A colloquio con l'attore impegnato nella trilogia di Testori

Parenti: «Che cosa dire oggi al pubblico?»

Ad una esperienza, che ha coinvolto per anni il gruppo milanese del Pier Lombardo, segue ora un giusto momento di riflessione

ROMA — «Convocare il pubblico a teatro per dirgli che cosa?» Questo è l'interrogativo che si pone Franco Parenti, impegnato, in queste settimane all'Eliseo, con la trilogia di Giovanni Testori: *Ambleto, Macbetto, Edipus*. «Io sento — ci dice — la responsabilità di chiamare gli spettatori: è come indire un'assemblea; devi sapere qual è l'argomento, che cosa vuoi o devi comunicare. Il teatro deve ritrovare una sua funzione; non basta aver raggiunto un buon livello artistico, ma è necessario che il teatro affronti, calandoli naturalmente in un contesto drammaturgico, certi temi che scottano. Non basta più denunciare, insinuare tutti i dubbi possibili sulla realtà, sollevare inquietudini, aprire lacerazioni, o gratificarsi mettendo in scena un testo classico; occorre qualcosa di diverso, rispondere alla domanda: perché facciamo venire la gente a teatro?».

Dopo anni di «coinvolgimento testoriano, Parenti è giunto ad un momento di riflessione. «Torneremo al Pier Lombardo in ottobre — ci rassicura — e nel frattempo decideremo che cosa fare».

Abbiamo incontrato l'attore regista nel suo camerino romano («mi è caro, dice, perché è quello che ha ospitato tante, tante volte Eduardo»). Sul tavolino da trucco alcuni libri: Musil, Roth, una raccolta di lettere ad un giornale di estrema sinistra («l'ho solo sfogliato — commenta — ma mi ha colpito il senso di morte che pervade molte missive»). Il discorso torna alla trilogia che va rappresentando. «Rineteresti, oggi, l'esperienza fatta in questi anni con Testori?» gli chiediamo.

«Quello che ha positivamente sorpreso me e Andrée Ruth Shammah (la quale ha curato la regia dei tre spettacoli) è stata la disponibilità assai insolita di questo autore che, pur partendo da una sua idea precisa, si è fidato di quanto andava avvenendo durante la lettura dei testi e ha accettato di cambiare, di modificare a mano a mano che il lavoro procedeva sul palcoscenico. Un livello di disponibilità, ripeto, che finora è raro riscontrare. Testori — prosegue Parenti — ha messo in questa trilogia tutta la sua negatività, la coscienza di un mondo devastato... ha toccato argomenti brucianti: la corruzione e l'immortalità del potere... Ma al termine di un lungo periodo di impegno comune — abbiamo cominciato nel '72 — eccoci veramente, come lo scarrozzante che interpreta *Edipus*, soli alla fine dello spettacolo: *fenuda è la triloghia; e anca la dutta dei dittanti*. Così — prosegue l'attore — bisogna riempire questo palcoscenico rimasto vuoto. Con che cosa, non lo so ancora di preciso».

«Ma — obiettiamo — la differenza tra quello che cerchi di dire tu e quello che intende dire Testori è profonda...». «Sì, certo — risponde Parenti — anche lui, al termine di questa esperienza, è mutato. Quando ha cominciato a lavorare con il Pier Lombardo erano anni che non scriveva per il teatro. Ora, dopo *Macbetto* e *Edipus*, in cui si verifica la rottura totale tra il filtro del palcoscenico e la vita, e tutto si riduce al quotidiano, e mentre reciti ti passa davanti o dentro la tua esistenza con tutti gli smarrimenti e le disperazioni, le strade ci dividono... Testori va avanti con le sue certezze religiose...».

Mentre parla Parenti è ancora prigioniero, anche se con il dovuto distacco critico, dei personaggi testoriani — Ambleto che sta dando in questi giorni, Macbetto, Edipus che interpreterà nelle prossime settimane — e quindi dubbioso, ma poi non troppo, su quello che farà. Il pensiero va a esperienze passate. A Ruzante e in particolare alla *Moschetta*. «Il protagonista del Ruzante, per essere qualcuno, per affermare di esistere era disposto a rubare... Qui, in Testori, gli scarrozzanti sono in balia del potere di tutti i giorni, i carabinieri, il prete, lo stesso macellaio che non fa loro credito... Quello colto in questa trilogia è un mondo ridotto all'essenziale...».

Cerchiamo di «costringere» l'attore ad una risposta alla domanda se ripeterebbe ciò che ha fatto con Testori con un altro autore. «Non saprei, in verità, con chi. E, poi, attraverso questa esperienza siamo cresciuti, come si dice, tutti».

Franco Parenti apre quasi una parentesi, parla del rapporto attore-pubblico, un colloquio quotidiano e diretto, che a suo parere nessun regista, il quale non sia anche attore, potrà mai capire fino in fondo, dell'operazione compiuta con il *Misantropo* di Molière, che si era adattato addosso facendone cosa sua.

Si torna al discorso d'inizio, alla necessità di sapere che cosa dire al pubblico, in un momento drammatico come questo, irto di problemi e di pericoli. «Vedremo... — ci dice salutandoci —. E' certo solo che a ottobre, stai sicura, sarò di nuovo al Pier Lombardo».

Mirella Acconciamessa

Franco Parenti in «Macbetto». Il secondo spettacolo della trilogia di Testori andrà in scena, all'Eliseo di Roma, da mercoledì prossimo.

Appello di intellettuali

Per Spoleto «no» ai contatti con lo Scià

MILANO — Giacomo Manzoni, Luigi Nono, Luigi Pestalozza, Edoardo Sanguineti, Mario Spinella e Paolo Volponi esprimono in un appello la loro protesta contro il proposito dei dirigenti del Festival dei Due Mondi di portare alla rassegna spoletina uno spettacolo prodotto dal Festival di Shiraz e contro le trattative che a questo proposito sono state avviate con il sanguinario governo dello Scià dell'Iran.

«Crediamo — si legge nell'appello — sia obbligo morale di ogni sincero democratico protestare fermamente contro queste trattative condotte con uno Stato che da anni è responsabile di persecuzioni, massacri, torture di partigiani e patrioti, trattative che mirano a riconoscergli il diritto di cittadinanza proprio in una città di radicate tradizioni democratiche e antifasciste come Spoleto».

«Ci auguriamo — dichiarano i firmatari dell'appello — che questa autentica provocazione della direzione del Festival dei Due Mondi riceverà la più ferma risposta delle forze democratiche della città e della Regione umbra, oltre che da tutti gli uomini di cultura solidali con l'opposizione antifascista al regime sanguinario dello Scià».

Abbado dirige a Firenze

Un ponte gettato da Gustav Mahler verso il futuro

L'esecuzione della «Terza sinfonia» ha concluso la stagione primaverile

Nostro servizio

FIRENZE — La stagione sinfonica di primavera del Teatro Comunale di Firenze ha avuto esaltante epilogo nel concerto tenuto da Claudio Abbado con l'Orchestra del Maggio. A distanza così di appena due giorni dall'unico (purtroppo) appuntamento con i Filarmonici di Londra, guidati da Riccardo Muti in *tournée* per l'Italia, il pubblico fiorentino ha potuto cogliere la rara occasione di misurarsi con i nomi più prestigiosi di quest'ultima stagione direttoriale.

L'entusiasmo per queste manifestazioni (l'attesa era cominciata per tempo con capannelli e lunghe file, anche nelle ore notturne, davanti ai botteghini del teatro), si è distribuito con civile partecipazione e calore. Per Abbado si è trattato di un felice ritorno. Ricordiamo una lontana apparizione con i complessi scaligeri, come abbiamo ben presente la fortunatissima edizione di *Cenerentola* che aveva toccato anche Firenze, ma era abbastanza sfumata l'immagine di Abbado sul podio del Comunale nel corso di una normale stagione sinfonica. Lo ha fatto rischiando molto: caricando, cioè sulle spalle non poi troppo robuste della nostra Orchestra il peso non indifferente della monumentale *Terza* di Mahler.

Una grave responsabilità anche per un grosso complesso. Tuttavia, siccome conosciamo sorprendenti metamorfosi, specialmente quando il concertatore è un nome famoso e autorevole (Prêtre insegni), non disperavamo. E il risultato è stato fra i più sorprendenti di questi ultimi anni (un numero maggiore di prove e un impegno raddoppiato da parte di tutti ha certo inciso e vorremmo che ciò non costituisse un fatto isolato, giusto perché il direttore è importante).

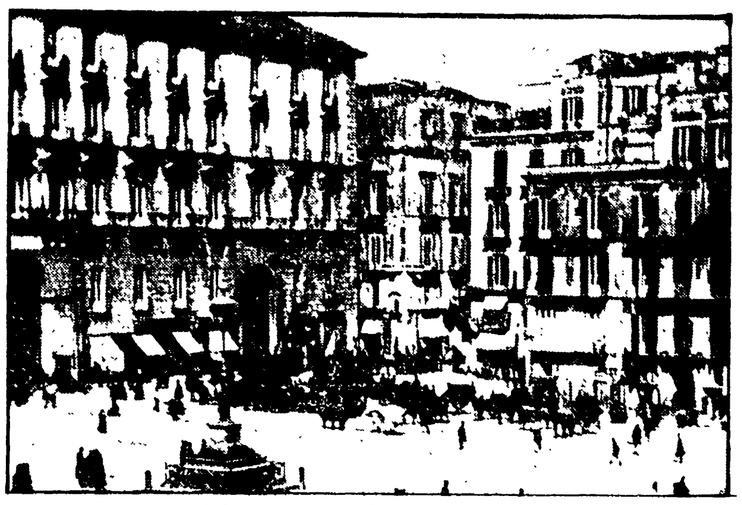
Amalgama fonico, precisa tenuta ritmica, lettura serrata e incisiva, massima attenzione al gesto lucidissimo di Abbado (che ha diretto a memoria), fluidità ed elastica distribuzione del suono in ogni settore del vasto impianto strumentale mahleriano: queste le impressioni registrate «a caldo». Ed è proprio il caso di dirlo, anche se la parola pare contrastare con le intenzioni di Abbado, che invece è uomo di chiara razionalità e ben poco concede alle romanticherie fuori moda o al mondo delle gratuite quanto plateali emozioni. Alieno da paradossali coinvolgimenti, sofferenze o spasmodiche lacerazioni (in questa direzione l'ultimo tempo, il vasto e mirabile *Adagio* è stato un miracolo di equilibrio e sensibilità interpretativa), Abbado preferisce — e giustamente — mettere in risalto la cultura che sta dietro alla pagina musicale più che compiacere visceralmente all'evento sonoro in sé e per sé.

La *Terza sinfonia*, del 1896, è quindi apparsa nella sua autentica dimensione di mirabile e geniale ponte gettato verso il futuro (si pensi solamente alla scoperta del valore timbrico e di certe microstrutture melodiche che verranno assorbite dal primo Schoenberg) piuttosto che come punto terminale della grande esperienza sinfonica romantica: debito nei confronti del passato non ancora pienamente riscattato da Mahler. Un lavoro di sottile scavo psicologico e di penetrante analisi, che, se ha trovato nei momenti più scopertamente difficili della partitura (incontri di strumentini, filature sottili dei corpi, improvvise uscite dei tromboni) qualche attimo di disattenzione, è emerso tuttavia in modo mirabile.

Al termine dei novanta (e oltre) minuti di musica il pubblico ha accomunato in un interminabile applauso Abbado, l'orchestra del Maggio, (dove si erano distinte alcune prime parti: Carlo Chiarappa, Andrea Nannoni e Guido Tagliabue) il mezzosoprano Lucia Valentini Terrani, impeccabile e intelligente solista nella sezione liederistica della partitura, il coro femminile, istruito con la consueta bravura di Roberto Gabbiani e le voci bianche, formate da alunni delle scuole elementari, pazientemente educate da Giuseppe Montanari.

Marcello De Angelis

Sette volumi sul popolare autore-attore



Uno «stereogramma» del fotografo inglese Sommer, eseguito nel 1864: mostra la piazza del Castello a Napoli dove c'era il teatro di Petito, il San Carlino, nell'isolato a destra del Palazzo San Giacomo. Questo è l'unico rimasto oggi come allora

Petito rivelato come un «Balzac napoletano»

Dalla nostra redazione

NAPOLI — *Il nome di Antonio Petito, attore e autore napoletano (1822-1876) è legato soprattutto al personaggio di Pulcinella. Antonio Petito trasformò la maschera da «scemo del villaggio» in villano burbato e arguto, e ne diede interpretazioni che le cronache dell'epoca e la successiva saggistica teatrale hanno fatto entrare nella leggenda.*

Non è fuor di luogo il paragone con Eduardo, che non a caso inaugurò il suo Teatro San Ferdinando proprio con La Palommella *di Antonio Petito: quest'ultimo fu il maestro di Eduardo Scarpetta (il quale nella sua compagnia tenne a battesimo Raffaele Viviani). La «discendenza» di Eduardo da Petito è quindi inoppugnabile, ovviamente in un contesto storico e sociale diverso.*

Conosciuto come maschera di Pulcinella, Antonio Petito fu in realtà un grande autore di commedie napoletane che ebbero in tutta Italia e in tutta Europa un grande successo. E questo era dovuto non solo alla sua abilità recitativa ma ai contenuti sociali e «di attualità» (così lui stesso li definisce) che fanno di Petito un antesignato della moderna concezione teatrale. Petito è stato il primo a parlare di «comunismo» in una sua commedia, nel 1860 (ce n'è una intitolata All'unione delle fabbriche*); usava fra l'altro parodiare le imponenti opere «serie» della lirica e del teatro nazionale. Così a Napoli, la gente andava al San Carlo, fra luci e velluti, a vedersi per esempio, il matrimonio segreto di Cimarosa, e una settimana dopo andava al San Carlino, dove Petito metteva rapidamente in scena una sua parodia della stessa opera.*

Pochi «grandi» del teatro sono sfuggiti alla sua ironia. La Francesca da Rimini diventò Tragedia a vapore*; L'Urfaust, prima stesura del Faust di Goethe diventò* Don Fausto.

Per tutti questi motivi, ma soprattutto per dimostrare che per merito di Petito e di altri, l'800 non fu affatto un «secolo buio» per il teatro italiano, Luca Torre, editore, ed Ettore Massarese hanno curato la pubblicazione di «tutto Petito»: una grossa raccolta di commedie, autobiografia, scritti su Petito durante un secolo e mezzo (da Di Giacomo a Eduardo De Filippo) più un glossario. Una vera enciclopedia, composta di sette volumi (3 500 pagine, costo complessivo 70 mila lire), dei quali tre sono apparsi in questi giorni nelle librerie.

I primi tre volumi appaiono di agevole consultazione, con un taglio grafico asciutto di tipo einaudiano. E' l'unico modo — sostengono editore e curatore — di presentare degnamente un Petito visto come un Balzac napoletano (quando Napoli però era una delle poche capitali della cultura europea), il quale nelle sue opere non si mantiene sul colore locale, ma ci riporta i fermenti di una città che dopo l'unità d'Italia diviene luogo di malessere, di disagio e sofferenza culturale oltre che sociale.

Nel Teatro San Carlino, che si trovava accanto al Palazzo San Giacomo, sede del municipio, Petito ride e fa ridere sulle miserie e su chi le produce: re, principi, nobili, maggiorenti (sulle sedie della platea sedettero tanto il popolino, quanto re e nobili, borboni e quelli piemontesi). La maschera di Pulcinella gli consente, tecnicamente, con il suo sberleffo, di passare indenne attraverso la censura, sul filo di pericolose ironie e chiare allusioni. Nulla di quel lacrimevole che contrassegnerà poi la produzione napoletana e italiana divenendo deteriore populismo, si ritrova in Petito.

Forse per questo anche la documentazione fotografica di Antonio Niego non punta sulla maschera di Pulcinella, ma fornisce una inedita e interessante testimonianza storica e teatrale su Petito e sulla sua città.

e. p.

La commedia di Molière rappresentata a Siena

Il servo sovrasta Don Giovanni

Sganarello personaggio-chiave dell'edizione allestita da Carlo Cecchi per il TRT

Nostro servizio

SIENA — A Siena, prodotto dalla cooperativa «Il Globo» per il Teatro regionale toscano, è andato in scena il *Don Giovanni o il Convitato di pietra* di Molière

Questa volta la traduzione è di Cesare Garboli, coregista insieme a Carlo Cecchi. Impresa non facile, sia per la sbilenca grandezza del testo, sia per le sedimentazioni che i secoli hanno lasciato sul personaggio. *Don Giovanni* è infatti insieme una tra le meno compatte, e a nostro avviso felici, opere del grande francese, e una delle più rappresentate. Forse proprio perché l'ambiguità del protagonista e la paratassi della struttura drammatica si prestano ai più svariati usi.

Non è troppo fruttuoso ricercare se sia questa l'opera in cui Molière, infelice autore tragico, abbia ancora una volta tentato le altezze della tragedia, inframmezzando l'azione con gli intermezzi comici che il gusto del tempo e la sua professione di corte gli suggerivano, o se invece abbia, nell'amarezza delle sue personali vicende (è dell'anno precedente lo scandalo e la proibizione del *Tartufo*), innervato la commedia di una troppo densa sostanza tragica. Dilemma non importante, soprattutto quando si rispetti la netta giustapposizione tra i personaggi «alti» e quelli «bassi» e l'alternanza «recitativo-aria» e non si voglia, alla ricerca artificiosa di una improponibile unità stilistica, cercare suture tra i due piani.

E allora il pregio maggiore della fatica di Cecchi, Garboli e di tutti i collaboratori, è stato proprio quello di accentuare la differenza dei registri, rendendo così a ciascuno il suo. L'effetto risulta perciò quello di certi giochi ottici in cui la figura si precisa diversa (l'angolo concavo o convesso) a seconda del punto di vista e del tipo di attenzione dello spettatore.

Nello spazio sempre vuoto delimitato da una grande nera pedana in basso e dal «cielo» che sovrasta con i suoi riflettori l'intera vicenda di onore e di empietà, il gesoso Don Giovanni di Carlo Cecchi incontra i «ruoli» dei suoi interlocutori: la fedeltà, l'onore, la famiglia, la «snaturalité». Nessun incontro lascia tracce poiché tutta la vita dell'«eroe» non ha altri interlocutori che un cielo strumentalizzato alla giustificazione dei suoi piaceri e un servo che glieli rende possibili. La sola presenza fisica che in qualche misura, anzi in misura determinante, conti, è perciò quella di Sganarello, pavido, realistico, totalmente terreno.

Il signore e la sua «spalla» possono così provare nell'interazione tutto il fascino e il divertimento della coppia comica. E infatti in un allestimento che tende vistosamente a riportare in piena luce il gioco dell'attore, usando tutte le esperienze attraversate (prima fra tutte quella della tradizione partenopea), il risultato è quasi completamente affidato all'affiatamento dei due comici. E inevitabilmente ne risulta un ribaltamento che dà a Sganarello (né bisogna dimenticare che proprio questo era interpretato da Molière) una compattezza superiore a quella del suo nobile signore. E risulta perciò filologicamente e teatralmente giusta la cura dedicata a questo personaggio, che Gigio Morra costruisce con tutti i ritagli dei servi incontrati (ricordando soprattutto se stesso ma non pochi dei grandi della nostra tradizione comica).

Le perplessità sono invece, sorprendentemente, legate alla prestazione del regista che, abitualmente anche attore straordinario per intelligenza e resa ironica, risulta qui anchilosato e monco, come non convinto, lui per primo, della giustezza delle scelte fatte. Ma poiché gli spettacoli, come si sa, non andrebbero mai giudicati alla «prima», e poiché, in particolare, le prestazioni di Carlo Cecchi molto si modificano nel corso delle repliche, sarà opportuno rinviare al futuro un più deciso giudizio.

Intanto si potrà comunque rilevare la straordinaria duttilità di Michele De Marchi (Don Luigi, il povero, Pierrot, la statua), la cui pluralità di ruoli non significa certo un piano adeguamento ad ogni esigenza, quanto il possesso di una gamma espressiva di singolare estensione, e la buona prova di Antonio Bertorelli. Quanto a Donna Elvira, la tradizionale misoginia che guida spesso i teatranti, non dovrebbe comunque autorizzarli a scelte come quella di Vittoria Barnato.

Sara Mamone

Si completa il cartellone del Festival

Film d'ogni specie a Cannes

ROMA — E' stato a Roma in questi giorni Pierre Henri Deleau, l'organizzatore della «Quinzaine des realizateurs», la rassegna di giovani registi che si svolge, ogni anno, parallelamente al Festival di Cannes. Deleau era accompagnato da altri due esponenti della manifestazione, Pierre Kast e Jacques Portrat; i tre hanno preso visione e hanno selezionato i film italiani

Dopo aver ricordato, in un'intervista all'agenzia *Ansa*, che in dieci anni di attività la «Quinzaine des realizateurs» ha rivelato autori, oggi affermati, come Lucas, Herzog, Scorsese, Marco Leto e i fratelli Taviani, Deleau ha detto che fino ad oggi sono stati visionati più di duecento film. «Molti ci sono stati inviati a Parigi — egli ha proseguito — mentre per altri ci siamo recati in Ungheria, Repubblica Federale Tedesca, Repubblica Democratica Tedesca, Canada, Usa, Brasile e Olanda. Ci trasferiremo, nei prossimi giorni, a Madrid per vedere i film spagnoli e quindi rientreremo a Parigi per la riunione conclusiva e l'allestimento del calendario che conterrà in tutto una ventina di film. Di questi ne sono già stati selezionati undici e precisamente: *Insiang* di Lino Brocka (Filippine); *Girl friends* di Claudia Weil (USA); *Le protagoniste* di Reinhardt Hauff (RFT); *Les marginaux* di Mrinal Sen (India); *The getting of wisdom* di Bruce Beresford (Australia); *Clouds* di Karen Arthur (USA); *The scenic road* di Mark Rappoport (USA); *Rockinghorse* di Yaki Yosna (Israele); *Les fils de fiero* di Fernando Solanas (Argentina)».

«I criteri di scelta sono gli stessi di sempre — ha proseguito Deleau — cioè quelli che nel 1968 ci indussero a creare la manifestazione, all'insegna del motto "cinema in libertà", per valorizzare quelle opere realizzate al di fuori delle strutture industriali, commerciali, diplomatiche e per il bisogno profondo, per gli stessi cineasti di fuggire dalle selezioni ufficiali, dai compromessi e dalle riserve sul cinema d'autore».

«Le innovazioni di quest'anno riguardano una maggiore capacità dei posti in sala che arriveranno a 1500 per ogni proiezione ed il fatto che ogni film — ha concluso Pierre Henri Deleau — sarà ripetuto in differenti cinema per un totale di quattro volte. Infine abbiamo allo studio la possibilità di riproporre tutte le opere della rassegna, negli ultimi due giorni, con una maratona "non stop" di altre trenta ore».

In occasione del decimo anniversario della «Quinzaine» nel catalogo saranno citati tutti i film (circa 350) presentati nelle precedenti edizioni della manifestazione.

Intanto da Parigi si apprende che sono stati selezionati i film per la «Settimana della critica», programmata nell'ambito del Festival di Cannes. L'Italia sarà rappresentata da *Per questa notte* di Carlo di Carlo. Gli altri film sono: *Alambrista* di Robert Young (Stati Uniti); *Uno e uno* di Erland Josephson, Inger Thulin e Sven Nykvist (Svezia); *Die frau gegenüber* di Hans Neever (RFT); *Profumo dei fiori dei campi* di Srdjan Karanovic (Jugoslavia); *Une brèche dans le mur* di Jillali Ferhati (Marocco); *Robert* di Pierre Zucca (Francia).