

Bruno Ganz protagonista del capolavoro molieriano adattato da Botho Strauss

# Quel misantropo venuto da Berlino



Esiste, ormai, un mercato europeo degli artisti di teatro, tale da superare i limiti stessi della Comunità. A Parigi, Ronconi propone, in francese, il *Misanthrope* di Molière dell'inglese Shakespeare. A Roma, il sovietico Michalkov allestisce, in italiano, un testo del russo Cecov. E a Berlino ovest il neodirettore della Schaubühne, lo svizzero Bondy, è alle prese con un *Misanthrope* molieriano voltato in tedesco.

AGGEO SAVIOLI

BERLINO. Sarà l'aria maligna del tempo, sia di fatto che di *Misanthrope* di Molière è diventato una delle commedie più frequentate sul palcoscenico d'Europa, fuori dei patrii confini. In Italia, circola per la seconda stagione quello di Carlo Cecchi. A primavera, si è visto in Milano lo spettacolo realizzato, appena lo scorso anno, dal compianto direttore della Taganka di Mosca, Anatolij Elros. In Berlino Ovest, sul finire della settimana passata, Luc (o Jean-Luc) Bondy, elvetico di origine, attivo sia in Francia sia in Germania, succeduto a Peter Stein alla testa della famosa Schaubühne, ha messo la sua firma a un impegnativo allestimento del lavoro molieriano, che in cartellone reca altri due importanti nomi: Botho Strauss e Bruno Ganz.

Botho Strauss, figura di rilievo della nuova drammaturgia e narrativa tedesco-occidentale (varie cose di lui sono state pubblicate qui da noi, e il suo *Grande e piccolo* è ora di

scena a Milano), ha dunque tradotto e adattato, nella propria lingua, il *Misanthrope*. E l'ha tradotto senz'altro in prosa, rinunciando al tentativo di restituire, in qualche modo, gli alessandrini a rima baciata dell'originale. Impresa ardua, questa, ma non impossibile, come dimostrano la ben ritmata e fluida versione italiana di Cesare Garboli, adoperata da Cecchi, e anche (a quanto ci dicono persone esperte) quella russa di Michail Donoskoj, usata da Elros.

La novità più vistosa

Seguendo all'inizio in misura abbastanza stretta, comunque, situazioni e dialoghi dell'originale, la traduzione di Botho Strauss procede poi, via via, a tagli, accorciature, spostamenti, non tali peraltro da disegnare una vera e pro-

pria rilettura critica. La novità più vistosa è nell'aver accresciuto di tre presenze (con qualche attribuzione di battute, ricavate dai ruoli già esistenti) il piccolo ambiente salottieromondano che si pavoneggia e spettegola attorno alla civettuola e intrigante vedovella Célième, e che a un dato punto le si rivolta contro. Quell'ambiente che il protagonista Alceste aborre in sommo grado e che sarà causa, insieme con l'incostanza e frivolezza di Célième, della sua fuga dalla compagnia dei propri simili. Una fuga che qui si tinge accentratamente di mistero: il nostro scomparirà infatti al di là di una porta spalancata su un vuoto fondo e luminoso, fra un turbinio di foglie secche; ad aspettarlo non sembra essere pertanto un accogliente e verdeggianti paesaggio extraurbano, quale vediamo prefigurarsi (ma lo si vede solo dalla galleria) in un tono pittorico situato al suolo e nel centro dello spazio scenico circolare (fornito anch'esso di galleria o ballatoio) posto a esatto riscontro, come a specchio, della sala, stile primo Novecento, e intonato su tutte le possibili gradazioni del color marrone; piuttosto è da supporre che Alceste finirà ruscchiato da un arida solidità, da una sorta di deserto cosmico.

Ma come si atteggiava questo inquietante e sfuggente personaggio di Alceste, secondo le intenzioni registiche di Bondy e, soprattutto, nell'interpreta-

zione di Bruno Ganz, attore oggi in grande evidenza, a livello mondiale, fra quelli della leva postbellica (pure da noi egli conta, anche per le sue prestazioni cinematografiche e televisive, numerosi ammiratori)? Nell'elegante programma del *Misanthrope* di Molière, fitto di citazioni di moderni scrittori (Bulgakov) e moralisti (Cioran, Gracian), fa bello spicco una frase del classico. La Bruyère (1645-1699): «Il misantropo può avere un animo austero e schivo; ma esteriormente è educato e cerimonioso: non evita gli uomini, non familiarizza con essi; al contrario, li tratta con fredda cortesia; adotta nel loro confronti tutto ciò che possa allontanare la loro domestichezza, non vuole conoscerli meglio né farsene degli amici...».

Compagnia non eccelsa

Mai fidarsi dei programmi di sala. Il *Misanthrope* di Ganz è ombroso dentro e fuori, e non fa davvero cerimonie, né mostra un educato distacco. È violento, aggressivo, intollerante, in parole e in gesti. L'untuoso Oronte gli va incontro a braccia tese, e lui gli sguscia di sotto, con espressione nauseata. Ma si comporta ben peggio, da maschio latino nel

senso più negativo del termine, con Célième. Nell'impeto della passione, quasi le molla un cazzotto, e finisce per dar di pugno nel muro (così imparò). Più oltre, afferra la donna alla vita, la trascina di peso, con piglio pressoché da stupratore. Lei, per fortuna, gli resiste. In generale, pare difficile schierarsi dal lato di un simile individuo, di cui è ovvio condividere il disprezzo per la società ipocrita, cortigiana che lo attorna, ma nel quale si avverte poi un mostruoso egocentrismo, una smania possessiva ed esclusiva tale da destare allarme. E allora, la sua sincerità a tutti i costi non sarà anch'essa una forma di impostura (sia pure rovesciata) come quella di Tartufo, falso da capo a piedi? E al suo rigore assoluto non sarà magari da preferire lo spirito di ricerca che anima Don Giovanni (capace, fra l'altro, di slanci generosi «per amore dell'umanità»)? Le tre commedie, come si sa, appartengono allo stesso, straordinario periodo creativo di Molière.

Accanto a Ganz, vigoroso dominatore, una compagnia non eccelsa, dove il miglior rilievo lo hanno Udo Samel (un Oronte finalmente non macchiettistico, ma sinistro nella sua supponenza) e l'Arsinòe di Elke Petri. Célième è Renate Krösner, graziosa e in età giusta, ma poco incisiva. Quella, del resto, è una parte che mette a duro cimento le migliori attrici.



Un momento dell'opera di Paisiello «La Nina pazza per amore»

## Lirica. «Nina pazza per amore» Un'Arcadia firmata Paisiello

RUBENS TEDESCHI

SAVONA. Un prezioso lavoro di Giovanni Paisiello, *La Nina pazza per amore*, ha concluso con un caloroso successo il tritico delle novità presentate dall'Opera Gioiosa. La breve ma ricca stagione, aperta dal *Furioso* di Donizetti e proseguita con *La Gazzetta* di Rossini, costituisce la riprova di un'intelligente politica musicale, coraggiosamente condotta fuori dalle strade consuete del repertorio.

Tra il centinaio di opere, serie e buffe, lasciate da Paisiello nel corso della lunga vita, conclusa a settantasei anni nel 1816, *La Nina pazza per amore* sta all'incirca all'ottantesimo posto. Apparsa nel 1789, quando il musicista già famoso si avvicinava alla cinquantina, conferma la sua eccezionale abilità di adattamento ai gusti cangianti del pubblico. Mentre Mozart - ormai presso al termine della carriera - continua a spaventare gli aristocratici auditori con l'arditezza delle innovazioni, Paisiello li affascina con la delicata gradualità dei procedimenti: innova anch'egli, ma con una misura così prudente da venire universalmente accettata.

La *Nina* è l'esempio più luminoso: la storia semplicissima della fanciulla che impazzisce credendo morto il suo amore e rinasce al suo ritorno serve da pretesto a una collana di arie dove rifugge il genio poetico del compositore: la forma è quella di sempre, elegantemente arcaica, ma la dolcezza delle melodie, col soave fondo napoletano, apre la porta a una sensibilità adatta alla sensibilità dei nuovi tempi. Vi è, nella melanconica follia della protagonista, una struggente dolcezza che, da un lato, si ricollega al sublime modello di Pergolesi, mentre dall'altro lato apre la strada al futuro Bellini, filtrato, s'intende, attraverso Rossini. Posta così in delicato equilibrio tra passato e avvenire, la *Nina* non è soltanto un capolavoro ancor oggi delizioso, ma ci aiuta a comprendere le vicissitudini del melodramma italiano nel turbolento incrocio tra la fine del Sette e l'inizio dell'Ottocento.

L'esecuzione dell'Opera Gioiosa non ne ha tradito lo spirito, peccando semmai per eccesso di arcaismo. L'allestimento di Carlo Sala e Italo Nunziata è infatti sin troppo prudente nell'accentuare la sofisticata arcadia del mondo paisielliano, limitando le novità al ricalco del famoso *Volto* di Damiani-Strehler ricamato di alberi e fiori. Sul terreno musicale, il direttore Marcello Fanni segue una strada simile, sottolineando più il ritmo settecentesco che la morbidezza della cantabilità. Chiusi in questo corsetto un po' troppo rigido, gli interpreti han dato un'educata prova di bello stile, dalla garbatissima protagonista Patrizia Orciani a Mario Bolognesi (appassionato Lindoro) a tutti gli altri: Alessandro Verducci, Daniela Lojaro, Maurizio Picconi, Eugenio Favano, tutti applauditi, come s'è detto, con caloroso fervore.

Primeteatro

## Maria, storie di napoletana follia

NICOLA FANO

Mamma di Annibale Ruccello, regia di Marina Confalone e Beppi Imbrota, scene di Francesco Auliero, costumi di Annalisa Giacchi, musiche di Carlo De Nonno. Interprete: Marina Confalone. Roma, Teatro Due

Quattro donne, varieamente madri, varieamente pazze, sicuramente accomunate dal nome (vero o presunto): Maria. Eppoi ci sono le figlie, ovviamente. Molto più numerose delle madri, perché a Napoli certe cose si fanno in grande (così dicono leggende

e cartoline, almeno). E Ruccello non si ferma neanche davanti a ciò: forse a dispetto del titolo che oggi è stato dato a questo collage di monologhi (nell'originale che vedemmo interpretato dallo stesso autore si parlava di *Piccole tragedie minimali*) la questione qui riguarda più i figli che non le madri. Figli che rappresentano il mondo napoletano di questi giorni. Un mondo confuso che mescola ansie proletarie a nuova borghesia, santi e computer. Una sola battuta (rassunta e in italiano, perdonateci) per capire la faccenda: «Mio marito voleva mettere il computer di Gian Luca in salotto per comparsa. L'ho

tolto subito: è in bianco e nero, vuol che ci facciamo vedere alla gente che non abbiamo il computer a colori?».

Quattro donne, quattro mamme, tanti figli e tante folle. Intendiamo: folle piccole, quotidiane. Minimali, appunto. Anche se non bisogna farsi trarre in inganno da un aggettivo che sembra richiamare le formulette geometriche da letteratura da comodino dei *minimalisti* americani. Questo è un altro universo, decisamente disgraziato, anche se gli arredi paiono lussuosi, anche se il telefono è di quelli moderni a tasti. Volte sentire le storie? La prima *Maria* infagotta di stravaganze favolistiche la figlia (stravaganze che vanno di qua e di

là: ora riescono a salvare il mondo attraverso i peti, ora lo buttano giù facendo leva sulla buona fede). La seconda *Maria* si sente madre di Gesù e apostrofa violentemente le suore (eretiche) che la tengono segregata in una sorta di ospedale psichiatrico. La terza *Maria* s'accanisce contro la figlia in procinto di diventare ragazza-madine tanto che alla fine la giovinetta si butterà dalla finestra. L'ultima *Maria* dialoga al telefono con un'amica, mentre l'intimità casalinga viene strapazzata da orde di figli (Samantha, Deborah, Ursula) e altri ragazzini, fra i quali anche Venuska, figlia di Carmela.

La fantasia di Annibale Ruccello era straripante: specie nell'eventualità di ricostruire bizzarrie napoletane. In più l'autore (morto trentenne poco più di un anno fa) portandosi in scena i suoi personaggi femminili caricava all'eccesso l'effetto kitsch, giocando sul travestimento, sulle voci roche e le gonne lunghe. Marina Confalone mette da parte questo aspetto gustoso (e teatralissimo) della faccenda: preferisce giocare sulle voci in falsetto, sugli sdoppiamenti. La sua follia riguarda l'interprete che incontra (e materializza) vari personaggi. È tutto un gioco di intonazioni e smorfie, il suo, che costringe lo spettatore alla risata, anche e soprattutto lì dove la questione si fa più tragica. C'è poi l'aspetto quasi mira-

coloso della lingua usata da Ruccello e riproposta con passione dalla Confalone. Al non napoletano - come noi - capiterà anche di perdere qualche parola, qualche riferimento simbolico o figurativo: ma i suoni restano, tangibili e rotondi. È legittimo credere, in realtà, che le stesse tavole del palcoscenico provino piacere nell'ascoltare le diavolerie linguistiche di Ruccello. Ed è un bene che i suoi testi continuino a girare nelle nostre sale: se non altro per indicare quale potrebbe essere una delle strade della nuova drammaturgia. O anche per svelare che l'ironia deve correre parallela tanto alla lettura del mondo quanto alla macchina teatrale.



Marina Confalone



RAI TELEVIDEO

# SEMPRE FRESCHE, DALLE 8 ALLE 24.



Solo con Televideo. Solo con Rai.

Oltre sei milioni di utenti: cresce il numero delle persone che usano Televideo

Rai e cresce Televideo con nuovi servizi.

Dalle news in inglese, ai sottotitoli per non udenti. Dalle quotazioni di Borsa in

tempo reale, a 16 ore

ininterrotte di notizie.

Oggi, infatti, tutti possono

sapere che cosa succeda nel mondo,

a qualsiasi ora: basta chiamare

pagina 101. È un servizio gratuito per

avere notizie sempre aggiornate. Dalla

8 al termine dei programmi della notte.

E te lo dà solo la Rai.

RAI RADIO TELEVISIONE ITALIANA

DI TUTTO DI PIU'

l'Unità

Venerdì

27 novembre 1987

25