

# *Scritti sul Teatro*



**di**

*Fausto Sesso*

“Io non faccio “il teatro” soltanto, ma lotto contro il freddo, la solitudine degli uomini, la durezza, la morte, soprattutto la morte e, ancora più di quella del corpo, di quella della tenerezza umana:

l’infanzia che gli uomini stanno perdendo, la dolcezza, la responsabilità e la fraternità e anche la ribellione contro l’ingiustizia.

Come si può “quasi da soli” tenere viva la fiamma di tutte queste cose e in chi sta sul palcoscenico e in chi sta in platea?

E poi mi sembrano così pochi...  
mi sento talvolta così disperatamente solo...”

**Giorgio Strehler**

# INDICE

<b>La Retroguardia delle Avanguardie Teatrali</b>	06 gennaio 2014	pag. 3
<b>Via Castellana Bandiera</b>	27 settembre 2013	4
<b>Rompere le scatole (altrui)</b>	21 settembre 2013	5
<b>La drammaturgia contemporanea esiste?</b>	21 agosto 2013	6
<b>Paolo e Giorgio</b>	17 luglio 2013	7
<b>Il corpo delle donne</b>	01 giugno 2013	8
<b>Santi e briganti</b>	29 maggio 2013	9
<b>Chi (ri)cerca, trova!</b>	11 maggio 2013	10
<b>L'attore e il benzinaio</b>	09 marzo 2013	11
<b>Arlecchino non è italiano</b>	02 febbraio 2013	12
<b>Il giro della prigione</b>	05 febbraio 2013	13
<b>Il tamburo di Mariangela</b>	11 gennaio 2013	14
<b>Falso, finto, vero</b>	09 gennaio 2013	15
<b>Per un teatro umano</b>	06 gennaio 2013	16
<b>Un uomo è un uomo</b>	02 gennaio 2013	17
<b>Senza il Maestro</b>	22 dicembre 2012	18
<b>Morale o consapevolezza?</b>	06 dicembre 2012	19
<b>Herlitzka e/è Amleto</b>	29 novembre 2012	20
<b>Il metodo Strehler</b>	22 novembre 2012	21
<b>Guerra al Testo</b>	28 gennaio 2012	22
<b>Lo scialo di sé</b>	18 gennaio 2012	23
<b>Strehler e la passione teatrale</b>	07 dicembre 2011	24
<b>Il corpo del Teatro</b>	22 novembre 2011	25
<b>Lo Spirito del Tempo?</b>	05 ottobre 2011	26
<b>Il Re si diverte</b>	24 luglio 2011	27
<b>Buongiorno, Milano!</b>	31 maggio 2011	28
<b>I Grandi del Piccolo</b>	23 aprile 2011	29
<b>Postmoderno a teatro</b>	21 aprile 2011	30
<b>Cupa, sanguinaria e torbida</b>	05 marzo 2011	31
<b>Misanthropo</b>	11 febbraio 2011	32
<b>Passione per il Teatro</b>	26 gennaio 2011	33
<b>Re di Shakespeare</b>	13 novembre 2010	34
<b>Restare o lasciare?</b>	11 novembre 2010	35
<b>Morta la regia, viva la regia!</b>	29 ottobre 2010	36
<b>Il discorso del Vecchio</b>	28 dicembre 2009	37
<b>Il problema della Commedia dell'Arte</b>	26 settembre 2009	38
<b>E il Pubblico?</b>	28 luglio 2009	39
<b>L'attore del Novecento</b>	26 luglio 2009	40
<b>La pena del Maestro</b>	10 giugno 2008	41
<b>Che ridano meno!</b>	14 marzo 2008	42
<b>Il Teatro o la Vita</b>	13 novembre 2005	43

## ➤ LA RETROGUARDIA DELLE AVANGUARDIE TEATRALI

«La Commedia dell'arte non appartiene solo al passato. È anche teatro novecentesco: il suo mito e la sua realtà storica, intrecciandosi variamente, sono stati il punto di riferimento di quasi tutte le ribellioni teatrali del secolo XX, da Mejerchol'd a Copeau, da Craig a Barba». *Uomini di scena uomini di libro* di **Ferdinando Taviani**.

Nell'ambito del lavoro di ricerca propedeutico ad un volume sulla Commedia dell'Arte che mi appresto a scrivere, ho riletto i saggi relativi alle «**ribellioni teatrali del secolo XX**», scritti dagli stessi protagonisti. Non solo, ho riletto anche gli studi ad essi dedicati da «un filone molto particolare e agguerrito di studiosi», i cui «nomi principali sono quelli di **Ferruccio Marotti, Fabrizio Cruciani, Franco Ruffini, Ferdinando Taviani, Nicola Savarese, Marco De Marinis**»: a scrivere ciò è un'altra importante studiosa appartenente al *filone*, **Mirella Schino**, ne *La nascita della regia teatrale*.

Sono saggi di grande rigore, valore, interesse. Spesso perfino *rivelatori*. Sempre impreziositi dalla notevole capacità di scrittura, oltre che di analisi, degli autori. Ma inevitabilmente *diminuiti* (almeno per me) dal **tono** (dichiaratamente) *militante* nell'indicare i *nemici*: il *testo* (*letterario*, secondo loro) e il *teatro normale* o *vecchio* (tutto il resto del teatro).

**Marco De Marinis** nei suoi saggi *In cerca dell'attore* e *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre* celebra «l'attacco mosso dal Novecento contro la parola quale principale mezzo d'espressione drammatica» in quanto «ad essa si addebita di aver causato – soprattutto sotto forma di *testo drammatico* – l'asservimento del teatro alla letteratura e alla psicologia». Ben per questo mi scriveva il critico **Pier Giorgio Nosari**, riferendosi (anche) agli amici del **Teatro Tascabile (TTB)**: «penso che certi gruppi abbiano seri problemi ideologici (sic!) a ricevere un *testo drammatico*». Per la più puntuale delle sincronicità, la settimana scorsa esce un'intervista al M° **Roberto De Simone** su *Repubblica*. «Scrissi *La gatta cenerentola* in contrapposizione alla visione di Eduardo. Il mio teatro era epico, come quello dei Pupi, delle sceneggiate, delle opere di Pulcinella. [...] Eduardo non coniugò mai oralità e scrittura. I suoi sono testi letterari». Oh, mamma mia!! Pure **Eduardo De Filippo** autore di *testi letterari*! **Eduardo** che – rispecchiandosi nel capocomico **Oreste Campese** de *L'Arte della Commedia* – scriveva: «Eccellenza, quando cammino per le strade e mi capita di battere due o tre volte il piede in terra perché mi si è attaccato qualcosa sotto la scarpa, mi sorprende sempre il fatto che quei colpi battuti non producono lo stesso rumore di quando batto il piede sulle tavole di un palcoscenico». Mah...

Per **De Marinis** «del *vecchio teatro* non mette conto parlare, ovviamente». Ne parla la **Schino** dopo aver narrato del celebre allestimento del *Gabbiano* da parte di **Stanislavskij**: «Il *teatro «normale»* procedeva intanto secondo i suoi ritmi e le sue consuetudini: [...] la «prima» dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di **Luigi Pirandello** nel 1921». *Consuetudini*? La *prima* dei *Sei personaggi in cerca d'autore*? Ma benedetta signora... perfino il suo amico e collega **Ferdinando Taviani** lo ammette: «Venne rappresentato per la prima volta il 19 maggio del 1921 a Roma, accolto dallo stupefatto silenzio del pubblico, e poi, alla fine, da un tumulto di insulti fra la maggioranza degli spettatori scandalizzata e delusa e la minoranza degli entusiasti. [...] In capo a qualche decennio entrò a far parte di quel numero ristrettissimo di capolavori teatrali che vincono in fama i loro stessi autori e divengono un simbolo del teatro: *Edipo Re, Amleto, Sei personaggi in cerca d'autore*». Insomma, è «uno degli emblemi del teatro d'ogni tempo e paese». Del *teatro normale*, ovvio, «immobile e sempre uguale a se stesso», afferma **De Marinis**, che però si fa prendere da angosciosi dubbi: «Decenni di centralità dell'attore, sia a livello teorico che nelle pratiche sceniche, non sembrano aver prodotto, a prima vista, dei risultati adeguati agli sforzi immensi, teorico-pratici appunto. [...] La classica montagna che partorisce l'altrettanto classico topolino». Lo studioso elenca diverse cause di ciò. Ignora quella indicata dalla **Schino** per la crisi degli attori del *Piccolo di Pontedera* negli anni '80: «Cercavano storie più riconoscibili, evidenti per lo spettatore, con dialoghi e personaggi, e tutto quel che fa un "vero" testo teatrale». (*Il crocevia del ponte d'Era*)

**Franco Ruffini** nel saggio su **Craig, Grotowski, Artaud** descrive il loro «autentico odio per il teatro in quanto "rappresentazione della realtà", "imitazione". [...] Il tributo mostruoso che il teatro paga alla vita quotidiana. Per liberarsene non si poteva che uccidere quella vita, in nome e nella visione d'una vita ulteriore». Il tono, più che *militante*, si fa *militare*. Non a caso la **Schino** usa l'aggettivo «*agguerrito*» riferito al gruppo. Come se questi studiosi si sentissero la *Retroguardia* di quelle *Avanguardie Teatrali*, da *difendere* e *proteggere* affinché si *mettano in salvo*. Ma questo radicalismo era necessario ad *inizio Novecento* quando, scrive la **Schino** «i nuovi artisti del teatro reagirono contro tutto quello che aveva caratterizzato l'Ottocento teatrale [...] Ma reagirono con tanta violenza a questo mondo artistico anche perché quello era un teatro che, nel suo rapporto con il pubblico, funzionava, era efficace. E allora tanto più radicale doveva esserne la distruzione critica». Era (forse) ancora necessario negli anni '60/'70 quando, scrive **Gabriele Vacis**, «**Strehler era la tradizione da disprezzare, noi dovevamo andare contro!**». Ma ora? Oggi che sono trascorsi 92 anni dalla *Principessa Turandot* di **Vachtangov** e 46 anni dal *Convegno di Ivrea*?

Io scrivo *testi teatrali* (teatrali!). Sono, pertanto, del tutto d'accordo con **Strehler** quando afferma che «all'opera scritta, in prima istanza, spetta il compito di produrre l'evento teatrale». Ma ciò non mi preclude di amare ed ammirare spettacoli creati da *teatri che fanno a meno dei testi*. E come **Sandro Lombardi** provo sempre «disappunto e dolore» nel rilevare «anche nei maestri più amati e ammirati la tendenza a voler stabilire i confini del buon teatro».

È per questo che mi sento di dire a quel «*filone molto agguerrito*»: cari studiosi, la guerra è finita, scrivete in pace.

Bergamo, 06 gennaio 2014

## ➤ VIA CASTELLANA BANDIERA

Sono rimasto a lungo a pensare, durante l'intero *scorrere dei titoli di coda* di **Via Castellana Bandiera**.

È un momento che amo, quello, in cui si decanta l'emozione, si rielaborano i pensieri nuovi suscitati dalla storia, alla quale è ancor più vicini che nel corso dello svolgimento. Per dirlo con una immagine: come quando da ragazzino mi incantava il fermentare nei tini del mosto che non era più uva ma non era ancora vino.

In questo film, in particolare, l'incanto è anche propiziato dalla magnifica scena finale che si riallaccia in quanto a potenza e suggestione a quella iniziale (non rivelo i contenuti dell'una e dell'altra, per non inficiare l'emozione della visione). Grande inizio, grande finale, per la maggior parte dei film, può pure bastare: sono le cose che più si ricordano.

Nel primo film di **Emma Dante** c'è molto di più, anche se tutto ruota attorno ad un'unica – molto suggestiva – idea.

«**Rosa** (Emma Dante), siciliana che vive a Milano, arrivata nel capoluogo siciliano con la compagna Clara (Alba Rohrwacher) e **Samira** (Elena Cotta) albanese in Sicilia da anni, che **trovandosi**, in una calda domenica pomeriggio, **con le loro auto in direzioni opposte**, su una **strada stretta**, **l'una di fronte all'altra, non accennano a voler cedere il passo**. Il film è tratto dall'**omonimo romanzo** di Emma Dante».

Sono tornato a casa accompagnato da queste creature e ho pensato a loro anche nei giorni successivi. Poi ho letto le recensioni: come al solito, i critici italiani non sono in grado di capire questo genere di film. L'iperbole di questa incapacità la rilevai con **Habemus Papam** di **Moretti**. Anche per quel film dicevano la stessa **banalità** che alcuni critici scrivono per questo: i personaggi non hanno uno sviluppo psicologico approfondito. Come se fosse necessario lo sviluppo psicologico in una **apocalisse culturale** come quella di **Moretti** o in una **favola antropologica** come quella della **Dante**. Incapaci, peraltro, di cogliere nella potenza simbolica delle immagini l'asse portante del film.

C'è un aspetto, invece, che ha *interrogato* me: l'**essenza del conflitto** fra la **vecchia** e la **giovane**.

Anche nel mio testo teatrale, **Fuochi di veglia**, si confrontano due donne: **Sara**, 35 anni, responsabile di un call center, donna in carriera, single, e **Giovanna**, 85 anni, contadina, sua nonna, madre di sua madre.

«Nella *incantata* notte di San Giovanni, la vecchia contadina pare voler solo rievocare memorie di vita con l'adorata nipote. In realtà, con la sua pietas, la sua forza, il senso di umanità di donna che ha attraversato tutti i giorni e le notti della vita e ha provato tutti moti dell'animo, Giovanna fa compiere a Sara (prima irrigidita, dura e soprattutto irridente, poi sempre più coinvolta e smarrita) un percorso interiore attraverso tutte le sue paure e desideri rispetto alla vita, all'amore, la sessualità, la maternità, la morte, il passato, il futuro. Al termine di questo *duello*, Sara, sopraffatta e sconvolta nell'inquietante finale, avrà ri-scoperto una dimensione dell'esistenza e delle relazioni, delle percezioni della realtà e dei sentimenti, alla quale mai aveva permesso di affiorare».

A confrontarsi non sono due generazioni ma due epoche diverse: come diceva **Pasolini**, è stata una **fine del mondo** quella intercorsa fra nonna e nipote del nostro tempo. L'incontro/scontro fra le due donne mostra due diverse concezioni della vita, fino a rivelare quanto sia fragile la ragazza e come sia conformistica la libertà che rivendica. E quanta forza, invece, si trovi nella vecchia contadina che agli occhi della nipote appariva così remissiva.

La forza di **Giovanna** consiste sostanzialmente in questo: **riuscire a provare pietas** quando gli **eventi della vita**, le **condizioni** (e **convenzioni**) **sociali** e le **contingenze** dell'**epoca spingerebbero**, invece, alla **durezza**. Una capacità, invece, che **Sara** si è preclusa, da qui la sua – pur inconsapevole – fragilità. In questo, il **conflitto** fra le **due donne**.

Ma perché **Samira** e **Rosa** entrano in conflitto? Sono uguali, almeno *speculari*: stesso dolore, stessa ostinazione, stesso essere *straniere* in una terra a cui – pure per motivi diversi – non sentono di appartenere. Cosa, davvero, le divide? Possibile sia solo il rabbioso **“le corna le tengo più dure io”** di Rosa? La durezza di **Samira** trova giustificazione in una vita segnata dalla morte di una figlia e circondata dalla truce insipienza di tanti maschi (con la sola eccezione di un tenero adolescente, residuo di speranza fra quella umanità *mostruosa*). Ma perché è così feroce **Rosa**, che invece ha la possibilità dell'indipendenza economica e di un amore *diverso* che può vivere senza condizionamenti? Perché tanta spietatezza in un duello che non prevede resa, senza concedersi un moto di pietas? Se nulla è cambiato nell'ancestrale del *Femminile* – pur nel corso d'una mutazione epocale – allora cosa rende queste due donne così nemiche?

Sono interrogativi, in realtà, che invitano a una *seconda visione*, come merita un film così bello, strano e inquietante – recitato da bravissimi interpreti; una storia che continua a *fermentare* per giorni nei pensieri e nell'anima di chi la accoglie. Mi permetto, allora, di invitare anche tutti voi: **andate** (e **tornate**) in **Via Castellana Bandiera**.

Bergamo, 27 settembre 2013

## ➤ ROMPERE LE SCATOLE (ALTRUI)

Ho letto con molto interesse il libro **Teatro laboratorio della Toscana** diretto da **Federico Tiezzi**, edito da **Titivillus**.

Un brano dell'intervista – che apre il libro – a **Federico Tiezzi** mi ha lasciato, però, un po' perplesso. «Hai presente i morticini che escono dalle scuole di recitazione nazionali? Difettano di cultura (prova a chiedere dove sono gli accenti di un endecasillabo o quali scrittori di teatro hanno avuto un Nobel), di informazione (chiedigli chi erano Carmelo o Leo o Klaus Grüber o Vittorio Gassman), di esperienza (hanno lavorato solo con registi e attori interni alla scuola e conoscono, a malapena, un solo metodo di lavoro). Mai hanno riflettuto su una frase di Artuad, di Gordon Craig, di Mejerchol'd... ma nemmeno su due giganti fondatori come Stanislavskij e Brecht. Spettacoli non ne hanno visti, di nessun tipo, dato che vanno poco a teatro. Sono incapaci a definire o cogliere la qualità».

Non credo che nel dire ciò **Tiezzi** si possa riferire, per esempio, anche alla **Scuola del Piccolo Teatro**. Al di là di tante altre fonti, un amico (è stato interprete del mio testo **“Viva ‘o Re!”**) **Fabrizio Martorelli** – attore dal grande talento, diplomatosi qualche anno fa – mi ha confermato come abbia ricevuto una formazione di altissimo livello su teorie, tecniche e teoretiche del Teatro. In generale, però, convengo che da molte scuole *si esca* proprio come dice Tiezzi.

Non mi sorprende più di tanto, inoltre, che il regista, nel citare i tanti *Maestri* di cui questi allievi dovrebbero conoscere l'opera, **non nomini** **Giorgio Strehler**: per loro, **“portatori di peste”**, lui era il *nemico da combattere*. Proprio per questo, però, mi sconcerta un altro brano dell'intervista. «Ho elaborato, per l'affondo definitivo nel dramma, un sistema che chiamo delle **tre scatole**: nella **prima**, più interna, sta il **plot**, la **trama**, il **racconto** dell'autore. E' l'autore stesso! Una **seconda scatola**, che raccoglie la prima, contiene le relazioni tra il dramma e altri drammi, le relazioni tra i personaggi, è la scatola dei **conflitti sociali** e interpersonali. Quella **delle lotte di classe**, delle crisi spirituali. La **terza scatola**, che contiene le altre due, è quella dello scontro tra i grandi ordini in contraddizione, come **natura e storia**».

Mi viene in mente un dialogo di **Uomo e galantuomo** di **Eduardo De Filippo**: «GENNARO – Non ho capito una parola. LAMPETTI – Ho parlato Tedesco! GENNARO – No, avete parlato chiarissimo! Volevo dire che nel discorso che avete fatto mi è sfuggita una parola. E dev'essere una parola chiave, perché senza quella parola non si capisce niente».

La **parola che non ho capito** della sua metafora delle **tre scatole** è: **«chiamo»**. **Chiamo?** Ma come **chiamo?** Forse l'intervistatore non lo sapeva, né di sicuro lo sapranno, appunto, tanti attori che escono dalle scuole di recitazione... Ma io e **Tiezzi** lo sappiamo: **«chiamo»**, a proposito delle **tre scatole**, lui non poteva dirlo.

Poteva dirlo – e lo diceva – proprio il **Maestro Strehler** negli **Appunti di regia** de **Il giardino dei ciliegi** del 1974.

«Il problema di **Cechov** è sempre quello che **io chiamo** delle **“tre scatole cinesi”**. Ci sono **tre scatole**: una dentro l'altra, a stretto contatto, l'**ultima** contiene la **penultima**, la **penultima** la **prima**. La **prima scatola** è la **scatola del “vero”** [...] Il suo interesse sta proprio in questo suo far vedere **come vivono davvero i personaggi** e dove vivono. [...] La **seconda scatola** invece è la **scatola della Storia**. [...] Qui interessa di più il muoversi delle **classi sociali in rapporto dialettico tra di loro**. [...] Indubbiamente la seconda scatola contiene la prima, ma appunto per questo è più grande. Le due scatole si completano. La **terza scatola** è infine la **scatola della vita**. La grande scatola dell'avventura umana; dell'uomo che nasce, cresce, vive, ama, non ama, vince, perde, capisce non capisce, passa, muore. È una **parabola “eterna”**. [...] **Il giardino dei ciliegi** di **Cechov** è **“tutte e tre le scatole”**, una dentro l'altra. Insieme. Perché **ogni grande poeta** di ogni tempo **si muove**, quando è veramente poeta, **sui tre piani contemporaneamente**».

Le **tre scatole**, insomma, appartengono a quel **Giardino «bianco e come sussurrato»** scrive **Sandro Lombardi** – che con Tiezzi dirige la compagnia che porta i loro nomi – nel suo appassionante, struggente **Gli anni felici**: «Si diceva fosse uno spettacolo bello ma superato (da chi? da che?). A me parve più moderno di tutti i moderni».

Ho scritto a **Federico Tiezzi** per chiedergli conto di ciò. **Non ha risposto**, ovviamente. Oggi vige e viene **celebrata** la **libertà del silenzio**: al contrario, la **responsabilità del rispondere** non esiste più, tanto meno si può reclamare. Allora azzardo un'ipotesi: Tiezzi ha letto quegli **appunti di regia** e poi li ha riposti in un **angolo dell'inconscio** da cui sono affiorati nel momento in cui ha pensato di dare un'immagine al suo **sistema**? Oppure, posso fare un'analisi più generale.

Alla base dell'attività 'creativa' degli attori esiste un **principio di comunismo**, il quale, a sua volta, si fonda sul postulato che **nessuno è padrone di nessuna proprietà particolare**. [...] Ed è naturale che **i recitanti si trovassero a maneggiare**, senza imbarazzo alcuno, le **stesse porzioni di testi**, senza sentirsi in colpa di **appropriazione indebita**. La **comune ‘povertà’** li **autorizzava a farlo**, essendo il **legittimo autore** talmente **alto o lontano nel tempo** da...

Lascio in sospenso la **mia** analisi perché non si riferisce all'oggi ma ai **comici dell'arte** del **'500/'600**. Ma soprattutto perché tale brano è tratto dal saggio **Attori, mercanti, corsari** di **Siro Ferrone**. L'analisi, dunque, **NON è mia**.

Bergamo, 21 settembre 2013

## ➤ LA DRAMMATURGIA CONTEMPORANEA ESISTE?

«Il teatro esiste, si concreta nel momento della rappresentazione davanti a un numero, piccolo o grande che sia, di spettatori. Potremmo dire che è fatto per metà dagli “artisti” – autore, attori, tecnici – e per metà dal pubblico. Un’opera di Shakespeare esiste eternamente come opera letteraria, ma come teatro “esiste” solo nel momento in cui viene rappresentata». – GIORGIO STREHLER

Il Maestro ovviamente aveva ragione. E se ciò è vero in generale, vale anche per la **drammaturgia contemporanea**: anche essa **esiste solo se viene rappresentata**. E qui cominciano i problemi.

Scrivono **Andrea Nanni** nel nr. 3/2013 di **Hystrio**: «I cartelloni sono impostati nella maggior parte dei casi in conformità a una legge non scritta secondo la quale si scelgono prima gli spettacoli tratti da un testo famoso con protagonista un attore famoso diretto da un regista famoso, poi spettacoli che hanno almeno due di questi requisiti e infine gli spettacoli che ne hanno quantomeno uno. Gli spettacoli che non hanno neanche uno dei tre requisiti appena elencati difficilmente vengono presi in considerazione. La responsabilità di questa situazione andrebbe equamente ripartita tra istituzioni incapaci di elaborare quadri normativi adeguati alla realtà in cui viviamo, artisti preoccupati soprattutto di garantirsi una riconoscibilità (e quindi collocarsi in una nicchia), critici scarsamente interessati alla mediazione culturale e operatori che si adoperano per non perdere gli spettatori acquisiti (spesso di età avanzata) più che per acquisirne di nuovi. I più illuminati tra i programmatori optano per una sorta di terapia scalare in cui allo spettatore viene somministrata una dose sempre maggiore di difficoltà, secondo una strategia che ricalca quella dell’apprendimento scolastico».

Così lamenta un regista come **Marco Bernardi**: «si producono così poche novità italiane perché il sistema teatrale fa di tutto per scoraggiarne la distribuzione»; o un attore come **Antonio Salines**: «oggi non si può rischiare l’autore nuovo, sconosciuto. Può essere anche un buon lavoro; nessuno lo vuole, a cominciare dai distributori»; o un capocomico quale **Tato Russo**: «Il mercato teatrale è difficilissimo. Oggi che faccio il capocomico so bene quanto lo sia: le commedie nuove non le vuole nessuno. All’inizio mi illudevo, poi sono passato ai classici».

Gli **spettacoli di drammaturgia contemporanea** (persino quelli diretti da importanti registi e recensiti da importanti critici), pertanto, **non li compra nessuno, non li produce nessuno** e, dunque, **nessuna compagnia li mette in scena**. Se le cose stanno così (e stanno così) allora si può dire, per concludere il sillogismo, che **la drammaturgia contemporanea non esiste**. O almeno rischia di non esistere, anche se si continua a scrivere per il teatro.

Qualche autore, in realtà, esiste se la stessa **Hystrio** dedica una rubrica ai “**ritratti di drammaturghi italiani**”: se si scorrono, però, i nomi degli autori *presentati* si scopre che le **loro opere sono rappresentate molto più all’estero** (dove le cose vanno molto diversamente) o che spesso sono **autori che mettono essi stessi in scena i propri testi** facendo leva sulla propria popolarità di attori.

Un’importante rivista teatrale come **Hystrio**, allora, potrebbe (dovrebbe?) proporsi il compito – almeno una volta ogni tanto – di andare alla ricerca di autori che, pur non riuscendo a vedere in scena i propri lavori (per le ragioni sopra descritte) – e quindi non riuscendo a “certificare” la propria “esistenza teatrale” – continuano a scrivere per il teatro, ottenendo degli ottimi risultati.

Forse si imbatterebbe in **un autore come me**. Compreso che (paradossalmente) sarebbe stato più facile del vederli in scena, mi sono impegnato per **pubblicare** i miei **testi teatrali per editori distribuiti su tutto il territorio nazionale**. I volumi sono stati poi **presentati da importanti e noti intellettuali** come **Mauro Ceruti**, da **docenti universitari** quali **Paolo De Marco** (Università Federico II Napoli) e **Emanuela Caselli** (Statale Milano), da un attore e *maestro* come **Michela Monetta**. E hanno ricevuto l’**apprezzamento** e il **sostegno di storici** come **Chiara Frugoni**, di importanti **studiosi ed interpreti della Commedia dell’Arte** quali **Siro Ferrone** e **Claudia Contin...**

E la **rappresentazione**? Senza essere un attore e senza avere alle spalle una compagnia, ho potuto vedere uno dei miei testi, “**Viva ‘o Re!**” – dedicato alla rivoluzione napoletana del 1799, pubblicato da **Tullio Pironti**, con il patrocinio del prestigioso **Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli** – messo in scena da quattro compagnie di giovani, con attori diplomati alla **scuola del Piccolo Teatro**, come **Fabrizio Martorelli**, della compagnia di **Mimmo Borrelli** e della compagnia di **Luca de Filippo**, come **Giovanni Allocca**. Allestimenti molto apprezzati e dal costo contenuto (due personaggi e la scenografia *povera* di un cella) ma con scarsa circuitazione: il solito problema.

La **drammaturgia contemporanea**, allora, potrebbe prendere a prestito il **lamento** di **Antonio Moresco**, che fino a quarantasei anni non veniva ancora pubblicato e si sentiva: «**nella condizione di un sepolto vivo che sente passare e parlare sopra di sé: “No, non c’è più nessun vivo, è stabilito, è deciso, non è possibile che ci sia più nessun vivo...”**».

## ➤ PAOLO E GIORGIO

**Grassi** – 14 settembre 1948 – «Caro **Giorgio**, ricevo il tuo espresso. **Drammatico** come sempre. **Inutilmente drammatico. Inutilmente suicida.** Dal 1939 io ricevo lettere tue tragiche e annuncianti catastrofi e sofferenze estreme, dal 1939 il nostro carteggio porta da parte tua sempre **tristezze senza pari, disperazioni, esasperazioni, sfiducie, dissolvimenti, manie di persecuzione.** Se non ti conoscessi da antica data e se non avessi sott'occhio centinaia di lettere sempre nere, sempre cariche di incubi, probabilmente mi spaventerei a quella di ieri. **Non mi spavento perché gli incubi d'oggi sono quelli di ieri».**

**Grassi** – 4 settembre 1963 – «Carissimo **Giorgio**, ho portato a casa mia tutte le tue lettere e **sto raccogliendo tutto ciò tu abbia scritto in venti anni o in venticinque a me.** L'altra sera, fino all'una, a casa, ho letto cose anche di venti anni fa. C'è da commuoversi: i tuoi temi sono sempre gli stessi, anche a distanza di lustri, così come **la tua coerenza ideologica, estetica, artistica, umana, psicologica è sbalorditiva.** Certo **la nostra amicizia, anche nelle lacerazioni, nelle dimissioni, negli scontri,** esce da questa corrispondenza, come **qualcosa di veramente straordinario».**



Emoziona leggere questi brani di lettere scritte da **Paolo Grassi** a **Giorgio Strehler** a 15 anni di distanza una dall'altra. Restituiscono tutto il senso di un rapporto, descritto poi da **Grassi** nel 1977, nel libro *Quarant'anni di palcoscenico*.

«**Non è stato un sodalizio facile, è stato un sodalizio difficile, talvolta difficilissimo, alle volte mi ha trovato sprovvisto di strumenti di comprensione, però è certamente un patrimonio affascinante, un patrimonio grandissimo** che, vissuto giorno per giorno, **può anche avermi talvolta logorato** ma si è **ritrovato nella sua globalità, da parte mia nei suoi confronti e penso da parte sua nei miei, enormemente cresciuto».**

Due diverse e fortissime personalità, unite dalla condivisione della *straordinaria avventura* del *Piccolo Teatro*. E anche da **Nina Vinchi**, una donna eccezionale, segretaria e vera e propria *colonna* del *Piccolo*, divenuta poi moglie di **Grassi**: «Più il tempo passa e più mi ci sono convinto, che **non saremmo l'uno e l'altro quello che siamo, se accanto a noi, fra noi, non ci fosse stata dal primo momento la preziosa e insostituibile presenza di Nina Vinchi».**

In una **intervista** al *Corriere della Sera* del 2002, **Nina Vinchi** così descrive il loro rapporto: «**Per Paolo** ma anche **per Strehler** sono stata **una sorella, quasi una madre.** [...] Il difetto di **Giorgio**? L'egocentrismo. Il difetto di **Paolo**? La **veemenza.** I loro rapporti diventavano **spesso tumultuosi, mai per cose serie, sempre per stupidaggini.** [...] Un giorno **Strehler urlò a Paolo**: “*Vado a comprare una pistola e ti ammazzo*”. Calmissimo lui mi rincuorò: “*Stia tranquilla, non ha una lira in tasca*”. Dopo dieci minuti **Strehler** era di ritorno: di ottimo umore, fischiettando [...] Io ero **la garanzia dell'indissolubilità del suo legame con Strehler:** appena i loro rapporti si facevano burrascosi io ricucivo. **Da me accettavano tutto.** Nei **momenti più difficili della sua vita professionale,** umiliato da accuse e incomprensioni, **Strehler mi telefonava.** Spesso non diceva niente, soltanto: “*Ho bisogno di sentire una voce amica*”. [...] Spesso **la presenza di una donna divide, io invece mi riconosco un merito: aver tenuto uniti Paolo e Strehler».**

Un altro elemento, però, ha reso possibile l'*alchimia* di quel legame. **Grassi** lo chiarisce sempre nel 1977: «**A Giorgio sono stato vicino, nel bene e nel male, nel giusto e nell'ingiusto, nell'utile e nel meno utile.** [...] **Giorgio** è un uomo che ha preferito sfertermi o polemizzare con me in molti momenti facili. **Nei momenti difficili, delle gravi scelte, lui si è fortemente compromesso per me, per la mia persona, per quel tanto che io posso valere, forse come nessuno».**

**Compromettersi.** «*Mettersi a rischio, a repentaglio, in pericolo*», dice il **vocabolario**. Essere disposti – e, se occorre, farlo – a *mettersi a rischio per l'altro*. Il **segreto** di una **grande amicizia** è **tutto qua.** Per questo, fra **Paolo** e **Giorgio** «**dissensi, crisi, reciproci scambi di dimissioni, scambi di lettere feroci, sono sempre rimasti alla superficie senza intaccare il tessuto connettivo della nostra amicizia, la nostra misteriosa, ombelicale fraternità».**

Molti mi hanno chiesto *cosa significasse* la *riflessione* del 28 giugno: un foglio interamente bianco dal titolo “**Niente**”. Era un'immagine, ovviamente. E un'immagine ha una sua **potente autonomia** e **non può essere ridotta a significato,** pena **perdere** la sua **forza evocatrice.** A me **faceva riaffiorare** il **niente** di **Nina** a conclusione dell'intervista del 2002.

«**Cosa è rimasto oggi dell'eredità** di quei due personaggi tanto straordinari, il regista di genio e l'inventivo produttore di cultura? La **risposta** di **Nina Vinchi,** priva di sospiri e di enfasi, è **dura come una sentenza,** implacabile come una condanna, **ma viene pronunciata con voce tranquilla,** da sorella maggiore: – “**Niente, non è rimasto più niente**”».

Bergamo, 17 luglio 2013

## ➤ IL CORPO DELLE DONNE

**Loirella Zanardo** è autrice del documentario **Il corpo delle donne**, che denuncia lo *svilimento* del corpo femminile che avviene in televisione. Il documentario, messo in rete nel 2009, ha avuto un grande successo ed è poi divenuto un libro pubblicato da **Feltrinelli**. In virtù di ciò, viene intervistata da **Repubblica.it** ogni qualvolta si verifichi un evento in attinenza con questo tema. Una *professionista dell'analisi sul corpo delle donne*. Ieri, per la *requisitoria* del PM Sangermano al processo *cosiddetto 'Ruby 2'*, puntualmente è comparso il **video** con le dichiarazioni della **Zanardo**.

«**Le donne**, sempre di più, come se tutte **le battaglie che sono state fatte finora non siano servite**, e le giovani donne in particolare, vengono **viste come oggetti**. [...] Vorrei fare una raccomandazione agli adulti e alle adulte come me: **noi siamo responsabili di questa società, di quello che è successo in questi 30 anni**. È abbastanza doloroso vedere degli adulti che adesso **additano i prodotti di questa cultura come colpevoli**. Sicuramente hanno una responsabilità ma io credo che dobbiamo **iniziare una riflessione anche sulle nostre, di responsabilità, di adulti che hanno permesso tutto questo** e adesso **additano delle ventenni** come se fossimo ancora al periodo della caccia alle streghe. [...] Se per **30 anni** io non do quasi nulla per **formare le nuove generazioni**, poi non posso scandalizzarmi». **Loirella Zanardo**

«**Quello che è successo in questi trenta anni**» è spiegato nel libro **Il corpo delle donne**: «Alle leve del potere siamo arrivate **pagando prezzi altissimi**, che difficilmente si ha la generosità di denunciare. [...] **Non volevamo**, per diventare visibili, e in'ultima analisi **per esistere, dover abdicare al femminile profondo**, che significasse un figlio o semplicemente **un modo di essere**. Il **modello maschile che abbiamo introiettato** fa sì che **ora ci guardiamo come pensiamo ci guarderebbe un uomo**, quel modello **rende una velina sicura di piacersi di più con un seno sproporzionatamente grande** perché risponde a un presunto desiderio maschile, che lei confonde con il proprio desiderio. [...] **Ci siamo allontanate troppo da noi stesse** e ora è **difficile trovare la strada che ci condurrà a casa**». L'«**abdicare al femminile profondo**» attraverso «**il modello maschile che abbiamo introiettato**», è l'autocritica più dolorosa. E invita tutti a «**iniziare una riflessione anche sulle nostre, di responsabilità**» degli ultimi «**trenta anni**».

Trenta anni. Anni '80. Dunque... Nel **1980 Marguerite Yourcenar** così scriveva nel libro/intervista **Ad occhi aperti**:

«Ho delle **grosse obiezioni** nei confronti del **femminismo** quale si presenta oggi. **Esso è per lo più aggressivo**, e non è con l'aggressività che si perviene a qualcosa di duraturo. Inoltre, paradossalmente, **è conformista** dal punto di vista dell'*establishment*. [...] Questa specie di **Homo Sapiens delle società burocratiche e tecnocratiche** è **l'ideale che essa sembra voler imitare senza vedere le frustrazioni e i pericoli** che un modello simile comporta, perché, **simile in questo agli uomini**, essa **ragiona in termini di profitto immediato e di "successo" individuale**. [...] Trovo altresì antipatico **vedere la donna tenere il piede in due staffe**. Vedere riviste che, **per conformarsi alla moda** (perché anche **le opinioni sono delle mode**), **pubblicano articoli femministi** che si vorrebbero **incendiari**, offrendo contemporaneamente alle lettrici che le sfogliano distrattamente dal parrucchiere **una uguale dose di fotografie di belle ragazze**, o meglio di **ragazze che sarebbero belle se non incarnassero con troppa evidenza dei modelli pubblicitari**... Il fatto che **le femministe accettino questa schiera di donne-oggetto mi stupisce**».

Non pretendo che le femministe dei *reggiseni bruciati in piazza* negli anni 70 avessero la lucidità di capire che sarebbe andata a finire esattamente così. Gli **scrittori, i poeti, gli artisti pre-vedono, vedono prima**. Così, non è che «**tutte le battaglie che sono state fatte finora non siano servite**»: erano **battaglie già viziate in origine**. La **Zanardo**, però, nel **1980** aveva **23 anni**: se avesse letto *allora* la **Yourcenar** avrebbe capito ciò che riterrà giusto ammettere solo nel **2011**: «**è ora di dire che non era quella l'emancipazione che cercavamo**». È ora? Era ora già **trenta anni fa**, Lorella

Mi viene da pensare alle **ragazze e donne** che **studiano e lavorano** come attrici di **Teatro**. Nel **rigore** quasi *militare* della scuola del **Piccolo Teatro** o dei **maestri della Commedia dell'Arte** o del **Terzo Teatro**, nell'**impegno civile** dei **teatri di periferia** o nella **ricerca dei teatri in provincia**... La **fatica, il rigore, il talento, la passione, la dedizione** di **ragazze e donne** che – pur consapevoli che difficilmente diverranno *ricche e famose* – affrontano un lungo percorso **alla ricerca della Bellezza come forma di Resistenza**. Nel 2000 ho assistito alla messa scena di **Baccanti** di **Euripide** al **Teatro dell'Elfo** a **Milano** con la regia di **Serena Sinigaglia**. Le **baccanti** erano **a seno nudo** ma credo nessuno le guardasse con *brama*, tanto si era coinvolti nell'intensità e nella potenza dello spettacolo. **A seno nudo** era anche **Agave**, nel terribile monologo del finale. Dopo il **buio**, la compagnia si è **presentata** per gli applausi, scroscianti. L'**attrice** di **Agave** era rientrata nelle quinte solo qualche istante prima e, **con affanno, cercava di coprirsi**... **Nuda** per tutto **lo spettacolo** come **personaggio**, come **attrice** sentiva il **pudore** di **coprirsi agli occhi degli spettatori**.

Ecco, questo è il **corpo delle donne in teatro**! Alla **Zanardo** (che fa parte dei destinatari delle mie riflessioni) mi permetto di dare un consiglio: lasci perdere la televisione, **faccia un documentario sulle donne del Teatro**. Non so se avrebbe il **successo** della **denuncia delle donne nude in televisione**, ma di sicuro una **maggiore utilità**. Come scrive il drammaturgo **Olivier Py**: «**O tragediante, cessa i tuoi piagnistei sul caos e insegnaci a rattoppare l'abito da sposa**».

Bergamo, 01 giugno 2013



## ➤ SANTI E BRIGANTI

«Essere o non essere. E per essere più precisi: **essere attori, o non esserlo**. Essere disposti a tutto pur di andare in scena? Rinunciare anche alla propria dignità? Oppure smettere, mandare tutto al diavolo. Soccombere forse. [...] Essere o non essere – sostiene Provinzano – è il dilemma che lacera (e affama) ogni giovane attore oggi. Se sia più giusto avventurarsi sulla strada di **un teatro che ha scarso peso tra le priorità sociali, ed è guardato con sufficienza da chi gestisce i beni culturali**. Oppure dire basta, farla finita, considerarsi sconfitti in un mondo dove la legge è quella dell'intrattenimento e della propaganda». Recensione di **Roberto Canziani**, sull'ultimo numero di **Hystrio**, a *To play or to die* di Giuseppe Provinzano.

«Non avrei voluto che mia figlia, Sveva, intraprendesse la mia carriera. Ma è andata così. Perché è dura. Perché **se ti dedichi solo a questo mestiere oggi non ce la fai a vivere con serenità**. Io ho faticato e mi sono divertito. **Loro, intendo quelli che hanno iniziato solo ieri, che faranno?**». *Repubblica*, domenica 26 maggio. Intervista a **Gianrico Tedeschi**.

«**Il teatro è morto perché non è più in uso nelle classi che lo hanno inventato, ci vanno delle minoranze appassionate, non la società**», afferma il regista nel libro **Il moderno e la crepa. Dialogo con Mario Missiroli** di **Andrea Rabbito**

Con l'eco di queste parole, lette nei giorni scorsi, assisto ieri allo spettacolo **Fratraglie** della compagnia **Santibriganti** di **Torino** (diretta da **Maurizio Bàbuin**) nell'ambito del **Festival Zani et Arlichini** del **Teatro Viaggio** di Bergamo.

Lo spettacolo inizia dove *finivano* quelle parole. C'è la crisi, avverte un annuncio, non si può pagare l'attore, al suo posto solo un leggio. Entra l'*attrice* (**Cecilia Bozzolini**): richiama con modi spicci il *capocomico* (**Mauro Piombo**, anche autore e regista) che, accertatosi che il pubblico abbia pagato (tormentone dello spettacolo), si *rassegna* a dare inizio... In scena, solo **Mauro** e **Cecilia**. Niente scenografia, né costumi, né strumenti musicali, qualche oggetto... Ma hanno **le maschere. I loro corpi, le loro voci**. Basteranno? **Piombo**, sornione, si mostra sfiduciato. Guardate, sembra dire, vi mostro tutti i lazzi – già logori ai tempi di **Goldoni** – e tutti i trucchi: un prestigiatore stanco deciso a svelare la miseria della sua magia. Eppure... tutto ancora **emoziona e diverte**, ancora **commuove e intenerisce**. Loro, in scena, lo sanno ma fingono di *temere* il pubblico. Si divertono a improvvisare. Prendono di mira il *nuovo sindaco*, in sala (c'è pure l'*uscente!*). *Simulano un conflitto*, senza non c'è Teatro: allieva/maestro, attrice/capocomico, fanciulla/uomo.

**Cecilia** spiega, letteralmente, il *canovaccio*, assecondando l'etimologia: si lega al collo un panno e ne *illustra* le parti facendole maliziosamente coincidere con quelle del suo florido corpo. Narra l'immutabile *storia*, che **Roberto Tessari** così sintetizza: «Al di là dei troppi titoli, l'unico *Canovaccio* davvero rappresentato dalla *Commedia dell'Arte* pone in scena il conflitto tra il Nuovo (gli *Innamorati giovani*) e il Vecchio (i padri). E lo sviluppa attraverso l'azione perturbatrice di un elemento infimo eppure magicamente malizioso, beffatore e balordo (gli *Zanni*). E lo conclude all'insegna di una *Gioventù* che afferma i suoi diritti trionfanti contro la *Vecchiaia*, sconfitta e derisa». **Cecilia**, **zanni** nella maschera al volto (e nelle braccia e nelle gambe), recita anche gli **innamorati** con la voce e... due lembi del panno bianco. Guardo questa attrice così bella e brava, così leggiadra e potente, padrona della tecnica e della scena, e mi sorprendo a *pensarmi* uno degli spettatori del '500 che hanno *subito* per la prima volta la *malia* di una donna attrice.

Poi è il capocomico a calzare la maschera. **Zanni, Pulcinella, Dottore** (il cui falso sapere non è più nella declamazione del *latinorum* ma nel compulsare una tastiera e pescare a caso nel mare di *wikipedia*). E **Piombo**, sempre con finta noncuranza, rende tutta la *fascinazione* del *potere archetipico della* maschera. Per ultimo, **Pantalone**, con le sue *fole* di vecchio impotente. È **Cecilia** ad evocare lo *charivari*: «**Nei matrimoni di un vecchio con una fanciulla, le campane suonano a morte**». Così **Pantalone**, ignaro, finisce fra le braccia della *Morte* *abbagliato* dal biancore giovane delle sue cosce nude, senza accorgersi dell'eterno pallore della sua orrida maschera. E si rifugia quieto sotto il suo mantello, mentre lei lo rassicura con una *nenia materna*. Potente, struggente finale: traduce in immagini il concetto espresso da **Alessandra Mignatti**: «In questo straordinario rapporto dialettico fra vita e morte dobbiamo considerare le maschere. [...] Esse sono i portatori del caos che distrugge il vecchio mondo e il vecchio tempo per portare una nuova vita, per portare fertilità. [...] Ciò che è sotto, i morti, veniva sopra, come la vegetazione sarebbe tornata da sottoterra.». È questo il *segreto della Commedia dell'Arte*: un **rito propiziatorio**, altro che *trama elementare*. Per questo ha così *irretito* gli spettatori, per secoli e ancora oggi, nonostante le pretenziose ingenuità del razionalismo e la stolidità del consumismo.

È andata in scena una, applauditissima, **riflessione** sulla **Commedia dell'Arte**, *celata* in uno spettacolo fatto di niente, pieno di tutto. Di grande tecnica, innanzitutto. E di intelligenza *svagata*, di ironia dolce, di sapienza antropologica nell'ostentata, finta, evanescenza di un canovaccio. In fondo, **Fratraglie** parla *soltanto* di due cose: **la vita e la morte**.

Fa male il **Potere** a non temerlo più: **il Teatro è vivo**, anche se i teatranti *non si sentono tanto bene*. I migliori di loro sono ancora **santi e briganti**: fanno miracoli, pur se mostrano di non crederci più, propongono ancora una ribellione anche quando fingono di essersi arresi. Scrive un grande *comico* del '600, **Niccolò Barbieri**: «Le semplici persone sentono dire istrioni e si credono che si dica stregoni e incantatori, e in certi paesi d'Italia credono che i comici facciano piovare e tempestare». **Barbieri** finge di non crederci, come **Piombo**. Finito lo spettacolo, ieri sera, diluviava.

Bergamo, 29 maggio 2013

## ➤ CHI (RI)CERCA, TROVA!



Domenica scorsa lo scrittore **Antonio Moresco** è stato ospite della *rubrica domenicale Billy* del **TG1** per presentare il suo nuovo romanzo *La lucina*. Un mese fa era stato da **fabiofazio** (e già qualche anno fa, **dariabignardi**).

Benissimo, per **Moresco** e per la sua scrittura, finalmente approdata anche alla **promozione del TG1**. E benissimo anche per il critico **Carla Benedetti**, che ha dovuto combattere una specie di *crociata* personale per promuoverla. Nel 2002 scrive in suo favore un intero capitolo del saggio **Il tradimento dei critici**, così *lamentando*: «Antonio Moresco è stato per molto tempo uno scrittore “clandestino”. Fino all’età di quarantasei anni non è riuscito a pubblicare una riga di quel che teneva nei cassette. [...] Adesso, però, con cinque libri pubblicati, e un sesto in corso di stampa, si avvia a batterne un secondo: la capacità di perdere per strada i suoi primi estimatori». Nove anni dopo, 2011, nel suo **Disumane lettere** ancora così *protestava*: «Mentre i suoi libri ormai venivano pubblicati e la sua posizione si precisava, persino si radicalizzava, lo scrittore è stato trattato con un’aggressività assai rara, con recensioni fantasiose che alteravano o caricaturalizzavano i contenuti dei suoi libri, o miravano a delegittimare la persona dell’autore».

Nel lodare le «fuoriuscite di magma l’una dentro l’altra» di *Canti del Caos*, la **Benedetti** spiegava come il libro trattasse di «**pornografia estrema**, il mondo dei set clandestini che si aprono qua e là sottoterra nella notte, pieni di **fiche squarciate, cazzi di cristallo, rostri, serpenti, bocche siliconate, scoppiate, gole tatuate, sangue, escrementi, lacerazioni**; la **metropoli pullulante di creature della notte** (di quella notte che «comincia sempre dopo»): **prostitute nere, stupranti e stuprate, Ditalina e Pompina** che si fanno rinchiudere nei parchi dopo la chiusura». Avevo scritto alla professoressa nel marzo 2011 (senza ricevere sua risposta), **dichiarandomi stupito per questa ostilità nei confronti della scrittura di Moresco**. Le scrivevo, infatti, che «nella scena teatrale, gli autori contemporanei più rappresentati, premiati ed esaltati dai critici scrivono così. Fosse stato un drammaturgo, lo pubblicavano, lo rappresentavano e gli davano pure il premio Ubu!». E alla sua affermazione che Moresco scriveva «senza timore di azzardare per vie poco premiate nel nostro tempo, non previste, non prevedibili, talvolta non dominate del tutto nemmeno dall’autore», commentavo: «Mah, è proprio strano... **in teatro sono vie prevedibili, previste e premiate**».

Nel suo ultimo numero, non a caso, **Hystrio** dedica il suo consueto *dossier* al tema **Teatro & Sesso**. Nell’approfondito ed articolato *excursus storico* si giunge al nostro tempo, con esempi di successo come i testi di **Jan Fabre** e gli spettacoli di **ricci/forti**. «Per il fiammingo **Jan Fabre** [...] il passaggio dall’erotico al corpo in rivolta si sigla con *Je suis sang*, presentato nel 2001 al Festival di Avignone, un **percorso di ricerca** ancora più estremo. **Sangue, fluidi vitali** (tra cui le **secrezioni** e gli **escrementi**) [...], lottatori e spose vistosamente **imbrattate di sangue, onanismo e violenza** scanditi dal rumore di **coltelli da macelleria** e apparecchi da elettrococ, con annessi tavoli da obitorio. (Paolo Ruffini)». «**La nudità esibita e l’evocazione di atti sessuali**, spesso con **tinte sadomaso**, sono da sempre **al centro del lavoro di ricci/forte**, fino a una scena del recente *Imitation of Death*, dove **un attore ne tira letteralmente un altro prendendolo per il sesso**. (Oliviero Ponte di Pino)». (nella foto in alto, una scena dello spettacolo)

Nel *dossier*, registi attori e drammaturghi rispondono al quesito: «**Svestire gli artisti: trasgressione o moda?**». Fra le altre, la risposta di **Emma Dante**: «Può essere di moda e allo stesso tempo infastidire chi è insofferente alle tendenze. In ogni caso **funziona molto bene al botteghino**. La gente ha sempre voglia di guardare una scena di sesso, fosse solo per criticare ed indignarsi». Sarà per questo che il **percorso di ricerca** di **Jan Fabre** ha così successo e – scrive Fabio Acca – «il **brand ricci/forte** ha raggiunto una **popolarità inconsueta per il teatro di ricerca italiano**? Chissà...

In ogni caso, anche l’ostracismo al **percorso di ricerca** di **Moresco** è finito. Con buona pace di **Carla Benedetti**, la sua **non** è una «scrittura in conflitto con l’idea di letteratura oggi dominante». Lo scrittore è approdato al **TG1** all’ora di pranzo della **domenica**. **Bruno Luperà**: «Antonio Moresco è uno scrittore che non lascia alternative: o lo ami o lo odi. *La Lucina*, il suo ultimo romanzo, è un dono letterario. Da amare». Da amare. E pubblicare. **Mondadori**, *of course*.

*Corpo/cibo/merda/merce/rifiuti*. Forse è l’*iperbole* più efficace per rappresentare *l’uomo reificato del consumismo*. Ma rappresentare *l’esistente* può essere una **resa**, perciò **premiata**. La **resistenza** è ciò che **Ugo Morelli** definisce «**la dimensione distintiva dell’umano che è la non coincidenza con se stessi e la tensione rinvante alla ricerca dell’inedito, di quello che prima non c’era**»: **Bellezza**, soffio sull’impasto di creta, attimo di passato/futuro, a trascendere l’uomo e il suo presente.

Bergamo, 11 maggio 2013

## ➤ L'ATTORE E IL BENZINAIO

«Le case diroccate, il freddo, le coabitazioni, la fame, reduci che rientravano dai lager tedeschi portandosi dietro quasi un funebre odore di cenere, il mercato nero, diciotto ore per andare da Milano a Roma, le raffiche di mitra nella notte, i cadaveri all'obitorio la mattina»: la **Milano** del «primo inverno del dopoguerra», descritta dal grande critico **Roberto De Monticelli**.

Solo un anno dopo, **aprile 1947**, poteva sembrare legittima – alla presentazione ufficiale, da parte del Sindaco **Antonio Greppi**, della nascita del *Piccolo Teatro di Milano* – «l'obiezione di chi si domandi **che bisogno ci sia di assumere i rischi di una attività quanto mai incerta e, in ogni modo, superflua e voluttuaria**. Forse non ci sono già abbastanza imprese private che si occupano di spettacoli d'ogni genere e d'ogni livello?». Questa la risposta di **Greppi**, già **partigiano** e designato dal **CLN** a primo Sindaco di Milano dopo la **Liberazione**. «**Era necessario e urgente un teatro che al di sopra della mischia degli interessi speculativi e della superficiale fluttuazione dei gusti, fissasse il carattere esemplare dello stile e custodisse, rianimandoli, i valori universali e veramente umani della cultura e dell'arte. [...] Un teatro per il popolo, senza essere demagogicamente popolare; teatro di largo respiro culturale senza impancature scolastiche; teatro di ogni tempo, pur che riviva nella magica e perenne attualità della poesia e del pensiero; teatro d'ogni Paese, sempre che superi gli angusti confini dell'episodio e dell'ambiente. [...] Tutti coloro che credono nel teatro e soffrono per i suoi sbandamenti potranno dunque stringersi intorno alla nostra iniziativa, incoraggiarla, aiutarla, potenziarla. Così Milano sarà una volta di più alla testa del movimento di ricostruzione nazionale, che è, prima di tutto, né potrebbe non essere, un movimento di coscienze e di valori spirituali**». (articolo del *Corriere della Sera*, **10 aprile 1947**). Commoventi le parole del sindaco. E strabiliante constatare la perfetta riuscita di quella «**coraggiosa intrapresa**». Il *Piccolo Teatro* è stato – per l'Italia e per il mondo – un «teatro per il popolo, teatro di largo respiro culturale, teatro di ogni tempo, teatro d'ogni Paese».

**Due geni** ne furono gli artefici: **Paolo Grassi** e **Giorgio Strehler**, che all'epoca avevano, rispettivamente, **28 e 26 anni!** Cosa è rimasto oggi dell'eredità di quei due uomini straordinari? Ha risposto – in una intervista del **2002** – **Nina Vinchi**, segretaria e vera e propria *colonna* del *Piccolo Teatro*, divenuta poi moglie di **Grassi**: «**Niente, non è rimasto più niente**». **Giorgio Strehler**, ancora nel **1997**, pochi mesi prima di morire, ribadiva la necessità di un «**un teatro non dico di Stato ma che sia legato alla vita pubblica**. Grassi diceva: «**Il teatro come la centrale del latte**». Un **servizio pubblico**, per tutti, e nessuno ci guadagna, se non l'Arte, la Bellezza». **Luca Ronconi** così scriveva, nel **2002**, su *Repubblica*: «È ancora possibile ritenere «**servizio**» una funzione culturale come quella **teatrale** della quale attualmente spesso sembra **non avvertirsi più alcuna necessità?** Smesse le maschere di una retorica pedagogica, un po' in odor di demagogia, credo in effetti che nessuno possa contestare il fatto che ai nostri giorni **il teatro non costituisce più una risposta, non dico ad un bisogno, ma forse nemmeno ad una reale domanda da parte del pubblico** – ammesso e non concesso che di un vero e proprio pubblico teatrale si possa ancora parlare. Orbene, se la nozione politico-sociale di teatro come servizio si è ormai fatta anacronistica e se ciononostante al palcoscenico ancora compete il ruolo culturale e metaforico – mi ostino a credere nel nostro presente sempre più necessario ed insostituibile – di essere luogo di una conoscenza complessa maturata attraverso l'esperienza, non si dovrebbe allora cominciare a pensare all'esperienza scenica come ad un «**valore**», e che proprio in quanto «**valore**» il **teatro andrebbe tutelato e sostenuto?**». Da «**servizio**» a «**valore**». Non è l'espressione d'una concezione ma la constatazione di una realtà. Resta il fatto che **Ronconi** nel **1998** è divenuto **direttore artistico** del *Piccolo Teatro*. Ed è impressionante la differenza fra le dichiarazioni, a soli **5 anni di distanza**, dei due direttori artistici del più importante teatro stabile italiano.

Come lamentarsi, allora, che oggi i sindaci, a differenza di Antonio Greppi, parlino solo di tasse e balzelli locali? E come stupirsi se continua a diminuire il finanziamento pubblico per il Teatro e, in generale, per la Cultura? Due anni fa un notevole taglio al **FUS, fondo unico per lo spettacolo**, venne evitato – solo dopo le proteste dell'intero mondo della Cultura – con un *espediente*: un **aumento di 2 centesimi per litro** sulle *accise* della **benzina**.

**CAMPESE** – Mio nonno, anche lui attore, nonno da parte di madre, comperò un sillabario per insegnarmi a leggere. [...] Una pagina di quel libro mi lasciò molto contrariato. Quella che comincia a inculcare nella mente dei bambini il rispetto che si deve avere per gli uomini che con la loro attività onorano il proprio paese. In cima alla pagina c'è scritto: «**Arti e mestieri**». Il medico c'è, l'avvocato c'è, l'ingegnere c'è, il magistrato c'è, l'insegnante c'è; poi c'è il sarto, il falegname, il fabbro, il maniscalco... c'è perfino l'arrotino... l'attore non c'è. [...] Cominciai a chiedermi con la crudeltà che caratterizza l'innocenza dei bambini quale fosse mai il mestiere o la professione di mio nonno, di mia madre, di mio padre. Una sera mio padre mi chiese: «**Vuoi fare l'attore da grande?**». Gli risposi: «**No**». «**E perché?**». «**Perché sennò non mi mettono nel sillabario**».

È un **monologo** del *Capocomico* protagonista de *L'arte della commedia* di **Eduardo De Filippo**, scritta nel **1964**. Quasi mezzo secolo dopo, nel **2012**, quinta ristampa de *Il libro dei mestieri* di **Richard Scarry** (Mondadori). Oltre a quelli nominati da **Campese**, c'è l'albergatore, il cameriere, la parrucchiera, il barbiere, il fattorino, il tassista; c'è l'impiegato, il bancario, la segretaria, il centralinista, la commessa, il giornalista; c'è il poeta, il pittore, il musicista, il romanziere, il giornalista, il tipografo, il fotografo, il libraio; c'è il dentista, l'infermiera, l'oculista; c'è il fruttivendolo, il salumiere, il pasticciere, il fornaio, il panettiere; c'è il muratore, l'idraulico, l'operaio, l'elettricista, l'imbianchino, il camionista, il postino, lo spazzino; c'è il contadino, il giardiniere, il minatore, il pescatore; c'è il pilota, la hostess, il capitano, il marinaio, il capostazione; c'è il sindaco, il pompiere, il commissario, il poliziotto. **C'è persino il ladro**. E siccome è la benzina a *muovere* il mondo (e *finanziare* il Teatro), i **bambini da 3 a 6 anni** devono sapere che il **benzinaio c'è!** Ma l'**attore, no**. L'**attore non c'è**.

Bergamo, 09 marzo 2013

## ➤ ARLECCHINO NON È ITALIANO

«Sono Arlecchino. Bergamo è la mia città», è costretta a dichiarare la celebre maschera in un cartellone per la **candidatura di Bergamo** a “**Capitale della Cultura Europea 2019**”.

Quando tengo a **Bergamo** delle lezioni sulla **Commedia dell'Arte** registro ogni volta lo stupore, perfino lo *sgomento*, di buona parte dell'uditorio nell'apprendere che non solo **Arlecchino NON è bergamasco** ma... **NON è nemmeno italiano!**

La sua figura ha origine in una **saga germanica**, per la quale «il fracasso infernale scatenantesi in certe notti tempestose» era «determinato da una “**masnada**” di **anime perverse**, le quali – montate su cavalli furiosamente nitrenti, inseguenti belve ancora più furiosamente ululanti, circonfuse da fiamme livide dagli sprazzi multicolori e **guidate da un loro «re»** – sarebbero state condannate a galoppare in guisa così terrificante finché non fosse piaciuto al Signore o considerata terminata quella loro espiazione, ovvero, qualora i peccati commessi da loro in vita fossero insuscetibili di perdono, precipitarle nel più profondo dell'inferno. [...] Le nazioni diverse da quelle germaniche, nelle quali **la leggenda della caccia selvaggia** ebbe diffusione maggiore, furono l'**Inghilterra** e la **Francia**. Bensì nell'uno e nell'altro paese essa si fuse e confuse con due leggende locali o, più esattamente, con due forme diverse d'un'unica leggenda, sorta, sembra, intorno al **900** nella Bretagna francese o continentale e passata poi, con varianti, in quella inglese o insulare. (FAUSTO NICOLINI)». E il nome **Arlecchino** «di ceppo germanico, sta chiaramente con **Hell-** «inferno» (dissimilato in *Herl-*) e *König*, «re». (LUDOVICO ZORZI)».

**Arlecchino** è un **diavolo**, dunque, il **re** della ‘**caccia selvaggia**’, *capofila* dello ‘**charivari**’ e dei cortei carnevaleschi. Del diavolo, scrive **Zorzi**, ha il «grugno della maschera primitiva, irsuto di peli e fornito di un bozzo rosso sulla fronte, [...] stronco di un paio di corna satiresche»; la «voce in falsetto»; il «passo saltellante, di ritmo ternario»; la «sessualità primordiale ed oscena»; la «scatologia elementare»; la «congenita e patologica fame». Continua **ZORZI**: «Credo, ad esempio, che il celebre *lazzo della mosca* (oggi magistralmente eseguito da Soleri nell'*Arlecchino* di Strehler) denoti anch'esso una lontana provenienza diabolica: negli antichi formulari di scongiuri, o nei prontuari per identificare le streghe, tanto il diavolo quanto le sue ancelle vengono talvolta gratificati della qualifica di *magna-mosche*».

E l'**approdo in teatro** quando avvenne? Scrive **DELIA GAMBELLI** nel saggio “**Arlecchino a Parigi**”: «Dai percorsi sdruciolevoli della ricerca dell'identità del primo Arlecchino, una riflessione si fa largo e si impone con evidenza: il **primo Arlecchino** di cui **ci sia giunta notizia è Tristano Martinelli**; e questo è, pragmaticamente, l'argomento più convincente per **farlo ritenere**, fino al rinvenimento di documenti contrari, il **primo Zanni** ad **aver adottato** per il suo ruolo il **nome** che tante risonanze suscitava presso il **pubblico francese**». In **Francia**, infatti, **Tristano Martinelli** portò in scena per la prima volta Arlecchino, come scrive **SIRO FERRONE**: «nella **Parigi del 1584**, all'età di 27 anni. [...] Dopo di lui quel nome rimase, senza perdere il mitico alone suggerito dalla letteratura popolare, a designare un preciso personaggio delle scene teatrali che convisse con gli zanni superstiti, accompagnando, durante la vita e anche dopo la morte, i molti attori che lo scelsero, uno dopo l'altro, a imitazione dell'inventore e primo titolare». Come *parlata* per questa nuova maschera, **Martinelli** adottò «il suo idioma natale, il **mantovano**, una lingua che già nell'uso quotidiano dispone di uno spettro variegato di sfumature **venete, emiliane, lombarde**. [...] La **nuova lingua**, nell'immaginazione scenica, si poteva **arricchire** inoltre di parole **latine, francesi, spagnole**, imparate lungo la strada». (*Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Laterza, 2006).

Una creatura di un'antica **leggenda germanica**, diffusa in **Francia** e **Inghilterra**, prima dell'anno Mille. Poi alla **fine del XVI secolo**, un attore **mantovano** la *trasforma*, a **Parigi**, in un **personaggio teatrale** che parla in *grammelot padano*. Potremmo concludere, allora, con **LUDOVICO ZORZI**, che «Arlecchino potrà essersi naturalizzato **al punto di esprimersi nell'antica parlata zannesca, di base bergamasca**, e ingentilitasi poi nel dialetto veneziano; ma egli rimane un «**oriundo**», **non è un italiano**». Ma anche dire questo può essere riduttivo...

**Arlecchino** deriva dallo **Zanni**, come tutte le maschere dei **Servi**. E, come ci ricorda, **AMBROGIO ARTONI**: «la figura dello **Zanni** è davvero **bergamasca** e alla **Commedia dell'Arte** ha fornito il **nucleo essenziale**». Ma prima del suo *addomesticamento* teatrale, «**Zanni** è un vero e proprio spirito del sottosuolo, del regno dei morti e dei beni della terra. [...] È un vero e proprio demone tellurico, che veniva evocato attraverso il mascheramento. [...] Si presenta nell'immagine della maschera per portare il Caos, il riso purificatore e assieme la fertilità degli uomini, dei suoi campi e dei suoi animali». (ALESSANDRA MIGNATTI, *La maschera e il viaggio*, Moretti&Vitali, 2007).

Lo **Zanni** trae origine da una **figura archetipica**, affiorata in ogni tempo e latitudine, nella forma del mito del “**Trickster**” o “**Briccone Divino**”. Scrive l'antropologo **PAUL RADIN**: «Pochi sono i **miti** di cui si possa affermare con altrettanta certezza **che appartengono alle più antiche forme espressive dell'umanità**, e raramente altri miti hanno conservato il loro contenuto originario in modo così fedele. Il **mito del Briccone** sussiste in una forma pienamente riconoscibile **sia tra i popoli più primitivi che tra quelli evoluti**: è infatti **rintracciabile, sin dall'antichità**, presso i **greci, i cinesi, i giapponesi** e nel **mondo semitico**. Molti tratti del **Briccone** riaffiorano inoltre nel **buffone medievale**. Ai **giorni nostri** la figura del **Briccone** può essere **riconoscibile** in quella di **Pulcinella** e del clown». E **JUNG**: «Il fantasma del **Briccone** vaga attraverso la **mitologia di tutti i tempi e i luoghi**, nei **racconti burleschi**, nei **carnevali esuberanti**, nei **riti magici e risanatori**, nelle **paure**, nelle **illuminazioni religiose**, sotto forme a volte precise, a volte indeterminate. [...] Il **Briccone** rimane a lungo una fonte di divertimento e **sopravvive fin nelle epoche civilizzate**, per esempio nei personaggi carnevaleschi di **Pulcinella** e dello **Zanni**».

Nel **passaggio al teatro**, però, il **mito perde** gran parte della **sua potenza**. Scrive **ALESSANDRA MIGNATTI**: «Il **demone potente** diventa **lo sciocco bergamasco**. [...] Questa maschera che **ingoiava tutto** per poi **espellerlo purificato** e che in questa sua attività **digestiva fecondava il mondo**, già nei componenti di ‘**500** e ‘**600** si riduce ad essere «**Zane ingordo menordo balordo**», finendo un po' alla volta per perdersi fra tutte le sue variegate incarnazioni», fra cui, naturalmente, la più celebre è **Arlecchino**.

**Arlecchino**, dunque, incarnazione dello **Zanni**, derivazione, a sua volta, del **Trickster**, che **Jung** considera uno «**psicologema**», cioè «una **struttura psichica archetipica che risale a tempi remoti**». Nonostante la *normalizzazione* teatrale, allora, **Arlecchino** è un **archetipo**. Non appartiene ad alcun continente o nazione o città. Non appartiene a **Bergamo** né all'**Italia**. **Appartiene**, semplicemente, all'**Umanità**.

«**Gli dei sono diventati malattie**», la celeberrima – sconsolata – diagnosi del nostro tempo fatta da **JUNG**. Poco più di mezzo secolo dopo, **gli archetipi** sono diventati **testimonial pubblicitari**, di una *marca di pasta* o di una candidatura a **Capitale della Cultura Europea**.

Bergamo, 07 febbraio 2013

## ➤ IL GIRO DELLA PRIGIONE

Ho sorriso alla fine di *Siamosolonoï*, visto ieri sera al *Teatro Donizetti*: uno spettacolo che è il *compendio* di tutto quanto vi vado scrivendo da un mese a questa parte.

Ne riporto la presentazione, dal sito del **Teatro della Tosse**, che lo ha *coprodotto*.

«È la storia **dell'amore patologico, possessivo e infantile** che unisce Savino e Ada: **un uomo e una donna** impegnati in un **confronto** che è una **lotta amorosa**, al tempo stesso **spietata e dolcissima**. La pièce si svolge in **una cucina: la stanza del quotidiano** per eccellenza, da riordinare, in cui preparare il pranzo e guardare la tv, diventa teatro di **duelli e vendette**, privazioni e liberazioni, **conquiste e sconfitte** in un alternarsi di leggerezza, malinconia e inquietudine».

Siamo ancora là, all'eterna **lotta per il potere** fra **un uomo e una donna**, descritta con **metafore di guerra**. Di contingente – relativo alla *società dei consumi*, dunque – c'è *l'incombenza dei beni di consumo* (mobili, tavolo, frigorifero...) resi abnormi – con una splendida idea scenografica, di **Fabrizio D'Arpino** –, molto più alti degli attori che, movimentando il *gioco scenico*, continuamente li scalano e ne discendono con grandi balzi (con eccellente preparazione fisica e impeccabile *precisione*). **Arredi enormi** a rendere gli **uomini** dei **bambini** (e da tali sono vestiti) che si *auto-recludono* in casa perché **fuori** c'è una *fantomatica guerra civile*, di cui si ode l'eco dei bombardamenti. Unica altra presenza, un **pesce rosso** in una boccia, regalo di lei per il compleanno di lui che gli dà l'insolito nome *siamosolonoï*. In questa **striscia di terra domestica**, un **gioco al massacro, crudelmente infantile**, che l'autore, **MARCO ANDREOLI**, ha scelto di raccontare **evitando** (meno male, non se ne può più...) sia l'*assurdo beckettiano* che la *claustrofobica violenza pinteriana*. Il suo è un registro lieve, grottesco e profondo, **tanto più realistico** in quanto **del tutto simbolico**, scansando il *naturalismo* che lo avrebbe *ridotto* a *vaudeville*.

L'autore la definisce «**metafora quotidiana e universale**». Forse più preciso dire: **archetipica, ancestrale**. Come lo è ancora oggi il **rapporto fra uomo e donna**. Una (noiosa svilente disperante) **relazione di potere** nella quale, come **millenni fa**, o **sei padrone o resti schiavo**. Finito il patriarcato, attuali **padroni della coppia sono le donne**, sia pur mutuando *modelli* maschili (da qui la violenza dell'uomo: *oggi* uccide per *frustrazione* non per *possesso*, senza che ciò renda meno orribile il crimine).

Dice **Zenone**, protagonista di *Opera al nero* di MARGUERITE YOURCENAR: «**Chi sarà tanto insensato da morire senza aver fatto almeno il giro della propria prigione?**», quando se ne va per il **mondo**, per incontrare **uomini e déi**. È la nostra **piccola vita cinta di sonno**, la prigione da *percorrere in tondo*, prima di cedere all'oblio della morte. Invece, si resta rinchiusi nella propria *fortezza*. L'attuale *plastica rappresentazione* di questa *rinuncia* è il programma **Il Grande Fratello**. **Concorrenti reclusi** in una *Casa*, tenuti, per contratto, ad ignorare cosa succede **fuori**, che **lottano** per **non farsi espellere**. Nel chiuso delle loro case, a **milioni** ne **spiano** la (finta) **vita**. Ma cos'è questa *follia*? Un **girone infernale**, con **contrappasso dantesco**?

«**Tuttavia non si dirà: i tempi erano oscuri ma: perché i loro poeti hanno taciuto?**», ammonisce un verso di **BRECHT**. Ma i Poeti non hanno taciuto! Hanno cantato la follia di questa *cattività*. «Un amore felice. E' normale? / è serio? è utile? / Che se ne fa il mondo di **due esseri / che non vedono il mondo?**». È il primo verso di una bellissima poesia di una donna, **WISLAWA SZYMBORSKA**. Lo stesso *cantano* i versi di un uomo, **RAINER MARIA RILKE**: «lo spazio che amavo nel vostro volto, / da che l'amavo, mi si volgeva **in spazio di mondo / e in quello voi non c'eravate più**». **RILKE** lo scrive anche nelle lettere: «Affinché **ella fosse per me una finestra sul vasto cosmo dell'esistenza (e non uno specchio)**».

Gli uomini non ascoltano i poeti, né drammaturghi, filosofi, sociologi, studiosi di psicologia. Ognuno ricomincia *daccapo* a vivere, allo stesso modo in cui si è vissuto nei secoli passati, con gli stessi condizionamenti, ancestrali e sociali. Perché **non leggono**. Hanno la presunzione di affrontare la *complessità* (oggi più che mai) della vita senza leggere, ma per cuocere una frittata corrono a consultare il **ricettario** (quelli di **Benedetta Parodi**, per esempio: **2 milioni di copie** vendute!). D'altronde, scrive **THEODORE ZELDIN**: «**Nella cucina ci sono stati più progressi che nel sesso**». *Che nel rapporto a due*, aggiungo io. Così, inevitabilmente, «**nessuna esperienza di cui abbiamo diretta conoscenza è portatrice di un maggiore potenziale di conflitto di quello tra un uomo e una donna**», come scrive **GEORGE STEINER**.

«**L'incontro con sé stessi è una delle esperienze più sgradevoli, alla quale si sfugge proiettando tutto ciò che è negativo sul mondo che ci circonda**», ricorda **JUNG**. Eppure, proprio con l'**approdo alla consapevolezza**, «**inaspettatamente al di là della porta si spalanca una illimitata distesa**, piena di inaudita indeterminatezza, priva in apparenza di **interno e di esterno**, di **alto e di basso**, di **qua e di là**, di **mio e di tuo**, di **buono e di cattivo**. Ma se una **coscienza** potesse vedere questo «**sé stesso**» vedrebbe il mondo, o un mondo». *Un mondo*, il «vasto cosmo dell'esistenza».

**Un mondo, vasto e largo**. Come l'amore di **Maria Sara** in «**Storia dell'assedio di Lisbona**» di **SARAMAGO**. «Ognuno di noi **assedia l'altro ed è assediato**, vogliamo **abbattere le mura dell'altro e mantenere le nostre**: l'amore verrà quando non ci saranno più barriere, **l'amore è la fine dell'assedio**». Ma se proponi questo ad uomini e donne, li vedi fuggire spaventati – tacendo, irridendo, insultando – a **rinchiudersi in casa, assicurati** dal **conformismo** della **feroce guerra civile** per il **potere**.

Andate a vedere *Siamosolonoï*! Lo interpretano i **bravissimi Michele Riondino e Maria Sole Mansutti**, salutati alla fine da un lunghissimo, riconoscente applauso. «**Ho vinto io**», l'ultima, *patetica*, battuta. Ma l'immagine che vi rimarrà negli occhi, e nell'anima, è il **pesce rosso** nella boccia: lui sì, così **saggio** da fare, prima di morire, almeno **il giro della propria prigione**.

Bergamo, 05 febbraio 2013

## ➤ IL TAMBURO DI MARIANGELA

Gentile **Mariangela Melato**,

ho pensato a lungo, stanotte prima di addormentarmi, a come definire il vostro *Madre Courage*, che a distanza di ore continuava a tornare ai miei occhi e ai miei pensieri, come un dolce e quieto pianto.

Alla fine mi è parso che due soli aggettivi fossero sufficienti, accostati a formare un ossimoro: **bellissimo** e **necessario**.

Sì, un ossimoro, la figura retorica più adatta a descrivere la complessa *totalità* di uno spettacolo come il vostro.

**Bellissimo**, come quel *lenzuolo di neve* ad evocare la gelida disperazione della guerra.

**Necessario**, come quel *battere disperato sul tamburo* per riuscire a destare la Città.



E la sua interpretazione di *Courage* è come il *mandala* dello *Yin/Yang*, la perfezione del cerchio nel contenere gli opposti, in miracolosa armonia: alto e basso, bene e male, brutto e bello, tragico e comico... Tutte le tragiche ambivalenze, le laceranti contraddizioni di una madre che ama i suoi figli ed è causa della loro morte. Tutto questo, nello stesso *suo* cerchio di voce, di corpo, di pensieri, di anima.



Ho pianto nel sentire *Courage* dire ancora ai soldati: *Portatemi con voi!*, incapace di comprendere sulla guerra e sulla vita ciò che nemmeno la morte dei figli è riuscita a insegnarle.

Ho pianto perché nonostante quel disperato *battere sul tamburo*, la Città ancora dorme un sonno stolido, colpevolmente ignara: per questo lo spettacolo inizia con *primavera del '24*, invece che *del 1624*, come nel testo.

Ma non si può che continuare a battere su quel tamburo: è la nostra sola possibilità di pace, la nostra unica speranza di salvezza.

---

Era il dicembre del 2003, questo scrivevo a **Mariangela Melato** dopo aver assistito a *Madre Courage e i suoi figli* di **Brecht**, regia di **Marco Sciaccaluga**, prodotto dal **Teatro Stabile di Genova**.

Oggi così la ricorda **Carlo Repetti**, direttore del teatro: «**Mariangela Melato è stata la più grande attrice che ha avuto l'Italia nella seconda metà del Novecento. Con le sue interpretazioni ha segnato la storia del teatro e del cinema italiano degli ultimi 50 anni. [...] Alla grande capacità artistica, Mariangela ha sempre accompagnato il rigore morale, civile, artistico: pretendeva rigore, ma dava grande affetto e disponibilità. [...] Gli ultimi due anni sono stati difficili ma lei ha lottato con forza e coraggio. Voleva lavorare, voleva la scena, perché sapeva che il teatro era la sua vita. Abbiamo fatto e interrotto spettacoli e prove, è accaduto varie volte, ma lei voleva così**».

Così *vuole* un'attrice. Sa che in scena la Vita è elevata alla sua Essenza. E la Morte non è che un faro che si spegne, è solo un rientrare nelle quinte...

*Giovanna dei Macelli*, un'altra creatura di **Brecht**, così dice all'epilogo del dramma e della sua vita: "*Mentre velocemente scompaio da questo mondo senza paura, io vi dico: pensate, per quando dovrete lasciare il mondo, non solo a essere stati buoni, ma a lasciare un mondo buono!*"

Ecco...Mariangela Melato non solo è stata grande ma ha reso, con la sua arte, più grande il Teatro.

Che il *tamburo di Katrin* batta colpi solenni in suo onore. E la Città si desti, anche solo per piangerla.

Bergamo, 11 gennaio 2013

## ➤ FALSO, FINTO, VERO

**E' finita una mia storia d'amore.** Bene. Cioè, *bene* è un intercalare. È finita male, come, forse, tutte le storie d'amore. Agli interlocutori abituali delle mie riflessioni ne comunico adesso la *fine*, ma solo per farne un discorso che spero possa essere paradigmatico.

L'*inizio* della storia, invece, l'avevo comunicato a tutti (solo un mese fa) nelle ultime *due righe* di **Uno straccio di vita**, una riflessione sulla *depressione*, ma più in generale su quel **groviglio di amore e dolore, bellezza e crudeltà che è la Vita**, e sul riuscire a *dire sì alla Vita*, come invita a fare il filosofo dello *Zarathustra*.

Gli amici hanno saputo dell'*inizio* allo stesso modo, poi con telefonate o incontri di presentazione. Dell'amaro epilogo, invece, ne sono venuti a conoscenza attraverso una mail "*riservata solo ad amici e persone care*" ma che conteneva comunque una riflessione di carattere generale; poi attraverso una *forma*, "*la tazza di Rilke*", che in quanto tale poteva essere letta pure a prescindere dall'evento contingente e che per questo posso inviare anche a voi, in allegato.

Nonostante ciò, qualcuno mi ha *rimproverato* di averlo messo nella condizione di provare "*la sensazione imbarazzante di spiare una vita che non è la mia e una situazione che non ho nessun diritto di conoscere*". O, addirittura, perché "*questa storia non doveva andare in scena*", alludendo alle mie attitudini alla drammaturgia. Sono rimproveri affettuosi, da parte di persone che mi sono molto care. Proprio per questo, però, meritano una risposta seria e un approfondimento che, spero, possa interessare anche tutti gli altri destinatari delle mie riflessioni inviate per e-mail.

Comincio, dunque, dalla prima *contestazione* sullo *spiare una vita*. Quasi per beffa, come scrive **Zygmunt Bauman**, "**programmi come il Grande Fratello sono chiamati reality Tv. Questa denominazione suggerisce che la vita fuori onda, la realtà, sia identica alla popolarissima saga televisiva**". Come ben si sa, invece, **quelle vite vengono spiate** con tanto interesse da milioni di persone **proprio perché vengono presentate come vere** ma sono totalmente **false**, sono frutto, cioè, di una sceneggiatura studiata in ogni sua parte per renderle il più possibili *reali: falso ma reality*.

In **Teatro**, al contrario, – e veniamo all'*accusa* di *aver messo in scena* – **tutto** è dichiaratamente **finto** ma **niente è falso**: proprio **in quanto finta ogni cosa può portare alla verità**. Se intendiamo per **verità**, come diceva **Strehler**, quella "**suprema convenzione che non è la «copia» più o meno paziente della verità ma la verità stessa, raggiunta attraverso metodi ed espressioni diversissimi e lontani appunto dal sistema della copia che è proprio il contrario della verità o realtà**". Il sonetto "*Er teatro*" di **Gigi Proietti** rende magistralmente questo concetto. ( *il finto e il falso* )

Le mie vicende non appartengono né al *falso* né al *finto* ma al *vero*. E sono mie. Allora, perché ve le racconto?

Oggi si vive soli. E allora, forse, per me il raccontare un po' della mia vita rappresenta un "**far circolare le cose in un sistema vivente, per rompere la solitudine, per far parte di nuovo della catena, trasmettere, sentire che non si è soli e che si «appartiene», che si fa parte di qualcosa di più vasto e in particolare dell'umanità.** (Elena Pulcini, prof. Filosofia sociale Università di Firenze)". Racconto di me per lo stesso motivo di **Calvino** (pur se non con gli stessi esiti): "**Agli ignoti che non entreranno nelle storie letterarie Calvino scrive migliaia di lettere.** Spiega a ognuno cosa va e cosa no, cosa si può fare; e intanto **parla di sé** e di cosa significa scrivere, **ma parla di sé solo per aiutare il suo interlocutore a capire meglio.** (Ernesto Ferrero)". E se, infine, lo faccio attraverso una *forma*, è con lo stesso senso (sempre nelle intenzioni) di **Arthur Miller** quando *mette in scena* in *Dopo la caduta* il dramma della sua storia d'amore con *Marilyn Monroe*: "**Tuttavia, chi non ha voluto cogliere altro, si è precluso la possibilità di andare oltre la cronaca di fatti clamorosi quanto si vuole, ma in fin dei conti sostanzialmente privati, e di cogliere la lezione generale, umanissima e coraggiosa che da essi Miller si è sforzato di trarne, vivisezionando la propria anima e calandosi nei propri ricordi con spietata lucidità.**" (prefazione anonima all'edizione Einaudi).

Spero ora sia tutto chiaro. Comunque, un (mio) amore è finito. Peccato, pareva una storia importante. Per consolarmi, potrei dire con l'efficace titolo di un libro: **l'amore è sopravvalutato**. E aggiungere: anche **il sesso è sopravvalutato**. Posso dimostrarlo! Scherzo, è **una lieve amenità** che va presa **per la sciocchezza che è**, quella d'un ragioniere (quale sono) che finge (ma è vero o è falso?) di non conoscere la potenza ancestrale e misteriosa dell'incontro dei desideri...

"**L'orgasmo maschile generalmente dura da 10 a 13 secondi.**(Catherine Blackledge,*Storia di V*). Ipotesi favorevole: **vita sessuale di 60 anni** (da 15 a 75 di età), media **2 volte** alla settimana. **13 secondi x 2 volte x 52 settimane x 60 anni = 81.120 secondi = 22,53 ore.** Arrotondo: **1 giorno**. Ma in **60 anni** ci sono **21.900 giorni!** Ecco, **il piacere è tutto qua: 1 giorno su 21.900...** A teatro, durante il conteggio si ride molto, specie le donne. Ma alla battuta finale: "**Sicuri ne valga la pena?**", si fa silenzio (sgomento?). D'un tratto, non ridono più. Sorrido io, per rassicurarli. In cambio, un forte applauso, liberatorio.

Bergamo, 09 gennaio 2013

## ➤ PER UN TEATRO UMANO

La mia riflessione di qualche giorno fa, *Un uomo è un uomo*, dedicata al modo di leggere un testo teatrale da parte di un attore, ha provocato molte reazioni, soprattutto da parte di attori, ovviamente. Alcune un po', giustamente, *difensive*, altre di perplessità o di incomprensione rispetto al mio argomentare. Mi sembra giusto, pertanto, chiarire meglio ed in maniera più esplicita il mio pensiero. Prima di tutto, però, faccio una premessa.

La mia riflessione andava oltre il Teatro. Io non riesco in alcun modo ad accettare questa *parcellizzazione dell'Uomo* relativa alla sua *funzione*, derivante dall'organizzazione del lavoro nella *società della tecnica*. Scrive **Umberto Galimberti**: "A paralizzare la nostra forza di immaginazione non è solo la grandezza delle prestazioni tecniche, ma anche **l'infinita parcellizzazione dei processi lavorativi**, meglio nota come "**divisione del lavoro**", dove dopo un certo numero di passaggi, in qualsiasi produzione industriale, commerciale, amministrativa ci troviamo, **non siamo più in grado di seguirne la trama, con conseguente destituzione di senso e ordine a quanto andiamo facendo**".

E' evidente (ce lo ha insegnato Marx) che tutto ciò non resta confinato nell'ambito lavorativo ma influenza (meglio, *informa di sé*) i modi di pensare e dunque di vivere degli uomini. E allora si può cominciare da come leggere un testo e finire, per usare un'iperbole (ma che renda l'idea), a distinguere fra *Mussolini padre amorevole* e *Mussolini dittatore*. Eh no, chi trascina milioni di persone in guerra non è nemmeno un buon padre di famiglia: questa distinzione è inaccettabile perché divide l'uomo in una somma di parti e non nella sua interezza. E' come quando, per fare un esempio minore, dei politici dicono: *ma io stavo parlando come privato cittadino non come deputato*... Beh, allora puoi dire mille cose contrastanti sullo stesso argomento a seconda di quale veste indossi nel parlare: cittadino, deputato, portalettere, ma anche marito, figlio, padre, e vicino di casa, contribuente fiscale, cattolico, ect...

Tornando al livello del testo e dell'attore, la replica più precisa mi è venuta da un amico, **attore di grande talento**: "**Le parole di un testo, indipendentemente da quanto sia bello o brutto, sono sempre funzionali per il regista e l'attore ad una dizione, in questo senso ad una interpretazione, non del loro significato, ma della loro pronuncia**".

Bene, a me pare proprio questo il problema, anche se è un atteggiamento del tutto naturale, legittimo e funzionale, per un professionista del teatro. Uso, però, un'altra iperbole per rendere manifesto il mio timore rispetto a ciò.

**Paolo Brega Massone**, chirurgo della casa di cura di Milano, "**arrestato con l'accusa di omicidio volontario aggravato dalla crudeltà**": "Ma io pescavo dappertutto, da Lodi, dove tiravo fuori **le mammelle**, poi ho cominciato a pescare anche **i polmoni**... [...] Ma sì, cioè i numeri sono questi! Cioè o tu fai **15 polmoni**, o altrimenti non puoi pagare una equipe... E per fare 15 polmoni... auguri... e no, dico, poi se sei fortunato che in un mese ti arrivano **quattro politraumi** e non so, dieci **fratture costali**, ma cosa fai ti metti ad operare dieci fratture costali perché non hai pazienti? [...] **La mammella** è una di quelle cose che... non rende moltissimo a livello del Drg...". (*La Repubblica*, 10 giugno 2008 – *Santa Rita, anche tendini scambiati nella clinica milanese degli orrori*).

Si parla di un reato terribile ed infamante, per il quale il chirurgo è stato condannato a 15 anni e mezzo di carcere dai giudici della Corte d'Appello di Milano. Quello che a me colpisce nelle intercettazioni, però, è il linguaggio che usa il chirurgo. E io che lavoro all'Asl so che i medici dicono proprio: *oggi c'è una mammella, domani un polmone*... Una *sineddoche*, la parte per il tutto. L'uomo ridotto al suo organo. Anche in questo caso, è naturale, legittimo e funzionale per un medico concentrarsi sull'organo da curare o almeno nominarlo nella *routine* del linguaggio quotidiano. Il rischio, però, è che si dimentichi l'uomo di cui quell'organo è solo una parte. Pericolo tipico a cui induce il linguaggio: "**chi parla male, pensa male e vive male**", dice il personaggio di *Palombella Rossa* di **Nanni Moretti**. Ciò non vale per i medici onesti e scrupolosi, ma in rari casi estremi forse è anche così che si arriva a un crimine tanto odioso.

Ecco, un grande attore quando considera le parole di un testo come *funzionali a...* può dimenticare l'Uomo che c'è dietro quelle battute. E non intendo l'autore, naturalmente, ma il Personaggio, le creature di quel mondo che è il testo.

La domanda più *inquietante* (anche se rivelatrice della sua totale buonafede), però, mi è venuta da un altro teatrante: "**Ma cosa intendi con l'espressione 'leggere come uomo'**"? A parte la sorpresa, potrei rispondere io, ma lo ha già scritto il **Maestro Strehler** in un libro intitolato *Per un teatro umano*, non a caso... "**Amo il teatro perché è umano!** Cosa c'è di più direttamente umano del teatro? **Faccio il teatro perché è l'umano che si fa, ogni sera**. [...] E voglio farlo facendo entrare nel teatro **tutto me stesso "uomo" politico e no, civile e no, ideologo, poeta, musicista, attore, non attore, pagliaccio, amante, critico, me insomma, con quello che sono e penso di essere e quello che penso e credo sia la vita**. Poco so, ma quel poco lo dico. Agli altri continuare, meglio. Se possono."

Così si fa il Teatro, *dall'Uomo, con l'Uomo, per l'Uomo*. In tutta la sua interezza. *Per un Teatro Umano*.

Bergamo, 06 gennaio 2013



## ➤ UN UOMO E' UN UOMO

Settimane fa ricevo da **Roberto Herlitzka**, a cui avevo fatto pervenire il mio testo **Verrà ancora Aprile** – in occasione della replica del suo *ExAmleto*, del quale ho scritto la *recensione* inviata a fine novembre – un biglietto vergato a mano. Molto contento che definisca “*bello e nobile*” il mio testo, faccio *un salto sulla sedia*, invece, alle sue successive parole... “*Io sono adatto a testi che cerchino di rappresentare la vita, mentre la sua è una meditazione poetica sui suoi valori*”. Ops... Se un drammaturgo mette in bocca a personaggi diversi i “**suoi valori**” di autore, allora è meglio che scriva un *blog*!

Ma poi quali sarebbero i miei valori? Non credo che un grande attore come lui voglia individuare i valori dell'autore in quelli del protagonista... Questo è un luogo comune che ogni teatrante di buon livello sa quanto possa essere banale... Come scrive **Peter Brook**: “*Se l'autore ha il dono di un'infinita generosità, se non è ossessionato dalle proprie idee, darà l'impressione di essere in completa empatia con tutti i personaggi. Un esempio è Cechov. Oltre questo, se vi sono venti personaggi e l'autore riesce a conferire a ognuno di essi lo stesso potere di convinzione, arriviamo al miracolo di Shakespeare.*” Io non sono Shakespeare e con venti personaggi non ce l'avrei fatta ad entrare in empatia, ma con tre sì. Ancor più chiaro a stigmatizzare questo equivoco è **Heinrich Böll**: “*Questa maniera superficiale di additare anzitutto il protagonista, quando si cerca l'autore, è assolutamente sciocca, anche priva di sensibilità, linguisticamente falsa, intellettualmente falsa. [...] Molti registi talvolta assumono per divertimento un piccolo ruolo nei loro film. Compagno improvvisamente da camerieri, portano un boccale di birra o aprono una porta o che so io; ed io mi vedo piuttosto in questo ruolo, nei miei romanzi.*”.

E se non nel protagonista, il **Vecchio** – consapevole che “*la Storia non ha una meta obbligata, né esiste una necessità che traccia un'unica strada... Siamo qui ma potremmo essere altrove, ad ogni crocicchio avremmo potuto prendere una direzione diversa... Eravamo certi della strada maestra, siamo spersi in oscuri sentieri, trascinati dal caso. [...] La vita è un groviglio inestricabile, innumerevoli fili, di ogni colore. I filosofi se ne sgomentano, i poeti ne sorridono: con quei fili tessono i loro versi.*” – in quale personaggio Herlitzka ha identificato i *miei valori*? In quelli del **Giovane** del primo episodio che crede che “*è sempre la Storia ad aver ragione, mai un singolo uomo... Se un uomo è un ostacolo per il cammino della Storia verso la sua meta, quell'ostacolo deve essere eliminato*”- o del secondo, così cambiato dalla guerra... “*pensavo che nessuna vita valesse più della causa, ora mi sento responsabile di ogni morte...*”? O in quelli della **Fanciulla**, “*terra bagnata di pioggia*” che crede, come in tutto il cosmo contadino, che “*la vita è una ruota che cammina da sola... noi non possiamo farci niente... Possiamo solo sopravvivere*”. E come identificare, in ogni caso, i valori di ciascun personaggio se tutti arrivano alla fine della vicenda molto diversi da come era iniziata?

A fronte di queste mie *proteste*, **Herlitzka** mi invia, gentilissimo, un altro biglietto in cui, oltre a ringraziarmi delle mie “**bellissime parole**” sul suo spettacolo, ha voluto precisare il senso delle sue... E chiarire il “**malinteso: quando dico “dei suoi valori” intendo quelli della vita, non quelli dell'autore. [...] Nessuna critica dunque nella mia definizione, ma solo una presa di distanza di attore, più attratto da una “meditazione” su segni della vita, che sui suoi valori**”.

Così va molto meglio, naturalmente. Inteso i “**suoi**” rispetto alla vita, il discorso si fa più accettabile. Non del tutto, però. Ciò che pervade l'intero testo è il dolore, la paura, il desiderio, l'amore, la guerra, la pace, il freddo, la fame, il sonno, la nostalgia, il rimorso, il rimpianto, i ricordi, i sogni, l'idealità, la speranza, lo sconforto, la rabbia, la disperazione, la bellezza... Il tempo, passato presente e futuro, le stagioni, autunno, inverno e primavera, il mattino e la notte. E la morte. Tutti questi mi sembrano più *segni* della **Vita** (come li intende Herlitzka, nel dichiarare di preferirli) che non **valori**! Mah...

Non ribatterò più per iscritto su ciò, sarei pedante a fronte della sua gentilezza e disponibilità. E poi, come scrive **Daniel Chavarría**: “**Un buon romanzo si spiega da solo, dall'interno. E se non è buono, a che serve spiegarlo?**” Mi è sembrato utile, invece, proporre una riflessione a tutti voi (poi se gli *amici* del **Teatro Segreto** vorranno inoltrarla a Herlitzka, tanto meglio...). Utile tanto più perché **Herlitzka** ci tiene a precisare: “**E d'altronde il mio parere è subordinato alla mia visuale di interprete, perché come tale immagino che mi si proponga un testo di teatro**”.

Ora, io gli ho inviato il testo perché nello scrivere il personaggio del **Vecchio**, ho proprio *visualizzato* il suo sguardo serio, severo ma ricco di pietas. E non per proporgli questo ruolo, naturalmente. La drammaturgia contemporanea, in Italia, non la mette in scena nessuno, salvo gli autori che sono loro stessi attori o che hanno a disposizione una compagnia. E nemmeno tutti, in verità. Scrive **Glauco Mauri**: “*Se l'anno prossimo, ad esempio, io proponessi di rappresentare “Enrico IV” di Pirandello, o “La Tempesta” di Shakespeare, questi spettacoli verrebbero prenotati da cento città. Ma se offrissi “Quaderni di conversazione di Beethoven”, scritto da me, sarebbe richiesto appena da una cinquantina di “piazze*”.

Al di là di ciò, mi ha colpito l'espressione “**mia visuale di interprete**”. Perché sempre questa *parcellizzazione* dell'Uomo? Herlitzka è uno degli attori italiani più colti e anche un ottimo *drammaturg*, visto il suo adattamento dell'*Amleto*. Perché *deve* leggere un testo teatrale *solo* come interprete? Io al suo spettacolo assisto come drammaturgo, appassionato di teatro, spettatore ma prima e più di tutto ciò come **UOMO**, nella sua interezza non divisibile! **Un uomo è un uomo**, dice **Brecht**.

Ecco, mi sarebbe piaciuta una risposta di **Herlitzka** come di **un uomo che legge una storia scritta da un altro uomo**, storia che, ci ricorda il **Maestro Strehler**, **può vivere su una scena** in cui “**donne e uomini diranno parole tra loro, faranno gesti comprensibili e poetici e ripeteranno la metafora dell'uomo, nella sua gloria e nella fragilità, ad altri uomini**”.

In fondo, **che cosa è il Teatro, se non questo?**

Bergamo, 02 gennaio 2013

## ➤ SENZA IL MAESTRO

«Il 23 dicembre 1997 è l'ultimo giorno di prova del *Così fan tutte* e Strehler, cosa che non ha mai fatto, ha messo in prova la scena finale e poi dice: "Avete lavorato bene, sono contento di voi. Allora questo vecchio 'mostro' vi fa un regalo. Vi dà un giorno di vacanza in più. Il 27 non ci sarò". E il nuovo Piccolo in largo Greppi alzerà per la prima volta il sipario in nome di Mozart, ma senza Strehler, il quale muore la notte del 25 dicembre. Si chiude un'epoca, cinquant'anni di arte contro il disumano, il male e tutto ciò che di basso ci circonda, arte per capire, conoscere e crescere. [...] Il 25 gennaio 1998 va in scena *Così fan tutte*, la nuova sede alza il sipario e si chiude una storia lunghissima che ha avuto inizio nel 1964 quando Grassi e Strehler avevano chiesto "ufficialmente" un "nuovo teatro per un teatro nuovo". [...] I lavori iniziano alla fine del maggio 1983. [...] Una lunga, ridicola vicenda italiana». (*Milano in Piccolo* - a cura di Magda Poli)

Questa *notte di Natale* saranno trascorsi 15 anni da quando il Maestro non c'è più... *Maestro* in tutti i sensi, **Giorgio Strehler**, non solo in quell'accezione *riduttiva* che lui stesso rivendicava:

"Il lavoro sull'attore noi l'abbiamo fatto come potevamo, e molto spesso bene. Ma sempre da una parte. **Come uno degli attori, distaccato, momentaneamente, dal coro.** Più o meno legittimamente secondo la sua informazione tecnica e intellettuale. **Ma mai per sostituirci agli attori.** [...] Questi poveracci pseudo critici, quelli che fanno le gare al regista più bravo, con la pagella sull'«Espresso» (che è una cosa cretina, ovviamente), sorridono accondiscendenti, **mi chiamano «maestro»** e talvolta «divino», per prendermi in giro. **Ma non sanno che maestro nel senso di «mestiere», io lo sono. Costa, Luchino, lo sono.** Che siamo proprio "maestri" nel senso della bottega, sappiamo **di più il mestiere, trucchi compresi.** [...] Quanto al divino, non sanno che sono loro i divini [...] che impongono oggi il culto di personalità di un cosiddetto regista." (*lettera a Roberto De Monticelli, 10.4.1974*)



Oggi non si sente il bisogno di *Maestri*, ancor meno di quanto già rilevava Strehler (appunti regia *L'Opera di tre soldi* -1972).

«**Mi ritorna ancora in mente Brecht**, l'ultima volta che lo vidi. Oh, questo maestro che così poco mi ha parlato di persona! C'è una dolcezza nel ricordare un «maestro», noi generazione che avuto così poco o nulla dai maestri. **Noi, generazione che non ci vergogniamo di aver avuto bisogno disperatamente di maestri e di crederci ancora.** Misuro la distanza della mia età proprio davanti a questa considerazione: che **quasi non capisco i giovani di oggi che non hanno bisogno di maestri o ne hanno paura, che non vogliono dovere niente a nessuno.** Io sento una grande tenerezza, calma, nel dirmi: «*Grazie per quello che mi hai dato, vecchio maestro. Grazie per avermi accompagnato per mano, magari per avermi anche forzato talvolta a piegare me stesso e subito a spiegare me stesso nel suo perché!*». **Amare coloro che prima di noi, accanto a noi ci hanno dato è umano, l'umano più semplice e naturale. Ma pare che non sia o non debba più essere così. Perché?**».

Appunto, perché? Una spiegazione la dà **Filippo la Porta** nel suo saggio *Maestri irregolari*.

«**Non si ammira più nessuno. Tutt'al più lo si invidia.** [...] La personalità narcisistica delle nostre società, nevroticamente insicura, desidera non tanto essere ammirata quanto essere invidiata. Perché riluttiamo ad ammirare qualcuno? Ci troviamo qui di fronte a una perversione dell'assunto-base della democrazia stessa, il principio egualitario, che affonda le sue radici nella isonomia della polis greca e poi nel messaggio cristiano. **Se infatti io dichiaro di ammirare qualcuno, implicitamente dico che lui è migliore di me. Ma in questa società io non posso sopportare che qualcuno sia migliore di me.** Il mio voto vale esattamente quanto il suo! **Ammirare qualcuno** significa considerarlo un **modello positivo**, da emulare e imitare, **permette alle persone di educarsi, le spinge ad essere migliori, a formarsi un carattere imitando i modelli.**».

Nella *società dell'indivia* non c'è posto per l'*ammirazione*. Tanto meno per la *pedagogia*, scrive **Michele Serra**.

«[...] **Pedagogia è diventata sinonimo di saccenteria, di arbitraria intromissione nella quieta vita delle masse, di indottrinamento subdolo e/o violento.** Si accampa a pedagogo colui che pretende di insegnare qualcosa a qualcuno, ma come si permette, ma stia zitto. Ed ecco che **un atto in sé generoso (perché dativo: cerco di dire agli altri quello che credo di avere imparato) diventa scellerato.** Un'intrusione non richiesta. [...] Ne discende la **pavidità del novanta per cento di chi comunica o scrive: vige il terrore di sembrare "pedagogico" e dunque presuntuoso. Meglio rinunciare a insegnare, e diventare un conformista.**» *Amaca – Repubblica – 07.05.2010*

La *notte di Natale*, allora, accenderò una candela. Per ricordare **Giorgio Strehler** innanzitutto come **Maestro**. Così che siano ancora luminose di speranza le battute finali di uno dei suoi più sublimi e coraggiosi allestimenti, *Vita di Galileo* del suo Maestro **Brecht**: GALILEO – *Com'è la notte?* VIRGINIA – *Chiara*.

**Buon Natale!**

Bergamo, 20 dicembre 2012

## ➤ MORALE O CONSAPEVOLEZZA?

**QUENTIN** Carrie! Carrie! Presto! Chiama l'ambulanza! Non perdiamo altro tempo! Chiama l'ambulanza! (*Carrie esce. Guardando Maggie che è a terra, Quentin parla all'ascoltatore*) No – no, la salvammo. Per miracolo. Visse ancora qualche mese, discretamente, mi dice il suo medico. Il quale s'illuse, addirittura, di salvarla del tutto. Mah, forse, chi lo sa? se n'era innamorato anche lui, e allora tutte le allucinazioni si spiegano. (*Gli spunta un sorriso, che subito si spegne*) Già! Ma bisognerà che lo dica. In fondo sono venuto per questo! I barbiturici uccidono per soffocamento – E il sintomo è una specie di rantolo: il diaframma si paralizza. Ed io stavo lì, su quel molo. (*Alza lo sguardo*) E tutte quelle stelle, in alto, eterne, beate! E i preziosi secondi di lei che mi scorrevano fra le mani vivi come insetti. E ascoltavo. E quei rantoli pesanti, innaturali, erano per me come i passi della pace che stava per arrivare... E io, capisci? li aspettavo! li desideravo! come una liberazione! Com'è possibile! Io volevo bene a quella ragazza! E in nome di chi... in nome di chi... volti le spalle, e te ne vai? (*Egli si volge al pubblico*) Se non nel tuo nome? nel tuo, nel tuo? Nel nome di Quentin! È sempre in nome tuo, in nome di questo nome che gronda lacrime e sangue che tu volti le spalle e te ne vai.

**HOLGA** (*appare sul ripiano più alto*) Ma nessuno, di quelli che non hanno ucciso, è innocente!

**QUENTIN** Ma l'amore? basta, l'amore? Quale amore, quale ondata di pietà può cancellare quest'amara consapevolezza, che io so come si fa a uccidere! Lo so! L'ho provato e non serve a nulla dire: doveva succedere! lei era predestinata, non consola, questo, non è una cura! Ma forse... tutto questo non sembrerà strano a nessuno... Forse non sono io il solo! Forse in tutto il mondo non c'è un solo uomo che non preferisce restare l'unico superstite del pianeta, anziché una di queste vittime intrepide e eroiche! Qual è la cura! Come si può tornare innocenti su questa montagna di teschi! Io vi dico quello che so! coloro che sono morti qui... sono miei fratelli. Ma sono miei fratelli anche coloro che hanno costruito questa Torre: sono i nostri cuori che hanno dato la calce a queste pietre! E qual può essere la cura? L'amore? no, non l'amore: perché io li ho amati tutti, tutti. E nonostante il mio amore, li ho abbandonati tutti e traditi e consegnati senza batter ciglio alla rovina e alla morte! per poter vivere io! e così loro, m'hanno tradito, e hanno tradito gli altri, con una parola, un'occhiata, un vezzo, un trucco, una verità, una bugia – e sempre in nome dell'amore!

**HOLGA** Ciao!

**QUENTIN** Chi la proteggerà? Non ha difesa! (*grida in su verso Holga*) Perché lei spera! (*Lei non si scompone, intrepida, decisa, consapevole del dolore di lui e del suo proprio*). O forse proprio... (*colpito, all'ascoltatore*)... spera proprio perché sa. Sa quel che le hanno insegnato le città bombardate e in fiamme, quel che ha insegnato a me la morte dell'amore: che siamo esseri tremendamente pericolosi. (*Guarda fisso davanti a sé, gli occhi intenti alla propria visione*) È per questo che mi sveglio ogni mattina, come un ragazzo! ancora adesso, ancora adesso! come se niente fosse stato! E potrei ricominciare ad amare il mondo: da capo! ma basta, sapere? sapere che noi, che ci incontriamo quaggiù non siamo esseri illuminati dalla grazia! non ci incontriamo in un giardino di frutta candite e di alberi dipinti – la menzogna dell'Eden! L'Eden! dopo la Caduta ci incontriamo, dopo tante e tante morti. Basta saperlo? Sapere che l'istinto di uccidere non si può uccidere mai, e ritorna sempre? Ma sapere anche che ogni volta che ritorna, lo si può sfidare guardandolo negli occhi con coraggio, e – come un idiota che si ha per casa – in un impeto d'amore, gli si può perdonare! sempre, ogni volta, ricominciando ogni volta da capo... (*È interrotto, evidentemente dall'ascoltatore*) – No, non è una certezza, come potrei averla, la certezza? ...mi sembra soltanto che sia possibile... forse... non aver paura. L'unica cosa possibile... l'unica cosa, forse, che ci sia data... Sì, glielo dirò... Lei capirà... sì, lei capirà...

Nel rileggere questo brano, ho pensato alla sciocchezza che mi sento molto spesso ripetere: *la vita vera è quella che si vive, non quella contenuta nei libri!* In realtà, è esattamente il contrario. Ciò che ognuno di noi vive è un infinitesimale e non rappresentativo frammento di esistenza. Così corriamo il rischio, come scrive **Bauman**, di “**innalzare a leggi insuperabili dell'universo le esperienze quotidiane del mondo in cui si vive in quel momento**”. Nei libri, invece, c'è la vita vera, perché c'è *tutta* la Vita, in tutte le sue espressioni, possibilità, sfaccettature. E quando leggiamo, ci accade proprio ciò che descrivono i versi di **Hugo von Hofmannsthal**: “**Gli dei la domanda sdegnano, che esce dalla nostra bocca, e a ciò che nel profondo dell'essere sonnacchia e a interrogarsi non è ancora pronto, a questo anzitutto rispondono con bocca disumana. E io, un ragazzo, là mi ero recato reggendo come uno stendardo la domanda, con cuore a metà impaurito e a metà insolente! Allora il dio mi afferrò per i capelli e a sé mi trasse oltre l'abisso!**”.

Per interrogarsi sulla morale, allora, è rivelatore questo terribile brano di **Dopo la caduta**, testo teatrale in cui **Arthur Miller** mette scena il rapporto con **Marilyn Monroe** ma solo perché sa trarne un paradigma universale. E allora non esita a scrivere: “**Quei rantoli pesanti, innaturali, erano per me come i passi della pace che stava per arrivare... E io, capisci? li aspettavo! li desideravo! come una liberazione! Com'è possibile! Io volevo bene a quella ragazza!**”. È possibile perché “**nonostante il mio amore, li ho abbandonati tutti e traditi e consegnati senza batter ciglio alla rovina e alla morte, per poter vivere io!**”. È questo che ci rende “**esseri tremendamente pericolosi**” nonostante i nostri grandi ideali, valori, principi e regole di vita. Esseri pericolosi, soprattutto nella relazione uomo/donna.

Sapere ciò non vuol dire rinunciare alla morale, ma acquisire la **morale più alta**: quella **consapevolezza** che, per **Nietzsche**, ci fa “**accettare la vita come divenire incessante, senza altra meta o scopo al di là di se stessa, accettare il 'gioco cosmico' del tempo, che non concede il bene senza il male, la salute senza la malattia, l'ascesa senza la decadenza, la verità senza la finzione.** (**Carlo Sini**)”.

Scriva **James Hillman**: “**Siamo da così lungo tempo sotto il dominio dell'io eroico che i problemi della libera volontà e dell'auto-determinazione sono ormai preoccupazioni centrali del pensiero occidentale. Noi siamo arrivati a credere che responsabilità, impegno, il farci carico d'ogni nostra parola e azione siano nozioni psicologiche, mentre si tratta di ideologie morali. Le persone della psiche non sono mie. Io non le possiedo, e perciò non possiedo neppure i loro sentimenti e le loro azioni. Queste altre persone mi danno dilemmi etici e crisi di coscienza; ma quando io accetto tutti i loro eventi come miei in nome della responsabilità morale, cado in quel peccato ancora più grave che è l'egoismo satanico: l'io che si impadronisce di ciò che è archetipico. Il riconoscimento stesso degli «altri» come non miei, il disconoscerli, limita il loro raggio d'azione. Possono essere uditi, ma non obbediti in modo letterale**”.

È questa la **materia del sogno** di scrittori, poeti, drammaturghi. Nei loro testi *prende forma* la rinuncia a comprendere la Vita, troppo più complessa e contraddittoria del *giudizio* umano – razionale e morale – su bene e male, merito e colpa, giustificazione e condanna. Per questo chi legge molto è umile, chi non legge è presuntuoso. Milioni di pagine ci aiutano a capire ciò che **Shakespeare** ha detto in un solo verso: “**ci sono più cose in cielo e in terra, Orazio, di quante possa comprenderne la tua filosofia**”. Il vero *peccato satanico* dell'uomo, allora, ci ricorda **Hillman**, è “**la avidya, come chiamano gli indù la fuga del vile dalla consapevolezza**”.

Solo con questa consapevolezza è “**possibile... forse... non aver paura. L'unica cosa possibile... l'unica cosa, forse, che ci sia data...**”. **Quentin** lo ha capito. **Olga** lo capirà. E tutti noi, quando ci lasceremo almeno tentare da questa così ardua ma decisiva sfida?

Bergamo, 06 dicembre 2012

## ➤ HERLITZKA E/E' AMLETO

“Nel 1642 il conflitto tra l’assolutismo di Carlo I e le richieste del parlamento che il re aveva dovuto convocare dopo un intervallo di undici anni, sfociò nella guerra civile. Carlo I fu sconfitto e decapitato per ordine di Cromwell nel 1649. Con la guerra civile, che vide l’opposizione alla monarchia raccogliersi intorno ai puritani, si riaccese l’avversione al teatro, che appariva del resto protetto dalla famiglia reale, i cui membri concedevano le licenze alle compagnie. **Nel 1642 il parlamento, prendendo a pretesto lo stato di disordine politico in cui si trovava il paese, decretò la chiusura dei teatri per cinque anni.** Al termine di questo periodo i puritani avevano ormai il controllo del governo, e **dichiararono permanente la chiusura.** Terminò così uno dei periodi più ricchi e fecondi della storia del teatro europeo.” ( *Storia del Teatro – Oscar G. Brockett* )

È questa l’immagine che mi è venuta in mente ieri sera, cinque minuti dopo l’inizio dello spettacolo *ExAmleto* di **Roberto Herlitzka** al *Teatro Parenti di Milano*.

Nel 1642 Shakespeare era morto da 26 anni. Ma cosa avrebbe fatto se fosse stato ancora vivo, a 78 anni? Un uomo disperato: la compagnia dispersa, i teatri chiusi, il lavoro di una vita spazzato via... Allora – ho pensato – si sarebbe chiuso in una stanza e avrebbe deciso di recitare lui il suo testo più personale ed immenso, *Amleto*. Per farlo vivere, una volta ancora. E l’avrebbe fatto tagliando le parti di raccordo drammaturgico, tutti i personaggi minori, le scene utili solo a far progredire la trama... Avrebbe lasciato solo l’essenza, i grandi soliloqui di Amleto, alcuni brani del Re, la Regina, quello del becchino... Solo che al momento di recitarlo, questo copione così intenso, avrebbe capito: un testo troppo al di là delle sue limitate capacità di attore (che forse aveva recitato la parte dello spettro, in gioventù...). Non poteva farcela. Quel suo testo così *concentrato*, in grado di esplorare anche l’angolo più recondito dell’anima dell’uomo, non era in alcun modo alla portata dello Shakespeare *caratterista*. A questo punto sarà comparso, da un futuro lontano quattro secoli, Roberto Herlitzka. E Shakespeare capisce: Herlitzka può farcela. Gli affida il testo.

E Herlitzka ce la fa. Prende questo intensissimo copione (è sua la sapiente scrittura scenica, proprio come l’avrebbe voluta Shakespeare) e, da solo in scena, attraverso gli innumerevoli suoni di quell’eccezionale strumento che è la sua voce, rende tutte le sfaccettature di questo testo. Che, come scrive **Harold Bloom**, “**non è la tragedia della vendetta che finge di essere. È un teatro del mondo. [...] Noto a tutti ma sempre misterioso, l’enigma di Amleto rappresenta il grande enigma di Shakespeare: una visione che è tutto e niente, una persona che, secondo Borges, è tutti e nessuno, un’arte tanto infinita da contenerci e da essere in grado di racchiudere chi verrà dopo di noi. [...] L’opera contiene tutto Shakespeare: dramma storico, commedia, satira, tragedia, dramma romanzesco.**” Herlitzka rende tutti i generi, dal comico al drammatico, tutti i registri, dal falsetto al tragico, le straordinarie rivelazioni, le immense profondità, le leggere amenità, le feroci ironie... Non solo, ma come è scritto nel programma di sala, lo spettacolo è anche altro dal testo da cui si origina: “**Herlitzka è solo davanti a sé stesso come attore, mentre nello specchio rappresentativo in cui si riflette, la morte e il teatro adescano la disperazione di dire, dire ancora prima che tutto il resto sia silenzio**”.

Il pubblico segue *catturato* i novanta minuti dello spettacolo, nonostante i salti narrativi. Ai ringraziamenti, il volto di questo straordinario interprete – fino ad allora così vivo, mobile, pronto – rivela tutta la fatica di questa ardua prova, mentre il pubblico gli tributa un’ovazione, fino alla *ingordigia*, pur comprensibile, di spettatori che gridano “**bis**”!

Sono rimasto un po’ in sala, dopo che tutti erano usciti, ad elaborare il turbamento, l’emozione, il senso di gratitudine e ammirazione... E quando i macchinisti hanno portato via le poche robe di scena, ho visto comparire lo Shakespeare della stessa età di Herlitzka. Ripeteva, rinfrancato, ciò che né la filosofia, né la religione, né la psicanalisi, né tanto meno la scienza sono state capaci di intuire: “**ci sono più cose in cielo e in terra, Orazio, di quante possa comprenderne la tua filosofia**”. La definitiva verità che ci ha rivelato questo *genio borghese* che, come scrive **Bloom**, “**inventò l’umano come lo conosciamo tuttora. [...] I principali personaggi shakespiriani (Falstaff, Amleto, Rosalinda, Iago, Lear, Macbeth, Cleopatra, per citarne solo alcuni) sono straordinari esempi non solo del modo in cui il significato viene generato anziché riprodotto, ma anche del modo in cui affiorano nuovi aspetti della coscienza.**”.

Allora ho compreso, e mi sono rassicurato... I puritani potevano chiudere i teatri, la Chiesa seppellire gli attori in terra sconsecrata, attori senza coscienza del proprio ruolo vendersi al nobile di turno... Questa finta democrazia può tagliare i fondi allo spettacolo, vent’anni di deriva berlusconiana mortificare la cultura, questo governo tecnocrate ignorare le esigenze del teatro, nella sua autistica esecuzione di globali imposizioni neoliberaliste... Poi, un attore di 75 anni sale su un palcoscenico nudo, con tre oggetti, senza alcuna scena, solo il suo corpo, la sua voce, il suo talento, la sua passione, le sue dedizioni – e le luci e le parole del Poeta: e il Teatro, così povero, è ancora vivo, vivo da oltrepassare i secoli, incurante della mediocre contingenza del Potere, ogni volta così miseramente uguale a se stessa.

Andate a vedere *Ex-Amleto*, al *teatro Parenti* fino al 6 dicembre, oppure in altre date, in altri luoghi. Andate a vedere questa prova di attore di **Herlitzka** (che, badate bene, non è mai virtuosismo...): vi (ri)troverete l’**Essenza del Teatro**.

Bergamo, 29 novembre 2012

## ➤ IL METODO STREHLER

**Stella Casiraghi** ha curato, con rigoroso e preziosissimo lavoro di ricerca, la pubblicazione di diversi scritti inediti di **Giorgio Strehler**, tra i quali **Lettere sul Teatro, Nessuno è incolpevole, Non chiamatemi Maestro**. La sua ultima pubblicazione è **Il metodo Strehler: i diari di prova della Tempesta**, scritti da **Ettore Gaipa**, che, come scrive la **Casiraghi** nell'introduzione, "fu un testimone specialissimo del lavoro preliminare della *Tempesta* shakespeariana diretta dal Maestro che si protrasse dal 6 marzo fino al 28 giugno, giorno della prima messinscena realizzata al Teatro Lirico di Milano e poi – per centinaia di repliche – applaudita in tutto il mondo.". Uno spettacolo che appartiene alla Storia del Teatro, le cui prove incrociarono una tragedia della Storia d'Italia. **16 marzo** – "Aldo Moro è stato rapito stamattina. È stato proclamato uno sciopero generale, la prova è stata sospesa. **09 maggio** – È l'ultimo atto della tragedia di Aldo Moro. [...] Siamo rimasti a lungo in platea a discutere, ad accapigliarci, a cercar di chiarire idee. Ma, stranamente, i temi che ci appassionavano, finivano sempre per riaddurci al nostro lavoro, alle nostre responsabilità, alla *tempesta* di tutti noi, alla *tempesta* in tutti noi".

Il libro è stato presentato sabato 17 novembre al **Teatro Parenti** di Milano, con la presenza sul palco, accanto alla curatrice, di **Giulia Lazzarini, Renato Sarti, Franco Sangermano, Cecilia Chailly**, in una serata molto emozionante, di dolce nostalgia, divertenti aneddoti e profonde riflessioni. Dopo, nell'abbracciare e ringraziare Stella, lei mi ha, facilmente, fatto promettere di scriverne una recensione.

Già dalle prime pagine del **Diario** ho avuto questa sensazione: è come se gli astronauti che hanno conquistato la Luna nel 1969 avessero portato con loro un poeta in grado di descrivere tutte le emozioni del loro *folle volo*. Ecco, Strehler porta con sé, nell'affrontare e attraversare la *Tempesta*, un poeta capace di narrarne la traversata. E **Gaipa** racconta, giorno per giorno, ogni fatto e ogni scena che si origina dal palcoscenico. E racconta smarrimenti, tremori, disperazioni, fatica, e speranze, euforie, illuminazioni, nostalgie... Racconta con la totale partecipazione di un compagno di avventura e con la capacità di analisi di un *dramaturg* che conosce personaggi e attori. E gli attori (oltre ai musicisti, tecnici, sarti, macchinisti...) ci sono tutti nelle pagine del suo *Diario*: da **Michele Placido** a **Renato Sarti**, da **Franco Sangermano** a **Massimo Bonetti** a **Fabrizio Bentivoglio**, fino a **Fabiana Udenio**, una *Miranda* tredicenne, che Gaipa segue quasi con paterna trepidazione e ammirato stupore per il suo naturale talento. E ci sono, in particolare, i due protagonisti dello spettacolo.

**ARIEL, Giulia Lazzarini - 17 marzo** – "Il cavo d'acciaio su cui Giulia-Ariel si libererà sull'isola potrà incantare il pubblico come invenzione di teatro ma in realtà è il segno della sua cattività. [...] **27 marzo** – Giulia Lazzarini prova i voli di Ariel. È tormentata dall'imbragatura del bustino a cui è applicato il moschettone che imprigiona il cavo d'acciaio manovrato da Aurelio Caracci, il capomacchinista, tifoso della Lazio [...]. Giulia sta diventando una vera acrobata e Aurelio un partner indispensabile. È lui, a dover dirigere il cavo, allentare o tirare, sollevarla o lasciarla planare. Carlo Battistoni, di cui Giulia nella vita privata è la compagna, segue, pateticamente trepido, queste evoluzioni. È lui, il "regista dei voli", con Marise a ricercare le immagini, le posizioni, i movimenti mimici nell'aria."

**Giulia Lazzarini**, dopo la presentazione, mi ha confermato che ogni movimento del suo straordinario Ariel era codificato e fissato come note su uno spartito. Solo che lo spartito, ha aggiunto, era conservato nella memoria del **macchinista Aurelio Caracci**. Al genio di Strehler nel concepire l'idea, alla sua intransigenza nel perseguire la perfezione di ogni movimento, al talento, coraggio e dedizione della Lazzarini, si aggiunge la sapienza *artigiana* di Caracci. Tutto ciò in ore, ore e ore di prove e di grande fatica. Nella ripresa televisiva, viene mostrato Caracci mentre da dietro le quinte manovra la corda che fa muovere Ariel. Si mostra il *trucco* perché non è un trucco, è la verità, la verità teatrale. Ariel va per aria, mare e terra perché un uomo con la corda lo sostiene. Questo è il Teatro. Fatica e Incanto.

**PROSPERO, Tino Carraro - 28 aprile** – "Tino può essere sicuro di non avere la possibilità di uscire di scena se non dopo sei o sette ore! Il suo "duello" con Giorgio ha accenti di lacerante e sconvolgente drammaticità, è un cozzare di due artisti che si amano e si scontrano all'ultimo sangue. Se Giorgio riesce a volte a dar tregua ad altri, non la concede mai all'attore che ama di più. E Tino dà fondo a tutte le sue risorse di resistenza, stringe i denti, talora sacramenta coloritamente – spesso contro se stesso, contro cedimenti di memoria, o soltanto perché il suo fisico, a volte, lo tradisce – sembra sommerso dai marosi, riemerge con unghiate da leone. **07 Giugno** – Tino ha raggiunto un livello gigantesco, un livello da paragonare a quello raggiunto nel *Lear*."

E il **Maestro**? Gaipa lo segue in ogni passo, con apprensione e ammirazione. Narra delle sue illuminazioni e dei suoi scoramenti; dell'esigenza di perfezione, della lotta con gli attori (e tecnici, scenografi, musicisti, costumisti...) per trarre da loro ciò che loro stessi non sanno di possedere; delle sue furie, sempre d'amore mai di potere. E della sua solitudine, soprattutto quella dell'ultimo giorno di prove.

**27 giugno** – "Più profondamente che in qualsiasi altra vigilia di prima, esiste in lui, con l'inconsapevolezza di ciò che ha raggiunto, anche e soprattutto, sì, il rammarico, la disperazione di ciò che non ha assunto l'immagine desiderata. "Mi è sfuggito lo spettacolo di mano!", ripete. È esatto? Certamente no, ma chi di noi può sentire ciò che sente lui? Quante volte, il giorno dopo aver trovato immagini, soluzioni, chiavi che gli avevano spalancate chiuse porte di Eldoradi, s'è accanito a disconoscere ciò che, poche ore prima, lo aveva acceso di gioia? Era soltanto la disattenzione di un piazzato di luci non esattamente annotato, e la mancanza di concentrazione di un attore, il suono non più puro di uno strumento? O non c'era anche in lui una fluttuazione di fronte allo scorrergli davanti della materia da lui in precedenza plasmata ma del cui raggelarsi in una forma definitiva aveva come un terrore di bambino? [...] Ci ha amato e odiato tutti per cinque mesi, voleva stringerci tutti al cuore e, un istante dopo, ci avrebbe inceneriti. Mille volte ha urlato al tradimento, mille volte ha teso le braccia ad abbracciare. [...] Vedo Giorgio che si allontana dalla sala con schive parole di ringraziamento e immagino quali saranno i suoi tormenti, domani sera, chiuso nella sua stanza o in giro intorno al teatro, lui che non assiste mai a una sua prima. Poi qualcuno verrà a prenderlo perché si unisca alla gente nella liberazione dell'applauso e dei ringraziamenti. Facile intuire che non sarà soddisfatto, come mai lo è".

Cari amici, teatranti professionisti e amatoriali, docenti universitari, critici teatrali... **Acquistate questo libro, leggetelo e consigliatelo**. E fatene un regalo natalizio: la prossima notte di Natale saranno 15 anni che il Maestro non c'è più... **Giulia Lazzarini** mi diceva, un po' commossa, che forse è meglio che Strehler non abbia visto questi tempi bui: gli anni Novanta sono stati molto amari per lui, assediato da servi/padroni ignoranti, ma allora c'era ancora da lottare per un combattente come lui. Ora c'è solo una palude in cui ogni cosa affonda. Strehler, ha aggiunto, ha inviato il suo Ariel nel mondo ma oggi ci sono troppe Sycorax ad imprigionarlo nella crepa di un albero. Avrei voluto farle una carezza, ma non ho osato. Le ho donato il volume con **Il Sogno di Pulcinella**, il mio pudico e tacito omaggio al Maestro.

Leggete questo libro, avvincente anche per i non appassionati di teatro! Ancor prima e ancor più che la cronaca di un altissimo magistero teatrale, questo *Diario* è il resoconto di una *dimensione etica* di intendere il Teatro: "Chiediamo a chi si è messo in cammino dopo di noi su strade analoghe la stessa sincerità, la stessa dedizione, la stessa onestà e lo stesso amore". Questo, in fondo, è il vero **metodo Strehler**.

Bergamo, 22 novembre 2012

## ➤ GUERRA AL TESTO

Nel Teatro il '900 è stato il secolo della **guerra al Testo**, da **bandire dalla scena** o, meglio, da **utilizzare a proprio piacimento**.

“Molti protagonisti della cultura teatrale del Novecento rinunciano espressamente alla centralità del testo, a volte lo eliminano del tutto, spesso lo manipolano, lo riducono insomma a mero materiale tra gli altri, al servizio di una creatività che è esclusivamente quella prodotta nell'evento scenico.” (da **L'artificio e l'emozione. L'attore nel teatro del Novecento** di **Luigi Allegrì**)

All'inizio furono le **'Avanguardie storiche'**, ci ricorda **Allegrì**: “Come argomenta argutamente **GORDON CRAIG**, con un ragionamento che è quasi un sillogismo: il testo teatrale è sicuramente arte, e appartiene alla letteratura; il teatro, a sua volta, o è un'arte o non la è; ma se la è non può essere nello stesso tempo un'arte (teatrale) e un'altra (letteraria); dunque l'arte teatrale deve risiedere in un luogo diverso dall'arte letteraria e dunque dal testo drammaturgico.” Poi vennero, scrive **Mirella Schino**, “i 'teatri che hanno fatto a meno dei testi', e per i quali questa rinuncia è stata un valore, mi riferisco a quella concatenazione di movimenti **del teatro di ricerca** che va **dall'inizio degli anni Sessanta fino alla metà degli anni Ottanta**. [...] I teatri che vollero fare a meno dei testi spellarono via le storie persino con protervia. Dalla sacca della fabula, protettiva, avvolgente, isolante, fuoriuscì, come da un ventre lacerato, qualcosa di diverso. Spesso, in realtà, fu orribile, non lavorato, grezzo come un animale scuoiato. Talvolta fu indimenticabile.”

“Vivisezionare, per **GROTOWSKI**, significa smontare l'andamento diegetico della situazione drammatica, riposizionandola non solo quanto a contesto scenico ma anche quanto a registro narrativo ed a identità drammatica del personaggio. In tal modo si determina un processo di allontanamento dal testo, nel senso che l'approdo scenico è decisamente diverso da quanto contenuto nella pagina, anche se da esso, comunque, si origina. [...] Quando Grotowski parla della necessità di estrarre il mito dal testo parla di un processo mentale e di un procedimento linguistico che si basa, anzitutto, sulla disarticolazione dei collanti narrativi e drammatici dell'azione, motivo, questo, che si risolve nella scarnificazione o addirittura nella cancellazione della trama, e nella trasposizione della vicenda dentro una situazione scenica non coerente con quella proposta dalla pagina.” (da **Il «Principe Costante» per Jerzy Grotowski** di **Lorenzo Mango**)

“*Il teatro autonomo non possiede un testo letterario preesistente, cioè un dramma che, nell'opinione professionale e convenzionale, gli dà ragion d'essere. Ciò non è vero!*” [...] Al contrario di Mejerchol'd, che misurava la validità di un testo immaginando di azzerarne dialoghi e battute, riducendolo a una mera sequenza di situazioni, **KANTOR** non vede il dramma come prefigurazione di successivi sviluppi scenici, ma come opera autonoma, pura costruzione verbale dotata di un proprio implicito potere evocativo. In questa prospettiva è naturale che il creatore dello spettacolo non se ne voglia far condizionare, che se ne discosti andando persino in direzione opposta rispetto alle vicende che vi si descrivono: ma è anche comprensibile che non ritenga di rinunciarsi del tutto, che lo utilizzi come un elemento fra gli altri, sfruttandone le risorse linguistiche.” (da **Kantor. La materia e l'anima** di **Renato Palazzi**)

**LUCA RONCONI** ritiene che “sia sbagliato rimanere ancorati a testi esclusivamente drammaturgici” e ha “cercato sempre di contrastare questo tipo di fossilizzazione nel portare direttamente testi letterari in palcoscenico”. E, in ogni caso: “Quando un testo diventa classico, la sua destinazione non può essere più il palcoscenico, ma è letteratura e interessa in quanto letteratura. Quelli che sono gli artifici della rappresentazione, diventano in questi casi puro casame, non servono più, anzi appesantiscono: va rappresentato, come dire? il sogno di quel testo, lasciato alla letteratura, con tutte le ambiguità della letteratura.” (da **Luca Ronconi. Un'idea di teatro** di **Maddalena Lenti**)

In trincea, a **difendere l'intangibilità del Testo**, e con essa il **Personaggio** e l'**Autore**, rimase **GIORGIO STREHLER**: “All'opera scritta, in prima istanza, spetta il compito di produrre l'*evento teatrale*. Ed è per questo che anche la messa in scena più riuscita non impedirà mai all'*Illusion comique* di essere stata scritta e creata da Corneille e non da Strehler. [...] Io dico molto semplicisticamente: non si può scrivere su una locandina (è un atto esteriore questo!) che so? *Risveglio di primavera* di F. Wedekind, regia di X e rappresentare (bene o male, genialmente o no) un qualcosa ove non esistono le parole di Wedekind, dove non c'è nulla, forse neanche una parvenza di trama e dove non di regia si tratta ma di sogno, di onirico divagare su un palcoscenico, di attori e suoni che valgono proprio perché sono sé stessi e basta. Sarebbe onesto dire: “ispirata da una idea”, ma forse neanche questa, “di F. Wedekind”, oppure “una rappresentazione inventata da...” (e qui il nome dell'autore).” (**Lettera a Roberto De Monticelli**, 1974). Posizione che gli costò il disprezzo delle *avanguardie*, a volte solo ostentato: “Mi promisi di non rivelare a Bartolucci di aver visto uno spettacolo di Strehler (*La Tempesta*, che mi piacque tantissimo!) perché era una sorta di profanazione. Strehler era la tradizione da disprezzare, noi dovevamo andare contro!” **Gabriele Vacis**”

Il '900 è trascorso. La guerra al Testo è stata vinta? Non ancora, ammette, sconsolato, **Allegrì**: “La cultura teatrale degli anni tra '50 e '70 si nutre della teoria e della pratica di Jerzy Grotowski, del Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina, dell'Open Theater di Joseph Chaikin, dell'Odin Teatret di Eugenio Barba, di Bob Wilson, di Carmelo Bene, più avanti anche di Tadeusz Kantor, che mantengono il teatro ben dentro il solco di quella autonomia della scena che è il segno più vistoso della contemporaneità. Ma contemporaneamente il tessuto della civiltà teatrale di quei decenni è dato da un altro fenomeno, alla fine vincente, che è quello del recupero di centralità del testo drammaturgico. I drammaturghi di un qualche rilievo, così rari nel contesto delle *Avanguardie storiche* fioriscono invece con facilità nel secondo dopoguerra: da Sartre ad Adamov, da Tennessee Williams ad Arthur Miller, da Beckett a Ionesco, da Genet ad Albee, da Osborne a Pinter da Peter Weiss a Durrenmatt, da Eduardo De Filippo a Dario Fo, per non citare che alcuni tra i maggiori, e trascurando quelli affermatosi più di recente. [...] Nella lotta che percorre tutto il Novecento tra drammaturgo e *metteur en scène*, se la prima metà del secolo è stata l'epoca della vittoria parziale dell'operatore teatrale (regista, attore, comunque chi costruisce lo spettacolo), la seconda metà sembra essere quella della rivincita dell'operatore letterario, dell'autore che tende a comprendere e pre-scrivere la totalità dell'opera.”

Nel nuovo secolo, però, imperversa il **post-moderno**. Ora la sorte appare segnata per “il teatro dalle forme sclerotizzate – l'interpretazione, il personaggio, la storia. [...] Non c'è più un tutto del testo o della scena che ingloba l'autore, il mondo e i suoi personaggi, formando un'unità significante; al suo posto «cocci, anonimi stereotipi, cliché, visioni e formule fatte trascinano in una stessa decomposizione il mondo esterno e l'interiorità dei personaggi» [Deleuze]. [...] La drammaturgia dello spazio ha sostituito la drammaturgia letteraria, fondando l'assoluta centralità dello spazio scenico come matrice originaria e specifica dello spettacolo. Al posto della relazione intersoggettiva fra i personaggi, del conflitto fra protagonista e antagonista, troviamo quella del corpo con gli oggetti e gli ostacoli che questi frappongono alla sua presa sul mondo.” (da **Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento** di **Valentina Valentini**)

Eppure... “Nati vivi, volevano vivere. [...] E allora ecco, lasciamoli andare dove son soliti andare i personaggi drammatici per aver vita: su un palcoscenico”. Il viaggio dei *Sei personaggi*, e di mille altre creature, dal grumo d'inchiostro alla luce della scena non è finito. Né finirà.

Bergamo, 28 gennaio 2012

## ➤ LO SCIALO DI SÉ

**GIORGIO STREHLER** – Per me il teatro è questo: non c'è niente di difendibile, tutto può essere cambiato. Non ci spaventiamo, bruciamo il lavoro fatto per rifarne uno nuovo che pensiamo sia migliore.

**EUGENIO BARBA** – Mi sottoponevo alla sfiancante esperienza dello spreco, la via lunga dell'accumulo e della distruzione. Lo spettacolo indicava il cammino esigendo di rinnegare scene di cui ero innamorato.

**PETER BROOK** – L'artista mediocre preferisce non correre rischi, ed è per questo che è convenzionale. Tutto quello che è convenzionale, tutto quello che è mediocre è legato a questa paura.

### GIORGIO STREHLER

“Per intuizione o ragionamento, vedendo la storia che si è svolta per due terzi o tre quarti verso una certa sua completezza, ti accorgi che alcune cose forse non tengono più, oppure che hai esagerato in una certa direzione. E allora comunichi che bisogna tornare indietro a correggere; e questo è veramente uno strazio. Per me forse meno: io sono un uomo che disfa con estrema facilità tutto quello che ha fatto, è una delle caratteristiche che io ho e colpisce tanto i miei amici. Ho patito per settimane per cercare una cosa, e credevo di averla conquistata, ma un giorno mi si rivela sbagliata, e dico «no, non mi piace, ho sbagliato.» E allora tutti «ma come, dottore, maestro, professore! Dopo tutto questo lavoro!». E si meravigliano un po' tutti e dicono che io in fondo sono disumano, perché non difendo quello che è stato raggiunto. Ma per me il teatro è questo: non c'è niente di difendibile, tutto può essere cambiato e può diventare meglio, come può diventare anche peggio. [...] Accadono pentimenti, rifacimenti, capovolgimenti fino all'ultimo: è la risultante che conta. E ciascuno di noi – uomini di teatro – sa che questi agguati disperati esistono. Non ci spaventiamo, bruciamo il lavoro fatto per rifarne uno nuovo che pensiamo sia migliore. È il nostro mestiere, il nostro destino mai definitivo.”

### PETER BROOK

“Ho conosciuto attori che volevano ricevere tutte le indicazioni di regia il primo giorno di prove, e dopo non essere più seccati. [...] A me piace cambiare tutto, a volte persino il giorno in cui si va in scena, non posso più lavorare con quel genere di attore. Ma anche con attori che apprezzano l'elasticità accade di sentirsi dire: «No, è troppo tardi, non posso cambiare più niente», semplicemente perché hanno paura. Sono convinti che, una volta eretta una determinata struttura, se la si rimuove rimarranno con niente in mano, e saranno perduti. [...] Un vero artista è sempre pronto a compiere un numero illimitato di sacrifici pur di raggiungere un momento di creatività. L'artista mediocre preferisce non correre rischi, ed è per questo che è convenzionale. Tutto quello che è convenzionale, tutto quello che è mediocre è legato a questa paura. Sigillare è un atto di difesa. Per proteggersi, si «costruisce» e si «sigilla». Per aprirsi, bisogna abbattere i muri. [...] La vera forma arriva solo all'ultimo momento, a volte anche dopo. È una nascita. La vera forma non è come la costruzione di un edificio: ogni azione è la logica conseguenza del passo precedente. Al contrario, il vero processo di costruzione comporta al contempo una sorta di demolizione. Il che significa accettare la paura. [...] Correre dei rischi, tenendo in mente che nessuna decisione è mai irrevocabile.”

### EUGENIO BARBA

“Taglio molto del materiale durante le prove perché non funziona a livello organico. Per un attore non è facile comprenderlo. Persino oggi non potrei dire apertamente a un mio attore col quale ho lavorato decine di anni: il tuo materiale non offre possibilità di elaborazione, e quindi di avere un effetto di organicità sullo spettatore. [...] Ma la lealtà verso gli spettatori mi costringeva a snaturare anche il mio lavoro, a scompigliarlo, seppellire l'ordine da me creato in un *racconto-dietro-le-azioni*: l'humus che avrebbe alimentato il senso personale di ogni spettatore. [...] Mi sottoponevo alla sfiancante esperienza dello spreco, percorrendo la via lunga dell'accumulo e della distruzione. La via breve, che andava dalla programmazione alla realizzazione, dal piano di regia alla sua messa in pratica, poteva dare ottimi risultati. Era difficile, però, che permettesse di affacciarmi, all'improvviso, sulla zona torrida di quell'arte del ricordo che è il teatro. [...] Nella fase finale delle prove ho sempre vissuto una sconcertante sensazione. Era lo spettacolo a prendermi per mano, una creatura che seguiva le sue ragioni, imponeva scelte dolorose, indicava il cammino esigendo di rinnegare scene e situazioni di cui ero innamorato.”

### OPPURE, IN ALTERNATIVA...



La Vita (anche delle creature d'inchiostro e della scena) nasce dal rischio, dallo spreco, dallo scialo di sé.

Bergamo, 18 gennaio 2012

## ➤ STREHLER E LA PASSIONE TEATRALE



**Strehler/Jouvet** – Cosa ne pensi? **Giulia/Claudia** – Non so, penso che deve essere stato noioso, per voi... Per me, io mi sono sentita bene... Davvero, quando io faccio questa scena mi sento sempre in uno stato d'animo piacevole. [...] Insomma, mi pareva di essere nello stato d'animo giusto per recitare *Elvira*. **Strehler/Jouvet** – Allora ti darò un'indicazione che per me è fondamentale. Tutte le volte che nel teatro proverete la sensazione che una cosa riesce facile, parlo di una cosa che ottenete senza sforzo, quella cosa NON è giusta. Recitare una parte, qualunque essa sia, richiede sempre qualcosa di doloroso, che costa una sforzo. Se non c'è, manca qualcosa di fondamentale. Fare il Teatro è sempre una fatica.

Il dialogo è tratto dallo spettacolo "*Elvira o la passione teatrale*" di **GIORGIO STREHLER**, in cui il regista del Piccolo Teatro – come scrive **Katia Angioletti** nell'opuscolo che accompagna il dvd pubblicato da *Repubblica* – mette in scena "le sette lezioni che Jouvet, maestro dei maestri, impartì presso il *Conservatoire de Paris* ai propri allievi, e in particolare alla talentuosa Claudia, tra il 14 febbraio e il 21 settembre 1940, in preparazione dell'audizione finale. Oggetto delle lezioni è l'interpretazione della scena sesta del quarto atto di *Don Giovanni* di Molière, nella quale *Donna Elvira* cerca di dissuadere l'amato libertino dalla sua condotta peccaminosa e di renderne possibile la redenzione".

Questo scambio di battute avviene nella prima lezione, dopo che Claudia (interpretata da Giulia Lazzarini) ha provato per la prima volta questa scena, che poi ripeterà in ogni lezione. **Strehler** "porta in scena se stesso, il suo perfezionismo, il suo amore per il teatro" con le parole di Jouvet, che considerava un suo ideale maestro. Parole che rappresentano il suo modo di concepire, vivere e trasmettere il Teatro. Parole che fanno luce «*sulla fatica, sul dolore, sulla tensione nostra di interpreti, di servitori del teatro, sulla nostra segreta realtà di sempre imperfetti messaggeri della poesia*».

È questa la *passione per il Teatro*, nel senso etimologico di *patire per il Teatro*. O, meglio, è la *vocazione teatrale* che **Strehler** così descrive in una immaginaria lettera a **Jouvet**, scritta prima della messa in scena nel giugno del 1986.

«*Gli attori non hanno vocazione, se viene per gli attori, viene dopo, arriva alla fine*». Furono queste esattamente le vostre parole. Nella mia giovinezza entusiasta vi ascoltavo, qualcosa capivo, ma questo non lo potevo capire, mi sentivo assolutamente votato in quel momento al teatro, ero follemente pieno di vocazione teatrale, di stupore, di amore teatrale, di passione teatrale. Perché? Perché avrei dovuto aspettare alla fine? Sono passati anni ed anni di pratica e di mestieri. Lunghissimi e rapidissimi, uno spettacolo dopo l'altro, un testo dopo l'altro, un viso dopo l'altro, una voce, un suono, una luce dopo l'altra e sono arrivato qui, a questo desolato "dopo prova", solo, nella penombra della stanza, alla mia vecchia macchina da scrivere che perde i colpi e si mangia le parole troppo consuete, a parlare con me stesso ed al mondo, che assolutamente non sente, ancora del teatro. Ad essere ancora nel teatro, direi, senza pietà, senza riserve, disperatamente "toccato" dal teatro come, per chi crede, dalla Grazia. E vi scrivo per farvi sapere in qualche modo che adesso, solo adesso ho capito, solo adesso, nell'angoscia estrema, nella stanchezza estrema, nella nausea estrema, nel rifiuto estremo del teatro, non potendolo rifiutare perché più forte di me, più forte di tutto, adesso so cos'è, non la passione teatrale, quella era così facile, così calda, così memore felice, ma la vocazione teatrale che è pietra e sangue».

Nello spettacolo (un alto magistero teatrale di Strehler, sulle tracce di Jouvet), scrive **Katia Angioletti**, "la giovane attrice si confronta con il maestro affermato, insoddisfatto sempre, teso nella ricerca di una perfezione che richiede fatica, sforzo, sofferenza, anche, per essere raggiunta. [...] La Lazzarini irrompe sulla scena mille e mille volte, ripetendo all'infinito la medesima battuta, colorandola, ogni volta, di inflessioni diverse; irritata per la severità del Maestro quando le pare eccessiva; risentita quando Strehler-Jouvet colpisce il suo orgoglio; impacciata quando percepisce la distanza che la separa dal personaggio e non riesce a correggerla, per quanto risoluto sia lo sforzo; dolcissima quando il segreto della scena, che è scena d'amore e non di declamazione, inizia ad apparirle più chiaro; struggente nel momento in cui, infine, al termine della settima lezione, data finalmente vita a una *Elvira* d'ineguagliabile intensità, abbandona la testa sulla spalla del Maestro che la abbraccia, e lascia scorrere lacrime troppo a lungo trattenute". **Giulia/Claudia** – Sì, però io adesso ho voglia di piangere... **Strehler/Jouvet** – Adesso sì. Adesso puoi... Hai visto come è difficile il Teatro?



Claudia comprese. E comprese anche **MONICA GUERRITORE** che, appena adolescente, nel 1974, interpretò *Ania* nel leggendario *Giardino dei ciliegi* del Maestro. Così scriveva, nel 1995, in una lettera aperta a Strehler su *Repubblica*:

«*Poi toccò a me. Mi insultò, mi violentò con delle parole così feroci che provai per la prima volta nella mia vita un dolore così grande che sembrava spaccarmi il cuore, e in quella breccia tra le mie lacrime lei versò poesia, umanità. Quello che lei mi stava dando era una ricchezza immensa e ho giurato a me stessa che mai l'avrei tradita. Non ho fatto fatica a tenere fede a quel giuramento.*».

Bergamo, 07 dicembre 2011



## ➤ IL CORPO DEL TEATRO

“Certe cose che hai scritto sono molte belle, ma pensarle *dette* non mi convince. **Quando scrivi sei posseduto dalla letteratura o pensi ai corpi?** Non ti chiedo di rispondere, è soltanto la domanda che mi faccio continuamente mentre lavoro in teatro e che mi mantiene vigile”.

Questo mi scriveva **Daniele Villa** del **Teatro Sotterraneo**, dopo aver letto il mio ultimo testo, **Verrà ancora Aprile**. Mi sono a mia volta interrogato, aiutato dalla fortunosa coincidenza che in questi giorni ho letto l’interessantissimo saggio **Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento** di **Valentina Valentini**. Voglio condividere la conseguente riflessione con voi che vi occupate, a vario titolo, di Teatro, Cultura e Bellezza, sulle tracce di brani di questo saggio.

**“In una drammaturgia come quella contemporanea, in cui “non accade nulla”, il personaggio subisce una drastica riduzione dei tratti della personalità, per cui scompare sia la qualità di *praxis* sia quella di *ethos*, sia la dimensione narrativa sia quella psicologica: la sua espressione è affidata essenzialmente alle attitudini e posture fisiche e vocali. [...] Non c’è più un tutto del testo o della scena che ingloba l’autore, il mondo e i suoi personaggi, formando un’unità significativa; al suo posto «cocci, anonimi stereotipi, cliché, visioni e formule fatte trascinarsi in una stessa decomposizione il mondo esterno e l’interiorità dei personaggi» [Deleuze]. [...] Destruire il linguaggio verbale, scardinare la scena, sfondare l’armamentario teatrocentrico occidentale sono stati gli imperativi delle avanguardie. [...] Se la drammaturgia dello spazio ha sostituito la drammaturgia letteraria, fondando l’assoluta centralità dello spazio scenico come matrice originaria e specifica dello spettacolo, ciò non è privo di conseguenze. Al posto della relazione intersoggettiva fra i personaggi, del conflitto fra protagonista e antagonista, troviamo quella del corpo con gli oggetti e gli ostacoli che questi frappongono alla sua presa sul mondo”**

Il corpo, dunque, al centro della scena. Quali sono le conseguenze di ciò?

**“L’aver detronizzato la supremazia dello spirito-mente-psiche rispetto alla natura animale, per il filosofo Nancy significa comprendere in sé “l’abiezione dell’immondo”. Farsi carico dell’immondizia, «massacri, guerre civili, deportazioni, ferite, stracci, siringhe, sozzure, croci rosse, sangue rosso, sangue nero, sangue raggrumato», comporta far coincidere corpo e senso. [...] Nel saggio *L’aperto, l’uomo e l’animale* Giorgio Agamben [2002] **esamina la condizione del soggetto nell’era poststorica, un soggetto divenuto nuda carne, pura vita vegetativa che non riesce più a mantenere la tensione fra la parte animale e la parte umana di sé, neanche a riconciliarsi con la sua natura animale e comporre una nuova forma.** [...] «Un critico ha visto nelle mie opere un attacco alla storia, al concetto lineare di storia. E vi leggeva **la ribellione del corpo contro le idee, o più precisamente: contro i guasti prodotti dalle idee, dall’idea di storia, sui corpi degli uomini. È proprio questo che mi interessa del teatro: i corpi buttati sulla scena, nel conflitto con le idee. Finché esisteranno le idee ci saranno ferite; le idee feriscono i corpi.**» [Müller, 1986”.**

Vediamo l’applicazione in scena di queste dinamiche attraverso gli esempi, fra i tanti analizzati nel saggio, di una drammaturgia **SARAH KANE**, un autore-attore **RODRIGO GARCIA**, una compagnia **SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO**.

**“Dal momento che si dà in un contesto quotidiano con *dramatis personae* con nomi comuni e tratti che appartengono ancora all’essere umano, il teatro-mondo di SARAH KANE appare ancora più apocalittico e senza redenzione, in quanto le azioni sono improntate a “crudeltà, sadismo, masochismo” (stupri, masturbazioni, assassini, corpi fatti a pezzi, cannibalismo...) senza cause scatenanti. [...] “L’orrore e la violenza sono il mondo in cui fa vivere i suoi personaggi, e il linguaggio se ne fa portatore insieme alle azioni.” ¶ Nel teatro di RODRIGO GARCIA il tema è il feticismo delle merci, esemplificato ampiamente nella dimensione più organica e vitale (il ciclo del mangiare, assimilare, digerire, evacuare e ricominciare da capo) e completamente reificato. La reazione alla reificazione del corpo-soggetto è una sorta di ribellione fisiologica. [...] Le coppie ingerimento-evacuazione, contaminarsi-purificarsi, cosa-corpo, declinano una dinamica autoreferenziale: sono e divento la cosa che mangio. [...] L’equivalenza fra essere umano e animale, fra spirituale e materiale, è affermata in modo incontrovertibile senza però la consapevolezza di far parte di un grandioso processo di nascita morte e rinascita della materia che è essa stessa spirituale.” ¶ “Sul palcoscenico de *La discesa di Inanna* della SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, compagno dei babbuini: «La scimmia è tesa a sostituire l’uomo, a rammentargli il legame stretto con l’animale: sul palco questa è una minaccia. [...] L’animale come portatore d’anima è l’ipostasi, l’icona dell’attore, ed è sua ombra, suo intralcio, suo sogno, suo desiderio, sua lingua, suo corpo, suo *pathos, ethos, rüthmos*» scrive Romeo Castellucci. «Per questo ho cercato i movimenti degli attori impastati con quelli delle bestie: passare un unico magma». La presenza dell’animale installa sul palcoscenico il gesto, la danza, il ritmo liberando il teatro dalle forme sclerotizzate – l’interpretazione, il personaggio, la storia – lavora per lo smontaggio della macchina teatro. Allo stesso tempo la disintegrazione dell’unità corpo-mente, gli organismi fatti a pezzi, gli organi asportati e trapiantati, testimoniano del processo di distruzione della parte cosciente e razionale dell’*homo sapiens* e il prevalere della sua parte ferina.” ¶ Il teatro che stiamo esaminando mette in scena un’aggressività diretta, una violenza gratuita e immotivata nei confronti dello spettatore: corpi nudi, masturbazioni, accoppiamenti “bestiali”, sangue umano, torture, dialoghi volgari e triviali ...”.**

Questi protagonisti della moderna scena teatrale godono del favore e del sostegno incondizionato dei più importanti critici. Che dire? Mah... Forse ciò che scrive **Régis Debray** nel recensire una *performance* di **Jan Fabre** ad Avignone: **“Se devo credere ai miei occhi, «esprimere l’uomo» oggi si intende trarne in un minimo di tempo il massimo di sangue, di sperma, saliva, lacrime, vomito, mestruo, sudore, orina e merda.** Laddove ci reprimeva lo sfintere, la pipì ci libera”.

Posso rispondere, allora, al bravo regista **Daniele** che – anche per reazione a ciò – **quando scrivo non penso ai corpi**, tanto già ci pensano, e in maniera totalizzante, importanti uomini di teatro. Da **semplice scrivano**, io continuo ad utilizzare **“forme sclerotizzate: l’interpretazione, il personaggio, la storia”**. E continuo a credere che **non sia così difficile “pensare dette” battute come quelle del vecchio poeta del mio testo** che rilegge la sua vita alla luce di un suo verso: **“Tristezza sorda e muta / le tue lacrime sono gocce d’inchiostro / briciole posate sulla neve / affinché la mia anima se ne nutra.”**

Bergamo, 22 novembre 2011

## ➤ LO SPIRITO DEL TEMPO?

“Attenderemo quindi le sue impressioni sul primo numero che pubblicheremo... Saremo più che lieti di confrontarci con quanto da lei indicato a seguito della prima uscita della rivista.”. Il primo numero di **PERLASCENA**, anzi il numero zero, è uscito e, dunque, come richiestomi dai redattori, ben volentieri comunico le mie impressioni.

Faccio una premessa. Io mi ostino a scrivere con quella tecnica *tradizionale* che **Mirella Schino** così descrive: “con intrecci coordinati, argomenti, logiche narrative, personaggi già pulitamente definiti, ed artisticamente rifiniti, relazioni e situazioni prestabilite, concatenate, a cui è stata data una logica e un senso che lo spettacolo poi mette in luce, scopre, rivela, oppure nega o combatte, ma sempre nella sua interezza di opera compiuta”. Sia pure per approdare spesso a quanto **Roberto De Monticelli** descriveva, nel 1965, nel recensire la messa in scena di “*Arriva l'uomo del ghiaccio*” di O'Neill (regia di Luigi Squarzina, con Tino Buazzelli): «un testo basato su un dialogo di vecchio stile naturalistico ma la cui struttura drammaturgica è vistosamente composita perché c'è dentro un po' di tutto, dal simbolismo all'espressionismo, dalle simultaneità cecoviane al monologo interiore». E la mia produzione drammaturgica è all'insegna di tutti i **NO** della storia che, per dirla con **Michele Serra** “punteggiano di coraggio un lungo tracciato di obbedienza e conformismo”: i **NO** degli eretici, dei giacobini napoletani, dei contadini, partigiani, teatranti, poeti... Di chi sceglie di stare, ieri come oggi, fuori dalle mura.

Irrimediabile nostalgia (reazionaria?) di un *Moderno* ormai superato? Forse... Fatto sta che, proprio per questo, temo di non essere la persona più adatta a valutare con obiettività il tipo di scrittura teatrale che caratterizza i testi pubblicati sulla rivista: lì non c'è scampo, siamo in pieno *postmoderno*!

“**Tutto quello che si fa a teatro è postmoderno, perché questa è la condizione del contemporaneo**”, afferma **Andrea Porcheddu** nel libro *Questo fantasma. Il critico e il teatro*. Ma è solo questo? È proprio e solo lo *Spirito del Tempo*? Il sospetto si acuisce nel leggere un'intervista di **Franco Branciaroli**, che di *potere*, nell'ambiente teatrale, deve capirne un po'... Ora, lui nel dichiarare la sua avversione per il postmoderno – “**ho sempre cercato di reagire all'onda del cosiddetto teatro post-moderno che, Dio ci perdoni, ha invaso tutta l'Europa. Ho cercato nella mia patria due-tre persone che fossero ancora occidentali, che scaturissero dalla cultura occidentale**” – lamenta anche che “il nostro è un momento in cui non si può più granché affermare una voce, per il semplice motivo che in realtà non ti stanno più ad ascoltare. **Un gruppo di persone decide cosa è giusto e cosa non lo è** (e questo andrebbe bene se le opzioni e i culti fossero davvero giusti: purtroppo sono spesso sbagliati), e **queste persone sono tutto l'apparato decisionale coalizzato (dal critico ai direttori di teatro)**. La conseguenza è che la povera arte del teatro continua a pedalare a vuoto, il ricambio è costituito da fallimenti, e non c'è spazio per un contropotere.”.

I critici più importanti del teatro contemporaneo hanno dichiarato l'ineluttabilità di quello che **Porcheddu** definisce “teatro delle lingue, che si appoggia sul ritmo, sul suono, finanche sull'ammiccamento del “volgare” per conseguenza-reazione al bisogno-perdita d'identità postmoderna”. E finché in questo modo scrivono **Paravidino, Letizia Russo** e, per altri versi, **Emma Dante, Borrelli, transeat**... Ma poi arriva il turno degli epigoni.

Questi sono i brani tratti dai testi pubblicati su **PERLASCENA**:

“Mio padre aveva paura che fossi diventata lesbica, ma se c'è una cosa che posso dire ad alta voce è che mi piace il cazzo, direi che si vede no? Mi è sempre piaciuto, fin dai tempi delle medie quando scopavo di nascosto con Robert in casa sua che almeno era di compensato e ci si stava più caldi, finché quel finocchio di padre Brown non mi tirò in chiesa per i capelli e mi tenne cinque ore inginocchiata sui ceci. Quando mi tirò su sentii che ce l'aveva duro, quel porco”; oppure... “**ALE** Certe donne ti tolgono l'aria. Hai presente? **GILA** Esci, ancora con Miriam? **ALE** Sì, ma non era lei. **GILA** È nuova? **ALE** Una scassapalle di una. *Riprendono a suonare i telefoni.* **GILA** Hai già aperto le contrattazioni? **ALE** No. Ora mi collego. (*si alza e va ad accendere un monitor alle sue spalle*) **GILA** Insomma fai il doppio gioco? **ALE** Chi? **GILA** Tu, con Miriam. **ALE** No. È solo una che scopo. Niente di serio.”; o in alternativa... “come tutti i bambini, m'incuriosiva sfrugugliare quell'undicesimo dito senz'unghia. A dieci anni mi ero già masturbato trentasette volte. C'avevo una tale confidenza che quando per la comunione mi regalarono un microscopio, la prima cosa che spalmai su un vetrino fu una goccia di sperma. (*gli luccicano gli occhi*) Una rivelazione! Non credevo che li avrei visti davvero. Saranno stati un miliardo. Tutti colorati, ognuno circondato da un alone di luce con i colori dell'iride, come la benzina nelle pozzanghere. Un miliardo di arcobaleni che fremevano gioiosi. Poi l'idillio finì... Una sera, mi si avvicina mio padre e mi fa: “Oh, mica stai a gioca' col pisello? Se te lo meni diventi cieco.” Azz! E ora? Da dove cavolo saltava fuori questo collegamento cazzovista?”.

Mah... Mi tocca essere d'accordo con **Franco Branciaroli**: “Non mi piacciono le performance con ‘cazzo’, ‘culo’ e ‘frigorifero’. A me interessa un teatro di pensiero, non di comportamenti. Quello di adesso è quasi tutto di comportamenti”.

Bergamo, 05 ottobre 2011

## ➤ IL RE SI DIVERTE

Nella commedia “**Il re si diverte**” di **Victor Hugo** si narra di **Francesco I di Valois**, che regnò in Francia dal 1515 al 1547. Il protagonista, però, è il giullare gobbo, Triboulet. Largo spazio, tuttavia, ha la figura del re che nella vicenda fa esattamente ciò che annuncia il titolo: si diverte, compiaciuto di sé e della sua vita.

**IL RE:** Oh, come sono felice! Paragonati a me, Ercole e Giove non sono che degli sciocchi, dei manichini ridicoli! E l'Olimpo non è che un tugurio. [...] Che giorno lieto è stato quello in cui mia madre mi ha concepito ridendo! Posso fare tutto, volere tutto e avere tutto! Com'è bello stare al mondo, com'è bello vivere! Che immenso piacere!

Ma cosa rende il re così felice? Più di ogni altra cosa le grazie femminili a sua disposizione in virtù del suo potere.

**IL RE:** Ma hai capito o no chi ti sta di fronte? La Francia, un popolo intero, quindici milioni di persone, ricchezze, onori, piaceri, un potere illimitato, tutto questo obbedisce al mio volere e mi appartiene perché sono il re! Ebbene, tu sarai la padrona indiscussa del sovrano: Bianca, io sono il re e tu sarai la regina.

**IL RE:** Otto giorni fa ho visto per la prima volta questi begli occhi! Da otto giorni, cara la mia bambina, sono pazzo di te, voglio solo te!

**MAGUELONNE:** (*ridendo*) E altre venti insieme! Io li conosco bene, signore, i libertini come voi!

**IL RE:** (*ridendo a sua volta*) Sì, è vero, ne ho rovinate parecchie. Devo confessarlo, sono proprio un mostro.

**MAGUELONNE:** Su, comportatevi bene!

**IL RE:** Vuoi sapere cosa vuol dire, per me, comportarmi bene? Amare, godere e mangiare allegramente.

Non serve a nulla il dubbio che cerca di instillargli il suo giullare:

**TRIBOULET:** Eppure, sire, a volte dovrete sentire come un vuoto nell'anima... intorno a voi non c'è neanche una donna che vi incoraggia nell'intimo mentre, in apparenza, vi respinge... Essere amati solo dai cuori storditi dalla nostra magnificenza, vuol dire non essere amati.

Niente, il re si diverte e per la gioia, canta!

**IL RE:** Ma ecco là, sul fondo... che occhi scintillanti, che splendide braccia. (*canta*) “Con le feste più matte si allietta il parigino! Le donne son di latte e i maschi son di vino!”.

Contento il re, contenti tutti i cortigiani, naturalmente.

**GORDES:** E' importante mantenere il re in questo stato d'animo: gaio, soddisfatto e prodigo.

**PIENNE:** Sono del tuo parere, caro conte. Un re che s'annoia è come una ragazza in lutto o un'estate piovosa.

**PARDAILLAN:** O un amore che non provoca nessun duello.

Non solo contenti, ma disposti a tutto per favorire ed approfittare della contentezza del re. Disposti, soprattutto, a considerare la donna come merce di scambio.

**TRIBOULET:** Per loro, ve lo dico io, cos'è una donna? Meno di niente! Se, per fortuna loro, sono governati da un re interamente assorbito dalla licenza e dall'orgia, le mogli dei cortigiani possono essere molto utili alla carriera dei mariti, sempre che non siano sposate a degli imbecilli! Ma per loro l'onore di una fanciulla è un lusso inaudito, un peso quasi insostenibile! Una donna dev'essere un terreno che dà utili ingenti, una fattoria concessa in affitto al sovrano che, ad ogni decorrenza, paga degli interessi salati. Una donna significa un'infinità di favori inauditi che non si sa da dove piovano, come un governatorato, una nomina regia o, meglio ancora, dei benefici continui, incessanti, destinati ad aumentare!

La trama si sviluppa soprattutto sulle amare traversie del giullare, con un finale perfino tragico. Ma il re, per tutta la vicenda, non smetterà mai di divertirsi. E solo un cortigiano si renderà conto del rischio, per tutti, di questa regale allegria.

**GORDES:** La festa è splendida e il re si diverte.

**COSSÈ:** E' una cattiva notizia: un re che si diverte è molto pericoloso.

*Il re si diverte* è stata scritta da Hugo nel **1832** e le rappresentazioni, subito dopo la prima, sono state sospese dalla censura. Un re così divertito, evidentemente, doveva apparire oltraggioso per il potere di allora.

Sono passati cinque secoli dai tempi di *Francesco I di Valois*. Oggi, per fortuna, in Francia come in Italia c'è la Repubblica. Non c'è più pericolo, dunque: senza i re, queste cose non succedono più.

Bergamo, 24 luglio 2011

## ➤ BUONGIORNO, MILANO!

Mi ha intenerito ed emozionato questa dichiarazione di **Jack Lang**. È stato il mio stesso pensiero alla notizia dell'elezione di **Giuliano Pisapia** a sindaco di Milano. Ho ripensato ai terribili anni di **Strehler**, gli anni in cui si sentiva "circondato da una indifferenza gelida che mi tocca il cuore e rinchiude la mia insopprimibile volontà prima ancora di oppormi, di esserci, in una prigione di solitudine che è la sensazione più drammatica possibile per un intellettuale."



La gioia di Lang  
"Penso a Strehler"

«È un successo storico che apre la strada ad altri cambiamenti in Italia. È una cocente sconfitta per Berlusconi». A dirlo è Jack Lang, ex ministro della Cultura francese ed ex direttore del Piccolo Teatro di Milano. «Ora penso al Maestro Strehler — conclude — che soffrì tanto per la politica della destra milanese»

Era l'Italia degli anni '90, con la *Milano da bere* dell'Assessore **Pier Gianni Prosperini** che al termine di una rappresentazione dell'*Arlecchino* (ad oggi **2.907 repliche in ogni parte del mondo**) esprimeva il suo *secondo me* dopo aver visto "per la prima volta uno spettacolo di Strehler".

«La prima e l'ultima — ha assicurato alla fine —. Questa roba qui mica è Goldoni... Oltretutto, non parlano neanche veneto, e lo dico io che sono di Vicenza. A me piace il teatro tradizionale, il mio idolo è Baseggio. Il teatro — ha proseguito impavido — non è cultura. Così, prima di varare un teatro europeo, Milano avrebbe dovuto occuparsi di avere fognature europee, un acquedotto europeo... Sarebbe stato meglio che Strehler avesse continuato a fare il commediografo (sic!) invece di ostinarsi a tirar su quel mausoleo"».

**Prosperini** ha continuato la sua brillante carriera politica. Dal 1995 è ininterrottamente Consigliere Regionale della Lombardia e dal 2005 è assessore ai Giovani, Sport, Promozione Attività Turistica della Giunta guidata da Roberto Formigoni. Solo che nel dicembre 2009 viene arrestato e nel 2010 patteggiava con la Procura di Milano "una pena di 3 anni e 5 mesi" a fronte delle "accuse di corruzione, turbativa d'asta e truffa". (fonte *Repubblica* Milano, 04.05.2010)

Nel 1992 Strehler è attaccato anche da un attore come **Franco Branciaroli**. "Giorgio Strehler ha fatto il suo tempo. E ora che si levi dalle scatole. Lui è la testa della tenia che per anni ha divorato il teatro pubblico italiano. Come lo Stato, anche il teatro pubblico è in crisi. Ci sono stabili che ricevono ogni anno miliardi per produrre spettacoli che pochissimi vanno a vedere. Non solo: su dieci miliardi di sovvenzionamenti, generalmente ne vengono spesi due. E gli altri dove vanno a finire? Il ministro mi deve spiegare perché con 600 milioni, che è quanto ci hanno dato, noi siamo riusciti a fare due spettacoli molto impegnativi (*I due gemelli veneziani* e il *Cyrano*, dove salgono in scena venti attori), mentre Strehler con tutti i miliardi ricevuti non è riuscito ad andare oltre sei rappresentazioni dei *Frammenti del Faust*, per di più recitando con l'auricolare. Non accetto che uno come Strehler vesta i panni del moralizzatore. Sono pronto a riconoscere quanto abbia fatto in passato per il teatro italiano, ma oggi deve stare zitto. Quel teatro glielo hanno costruito apposta per lui, e per il 'Piccolo' continua a ricevere fior di miliardi. Per che cosa? Per produrre spettacoli che nessuno va a vedere". Il Maestro (in partenza per Londra per l'allestimento de *le Baruffe chiozzotte*) commenta solo: "A un essere umanamente povero da non meritare le nobili tavole del palcoscenico, Strehler non ha niente da dire". A Branciaroli rispose, con le cifre, per Strehler e per il Piccolo, **Nina Vinchi**, una donna eccezionale, segretaria e vera colonna del *Piccolo Teatro*: "I nostri abbonati non sono top secret: nel 1991-92 sono stati 9.345, per questa stagione la campagna non è ancora chiusa ma sono già molti di più. Comunque questa è una cifra che noi dobbiamo contenere per lasciar qualcosa anche ad altri, visto che il Piccolo può contare solo su 500 posti e il Teatro Studio su 450. Per quel che riguarda le presenze, invece, la scorsa stagione ha contato 131.981 spettatori paganti per un incasso totale di 3.911.309 mila lire. Una platea che il signor Branciaroli non si sogna neanche". (da *Milano in Piccolo* a cura di **Magda Poli**)

Ho ripensato a quanto il Maestro scriveva, nel marzo 1997, pochi mesi prima di morire, su una **Milano** che considerava "il cuore di questa nostra Italia, malandata, sconvolta, ma nostra", in cui c'erano "interessi umani che meritano di vivere un clima meno volgare meno volgare, meno finto-popolare perché qualcuno dice qualche parolaccia in milanese. C'è una società non poi tanto sommersa che deve esprimersi e che si può dunque immaginare. Non c'è solo l'industria, non c'è solo l'imprenditoria e la prefettura o gli uomini medi di buon senso — come si dice — col cuore sempre un po' in mano", ma che era "diventata cupa e volgare, che non ha saputo nemmeno tenermi nelle sue mani, che non ha saputo nemmeno lasciarmi il mio Teatro" e a cui disperatamente chiedeva di "sapersi dare un colpo d'ala".

Veniva naturale, allora, a lui "artista giunto all'ultima maturità con tutte le carte in regola, e con il cuore e con le mani pulite", pensare con nostalgia alla Milano del dopoguerra, quando la straordinaria avventura del *Piccolo Teatro* era cominciata, grazie anche a un grande sindaco come **Antonio Greppi**. "Una Milano diversa più viva e più umana io l'ho veduta e vissuta da apprendista, città di industria, città di opere, di operai e gente che lavora, artisti, pittori e tanta musica e cultura, città insomma che produceva vita. C'era".

Forse c'è ancora, Maestro, o ci sarà. Per adesso, buongiorno Milano!

Bergamo, 31 maggio 2011

## ➤ I GRANDI DEL PICCOLO

Nel trentesimo anniversario della scomparsa di **Paolo Grassi**, Direttore del **Piccolo Teatro**, fondato con Strehler, è stato pubblicato un libro, **Paolo Grassi. Una biografia tra teatro, cultura e società**, a cura di **Carlo Fontana**, che “ripercorre la straordinaria vicenda professionale di questo grande uomo di cultura e spettacolo.”.

“Riscoprire Paolo Grassi sembra necessario oggi più che mai: anche nel mondo dello spettacolo si va affermando una tendenza di pensiero che sembra ricondurre il fare arte e cultura al solo valore monetario, ponendo la passione civile nel dimenticatoio con conseguenze non proprio esaltanti. Di qui la necessità di riflettere su di un uomo che fondò la sua professione di operatore sulla passione civile, *conditio sine qua non* del proprio agire per il teatro e la cultura, inteso come missione autentica.” [...] “Un uomo che per tutta la vita ha cercato un rapporto fecondo tra cultura teatro e società” per il quale “la cultura da diffondere è quella intesa come un insieme di valori in grado di promuovere un cambiamento nel senso della giustizia sociale”.

Sarà per questa visione della cultura che Grassi, come Calvino alla *Einaudi*, scrive e risponde a migliaia di lettere.

“Ogni giorno un’enorme mole di lettere parte e arriva alla sede del Piccolo Teatro. Incredibile, ma assolutamente vero, che tutta la corrispondenza faccia capo unicamente al direttore del teatro, tessitore tenace di questo immenso progetto, il quale, a sua volta, risponde personalmente e quasi sempre in maniera dettagliata, aprendo un dialogo che spesso prosegue negli anni. Grassi risponde con la medesima serietà e passione al politico, all’editore, al direttore di teatro, al giovane studente, al lavoratore che desidera abbonarsi al *Piccolo*, al tecnico di palcoscenico che lamenta una situazione difficile”.

Mi ha colpito nel libro, in particolare, la “ricostruzione della complessità del rapporto con il direttore artistico Giorgio Strehler”. Scrive Carlo Fontana:

“È un rapporto viscerale, certamente molto complicato, ma che non riusciamo a capire fino in fondo se non consideriamo che Grassi [...] soleva dire che una notte aveva bagnato un guanciale di lacrime rinunciando al lavoro di regista che aveva intrapreso. Perché rinuncia alla regia? Perché riconosce (e questo è straordinario se pensiamo alla sua forte autostima!) che Giorgio Strehler ha più talento, è più bravo. Per Grassi in teatro conta solo il talento e conclude perciò di mettersi al “servizio” di un artista che ritiene più dotato. Quando noi leggiamo le lettere di Grassi a Strehler dobbiamo considerare sempre che in fondo Grassi, che si definisce un poeta dell’organizzazione teatrale (un poeta, non un manager), vive attraverso Strehler la proiezione di quello che forse lui avrebbe potuto essere. Solo avendo presente questo, quest’atto d’amore nella rinuncia, possiamo capire meglio le amarezze, le inevitabili incomprensioni. C’è una lettera dei primi anni del Piccolo, settembre del 1956, in cui Grassi, rappresentando a Strehler le difficoltà economiche del Piccolo, le consuete difficoltà di chi fa teatro, scrive con chiarezza: “Il mio lavoro non è trovare i soldi”. Grassi, che si ritiene un intellettuale molto più intelligente, molto più intellettuale di tanti intellettuali ‘professionisti’, esprime un grande rammarico per essere vissuto solo come uno che deve ‘trovare i soldi’. Vediamo qui, in contro luce, il rapporto con l’artista, con l’egoismo degli artisti, il grande egoismo degli artisti di cui dobbiamo essere consapevoli e tenerne conto quando ci si avvicina a loro”.

A riprova di ciò, Fontana racconta un episodio ancora più significativo, riferito al ritorno di Strehler al *Piccolo Teatro*, nel ‘72, dopo averne lasciato la direzione artistica nel ‘68, lasciando solo Grassi al comando del teatro.

“Quando Grassi viene nominato sovrintendente alla Scala, Strehler torna al Piccolo e rilascia a un periodico del tempo, *il Milanese*, un’intervista decisamente molto critica su quegli anni. Allora io avevo 25 anni, ero giovane, intemperante e la personalità di Grassi mi aveva incantato: un sortilegio, una fascinazione assoluta. Gli telefonai e lo invitai a replicare duramente. Grassi mi rispose con parole che hanno segnato il mio rapporto con gli artisti: ‘Non si deve mai polemizzare con un grande artista. – disse Grassi – Se rottura si verifica tra organizzatore e artista, l’organizzatore, l’operatore non deve renderla pubblica. Deve accettarla perché, comunque, tutti noi non dobbiamo mai cessare di esprimere all’artista la gratitudine per quello che ci sa offrire”.

Solo un intellettuale come Grassi, “molto più intellettuale di tanti intellettuali professionisti” può capire che “in teatro conta solo il talento” e decidere “di mettersi al servizio d’un artista che ritiene più dotato”: un “atto d’amore nella rinuncia”. Fino ad evitare, nonostante forte temperamento e personalità, di polemizzare pubblicamente perché sa che “tutti noi non dobbiamo mai cessare di esprimere all’artista la gratitudine per quello che ci sa offrire”.

È per questo che, come scrive **Grassi** nel 1957, questi “due uomini che sono andati vagliando questa loro unione attraverso le prove più difficili, l’usura del lavoro, la tirannia del tempo, gli adescamenti esterni, gli annuolamenti che ogni attività in comune reca con sé, si ritrovano, oggi come ieri, uniti umanamente e ‘artigianalmente’, di fronte a questo teatro, che è la loro viva creatura. Una creatura che essi hanno voluto offrire ad una collettività.”.

I mediocri, gli ignoranti, i mediocri in quanto ignoranti, non sono in grado di capire tutto ciò. A loro resta solo la polemica e l’invidia, nei confronti dell’artista. La sterilità dell’invidia. La stiticità dell’invidia.

Bergamo, 23 aprile 2011

## ➤ POSTMODERNO A TEATRO

Letto l'interessante saggio *“Questo fantasma. Il critico a teatro”* di **Andrea Porcheddu**, ho usato le sue acute, profonde riflessioni del capitolo finale sul *postmoderno* per svolgere un ragionamento con **Mimmo Borrelli**, che ho conosciuto a Napoli nel mese di febbraio in occasione della messa in scena del mio testo, *“Viva ‘o Re!”*, da parte degli attori della sua compagnia, *Marina Commedia*.

Scrivo **Porcheddu**: “Che il lungo viaggio del teatro italiano si sia fermato all’era postmoderna? Sembra proprio che l’infatuazione per questa ‘stazione finale’ sia tale che da lì solo qualcuno si sia mosso. L’accoglienza e l’adesione per la deriva postmodernista, infatti, iniziata (con ritardo) negli anni Ottanta, attanaglia ancora – a vario modo – molti artisti della scena contemporanea. [...] Se nella generazione della postavanguardia il frammento ironico e poetico declinava su suggestioni autobiografico-percettive, il passo successivo, fatto dagli eredi della scena anni Novanta è sempre più solipsistico e autoreferenziale. [...] Si rifiutano le grandi narrazioni. La preferenza è per un approccio frammentato, spezzettato, afasico.”. E dunque: “perdita del centro, scetticismo, incredulità nei confronti di tutto ciò che è ‘metanarrazione’, le narrazioni che sono al di sopra, o al di là, il mero dato effettuale; fallimento dei grandi miti e delle grandi leggende del Moderno, cui anteporre microleggende e giochi linguistici”; e per gli autori del Sud Italia “l’uso del dialetto per acquisire spessore narrativo e identità definita”, in “drammaturgie decisamente improntate a sonorità terrigne e materiche” per una “micronarrazione postmoderna” che “rimanda a contesti semantico-geografici, intimi e familiari, quasi tribali, rivendicati con urgenza estrema”.

Ora, non c’è niente di male nello scrivere testi immersi nello *spirito del tempo*. Il rischio, però, può essere limitarsi “a una registrazione contabile dell’esistente, della realtà”, sia pur trasfigurata da “scritture poetiche di grande impatto e di raffinata fattura”, spinte “fino alle frontiere del tragico”. Proprio come, a mio avviso, la scrittura di Borrelli...

**“Tutto quello che si fa a teatro è postmoderno, perché questa è la condizione del contemporaneo”**, scrive **Porcheddu**. E lo *Zeitgeist* mi pare responsabile, in effetti, della convinzione del bravissimo **Peppino Mazzotta** che non vi sia *salvezza* al di fuori del dialetto, “lingua legata al suono, alla musicalità, alla capacità evocativa”. L’italiano, al contrario, per lui, “attualmente non ha una dimensione di scena”, al punto che **Letizia Russo** (di un suo testo, peraltro, è stato interprete) “sta costruendo un italiano per il teatro” (speriamo ci riesca, allora, altrimenti sarà dura essere italiani nel teatro italiano!). Così come, secondo il critico teatrale **Pier Giorgio Nosari**, lo sta costruendo **Fausto Paravidino** “con il suo stile, sincopato, non privo di una sottile ironia, dotato di un innato senso del ritmo e della sintesi [...] e una scrittura fluida, il ritmo spezzato in frammenti.”. Allo stesso modo, la **Russo**, scriveva **Franco Quadri**, – raccontando, ovviamente, di “arcaici trascorsi barbarici” – usa “i singulti di una scrittura tutta calcolata, che gioca sulle interruzioni e sullo studio della sonorità, o spesso degli stridori [...] contribuendo a creare una fluvialità verbale che determina i ritmi dei dialoghi e di conseguenza dell’azione, anche al di là delle interpretazioni di quel che avviene”.

È la scrittura teatrale che “si appoggia sul ritmo, sul suono, finanche sull’ammiccamento del “volgare” per conseguenza-reaione al bisogno-perdita d’identità postmoderna”, analizzata da **Porcheddu** e benedetta da tutti i più importanti critici: **Franco Quadri**, appunto, e **Renato Palazzi**, **Rodolfo di Giammarco**... Solo che questi critici di *spiriti* e di *tempi* ne hanno visti parecchi, eppure celebrano anche loro l’ineluttabilità del postmoderno...

Ho letto di recente *Suite francese* di **Irene Némirovsky**. L’autrice scrive il romanzo nei mesi che precedettero la sua deportazione ad Auschwitz (dove morirà un mese dopo). Parallelamente alla stesura del libro, scrive degli appunti in un diario. Questa donna è al centro di una tragedia epocale come la guerra nazista, l’occupazione della Francia, la deportazione degli ebrei. Una tragedia che ha una diretta conseguenza non solo sulla sua vita ma anche sulla sua morte e lei ne è tragicamente consapevole. Dovrebbe essere totalmente immersa in questa tragedia, storica e personale. E invece si impone di **“non dimenticare mai che la guerra finirà e che tutta la parte storica sbiadirà. Cercare di mettere insieme il maggior numero di cose, di argomenti... che possano interessare la gente nel 1952 o nel 2052.”**.

Ecco... Per questo faccio fatica ad accettare l’*immersione nella contingenza* di autori che, al riparo di vite, immagino, tranquille, sembrano non scorgere altro orizzonte di una **“brutta, sporca, lurida, chiavica, zoccola, immondissima città”**. E questo loro essere *cantori degli inferi* li rende, curiosamente, autori di successo.

Ho concluso la riflessione con **Borrelli** rispondendo alla domanda che si fa su di lui **Renato Palazzi**: **“Se ai suoi esordi ha un immaginario verbale così forte, dove potrà arrivare maturando?”**. Forse potrà arrivare a considerare questo potente *immaginario verbale* come un mezzo e non come un fine. Così da non accontentarsi del consenso che reca ma usarlo, anche grazie a questo consenso, per andare oltre... Magari per contribuire, come auspica Porcheddu, ad **“aprire la strada a un possibile superamento teatrale della condizione postmoderna”**, del **“cinismo postmoderno”**.

Bergamo, 21 aprile 2011

## ➤ CUPA, SANGUINARIA E TORBIDA

Riemergo dalla settimana di *immersione* nei testi di **MIMMO BORRELLI**, già **Premio Riccione 2005**, direttore della compagnia **Marina Commedia** che il mese scorso ha messo in scena, a Napoli, il mio testo **“Viva ‘o Re!”**.

Che dire delle sue creature e, soprattutto, della sua scrittura? Se avessi letto i testi subito dopo la stesura avrei potuto dire che in essi **“echeggia il ritmo di una lingua arcaica”** e vi è uno **“sguardo ampio, profondo, a volte sbilenco, sulla realtà, che s’apre ad una dimensione autenticamente universale”**; che la sua scrittura **“nella tensione a farsi poesia”** ripensa **“l’uso del dialetto, sottoposto a sperimentazioni coraggiose, ardite e appassionate, che ne esaltano timbri e cadenze, lo trasformano in strumento di conoscenza e denuncia, lo rendono voce antica e potente, capace di rivelare verità, di attingere a linfe sotterranee e vitali, di giocare con raffinatezza e ironia amara con l’arte, in bilico fra la finzione della vita e la verità del teatro”**. Li ho letti, invece, quando **tutto ciò è già stato scritto da importanti critici** (quelli sopra riportati sono brani di recensioni di **Hystrio**), con il suggello di prestigiosi premi e del felice superamento della prova del palcoscenico. Inutile, dunque, che le ripeta io. Più utile, forse, esercitare, come mi riconosceva **Daniele Villa** del **Teatro Sotterraneo**: **“il coraggio (mai scontato e poco diffuso) di porre problemi e questioni, specie tra chi si prende la responsabilità di realizzare opere”**.

Il problema che voglio porre, allora, è questo: ma che cosa è successo agli autori teatrali campani e, in generale, del Sud? E’ possibile che da **Rucello** fino a **Borrelli**, passando per **Moscato** e **Cappuccio** (ed **Emma Dante** in Sicilia), le scritture non possano prescindere dalle **accumulazioni del barocco (ibridato, degradato...)** e del dialetto **contaminato**? E i temi non possano prescindere dalla vita **“fetida dei bassifondi”**, **“dallo sperma, mestruo, liquido amniotico”**, dalla **“sottocultura popolare urbana deprivata delle sue tradizioni e depravata da questa assenza”**, dalla inevitabile **gomorra** di **“brutali camorristi”**? E’ possibile che non si possa prescindere dal rappresentare la Città (o la provincia, nel caso di Borrelli) **“cupa, sanguigna e sanguinaria, torbida”** come **“dolorosa e viva metafora dell’annichilimento dell’uomo dinanzi al caos e all’assurdo”**? Scrive **Ferdinando Taviani**: **“Oggi i drammi dei nuovi drammaturghi napoletani possono ricollegarsi a Genet, Pinter, Beckett o Artaud, dominati dall’immagine d’una città mangiata dalla Camorra e dal terremoto, spesso ossessionata dal personaggio del travestito o del prostituto, che ritorna di commedia in commedia quasi come il nuovo “tipo” d’una nuova tradizione, un nuovo trasgressore, temerario-vigliacco fuoricasta, un figlio del destino che è quasi un Pulcinella virato dal color bianco al nero”**.

Possibile non si possa, invece, come **Michele Monetta** nel suo splendido **Querelle des Buffons**, resistere alla deriva di una città **“dove l’orrido, la volgarità, l’ingiustizia e la violenza hanno la meglio, rinvigorendo e alimentando un inferno puzzolente, misto di tanfo di spazzatura, cadaveri, immoralità, grumi di sangue e topi”** facendo vorticare nell’aria i fiorellini bianchi di uno spettacolo leggiadro, dolce, rigoroso, lieve, gioioso? **Michele** mi diceva: **“in questo mare di sterco cerco la Bellezza”**. Ecco... **la Bellezza** come **forma di resistenza!**

**Borrelli** scrive che la **“poesia sta nell’inevitabile fusione tra l’alto e il basso...”**. A gennaio ho visto **“Na specie de cadavere lunghissimo”** di **Fabrizio Gifuni**. In quello spettacolo si passa dalla luce delle parole di **Pasolini** **“che vede il mondo intero”** al buio di un **“ragazzetto che vede solo se stesso in quella notte di dolore, sgommate e sangue”**. Ma se tutto lo spettacolo fosse stato incentrato su **Pino la Rana**? E se tutti gli spettacoli di tutti gli autori avessero inevitabilmente al centro **Pino la Rana**? Al di là dell’iperbole, questo mi pare stia accadendo.

E la spiegazione forse sta nel prosieguo della sua frase sulla poesia: **“tra la terra e il cielo, pardon tra il sottosuolo e la superficie”**. Eh no, Mimmo! Quello fra sottosuolo e superficie è spazio troppo angusto se diventa l’unico in cui far vivere **“drammaturgie su temi eterni, di forte impianto tragico, eppure profondamente ficcati nell’oggi”**. Sopra la superficie, per esempio, c’è Castel Sant’Elmo, con il tricolore della Repubblica Napoletana del 1799 che sventola nella memoria del mio poeta pur nello sprofondo di una cella. E se posso rimproverare qualcosa all’intensissima, emozionante rappresentazione del mio **“Viva ‘o Re!”** da parte dei suoi compagni d’arte, **Michele Schiano di Cola** e **Gennaro Di Colandrea**, è proprio di aver **borrellizzato** il finale: il lazzaro non esce più dalla cella per ritornare a una vita, forse, diversa; il poeta non crede più all’immagine di vita che ancora lo possedeva ad un passo dal patibolo. Rimangono, meglio ritornano, entrambi rinchiusi fra il sottosuolo e la superficie, come in una bara... E il cielo? E l’alto?

Ogni autore risponde alla (e della) sua ispirazione. Può capitare che affiorino nello stesso periodo ispirazioni simili. Ora, non è detto che tutti gli autori che scrivono come loro hanno successo: la differenza la fa il talento, ovviamente. Il problema è che **tutti gli autori che oggi hanno successo scrivono come loro!** Come è possibile? Un caso? L’inevitabile affermarsi di un genere necessario? O può venire il dubbio (perfino il sospetto) che ci sia una propensione del sistema a premiare scritture e temi che, nati come espressione di avanguardia, come rottura della **“paradisiaca visione di certa tradizione borghese”** e **“solarità celebrata in maniera oleografica”**, finiscono per diventare una tradizione oleografica di segno contrario? E se così fosse, non si corre il rischio di un compiacimento nel dolore, quasi una resa, per **“una città appestata, itterica, malata, che come una mantide divora i suoi figli in agonia”**, anziché l’ostinata tensione verso **“un futuro diverso, una rinascita che dia forma e corpo al magma oscuro, alle parole in frantumi, ai mille volti inafferrabili della città”**?

Scriveva **Paolo Grassi** a proposito del **teatro dell’assurdo**:

**“Agli inizi non ci fu detto e ripetuto, non ci si proclamò col sussiego sospettoso del tradimento che l’assurdo di Ionesco o quello di Beckett [...] erano dei fatti consequenziali di matrice politica, ideologicamente progressivi, della scena mondiale? Noi abbiamo resistito. E dico noi, per dire Strehler, il Piccolo di Milano, io stesso. Abbiamo continuato per la nostra strada. E ora i fatti, gli accadimenti, la realtà, quella vera e non quella ipotizzata e sognata, ci stanno dando ragione. Ionesco è finito all’Academie Francaise e Beckett è premio Nobel, entrambi unti del Signore della Borghesia che li ha accolti nel suo ampio seno, dopo averli fatti aspettare come discoli impenitenti ma in fondo abbastanza simpatici, rivedendoli nell’ambito dell’immortale o del laureato davanti al monarca di Svezia. Quel che è più grave, poi, entrambi finiti, ridotti alla ripetizione commerciale di se stessi. Non viene dunque il sospetto che tali fossero anche prima, quando erano in cima all’onda dell’avanguardia? Non viene fatto di dire ironicamente che il Godot tanto atteso, e sul conto del quale fiumi di inchiostro sono stati versati, altri non era se non un Nobel che arriva finalmente a coronare il capo di uno dei maestri dell’individualismo più retrogrado e della disperazione più “atto senza parole”?”**.

Tutto ciò, solo per una riflessione sul genere, che va oltre l’indubbio valore dei testi di Mimmo Borrelli.

Bergamo, 05 marzo 2011

## ➤ MISANTROPO

«Tradito da ogni parte, oppresso da ingiustizie, uscirò dall'abisso ove trionfa il vizio, cercherò sulla terra un angolo lontano ove sia possibile l'onestà a un essere umano».

Sì, io sto con **Alceste**, con la sua radicalità, la sua integralità morale, perfino col suo integralismo, la sua capacità (perfino ottusa) di dire no.

È la stessa radicalità dell'arte, la capacità di negare l'esistente e concepire l'inedito, e per tutto ciò la solitudine è un prezzo equo.

Ben venga il buon senso di *Filinte*. Ma se la complessità dei personaggi di Molière non impedisse una schematica contrapposizione, io starei con *Alceste*.

Così come sto dalla parte del teatro espresso dal *Misantropo* di **Massimo Castri** visto al *Teatro Donizetti*: grande testo, grande regista, grande attore.

Per rigore, eleganza, intensità, siamo nei dintorni del grande Teatro.

Forse ha ragione Claudia Cannella che su *Hystrio* scrive che la regia poteva scavare di più su testo e personaggio. Ma non è vero che il virtuosismo attoriale di Popolizio si ritorce contro la compagnia, invece ben equilibrata, con una *Celimène* di grande forza ma pur malcelata fragilità, splendidamente interpretata da **Federica Castellini**.

*Celimène* è un personaggio ben più profondo di quanto superficialmente possa sembrare, non a caso desta l'amore (pur, come cantava De Andrè, "troppo se mi vuoi bene piangi, per essere corrisposto") di Alceste, del quale peraltro possiede la stessa lucidità di giudizio sugli altri e incapacità di accettare la mediocrità del mondo. È bellissimo, infatti, quel momento in cui ascolta le rampogne di tutti (i mediocri) ma solo del giudizio di Alceste tiene conto. È il momento in cui i due, che sembrano così lontani, rivelano la loro segreta vicinanza. Ma è solo una ragazzina, e allora vuole viverci, allegra, nel mondo: non può – ancor prima di non volere – accettare la scelta di Alceste di abbandonarlo.

Uno dei motivi (ma il minore!) di piacere, per me, di questo *Misantropo* è stato constatare che, nel 2010 – dunque, un anno prima di vederlo – ho pensato per la messinscena del mio *Sogno di Pulcinella* ad una scenografia, cifra cromatica (bianco/nero) e gioco scenico molto simili – come si può vedere dalla comparazione fra le foto dei due spettacoli.

Considerato che Castri è un *maestro* della regia e io solo uno scrivano, posso esserne contento.

Bergamo, 11 febbraio 2011





## ➤ PASSIONE PER IL TEATRO

E' uscito di scena un altro grande del Teatro, **Mario Scaccia**.

Domani critici, attori, registi, studiosi di teatro lo ricorderanno nei quotidiani con l'ammirazione che merita il suo talento e la sua lunga, grande carriera teatrale. In un intervento su **Repubblica.it** di oggi, **Rodolfo Di Giammarco** lo definisce "**un grande attore popolare ma anche un grande attore intellettuale e di pensiero morale**".

Io voglio ricordarlo con delle parole tratte dal suo libro di memorie *Interpretando la mia vita*, che è stato anche il testo dell'ultimo suo spettacolo, messo in scena al teatro *Arcobaleno* di Roma.

In alcune pagine del libro è riportato il resoconto di un mese di tournée nel 1988. In quelle righe è raccontata tutta la durezza del mestiere dell'attore, affiora tutta la fatica del fare teatro, soprattutto in ciò che ne costituisce la sua essenza più specifica: il rapporto con il pubblico. A fronte d'una sola sera in cui "**la sala rigurgita di gente, anche in piedi. È un pubblico giovane ed esaltante**", ce ne sono tante in cui gli tocca recitare "**davanti a poche persone distratte e annoiate**", oppure "**nella palestra fra gli spifferi di freddo e molta gente senza interesse per quello che sto facendo**"; con la triste sensazione di "**sprecare le mie energie di fronte a un pubblico che tale non è, che viene a teatro chissà per quali motivi, spesso coartato dagli amministratori comunali che, però, non sanno programmare le loro iniziative perché di teatro, di attori, di repertorio, non sanno nulla**"; con l'amara consapevolezza di un progressivo degrado culturale: "**capitai qui per la prima volta dieci anni fa con il mio *L'avarò* di Molière. Gli studenti, con i quali ebbi un incontro nel pomeriggio, erano affamati di cultura, di teatro di politica. Oggi, dopo nove anni di consumismo, mi sembra non lo siano più**".

Bisogna molto amare il teatro per esser disposti alla grande fatica che richiede per gli sprazzi di incanto che reca.

Chi fa il teatro per professione conosce benissimo questa realtà. Vorrei ricordare, allora, le parole di **Scaccia** agli **amatoriali**, che quasi sempre affermano di fare il teatro per "*divertirsi*" e per "*passione*", senza cogliere la insanabile contraddizione già esistente nelle etimologie dei due termini.

La *passione* per il teatro significa essere disposti a *patire* per esso. Pur affrancati dalla fatica e l'incertezza proprie della dimensione professionistica, bisogna essere disponibili alla conflittualità che caratterizza un gruppo eterogeneo di persone e che è alla base della sua creatività; al coraggio nella scelta del repertorio, ancor più dovuto perché più possibile di quanto è concesso ai professionisti vincolati da considerazioni di sussistenza; al rigore nell'allestimento degli spettacoli; alla serietà dello studio dei testi, delle teoretiche e delle tecniche.

Se non si è disposti a questa fatica non si trova l'incanto. E il teatro si riduce a *dopolavoro* per bancari o impiegati statali, in fuga dal budget o dalla noia, impegnati in farsacce (spesso vernacolari) o in classici ben al di sopra delle proprie possibilità, con amici/parenti/colleghi coartati ad applaudire, da raggiungere immediatamente in platea dopo la fine dello spettacolo per ricevere i loro più o meno obbligati complimenti. Persone che si divertono. Tocca ammetterlo: questa è la realtà di una consistente parte del movimento amatoriale. E al Teatro reca soltanto danno.

Etimologia di divertirsi: *volgersi altrove*. Il teatro non può essere un *altrove*. Pretende una specifica dedizione. Chi lo sceglie per *passione* (professionista o amatoriale) si dedica ad esso. Come ha fatto quella che sarebbe diventata una delle più grandi attrici italiane, **Marisa Fabbri**. Scrive **Claudio Longhi** nello splendido saggio a lei dedicato:

"Nel vasto arcipelago di possibilità offerto dal sistema delle compagnie filo-drammatiche di Firenze [...] la Fabbri diventa rapidamente la prima attrice di varie formazioni. [...] È talvolta seguita dalla sorella ma all'altezza del dopoguerra è ormai chiaro che **il teatro** che per Gilda è un semplice gioco, **per Marisa è qualcosa di ben più importante**. [...] **Il teatro non è più per Marisa un familiare liquido amniotico in cui nuotare felicemente ignara o una emozionante esperienza cui abbandonarsi senza freni, affidandosi al solo intuito naturale**, ma comincia ad essere – secondo un preciso habitus intellettuale che l'attrice indosserà poi per tutta la vita – **un preciso oggetto di studio e conoscenza, fonte di incessanti roveli e da affrontare con un elaborato apparato concettuale; uno stimolo acutissimo per la propria crescita culturale, capace di educare ed orientare la sua scomposta fame di letture giovanili; una pratica cui dedicarsi con severa disciplina; uno spazio utopico verso cui convogliare le passioni politiche** che, col fiorire dell'adolescenza, nell'Italia arsa dalla febbre della ricostruzione, **cominciano a prender corpo; in extrema ratio, la meta più attraente della propria vita**".

"**È questo soltanto il teatro?**". Pare arrendersi **Mario Scaccia, settantenne**, di fronte alla fatica di quella tournée nel 1988. La risposta l'ha data la sua vita: oltre 20 anni dopo era ancora in scena, a più di **90 anni** e fino ad un mese prima che il sipario si chiudesse per sempre. A recare, a se stesso e al pubblico, l'incanto del Teatro.

Bergamo, 26 gennaio 2011

## ➤ RE DI SHAKESPEARE

Nel **Riccardo II** di **Shakespeare** ci sono tutti gli elementi della paradigmatica vicenda di un re che perde il suo potere.

**C'è la pretesa di detenere il potere in quanto** “Unto del Signore. [...] Nemmeno tutta l'acqua del mare violento e selvaggio varrebbe a cancellare l'olio della consacrazione dalla fronte di un re legittimo. Il soffio dei mortali non può deporre il vicario eletto del Signore” e **c'è la terribile consapevolezza che Tempo e Morte siano il vero invincibile avversario del più potente dei re**: “Nell'ambito della corona che cinge le tempie mortali del re, tien corte la morte; e la troneggia, la grottesca, schernendone la maestà e irridendo alle sue pompe; concedendogli una scena d'un attimo – un fiato – per sovraneggiare, esser temuto e uccidere con un'occhiata; gonfiandolo tutto di una vana boria di sé, come se questo muro di carne che ci rinserra la vita fosse di inconcusso bronzo. E quando lo ha così ben asseccato, eccola, lei, che con la punta di uno spilletto gli fa un forellino nel suo muro di bronzo, e addio re!”. **C'è il suo sospetto per il favore che il potenziale rivale riscuote presso il popolo**: “Noi in persona abbiamo notato la sua attitudine verso il popolo minuto, che pareva quasi volesse tuffarsi nel loro cuore, con quel modo suo di umile e affabile cortesia; e quante riverenze sperperasse con tutti gli straccioni, lusingando l'umile artigiano con un artigianato di moine [...] come se egli avesse messo un'ipoteca sulla nostra Inghilterra e gli competesse un grado di prelazione sulle speranze dei nostri sudditi”. **C'è la corte di lacchè intorno al re**: “Migliaia di adulatori sono dentro la tua corona, un cerchio non più grande del tuo cranio; eppure, stipata in così stretto ambito, c'è una rovina vasta quanto il tuo paese” e **la rabbia per i vassalli più fidati passati dalla parte dell'avversario**: “Scellerati, vipere, dannati senza remissione! Cani pronti a scodinzolare al primo che passa, serpi che mi pungete al cuore, dopo esservi scaldati al sangue del mio cuore!”. **C'è lo scoramento per il cerchio di solitudine che sente stringere intorno a lui**: “Or ora il sangue di ventimila uomini mi trionfava in volto, e sono fuggiti. E finché tanto sangue non ritorni, non ho ragione di essere pallido come un morto? Chi vuol salvarsi fugga via dal mio fianco. [...] Era così il viso di colui che un giorno, sotto il tetto domestico, dava da vivere a diecimila uomini? Era così la faccia che come il sole faceva battere le palpebre a chi la guardava? Era così la faccia che si oppose a tanti disegni pazzeschi e che subì alla fine il voltafaccia di Bolingbroke? Una fragile gloria brilla su questa faccia: fragile come è fragile la gloria”, **fino al punto che**: “amarezza e cordoglio lo fanno straparlare come uno svaporato”. **E c'è allo stesso tempo la riscossa del suo orgoglio regale ferito**: “Ho dimenticato me stesso. Non sono io re? Svegliati, mia assonnata maestà. Tu dormi. Il nome del re non vale ventimila nomi? All'armi! All'armi o mio nome! Uno straccio di suddito attenta alla tua grande gloria. Non guardate in terra, voi, i favoriti di un re. Non siamo noi in alto? E in alto siano i nostri pensieri!”. **C'è l'ostinata, disperata volontà di resistere al potere ad ogni costo**: “Sappiate che il mio padrone, Dio Onnipotente, in mio aiuto sta caricando le nubi d'un esercito di pestilenze che vi distruggeranno i figli non ancora nati né concepiti; a voi che levate le vostre mani vassalle contro il mio capo, e attentate alla gloria della mia corona. Dite a Bolingbroke che ogni suo passo in avanti sul mio territorio è un pauroso tradimento, ma prima di potersi godere l'agognata corona, una corona di diecimila teste insanguinate di figli di povere madri farà intristire le rose sul volto dell'Inghilterra, tingerà di purpurea indignazione il pallido volto verginale della sua pace, e irriverà l'erba dei suoi pascoli di buon sangue inglese.”. **C'è il mieloso ma feroce ultimatum dell'avversario**: “Nobile lord, andate fin là, a quel tenace rudere di castello; e spedite sulle nostre trombe alle sue sgretolate orecchie questo invito a parlamento: «Enrico Bolingbroke piega ambedue le ginocchia, bacia la mano, e fa all'eccelsa maestà di re Riccardo atto di sudditanza, in piena lealtà. Egli è qui soltanto per deporre ai piedi di vostra maestà armi e soldati, previa la più ampia garanzia della revoca del bando e restituzione delle sue terre. Se no, si prevarrà delle sue forze e spegnerà questa polvere estiva con rovesci di sangue dalle gole aperte di massacrati inglesi»”. **C'è la tentazione del re di cedere ad un compromesso che gli consenta di salvare il salvabile**: “Northumberland, così – digli - risponde il re: «Il suo nobile cugino è qui il molto benvenuto e le sue giuste domande saranno accolte senza restrizione». Col tuo miglior garbo esprimi al suo amabile orecchio il mio migliore saluto” **salvo pentirsi subito**: “Non ci screditiamo mostrandoci così remissivi e di bocca melata? Dobbiamo noi richiamare Northumberland, mandare un cartello di sfida al traditore, e morire? Ah Dio! Dio! Che proprio questa mia lingua, che ha pronunciato una condanna di duro esilio contro quel presuntuoso, debba ora ritirarla con parole di lusinga?” **soprattutto perché teme, come in effetti sarà, che quell'offerta sia in realtà una trappola per deporlo**: “Re Riccardo è in mano a Bolingbroke che stringe forte; le fortune dell'uno e dell'altro sono sulla bilancia: ma sul piatto del vostro signore c'è appena lui e qualche fanfaluco che gli fa calo al peso, mentre sul piatto del potente Bolingbroke, oltre a lui, ci sono tutti i Pari d'Inghilterra, e questa è una giunta che fa saltare il piatto di re Riccardo”. **C'è, infine, la consapevolezza del re deposto che il nuovo re sarà a sua volta vittima delle stesse congiure che lo hanno portato al trono**: “Northumberland, scala per cui il rampante Bolingbroke ascende al mio trono, il tempo non avrà tempo d'invecchiare di molte ore, perché così empio misfatto, arrivato al suo punto di suppurazione, rompa in marciume. Tu penserai, anche se egli spartisce il reame e lo dà mezzo a te, di essere sempre mal pagato, tu che gli hai procurato l'intero; lui penserà di te che, esperto come sei nell'arte d'impiantare illegittimi re, troverai alla più leggera spinta anche il modo di buttarlo a capofitto giù dal trono usurpato”.

Parole scritte nel **1595**. Se quattro secoli dopo paiono essere la fedele cronaca delle vicende dei nostri giorni lo si deve non tanto alla estenuante ripetitività delle dinamiche storiche quanto al feroce determinismo dell'archetipica brama di potere dell'uomo. Lo si deve, però, soprattutto, alla straordinaria conoscenza dell'animo umano da parte di Shakespeare.

Di tutti i potenti re dagli immensi regni dei quali ha narrato, sono rimasti solo gli effimeri, sublimi versi del Poeta...

Bergamo, 13 novembre 2010

## ➤ RESTARE O LASCIARE

Brani tratti da “**La bellezza amara**” di Gianni Manzella

Il primo governo del Cavalier B. nasce, nel 1994, sulla scia di elezioni politiche condotte per la prima volta non a colpi di ideologie o di istanze etiche ma come una campagna pubblicitaria che vende le promesse di un futuro paese di Bengodi. Anche le star televisive e sportive si sono mobilitate a fianco del padrone. Durerà poco, per questa volta, travolto dalle manifestazioni di piazza e affondato dal voltafaccia degli alleati nordisti.



«Te ne devi andare uomo piccolino, tu, Colbert e Mazarino». La commedia in commedia è finita. L'attore è rimasto solo sul palco, con un violino assai poco melodioso attacca una tammurriata. Ve ne dovete andare, dice l'invettiva rivolta dal novello Scaramouche contro il nuovo potere nato dalla dissoluzione del vecchio ordine del mondo.



**la Repubblica.it**

Giornale 11 novembre 2010 - Nazionale dal 1945

**Berlusconi: "Io resto, Fli mi sfiduci"**

C'ero anche io in teatro (a Torino) a gioire, emozionato e speranzoso, per quell'invettiva di **Leo de Berardinis** che concludeva “**Il ritorno di Scaramouche**”.

In quel **novembre del '94** pareva davvero se ne dovesse andare. Sono passati **16 anni**: è ancora qui e vuole restare. Se ne è andato Leo, invece, dopo un lungo dolce sonno.

Non mi interessa (più), però, parlare del Cavaliere. Più interessante mi pare, invece, riflettere **sul voler restare** e sul **saper passare**, la fondamentale differenza che divide l'**uomo del Potere** dall'**uomo della Bellezza**.

La differenza che divide **Re Riccardo II** che minaccia: “Sappiate che il mio padrone, Dio Onnipotente, in mio aiuto sta caricando le nubi d'un esercito di pestilenze che vi distruggeranno i figli non ancora nati né concepiti; a voi che levate le vostre mani vassalle contro il mio capo, e attentate alla gloria della mia corona. Dite a Bolingbroke che ogni suo passo in avanti sul mio territorio è un pauroso tradimento, ma prima di potersi godere l'agognata corona, una corona di diecimila teste insanguinate di figli di povere madri farà intristire le rose sul volto dell'Inghilterra, tingerà di purpurea indignazione il pallido volto verginale della sua pace, e irriterà l'erba dei suoi pascoli di buon sangue inglese”, da **Prospero** che sa, e non se ne sgomenta, che i suoi *incantamenti* sono solo “fantasmi sciolti in aria, in aria sottile. E come l'edificio senza basi di quella visione, anche gli alti torrioni incoronati di nuvole e i sontuosi palazzi e i templi solenni e questo stesso globo, immenso, con le inerenti sostanze, dovrà sfarsi come l'insostanziale spettacolo dianzi svanito: e svanirà nell'aria senza lasciar fumo di se”.

**C'è una patetica tristezza nell'ira e nella paura dell'uomo del Potere abbarbicato al suo trono.**

**C'è una grazie lieve nell'uomo della Bellezza che spezza la bacchetta dei suoi incantamenti.**

Che meraviglia, quel gesto di rinuncia al potere... La stessa struggente meraviglia che si prova nel vedere i monaci tibetani o i Navaho cancellare, subito dopo averli finiti, gli stupendi *mandala* disegnati sulla sabbia.

Finiti gli imperi che sembravano eterni, cadute tutte le mura che parevano incrollabili. Volevano restare, sono passati. Non teme di passare, l'effimera Bellezza: per questo, a beffa e dispetto del Potere (come l'invettiva di Leo), è eterna.

Bergamo, 11 novembre 2010

## ➤ MORTA LA REGIA, VIVA LA REGIA!

Molto interessante, il dossier sulla regia nell'ultimo numero di **Hystrio!** Gli interventi di **Pier Giorgio Nosari**, di **Gerardo Guccini**, di **Renato Palazzi**, sono una ricostruzione profonda e approfondita, pur nella necessità di sintesi, di quanto successo alla regia teatrale negli ultimi decenni e uno sguardo partecipe e interessato ai movimenti ancora in atto e ai gruppi che ne sono protagonisti.

Le loro analisi convergono e convengono su precisi punti:

- **la fine della regia critica:** “Il tramonto definitivo di quello che fino a qualche anno fa pareva un dogma inattaccabile, il teatro di regia, e in particolare quella sua specifica tendenza che è la regia “critica”. A lungo l’abbiamo considerata una conquista irrinunciabile, e ora dobbiamo forse prendere atto che si è trattato di un’esperienza straordinaria ma transitoria, la cui epoca d’oro – almeno in Italia – è durata in fondo poco più di tre decenni. (**Renato Palazzi**)”;
- **la rinuncia al riferirsi a scuole, metodi e maestri:** “Sbalzata la convenzione dalla sua pretesa posizione centrale ed esclusiva, ogni percorso è lecito, secondo convinzioni e convenienze. Ecco allora gruppi che (ri)costruiscono il proprio ambiente e il proprio spazio a ogni progetto. Che parlano di progetti, appunto, non di spettacoli. Di cicli, non di produzioni. Che sfondano le dimensioni di tempo e spazio del teatro. Che non si pongono più nemmeno il problema della rappresentazione, ma dell’esperienza, della percezione e della loro presentazione. Che a ogni tappa (del proprio percorso come delle tournèe) ridefiniscono il rapporto e l’intervallo che li separa dal mondo, il sipario invisibile che segna la soglia (**Pier Giorgio Nosari**)”;
- **l’assenza di direzioni unitarie:** “La storia della regia recente è dunque in primo luogo costruita dalle storie dei registi, i quali determinano empiricamente le persistenze del passato nel presente, modificano gli ambiti del lavoro scenico, si orientano fra linguaggi inventivi e regie critico/interpretative, postdrammatico e drammatico, marginalità essenziali e teatro d’opera (**Gerardo Guccini**)”.

**Quasi una rivoluzione artistica, determinata anche,** o soprattutto come insegna **Marx, dalle dinamiche economiche:** “L’idea del regista-critico declina con il declinare del suo habitat storico, il sistema degli Stabili pubblici (**Pier Giorgio Nosari**)” “I luoghi di lavoro più fertili non sono più nelle grandi città, ma in provincia o nelle periferie, spesso disagiate, dove il conflitto sociale e la marginalità ridanno al teatro un senso di necessità e offrono la possibilità di un reale lavoro sul territorio e di creazione di una comunità. Ma lo spostamento dell’asse produttivo-creativo in provincia ha anche ragioni economiche e di ergonomia del lavoro. Costa meno ed è più facile entrare in relazione con le istituzioni, permette la creazione di un habitat più a misura d’uomo e protegge (anche se allo stesso tempo isola) dagli spietati meccanismi del mercato (**Claudia Cannella**)”.

Una magma effervescente! Molto bene. Tutto bene? Dal punto di vista di un autore teatrale c’è qualche motivo di preoccupazione... Già **le ragioni economiche avevano escluso la nuova drammaturgia dal circuito del teatro tradizionale:** “Si producono così poche novità italiane perché il sistema teatrale fa di tutto per scoraggiarne la distribuzione (**Marco Bernardi**) – Le compagnie private non possono permettersi di rischiare con l’autore “non collaudato” (**Glauro Mauri**)”; **dall’altro lato, il teatro di ricerca** “paradossalmente, tende a limitare la diffusione dei testi drammatici composti dall’autore/regista. Se ognuno rappresenta ciò che produce, nessuno accoglie drammaturgie d’altra fonte. In Europa, dove sono invece numerosi i “piccoli teatri di repertorio”, i nuovi testi vengono ricercati, ambiti e messi in scena, confermando quella distinzione fra autore e regista che, da noi, risulta piuttosto appannata. (**Gerardo Guccini**). **Ora parremmo essere alla pietra tombale sul testo:** “Non essendo legato all’approfondimento di un’opera preesistente, il nuovo teatro esclude di per sé le categorie dell’interpretazione, dell’approccio al personaggio, della ricerca di significati in una trama dall’andamento compiuto, che sono i cardini della regia tradizionale, per lasciare spazio a un metodo di preparazione basato soprattutto sull’improvvisazione, sulla diretta messa a punto di temi e situazioni da parte degli attori (**Palazzi**)” “Più che a drammaturgie compiute, di frequente ci si trova davanti a composizioni aperte, alla poetica del frammento e dello studio (**Claudia Cannella**)”.

**Tempi duri, per gli scrivani,** dunque. **Se si passa dall’analisi alla cronaca,** però, **le cose appaiono diverse.** Poche pagine dopo nella rivista, infatti, ci sono le recensioni. **Laura Bevione** di uno spettacolo segnala che “le motivazioni e le intenzioni alla base del lavoro artistico si perdono in una performance nella quale è difficile cogliere un filo rosso ovvero un’intrinseca necessità. Così lo spettatore, invitato a lasciare la sala mentre lo spettacolo pare proseguire indeterminatamente, si allontana gravato da un’amara perplessità.” E la stessa **Cannella** definisce una di questi spettacoli “molto celebrabile, molto elegante visivamente, ma alquanto criptico. O forse ovvio”. E un’altro: “un gioco piuttosto superficiale, ma il pubblico dei più giovani ride eccitato e applaude frenetico: si insinua il sospetto inquietante che talk show e reality abbiano fatto più danni del previsto. E c’è poco da ridere” Conclusione della recensione della **Cannella** amara ed ottimistica: “Se, entrando nello specifico delle singole performance si ha la sensazione della scoperta dell’acqua calda ammantata di intellettualismo, è anche vero però che l’insieme muove una notevole quantità di spunti di riflessione. E questo fa sempre bene”.

Alla pagina precedente, però, **Sandro Avanzo** recensisce come un capolavoro l’allestimento di un *Delitto e Castigo*. E che cosa sottolinea? “La forza dello spettacolo sta tutta nella mirabile riduzione drammaturgica e nella potente interpretazione degli attori. [...] Risultato straordinario conseguito dalla regia di Diego De Brera il quale dimostra di tener in conto la lezione dei grandi maestri dell’Est (ne è la prova la scena shock della violenza a Sonja con una mezza anguria stretta in grembo, spappolata, arruffata, svuotata da una miriade di mani maschili, le stesse che infine vi buttano dentro con disprezzo una manciata di banconote)”. Toh... **grande testo, grandi attori, grande regia. Il segreto è ancora quello,** potrei inferire con *reazionaria* nostalgia.

Dico, invece, che **il segreto è un altro:** ad “**un percorso registico del tutto personale verso un innovativo metodo di approccio alla recitazione dei personaggi**” bisogna aver l’umiltà di affiancare, come fa De Brera, “**la lezione dei grandi maestri**”. **Non riconoscere** (e conoscere?) **maestri, orgogliosamente rivendicato come una scelta da questi gruppi,** più che una rivolta contro gli “**highlander desiderosi di tutto fuorché di passare il testimone**”, come ingenuamente sostiene la **Cannella**, mi pare **un conformismo dei tempi di “talk show e reality**”, in cui un telegiornale invita gli spettatori a “*dire la vostra sull’eutanasia sul nostro sito www.*”.

“**C’è poco da ridere**”, in effetti. Anzi, da scrivano preoccupato delle sorti del teatro, condivido la perplessità della **Cannella** su ciò che può “**dissolvere il senso del teatro come rito collettivo a (s)vantaggio di un solipsistico individualismo**”.

Bergamo, 29 ottobre 2010

## ➤ IL DISCORSO DEL VECCHIO

tratto da *Verrà ancora Aprile* – testo teatrale di **Fausto Sesso**, scritto con **Alice Guarente**

**VECCHIO:** (*legge il discorso scritto per la cerimonia di premiazione*) “L’anno scorso il Salone del Libro di Torino mi ha invitato a presentare una *lezione magistrale* sul motivo conduttore dell’edizione 2008: “*Ci salverà la Bellezza.*” Hanno chiamato a discorrere di questo tema filosofi, storici dell’arte, antichisti, antropologi, psicologi, architetti. E hanno voluto chiamare anche me, evidentemente per chiedere a un poeta se confida, per la salvezza dell’uomo, nella Bellezza che germoglia dalle parole. Io ho ringraziato per la considerazione manifestatami ma ho declinato l’invito, gentilmente spero, anche se non potrei giurarlo: quando mi trovo in imbarazzo tendo ad essere brusco. Perché ho rifiutato? vi starete chiedendo. Forse non lo ve lo chiedete affatto, ma io voglio dirvelo lo stesso. Di impulso ho pensato di rifiutare perché alla frase mancava un punto interrogativo: “*Ci salverà la Bellezza?*”. Un punto interrogativo mi avrebbe indotto ad un maggior interesse verso il tema in questione. Da millenni l’uomo produce meravigliosa bellezza e, in egual modo e tempo, terribili turpitudini. La Bellezza ci ha salvato, finora? Evidentemente no, se pensiamo ad Auschwitz o ad Hiroshima. È facile immaginare, però, che senza le *Troiane* di Euripide ci sarebbe stato difficile provare strazio, anziché gioia, per il nostro nemico vinto e umiliato; e senza Picasso quell’apocalisse piovuta dal cielo sarebbe stata solo l’ennesima manifestazione della brama di uccidere dell’uomo: *Guernica* l’ha resa, invece, un potentissimo memento dell’atrocità della guerra. E allora, sì, forse la Bellezza ci ha salvato, in tutto il nostro passato e ad essa ci rivolgiamo con la speranza che possa salvarci anche oggi, che siamo da ogni parte circondati dal brutto. Così cerchiamo conforto nella fiducia del principe di Dostoevskij: ci salverà la Bellezza, senza nemmeno la prudenza di un punto interrogativo. Ma non è questa mancanza il vero motivo del mio rifiuto a discutere su tema così presentato. In realtà, anche in forma interrogativa la questione sarebbe mal posta. Non è questa la vera domanda, decisiva ed ineludibile, che dovremmo farci tutti noi. È il solito vizio antropocentrico: ci preoccupiamo della Bellezza solo perché ci salvi. Ma oggi la questione è un’altra: per la prima volta nella storia, la Bellezza rischia di scomparire, indipendentemente da ciò che succederà agli uomini. E dunque la domanda giusta oggi non è “*Ci salverà la Bellezza?*” ma è “*Si salverà la Bellezza?*”. Se al Salone di Torino si fossero posti questo interrogativo, volentieri avrei dato il mio contributo, per quel poco che possa valere. Ma non l’hanno fatto, dunque sono ben felice di tentare di rispondere a ciò in questo altrettanto autorevole consesso e in occasione di questo prestigioso premio che avete voluto assegnarmi. Dunque, cominciamo... A che serve la Bellezza? A niente. È inutile, non ha alcuna funzionalità economica, anzi è del tutto antieconomica in quanto intralcia l’efficienza e la velocità, necessita dello sperpero delle risorse e dello scialo di sé. È indispensabile, ma inutile. Come pensate possa sopravvivere l’inutilità della Bellezza in una società che riconosce come valore supremo solo l’utilità misurata dal denaro? E ancora... La dimensione della Bellezza è riposta nel tempo, in un presente effimero che contiene in sé memoria del passato e attesa del futuro. Io sono uno scrittore, non un filosofo: lascio che i miei piccoli versi parlino per me... “*Scie di lacrime dolci / a rigare di luce la notte / balenio di ricordi, sfavillio di speranze / a solcar come dardi di fuoco il silenzio*”. Una stella cadente, fugacità del presente, balenio del passato, sfavillio del futuro: “*medesimo trepido anelito / vi esprime ogni volta il mio cuore: rivedere un volta ancora il vostro svanire*”. Ma la *società dei consumi* ha abolito il Tempo, o meglio, ha abolito passato e futuro, è rimasto solo un eterno presente che promette un’immediata felicità individuale e la facile realizzazione di ogni desiderio: basta comprare! Un poeta aveva levato il suo grido d’allarme, più di trent’anni fa: “*Non voglio fare profezie: ma non nascondo che sono disperatamente pessimista. La civiltà dei consumi è il più violento e totalitario potere che ci sia mai stato: esso cambia la natura della gente, entra nel più profondo delle coscienze*”. Ha gridato invano **Pasolini**. Nessuno lo ascoltò. In compenso, oggi lo chiamano profeta. Era solo un intellettuale, invece, di quelli veri, capace di vedere ciò che accadeva e con il furore di gridare a tutti ciò che vedeva, perché incapace di arrendersi all’esistente. Aveva ragione. La società dei consumi è il più violento potere mai conosciuto perché non riconosce alcuna dimensione esistenziale alternativa a quella che essa impone. È il potere più totalitario perché rende schiavi ma spaccia per libertà le sue catene cosicché gli uomini, invece di ribellarsi, le invocano. Ha mutato in pochi decenni ciò che durava da millenni. E ha stravolto il tempo così come l’avevamo conosciuto in tutta la storia dell’uomo: oggi si lavora la domenica e si può chiamare la propria banca alle tre di notte. Ma soprattutto ha cancellato la durata: tutto è prodotto per essere consumato e sostituito il più velocemente possibile. La Bellezza è esattamente il contrario: è durata che trascende il tempo, attimo impastato di passato e futuro che sopravvive al tempo. I versi di un sonetto di **Shakespeare** ce lo ricordano e lo provano: dopo quattrocento anni posso ancora leggerveli. “*Se bronzo, pietra, terra e mare sconfinato sono travolti dal potere spietato della morte, come potrà opporsi la Bellezza a tanta furia se il suo vigore è pari all’anelito di un fiore? O come potrà reggere il fresco alito d’estate alla rovinosa stretta dei martellanti giorni, se rocche invulnerabili non sono tanto solide né porte d’acciaio salde al rovinar del Tempo? O tragico pensiero! Dove, ahimè, nascondere al forziere del Tempo il suo più bel gioiello? Qual possente mano potrà frenarne il lesto passo? O chi saprà vietargli lo sterminio di bellezza? Ahimè, nessuno, se potere non avrà questo miracolo: che in nero inchiostro l’amor mio splenda sempre luminoso*”. Ma oggi questo miracolo è ancora possibile? Se non ha più alcun valore la durata che bisogno c’è della Bellezza? Morta l’eternità, morto l’infinito, come potrà sopravvivere la Bellezza? E dunque, a voi che avete avuto la compiacenza di ascoltarmi, debbo una risposta alla domanda dalla quale eravamo partiti: *Si salverà la Bellezza?* La mia risposta è no: è destinata a morire. Per questo motivo, ringrazio tutti voi per l’onore che mi avete riservato ma sono costretto a confessarvi il mio disagio: avete premiato i buoni versi di un cattivo poeta, un poeta che non crede più alla capacità e alla possibilità delle parole di far vivere la Bellezza.”

Bergamo, 28 dicembre 2009

## ➤ IL PROBLEMA DELLA COMMEDIA DELL'ARTE

Il problema della Commedia dell'Arte è più generale della contingenza di spettacoli belli o brutti. Oggi il *Teatro delle Maschere* è piuttosto lontano dalle abituali aspettative del pubblico. Può reggere solo ad una condizione: che sia fatto da attori estremamente e specificamente preparati, che, come i grandi comici di un tempo, siano interpreti, acrobati, musicisti, cantanti, capaci di sostituire la povertà del canovaccio con la loro grande sapienza attoriale.

Seguo (e studio) da decenni la Commedia dell'Arte e questo *miracolo* avviene raramente: gli spettacoli di questo genere sono oggi molto spesso di basso livello.

Nell'edizione di quest'anno del *festival del Teatro Viaggio*, per esempio, cose modeste, tranne l'*Amante Militare*, con la regia di **Antonio Fava**, buon allestimento di una compagnia affiatata. Ma all'ultimo spettacolo, è arrivato lo straordinario *Scaramouche* del **Théâtre dell'Arte di Parigi**, compagnia composta da ex allievi, per tre anni, della scuola di **Carlo Boso a Parigi**, ora grandi attori (e acrobati, musicisti, ballerini, cantanti...) capaci di incarnare ed esaltare lo scialo di splendide idee di regia del loro Maestro. Spettacolo potente e poetico, comico e struggente. Un vero e proprio gioiello di Commedia dell'Arte.



Il giorno dopo, all'incontro con la compagnia e il regista, ho fatto presente questo paradosso a Carlo Boso.

**La Commedia dell'Arte è un genere marginale e quindi molto beneficerebbe di un movimento sempre più vasto, che contribuisse ad aumentarne l'interesse.** Allo stesso tempo, però, **le tante compagnie che non hanno alla base una lunga fase di acquisizione della specifica tecnica di questo genere, producono spettacoli davvero modesti che inevitabilmente allontanano ulteriormente gli spettatori dalla Commedia dell'Arte.**

Per il teatro *tradizionale* questo avviene in misura molto minore: a volte, come confermava lo stesso Boso, un testo di Goldoni rappresentato da una rigorosa compagnia amatoriale può essere migliore di quello di disinvolti professionisti. Per la Commedia dell'Arte è la preparazione tecnica, invece, a fare la differenza in maniera decisiva e a porsi come ineludibile base della qualità dello spettacolo.

Nel rispondermi, Boso conveniva sulla premessa del discorso ma riteneva comunque importante che ci fossero compagnie provviste almeno dello spirito giusto di cui ha bisogno questo Teatro e dunque disposte a migliorarsi. Credo non potesse dire altrimenti e d'altra parte è giusto che da qualche parte bisogna pur (ri)cominciare. Fatto sta che il problema resta.

Il mio testo teatrale *I Comici Erranti* racconta la genesi di questo straordinario fenomeno teatrale che fece a meno dei testi grazie ad attori, come scrive **Ferdinando Taviani**, che “**furono contesi dalle corti di tutto il mondo e divennero mitici per i loro stessi contemporanei. Della loro eccellenza nessuno può dubitare: per nessun altro tipo di teatro si è fondato, sulla sola abilità degli attori, un mito altrettanto persistente quanto quello della Commedia dell'Arte**”.

Un'eccellenza raccolta oggi dalle poche compagnie che, non a caso, hanno alle spalle un lungo apprendistato di tecnica e maestri come **Claudia Contin** e **Ferruccio Merisi, Michele Monetta, Antonio Fava, Carlo Boso...** Compagnie come quella degli attori del **Theatre dell'Arte** di Parigi, degni eredi dei grandi comici di un tempo, per il loro grande talento, frutto però anche di **4.500 ore di lezioni** (come spiegava il regista Boso)!

Altro che **appello all'Unesco per tutelare il patrimonio immateriale della Commedia dell'Arte!** Ottima iniziativa, naturalmente, visto l'assoluto disinteresse delle istituzioni italiane verso il genere di teatro che ha reso l'Italia famosa nel mondo e nei secoli. Il vero appello, però, va rivolto prima di tutto alle compagnie di Commedia dell'Arte – affinché producano spettacoli di alto livello e di grande rigore – e poi agli spettatori, affinché cerchino e accolgano questi spettacoli.

Solo così la Commedia dell'Arte può continuare ad essere, come dice ancora **Taviani**, “**un mito che non solo vive, ma continua a influenzare dopo secoli**”.

Bergamo, 26 settembre 2009

## ➤ E IL PUBBLICO?

“Mentre la teorizzazione novecentesca frequenta spesso parametri anti-naturalistici, lontani dalla verosimiglianza delle situazioni e dalla restituzione psicologicamente credibile del personaggio, il sistema di attese e di giudizio, implicito o esplicito, degli spettatori è spesso sostanzialmente dentro quei parametri. Ce lo dice una indagine storica anche superficiale, che dimostra quanto gli spettacoli che grossolanamente possiamo chiamare ‘tradizionali’ siano molto più numerosi, e di maggior successo di pubblico, rispetto a quelli basati sulle teorie ‘innovative’. Ma ce lo dice anche l’esperienza empirica, con qualche semplice esperimento. Basta chiedere ai normali spettatori delle nostre stagioni teatrali (escludendo gli spettatori professionali) con quali categorie anche implicite giudichino la recitazione di un attore. Io l’ho fatto, e tante volte mi sono sentito rispondere che quell’attore era bravo perché «sembrava vero» o «non sembrava che recitasse», mentre quell’altro era un cane perché «si vedeva lontano un miglio che recitava». Risposte talmente consuete da sembrare ovvie, ma che contengono un evidente paradosso: lo stupore e il rammarico di vedere, a teatro, un attore che recita! di andare a teatro e di non trovarci la copia della realtà quotidiana, la verosimiglianza! Come se il teatro non fosse, appunto, il luogo della non-quotidianità, dell’artificio, in cui gli attori sono chiamati, proprio per contratto, a recitare”.

Ma qual è la causa, per **Luigi Allegri**, di questa incomprensione del pubblico, lamentata nel saggio *L’artificio e l’emozione*?

“Esponendo brutalmente, il problema sta nello scarto tra la qualità di informazione (drammaturgica, tecnica, ecc.) elaborata da chi produce e la quantità di informazione che giunge a chi assiste, perché è da qui che poi viene la “qualità” della sua emozione estetica o del suo coinvolgimento. È inutile, ad esempio – e in fondo addirittura immorale, perché comporta uno spreco –, approntare un sofisticato impianto illuminotecnico destinato a produrre senso, se poi quello stesso senso lo spettatore non riesce a coglierlo perché non sa distinguere il ‘significato’ (non tecnico, evidentemente, ma estetico, starei per dire grammaticale) di una luce di taglio rispetto a un controluce o a una luce piena. Oppure, parlando di attori, ha poca utilità comunicativa ed estetica costruire una gestualità particolare o una vocalità che scarta dalla norma o uno straordinario sistema di citazioni e di tecniche, se lo spettatore non è messo in grado di intenderne il senso, almeno in una misura sufficiente a comprendere l’universo culturale di riferimento. L’educazione dello spettatore mi appare insomma un impegno culturale e civile ormai urgente. [...] Se si vuole che lo spettatore teatrale sia davvero il protagonista di quella ‘resistenza’ consapevole all’appiattimento degradante della società tecnologica occorre fornirgliene gli strumenti”.

Tutto giusto. Ma troppo unilaterale. Dunque, insufficiente. Molto più complesso, perciò più vero, quanto diceva **Strehler**.

“Cammino di conoscenza collettivo”, **il teatro esige, quale componente imprescindibile, la comunicazione, la “comprensione”** (nel senso etimologico di **abbracciare, incorporare, unire**) **di quanto sta avvenendo sulla scena. Ciò non significa che uno spettacolo debba dirsi riuscito soltanto nel caso in cui piaccia plebiscitariamente ad ogni genere di pubblico. Anche la reazione negativa ad una messa in scena è comunque segno di vitalità. A volte avviene anche che la funzione comunicativa passi in secondo piano, quasi che solo nell’esclusione del pubblico da ogni possibilità di comprensione, vuoi per vuota accademia, o per irrisolte avventure di ricerca, risieda la forza di quel determinato spettacolo. [...] A mio parere, un teatro che non si presupponga come fondamentale il problema del pubblico non ha nessuna ragione di esistere. Eppure esiste una parte del teatro europeo che crede che avere successo a teatro, scatenare l’applauso del pubblico, sia una cosa ignobile. Arriva al punto di augurarsi che la gente esca dal teatro giurando di non rimettervi più piede nella vita. Questa è una forma malsana di intendere la teatralità, una concezione che nasce dai vizi intellettuali e da un modo distorto di intendere il corretto significato dell’estetica. Nella comprensione del pubblico, nella creazione di un teatro con e per il pubblico, e non contro il pubblico, risiede la corretta interpretazione di termini come “Avanguardia” e “Ricerca”. Vero e proprio tribunale di prova della riuscita di uno spettacolo, il momento della rappresentazione vanifica o esalta il significato stesso del Teatro che, come non ci stancheremo mai di ripetere, dev’essere prima di ogni altra cosa, comunicazione. In questo senso, se buona parte del pubblico si è andata allontanando dal teatro e un’altra consistente parte vi si reca non per compiere un atto d’amore, bensì per una sorta di fastidiosa ma irrinunciabile abitudine, non tutta la responsabilità va ascritta al periodo storico e alla tirannia dei media.”.**

La differenza nell’intendere il **rapporto con il pubblico** si evidenzia anche rispetto al **numero degli spettatori**. Secondo **Eugenio Barba**: **“Più aumenti il numero degli spettatori, più inquina il grado di comunicazione”**. La pensa diversamente **Peter Brook**, che afferma: **“Ciò che un solo spettatore non vede, il pubblico nel suo insieme vede”**.

Ma al di là di questo, forse tutto sta davvero nella **“comprensione”** (nel senso etimologico di **abbracciare, incorporare, unire**) **di quanto sta avvenendo sulla scena, quale componente imprescindibile del teatro**”, come dice **Strehler**. I *performer* si sono mai posti questo problema? Forse no. Chissà che non sia questo uno dei motivi per i quali: **“la ricerca teatrale dei nostri tempi finisce spesso con l’approfondire quel solco che la separa dall’orizzonte di attese della grande maggioranza del pubblico, costringendosi in una sorta di ghettizzazione elitaria che non di rado diviene anche arrogante e sprezzante.”**. Forse è anche per questo che **“sembra quasi che il Novecento sia passato invano. Oggi, agli inizi del XXI secolo, l’orizzonte di aspettative linguistiche e culturali dello spettatore teatrale non è molto cambiato rispetto a cento anni fa. La cultura teatrale del Novecento ha scavato delle nicchie, in cui ha protetto esperienze di grande profondità e di straordinario valore ma pare aver inciso poco sulla fruizione quotidiana degli spettacoli”**.

Forse, se passa un secolo di Rivoluzioni teatrali, di Avanguardie e di Ricerca, senza incidere sui gusti del pubblico, non è solo colpa della Società, della Scuola e dei tempi cinici e bari...

Bergamo, 28 luglio 2009

## ➤ L'ATTORE NEL NOVECENTO

“Il tema della ‘naturalità’ dell’attore che, pur applicando regole e tecniche e artifici, riesce a dare allo spettatore una “impressione di realtà”, è un filo che percorre quasi costantemente la storia della recitazione teatrale. Almeno fino alla fine dell’Ottocento, quando questo filo si tende al massimo, fino a spezzarsi. L’attore novecentesco sembra sostanzialmente abbandonare questo valore della “naturalità” a vantaggio semmai del valore della “verità”, intesa tuttavia in un senso molto diverso da quello della corrispondenza alla realtà quotidiana. La “verità” che ricerca il teatro contemporaneo, di cui l’attore si fa portatore e interprete, è di natura più alta o più profonda. È la verità che sta sotto la crosta di “apparenza” della quotidianità. È la ricerca di una “autenticità” che proprio la realtà quotidiana tende a nascondere, con le sue ipocrisie, le sue regole sociali, i suoi mascheramenti psicologici. [...] Poco interessato alla verosimiglianza e all’imitazione della quotidianità, il pensiero novecentesco deve anche abbandonare quasi del tutto il tema tradizionale del rapporto tra attore e personaggio, per rivolgere la propria attenzione all’attore come *performer*, come portatore di azioni sceniche che hanno in sé il proprio significato. Se il lascito ottocentesco era un teatro fatto di passioni e di emozioni, di un approfondimento psicologico necessario a scolpire l’individualità del personaggio, la teatralità novecentesca vede invece la scena soprattutto come luogo dell’artificio, e dunque come luogo di azione dell’attore e delle sue tecniche.”.

Questa – descritta da **Luigi Allegri** nel libro “**L’artificio e l’emozione. L’attore nel teatro del Novecento**” – è la rivoluzione teatrale del Novecento. In teatro la *naturalità* va intesa come *verità teatrale*, non come riproposizione della quotidianità.

“Nel 1907 Edward Gordon **Craig** annuncia che «dobbiamo abbandonare l’idea che esistono azioni naturali o innaturali, e suddividere invece le azioni in *necessarie* e *inutili*. Se un’azione è necessaria a un certo punto, si può dire che in quel momento è l’azione naturale». Dove la nozione di “naturalità” perde ogni riferimento alla quotidianità e diventa un attributo intrinseco del gesto che si produce in scena. L’azione teatrale è naturale se è utile, se è giusta, se è vera, se è bella, se è efficace lì, in quella situazione scenica, indipendentemente da ogni riferimento alla realtà quotidiana. [...] Alla fine anche l’attore naturalista non potrà prescindere dal paradosso segnalato da Dullin: a teatro, salvo casi particolari, la “verità” da sola non basta, non è sufficiente a smuovere l’emozione del pubblico. Perché il teatro è pur sempre fatto di codificazione e dunque di tecniche. Perché anche la ricerca di una recitazione che sia priva di tecniche e che si costruisca a prescindere da ogni codificazione è pur sempre una tecnica e una codificazione”.

L’utilizzo del corpo, in particolare, è la conquista più specifica del Novecento: “Ecco, se dovessimo indicare da un lato un tratto che, pur nella variegata diversificazione delle sue forme, accomuna molte teorie e pratiche dell’attore novecentesco, e dall’altro segna la sua “differenza” rispetto alle tradizioni ottocentesche, potremmo individuare proprio il riscatto della corporeità dell’attore, che è invece il grande rimosso della cultura teatrale sette e ottocentesca”. E fin qui, tutti d’accordo. Ciò che non mi convince, non mi ha mai convinto, è teorizzare (e praticare) una “contrapposizione fondamentale” fra due approcci alla verità teatrale: “Da una parte l’attore-interprete, che instaura un rapporto molto stretto col personaggio e per questo si serve di una recitazione che necessariamente fa leva sulla credibilità psicologica, alla ricerca di una “verità” che viene soprattutto dalla sua interiorità. Dall’altra parte un attore che rifiuta la credibilità e la verosimiglianza, cosciente del proprio essere l’agente e il perno di una realtà “artificiale” come il teatro, e dunque propone una recitazione non realistica, basata più sull’azione fisica e sulla corporeità che sulla introspezione psicologica”.

La capacità di sintesi non è, secondo Allegri, propria del Novecento: “Il Novecento è l’epoca delle teorie. E anche degli estremismi. Gli attori e ancor più i teorici contemporanei affrontano infatti questa operazione di ridefinizione con una radicalità prima sconosciuta. [...] Il pensiero teatrale del Novecento è sempre radicale, e anche quando non rimuove il rapporto tra attore e personaggio compie comunque scelte nette. O tutto o niente. O la simbiosi totale o la separatezza non mediabile. O la ‘immedesimazione’ e dunque la ‘verità’ assoluta delle passioni, che sono insieme del personaggio e dell’attore, o l’artificialità dichiarata. O l’attore che si mette in gioco come persona o il gioco scenico a freddo”.

Eppure una sintesi è stata trovata e indicata da **Louis Jouvet**, come riportato nel libro **L’arte dell’attore** di **Sandra Pietrini**:

“Il *comédien*, afferma Jouvet, possiede un gusto per la metamorfosi, una speciale capacità mimetica, poiché «esiste e vive la propria vita quotidiana tra l’essere e l’apparire, tra l’abbandono e il dominio di sé, in un controllo più o meno sapiente, più o meno segreto e in cui penetrare è particolarmente arduo». Jouvet individua nel lavoro del *comédien* sul personaggio tre fasi distinte. La prima è quella della sincerità, in cui l’artista si dimentica di se stesso e della propria personalità per assumere una nuova identità. La seconda comporta la presa di coscienza della natura illusoria di questo stato, la scoperta del carattere fittizio e convenzionale del teatro; è la fase dello sdoppiamento, dell’accettazione della simulazione necessaria all’arte. La terza fase è una sintesi dialettica fra i due opposti, in cui il *comédien* raggiunge quella padronanza di sé che non esclude l’immedesimazione nel personaggio. In altri termini, sente e pensa allo stesso tempo, realizzando quell’equilibrio fra partecipazione e distacco da molti agognato: se la prima fase riecheggia il mito dell’artista ispirato e la seconda descrive il perfetto attore diderotiano, la terza aspira a una sublime fusione dei due modelli”.

Lo stesso approdo a cui era pervenuto **Giorgio Strehler**, che, non a caso, considerava **Jouvet** un suo ideale maestro: “In qualsiasi forma d’arte ciò che conta soltanto è la verità della poesia. Niente altro. La poesia come strumento della realtà e della verità. [...] La misura dell’«arte» di un attore sta nella sua capacità e possibilità di comunicare una emozione artistica, al pubblico, nel ricercare un certo paradigma della realtà, con mezzi talvolta diversissimi, magari apparentemente opposti «stilisticamente» tra loro”.

E un attore come **Sandro Lombardi** arriva alle stesse conclusioni: “Anche nei maestri più amati e ammirati ho spesso riscontrato, con disappunto e dolore, questa tendenza a voler stabilire i confini del buon teatro. Non riuscivo ad accettare che la realtà di un sistema espressivo, giustamente elaborato in autonomia, si trasformasse in canone normativo; non potevo sopportare che la rivendicazione della propria libertà divenisse moralismo e precettistica; detestavo ogni forma di fondamentalismo e integralismo, assai pericolosi anche nella sfera artistica. Mentre fiorivano gli schieramenti, a me piaceva conciliare aspetti del teatro in apparenza inconciliabili: non c’era contraddizione per me tra Julian Beck e Pasolini, tra Wilson e Visconti, tra Carmelo Bene e Paolo Poli, tra Strehler e Stein, tra Leo de Berardinis e Carlo Cecchi, tra Grotowski e Testori, tra Romolo Valli e Marisa Fabbri, tra Perla Peragallo e Franca Valeri... Niente sincretismo, né tanto meno eclettismo: semplicemente cercavo, entro situazioni ed esperienze diverse, quegli aspetti di verità (umana, professionale e culturale) da cui sentivo di poter trarre piacere e insegnamento”.

Bergamo, 26 luglio 2009



## ➤ LA PENA DEL MAESTRO

Nei giorni scorsi nel preparare l'intervento per una serata in ricordo di **Giorgio Strehler** (a cui è dedicato il mio testo *Il Sogno di Pulcinella*) ho ripercorso l'amarezza per la deriva dell'Italia che lui provava negli ultimi anni della sua vita:

“Grande è la mia pena di intellettuale che ha inventato tante realtà sulla scena mai verificate nella vita, che ha cercato con tutto quello che possedeva – poco: parole, immagini, suoni, gesti, luce e musica – di opporsi, ogni giorno, al decadere del gusto e del costume e che si accorge di essere servito così poco”.

Strehler si crucciava soprattutto dell'ilarità che accompagnava quella deriva:

“La musica che accompagna il crepuscolo dei nani non è di corni ed archi e trombe a lutto sul ritmo di immensi tamburi ma una miserabile musica di avanspettacolo televisivo in cui le ultime macchiette tristemente si attardano con lazzi indecenti. E questo italico insieme ride. Perché crede di avere conquistato qualcosa come il benessere e la libertà, mentre aspetta l'ultima notizia dell'ultimo ricatto, dell'ultima ritrattazione, dell'ultima slealtà e dell'ultima rapina”.

Una ilarità sicuramente indotta dal potere ma entusiasticamente accolta dai cittadini:

“Io non so se questo crepuscolo della ragione, in Italia, non avrà improvvisamente, alcune esplosioni. Ma so che occorrerà il peggio. Occorrerà che davvero il Sistema Italia salti in aria, concretamente. Occorrerà che i prezzi aumentino in modo vertiginoso, che l'inflazione raggiunga vertici mai visti, che le borse precipitino, che la lira venga svalutata, che la disoccupazione acceleri ancora di più la sua corsa e che altre migliaia di disoccupati trovino chiuse le porte di fabbriche e aziende, che la corruzione si mostri ancora più estesa di quel che già appare. Insomma che diventi davvero impossibile sopravvivere con la minima decenza. È questo il prezzo che si deve pagare per vedere non un sussulto ma un brontolio, questo diffuso “malcontento popolare” capace al massimo di dare un voto “di protesta” alle Leghe, che è un voto di ignoranza politica, di incapacità di capire la realtà perché mai nessuna Lega potrà risolvere i veri problemi di una nazione infelice e depredata. Né far mutare la sostanziale viltà di un popolo che fu capace di sopportare vent'anni di fascismo, senza fiatare. Occorse molto sangue, occorsero distruzioni immani, migliaia di morti, occorsero la sconfitta e il disonore, la rovina totale del Paese perché la coscienza collettiva, non quella di una minoranza esigua ed eroica, si aprisse e rinnegasse ciò che aveva accettato con il plauso per decenni. Questa è la realtà dell'Italia: la mancanza di coraggio civile”. - **Giorgio Strehler** - Corriere della Sera, 13 settembre 1992

Strehler, invece, praticava questo coraggio. E professava perfino “*il coraggio di essere ingenui*” – “di credere ancora veramente in qualcosa, di credere in alcuni valori assoluti, alti, forse utopici per la felicità dell'uomo”- peccato imperdonabile nell'attuale mondo di furbi, soprattutto fra i sedicenti intellettuali, allegramente a loro agio nella paura.

Chissà... forse, così come occorre un Poeta per capire l'umiltà di un Maestro:

“Se Strehler ha vinto da vivo – ha vinto un anno dopo l'altro, uno spettacolo dopo l'altro, lungo l'arco di un'avventura durata mezzo secolo – la sua lotta per la sopravvivenza, è semplicemente perché la sopravvivenza per la quale ha lottato non era quella della “sua” arte, bensì quella delle opere, dei testi, delle parole cui con infinita intelligenza, con infinita abnegazione l'ha dedicata e, nel senso più nobile del termine, adibita; perché questo grande egocentrico, quest'uomo affascinante e irritante che dava tanto spesso l'impressione di parlare e di occuparsi soltanto di sé, è stato in realtà un grande, e grandissimo altruista, il più fedele, persino il più umile servitore di quell'entità misteriosamente anonima e universale, di quel bene senza proprietari che lui chiamava, con un'insistenza che colpiva, “la poesia””. **Giovanni Raboni** - Corriere della Sera, 27.12.1997

alla stessa stregua occorre un Maestro per capire il coraggio di un Poeta:

“Caro Raboni! Nel “silenzio degli intellettuali” che è uno dei più terribili segni di un dramma politico che l'Italia sta vivendo in uno stordimento, uno stato confusionale e irresponsabile al quale non avrei mai creduto di dover assistere, le tue parole chiare ed inequivocabili, sul *Corriere*, mi hanno fatto un gran bene. [...] Per questo, caro Raboni, voglio pubblicamente esprimerti la mia solidarietà fraterna [...] per il “coraggio” che un vecchio e grande poeta come te dimostra, semplicemente a voce alta e senza timore di politica e storia. Siamo arrivati a questo: che è un atto di coraggio (e può costare anche qualche prezzo) quello di un uomo che esce, fosse anche solo per pochi minuti, dalla sua “dimensione poetica”, per esprimere fondati dubbi su ciò che avviene intorno a lui, nella sua “dimensione civile”. Quando i poeti incominciano a parlare d'altro che di poesia perché sentono che è necessario farlo, vuol dire che i momenti sono storicamente maturi per i peggiori mali. Ma anche – e questo i tronfi dirigenti di un'impresa eletta a governo non possono metterlo in conto – per un risveglio di coscienze e forze inattese”. **Giorgio Strehler** - Corriere della Sera, 13 maggio 1994

Questo spessore umano, etico, politico ed intellettuale, oltre che artistico, ho cercato di testimoniare, in questi nostri tempi ancora (se possibile) più ilari e cupi, per le (poche) persone presenti all'incontro in ricordo del Maestro.

Bergamo, 10 giugno 2008

## ➤ CHE RIDANO MENO!

La Repubblica, venerdì 14 marzo 2008

“**Silvio Berlusconi** propone la ricetta contro la precarietà, e suggerisce a una ragazza come risolvere i problemi che comporta l’assenza di un lavoro stabile: sposare un milionario, magari suo figlio Piersilvio. ‘Credo che con il suo sorriso se lo possa certamente permettere’ dice il Cavaliere a una studentessa che nel corso della rubrica del Tg2 *Punto di vista* gli chiede come sia possibile, per una giovane coppia, farsi una famiglia senza un lavoro stabile.”.

Più dell’ennesima (rivelatrice o premeditata?) “gaffe” del Cavaliere, mi pare interessante la sua difesa dalla polemica montata subito dopo: “**Poveri noi se cadessimo nelle mani di chi non ha *sense of humour*, ma per fortuna non succederà. Se poi si vuole tornare a quell’episodio, **ridevo e scherzavo** con quella ragazza che avevo conosciuto prima e che era, tra l’altro, accompagnata dal suo fidanzato. È ridicolo prendersela in questo modo”.**

“**Ridevo e scherzavo**”, dice Berlusconi e con questo considera chiusa la polemica...

Qualche giorno fa ho letto “**Nessuno è incolpevole. Scritti civili e politici di Giorgio Strehler**”, a cura di **Stella Casiraghi**.

Gli scritti che vanno dagli anni ‘80 in poi, i decenni più vicini al nostro tempo (che occupano più della metà del libro), mi hanno, prima di ogni cosa, angosciato: per lo scarto che c’è fra i suoi pensieri e la realtà, soprattutto quella che si è andata ancora più affermando nel decennio successivo alla sua morte. Oggi, infatti, le sue parole appaiono ancor di più “ingenui”, non perché la sua analisi lo fosse, ma perché la società ha preso una direzione esattamente contraria a quella auspicata da Strehler. E lo ha fatto con un inconsapevole compiacimento così cinico e brutale (in una deriva televisiva in cui “**scompare tra parodie, scemenze e deliranti vaniloqui, l’ultima parvenza di un’Italia antica**”), che a leggere, in questo momento e contesto storico, quelle speranze e convinzioni si prova una stretta al cuore.

Lo stesso **Strehler** se ne rendeva conto: “**E’ semplicistico, forse ingenuo, lo so. Non è politico. Sono cose che faranno sorridere i “sapianti”, gli specialisti della politica. Ebbene, a loro dico invece: che trovino ancora la capacità di essere ingenui, di credere ancora veramente in qualcosa, di credere in alcuni valori assoluti, alti, forse utopici per la felicità dell’uomo. E **che ridano meno**.”.**

Ecco... “**che ridano meno**”. E invece hanno continuato a ridere, sempre di più, fino al trionfo, vinca o no le elezioni, del *miliardario ridens*... Che già al suo primo avvento, nel 1994, angosciava il Maestro, che vedeva quel successo come “**il primo colpo di Stato telecratico**”, recante intolleranza, ignoranza, volgarità...

D’altra canto, nel 1996 **Strehler** è costretto a constatare, e denunciare, che il programma elettorale del centrosinistra, che avrebbe dovuto opporsi a quella deriva, “**manca di un accento specifico sul problema della cultura. Da sempre, il mondo culturale nella sua accezione più larga, non fa mai parte di un disegno politico-programmatico. Certamente perché “alla gente” appare un “interesse secondario”. E invece qui, proprio qui, da noi, Paese di una diffusa ignoranza ma dove la bellezza e la ricchezza di ciò che è bello si spiega con tanta dovizia (dovrei dire immeritata?) ed è cosa quasi quotidiana, il bene della cultura dovrebbe apparire primario**”.

Non appare nemmeno secondario, invece... Forse perché la cultura contribuisce a formare cittadini consapevoli e con senso critico, e ciò appare pericoloso a qualunque potere. Così anche (e più colpevolmente) a sinistra, continua a mancare oggi il riconoscimento politico del valore della cultura, continua a mancare la denuncia della autentica emergenza nazionale derivante dal fatto che “**il 60% degli italiani non legge nemmeno un libro l’anno**” e che “**il 20% dei laureati non riesce ad andare oltre il livello elementare di decifrazione di una pagina scritta e non sa produrre un testo minimamente complesso che sia comprensibile e corretto**”.

**Strehler**, artista e intellettuale cosmopolita, rilevava questa mancanza anche, forse soprattutto, nella costruzione dell’unità europea:

“**L’Europa che faticosamente nasce, che elimina i passaporti e che vuole unificare le monete, non si preoccupa dell’Altra Realtà, quella della cultura [...] dimenticando completamente la verità dell’Europa dello Spirito, della Poesia, del Suono; dell’Umanesimo, in una parola. La realtà comunitaria della cultura europea non esiste nelle istituzioni né nella volontà. [...] Quando io dirigo, è un esempio reale fra i mille possibili, un’opera lirica in un teatro italiano, o francese o tedesco, con un direttore d’orchestra americano o inglese, con cantanti italiani, tedeschi, austriaci, spagnoli, russi, romeni, con un’orchestra italiana o tedesca o viennese, con un coro di mille nazioni, con decine e decine di individui che portano con se identità di altrettante singole culture; ebbene, in questi casi, inventando arte e lingua, tutti questi individui “fanno” sul serio un’Europa culturale. Ma questa è una macchina di idee che non appartiene, a nessun titolo, all’Europa unita o federata o quello che si vorrà che essa sia. E’ il frutto dello sforzo dei singoli [...] per le ineluttabili ragioni della Cultura e dell’Arte che si ritrovano, si scambiano gusti ed emozioni, si eccitano reciprocamente per spontanea necessità o germinazione, da secoli e nei secoli verrebbe da dire. [...] È costume europeo che non ha bisogno di nessuna legge per esistere: la comunità ne è completamente assente. Come non indignarci per tutto questo? Come non chiedere ad alta voce spiegazioni politiche ai responsabili di questa assenza?”.**

Indignazione e solitudine sono i sentimenti prevalenti, soprattutto negli ultimi anni, nel Maestro, che si sentiva “**circondato da una indifferenza gelida che mi tocca il cuore e rinchioda la mia insopprimibile volontà prima ancora di oppormi, di esserci, in una prigione di solitudine che è la sensazione più drammatica possibile per un intellettuale**”.

“I “sapianti” e “specialisti della politica” della sinistra, invece, sono sempre stati in numerosa e gioiosa compagnia, soprattutto della società civile (*nessuno è incolpevole*). E non hanno perso un’occasione per ridere e scherzare, in giuliva sintonia con essa.. È inutile, allora, che oggi fingano una severa indignazione per le barzellette del *miliardario ridens*, che sono solo una semplice ed esatta rappresentazione dello *spirito del tempo* che essi stessi hanno contribuito a creare.

Bergamo, 14 marzo 2008

## ➤ IL TEATRO O LA VITA!

Non è solo la commovente vicenda storica né quella ancor più struggente dei personaggi né sono solo le emozioni dello spettacolo dovute all'intelligenza del regista e al grande talento degli attori... Non piango solo per questo.

È che in **“Viva ‘o Re!”** vedo scorrere tutta la mia vita: ideali, slanci, disincanti, speranze, paure, dolori, entusiasmi, desideri... **tutta quella vita a cui si rinuncia quando si scrive. O quando si fa la rivoluzione.**

Come scrive **Bruno Moroncini** nell'analizzare i motivi del suicidio della moglie del filosofo **Lukacs**:

**“In Lukács la morte di Irma è il sacrificio impostole per permettere la realizzazione della forma. Ella deve morire perché è la vita: “Stanotte la nota sensazione: Irma è la vita”. Ma il filosofo ha deciso in anticipo: vita ed opera non coincidono. Irma è la “vita vivente”, l'amore. Non basta la falsa umiltà del filosofo di ritenersi incapace della “bontà” a coprire la disgustosa fuga di fronte all'amore: “Io forse avrei potuta salvarla, prendendola per mano”. Ma Irma non voleva essere salvata, non voleva altro che amare e essere amata. Irma è la vita: era questa vita che bisognava essere in grado di abitare; la sua contraddittorietà, la sua indeterminatezza, in questo spazio occorreva imparare a vivere. Ma il filosofo ha paura della vita, della donna: deve compiere l'opera. “Non creda che io disprezzi la vita. Ma anche la vita vivente è un'opera, e a me un'altra opera è stata imposta”. La vita è esattamente ciò che nella tragedia deve morire”.**

Carmine reca in cella a Giacomo la vita, quella vera, con la sua contraddittorietà e indeterminatezza, la vita senza facili, chiare, rassicuranti parole d'ordine, quella vita in cui occorreva imparare a vivere. E di conseguenza gli porta anche la morte, quella vera, quella dei calci nel vento, quella del sangue che scorre, come un fiume...

Quando Carmine esce dalla cella, perciò, per la prima volta Giacomo ha davvero paura, avverte tutta la sua fragilità e sprofonda in una infinita solitudine. Poiché avverte per la prima volta con feroce chiarezza quanta vita ha tenuto lontano dalla sua esistenza pur di compiere l'opera, la poesia, la rivoluzione...

quanti capille ricciole comm' 'a 'na pigna d' uva moscatella e facce rosse comme due percoche e pelle liscia comm' 'a 'na susina e uocchie comm' ulive 'e Gaeta e vocca 'e fravulella e zinne comme a due melloni d' acqua... e quanto mare, quanto sango 'nfocato e quanto campa' contento... quanto amore di una donna e soprattutto quante carezze di figlia... 'n' angiolillo ca me guardasse e rissesse cu l' uocchie, ca me baciasse pe' tutt' 'a faccia, ca me stregnesse a mano cu 'e detelle sue e nun 'a lassasse mai! Una figlia da guardare crescere, addiventa' 'na fanciulla bellissima, 'na donna forte co' 'nu sorriso dolce... e allora le lassasse 'a mano e se ne jesse p' 'o munno, a conoscere 'a vita... 'na figlia... 'na creatura mia ca quando io muresse mi regalasse 'nu spicchio d' immortalità!

Guardare **“Viva ‘o Re!”** nella intensissima messinscena di **Fabrizio Martorelli** e **Sacha Oliviero**, con la regia di **Francesco Mazza**, riporta nella mia vita la Vita.

Tutta quella vita a cui si rinuncia per compiere l'opera. **Per niente, cioè.** Perché il teatro è una malia sublime ma non interessa a nessuno, a volte nemmeno a chi lo fa. Perché quando cala il sipario sulla morte dell'attore e del poeta la gente griderà ancora una volta, come sempre, **viva ‘o Re!** Perché gli spettacoli di autori contemporanei non li vuole nessuno, non li compra nessuno, non li sostiene nessuno. Perché, come fa dire **De Gregori** al suo attore, **siamo venuti per niente, perché per niente si va...**

E allora allo scrivano che piange viene da chiedersi, come a Giacomo: **“Io pe' chi sto murenno? Pecché sto murenno?”.** Viene da pensare, come **Vecchioni** fa pensare a **Ferdinando Pessoa**, che **“dentro quel negozio di tabaccheria c'è più vita di quanta ce ne sia in tutta la tua poesia”** e che **“invece di continuare a tormentarsi con un mondo assurdo basterebbe toccare il corpo di una donna, rispondere a uno sguardo...”.**

Guardare **“Viva ‘o Re!”** mi sprofonda nella solitudine. Quando tutto è finito, però, quando sono nel letto incapace a prender sonno dopo tante emozioni... risento quel silenzio che si fa in sala quando Giacomo esprime i desideri di fine secolo o quando il lazzaro racconta lo stupro della nobildonna... risento la voce di Sacha e di Fabrizio che riescono a creare quel silenzio... allora capisco.

Capisco che **la bellezza è la cosa più inutile che esista. Ma la più necessaria. Per me, per gli altri, per tutti.** E allora penso che forse ne vale la pena... sì... vale comunque la pena. E, finalmente, sorrido.

Bergamo, 13 novembre 2005