



Eduardo sta provando a Perugia «Mettiti al passo»: il debutto a Roma tra una settimana

Della nostra redazione PERUGIA - L'aria un po' stanca, il volto scavato, la voce flebile, Eduardo parla per più di un'ora davanti ad una platea di giovani e giovanissimi. Un giornalista, Guido Davico Bonino, gli pone una serie di domande, e lui brevemente, con semplicità, con lunghe pause e qualche battuta in napoletano, spiega come si fa a diventare attori, che cosa vuol dire essere attore, come si impara il « mestiere ».

«La stiamo provando (venerdì) a Perugia vedremo «Mettiti al passo», la sua nuova fatica di regista, appena terminata questa conversazione, prenderemo a lavorare. Ho chiesto ai critici di non scrivere niente su questa rappresentazione perugina. La prima vera e propria sarà a Roma».

«Partono le domande: una decina di anni fa i critici avevano decretato la fine dell'attore, ora però si parla di rinascita, che ne pensa? «Non era mai morto. La verità è molto semplice, e parecchi però non la vogliono capire: lo spettacolo è fatto da tutti, dall'attore, dal regista, dallo scrittore. L'uno deve scomparire per dare il posto all'altro, e tutti insieme fanno il teatro».

sarebbe una farmacia, uno scatolificio, un'officina. E passiamo alle domande impegnative: il teatro deve divertire o trasmettere valori? Quali è il ruolo politico e civile dell'attore? «Io rispetto tutti i generi teatrali. Per quanto mi riguarda credo di essermi sempre sforzato, anche nelle mie commedie meno importanti, di lanciare un messaggio, di metterci dentro dei significati. L'attore deve essere prima di tutto un uomo libero, che dialoga con il pubblico. Se ha delle idee, certo, le trasmette, sia dal palcoscenico che nella vita. Ma il teatro italiano a che punto è, come va? «Lo so che quest'anno ci sono 230 compagnie? Troppe. E alcune di queste non fanno incassare una lira. Lo Stato, però, continua a dare loro quattrini. C'è troppa assistenza: uno quando non è capace di fare teatro deve smettere, se non porta pubblico torna a casa».

Gabriella Mecucci

Teatro di Roma Chi ha messo in scena questo polverone?

Dopo gli interventi di Luigi Squarzina, di Alberto Abruzzese, di Lucio Villari e di Enzo Siciliano sulla situazione del Teatro di Roma pubblicati oggi questo articolo del senatore Pietro Valenza del dipartimento Culturale del PCI.

PER la pacatezza del tono e l'ispirazione costruttiva, gli interventi autorevoli di Lucio Villari e di Enzo Siciliano sulle colonne dell'Unità hanno avuto anche il merito di concorre a svelare le polemiche ed a smorzare le strumentalizzazioni volte a montare un « caso Teatro di Roma », a seguito delle annunciante dimissioni del compagno Alberto Abruzzese da consigliere di amministrazione dello stabile romano e dopo il suo articolo pubblicato dal nostro giornale il 13 ottobre.

Nel fare polverone si è distinta la DC. Ed infatti il suo gruppo consiliare al comune si è pronunciato per lo scioglimento del consiglio di amministrazione dell'ente mentre il presidente della commissione consiliare per gli affari culturali alla Regione Lazio, il democristiano Cesare Cursi, ha proposto una commissione d'inchiesta!

Evidentemente questi signori dimostrano di non riporre nessuna fiducia sul valore e l'efficacia del dibattito democratico, specie in materia di problemi ed istituzioni culturali, da svolgere dentro e fuori le assemblee elettive. Preferiscono gli interventi amministrativi e censori dall'esterno, imbastire processi e sfar saltare le teste di chi la pensa diversamente. La cosa è squalida ed i metodi inaccettabili.

nista sana. Mi domando se Abruzzese si rende conto del fatto che le sue affermazioni si contrappongono alla instancabile battaglia del nostro partito per l'autonomia della cultura e per il carattere laico e non ideologico dello Stato, contro ogni forma di ingerenza e di occupazione dei poteri pubblici ad opera dei partiti.

Ma il discorso di Abruzzese non si ferma qui. Ed egli rincara la dose quando dichiara che « negli interessi del mio partito non vorrei davvero che arrivassimo a consegnare il Teatro stabile di Roma ai socialisti dando a loro il ruolo di salvatori dell'istituzione e dei moralizzatori ». Ed ecco che subito il quotidiano cattolico «Avvenire» piazza subito il titolo ad effetto «Lunghe coltelli tra PCI e PSI per il controllo del Teatro di Roma. C'è da preoccuparsi, ma ragioniamo. Anzitutto, fino a prova contraria il Teatro Argentino non è « cosa di alcun partito e pertanto non può essere né in toto né in parte consegnato ad alcuno. E poi va sottolineato che Abruzzese è stato nominato al posto di amministratore non da un'organizzazione del PCI, bensì da un'assemblea elettiva del Comune di Roma ».

Ma anche questo è un bersaglio sbagliato, perché in ogni momento della nostra elaborazione collettiva (convegni, seminari, incontri) e nei pubblici dibattiti abbiamo sostenuto e che il rilancio del teatro pubblico in Italia passa innanzitutto per un ripensamento ed un rinnovamento dell'esperienza storica e del ruolo degli stabili. Non giova al futuro del teatro pubblico in Italia (che continua a perdere spettatori nei confronti delle compagnie private e delle cooperative teatrali) la difesa e la proliferazione dell'esistente. Ci siamo opposti e ci opponiamo ad una legge del teatro che esprime un tale orientamento conservatore della maggioranza pentapartita (vedi il testo licenziato dalla apposita commissione del Senato).

Sappiamo di non essere soli in questa battaglia: anche tra i socialisti le opinioni non sono univoche, tanto è vero che lo stesso Martelli si è pronunciato, in un'intervista all'«Espresso» insieme a Grieco e Nicolini, per una legge innovativa in grado di superare una certa stanchezza di idee nella produzione manifestata da quasi tutti i teatri stabili. Si tratta di un'opinione abbastanza diffusa nel mondo teatrale ed Enzo Siciliano sintetizza bene la situazione quando pronunciandosi sullo stabile di Roma scrive sull'Unità che « ha saputo ospitare, non ha saputo produrre alla medesima altezza ».

milari. Si esaminano l'ultima stagione 1981-82. Risulta in primo luogo che la gestione economica presenta un deficit a consuntivo netto di 596 milioni e 596 mila, una cifra sostanzialmente uguale a quella del Piccolo di Milano (1.408 milioni), dello stabile di Genova (1.846 milioni), dello stabile di Torino (1.499 milioni). Uguali è poi la media degli incassi per ciascuna recita. Va rilevato infine che lo stabile romano è uno dei pochissimi che è riuscito a realizzare un sensibile incremento dei biglietti venduti, in assoluto ed in percentuale rispetto alla precedente stagione.

SE CRISI c'è, essa riguarda l'intero sistema degli stabili. È scorretto e strumentale pretendere di stralciare un presunto « caso romano » dal contesto generale. E qui si tocca un altro punto della polemica di Abruzzese: l'indirizzata, questa volta, alla direzione culturale del PCI, che avrebbe abbandonato a se stesso il tema scottante degli stabili perdendosi in «farneticazioni sperimentali e dilettantesche». Ma anche questo è un bersaglio sbagliato, perché in ogni momento della nostra elaborazione collettiva (convegni, seminari, incontri) e nei pubblici dibattiti abbiamo sostenuto e che il rilancio del teatro pubblico in Italia passa innanzitutto per un ripensamento ed un rinnovamento dell'esperienza storica e del ruolo degli stabili. Non giova al futuro del teatro pubblico in Italia (che continua a perdere spettatori nei confronti delle compagnie private e delle cooperative teatrali) la difesa e la proliferazione dell'esistente. Ci siamo opposti e ci opponiamo ad una legge del teatro che esprime un tale orientamento conservatore della maggioranza pentapartita (vedi il testo licenziato dalla apposita commissione del Senato).

Sappiamo di non essere soli in questa battaglia: anche tra i socialisti le opinioni non sono univoche, tanto è vero che lo stesso Martelli si è pronunciato, in un'intervista all'«Espresso» insieme a Grieco e Nicolini, per una legge innovativa in grado di superare una certa stanchezza di idee nella produzione manifestata da quasi tutti i teatri stabili. Si tratta di un'opinione abbastanza diffusa nel mondo teatrale ed Enzo Siciliano sintetizza bene la situazione quando pronunciandosi sullo stabile di Roma scrive sull'Unità che « ha saputo ospitare, non ha saputo produrre alla medesima altezza ».

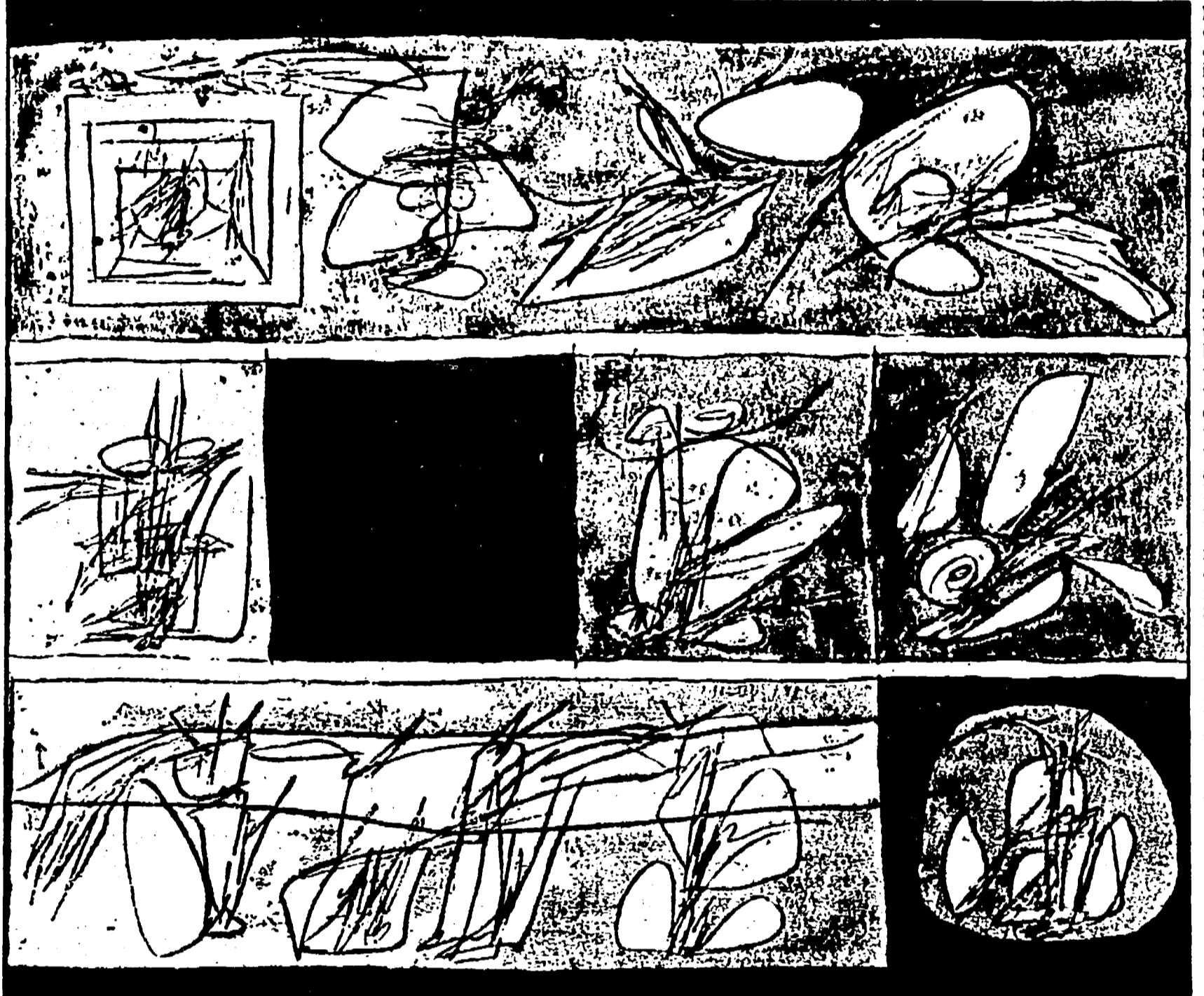
Ecco i veri termini del problema. Anche di questo bisogna discutere riprendendo e sviluppando il discorso con serietà. Pietro Valenza

Dal nostro inviato SAN MARINO - Nelle sale del Palazzo del Congresso della Repubblica di San Marino, con il titolo riassuntivo «Continuum 1947/1982», Achille Perilli presenta circa 90 dipinti, alcune rare edizioni grafiche su testi poetici, lo spazio scenico per «Dies Irae» di Aldo Clementi dato all'Opera di Roma nel 1978, la documentazione di altri interventi per lo spazio scenico-musicale.

Fatto tutto il percorso, che si snoda con grande chiarezza di allestimento e con continui fulguri d'una rara bellezza pittorica, si deve concludere con Francesco Vincitorio, che ha scritto il saggio in catalogo, che si tratta di una pittura che è davvero «specchio di un mondo colmo di complessità e che ha fatto tesoro degli insegnamenti di Paul Klee. L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibili. E ancora: «il segreto della creazione artistica risiede in quel segno elementare e generante, il quale affonda negli strati del profondo e riaffiora e si organizza — in bilico tra regola e cose — costruendo immagini analoghe a quelle create dalla natura».

Un «continuum» astratto organico, questo di Perilli, che rivela un'immaginazione, un occhio e una mano ben capaci di «prolungare l'atto creativo», di «dare durata alla genesi», come diceva Paul Klee. Ma, fatto il percorso di «Continuum», credo che bisogna dire che, negli anni dal 1947 al 1982, c'è stato un astrattismo e astrattismo. È una chiarezza da fare non soltanto per il passato ma per un presente dove la pittura dipinta è tornata all'usuale e sponzorizzata. C'è stato un astrattismo purista e irresponsabile nei confronti del mondo dell'uomo e della società di classe, azzerrato e minimizzante i problemi della pittura, ridotto in nome d'una falsa modernità al gusto purvibilista della percezione retinica della superficie dipinta.

È stato, invece, un altro astrattismo — ed è il caso dell'esperienza pittorica e dello spazio scenico di Achille Perilli — che non ha minimizzato i problemi e responsabilità della pittura: ha rimesso in discussione certezze assolute di linguaggi e rituali visivi; ha rivalutato il funzionamento del progetto e la funzione sociale; ha ripensato l'avanguardia (nel caso di Perilli: il Dada di Schwitters, il suprematismo di Malevich e il costruttivismo di El Lissitzki) per come e quanto ha distrutto e rivoluzionato i codici visivi e aperti territori da scandagliare tra i codici; ha lavorato a «macchine» per immaginare e ha fatto spazio per un'immaginazione collettiva; ha proiettato il se-



Una pittura astratta capace di rappresentare la «crisi delle certezze» del mondo: seguiamo il percorso delle opere di Achille Perilli dal 1947 al 1982 esposte a San Marino

La vita è un segno

Il trionfo dell'astronauta (1961) di Achille Perilli

gnere generante di cui diceva Klee in uno spazio immaginario e spesso in parallelo poetico e dal cuore delle pulsioni comuniste della lotta di classe.

Nel «Continuum» di Perilli ci sono date-incontri che hanno conteso: «Forma L» nel 1947; la rivista «Grammatica» con Novelli, Manganelli e Giuliani; la rivista «l'esperienza moderna» con Gastone Novelli dal 1957 al 1960; il Gruppo Altro dal 1972 al 1981. Le sue idee sulla pittura,

anzi sull'ampliamento degli orizzonti e dei compiti della pittura, Perilli le ha fissate in tre testi importanti riportati in catalogo: «Manifesto della Folle Immagine» nello Spazio Immaginario del 1971, «Macchine, ma chère machine» del 1975 e «Teoria dell'irrazionale geometrico» del 1982.

Sin dai giorni «europei», formalisti e marxisti, di «Forma L» Perilli non ha interesse per la statica «eterna» della forma per la forma bensì la tensione della forma nell'incrinatura e nella consapevolezza messa in crisi delle certezze e dei rituali. E cominciata così l'avventura poetica della «folle immagine» nello spazio immaginario prima intravisto e poi attraverso oltre la proiezione rinascimentale e la mummificazione di sensibilità e concetti prodotti intorno ad essa a difesa d'una immagine della immutabilità del mondo.

più di grande formato, dei «fumetti» e delle colonne di fumetti e d'effetti (dal 1960 e il 1965 che il segno è protagonista che genera e interroga lo «spazio immaginario». E credo si debba parlare di dipinti organici più che di dipinti astratti per questo affiorare di figure e di antropomorfismi, un po' d'insetti, ironiche e inquietanti per quel loro essere tra la strada, la storia e la psicologia profonda. Altri pittori si sono serviti della comunicazione-espressione per fumetti: Picasso, Gorky, Matta, Buffet, Alchichy (a parte il pop). Ma le figure dei fumetti di Perilli sono degli ibridi dell'immaginazione che partono da basi di lancio geometriche blu, rosse, gialle, verdi e che sembrano dei virus lanciati in tutte le direzioni per attivare l'immaginazione.

È un processo di distruzione e di costruzione dove vediamo che si incontrano, ironici e infaticabili, Klee, Schwitters e El Lissitzki. Ed è un fascino profondo, assoluto, la serenità con la quale Achille Perilli si muove nell'impressionante caduta di certezze: e direi che lo fa con quell'allegria storica che fu tipica dell'avanguardia costruttivista sovietica. Nascono così, in una progressione di energia pittorica che a tutt'oggi ancora non si è esaurita, i quadri dalle fulgenti campiture di colori dove due o più moduli geometrici per contrasto animano il campo visivo creando prospettive false, impossibili, che non portano a niente e che hanno potenzialità di sviluppo in tutte le direzioni che sono, poi, quelle dei territori del mondo e della mente novecentesca.

I grandi dipinti hanno alcuni caratteri dominanti: crisi e distruzione della geometria tradizionale; grande ampliamento della percezione; attivazione dell'immaginazione; ricerca di una comunicazione ricca e complessa attraverso gli spazi che si aprono tra codice e codice. Ai dipinti degli Anni Settanta di Achille Perilli siamo debitori di una sensibilità e di una consapevolezza che durano nel tempo: la caduta delle certezze è tragica ma è attraverso tale caduta e passando oltre i codici che mirano a eternare ciò che è comune, inerte e reazionario, che si può entrare nello spazio immaginario, individuale e collettivo, dove fluttuano i germi, i semi di una geometria oltre d'uno spazio umanamente, serenamente abitabile. Ed è una bella trasparenza che un pittore possa fare in un mondo che tanti, troppi vogliono rifare opaco.

Ma è con i dipinti, sempre Dario Micacchi

Di scena

In viaggio con Hesse nel mondo magico di Siddharta



Tiziana Buccorella

SIDDHARTA, dal romanzo di Hermann Hesse, riduzione teatrale di Sello Fiorenza. Regia di Shahroo Kheradmand. Interpreti: Mohammad Reza Kheradmand, Alberto Fiammerman, Tiziana Buccorella, Giovanni Sorgente, Daniele Petri. Costumi di Marina Francesconi. Roma, Teatro in Trastevere (sala A).

Siddharta, figlio di Brahmino e Brahmino lui stesso, cerca una verità superiore: in rotamazza nella foresta, quindi seguendo la predicazione del grande Buddha, e più tardi, anche, nel mondo. Diviene l'amante di una bella ed esperta cortigiana, Kamala; lavora presso un ricco mercante; pratica il gioco d'azzardo. Nessuna esperienza, tuttavia, lo soddisfa. Il suo spirito irrequieto si placa, in certa misura (ma molto tempo, intanto, è passato), solo quando egli decide di condividere la vita povera e semplice, l'umile lavoro d'un barcaiolo, Vasudeva, nel quale gli si svelerà incarnata un'alta saggezza. Amare prove non saranno risparmiate a Siddharta: la morte di Kamala, incontrata di nuovo dopo molti anni, l'abbandono da parte del figlio che lei gli ha lasciato. Ma da quest'uomo ormai vecchio, alle soglie della fine, Govinda, suo antico compagno di gioventù, vedrà irradiarsi una serenità e mitezza, e santificata dalle comparse del sublime maestro, il Buddha:

virtù racchiuse poi nell'affermazione che l'amore è di tutte la cosa principale. Il lungo racconto, o romanzo breve, Siddharta (1922) ha avuto il suo posto (accanto al clamoroso rilancio del Lupo della steppa, fenomeno nel quale si rifletteva il montare, negli USA e in Europa, di una «cultura della droga») nella rinnoventata, postuma fortuna dello scrittore tedesco. Sulla linea d'un impegno diversificato, ma attento già dalla scorsa stagione alle componenti mitiche e misteriche delle civiltà orientali, il gruppo multinazionale che fa stabilmente capo al Teatro in Trastevere (la regista è iraniana) propone una lettura scenica della favola indiana di Hesse, che Sello Fiorenza ha adattato con scrupolo e pulizia, tenendosi stretto alla cadenza fluente e sommessissima della pagina.

Certo, la struttura quasi oratoriale dello spettacolo, spoglio di attrezzeria e affidato, per l'aspetto visivo, a una parca dinamica corporea, avrebbe richiesto, affinché il risultato d'insieme fosse davvero convincente, attori più sicuri e dotati di quelli che qui ci cimentano in un'impresa comunque difficile, e non volgare. Assai applaudita, del resto, del folto pubblico della «prima».

sg. 88.

Fernet Branca Digerire è vivere