipo a Colono* è quasi una postilla lirico-morale. Un dibattito esistenziale, una chiosa interiore. Purtroppo qui non sempre la pellicola è bene impressa. Graziano Giusti (che è già stato un eccellente Tiresia) deve vestirsi dei panni di Creonte e la sua voce, peraltro straordinaria, costretta a triplicarsi, diventa artificiosa, mentre Maria Cioffi spreca il personaggio di Ismene.

Resta il duetto di Mauri con Roberto Sturno (Polinice) che riaccende la tensione. E resta la forza dell'adattamento con parole scolpite da una forte luce intellettuale. Il vecchio e cieco Edipo medita sulla propria sorte e la interpreta con fermezza laica. Non lui ha voluto la sua colpa, il libero arbitrio assoluto non esiste, la libertà autentica è possibile solo quando si è accettata la necessità, il determinismo della storia pubblica e personale. Antieroi dei giorni nostri, lontano dagli dei e dalla religione date una volta per tutte, Edipo-Mauri ci propone una morale storica che sarebbe forse piaciuta a Claudel.

Anche per questo il suo è un teatro inconsueto per i nostri palcoscenici. Fatto di idee, di intelligenza e di riflessione interiore. Ma anche di una ingenuità aurorale che sul piano della disposizione estetica (non dico della tecnica) ricorda molto l'eterna giovinezza di Barrault. Peccato che nel finale (un finale volutamente dimesso) le preoccupazioni di chiarezza sfiorino la

pedanteria sottolineativa, mentre una qualche aura cristologia accompagna la morte (e redenzione?) di Edipo.

Ma siamo ben oltre quel 75% che Mauri sperava. I grandi applausi del pubblico e le numerose chiamate lo hanno giustamente premiato al cento per cento.

[26 ottobre 1982, pagina nazionale]

«Ma Sofocle non è il nonno di Freud»

Da giovane non aveva una bella voce, anzi un po' chiocchia. Poi, con gli anni, la voce è discesa dentro, si è fatta timbro interiore. Ora, se parla di sé e del lavoro, s'incrina, esita, teme di esibire troppo. Glauco Mauri, attore popolare, antidivo: «*Ho guardato il manifesto e mi sono vergognato. Glauco Mauri protagonista, regista, riduttore e adattatore. Mi preoccupa, soprattutto per i compagni di lavoro. Non vorrei apparire presuntuoso. Vorrei nascondermi.*»

Lui, attore estraneo alla religione brechtiana, cita Brecht: «*Recitare con energia, rapidità e leggerezza.*». E continua: «*La parola non è una clava, non deve pesare, deve incidere come un raggio laser, sezionare con tocchi rapidi e leggeri la natura umana. Serietà non deve essere sinonimo di gravità, oscurità. Voglio che la gente, quando va a vedere una tragedia greca (questo "Edipo" o il "Filottete" che ho fatto un tempo) non si annoi. Questo è il successo: che la gente affolli i teatri e applauda lo spettacolo perché ha capito. Non perché io recito bene.*».

Si ferma (ma chi lo conosce sa che non è un vezzo ruffiano) e torna all'economia e all'artigianato: «*L'arte viene dopo. Ho voluto dimostrare che una compagnia privata può allestire testi sorretti da preparazione e cultura. Che il teatro di cassetta può essere rigoroso.*». Parla del lungo lavoro con il filologo Dario Del Corno e anche il convegno che lui stesso ha voluto: una settimana a partire dal 15 novembre, a Urbino, con docenti italiani e stranieri riuniti grazie alla collaborazione dell'Università di Torino per discutere appunto su *Edipo*. Ricorda anche l'aiuto della Provincia di Pesaro e Urbino e del Comune.

Ritratto dell'attore da bambino. Capelli chiari come gli occhi, modesto giubbetto con chiusura lampo, ma l'anno scorso 193 repliche in 66 città. «*Mi piace girare, scoprire il pubblico da Gallarate a Palermo.*». Racconta di un altro gioco. Un testo rappresentato nella sua città, a Pesaro, con 25 ragazzi dilettanti e con l'aiuto di Egisto Marcucci, sulla vita e le opere di un poeta dialettale del posto. Pasqualon si chiamava, era cieco e viveva in manicomio. Mauri era Pasqualon come oggi è Edipo. Questa volta senza regista: «*Ho pudore a parlare della mia regia. Faccio le cose solo quando le sento molto mie, e non ho niente contro i registi. Quando sento che i registi, come nel caso di Marcucci, mi possono dare qualcosa. Vorrei molto lavorare con Chéreau, che è anche un amico. Certo che dirigere se stesso comporta problemi di sdoppiamento. Vedersi dentro e fuori. Prima delle prove ho imparato tutto a*

*memoria. Ho voluto ridurre lo spreco di tempo. Sono arrivato preparatissimo anche se poi solo il sudore del palcoscenico ti fa trovare il tono giusto. Dopo la prima il regista chiude. L'ho detto ai miei compagni. Ora devo pensare a me, non posso più pensare che un riflettore...».*

Ma si capisce che anche sistemare una luce, una porta, registrare dei rumori, lo diverte. Si rende conto di avere costruito uno spettacolo tutto intorno a sé: «Al centro sta Edipo e intorno c'è il bozzolo da cui, via via, emergono gli altri personaggi. Lo spazio deve essere limitato. Voglio la massima concentrazione. E in questo caso non mi interessa Freud. Edipo non l'ha scritto Freud. Collegando "Edipo re" e "Edipo a Colono" il protagonista torna ad avere un arco di storia completo: Edipo che si vede impuro e che poi si assolve. Così nasce l'uomo nuovo, che parla ancora oggi a noi».

L'entusiasmo del grande attore bambino è difficile da incrinare. Allora come turbare il suo gioco? Ricordandogli la critica, la recensione, il giudizio: «Non mi esalto se parlano bene. E negli errori bisogna avere coraggio. Quando ho fatto un tentativo per raggiungere una meta, e arrivo solo al 75 per cento, vorrei che quel tentativo fosse riconosciuto. La critica deve vedere l'incompiuto».

[26 ottobre 1982, pagina nazionale]

L'effetto Pasolini con ortica e insetti

*Teatro di Rifredi, «La Gaia scienza» presenta «Gli insetti preferiscono le ortiche» con Alessandra Vanzi, Giorgio Barberio Corsetti, Marco Solari, Guidarello Pontani, Aurelio Cianciotta.*

In un panorama piatto anche un cavalcavia sembra un rilievo. Come si sa, dopo dieci anni di felice irrequietezza, Firenze è teatralmente morta. Va sempre ripetuto perché i responsabili vengano gratificati. Per fortuna c'è qualche oasi. Si chiama con un titolo un po' banale, «Collezione Autunno Inverno».

Ma è l'unica cosa curiosa sul mercato.

Alla SMS Rifredi già Humour Side, già Casablanca, questa collezione ha messo in mostra il suo secondo «pezzo». «La Gaia scienza» ha portato da Roma uno spettacolo intitolato *Gli insetti preferiscono le ortiche*. Noi che in genere evitiamo sia le ortiche che gli insetti questa volta non ci siamo annoiati.

Condizione rara ma sufficiente per giustificare una serata con questi chiari di luna. Momenti di grande suggestione figurativa giustificano una attenzione che spazia fra la profondità e il primo piano.

C'è il palcoscenico, ma l'azione si svolge per lo più al centro della sala, svuotata di poltrone e ricoperta di terriccio. Spiaggia notturna? Campo di calcio di periferia? Il terriccio di borgata su cui si piegava Franco Citti? Comunque sia, l'effetto «Pasolini» rimane nel bene e nel male. Invano musiche afro-gitano-orientali tentano di creare quelli che i ragionieri del teatro chiamano «spessore».

I ragazzi della «Gaia scienza» alternano scioltezza e nevrosi nei loro movimenti. Scalciano il terriccio, fendono la notte con punti e scintille, sfondano muri e piastrelle domestiche, valicano monti, si moltiplicano con l'aiuto dei consueti strumenti video.

Al centro della sala ci sono lenzuoli bianchi come schermi di un cinema all'aperto, come tende nel deserto, e i ragazzi di borgata, insetti nevrotici, vanno e vengono cercando nell'universo tribale una via d'uscita. Ma sono insetti che si spiaccicano contro le pareti di un bicchiere capovolto. Anche qui viene in mente Pasolini. Le lucciole hanno perduto la bussola oltre che la luce.

Purtroppo hanno anche perso il ritmo del loro volo leggero. Alla suggestione figurativa non fa riscontro una partitura musicale e gestuale coerente al suo interno. Un velo di autoironia metropolitana servirebbe forse allo scopo. Ma insomma basta. Sono bravi e fanno ancora spettacolo. Da vedere.

[21 novembre 1982]

Una serata di prosa davvero particolare

*«Una giornata particolare» di Ettore Scola, Ruggero Maccari e Gigliola Fantoni con Giovanna Ralli e Giancarlo Sbragia, regia di Vittorio Caprioli, scenografia e costumi di Bruno Garofalo. Teatro della Pergola.*

Gabriele è omosessuale, lei no. Anzi ha marito e figli fascisti. È una giornata particolare: di primavera, primavera hitleriana. Mussolini e Hitler sfilano a Roma, in mezzo a tanta folla. Lui e lei tentano di ingannare le loro solitudini, e fanno coppia. Prima per scherzo, poi sul serio. Torna il marito e tornano i figli, torna l'orbace e viene a prendere lui per portarselo forse al confino, in prigione. L'omosessuale e la moglie sfruttata cedono alla violenza dopo una giornata particolare. Tornano soli.

Molti hanno visto e amato il film con la Loren e Mastroianni. La trama qui si addensa e si confina in pochi spazi. Tinello di lei, soggiorno di lui, terrazza. All'inizio e alla fine, il coretto imbecille dei figli della lupa. Nel mezzo una lunga colonna sonora con le voci dell'Eiar, del Duce, del Führer e degli italiani. Il copione ridotto al dialogo regge bene, incide senza mai cadere nell'abisso della letteratura. Qualche volta si arresta sull'orlo della didattica antifascista, ma non scivola mai. Grazie a Scola molti hanno scoperto l'ombrello. Il linguaggio teatrale è azione, la lingua teatrale è una lingua che accompagna il gesto, non lo commenta. Giova qui l'arguzia registica di quel genio maligno che è Caprioli. L'uso parco delle gags, la sobrietà del tragico sempre stemperato dal risvolto comico. Un mestiere che è qui al servizio di un soggetto esile e profondo.

Antifascismo crepuscolare e malinconico, dirà qualcuno, l'addio giovinezza della sinistra, ironizzerà qualcun altro. Intelligente teatro di prosa, diremmo noi. Degno di una tradizione che non abbiamo. Dove si dialoga

bene senza bisogno di dialetto, dove si dicono cose banali che ne contengono altre meno banali, dove la realtà si riempie di continuo per lasciare spazio al sogno. Senza bisogno di ripetere il catechismo di Pirandello – Pinter – Beckett. Giovanna Ralli ha una bellezza ruvida, materna e popolare, che sembra destinata a non morire mai. Qualunque battuta detta da lei cessa di essere teatro e diventa subito vera. Giancarlo Sbragia più diseguale perché più attore: ma il ruolo umbratile gli giova e senza raggiungere il Mastroianni del film, funziona bene. Gli applausi non sono stati convinti come avrebbero dovuto per il miglior copione del 1982. Da non perdere.

[25 novembre 1982]

Un *Rinoceronte* tra riso e parola

*Il Gruppo della Rocca presenta «Il Rinoceronte» di Eugène Ionesco. Regia di Egisto Marcucci. Scene e costumi di Uberto Bertacca. Interpreti: Marcello Bartoli (Berenger), Mario Mariani (Jean), Dorotea Aslanidis (Daisy). Teatro della Pergola (fino a domenica).*

Nuova drammaturgia per il Gruppo della Rocca. Questa volta i risultati sembrano, almeno in gran parte, convincenti. Questo *Rinoceronte*, dopo il rodaggio canonico, avanza a passi sicuri per i principali teatri d'Italia. Ionesco non è un genio, ma un bell'ingegno. Moralista e contenutista la sua parte, induce in tentazione le persone serie. Ma nello stesso tempo le prende nella rete di un ritmo dialogico (non di azione) esteriore e affascinante. Ne viene fuori un primo tempo eccellente, quasi bellissimo. Il Gruppo fa prodigi di destrezza. Delizioso naturalmente l'impasto corale, pregio supremo della compagnia. I due quadri del secondo tempo rivelano un nuovo acquisto del Gruppo: Giorgio Lanza, esagitato forse troppo, ma gustosamente caricaturale. Nel terzo tempo Marcello Bartoli, spalleggiato da Dorotea Aslanidis, estrae dalle «tesi» di Ionesco, troppo dichiarato e inesorabilmente datate 1960, quel teatro che non c'è. Scatta, scende di tono, trema per nevrosi, s'irrigidisce in legno e si piega alla risata. Berenger superstita senza divismi riempie col teatro recitato il vuoto che il copione gli ha scavato intorno. La critica che ci ha onorevolmente preceduto ha già chiosato il testo e ha segnalato il progressivo appesantimento dello spettacolo. Il peso, pachidermico, è nel testo e negli umori moraleggianti del vecchio Ionesco. Il Gruppo della Rocca, guidato da Marcucci con l'aiuto di scene esemplari disegnate da Bertacca, ha saputo correre sul doppio binario del riso e della parola. Il Partito dei Rinoceronti vince grazie al consenso di massa, sfila in televisione, entra nelle case dei professionisti, siede in parlamento, isola le anime libere, schiaccia i solitari. Messaggio vecchio, se non lo si sa leggere. Ma allora scorriamo la lista dei ministri del nuovo governo, l'organigramma degli enti e delle istituzioni: avremo, tranne qualche sorpresa, l'elenco dei ruoli del *Rinoceronte*.

In un teatro italiano sempre più infestato da cimici, da cavalli di razza ronzinanti, da farfalle inodore, ben venga con qualche peso di troppo, anche il *Rinoceronte*. Rompa pure qualche suppellettile di cristallo, le cineserie e la paccottiglia di regime. Avremo tagliato qualcosa dell'ultimo tempo, registrato meglio qualche parte femminile, ma intanto anche le parti più ingrate (bravo l'esperto Spadaro e il «giovane» De Monticelli) aggiungono inaspettato sapore all'insieme. Applausi meritati.

[2 dicembre 1982]



Attenti alle tarme invadono il teatro

*Claudio Remondi e Riccardo Caporossi in «Teatro» di Remondi e Caporossi. Al Teatro Affratellamento (fino a domenica).*

Attenti alle tarme. Corrodono, rompono, forano la trama dei più raffinati tessuti a maglia. Figuriamoci la trama del teatro, anzi la trama del sipario. Sono due, le tarme: la tarma di campagna, più ingenua, tosta, e la tarma di città, affilata, più indifferente ai nodi della vita. Remondi e Caporossi questa volta se la prendono con il *Teatro*, fuori di metafora.

Vestiti di nero come due tarme notturne, guardano perplessi il tendone del loro circo. In questo caso la trama di un gigantesco sipario, visto attraverso la lente d'ingrandimento di un microscopio. Tirano un filo e il sipario comincia a sciogliersi, la trama si sdipana e scivola sul palcoscenico.

Da un problema all'altro, come sempre per Remondi e Caporossi. Appena disfatto, la trama si fa ingombrante, viluppo, residuo. Da sipario a intestino. I due sembrano destinati a perdere completamente il bandolo della matassa. Non ne verranno mai a capo.

Ma dietro il sipario che si scioglie, si intravede il buio. Si può entrare là dentro. O meglio, uscire là fuori. Lo spazio è disegnato da altra corda, trasversale questa volta. Un ragioniere o un regista, in quella giungla di fili, cercherà di chiamare un macchinista. Remondi e Caporossi, invece, ricorrono e cominciano un viaggio verso la luna, in bicicletta, trasversalmente risalendo il boccascena fin su, verso il graticcio dei sogni.

Intanto, tra le quinte, qualcuno mentre loro erano con il naso all'insù, ad acchiappare le stelle e la notte, ha ritirato la trama dal palcoscenico e di nascosto ne ha fatto un gomitolo. Eccolo a riempire il nero vuoto del boccascena, rotolare e poi arrestarsi, in bilico. Al culmine della palla che potreb-

be essere di neve, uno sgabello. La tarma di città vi sale, si inerpica, si siede, domina la platea; subito dopo la più prudente tarma di campagna segue l'esempio del collega, e ottiene un posto, anche lei, al sole. Le due tarme sono adesso soddisfatte come due bambini. Il più malizioso dei due decide finalmente di rompere gli indugi: la fanno finita con il sipario, nodo dopo nodo, maglia dopo maglia. La trama è finita.

Ma anche le tarme hanno un cuore e il più malizioso dei due, rompe la regola bicromatica (bianco e nero) che aveva dominato fino a quel momento lo spettacolo. È l'ora di ricominciare. Una rossa trama, fra due ferri, comincia a intrecciarsi, percorre come un nastro di emoglobina il deserto di leucociti. «Signori, il sipario».

Con alta fantasia, senza le inibizioni della post-avanguardia, Remondi e Caporossi, continuano ostinati il cammino attraverso le macchinerie. Fanno circolare, questa volta, molta aria e molto ossigeno sul piano inclinato. Lasciandola sospesa sull'orlo dell'angoscia, e poi cordialmente ci permettono di ricomporre le nostre stralunante fantasie. Sono pazzi, questi cottimisti del teatro, a continuare le loro solitarie esercitazioni, come insetti in cattività provvisoria. Sarebbero piaciuti a Méliès.

[2 febbraio 1983]

Nobili, briganti e storie di gelosia

*ANTONELLO CAPOBRIGANTE di Vincenzo Padula. Interpreti: Salvatore Puntillo, Oreste Rotundo, Edoardo Siravo, Lombardo Fornara, Rosa Ferraiolo, Pippo Pattavina, Anna Rossini, Norma Martelli. Regia di Roberto Guicciardini. Scene e costumi di Lorenzo Ghiglia. Musiche di Piero Scorpiniti. Luci di Guido Mariani. Produzione del Consorzio Teatrale Calabrese; al Teatro Variety di Firenze.*

L'Ottocento di grana grossa fa ritorno sulle scene italiane. La decapitazione di Maria Stuarda decretata da Zeffirelli, i vocianti ed ematici eroi di Gabriele Lavia, e altri spettacoli «all'antica italiana» sono la scia magniloquente di questo gusto, di cui l'*Antonello* calabrese di Guicciardini rappresenta, mi pare, il corrispettivo «popolare».

Scrittore-prete, mistico e liberale, il cosentino non vale certo la punta dell'alluce di Schiller, ma pur nei limiti di un sincretismo pasticcione (destinato peraltro a lunga vita nel centro-sud d'Italia), possiede la vena di un appassionato oratore. E oratori, maestri, avvocati, e attori, si sa, hanno spesso qualcosa in comune: tra l'altro un certo isterismo esibizionista che, a seconda dei casi, nell'Ottocento li trasformava in eroi, guitti, poeti o navigatori. Tutti in odore di santità. Per questo il pubblico li amava, li applaudiva, li venerava.

Rappresentare oggi l'*Antonello* datato 1850 significa badare più a quel pubblico per cui fu scritto, che alle intenzioni di colui che scrisse. Essendo

poi il manufatto abbondante, ma non profondo, l'occasione si presta meglio di altre a un libero divertimento sulle forme del teatro romanzesco.

Guicciardini ha intanto rispettato una lingua patinata di manzonismi, bizzarra in bocca ai pastori calabresi quel tanto che basta a distanziare l'azione in una luce archeologica. Il fondale riproduce, su un'alta parete affrescata, le montagne calabre. Un'immagine votiva e due modeste porte segnalano che si tratta di un *trompe l'oeil*. Le quinte di destra e di sinistra simulano due pareti barocche che non sai se collocare in un salone o in un cortile. La luce filtra come in un avello. Che si stia assistendo, in una casa nobiliare, ad una recita domestica? Che siano questi personaggi appena usciti, dopo un lungo sonno, dalla biblioteca di qualche vecchio garibaldino? Lo spettacolo è un divertito viaggio nell'antiquariato risorgimentale. E ricordiamo che, nel settore, gli avvocati e i farmacisti calabresi non furono meno dei conti piemontesi o dei latifondisti toscani.

Si capisce allora che tutto il compito sta sulle spalle degli attori. Non conta il *plot*, ma come lo si racconta: anche le invettive e i pianti (contro la corruzione borbonica e in memoria del martirio dei fratelli Bandiera) devono essere pronunciati senza cadere nella facile parodia e senza troppo svelare la modestia dei trucchi. Si ricorre al prontuario delle pose sceniche e ad un iperrealismo melodrammatico. Bisogna che l'attore reciti due volte, ma non si illuda di trasmettere altro che forme, e appena l'ombra lontana di un'emozione che fu. Si pensi a Giuseppe, marito di Maria disonorata dal ricco Brunetti. Costui aveva profittato della carcerazione temporanea dell'uomo per sopraffare la donna: nel corso del turpe amplesso un neonato aveva perso la vita, soffocato dalle coltri. Grazie al sequestro operato dal brigante Antonello, Giuseppe può scannare Brunetti, e tenta di far strage della di lui famiglia. Una donna però, fatta medianica da una catartica scena madre, salva gli innocenti. Giuseppe crepa, Antonello verrà catturato e poi ucciso.

Siamo di fronte all'apologo del romanzo d'appendice. Lombardo Fornara è un Giuseppe quasi lombrosiano, Norma Martelli scherza con abilità anche eccessiva con il suo personaggio, Anna Rossini è una convinta moglie di Brunetti. Perfetto mi è sembrato Pippo Pattavina, incrocio ideale di Amedeo Nazzari e Massimo Serato, quasi estratto da un fotoromanzo o da un «prossimamente» degli anni Cinquanta. Salvatore Puntillo era invece un deludente Antonello, statuario e presuntuoso. Il gioco divertente pativa qualche volta la lunghezza dell'intreccio, che il pubblico presente dimostrava comunque di apprezzare nel suo giusto verso.

[24 febbraio 1983, pagina nazionale]

Se il teatro povero scopre Pirandello

C'è qualcosa di nuovo, oggi, in teatro. Anzi d'antico. Il «Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale», per esempio, messi in soffitta (ma non

dimenticati) gli ingombranti monumenti di Grotowski, Barba & c., sorprendentemente si affida a Dostoevski e a Pirandello per allargare gli orizzonti della propria avventura.

Da due anni ormai è in svolgimento un progetto intitolato «L'eresia del teatro: Stanislavskij», ideato e coordinato da Dario Marconcini e Paolo Pierazzini. Studiosi, attori, specialisti vari, si sono fatti intorno a un gruppo di giovani attori, e insieme hanno verificato, partendo appunto dalle teorie di Stanislavskij, il grado di manutenzione degli strumenti artigianali. La voce, per esempio, lungamente inascoltata, ha preso a sillabare inaudite parole, vincendo la ruggine del tempo, su due testi di non piccolo momento. Luigi Pirandello ha fornito lo spartito di una commedia semplice come *La Morsa* a un gruppo di giovani interpreti seguiti in special modo da Marisa Fabbri. Fiodor Dostoevski è stato invece lo scrittore interpellato dal gruppo diretto dall'attore polacco Jerzy Stuhr: *Delitto e castigo*, *I demoni*, *L'idiota* sono stati letti e imparati a memoria, oltre che studiati, dai giovani partecipanti al laboratorio. Alcuni frammenti, riuniti sotto il titolo «Intorno a Dostoevski», sono stati montati in uno spettacolo-studio più vicino all'antologia che ad un testo unificato.

Nel corso della settimana appena trascorsa i due «esercizi di rappresentazione» sono stati esposti alla curiosità dei visitatori venuti da fuori. Per «*La Morsa*» c'erano addirittura due diverse distribuzioni con cinque attori che si scambiavano nella stessa serata le quattro parti disponibili.

L'uso dello spazio scenico (un lungo stanzone con il pavimento di duro cemento, alcune finestre aperte sulla notte, un lungo drappo a fare da quintaspazio, pochi mobili disposti a distanze esagerate) era come la ricevuta di un debito contratto con Luca Ronconi e Andrej Wajda. Mentre Jerzy Stuhr insufflava nell'alternanza di luce e ombre del suo Dostoevski un bel corale d'epoca e una recitazione ritmata, Marisa Fabbri forniva affascinanti percorsi luminosi (alla maniera di «Calderon») e una nitida segmentazione del dialogo.

Vorrei notare, fra gli attori, tutti apprezzabili per impegno e per dedizione, la prova certamente eccezionale di Roberto Mantovani, il ventiseienne bolognese, interprete del marito nella *Morsa*. Nella difficile sequenza di rovine che è il «metodo Ronconi», dove il passaggio da un segmento recitativo all'altro è improvviso, a scalini, il giovane si muove con sicurezza, con grande talento e con padronanza assoluta di sé. Basterebbe la sua preparazione, per giustificare questo biennio di studio. Degna di menzione è tuttavia anche Luciana Sacchetti, la moglie della *Morsa*. Mantovani dà anche vita a un riuscito duetto (nei panni di Raskolnikov) con Sandro Berti (Porfirij), nel corso del campione dostoevskiano fatto per evidenziare più l'insieme che i singoli. Anche lì balenava tuttavia l'intensa prestazione di Luisa Pasello (Katerina).

Per quanto assai perfettibili, questi giovani attori hanno dunque fatto bella mostra di sé dimostrando quanto la voce (non dico obbligatoriamente la parola) abbia tutti i diritti di abitare il teatro che sta fra cielo e terra. Colpisce del resto in tutti gli animatori del Centro di Pontedera questa nuova inclinazione al pluralismo dei maestri. La qual cosa significa poi l'annullamento

del principio stesso di magistero. Sapranno adesso i nostri eroi – usciti dal numero chiuso e fattisi più arditi – mettere le molte virtù organizzative nel frattempo apprese, al servizio di un teatro sempre nuovo?

[1 marzo 1983, pagina nazionale]

Scomodo come Ruzante

*È morto a cinquantquattro anni Ludovico Zorzi, cattedratico di discipline dello spettacolo prima a Torino e poi a Firenze. Celebre studioso di teatro, Zorzi fra l'altro si era impegnato molto nella analisi della produzione teatrale del Ruzante. Sulla figura del celebre teatrante aveva ultimamente organizzato un testo drammaturgico con Gianfranco De Bosio per uno spettacolo presentato dal Gruppo della Rocca, nella scorsa stagione.*

Come succede per gli uomini di genio, Ludovico Zorzi è stato spesso anacronistico e tanto in anticipo sui tempi da dover aspettare il senno del poi, cioè almeno un decennio, per vedere compresi i propri enunciati. Adesso, 54enne, docente «cattedratico» da un paio di anni, se ne va di colpo quando la sua scuola morale ed intellettuale cominciava ad affermarsi. È del 1977 *Il Teatro e la città*, il libro vertiginoso che apre nuove strade a una disciplina difficile come la storia dello spettacolo. Lì Zorzi incrocia più strumenti di indagine (dalla linguistica alla filologia) al servizio della ricerca storiografica. Il Teatro a Firenze, a Ferrara, a Venezia, dal '400 al '700, viene ricostruito nelle sue forme materiali, mentre intuizioni più vaste gettano luce sui meccanismi strutturali che generano lo spettacolo moderno. Stava andando avanti e aveva quasi pronto uno straordinario lavoro su Vittore Carpaccio, Benozzo Gozzoli e lo spettacolo quattro-cinquecentesco. Chi ha ascoltato le sue lezioni sa quanta nuova intelligenza viene dai rilievi sulla simbologia teatrale recensita in quella pittura.

Proprio in questi anni giovani allievi e studiosi di altre discipline cominciavano a mettere a frutto, in ricerche separate, le infinite notazioni che Zorzi aveva diffuso generosamente nel libro. Dotato di un eclettismo giovane e di un rigore severo, provocava scintille di luce in tutti i campi. Un gruppo di ricercatori operava a stretto contatto con lui presso l'Istituto del Rinascimento, un altro nucleo stava occupandosi dell'edizione monumentale dei canovacci della commedia dell'Arte. All'ansia di perfezionamento univa però una idea civile, democratica, della cultura, come testimoniano le due grandi mostre (*Il Luogo teatrale a Firenze* del 1975 e *La Scena del principe*, allestita nel 1980 e in questi giorni aperta a Parigi) realizzate con grande slancio per le amministrazioni di sinistra. Selettivo nella scelta dei committenti, ancora di più lo era con i compagni di strada (gli studenti prima di tutto, poi le intelligenze laiche, preferibilmente al di fuori dell'accademismo).

Aveva dato alle stampe nel 1967 un altro grande libro, l'edizione integrale, linguisticamente ardua, delle opere del Ruzante. A distanza di anni, il libro è di

quelli memorabili, «insostituibile» direbbero le bibliografie. Ma anche quello era il frutto, oltre che dello studio, di una vita di esperienze, dove l'applicazione sulle carte era intersecata dalla conoscenza della scena, del mestiere dell'attore. Subito dopo la guerra, con Gianfranco De Bosio, aveva scoperto Ruzante, tentando di farlo scoprire all'Italia civile, su quel palcoscenico universitario aveva poi incontrato Brecht. Era un teatro comico, tragico, indignato. C'era tutta la grande Italia dell'illuminismo e del razionalismo progressista. Una cultura popolare, senza aloni e lauri poetici, materica e nello stesso tempo diabolicamente geniale. Con De Bosio poi, a Torino, attraverso le interpretazioni di attori giovani destinati al successo (prima Bosetti, poi Parenti, poi Mauri) aveva dato definitivamente la parola al grande attore-drammaturgo Pavano. Ruzante parla nel mondo le restaurate parole di Ludovico Zorzi.

Intanto prendeva corpo l'esperienza di lavoro a Ivrea, entro l'alone di un'altra utopia, quella di Adriano Olivetti. Solitario e senza compromessi, Zorzi si ostinava ad alzare sempre più l'obiettivo della propria ricerca, umana e scientifica. Goldoni, dopo Brecht e Ruzante, era l'altra sua indimenticata lucerna. A Ivrea aveva assistito al convegno da cui sarebbe uscita quasi tutta la neoavanguardia teatrale nostrana. Finalmente l'approdo all'Università (non un porto, ma un luogo di accensioni furenti e di sottili progettazioni) prima a Torino e poi a Firenze. I corsi sulle sacre rappresentazioni venete e fiorentine, sul teatro dei professionisti, sul teatro di Corte, sul settecento.

Era l'approdo ad una originale linea di ricerca: Zorzi diventava più uno storico autonomo dalle scuole, e per questo difficile da classificare. Tra Braudel e Warburg, oggi a Firenze è difficile non dirsi «zorziani». I suoi cassette sono pieni di inediti e di manoscritti, non ha mai voluto pubblicare qualcosa che non fosse il punto più avanzato della ricerca. La sua intelligenza era più vasta della sua bibliografia. Aveva orrore delle ristampe inutili e per questo resisteva alle richieste degli amici della casa editrice Einaudi che volevano raccogliere suoi antichi, introvabili lavori. Preferiva mettersi a disposizione degli amici amministratori dell'Emilia Romagna e della Toscana per dare il suo contributo a ricerche collettive (affiancato dalla compagna di sempre, la moglie Elvi) che avrebbero dovuto fare migliore la cultura italiana.

[16 marzo 1983, pagina nazionale]

Se telefonando... SIP e drammaturgia

*SEGRETERIA TELEFONICA di Amedeo Fago. Interpreti: Alessandro Haber e Amedeo Fago. Regia di Amedeo Fago. Teatro Niccolini di Firenze (fino a domenica).*

Alessandro Haber era stato Doctor Faustus nell'omonimo dramma di Marlowe messo in scena da Flavio Ambrosini e rappresentato al Teatro Niccolini nella presente stagione. Si presenta adesso, in chiusura, di cartellone,

con un testo che è stato scritto e diretto, oltre che interpretato, da Amedeo Fago. Ne approfitta per dare una conferma del suo grande valore di attore modernissimo. Egli giace su un divano, si agita nello studio e sulle scale (anzi su un altissimo scaleo) di un taciturno e distratto amico-antagonista. Costui è il regista che gli deve affidare una parte. Si farà, non si farà? Lo spettacolo progettato pare di difficile realizzazione e allora l'attore disoccupato, senza un ruolo, ne approfitta. Nelle more di un copione non scritto, di una scrittura non firmata, insinua le sue ansie. Poco interrotto da infastidite battute del demiurgo, Haber propone i suoi tic. Il bisogno, continuamente frustrato, di agire sul palcoscenico si confonde con le frustrazioni della vita quotidiana. Ecco allora scattare un irresistibile monologo nel quale tutte le nevrosi (schizofrenia, coazione a ripetere, isterismo) diventano virtù teatrali.

L'angoscia divertente e stralunata di una bestia senza scopo. Lo spreco e la dispersione dei significati. La inutilità di uno sfogo epidermico. Haber incarna tutti i vizi e i preziosismi dell'attore allo stato brado. L'attore senza progetto, materia prima anche troppo duttile e plasmabile. Contro di lui, chiuso nel suo altrettanto solitario «progetto», il regista-autore. Pirandellianamente i due agiscono in un luogo disadorno (tavolino, cucina a gas, sedie, divano) e non comunicano. Uno cerca la drammaturgia, l'altro freneticamente consulta il mondo attraverso le segreterie telefoniche. È questo l'oracolo di Delfi degli attori in cerca di scrittura, la barriera invisibile che separa la disoccupazione dal successo, la lampada di Aladino della professione.

Ascoltiamo tutte le varianti ammesse dalla SIP, e Haber (l'attore) vede rimbalzare la sua solitudine contro la follia altrui. Fago (il regista) si fa improvvisamente loquace, ha trovato. Su un piano rialzato, come su uno schermo accampa le sue pretese. In un interno piccolo-borghese fa vestire Haber come se stesso, lo fa muovere a sua immagine e somiglianza, lo riduce a profilo d'ombra. Come in un film racconta, tramite lui, la sua autobiografia. Per qualche minuto, in un lungo piano-sequenza l'attore è catturato nella rete dell'autobiografismo dell'autore. È l'unico frammento di teatro-fiction. Poi riprendono entrambi regista e attore, i loro posti, inconciliati.

Lo spettacolo che risulta da questa semplice parabola è convincente, nonostante il tema possa risultare prevedibile a una prima lettura. Non conta qui l'assunto ideologico né disturba l'inclinazione al metateatro. Fago e Haber, in modi diversi, mettono in scena se stessi con leggerezza e ironia. Non enunciano verità sociologiche sui loro rispettivi ruoli. Rappresentano invece una patologia universale che comincia subito fuori del teatro. Meritando così i giusti applausi del pubblico.

[21 aprile 1983]



POSTFAZIONE

## All'incrocio degli studi teatrali

Teresa Megale e Francesca Simoncini

Ci sono esperienze nella vita che prodigiosamente ne contengono altre e ci sono fasi germinali che coincidono spesso e volentieri con la giovinezza. Tale è stato l'esercizio critico per Siro Ferrone: un *limen*, oltre il quale poter edificare la propria vita di intellettuale, ed un'opportunità rivelatrice di scelte future. Per lui, trentenne dalla solida formazione letteraria, la carta stampata ha rappresentato una soglia da attraversare, un mare metaforico nel quale immergersi per poter risalire e scoprire altri luoghi e incrociare altri destini. La critica teatrale, esercitata con continuità per circa nove anni (dal 1975 al 1983) dalle pagine de «L'Unità-Toscana», con non poche incursioni in quelle nazionali, ha allenato il suo sguardo e ha contribuito a renderlo profondo e acuminato.

Sul volgere della straordinaria stagione teatrale degli anni Settanta e Ottanta, gli spettacoli allestiti nei teatri della Toscana (dalla Pergola e dal Rondò di Bacco di Firenze al Metastasio di Prato, dal Manzoni di Pistoia ai Rinnovati di Siena) e nella rete dei festival hanno costituito il naturale laboratorio in cui il suo occhio si è affinato e si è gradualmente trasformato. Se la visione di ogni spettatore è gravida di futuro - poiché non c'è caso siffatto che non dia i suoi frutti, fossero anche quelli di un semplice deposito nell'immaginario -, l'assidua frequentazione delle platee, coltivata con il compito della rendicontazione critica, per Siro Ferrone è stata una vera officina mentale. Il giovane critico mostra, infatti, di avere in sé l'imminenza del saggista e del drammaturgo, del recensore e dell'editore, lo studioso essendo tutto già *in nuce* nell'esercizio militante.

Le recensioni teatrali, qui per la prima volta raccolte, sono assimilabili a vettori mentali: presagiscono indicazioni, lasciano intravedere scelte, segnalano predilezioni, attivano idiosincrasie. Arte discriminatoria, la critica teatrale prima di divenire tristemente residuale fin quasi a scomparire dai

giornali, è stata uno sguardo che ha contenuto altri sguardi, destinati a sedimentarsi e a dilatarsi per abbracciare nuovi orizzonti. Letti in filigrana e spogliati dei dati occasionali, i commenti agli spettacoli trattengono già l'impronta dello storico della commedia dell'Arte e degli attori e dell'attento indagatore di "drammaturgie". Ne discende che non può esistere né scienza, né storia dello spettacolo senza la verifica esperienziale di almeno uno dei suoi molteplici aspetti. Più di qualsiasi altra arte, il teatro necessita di intellettuali organici, capaci di verificare e svelare l'oggetto dei propri studi. Farne esperienza, come drammaturghi, come attori, come spettatori critici, come produttori, vuol dire parlarne con competenza e decifrarne le sfumature senza cadere nell'inganno della pura e, talvolta fuorviante, teoria.

Per Siro Ferrone l'attività di critico teatrale ha costituito la chiave per la costruzione del suo pensiero di studioso dello spettacolo. Gli articoli raccolti conservano la stratigrafia di un lungo percorso di conoscenza e di analisi, mentre si ergono a testimoni di politiche ben precise, di come e di quanto il teatro fosse, in quegli anni, il cuore pulsante del civismo e della cultura italiani. È per tali motivi che qui si ripropongono, per rendere visibili passioni ideologiche già pronte a trasmutarsi nelle passioni di una vita.

Firenze, 9 dicembre 2016

## Indice dei nomi

- Abbiati C. 119  
Acampora F. 172, 258  
Acevedo M. 79  
Adrien P. 284  
Aglioni A. 224, 269  
Airoldi P. 10  
Akalaïtis J.A. 69-70  
Albee E. 197  
Albertazzi G. 121-122, 146-147, 241-242  
Alberti G. 312  
Alberti Gu. 38  
Alberti L.B. 133  
Albertini E. 38  
Alchieri G. 256  
Aldini E. 104-105  
Aleandri G. 149  
Alessandro Magno 203  
Alfieri L. 176  
Alfieri V. 115, 187, 252  
Alione G.G. 40  
Allan Poe E. 209  
Allen W. 174, 260  
Allocca A. 166, 298  
Alpi R. 297  
Altieri S. 256, 312  
Alvaro C. 264  
Amagatsu U. 261  
Amato A. 298  
Amendola S. 186, 322  
Amoroso A. 125  
Anatrelli G. 117  
Andreoli G. 118  
Angelillo G. 306-307  
Anglisani R. 301  
Angrisano F. 263  
Annechino A. 273  
Anouilh J. 217  
Ansaldo G. 125  
Antico A. 163  
Antonelli R. 169  
Antonini A. 248  
Antonini G. 147  
Anzellotti A. 142  
Anzillotti J. 229  
Apollonio M. 132, 319-320  
Apugliese R. 40  
Aragon L. 226  
Arbasino A. 201  
Arbizzoni A. 103  
Ardigò A. 227  
Ariosto L. 133  
Aristofane 25-26  
Arletty (Bathiat L.) 246  
Arp H. 226  
Artioli O. 79  
Ascoli N. 298  
Aslanidis D. 326  
Asti A. 249  
Astier U. 247  
Aubiat N. 159  
Audret P. 3  
Aulenti G. 80-81, 98, 152  
Avogadro M. 26, 61, 79, 153, 280  
Axen E. 105

- Azim R. 18, 113, 297
- Bacci P. 169, 258, 294
- Bach J.S. 304
- Bagnetti L. 301
- Bagno C. 55, 110
- Balassai C. 119
- Balbo E. 38
- Baldi A. 285
- Baldicchia L. 301
- Balistreri R. 264
- Ballerini A. 91
- Ballerio A. 312
- Balò M. 208, 250, 289
- Balzac H. 21, 135
- Bandello M. 162
- Bandinelli S. 209
- Baraldo G. 112
- Barba E. 74-76, 158, 300, 302, 332
- Barbacini P. 103
- Barberio Corsetti G. 324
- Barbieri P. 31
- Barcellini C. 44
- Barderi A. 211
- Bargesio F. 312
- Barisciano R. 301
- Baronti M. 96
- Barra G. 38
- Barra Gi. 183, 298-299
- Barrault J.L. 245, 322
- Barthes R. 228
- Bartoli M. 326
- Bartolini L. 300
- Bartolomei G. 112, 164, 167-168, 251
- Bartoloni P. 260
- Bartolucci G. 35, 305
- Bataillon M. 228
- Battain A. 32
- Battezzato G. 113, 312
- Battiloro A. 203
- Battisti L. 201
- Battistoni C. 114, 233
- Baudouin Daubigny J.M.T. 255
- Bax M.T. 312
- Bayen B. 228
- Beardsley A. 310
- Becchetti M. 301
- Becherelli G. 316
- Beckett S. 68-69, 131, 164, 167, 175, 192, 213, 230, 275, 284, 289, 311, 326
- Belcari F. 40
- Bell A. 64, 213
- Belladonna E. 112
- Bellei M. 61
- Bello M. 56
- Benaïm A. 298
- Bendini A. 241
- Bene C. 28-29, 47, 58-59, 123, 143, 208, 256-257, 267, 288, 309-310
- Benedetti F. 45, 271
- Benelli S. 208
- Benetti P. 104
- Benigni R. 192-193
- Benoit J.L. 213, 231
- Benvenuti A. 131-132, 192-193
- Benvenuto R. 50
- Beolco A. vd. Ruzante
- Berardi A. 161
- Bergesio F. 256
- Bergman E.I. 303
- Berio L. 164, 214
- Berlingeri C. 264
- Bernardus F. 232
- Bernhardt S. 37
- Berni L. 260
- Berretta P. 37
- Bertacca U. 15, 169, 185-186, 189, 256, 311, 326
- Berti S. 332
- Bertini M. 66, 181
- Bertoli P.B. 65
- Bertolucci A. 61
- Bertorelli T. 182, 208
- Besson B. 18-22
- Best B. 225
- Bettelheim B. 223
- Bèzace D. 213, 231
- Biagioni D. 110
- Bianchi R. 55
- Bignamini L. 312
- Bignardi G. 119
- Billington M. 227
- Bińczycki J. 234
- Bini R. 209
- Bisetti E. 10
- Bitetti Y. 48
- Black-Eyed Susan 67
- Blanc E. 188
- Blazer D. 90
- Block E. 256
- Blok A.A. 240
- Boadella A. 210
- Bocelli P. 119
- Boddi T. 100

- Bogdanovich P. 260, 314  
 Boiardo M.M. 40  
 Bolelli F. 306  
 Bolognini M. 14  
 Bon F.A. 241  
 Bonacci F. 55, 140  
 Bonagura G. 38  
 Bonaiuto A. 270  
 Bonati N. 316  
 Bond E. 117  
 Bonetti M. 200  
 Bonfigli M. 101  
 Bonfiglioli R. 304-305  
 Boni G. 239, 310  
 Bonifaccio D. 150  
 Bontempelli M. 232  
 Bonucci E. 15, 46, 304  
 Boragina P. 125  
 Borchì S. 147  
 Borgia C. 149  
 Borioli E. 291  
 Bortolani E. 238  
 Bosetti G. 100-101, 334  
 Bosic A. 240  
 Bosio A. 17, 93, 333-334  
 Bosisio L. 15  
 Bosone G. 56  
 Bragaglia A.G. 47, 314-316  
 Brancaccio M. 298  
 Branciaroli F. 58-59, 153, 278-279, 309-310  
 Brandon N. 125  
 Brasseur A. 245  
 Braudel F. 334  
 Brauel H. 103  
 Bravini C. 301  
 Brecht B. 1-2, 19-21, 47, 53-56, 63, 114-115,  
 119, 153, 155, 179, 205, 215, 228, 286,  
 302, 316-317, 323, 334  
 Bregni P. 114, 189, 316  
 Breschi B. 100  
 Breschi F. 292  
 Breton A. 226  
 Breuer L. 68-70, 73  
 Brockmeyer J. 67  
 Brogi F. 238  
 Brogi G. 52-53, 162, 286  
 Brook P. 38, 172  
 Brooks M. 174  
 Brown B. 64  
 Brunelleschi F. 12-13, 133  
 Bruni F. 24, 265  
 Bruno G. 303-304  
 Buazzelli T. 26-28, 205, 221-222  
 Bulfoni E. 66  
 Buñuel L. 189  
 Buontalenti B. 12-13  
 Burdekin J. 103  
 Burroughs W.S. 321  
 Bussotti S. 164, 167, 251  
 Byass I. 225  
 Cacho Millet G. 102  
 Cacioia S. 248  
 Cadenzi F. 112, 167  
 Cage J. 196  
 Cajo G. 10  
 Calatroni S. 150  
 Calenda A. 61, 170, 179-180, 205  
 Calindri E. 241  
 Cali S. 87, 303  
 Callas M. 257  
 Callot J. 164  
 Calò C. 151  
 Calvisi T. 90, 128, 163, 253, 292  
 Camarlinghi F. 168  
 Caminiti R. 91  
 Camon F. 118  
 Campana D. 101-102  
 Campanati E. 125  
 Campanile A. 160, 193  
 Campese R. 129, 169  
 Campeti A. 221  
 Camus A. 190  
 Cancemi A. 24  
 Canova A. 300  
 Cantarelli D. 182, 208, 276  
 Cantarelli L. 248  
 Capisciolto V. 90, 128, 163  
 Caporello P. 142  
 Caporossi R. 117-118, 329-330  
 Caprioli V. 325  
 Capriolo E. 98  
 Capuano P. 166  
 Caracciolo P.A. 40  
 Caravaggio (Merisi M.) 303  
 Carcano E. 135, 242  
 Carcasci G. 208  
 Carini C. 301  
 Carlini P. 78  
 Carné M. 245  
 Carosi M. 183, 299  
 Carpaccio V. 270, 333  
 Carpi F. 44, 58, 194, 270, 312  
 Carpitella D. 89

- Carrà C. 229  
 Carrara I. 151  
 Carrara M. 200  
 Carraresi D. 209  
 Carraro T. 200, 205, 270-272  
 Carreri R. 76  
 Carroll L. 306-307  
 Carta E. 33  
 Caruso L. 226  
 Case J. 145-146  
 Casini M. 125, 314  
 Cassola C. 147  
 Castellana G. 90  
 Castellani E. 283  
 Castellitto S. 270, 304  
 Castellucci R. 225  
 Castelnuovo N. 45  
 Catalano A. 132  
 Catania A. 120  
 Catheurt T. 70  
 Catullo L. 110  
 Caucia S. 113  
 Cecchetto R. 267  
 Cecchi C. 48-50, 56, 94-95, 97, 181-182, 205-207, 219-220, 275-277, 286, 297-298  
 Cecchi N. 258  
 Cechov A.P. 34, 43-44, 160, 185-187, 189, 194, 223-224, 230, 272-275, 293, 311, 321  
 Cechova M. 260  
 Cei P. 294  
 Celli G.B. 241  
 Cenci A. 132, 192  
 Cerana M. 271  
 Cereseto B. 125  
 Ceriani U. 55, 188  
 Ceroli M. 105  
 Chambas J.P. 228  
 Chaney L. 64  
 Chaplin C. 196  
 Chartreux B. 227  
 Chéreau P. 87, 323  
 Chevalier M.C. 9  
 Chiti U. 90-91, 205, 283  
 Chopin H. 226  
 Ciaccheri N. 99  
 Cianca S. 48  
 Cianciotta A. 324  
 Ciangottini V. 35, 273  
 Ciano G. 266  
 Ciarapica A. 149  
 Cicognani B. 90  
 Cielo d'Alcamo 40  
 Cini R. 100  
 Cioffi M. 322  
 Cioggia E. 45  
 Cioli A. 292  
 Cipiciani S. 301  
 Cirino B. 15, 137, 176-177  
 Ciulli S. 73-74  
 Claudel P. 182, 322  
 Cobelli G. 44-45, 240  
 Coburn D.L. 196-197  
 Cocteau J. 258-259  
 Colletti L. 114  
 Colli E. 15  
 Colombaioni A. 83-84, 158  
 Colombaioni M. 83-84, 158  
 Colombaioni R. 83-84, 158  
 Colombo G. 110  
 Colonnello A. 37  
 Coltellacci G. 58  
 Coluzzi F.R. 66  
 Comandé M. 142  
 Cominotto P. 150  
 Confalone M. 50, 220, 276  
 Congia V. 275  
 Consigli M. 91  
 Conte T. 124-125  
 Conti E. 88  
 Conti T. 28  
 Coppola F.F. 320  
 Cornaro A. 277  
 Correggio (Allegri A.) 40  
 Corsaro A. 209  
 Corsini A. 256, 311-312  
 Corso A. 57  
 Cortese E. 35  
 Cortese F. 186, 250, 273  
 Cortese V. 44  
 Cortopassi L. 66  
 Costa O. 61, 65, 239-241  
 Coudert J. 300-301  
 Craig E.G. 129, 202, 217  
 Craig M. 200  
 Craxi B. 240  
 Crippa C. 24,  
 Crippa G. 76-77  
 Croce B. 315, 319  
 Cromer H. 64  
 Cruciani F. 133  
 Csurka I. 227, 235  
 Cucari A. 156

- Cucchi M. 281  
 Cunningham M. 214  
 Cuomo F. 108, 305  
 Curtay J.P. 226
- Dal Fabbro L. 156  
 Dallagiacomina A. 15, 32, 61, 136-137, 224-225, 270  
 Dall'Aglio G. 119  
 Dall'Orto I. 294  
 D'Ambrosio M. 56  
 D'Ambrosio U. 183  
 D'Amburgo M. 229, 306, 320  
 Damiani L. 26, 44, 227, 238, 274  
 D'Amico S. 286  
 D'Amico Si. 132  
 D'Ancona A. 40, 132  
 Danieli I. 183, 318  
 D'Annunzio G. 190, 208, 310  
 Dapporto M. 15  
 Darrieux D. 181  
 Dartigolles B. 215  
 Dascalakis G. 168  
 Dautun B. 3  
 Davico Bonino G. 40  
 De Barbieri M. 125  
 De Bartholomaeis V. 40  
 De Beauvoir S. 9  
 De Bene G. 312  
 De Berardinis L. 130  
 De Bisogno V. 117, 275  
 De Boni F. 310  
 De Bortoli B. 110  
 De Bosio G. 17, 333-334  
 De Capitani E. 24, 265  
 De Carli G. 153  
 De Carmine R. 223, 316, 318  
 De Chiara G. 92  
 De Chirico G. 253  
 De Clara P. 66  
 Decroux E. 155  
 De Felice R. 128  
 De Filippo E. 192, 207, 220, 233, 235-236, 262, 288  
 De Filippo L. 262-263  
 De Filippo P. 137-138, 262-263  
 De Francovich M. 28, 109-110, 294  
 De Freitas M. 39  
 De Gasperi A. 266  
 De Ghelderode M. 65  
 De Giorgi G. 260  
 Degli Esposti P. 165, 241-242, 264, 271
- De' Grassi G. 249  
 De Guida S. 48  
 De La Barca C. 79, 98  
 Del Corno C. 323  
 De Libero P. 90, 128, 163  
 Dell'Orso E. 280  
 Dell'Orsola A. 149  
 Del Matto T. 166  
 Del Prete D. 104-105  
 Del Prete S. 253  
 De Luise C. 260  
 De Lullo G. 8-9, 36, 60-61, 196, 213, 296-297  
 De Marchi L. 66  
 De Marchi M. 95, 208  
 De Martino A. 166  
 De Martino D. 209, 283  
 De Martino E. 88-89  
 De' Medici C. 12, 134  
 De' Medici L. 13  
 De Mille C.B. 122, 195  
 De Monticelli R. 327  
 De Nubbio G. 56  
 De Paola I. 128, 253, 277, 292  
 De Paoli S. 256, 312  
 D'Eramo N. 186  
 Dereppe C. 3  
 De Rosa F. 117, 263  
 De Rossi M. 26  
 De Sade D.A.F. 7  
 De Sanctis S. 176  
 Desiata D. 176, 238  
 Desidery G. 183, 299  
 De Simone O. 298  
 De Simone R. 178, 182-183, 205, 298-300  
 De Sio G. 140  
 Dessau P. 2, 55, 316  
 De Tollis N. 6-7  
 Deutsch M. 227  
 De Vittorio G. 183  
 De Vittorio P. 90, 128, 163  
 Diamanti V. 225  
 Diappi C. 103  
 Dickens C. 135  
 Diderot D. 123-124  
 Didier G. 213, 231, 234, 285  
 Dietrich M. 195  
 Di Fede G. 154  
 Di Giacomo J. 15  
 Di Giacomo S. 315  
 Di Gioacchino U. 260  
 Di Lena N. 117

- Di Maio G. 166  
 Di Maio O. 298  
 Di Marca P. 5  
 Di Marzio I. 316, 318  
 Di Mattia V. 176-177  
 Di Nola A. 256, 312  
 Di Puccio A. 209  
 Di Silvestre G. 112  
 D'Obici V. 140  
 Dobužinskij R. 135  
 Domblasle A. 218  
 Domenicaccio P. 312  
 Doplicher F. 61  
 Dort B. 228  
 D'Osmo S. 295  
 Dostoevskij F. 136-137, 240  
 Dreyer C.T. 303  
 Duane M. 297  
 Dubois J.P. 285  
 Ducasse I. vd. Lautréamont  
 Duck K. 145, 212  
 Dudov Z. 179  
 Dumas A. figlio 36, 67-68, 245  
 Dupoyet P. 191-192  
 Dutschke R. 320
- Eichelberger E. 67  
 Einstein A. 214  
 Eisler H. 179  
 Eliot T.S. 240, 281  
 Ellington D. 64  
 Enriquez F. 37, 65, 96  
 Ercolino T. 253, 277  
 Esenin S.A. 256-257  
 Esposito A. 249, 294  
 Esposito G. 291  
 Esposito M. 150  
 Euripide 80, 140, 241
- Fabbri D. 78, 117, 157, 177, 239-241  
 Fabbri E. 225  
 Fabbri M. 11  
 Fabbri Ma. 79-80, 98, 140-141, 164, 332  
 Fabbriciani R. 167  
 Fabiocchi P. 301  
 Facchetti A. 137  
 Faccioli E. 39-40  
 Faenzi G. 88  
 Faggi V. 61-62  
 Fagioli M. 154, 302  
 Fago A. 334-335  
 Falace P. 200
- Falavolti L. 142  
 Falcone R. 251  
 Falivena A. 100  
 Falk R. 36-37, 67  
 Fani A. 154  
 Fantastichini E. 225  
 Fantini W. 100  
 Fantoni G. 325  
 Fantoni S. 35  
 Farnese G. 263  
 Fassari A. 79, 105  
 Fassbinder R.W. 215  
 Fattorini A. 233  
 Favretto G. 101  
 Fede E. 266  
 Fedeli M. 149  
 Fedeli S. 149  
 Fellini F. 189, 244  
 Fenoglio E. 27  
 Fenzi G. 275  
 Fercioni G.M. 139, 194, 268, 312  
 Ferraiolo R. 330  
 Ferrante A. 117  
 Ferrante P. 181  
 Ferrari P. 129  
 Ferrario C. 140  
 Ferrati S. 180-181  
 Ferravilla E. 256  
 Ferrero M. 35, 181  
 Ferro T. 92, 150-151, 190  
 Ferro V. 93  
 Fersen A. 61-62  
 Festa C. 297  
 Feuillade L. 246  
 Feydeau G. 175, 181, 187, 192, 194, 274-275, 310-311  
 Fierro A. 50, 96  
 Figgis M. 281-282  
 Filippini E. 280  
 Fiorini F. 57  
 Fischer P. 316  
 Fitzgerald F.S. 321  
 Fjördefalk T. 76  
 Flaubert G. 4, 221  
 Florio E. 225  
 Fo D. 56-58, 118-119, 144-146, 153, 277, 301  
 Foà A. 257  
 Folengo T. 194  
 Foligno R. 129  
 Folli G. 248, 283  
 Fondi C. 271

- Fontana L. 16  
 Fornara L. 297, 330-331  
 Fortebraccio G. 18, 171, 179, 304  
 Fortuna C. 271  
 Fortunato V. 35, 223  
 Foschi M. 33, 200, 275, 291  
 Franceschi V. 295  
 Franci K. 268  
 Francia R. 108  
 Francioni A. 46  
 Franconi M. 321  
 Franzoni A. 2  
 Fregonese R. 150  
 Fressoia P. 301  
 Freud S. 214, 288, 290, 323-324  
 Frigerio E. 213, 270  
 Frodali S. 227  
 Frondini G. 301-302  
 Fruttero C. 167  
 Furia G. 151
- Gabbuggiani E. 235  
 Gaber G. 201-202  
 Gable J. 120  
 Gadda C.E. 125, 154-155, 194  
 Gagnarli A. 241  
 Gaipa C. 156-157  
 Gaipa, E. 271  
 Galavotti G. 147  
 Gallo G. 298  
 Gallo N. 298  
 Gance A. 246  
 Garay N. 26, 172  
 Garboli C. 9  
 García Lorca F. 248  
 García Márquez G. 102  
 Gardel B. 100  
 Gargano O. 57  
 Garinei P. 84  
 Garko G. 35  
 Garofalo B. 16, 96, 263, 325  
 Garrani A. 123  
 Garuglieri L. 283  
 Gaslini G. 65  
 Gasser F. 57  
 Gassman V. 156-157, 252, 256-257, 286,  
 288, 319  
 Gastine C. 135  
 Gavioli B. 28  
 Gazzolo N. 56-58  
 Gelas G. 159  
 Gelli C. 26, 38, 162
- Gelmetti V. 280  
 Genet J. 247-248, 282-284  
 Gennari G. 119  
 Gentile G. 149  
 Géraud N. 285  
 Ghersì R. 10  
 Ghiazza R. 112  
 Ghiglia B. 122, 266-267  
 Ghiglia L. 122, 163, 176, 306, 330  
 Ghione I. 129  
 Giachetti G. 60, 296  
 Giacobbe G. 28  
 Giandonato A. 142  
 Giangrande R. 38, 93  
 Giani Luporini G. 256  
 Giannotti C. 26  
 Gilrov F. 46  
 Gimenez C. 234  
 Gioielli R. 166  
 Gioli V. 98-100  
 Giolitti G. 102  
 Giordana A. 37, 67  
 Giovannini S. 84  
 Giraldi F. 295  
 Girard A. 298  
 Girod F. 243  
 Girone R. 147, 258-259  
 Giuffré C. 117  
 Giulivo L. 298  
 Giusti M. 260, 322  
 Glass P. 70  
 Godard J.L. 243  
 Godinas J. 230, 234  
 Goethe J. W. von 65, 231  
 Gogol N. 161, 169  
 Goldoni C. 21, 31-32, 44-45, 47, 169, 172-  
 173, 214, 242-243, 293, 296, 334  
 Goldsand M. 101  
 Gonzaga F. 103  
 Gora C. 37, 200  
 Gorkij M. 179  
 Gozzi C. 19, 21, 223  
 Gozzoli B. 333  
 Gramsci A. 21, 102, 141-142, 268, 287, 301  
 Granata P. 176  
 Granchi A. 168  
 Grandville (Gérard J.I.I.) 135  
 Grassi P. 270, 286  
 Gravina C. 46-47  
 Graziosi F. 44, 270-271  
 Graziosi P. 38, 153, 220, 276, 297-298  
 Green C. 64

- Gregory P. 218  
 Gregolo L. 171  
 Grieco G. 31  
 Grieg E. 48  
 Grosso P. 112  
 Grosz G. 51  
 Grotowski J. 38, 52, 69, 76, 206, 288, 332  
 Guadagni S. 167  
 Guardamagna D. 100  
 Guarnieri A.M. 162-163, 294  
 Guazzotti G. 302  
 Guerrieri G. 27, 84  
 Guerrieri Gi. 66  
 Guerritore M. 44  
 Guevara E. detto il Che 302  
 Gugan I. 282  
 Guiart J. 217  
 Guicciardini R. 121-122, 146-147, 330-331  
 Guidi C. 225  
 Guidotti I. 61, 105, 297  
 Guitry S. 245-246  
 Gusti G. 260, 322  
 Guzzinati M. 295  
  
 Haber A. 334-335  
 Hacks P. 230  
 Hahn R. 37  
 Hall E. M. 282  
 Halm M. 191  
 Hardy D. 70  
 Hassel J. 321  
 Haugen P.T. 230, 234  
 Hegel G.W.F. 228  
 Herlitzka R. 33, 123  
 Hintermann C. 66  
 Hirsch R. 245  
 Hitchcock A. 195, 220  
 Hitler A. 100, 325  
 Hjbner B. 260  
 Hoffmeister M. 260  
 Hofmannsthal H. 79, 98, 151  
 Hossein R. 244-245  
 Hua Guofeng 215  
 Hugo V. 79, 151, 244  
  
 Ibsen H. 81, 109, 128, 229  
 Iden P. 227  
 Ilario G. 48  
 Imperato G. 263  
 Innocenti A. 169  
 Ionesco E. 2-3, 52, 175, 311, 326  
 Ippolito A. 312  
  
 Izzo M. 56  
  
 Jacob F. 9  
 Jacopin J.L. 285  
 Jacopone da Todi (De Benedictis J.) 39-40  
 Jannacci E. 55  
 Jarry A. 3, 65  
 Javicoli S. 304  
 Jerković B. 119  
 Jirák O. 260  
 Job E. 55, 293  
 Jonasson A. 316, 318  
 Jungermann F. 10  
  
 Kafka F. 284  
 Kanyza J. 260  
 Karge M. 18, 21  
 Karpinski M. 227  
 Keaton B. 260  
 Kemp L. 236-237, 242  
 Kerouac J. 320-321  
 Kislin M. 246  
 Kleist H. von 217-218, 280  
 Knowles C. 106  
 Kok M. 232  
 Kokkos Y. 214-215, 218  
 Kopkov A. 18-19  
 Koserkiewicz W. 227  
 Kupper L. 226  
 Kustermann M. 126-127  
  
 Lacan J. 127-128  
 Laforgue J. 29, 47-48  
 Lagay G. 230  
 Lago N. 35  
 Lama B. 50  
 Lama E. 298  
 La Mettrie J.O. 111  
 Langhoff M. 18, 21  
 Languasco N. 79  
 Lanza G. 294, 326  
 Lapini L. 283  
 Larsen T. 76  
 Lassalle J. 214, 227  
 Laukvik E.M. 76  
 Laurenzi A. 26, 79  
 Laurito M. 298  
 Lautréamont (Ducasse I.) 4-6  
 Lavia G. 32-33, 87-88, 123-124, 223, 330  
 Lazzaretti D. 141-142  
 Lazzarini G. 44, 114-115, 200, 205, 233  
 Leandris M. 298

- Leautier G. 191  
 Lebreton Y. 157-158  
 Lehár F. 174  
 Lelli P. 260  
 Lemaitre F. 245  
 Le Moli W. 119  
 Lennon J. 320  
 Leo F. 29, 80, 116, 130-131, 226  
 Leoni A. 100  
 Lerici R. 29, 61, 86, 177  
 Leveratto F. 66  
 Levi P. 209  
 Lianza S. 56  
 Liberati S. 301  
 Liberatore T. 320  
 Ligabue A. 224-225, 270  
 Lindenberg D. 227  
 Linder M.L. 246  
 Lionello A. 46-47, 188-189, 205, 242  
 Liorni R. 310  
 Lippi A. 151  
 Lisi C. 12  
 Lisi V. 191  
 Liverani V. 260  
 Lloyd H. 260  
 Locatelli A. 150  
 Locuratolo G. 66  
 Lodi M. 164, 227  
 Lodolini M. 93  
 Lombardi S. 229, 306, 320  
 Lombroso C. 142  
 Lopez M. 96  
 Lo Presti G. 93  
 Lo Presti U. 101  
 Loren S. 325  
 Lorenze C. 44  
 Loy G. 142  
 Ludlam C. 66-68, 73  
 Lunari L. 114, 316  
 Lupo A. 45-46  
 Luporini S. 201  
 Luzi E. 57  
 Luzzati E. 58, 88, 125, 137, 303
- Macario E. 230  
 Maccari R. 325  
 Machiavelli N. 12, 133-134, 149-150, 181,  
 206-207, 219  
 Maeterlinck M. 222-223  
 Maganà R. 93  
 Maggio P. 37, 179-180, 205, 318  
 Magli V. 280
- Magritte R. 250  
 Mahler G. 48  
 Maiello R. 54, 61  
 Maillard A. 255  
 Mainardi A. 61  
 Majakovskij V. 19, 47, 155, 226, 256-257  
 Malaparte C. 294-295  
 Maleczech R. 70  
 Malerba L. 194  
 Malibran M. 257, 320  
 Malvica A. 93  
 Mammi F. 172  
 Mancinelli L. 29  
 Mancini A. 239  
 Mancini G. 209  
 Mancioffi A. 101  
 Manetti F. 151  
 Manetti G. 176  
 Manganelli G. 162  
 Mann T. 191, 215  
 Mannelli A. 209  
 Mannini E. 163  
 Manso R. 301  
 Mantesi G. 140, 312  
 Mantovani M. 38  
 Mantovani R. 332  
 Manzari P. 240  
 Manzoni M. 142  
 Manzoni A. 252  
 Maraini D. 61-62, 80-81  
 Marano E. 105, 172, 297  
 Maranzana M. 102, 295  
 Marasco M. 90  
 Marceau M. 93, 156, 300  
 Marcelli R. 298  
 Marchese B. 10, 113, 238  
 Marchesini E. 147  
 Marchetti G. 97  
 Marchi M. 125  
 Marconcini D. 332  
 Marucci E. 10, 289, 323, 326  
 Marucci S. 169, 189, 251  
 Margio U. 273  
 Mari F. 93  
 Mari G. 183, 298  
 Mariani F. 84  
 Mariani G. 10, 161, 306, 330  
 Mariani M. 238, 326  
 Marinelli I. 24  
 Marinetti E.T. 226  
 Marini G. 80  
 Marini M. 135

- Marino M. 304-305  
 Marino U. 105  
 Marinoni N. 149  
 Marivaux P. de 139, 214  
 Marlowe C. 58, 334  
 Marotti F. 133  
 Marowitz C. 229-230  
 Marquardt F. 18-19, 21  
 Martelli N. 330-331  
 Martini A. 156  
 Martini F. 61  
 Martino A. 266-267  
 Martino M.T. 15  
 Marx A.A. detto Harpo 226, 230  
 Marx, K. 294-295  
 Marzano G. 117  
 Marziali G.P. 260  
 Masiero L. 32  
 Massé A. 285  
 Mastelloni L. 115-116  
 Mastroiani F. 116-117  
 Mastroianni M. 325-326  
 Mattei S. 117  
 Matteuzzi A. 221  
 Maclair J. 2-3  
 Maclair M. 3  
 Mauri G. 44, 162-163, 271, 322-323, 334  
 Mazzali B. 4  
 Mazzoni F. 181  
 Mazzucco M. 61  
 McElduff E. 70  
 McNally M. 103  
 Mejerchol'd V.E. 315  
 Melazzi G. 18, 140  
 Melchiori G. 154  
 Méliès G. 246-247, 330  
 Mendini A. 306  
 Mendolia A. 238  
 Menichetti A. 250, 273  
 Mercatali M. 86, 161, 275  
 Mercatelli C. 91  
 Merli A. 225  
 Merlini E. 171, 179, 205  
 Meschini A. 61  
 Mezzadri M. 128  
 Mezzanotte L. 29  
 Mezzera F. 79, 100-101, 316  
 Micantoni A. 47  
 Miceli G. 24  
 Michelotti D. 93  
 Micheluzzi T. 32  
 Micol P. 107-108, 241  
 Migneco G. 312  
 Milazzo M. 186, 312  
 Miller A. 26-28  
 Milli C. 161  
 Millington Synge J. 278  
 Mina (Mazzini A.) 201  
 Minelli M. 44  
 Minichino A. 56  
 Minimi C. 18  
 Miranda A. 169, 200  
 Miserocchi A. 78  
 Misiti P. 250  
 Missiroli M. 61, 162-163, 293-294  
 Mnouchkine A. 160, 302  
 Modena G. 157  
 Modica F. 248  
 Modugno L. 306-307  
 Molière (Poquelin J.B.) 3, 8-9, 94-95, 97, 112-113, 194, 213, 219, 267, 292, 310, 313  
 Molinari C. 286  
 Moncesi L. 267  
 Monelli S. 156  
 Monfort S. 245  
 Monicelli M. 194  
 Monk M. 63, 71-73  
 Monni C. 50  
 Monod J. 9  
 Monroe M. 27, 195  
 Montale E. 47  
 Montanari L. 225  
 Montanari V. 101  
 Monteleone G. 117  
 Monteverde M. 296  
 Monteverdi C. 144  
 Monti M. 45  
 Montini C. 316  
 Montini L. 57  
 Morais G. 39  
 Morandi F. 113,  
 Morandi G. 112, 167  
 Morandi Gi. 296  
 Mordini G. 248  
 Morea A. 298  
 Morelli A. 256  
 Morelli R. 26  
 Mori G. 235  
 Moriconi V. 289  
 Moriones S. 169  
 Morlacchi L. 267, 312-313  
 Morosi U.M. 165, 208  
 Morra G. 95, 182, 208, 292

- Morricone E. 172  
 Mortari A. 298  
 Moschin G. 52-53  
 Moser F. 201  
 Mota J. 39  
 Mozart W.A. 74  
 Mrožek S. 52-53  
 Musil R. 209  
 Mussato A. 40  
 Mussolini B. 155, 266, 316, 325  
 Musumeci D. 93  
 Musumeci T. 93  
 Musy G. 32  
 Muti R. 144
- Naddi G. 181, 316  
 Nagel Rasmussen I. 76  
 Nahyr M. 285  
 Nanni A. 283  
 Nanni G. 126, 205  
 Nannini G. 98-100  
 Nasini P. 142  
 Navello B. 252  
 Nazzari A. 331  
 Negri F. 248, 283  
 Negroni L. 137, 322  
 Nemirovič Dančenko V.I. 175  
 Nerone 285  
 Nerone A. 128  
 Neruda P. 155  
 Neumann F. 70, 73  
 Newell K. 282  
 Nicolaev V. 44  
 Nicolai S. 104  
 Nicoletti O. 299  
 Nicolin J. 136  
 Nicolini F. 315  
 Nicolodi D. 258  
 Nicotera A. 128, 292  
 Nietzsche F. 29  
 Ninchi A. 117  
 Noci C. 172-173  
 Noiret P. 267  
 Noris B. 113  
 Normandin E. 247  
 Novelli A. 90, 180-181  
 Nowicki J. 234  
 Nuccioni C. 128, 163, 253, 293  
 Nuti F. 192-193
- Obraztsov S. 173-174  
 Occhini I. 275
- Offenbach J. 174  
 Ogier P. 218  
 Oida Y. 171-172  
 Olmi C. 57, 129, 169  
 Orano R.I. 256  
 Orri R. 211  
 Orsini U. 116, 185, 294-295
- Pachi M. 10  
 Padula V. 330  
 Paganini F. 312  
 Paganini G. 150  
 Pagano A. 16, 117, 263  
 Pagano P. 125  
 Pagano P.L. 46  
 Page G. 215  
 Pagliazzo G. 112  
 Pagni B. 18  
 Pagni E. 76-77, 161  
 Paialunga G. 101  
 Paiola A. 256, 312  
 Palazzeschi A. 90-91, 181  
 Palermo G. 47-48, 208  
 Palmer R. 318  
 Palumbo D. 166  
 Pancrazi L. 225  
 Pandolfi E. 172  
 Panichi R. 169  
 Panichi S. 154  
 Pannella M. 201  
 Panni G. 58  
 Panti L. 280  
 Paoletti R. 28  
 Pardi M. 209  
 Parenti F. 17-18, 23, 112-113, 139, 194-195,  
 206, 267, 312-313, 334  
 Parenti G. 208  
 Parmeggiani Q. 294  
 Parodi M. 205  
 Pascucci G. 172  
 Pasello L. 332  
 Pashalinski L. 67  
 Pasolini P.P. 79, 96, 98, 102, 123, 156-157,  
 190, 252-253, 290, 324-325  
 Pasqualon (Giansanti O.) 323  
 Pasquet F. 90, 253, 277  
 Pasternak B. 256-257  
 Patroni Griffi G. 36, 104-105, 172-173, 258  
 Pattaccini I. 119  
 Pattavina G. 151  
 Pattavina P. 330-331  
 Patti A. 166

- Paulo C. 39  
 Pavanini P. 18  
 Pavese P. 10, 176, 190  
 Pavlova T. 264  
 Paziienza A. 310, 319  
 Pedrazzi E. 26  
 Pedrini A. 273  
 Peillot P. 216  
 Pellegrini U. 149  
 Pensa R. 129  
 Pepe N. 35  
 Pepe P. 299  
 Peragallo P. 130  
 Periano C. 211  
 Perlini M. 224-225, 269-270  
 Peroni R. 113  
 Perot C.B. 285  
 Pescucci G. 105  
 Pestana F. 39  
 Petito A. 181-182, 219  
 Petruzzini I. 176, 238  
 Piaf E. 258  
 Piave F.M. 143  
 Piccardi A. 176  
 Picchetti P.L. 312  
 Picchianti G. 91  
 Piccolo O. 87-88, 224  
 Piccolomini E.S. 40  
 Pier'Alli (Pieralli P.L.) 111-112, 167-168, 251, 288  
 Pierazzini P. 332  
 Pierfederici A. 183  
 Pinter H. 213-214, 219, 275-277, 297-298, 311, 326  
 Piovanelli A. 253, 277  
 Piovani N. 105, 176, 253, 277, 293  
 Piperno G. 79, 297  
 Pirandello L. 30, 35, 48-49, 59, 109-110, 150-151, 160, 165, 187-188, 191, 205, 207, 213, 219, 229-230, 236, 248-249, 299, 311, 326, 331-332  
 Pironti T. 116-117  
 Pirovano M. 90, 128, 163  
 Pisaneschi F. 113  
 Pisano F. 84  
 Pishedda A. 96  
 Pistilli G. 55, 115  
 Pitagora P. 14-15  
 Pitus F. 211  
 Pizzi P.L. 9, 61, 196, 223, 249, 321  
 Placido M. 191  
 Planchon R. 213  
 Plauto 96  
 Poca M. 155  
 Poddeghe G. 221  
 Poesio P.E. 168, 283, 286  
 Poggi P. 105, 172  
 Poletti M. 209  
 Poli B. 283  
 Poli P. 68, 116, 205  
 Polidori G. 37, 233  
 Poliziano A. 40, 103  
 Polizzi C. 78, 172  
 Polverosi V. 156  
 Ponchiroli D. 40  
 Pontani G. 324  
 Pontani S. 256  
 Porri P.L. 283  
 Porta E. 16, 178  
 Porta M. 239  
 Porter H. 64  
 Portinari F. 227  
 Pozzi E. 104, 147  
 Pradella R. 291  
 Prati G. 79, 153, 279  
 Pratolini V. 90-91  
 Prelazzi S. 283  
 Presley E. 320  
 Pressburger G. 61  
 Prévert J. 159-160, 245  
 Printemps Y. 246  
 Prisciani P. 133  
 Proclemer A. 121-122, 147  
 Propp V.J. 174, 315  
 Prosser G. 259  
 Pucci L. 101  
 Pudovkin V.I. 179  
 Puech P. 159  
 Puecher V. 34-35  
 Puggelli L. 189, 291  
 Pugliese A. 15-16, 56, 117, 178  
 Puglisi A. 171, 304  
 Pulpo A. 56  
 Puntillo S. 330-331  
 Quadri F. 227, 305  
 Quaglio J. 52, 65, 249  
 Quartucci C. 22-23, 280  
 Quasimodo S. 113  
 Quattrini P. 56-58, 117  
 Quéhec D. 215  
 Rabelais F. 124-125  
 Raboni G. 281

- Raddi G. 154  
 Radziwilowicz J. 234  
 Rae N. 93-94  
 Ragni M. 56  
 Ralli G. 84-85, 325-326  
 Rame F. 56-57  
 Randone S. 35  
 Ranieri M. 316, 318  
 Ranzato C. 154  
 Raymond W. 70  
 Recchimuzzi A. 37  
 Reinhardt M. 217  
 Remondi C. 117-118, 329-330  
 Rem R. 186, 250, 273  
 Reynaud C.É. 246-247  
 Rial J.A. 234  
 Ricci F. 299  
 Ricci R. 44, 157  
 Rigillo M. 15-16, 172-173  
 Rilke R.M. 309-310  
 Rinaldi R. 66  
 Rinaldo C. 167  
 Riondino C. 154  
 Riondino D. 154  
 Risacco R. 176  
 Ristagno V. 125  
 Ristani L. 125  
 Ristori A. 256, 263  
 Robertson E.G. 246  
 Robutti E. 23  
 Rocchetta T. 119  
 Rodríguez Arias A. 135-136, 242  
 Rogers D. 64  
 Rohmer E. 217-218  
 Romani F. 143, 208  
 Romano G. 229  
 Romei M. 150  
 Ronconi L. 16, 23, 25-26, 43, 61, 79-81, 97-98, 140, 148, 151-152, 163-164, 187-188, 209, 214, 217, 222-223, 288, 306, 310, 332  
 Rosengart L. 285  
 Roseo M. 112  
 Rossani T. 109  
 Rossati N. 78  
 Rossetti B. 133  
 Rossetti D.G. 310  
 Rossi G. 91  
 Rossi R. 15  
 Rossi S. 310  
 Rossini A. 330-331  
 Rosso R. 61-62, 175-176, 204  
 Rostagno A. 148  
 Rostand E. 107, 304-305  
 Roti C. 255  
 Rotolo G. 15  
 Rotundo O. 330  
 Ruffini F. 306  
 Ruffo M. 299  
 Ruggeri R. 61, 157, 208  
 Ruggeri V. 38  
 Ruggieri L. 146  
 Ruggieri O. 38, 200, 249, 304  
 Ruggini E. 209  
 Russel K. 303  
 Ruzante (Beolco A.) 277  
 Saba U. 190  
 Sabatelli U. 247-248, 282-283  
 Sabatini C. 78  
 Sabel B. 186  
 Sabelli S. 105  
 Sacchetti L. 332  
 Saia A. 316, 318  
 Saini S. 112  
 Salaroli A. 316  
 Salemme V. 263  
 Salerno E.M. 84-85  
 Salines A. 30, 65-66, 291  
 Salomone M. 56  
 Salomone V. 56  
 Saltelli G. 101  
 Salvato I. 166  
 Salvatore G. 24, 120, 265  
 Salveti L. 58, 86-87, 205  
 Salvi S. 171  
 Salvini T. 61, 157, 256  
 Salzano M. 100  
 Sammartano G.C. 267  
 Sammataro P. 44, 93, 114-115  
 Samperi S. 190-191  
 Sandonà M. 96  
 Sanipoli V. 66  
 Sannini D. 208  
 Sansavini L. 66  
 Sansun L. 103  
 Santagata A. 50, 96  
 Santella M. 3, 7, 56  
 Santella M.L. 3, 56  
 Santucci L. 290-291  
 Santuccio G. 44, 114-115  
 Saqui (Lalanne M.-A.) 245  
 Saravia C. 314  
 Sardou V. 215, 258  
 Sarrazac J.P. 228

- Sarsini M. 128  
 Sarti R. 115  
 Sartre J.P. 228, 248, 257-259  
 Sassi A. 50, 96  
 Sastri L. 172-173, 278-279, 298-299  
 Savary J. 160  
 Savelli A. 89, 127-128, 163, 252-253, 277, 292  
 Savinio A. 250, 253, 275, 289-290  
 Savioli A. 71, 222  
 Savonarola G. 149  
 Sbaccheri C. 260  
 Sbragia G. 325-326  
 Scabia G. 304-305  
 Scaccia M. 87-88, 96, 205  
 Scala G. 117, 257  
 Scaleni A. 171  
 Scalera C. 299  
 Scalia T. 93  
 Scaparro M. 61-62, 107-108, 285, 305  
 Scarpa R. 312  
 Scarpetta E. 95  
 Scarpetta M. 117  
 Scarpetta V. 262  
 Scarpitta C. 318  
 Schirinzi T. 100-101, 165  
 Schmidt M. 301  
 Schneider R. 243  
 Schroeter W. 264-265  
 Schumann P. 50-51, 178, 208  
 Schwarz E. 21  
 Sciacca M. 312  
 Sciaccaluga M. 76-77, 161  
 Sciascia L. 92  
 Scola E. 260, 325  
 Scorpiniti P. 330  
 Scotti L. 241  
 Sebastio F. 128, 163  
 Semprini G. 125  
 Sepe G. 6-7, 56, 169, 185-186, 188-189, 206, 249-250, 272-273  
 Serastio F. 90  
 Serato M. 331  
 Serban A. 73  
 Serreau G. 135  
 Servi P. 283  
 Sesti S. 272  
 Settecasi S. 101  
 Settimelli L. 142  
 Shaffer P. 77  
 Shakespeare W. 13-14, 28, 32, 37-38, 66, 87-88, 121, 126-127, 143, 191, 197-200, 240-241, 269  
 Shammah A.R. 112, 139, 194, 267, 312  
 Sharre R. 155-156  
 Shaw G.B. 114, 274, 312-313  
 Sietsma M. 159  
 Signori V. 259, 330  
 Silvestri G. 258  
 Simoni C. 162  
 Sinatti P. 150  
 Siravo E. 270, 330  
 Sistopalo A. 225  
 Slade B. 84-85  
 Slide J. 64  
 Soggi M. 168  
 Sofocle 21, 157, 252-253, 321-323  
 Solari M. 324  
 Sommei G. 301  
 Sommié A. 91  
 Sonni I. 171  
 Sorrentino A. 88  
 Sorrentino C. 37  
 Sorrentino M. 172  
 Spadaro A. 10, 327  
 Spadaro U. 93  
 Spadoni A. 166, 268, 286  
 Spagnuolo A. 299  
 Sperenzi M. 168  
 Spielberg S. 320  
 Spinatelli L. 291, 316  
 Spinosi P. 299  
 Spisa D. 10  
 Squarciapino F. 270  
 Squarzina L. 61, 65, 87-88, 96, 274-275  
 Stagni V. 250, 273  
 Stalin J. 214  
 Stefano C. 166  
 Stewart E. 63-64  
 Stoppa P. 26-27, 196-197, 269-270  
 Strauss B. 210, 235  
 Strawinsky I. 87  
 Stregar W. 10, 176  
 Strehler G. 43, 54, 56, 61, 65, 74, 114, 163, 173, 197, 199-200, 205, 212, 214, 270-272, 274, 299, 316-318  
 Striano A. 256  
 Strindberg J.A. 65, 109, 251, 270-271, 275, 289  
 Strooker S. 232  
 Stuhr J. 234, 332  
 Sughi M.G. 181  
 Svevo I. 175  
 Svoboda J. 108  
 Sylos Labini C. 297

- Szulewicz D. 125  
 Tacca F. 300  
 Tanaka T. 225  
 Tanassi M. 142  
 Tanziani L. 156, 220, 275, 277  
 Taranto C. 166  
 Taranto N. 166  
 Tarascio E. 44  
 Tassinari L. 168, 269  
 Tatò C. 280  
 Tauzer F. 247, 282, 300  
 Taviani F. 133  
 Taylor T. 64  
 Tazzi P. 229  
 Tedeschi G. 240, 274-275  
 Teixidor R. 211  
 Terni P. 304  
 Terron C. 241  
 Tessitore U. 79  
 Testori G. 194-195, 290  
 Thorent A. 3  
 Tidona A. 322  
 Tiezzi F. 229, 306, 320-321  
 Tirelli U. 296  
 Toccafondi B. 240  
 Toccafondi L. 80  
 Tocchi M. 48  
 Tofano S. 259  
 Toffano M. 96  
 Tolstoj L. 169  
 Tolu M.P. 104, 151  
 Tommasini M. 154  
 Tondinelli G. 61  
 Toniolo V. 256, 312  
 Toracca L. 24  
 Torlasco E. 271  
 Torniai A. 100  
 Toscanini A. 267  
 Toschi C. 113  
 Tosi P. 296  
 Tovo M. 112  
 Tozzi G. 297  
 Trafeli M. 73-74  
 Trambusti D. 154  
 Tramonti S. 208  
 Trapolini M. 91  
 Travolta J. 173-174, 195  
 Tresoldi L. 298  
 Trionfo A. 58-59, 86-87, 115, 123, 136-137, 303-304  
 Troisi L. 15  
 Truffaut F. 160, 243  
 Tuffilaro S. 186, 250, 273  
 Tzara T. 226  
 Ubaldi M. 46  
 Ucci T. 96  
 Udenio F. 200  
 Ulivelli C. 260  
 Uzzi R. 171  
 Valente E. 316  
 Valenti G. 149-150  
 Valentino R. 174  
 Valeri F. 196-197, 259  
 Valerio E. 125  
 Valero A.V. 211  
 Valgoi M. 275, 316, 318  
 Valli C. 15, 26  
 Valli R. 8-9, 59-61, 159, 213, 286  
 Valli T. 79, 115  
 Valmorin B. 87  
 Vannini A. 259  
 Vannucchi L. 87-88  
 Vannucci M. 110  
 Van Veen E. 283  
 Vanzi A. 324  
 Vasari G. 12-13, 133  
 Vasconcellos N. 321  
 Vasilicò G. 6-8  
 Vassarri F. 283  
 Vavolo L. 128  
 Vazzoler M. 119  
 Vehr B. 67  
 Veller E. 316  
 Venturini V. 171  
 Verdi G. 36, 208  
 Verdiani G. 44  
 Verga G. 160, 165  
 Vermeer J. 9  
 Verne J. 314  
 Veronica 105  
 Versari V. 91  
 Vescuso A. 142  
 Vezzoli E. 312  
 Vezzosi R. 176  
 Vian B. 192  
 Viani M.E. 275  
 Vignoli G. 103  
 Vilar J. 159  
 Villaresi P. 271  
 Vinaver M. 227  
 Vincenti A. 29

- Virgili L. 200  
 Virgilio L. 233  
 Visconti L. 43, 45, 187, 189-190, 208, 243, 273, 296-297  
 Visentin G. 24  
 Vitelli V. 149  
 Vitez A. 179, 205, 213  
 Vitiello G. 55-56  
 Vittoria di Hannover 214  
 Viviani C. 275, 277  
 Viviani R. 115, 298-299  
 Viviani V. 315  
 Vlad R. 259  
 Vogler R. 306  
 Voltaire (Arouet F.M.) 146-147  
 Vossberg T.D. 240  
  
 Wajda A. 234, 332  
 Warburg A. 334  
 Warhol A. 195-196  
 Warrilow D. 69-70, 73  
 Webern A. 144  
 Webster J. 161-162  
 Wedekind F. 65, 86  
 Weigel H. 179  
 Weill K. 115  
  
 Weisenborn G. 179  
 Weiss P. 2, 10-11, 100  
 Welles O. 196  
 Wenders W. 278, 306  
 Wethal T. 76  
 Wickens N. 103  
 Wilde O. 236  
 Wilson B. 106-107, 158, 164, 214  
 Winteler T. 140  
 Withman W. 321  
 Witkiewicz S. 29-30  
 Wojtyła K. 266  
 Wolfe L. 70  
 Wolff R. 104  
  
 Zacconi E. 157, 208  
 Zagaglia C. 154  
 Zamparini G. 79, 278-279  
 Zanoni D. 115  
 Zeffirelli F. 121, 286, 288, 330  
 Zeller J. 24  
 Zernitz V. 15  
 Zo E. 271  
 Zola É. 228  
 Zorzi L. 11, 17, 40, 133-134, 286, 333-334  
 Zurlini V. 65

## Studi e saggi

### Titoli Pubblicati

#### ARCHITETTURA, STORIA DELL'ARTE E ARCHEOLOGIA

- Bartoli M.T., Lusoli M. (a cura di), *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il '400 e il '700. Dall'acquisizione alla lettura del dato*
- Benelli E., *Archetipi e citazioni nel fashion design*
- Benzi S., Bertuzzi L., *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze. Documenti, immagini e percorsi multimediali*
- Biagini C. (a cura di), *L'Ospedale degli Infermi di Faenza. Studi per una lettura tipomorfologica dell'edilizia ospedaliera storica*
- Bologna A., *Pier Luigi Nervi negli Stati Uniti 1952-1979. Master Builder of the Modern Age*
- Eccheli M.G., Pireddu A. (a cura di), *Oltre l'Apocalisse. Arte, Architettura, Abbandono*
- Fischer von Erlach J.B., *Progetto di un'architettura storica / Entwurf einer Historischen Architektur*, traduzione e cura di G. Rakowitz
- Fрати M., *"De bonis lapidibus concis": la costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*
- Gregotti V., *Una lezione di architettura. Rappresentazione, globalizzazione, interdisciplinarietà*
- Gulli R., *Figure. Ars e ratio nel progetto di architettura*
- Maggiara G., *Sulla retorica dell'architettura*
- Mantese E. (a cura di), *House and Site. Rudofsky, Lewerentz, Zanuso, Sert, Rainer*
- Mazza B., *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*
- Mazzoni S. (a cura di), *Studi di Archeologia del Vicino Oriente. Scritti degli allievi fiorentini per Paolo Emilio Pecorella*
- Messina M.G., *Paul Gauguin. Un esotismo controverso*
- Pireddu A., *In abstracto. Sull'architettura di Giuseppe Terragni*
- Pireddu A., *The Solitude of Places. Journeys and Architecture on the Edges*
- Rakowitz G., *Tradizione Traduzione Tradimento in Johann Bernhard Fischer von Erlach*
- Tonelli M.C., *Industrial design: latitudine e longitudine*

#### CULTURAL STUDIES

- Candotti M.P., *Interprétations du discours métalinguistique. La fortune du sūtra A 1.1.68 chez Patañjali et Bhartṛhari*
- Nesti A., *Per una mappa delle religioni mondiali*
- Nesti A., *Qual è la religione degli italiani? Religioni civili, mondo cattolico, ateismo devoto, fede, laicità*
- Pedone V., *A Journey to the West. Observations on the Chinese Migration to Italy*
- Pedone V., *Perspectives on East Asia*
- Rigopoulos A., *The Mahānubhāvs*
- Squarcini F. (a cura di), *Boundaries, Dynamics and Construction of Traditions in South Asia*
- Vanoli A., *Il mondo musulmano e i volti della guerra. Conflitti, politica e comunicazione nella storia dell'islam*

#### DIRITTO

- Allegretti U., *Democrazia partecipativa. Esperienze e prospettive in Italia e in Europa*
- Cingari F. (a cura di), *Corruzione: strategie di contrasto (legge 190/2012)*
- Curreri S., *Democrazia e rappresentanza politica. Dal divieto di mandato al mandato di partito*
- Curreri S., *Partiti e gruppi parlamentari nell'ordinamento spagnolo*
- Federico V., Fusaro C. (a cura di), *Constitutionalism and Democratic Transitions. Lessons from South Africa*
- Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Otto lezioni su Islam e diritto*
- Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Undici lezioni sul diritto islamico*

- Fossum J.E., Menéndez A.J., *La peculiare costituzione dell'Unione Europea*  
 Gregorio M., *Le dottrine costituzionali del partito politico. L'Italia liberale*  
 Palazzo F., Bartoli R. (a cura di), *La mediazione penale nel diritto italiano e internazionale*  
 Ragno F., *Il rispetto del principio di pari opportunità. L'annullamento della composizione delle giunte regionali e degli enti locali*  
 Sorace D. (a cura di), *Discipline processuali differenziate nei diritti amministrativi europei*  
 Trocker N., De Luca A. (a cura di), *La mediazione civile alla luce della direttiva 2008/52/CE*  
 Urso E., *La mediazione familiare. Modelli, principi, obiettivi*  
 Urso E., *Le ragioni degli altri. Mediazione e famiglia tra conflitto e dialogo. Una prospettiva comparatistica e interdisciplinare*

#### ECONOMIA

- Bardazzi R. (edited by), *Economic multisectoral modelling between past and future. A tribute to Maurizio Grassini and a selection of his writings*  
 Bardazzi R., Ghezzi L. (edited by), *Macroeconomic modelling for policy analysis*  
 Ciappei C. (a cura di), *La valorizzazione economica delle tipicità rurali tra localismo e globalizzazione*  
 Ciappei C., Citti P., Bacci N., Campatelli G., *La metodologia Sei Sigma nei servizi. Un'applicazione ai modelli di gestione finanziaria*  
 Ciappei C., Sani A., *Strategie di internazionalizzazione e grande distribuzione nel settore dell'abbigliamento. Focus sulla realtà fiorentina*  
 Garofalo G. (a cura di), *Capitalismo distrettuale, localismi d'impresa, globalizzazione*  
 Laureti T., *L'efficienza rispetto alla frontiera delle possibilità produttive. Modelli teorici ed analisi empiriche*  
 Lazzeretti L. (a cura di), *Art Cities, Cultural Districts and Museums. An Economic and Managerial Study of the Culture Sector in Florence*  
 Lazzeretti L. (a cura di), *I sistemi museali in Toscana. Primi risultati di una ricerca sul campo*  
 Lazzeretti L., Cinti T., *La valorizzazione economica del patrimonio artistico delle città d'arte. Il restauro artistico a Firenze*  
 Lazzeretti L., *Nascita ed evoluzione del distretto orafa di Arezzo, 1947-2001. Primo studio in una prospettiva ecology based*  
 Meade S. Douglas (edited by), *In Quest of the Craft. Economic Modeling for the 21st Century*  
 Simoni C., *Approccio strategico alla produzione. Oltre la produzione snella*  
 Simoni C., *Mastering the Dynamics of Apparel Innovation*

#### FILOSOFIA

- Baldi M., Desideri F. (a cura di), *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*  
 Barale A., *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*  
 Berni S., Fadini U., *Linee di fuga. Nietzsche, Foucault, Deleuze*  
 Borsari A., *Schopenhauer educatore? Storia e crisi di un'idea tra filosofia morale, estetica e antropologia*  
 Brunkhorst H., *Habermas*  
 Cambi F., *Pensiero e tempo. Ricerche sullo storicismo critico: figure, modelli, attualità*  
 Cambi F., Mari G. (a cura di), *Giulio Preti: intellettuale critico e filosofo attuale*  
 Casalini B., Cini L., *Giustizia, uguaglianza e differenza. Una guida alla lettura della filosofia politica contemporanea*  
 Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*  
 Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Estetiche della percezione*  
 Di Stasio M., *Alvin Plantinga: conoscenza religiosa e naturalizzazione epistemologica*  
 Giovagnoli R., *Autonomy: a Matter of Content*

Honneth A., *Capitalismo e riconoscimento*  
Mindus P., *Cittadini e no: Forme e funzioni dell'inclusione e dell'esclusione*  
Sandrini M.G., *LafilosofiadìR. Carnaptraempirismoetrascendentalismo. (Inappendice: R. Carnap Sugli enunciati protocollari, Traduzione e commento di E. Palombi)*  
Solinas M., *Psiche: Platone e Freud. Desiderio, sogno, mania, eros*  
Trentin B., *La Città del lavoro. Sinistra e crisi del fordismo*, a cura di Iginio Ariemma  
Valle G., *La vita individuale. L'estetica sociologica di Georg Simmel*

#### LETTERATURA, FILOLOGIA E LINGUISTICA

Bastianini G., Lapini W., Tulli M., *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*  
Bilenchi R., *The Conservatory of Santa Teresa*  
Bresciani Califano M., *Piccole zone di simmetria. Scrittori del Novecento*  
Cauchi-Santorò R., *Beyond the Suffering of Being: Desire in Giacomo Leopardi and Samuel Beckett*  
Colucci D., *L'Eleganza è frigida e L'Empire des signs. Un sogno fatto in Giappone*  
Dei L. (a cura di), *Voci dal mondo per Primo Levi. In memoria, per la memoria*  
Ferrara M.E., *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento: Vittorini, Pasolini, Calvino*  
Ferrone S., *Visioni critiche. Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*, a cura di Teresa Megale e Francesca Simoncini  
Filipa L.V., *Altri orientalism. L'India a Firenze 1860-1900*  
Francese J., *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali*  
Francese J., *Vincenzo Consolo: gli anni de «l'Unità» (1992-2012), ovvero la poetica della colpa-espiazione*  
Franchini S., *Diventare grandi con il «Pioniere» (1950-1962). Politica, progetti di vita e identità di genere nella piccola posta di un giornalino di sinistra*  
Francovich Onesti N., *I nomi degli Ostrogoti*  
Frau O., Gragnani C., *Sottoboschi letterari. Sei case studies fra Otto e Novecento. Mara Antelling, Emma Boghen Conigliani, Evelyn, Anna Franchi, Jolanda, Flavia Steno*  
Frosini G., Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*  
Galigani G., *Salomè, mostruosa fanciulla*  
Gori B., *La grammatica dei clitici portoghesi. Aspetti sincronici e diacronici*  
Graziani M., Abbati O., Gori B. (a cura di), *La spugna è la mia anima. Omaggio a Piero Ceccucci*  
Guerrini M., Mari G. (a cura di), *Via verde e via d'oro. Le politiche open access dell'Università di Firenze*  
Keidan A., Alfieri L. (a cura di), *Deissi, riferimento, metafora*  
Lopez Cruz H., *America Latina aportes lexicos al italiano contemporaneo*  
Mario A., *Italo Calvino. Quale autore laggiù attende la fine?*  
Masciandaro F., *The Stranger as Friend: The Poetics of Friendship in Homer, Dante, and Boccaccio*  
Nosilia V., Prandoni M. (a cura di), *Trame controluce. Il patriarca 'protestante' Cirillo Loukaris / Backlighting Plots. The 'Protestant' Patriarch Cyril Loukaris*  
Pestelli C., *Carlo Antici e l'ideologia della Restaurazione in Italia*  
Rosengarten F., *Through Partisan Eyes.. My Friendships, Literary Education, and Political Encounters in Italy (1956-2013). With Sidelights on My Experiences in the United States, France, and the Soviet Union*  
Ross S., Honess C. (edited by), *Identity and Conflict in Tuscany*  
Totaro L., *Ragioni d'amore. Le donne nel Decameron*  
Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2015*

#### MEDICINA

Mannaioni P.F., Mannaioni G., Masini E. (a cura di), *Club drugs. Cosa sono e cosa fanno*  
Saint S., Krein S.L. (con Stock R.W.), *La prevenzione delle infezioni correlate all'assistenza. Problemi reali, soluzioni pratiche*

PALEONTOLOGIA, SCIENZE NATURALI

Sánchez-Villagra M.R., *Embrioni nel tempo profondo. Il registro paleontologico dell'evoluzione biologica*

PEDAGOGIA

Mariani A. (a cura di), *L'orientamento e la formazione degli insegnanti del futuro*

POLITICA

Caruso S., *Homo oeconomicus. Paradigma, critiche, revisioni*

Corsi C. (a cura di), *Felicità e benessere. Una ricognizione critica*

De Boni C., *Descrivere il futuro. Scienza e utopia in Francia nell'età del positivismo*

De Boni C. (a cura di), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. I. L'Ottocento*

De Boni C., *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte prima: da inizio secolo alla seconda guerra mondiale*

De Boni C. (a cura di), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte seconda: dal dopoguerra a oggi*

Gramolati A., Mari G. (a cura di), *Bruno Trentin. Lavoro, libertà, conoscenza*

Gramolati A., Mari G. (a cura di), *Il lavoro dopo il Novecento: da produttori ad attori sociali. La Città del lavoro di Bruno Trentin per un'«altra sinistra»*

Guderzo M., Bosco A. (edited by), *A Monetary Hope for Europe. The Euro and the Struggle for the Creation of a New Global Currency*

Ricciuti R., Renda F., *Tra economia e politica: l'internazionalizzazione di Finmeccanica, Eni ed Enel*

Spini D., Fontanella M. (a cura di), *Sognare la politica da Roosevelt a Obama. Il futuro dell'America nella comunicazione politica dei democrats*

Tonini A., Simoni M. (a cura di), *Realtà e memoria di una disfatta. Il Medio Oriente dopo la guerra dei Sei Giorni*

Zolo D., *Tramonto globale. La fame, il patibolo, la guerra*

PSICOLOGIA

Aprile L. (a cura di), *Psicologia dello sviluppo cognitivo-linguistico: tra teoria e intervento*

Barni C., Galli G., *La verifica di una psicoterapia cognitivo-costruttivista sui generis*

Luccio R., Salvadori E., Bachmann C., *La verifica della significatività dell'ipotesi nulla in psicologia*

SOCIOLOGIA

Alacevich F., *Promuovere il dialogo sociale. Le conseguenze dell'Europa sulla regolazione del lavoro*

Battiston S., Mascitelli B., *Il voto italiano all'estero. Riflessioni, esperienze e risultati di un'indagine in Australia*

Becucci S., Garosi E., *Corpi globali. La prostituzione in Italia*

Bettin Lattes G., *Giovani Jeunes Jovenes. Rapporto di ricerca sulle nuove generazioni e la politica nell'Europa del sud*

Bettin Lattes G. (a cura di), *Per leggere la società*

Bettin Lattes G., Turi P. (a cura di), *La sociologia di Luciano Cavalli*

Burroni L., Piselli F., Ramella F., Trigilia C., *Città metropolitane e politiche urbane*

Catarsi E. (a cura di), *Autobiografie scolastiche e scelta universitaria*

Leonardi L. (a cura di), *Opening the European Box. Towards a New Sociology of Europe*

Nuvolati G., *Mobilità quotidiana e complessità urbana*

Nuvolati G., *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*

Ramella F., Trigilia C. (a cura di), *Reti sociali e innovazione. I sistemi locali dell'informatica*

Rondinone A., *Donne mancanti. Un'analisi geografica del disequilibrio di genere in India*

#### STORIA E SOCIOLOGIA DELLA SCIENZA

- Angotti F., Pelosi G., Soldani S. (a cura di), *Alle radici della moderna ingegneria. Competenze e opportunità nella Firenze dell'Ottocento*
- Cabras P.L., Chiti S., Lippi D. (a cura di), *Joseph Guillaume Desmayses Dupallans. La Francia alla ricerca del modello e l'Italia dei manicomi nel 1840*
- Cartocci A., *La matematica degli Egizi. I papiri matematici del Medio Regno*
- Fontani M., Orna M.V., Costa M., *Chimica e chimici a Firenze. Dall'ultimo dei Medici al Padre del Centro Europeo di Risonanze Magnetiche*
- Guatelli F. (a cura di), *Scienza e opinione pubblica. Una relazione da ridefinire*
- Massai V., *Angelo Gatti (1724-1798)*
- Meurig T.J., *Michael Faraday. La storia romantica di un genio*
- Schettino V., *Scienza e arte. Chimica, arti figurative e letteratura*

#### STUDI DI BIOETICA

- Baldini G. (a cura di), *Persona e famiglia nell'era del biodiritto. Verso un diritto comune europeo per la bioetica*
- Baldini G., Soldano M. (a cura di), *Nascere e morire: quando decido io? Italia ed Europa a confronto*
- Baldini G., Soldano M. (a cura di), *Tecnologie riproduttive e tutela della persona. Verso un comune diritto europeo per la bioetica*
- Bucelli A. (a cura di), *Produrre uomini. Procreazione assistita: un'indagine multidisciplinare*
- Costa G., *Scelte procreative e responsabilità. Genetica, giustizia, obblighi verso le generazioni future*
- Galletti M., Zullo S. (a cura di), *La vita prima della fine. Lo stato vegetativo tra etica, religione e diritto*

