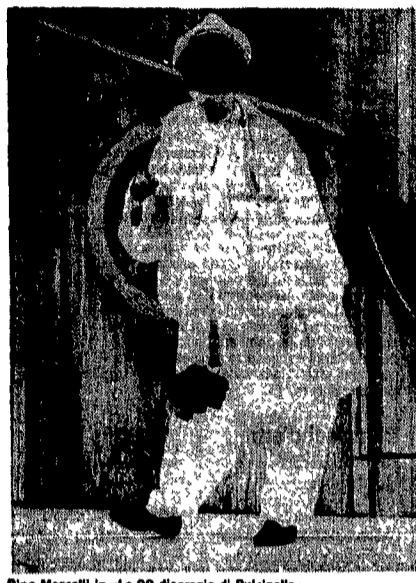


**De Simone alle Ville Vesuviane**  
Un nuovo spettacolo  
che rimescola molti canovacci  
sulla celebre maschera

**Alfonso Santagata a Montalcino**  
Tra cinema e teatro  
un bel lavoro drammaturgico  
tra Pinter e Beckett

# Piccola enciclopedia pulcinellesca



Rino Marcellini in «Le 99 disgrazie di Pulcinella»

Pulcinella, atto secondo. Dopo aver fatto rivivere la celebre maschera in uno spettacolo inperniato sulla partitura stravinskiano-pergolesiana, Roberto De Simone ha posto mano a un altro lavoro, in prosa e in musica, nel quale vorrebbero confrontarsi dimensioni antropologica e realtà storica, la relativa fissità di un tipo comico pur sempre ambiguo e la mutevolezza dell'ambiente sociale ove esso si colloca.

AGGEO SAVIOLI

■ NAPOLI. Nel futuro, a completare il tritico, c'è l'idea di una creazione tutta nuova, e ripetutamente annunciata, *L'oca d'oro*, che già nel titolo fiabesco sembra richiamarsi ai fasti della *Gatta Cenerentola*. Per adesso, con *Le 99 disgrazie di Pulcinella*, allestite a Villa Campolieto di Ercolano, siamo a un recupero, quasi a un ripulito, di temi emotivi collaudati, che si riscontrano nella storia di altre maschere di regioni diverse, e che talora affondano nella notte dei tempi: si guardi al caso del personaggio che si trova dinanzi, d'improvviso, il suo sosia, sostituitosi a lui con maligno intento, e che vede messa in dubbio, come falsa, la propria vera identità. Così capita al nostro disav-

venturato eroe, giunto da Acerra a Napoli per sposare Diana, la figlia di Don Massimo, gentiluomo ma spiantato, essendo invece Pulcinella un ricco «calone» (parla infatti il dialetto dell'entroterra campano, mentre gli altri si esprimono in lingua). Don Ottavio, amante riamato di Diana, assume le sembianze del rivale, e intanto costui viene dirottato, dal furbo, cinico servo Trivella, in situazioni imbarazzanti e frastornanti. Gliene succedono di ogni genere, nei luoghi più strani, da un manicomio a una sinagoga (dove, contro la sua volontà, rischia o subisce la circoncisione). Fino a doversi travestire da donna e ad essere scambiato per un aspirante nutrice. De Simone ha intrecciato

ed elaborato pagine tratte da canovacci del Sei e Settecento, tenendo però d'occhio anche testi «regolari», comunque appartenenti con la Commedia dell'Arte; in modo esplicito, il *Signor di Fourcagnac* di Molière, dove è pure questione di un provinciale che, nella grande città, diventa oggetto d'inganno e beffa. L'orizzonte della rappresentazione comprende altresì riferimenti, in parole e suoni e circostanze, all'opera buffa soprattutto di scuola napoletana (nel programma sono citati i nomi di Pergolesi, Vinci, Piovani, ma l'orecchio coglie pure un rapinoso crescendo rossiniano). Questa componente musicale denota la consueta maestria di De Simone, arrangiatore, trascrittore, qua e là autore in proprio, ma rimane spesso esterna allo svolgersi della vicenda (la sigla iniziale, e ricorrente, è fornita dall'ormai classico Pergolesi «mediato» da Stravinskij). Meglio vi si inserisce le libere variazioni su *Cicrenella* e sulla *Commesella*, canzoni anonime datate al XVIII secolo: la prima, in particolare (più ovvio l'uso della seconda), con la sua cadenza

di tarantella sospinta verso ritmi jazzistici, e con l'apparente insensatezza delle sue strofe, fitte di allusioni erotiche, dà slancio all'episodio più riuscito, nel quale culmina la saprosa e pur inquietante sequenza dell'incontro col mondo dei pazzi: sul cui profilo femminile spicca, poco avanti, l'insospettata ma godibile parodia della Filumena di Eduardo. Spunto non poi troppo deviante, se si considera che argomento di fondo delle *99 disgrazie* è il conflitto fra due culture o civiltà o società (alta e bassa, urbana e rurale, legata al tempo storico o a quello dei cicli naturali). Il tutto proiettato, certo, in una chiave ironico-parodossale. Ma l'invenzione di De Simone, nella scrittura (o riscrittura) dei materiali, brilla appena, e di spazio, e con frequenza si direbbe che venga meno il suo stesso senso del dinamismo scenico (il dispositivo di Nicola Rubertelli, basato su due semicerchi concentrici, non risulta così agevole come si poteva supporre, e induce a «frontalismi» stucchevoli, alla lunga). E l'ottimo Rino Marcellini, nei panni di Pulcinella (ma è bravo anche Mario Braccaccio, a fargli da contro-

figura), viene lasciato solo, o quasi, nel compito di suscitare il riso del pubblico. Nonostante l'impegno e l'adeguatezza fisica, il Trivella di Virgilio Villani difetta dello spessore e della funzione dialettica che gli si voleva attribuire, abbigliandolo e acconciandolo, addirittura, secondo l'accreditata iconografia del Figaro di Beaumarchais (e di Mozart, e di Rossini). Il resto, sono figurette e macchiette (con qualche eccezione, come il facchino schizzato con gusto da Giovanni Mauriello), che acquistano corposità e consistenza nei soli momenti corali. Quando, fra l'altro, i limiti dell'acustica di Villa Campolieto (assai condizionanti per gli «assolo» canori) possono essere almeno in parte superati. Nella folta compagnia, ricordiamo ancora Giampiero Becherelli, Antonella Morea, Orlia De Simone, Massimiliano Foa, Giuseppe De Vittorio. Generosi applausi per gli attori tutti, i cantanti, gli strumentisti guidati da Renato Piemontese, e per De Simone, al termine della non breve serata (due ore e quaranta, intervallo incluso). Si replica fino a martedì 26.



«Monkey shines», uno dei film Usa presentati a Taormina

## Cinema. I premi di Taormina Lieto fine grazie all'Urss

SAURO BORELLI

■ TAORMINA. Spagna, Cina Popolare, Nuova Zelanda, Unione Sovietica sono i paesi maggiormente gratificati dai premi assegnati a conclusione di Taormina-Cinema '88. Caricchi d'oro dell'ormai conclusa rassegna siciliana è risultata, come da più parti si era anticipato, il film spagnolo di Antonio Mercero *Aspettami in cielo*. Ai rispettivi posti d'onore, cioè per il Cariddi d'argento e di bronzo, si sono piazzati poi, nell'ordine, l'opera cinese *Il pozzo di Li Yalin* e quella neozelandese *Notte energia* di Leon Narbey. Quanto agli ulteriori riconoscimenti, le maschere di Polifemo riservate ai migliori interpreti, essi sono stati così distribuiti: l'oro all'attore argentino José Soriano, superlativo protagonista della pellicola spagnola *Aspettami in cielo*, l'argento alla bella e brava Hong Pan, incontrastata eroina del lungometraggio cinese *Il pozzo*, e infine il bronzo all'eccezionale complesso di collaudati interpreti del raffinato film sovietico di Viktor Tregubovich *La torre*, proiettato nell'ultimo scorcio della manifestazione e di cui daremo conto più avanti. Con tre menzioni, inoltre, la giuria ha voluto apprezzare il proprio apprezzamento particolare per il film del Madagascar *Tatataba* di Raymond Rajona-rivelo, per quello giapponese *A la carte* compagnie di Kei Ota, e per il riuscito esordio del piccolo attore Oliver Benry nel lavoro italiano di Fausto Rosati *Qualcuno in ascolto*.

Al di là dei premi, qualche osservazione va fatta, giusto per il film del Madagascar *Tatataba* di Raymond Rajona-rivelo, per quello giapponese *A la carte* compagnie di Kei Ota, e per il riuscito esordio del piccolo attore Oliver Benry nel lavoro italiano di Fausto Rosati *Qualcuno in ascolto*. In termini di qualità, la rassegna di Taormina-Cinema '88, sul merito e sul metodo cui si impronta questa stessa manifestazione. Ci spieghiamo. I film in concorso sono stati proposti al ristretto pubblico degli «addetti ai lavori» nella nuova sala del Palazzo dei Congressi, mentre le pellicole comprese nella Settimana americana, e soltanto esse, si sono ritagliate la prevaricante parte del leone nella serale proiezione per il più vasto, indiscriminato pubblico del suggestivo scorcio del Teatro Greco. È una scelta operativa-funzionale, questa, quantomeno discutibile. Così facendo, in effetti, si radicalizza in termini quasi istituzionali il divario già avvertibile tra il cinema-cinema destinato ai

critici, agli specialisti, e il cinema-spettacolo, l'intrattenimento più spurio riservato a spettatori eterogenei e, si sospetta, di vaghe pretese culturali. Magari le cose non stanno schematicamente proprio in questi termini, ma vorremmo tanto vederci un po' più chiaro in simile questione. Veniamo comunque all'ultima cosa proposta in concorso nella fase conclusiva di Taormina-Cinema '88. Una considerazione particolare merita, infatti, l'opera del 53enne cineasta sovietico Viktor Tregubovich *La torre*. Per tante ragioni. Una prima delle quali è data dal significativo fatto che si tratta di una realizzazione concepita e portata a felice compimento negli studi della Lenfilm nel colmo del nuovo corso gorbacioviano. Nel cinema e dovunque. Tale matrice è visibilmente constatabile tanto nella struttura espressiva stilistica, quanto nella ben definita materia narrativa della *Torre*, dramma incrociato prima appena enunciato e poi, in progressione, via via divampante in tutte le sue implicazioni metaforiche di un tipico, tormentoso «interno chiuso» della realtà sovietica contemporanea.

Questa, in estrema sintesi, la traccia evocativa. Una famiglia, padre e madre con una figlia poco più che adolescente, sono in viaggio la sera alla volta di Mosca. Improvviso arresto della vettura per mancanza di benzina in aperta campagna. Presto, però, la famiglia trova soccorritore e ospitalità presso una casa di legno, quella del Filipovitch, si instaurano i primi, estanti rapporti: in particolare, la ragazza ospite si affeziona al debilitato, sensibile giovane Venka, tanto da pensare di restare accanto a lui, in campagna. Poi, tuttavia, un altro drammatico rimescolio delle cose ripristina l'iniziale ordine, non senza qualche tragico strascico, come il suicidio di Venka. Film interamente, sapientemente girato sull'alternativo incontro-scontro di caratteri, di psicologie sintomatiche dell'attuale «stato delle cose» in Unione Sovietica, *La torre* risulta nell'insieme una sorta di «oratorio profano» che lascia indubbiamente un segno doloroso nella coscienza; nella mente di non distratti spettatori.

## La morte viaggia in taxi

DAL NOSTRO INVIATO  
NICOLA FANO

L'alba sotto casa Steinberg. Testo e regia di Alfonso Santagata. Interpreti: Alfonso Santagata, Giovanna Pattonieri, Ivano Marescotti, Fabrizio Maelli. Per la parte filmata: direttore della fotografia Corrado Bertoni, operatore Eugenio Sandri, luci Tullio Ortolani. Altri interpreti: Sandro Lombardi e Costantino Cradilone. Festival Montalcino Teatro '88

fonti di ufficio con una grande mappa stradale cittadina appesa. Un riflettore, infine, illumina il portoncino al numero 24.

All'inizio, dunque, luci puntate in alto, sull'ufficio che risulta essere una centrale radiofonica. Dopo annunci vari, l'attenzione si concentra su un tassista che deve andare sotto casa Steinberg con una prostituta: l'ordine è portare il cliente in riva al mare, per fargli vedere l'alba in compagnia della donna. Il tassista appare su uno schermo: ascolto l'ordine dalla centrale navigherà in una classica metropolitana tutta luci soffuse e suggestioni sonore. Poi il taxi, dal vivo, ricompare sotto casa Steinberg, cioè davanti agli occhi del pubblico. C'è anche la donna, manca solo Steinberg: non vuole scendere. La faccenda si complica. Su un altro schermo appare l'interno della casa. Dentro ci sono tutti: Steinberg, la donna, il tassista e l'uomo della centra-

le. Si scopre che Steinberg è un leader ex rivoluzionario senza più forze né fantasia. Finirà morto ammazzato, per mano del tassista. Ultima scena: sotto casa Steinberg arriva un ragazzo: chiede giustizia per il padre (rivoluzionario) assassinato da Steinberg che, evidentemente, passata la rivolta, deve essersi trasformato in un dittatore. Il giovane urla al megafono: non potrai reprimere anche la mia giovinezza.

Il pretesto è pinteriano (si pensi a *Victoria Station*, dialogo di una decina di minuti tra un tassista e la centrale). Lo sviluppo della vicenda, pure, è pinteriano (l'omicidio conclusivo del *Catapanani*, per fare un esempio, arriva in modo imprevedibile e forse anche poco spiegabile, così come il fuocione di Steinberg). Ma i dialoghi ricordano Beckett (nella costruzione, non nella sostanza: la mente va alla violenza diffusa di *Catapanani*). Piccole frasi spezzate dal senso perduto, pochi cedimenti alla psicologia;



Un momento dello spettacolo «L'alba sotto casa Steinberg», di Alfonso Santagata

ognuno parla a sé e per sé; ipotizzare un incontro realmente umano fra i personaggi è praticamente impossibile. Allora, che cos'è questa *Alba sotto casa Steinberg*? Da una parte un gioco alla ricerca di un intreccio (una storia) possibile. Dall'altra un lavoro (apprezzabile) sulla fusione tra cinema e teatro. A noi è sembrato soprattutto il tentativo disperato di sperimentare un teatro in qualche modo contemporaneo, almeno nel-

l'esposizione dei problemi. I due referenti drammaturgici la dicono lunga sulla direzione seguita: di Pinter c'è la tendenza a sommare i riferimenti narrativi; di Beckett c'è la tendenza a evitare coinvolgimenti o spiegazioni eccessive. In più c'è quel ragazzo che appare alla fine sulla strada; evidentemente Santagata vuole fare accenno anche alla inquietudine di una generazione che ha vissuto e vive drammaticamente il tradimento delle rivoluzioni.

«Poco resta da dire» ripete Beckett in *Improvviso nell'Ohio*. Santagata parte dalla medesima convinzione: poco resta da dire nel nostro teatro. Giusto qualche frammento, qualche faticoso tentativo confuso tra mercanzie di ogni genere in questa nostra scena sempre più simile a un enorme, malgestito e poco frequentato supermarket. Ecco, Alfonso Santagata (qui per la

prima volta senza l'apporto consueto di Claudio Morganti) continua per quella strada che tocca solo tangenzialmente il teatro più tradizionale e cerca di perlustrare altri orizzonti: il problema è precisare meglio le domande, non offrire risposte. Un buon risultato, dunque, anche per il sostegno degli altri interpreti: soprattutto Giovanna Pattonieri dal vivo e Sandro Lombardi sullo schermo.

## Da replicante a Santo. Grazie a Olmi

Si attende conferma, ma al 99 per cento *La leggenda del Santo bevitore* di Ermanno Olmi sarà il titolo più prestigioso della patungia italiana a Venezia. Un film da 7 miliardi, girato a Parigi, prodotto da Roberto Cicuto e Vincenzo De Leo per Aura Film, Cecchi Gori e Raiuno, presentato in una conferenza stampa dove c'erano tutti, attori, produttori, sceneggiatori, meno il più atteso: il regista.

ALBERTO CRESPI

■ ROMA. Alla conferenza stampa per *La leggenda del Santo bevitore* si sfata un luogo comune: gli assenti non hanno sempre torto. Ermanno Olmi, regista del film, non si mostra ai cronisti curiosi, si presenta all'incontro con gli altri attori, vogliono sapere di lui. Gli attori Rutger Hauer e Anthony Quayle, il produttore Roberto Cicuto e il co-sceneggiatore di Olmi, Tullio Kezich, per una sera sono orfani. Eppure Hauer e Quayle non sono certo due camosci. Il primo è un divo dalla reputazione solida, guadagnata con film come *Blade Runner*, *Amore e sangue*, *The Hitcher*. Il secondo ha interpretato decine di film ma è soprattutto uno dei più prestigiosi teatranti inglesi. Eppure, niente. Olmi, sempre Olmi, fortissimamente Olmi. Perché hanno detto sì a Olmi, come hanno

lavorato con Olmi, cosa pensano di Olmi. La curiosità, legittima, nasce dalla novità. *La leggenda del Santo bevitore* è fin d'ora un film anomalo, unico, nella carriera del regista lombardo. Per la prima volta Olmi si ispira a un testo letterario (il racconto di Joseph Roth), per la prima volta lavora con degli attori famosi. La proposta del racconto nasce da Cicuto, che da anni ne aveva acquistato i diritti. Tullio Kezich, vecchio amico del regista, fu il tramite: «Gli ho portato il libro e lui se ne è innamorato. Poi gli ho dato anche tutti gli altri romanzi di Roth e lui non li ha nemmeno aperti. Ha letto e riletto solo *Il Santo bevitore*, lo ha scavato, ne ha fatto una cosa sua. Io mi sono limitato ad aiutarlo e a dargli consigli sbagliati che lui, per fortuna, non ha seguito. Ad esempio, io volevo fare una specie di



Ermanno Olmi e Rutger Hauer sul set della «Leggenda del Santo bevitore»

*Miracolo a Milano* 2 e penso che la Parigi del romanzo potesse essere ritrovata a Milano, con i barboni e tutto il resto... È stato Olmi a insistere per girare a Parigi. Un'altra scelta anomala per lui. Ed è stato Olmi a volere Rutger Hauer. È galeotta fu un'altra conferenza stampa. «Quella conferenza stampa che io tenni qui a Roma per *The Hitcher*», racconta Hauer, «è alla quale c'erano molti giorna-

listi che rivedo anche stasera... Venne trasmessa in tv, Olmi la vide e disse "io, quello, lo voglio conoscere". Ci siamo incontrati e 24 ore dopo avevo deciso che avrei fatto il film». Così il replicante di *Blade Runner*, l'autostoppista sadico di *The Hitcher* si è trasformato in Andreas Karkak, il minatore onirico della Slesia che un bel giorno, sotto la quale c'erano molti giorna-

strana visita Un «signore distinto», e senza nome, gli regala 200 franchi, all'unica condizione che glieli riporti, domenica mattina dopo la messa, in una chiesa dove si trova la statua di Santa Teresa di Lisieux. È la vita di Andreas Karkak cambia. «Da barbone», dice Hauer, «diventa un damierino, non restituisce il denaro, ma ben presto scatta in lui il rimorso». Come ha elaborato, da attore, questa tra-

sformazione del personaggio? «Non saprei. Io e Ermanno abbiamo parlato molto e credo che, in conclusione, Andreas siamo io e lui. Ci siamo letteralmente «fusi» per crearlo. Oggi mi sembra che Andreas sia stato semplicemente una scusa perché io e Ermanno potessimo incontrarci e lavorare assieme». Qualcuno si domanda se per un divo come lui, che bene o male lavora quasi stabilmente a Hollywood, accettare un film simile non sia una scommessa rischiosa. «Non credo... Io mi sentivo a un bivio nella mia carriera e avevo molta voglia di fare un film in Europa... e comunque rischiare è l'unico modo di crescere. Inoltre non voglio fare paragoni, o distinzioni, tra cinema europeo e americano, o tra cinema d'autore e commerciale. Esiste buon cinema e cattivo cinema, esistono bravi registi e cattivi registi. Semplicemente, non mi piacciono le strade a una sola direzione. Sono convinto che gli uomini siano molto più magici e più ricchi di quanto normalmente non appaia, e come attore cerco di mostrare questa ricchezza, questa ambiguità. E così anche per i film. Non esiste mai "un solo" film... se guardate bene *Blade Runner*

vi accorgete che ha almeno 7 livelli, 7 film uno dentro l'altro... e *La leggenda del Santo bevitore* ne ha almeno 18... beh, i numeri sono uno scherzo, ma sono sicuro che ci capiamo». La cosa singolare è che né Hauer, né Quayle conoscevano i film di Olmi prima di lavorare con lui. Non li hanno visti nemmeno ora, ma parlano di lui come di un uomo che ha cambiato le loro vite. Quayle, addirittura, gli confeziona un inno: «Prima ho letto il copione e ho capito che era, in sé, un'opera d'arte. Sapete quanto accade di rado... Poi ho incontrato Olmi, uno degli uomini più insoliti e splendidi che abbia conosciuto. Non solo perché è un bravissimo tecnico, uno di quei registi che sanno sempre cosa fare con la macchina da presa. Ma soprattutto perché ha una spiritualità che impronta ogni cosa che dice. Vedere lavorare lui e Rutger era come ammirare un'ape che si posa su un fiore... la stessa simbiosi, alla ricerca continua di una verità, sia pur piccola e strana». E alla fine, per il film, Rutger Hauer conia una definizione: «È come Fellini senza *make up*, senza corona. La stessa magia». Una battuta che ai futuri esecutori dell'opera di Olmi potrebbe far comodo.

IN EDICOLA luglio-agosto 1988 n. 82-83

# FRIGIDAIRE

MORTO UN GENIO, NON SE NE FA UN ALTRO

## PAZIENZA IL PARTIGIANO

LE MARCHE UN BUON POSTO PER FINIRE DIMENTICATI.

E, INOLTRE, DUE ALBI DA "STUDIARE":

### Andrea Pazienza

#### THE GREAT / COSE D'A PAZ

mensile PRIMO CARNERA L. 5000

### Libri di Base

Collana diretta da Tullio De Mauro

otto sezioni per ogni campo di interesse