



Carnevale del teatro Con una commedia di Giambattista Della Porta arriva un antenato della celebre maschera alle prese con equivoci e inganni

Arlecchino contro i turchi

Nostro servizio

VENEZIA — L'antico, secolare conflitto tra la Serenissima e l'impero Ottomano si rispecchia, in modo sostanzialmente comico, in una curiosa commedia, La Turca, di quel singolare tipo d'intellettuale che fu Giambattista Della Porta: drammaturgo, medico, scienziato ed esperto di arti magiche, anticipatore di moderne diavolerie come la fotografia e, chissà, il cinematografo. Vissuto ed operante a cavallo fra Cinquecento e Seicento, nei suoi lavori scenici (alcuni dei quali sono stati riproposti, con varia fortuna, anche in epoca recente) Della Porta si colloca all'incrocio fra la tradizione «rudimentale» rinascimentale e il nuovo teatro «all'improvviso». Così, se l'intreccio de La Turca riconduce per un verso a fonti classiche, per l'altro la tipologia del personaggio e lo stesso dinamismo della vicenda sembrano tendere a una diversa stilizzazione. E, ad esempio, la figura del servo Forca ha qualcosa d'un Arlecchino, visto dal lato più bieco e canagliesco; ma è poi capace di sottili riflessioni (a proposito della menzogna e dell'inganno, considerati come «virtù») che palano addirittura eccheggiare, sia pur

summarariamente, il pensiero di Machiavelli. Si aggiunge che Della Porta, napoletano, si occupa, come accennavamo all'inizio, delle faccende di Venezia, innestando una scottante materia «realistica» e contemporanea (le scorriere piratesche dei turchi nell'Adriatico) dentro il vestito, collaudato schema del contrasto fra vecchi e giovani, padri e figli, rivali in amore. La storia si svolge in un'isola (Lesina, oggi Hvar), uno dei possedimenti, allora, della Repubblica Veneta lungo la costa dalmata. Due ricchi, anziani amici, le cui mogli sono scomparse da anni, rapite dai turchi, vogliono risposarsi l'uno con la figlia dell'altro. Ma queste due figlie si sono unite in segreto ai rispettivi figli maschi dei decrepiti pretendenti. Per suggerimento del già citato servo Forca (che ha come compagno un altro arnese abbastanza patibolare, denominato Capestro), i due giovanotti e i loro accolti si travestiranno da corsari maomettani, e fingeranno il sequestro delle loro innamorate. Ma ci si mette in mezzo del turco veri e il ratto simulato rischia di diventare autentico, per tutto. Alla fine, l'imbroglione si dipana nella maniera mi-

gliore per i giovani, e nella peggiore per i vecchi, che si vedono ricomparire dinanzi, vivi e vegeti, le stagionate, bruttissime consorti di una volta. Non manca una ulteriore sorpresa, quando si scopre che il capo della piccola banda di predatori orientali è il figlio del governatore dell'isola, rapito anche lui, da bambino, e cresciuto nella religione musulmana; ma ora pentito, e desideroso di riabbracciare la fede e la famiglia d'origine.

La Turca è allestita al Teatro a l'Avogaria nell'adattamento di Bepi Morassi,

che cura anche la parte registica. Il livello troppo «colto» del testo è stato «abbassato» e a qualcuno dei personaggi si è applicato, in luogo della lingua italiana, il dialetto; e se il veneziano di Arlecchino, uno dei due vecchi, risulta saporoso, gustosissimo è l'idioma pasticcato che cogliamo sulla bocca dell'altro, Gerofilo, il quale si esprime, in buona misura, come un abitante della Dalmazia, sovrabbondando in superlativi e usando molte buffe locuzioni. Pezzo forte della commedia, sotto il profilo verbale, è la gara di vertenze, ma anche sinistra,

nella quale s'impegnano Arlecchino e Gerofilo, decantando ciascuno la mostruosità della propria moglie, e illustrando i tentativi fatti per liberarsene. Nelle sequenze conclusive, gli attori (sono una quindicina) fanno ogni sforzo possibile per dare ritmo e colore a quel gran gioco di equivoci, trappole, inseguimenti, affronti e scontri, che fatica in verità ad essere contenuto nello spazio esiguo e disadorno (è una pedana in forte pendenza) del palcoscenico; e i motivi rossiniani situati nella colonna sonora, più che fornire un

rincalzo al movimento e alla vivezza plastica dell'insieme, minacciano di stabilire uno schiacciante termine di paragone. Ma non si discutono entusiasmo e generosità della Compagnia a l'Avogaria, uno dei gruppi ormai «storici» attivi nella difficile realtà veneziana, forse più noto all'estero che in Italia, e comunque depositario della lezione d'un non dimenticato regista e animatore come Giovanni Poli. Tra gli interpreti, del resto, ce ne sono almeno due, Paolo Sivori e Ivano Frasson (Arlecchino e Gerofilo), assai notevoli, e altri da tener d'occhio, come Paolo Bendazzoli (che ricopre un triplice ruolo) ed Elio Coletti, e ancora Stefano Pagin, acerbo ma promettente nei passi di Forca. Alle figure centrali, un'ottima miscelina dell'autore non dà respiro, se non per sbefeggiarle crudelmente. Così, le due vecchie mogli (Flavia Castria e Giovanna Marchi) ci si presentano, alla fine, come due maschere di carnevaleschi: in accordo, se si vuole, col calendario, e un tantino meno col clima già piuttosto quaresimale che aleggia sulla città, fuori dei teatri.

Aggeo Savio



Una scena dello spettacolo spagnolo «Diquele de l'Alhambra»

Ma questo flamenco è nato a Istanbul

Dal nostro inviato
VENEZIA — Ieri mattina è caduta un po' di neve. Poco per la verità, ma sufficiente a mobilitare ancora di più quei forzati della macchina fotografica che qui cercano costantemente l'immagine da «rubare». Che faccia ha Venezia lo sanno tutti, ma qualcuno azzarda anche l'ipotesi di una prossima acqua alta. Insomma, se il Carnevale in piazza mostra sempre di più il suo fallimento, quello teatrale procede speditamente: le sale sono tutte ben riscaldate. L'altra sera, per esempio, al Malibran, dove è andato in scena Diquele de l'Alhambra del Teatro Ballet Español, già un'ora prima della rappresentazione c'era una nutrita folla di persone che faceva la fila per trovare un biglietto. Successo pieno, quindi, per questo spettacolo che voleva indagare sulle origini orientali del flamenco. In effetti sulla scena (con

bella costruzione di regia) abbiamo visto ballare, oltre alla nutrita compagnia spagnola, una danzatrice Indù e abbiamo sentito suonare una portentosa orchestra araba di cinque elementi. Scene di ballo e di narrazione popolare si sono intrecciate sulla scia delle diverse tradizioni e se le affinità tra il flamenco e le danze del lontano Oriente sono apparse un po' labili, certamente maggior rapporto c'è stata fra la celeberrima danza spagnola e le altre forme di espressione danzata dell'Oriente che si affaccia sul Mediterraneo. Il pubblico veneziano, giustamente, ha apprezzato questo incrocio di tradizioni, anche se gli applausi più calorosi sono andati ai ballerini di flamenco, portatori — si sa — di una carica spettacolare fuori dal comune. Il Carnevale teatrale, quindi, giorno dopo giorno mette sempre più in luce la

sua vocazione al «rifugio». E l'itinerario prevede anche molte tappe non esclusivamente nelle sale da rappresentazione. In città, soprattutto dalle vetrine, occhieggiano due maschere di cartone disegnate per l'occasione da Folon, artista al quale in questi mesi Venezia dedica una personale. Costano pochissimo, si rompono facilmente, ma sono davvero belle a vedersi. Fanno parte di un percorso di analisi della maschera che quest'anno qui a Venezia si mostra abbastanza completo, almeno sul versante orientale. Nelle sale canoviane del Museo Correr, infatti, è stata ordinata un'interessante esposizione di maschere originali e di belle riproduzioni che si propone di illustrare «Il viaggio della maschera da Oriente a Venezia».

Vi si ritrovano maschere di diversa provenienza culturale e geografica, tutte legate a riti ora religiosi ora semplicemente spettacolari. È un percorso a ritroso, magari in cerca di radici antropologiche che diano corpo ad un possibile rapporto di parallelismo con la nostra tradizione di maschere. Più volte si è cercato di mettere in risalto, da parte di diversi studiosi, le somiglianze che esistono tra maschere occidentali (in particolare quelle della Commedia dell'Arte) e orientali. I caratteri somatici ripetuti, le similitudini tecniche, talvolta fanno pensare anche a una possibile relazione fra due mondi nati e vissuti sulla base di culture profondamente diverse. La mostra veneziana, dunque, si propone di fare un po' di chiarezza in questa materia un po' controversa. Ma anche di illustrare tecniche teatrali e ritualità che ci sono davvero lontane. Ci sono quelle marionette indiane che colpiscono per la precisione con la quale sono stati incisi nel legno grandi piedi e grandi mani (che evi-

dentemente rappresentano uno degli elementi di identificazione del carattere che dovevano rappresentare). Ci sono poi marionette religiose che indossano sul viso una ulteriore maschera (anche in questo caso per determinare l'età del carattere). Ci sono maschere nelle quali l'attore infilava tutta la testa (quelle thailandesi) oppure completamente piatte e fatte di tessuto (come quelle tibetane). Ci sono maschere che nascondono tutto il viso (come quelle giapponesi) e altre che invece prevedono l'articolazione della mascella per consentire all'attore di recitare più agevolmente (quelle balinesi). L'inventario possibile delle maschere teatrali orientali è esposto con buona chiarezza da questa mostra curata da Jacques Pimpaneau, Farouk Gaffary e Enrico Fulchignoni. Ma ciò che maggiormente suscita curiosità è l'analisi figurativa della tradizione popolare del teatro

turco. Qui si ritrova, per esempio, il buffone che indossa una cascata a rotelle colorati che ricorda molto l'abito classico di Arlecchino. E ci si ritrova, nel teatro d'ombra, un personaggio che sublima rimando alla mente Pulcinella: il suo nome è Karagöz. Spesso più che la maschera vera e propria o l'aspetto fisico, ciò che avvicina questi personaggi è la loro struttura di carattere, la loro psicologia: le affinità tra Pulcinella e Karagöz, la loro simile condizione sociale, la loro furberia mischiata ad una grande dose di umanità fanno pensare davvero ad una possibile contaminazione consumata con la complicità della ricca vita commerciale del Mediterraneo. Ma al di là di questi singoli casi, anche se ne tratti le due maschere orientali (qualche naso lungo, qualche fronte rugosa, qualche baffo espressivo) si possono ritrovare delle somiglianze con i nostri Arlecchini, Pulcinelle o Pulcinella, c'è da dire che non è semplice immaginare contatti effettivi tra le diverse culture teatrali. A Venezia, intanto, molti hanno seguito il tema orientale proposto dagli organizzatori: i nobili settecenteschi si mescolano ai principi turchi o giapponesi. E anche le due maschere di Folon (due occhi sormontati da un suo classico cappello a metà fra la bombetta e il bersaglio per gli uomini, e due occhi a mandorla con copricapo alla giapponese) per le similitudini mettono in risalto i possibili rapporti fra due mondi che almeno qui da noi spesso hanno avuto modo di incontrarsi.

Nicola Fano

Danza La Armiato e Tambone ottimi sostituti in «Coppélia»

Sorpresa alla Scala: sono nate due stelle!



Elisabetta Armiato e Biagio Tambone in «Coppélia»

MILANO — Sul palcoscenico della Scala doveva debuttare la Coppélia in frac di Roland Petit. Invece, per uno di quei casi fortuiti che non capitano spesso, ma che servono a lanciare nuove stelle, hanno debuttato due giovanissimi ballerini: la neosolista Elisabetta Armiato e il danzatore di fila Biagio Tambone. Ventitré anni lei, forse qualcuno in più lui, i due sono passati all'improvviso grazie, e per loro è davvero il caso di dirlo, a un'indisposizione di Oriella Dorella e alla stasi forzata del suo partner Marco Pierini, a interpretare in prima serata l'ennesima ripresa della Coppélia di Enrique Martinez. E ne sono stati la vera attrattiva. Elisabetta Armiato sfoderando come Swanilda un'ottima padronanza della tecnica brillante e «meccanica» della danza classica (grande pulizia nei giri, nei salti e nel faticoso lavoro di punta) insieme a una comprensibile e tenera timidezza nei confronti del ruolo. Biagio Tambone aggrèdendo il personaggio di Franz, giovanotto già esuberante, con padronanza sce-

dall'«Uomo di sabbia»: un racconto di E.T.A. Hoffmann la cui inquietudine psicologica non traspare affatto nelle pieghe della danza scacciapensieri creata dal coreografo Arthur Saint-Léon.

Da un punto di vista drammaturgico, infatti, nel primo e nel terzo atto di Coppélia non succede quasi nulla. All'inizio Swanilda è gelosa di Coppélia sempre seduta alla finestra, sempre assorta nella lettura, perché il suo fidanzato Franz dimostra di gradire le sue immobili grazie. Alla fine, scopriamo che Coppélia non è che una bambola, la preferita di Coppellius: lo strano costruttore di giocattoli che tutto il villaggio teme, ma scherisce. Nel balletto di Martinez creato nel 1968 e portato alla Scala quattro anni dopo, questi esili e fiabeschi tratti narrativi sono risolti con la pantomima ottocentesca (Swanilda fa segno di no col ditino, Franz è innamorato e allora si mette la mano sul cuore) e con grande divertimento. Ma sappiamo che il rispetto della tradizione non è l'unico modo per far rivivere un testo datato.

Se Enrique Martinez si appoggia all'immagine per altro sfocata dell'originale del 1870 concedendo appena qualche guizzo fantasioso al secondo tempo quando, nel laboratorio tenebroso di Coppellius si animano i bambolotti e la stessa Swanilda camuffata da Coppélia è costretta a bamboleggiare, Roland Petit sceglie un tono brillante e romanticamente romantico. Il vero protagonista del suo balletto creato nel 1975, infatti, non è Franz e non è nemmeno Swanilda. È proprio Coppellius, attore brillante e virilmente distratto, amore per la sua bambola: quella è una specie di Lenny erotica, di meccanismo seducente e molto attuale in tempi di robot e di superuomini. È continuamente attratto, con lei, da turbinelli di valzer mozartiano.

Per Martinez, invece, Coppellius non è un deux-ex-machina intrigante. È un vecchio stanco e strampalato (bravo nella parte Paolo Fodini) e la bambola meccanica è una parente pallidissima — perché attenta e polverosa — degli inquieti automi della letteratura hoffmanniana. Martinez non esalta la magia del racconto, né approfondisce in qualche modo personale i personaggi. Si limita a rispettarli, ad esporre queste e quelli nella loro vetrina storica e olografica così bene ritoccata dalle scene rotonde e gale di Nicola Benois. Però non rinvigorisce la danza che fugge via senza particolari invenzioni tranne che nel secondo atto. Insomma, in generale, Martinez toglie le bollicine di champagne al suo balletto che ormai ha vent'anni dimostrati. L'operazione è certamente sicura, analitica (e per la Scala anche economica). Ma vista con gli occhi del Duemila non rende un gran servizio a Coppélia: eredità che ormai dovrebbe passare nelle mani di creatori moderni per riviscitare davvero a nuova vita.

Martinella Guatterini

Mafia

L'atto d'accusa dei giudici di Palermo

Cosa nostra - I trafficanti dell'eroina - Carlo Alberto Dalla Chiesa - I cavalieri del lavoro - I Salvo

a cura di Corrado Stajano

"Un libro appassionante e sconvolgente... dopo questo libro non possiamo più dire che non conosciamo la verità."

Norberto Bobbio

Lire 20.000

Editori Riuniti

IN EDICOLA

THEMATA

il nuovo mensile della CGIL

LA SINISTRA CHE CAMBIA