

Nove atti e sei ore di spettacolo per il ritorno sulle scene italiane di «Strano interludio», allestito a Torino da Ronconi

La tragedia americana che sconfinava nel «feuilleton». Una recitazione sopra le righe che recupera gli aspetti sperimentali del testo

Strana «Dynasty» di O'Neill

Ritorno al passato. Ingranata la retromarcia, il teatro italiano rispolvera i nomi più noti della drammaturgia statunitense prima e dopo la guerra: Thornton Wilder, Tennessee Williams, Arthur Miller... E adesso è la volta di Eugene O'Neill, del quale Luca Ronconi ha allestito al Carignano di Torino, per lo Stabile, il lunghissimo *Strano interludio*: con gli intervalli si va oltre le sei ore.



Due momenti di «Strano interludio»: qui sopra, Riccardo Bini e Galatea Ranzi. A destra, ancora la Ranzi con Massimo Popolizio

AGGEO SAVIOLI

TORINO Fu un evento, nel 1928, la «prima» newyorkese di *Strano interludio*. Quarantenne, già famoso, Eugene O'Neill adottava nei nove atti del suo nuovo titolo un'insolita tecnica «narrativa», mista di dialoghi e di discorsi interiori, ma pronunciati ad alta voce. E inoltre toccava argomenti scabrosi, tali da sollevare qualche scandalo. Del «caso» giunse l'eco in Italia, soprattutto tramite il film che dal testo teatrale avrebbe cavato nel 1932 Robert Z. Leonard. Ma fece pure scalpore, qui da noi, l'edizione che di *Strano interludio* diede Ettore Giannini, nel fervido clima postbellico (anno 1946), aperto a tutto quanto il fascismo e poi il conflitto avessero escluso dalla nostra coscienza. Di quello spettacolo, e della risonanza che suscitò, si sarebbe colto un arguto e pertinente riflesso nel bel film di Ettore Scola *C'eravamo tanto amici*, 1974. All'inizio del 1972 si era avuta, comunque, un'impugnata riproposta del dramma, da parte di Giancarlo Sbragia e della compagnia degli Associati: ma già allora l'opera di O'Neill sembrò prestarsi a ricercati esercizi di stile, più

che a una riscoperta di saldi valori poetici o di tematiche ancora attuali. L'interesse, e il fascino discontinuo, della presente impresa ronconiana risiedono, non dissimilmente anche se con diversi strumenti ed esiti, nel suo aspetto «sperimentale», sia pure ad elevato costo. Tanto per cominciare, il regista impone agli attori delle maschere, modellate sul loro volto, e delle parrucche adeguate: bocca e occhi sono lasciati liberi, ma in sostanza l'espressione facciale è, se non abolita, certo fortemente limitata, a vantaggio d'una vaga fissità simbolica, che tiene peraltro conto, con opportuni aggiornamenti, del crescere d'età dei personaggi (la vicenda abbraccia un quarto di secolo, o forse più). Tutto si concentra, dunque, in voci, gesti e movimenti. Occorre intanto ricordare, in estrema sintesi, che *Strano interludio* è la storia di una donna, Nina Leeds, e degli «uomini della sua vita», come s'usa dire. A Nina muore il fidanzato, aviatore, giusto sul finire della prima guerra mondiale. Più tardi ella sposa, senza

amarlo, un bravo ragazzo, Sam, sperando di placare nella maternità le sue ansie. Ma è persuasa ad abortire, quando rimane incinta, dalle allarmanti rivelazioni della madre di Sam: un duro ramo di pazzia percorre il lato maschile della famiglia del giovane. Decisa ad avere in ogni modo un figlio, Nina se lo fa fare da Ned, medico e amico di casa, nascondendo la cosa, com'è

ovvio, al marito. Ma, improvvisamente in primo luogo) che gli hanno indotto un torbido orrore per le cose del corpo: onde l'unione senile e platonica con Nina gli appare come una benedizione celeste. Già nella sua sorte, in *Strano interludio* si scorgono caratteri romanzechi e melodrammatici, di stampo anche tradizionale, nonostante il «depiaggio» effettuato da O'Neill mediante le inconsuete procedure formali, gli orecchiamenti

filosofici e scientifici, la messa in evidenza, certo sgradita dell'America puritana, delle pulsioni erotiche. Oggi, dopo la fortuna del serial televisivo, è arduo sfuggire alla tentazione di classificare fra di essi *Strano interludio*, una sorta di *Dynasty* avanti lettera. Lo stesso Ronconi non evita il rischio, anzi sembra cercarlo: imprimendo alla gestualità degli interpreti un «traffeggio», diciamo così, molto americano: gran serrare di pugni, grande agitare di braccia, grandi manate sulle spalle e vigorose strette di mano, e misurati amplessi nello stile del cinema hollywoodiano. «Epoca», d'altronde, la proiezione di fatti e figure fino agli Anni Quaranta era un azzardo che il drammaturgo correa con qualche incoscienza, non sapendo o non volendo presagire né crisi economiche, né guerre locali e mondiali, né altro: cosicché il contesto nel quale i personaggi si muovono appare via via più astratto e manierato. Dove il segno registico si mostra al suo meglio è nel concertato vocale. I due «piani» - dialogo e discorso interiore - non sono sempre ben distinti, per la verità, nel loro comune e programmatico essere «sopra tono». Ma certo l'asprezza della parola umana, la sua capacità di ferire e sanguinare vengono esaltate da una recitazione nella quale il «suono» pur tende a prevalere sul «senso», sino a sfiorare (come nel sesto atto, il più compiuto a nostro parere) le soglie di una strana musicalità (cui ben si accordano gli in-

Teatro Frayn, spettatori in scena

STEFANIA CHINZARI

ROMA. È alto, asciutto, con i capelli grigio-bianchi e l'espressione interessata. Non ci si stupirebbe di vederlo passeggiare per Londra con tanto di bombetta e ombrello, ma Michael Frayn non è un uomo della City. È un romanziere, ex giornalista, da sedici anni drammaturgo e adattatore teatrale. Suo è *Rumori fuori scena*, rappresentato da poco anche a Mosca, tradotto in 37 lingue, arrivato in Italia, per opera della compagnia Attori & Tecnici di Attilio Corsini, al traguardo delle ottocento repliche.

Frayn è a Roma per assistere alla prima mondiale del suo nuovo lavoro: *Look look*, ovvero *Spettatori*, nel titolo che gli hanno dato il regista Corsini e il traduttore Filippo Ottoni, anche adattatori. Lo spettacolo è da domani in scena al Teatro Vittoria, con quattro mesi di anticipo sulla prima londinese del 17 aprile. «È stato un anno fa - spiega Corsini - Michael Frayn ci accennò qualcosa di questa nuova commedia, allora neppure finita. La cosa ci entusiasmo talmente tanto che decidemmo di aprire la stagione 1990 del Vittoria con *Look look* e, idealmente, di chiudere il lungo ciclo di testi da noi dedicati al problema del teatro nel teatro».

«Credo che *Spettatori* sia l'integrazione di quanto mancava a *Rumori fuori scena* - precisa l'autore - si parla del pubblico, che è poi una delle cose più affascinanti del teatro, lo penso sempre a questo, come spettatore amo le cose che riescono a catturare tutto me stesso e gli attori più li vedo e li ammiro, meno capisco come riescano a fare questo lavoro. Però, per quanto sia difficile trovare degli attori bravi, non si tratta mai di più di dieci persone. Il pubblico, invece, è un «cast» molto più numeroso, che per giunta si deve cambiare ogni sera. Ecco, per me questo è un miracolo: trovare così tante persone disposte ad accettare ad ogni rappresentazione il gioco e le regole del teatro. Agli spettatori, che entrano come tanti individui singoli e diventano un gruppo attraverso il teatro, ho dedicato questa commedia».

In scena, secondo la migliore tradizione del teatro britannico, ci sono molti personaggi, tutti ugualmente importanti ai fini della rappresentazione. «Un altro buon titolo italiano - aggiunge Frayn - avrebbe potuto essere *Insieme*, per sottolineare la dimensione corale del testo». Da questa indicazione si indovina un'altra faccia del commediografo Michael Frayn, autore di molti testi anche drammatici, scrittore di opere televisive e profondo conoscitore della lingua e del teatro russo. Per le scene inglesi ha tradotto e adattato moltissimi testi di Tolstoj e di Cechov tra cui *Il giardino dei ciliegi* che è attualmente in scena a Londra. «Lo spirito di Cechov - intervistato Attilio Corsini - si sente in ogni lavoro di Frayn, anche in quelli apparentemente solo comici come questo *Spettatori*. La prova è che bisogna metterli in scena come se fossero delle sinfonie, senza troppi assoli, senza eccessivi protagonismi, esattamente il contrario di quello a cui il teatro italiano, così cantato e «piagnolo» ci ha abituati».

Alla Scala ritorna il vecchio classico di Adam. E accanto alla Fracci fa meraviglie il giovane sovietico Andris Liepa

Giselle incontra un altro Nureyev

MARINELLA QUATTERINI

MILANO. Per il Balletto della Scala il 1990 è iniziato bene. Dopo il successo nei *Vespri Siciliani*, la ripresa di *Giselle*, in scena con diversi cast sino al 28 gennaio, ha già attirato un largo pubblico nelle prime due recite. Qui, ha commosso Carla Fracci dando ancora una volta corpo a un ruolo che le appartiene, ma ha trionfato soprattutto un portento del Bolscioi, Andris Liepa: qualcuno già riconosciuto in lui la stoffa del divo. Il pubblico del balletto è notevolmente cresciuto negli ultimi due anni: lo confermano i resoconti dello spettacolo. E se gli esiti del 1990 saranno come quelli registrati dalla Scala con le prime battute della sua *Giselle* potremmo tirare un sospiro di sollievo. Nonostante le brutture che inquinano il settore come l'incompetenza, la superficialità organizzativa e il disinteresse ministeriale, spettacoli curati, appagano tutti e non fanno rimpiangere troppo il mitico passato a chi continua a spargere lacrime sull'assenza di nuovi geni della coreografia e non si accorge che «genio» è termine anacronistico, mentre ottimi professionisti in carne e

tanto in tanto, come abiti smessi. Il risultato del lavoro di Chauviré continua ad essere conteso e tradizionale anche se nell'insieme il complesso scaligero danza con un distacco che stride con le buone, talvolta ottime prove dei solisti come Annamaria Grossi e Bruno Vesovo (i contadini) e soprattutto come Isabella Seabra che è un'imperiosa e impeccabile regina delle Vili. Tra questi spiriti bohémien, le Villi appunto, si rifugia dopo la morte di Giselle. Qui, Carla Fracci, è uno spettro pallido e fremente di pietas cristiana. Poco importa che non esegua più tutti gli stremati passi di cui si compone la coreografia. Sotto le luci az-

zurine le braccia della diva e il suo portamento, assecondato dal direttore d'orchestra Michel Sasson, sono magistrali. Poche ballerine, inoltre, sono in grado di scegliere, alla fine del primo atto, la scena della pazzia che conduce alla morte di Giselle tradita dal suo aristocratico innamorato con lo stesso verismo. Confrontandosi con la non facile linea interpretativa iperrealista e iperromantica di Carla Fracci, il giovane Liepa (alto, biondo, regale, ma dal volto più giovane ancora di quanto non sia la sua età) è stato all'inizio un vero innamorato, poi un improbabile traditore e alla fine un convincente pentito. Ma di lui, più che dettagli interpretativi an-

cora qua e là da mettere a punto, sono subito spiccate le doti di danzatore prorompente. Liepa ha una tecnica sicurissima e una leggerezza non comuni. Possiede una generosità nel danzare e una passionalità che certo non avevano sospettato quando apparve per la prima volta a Milano, circa quattro anni fa, in un gruppetto di promesse del Bolscioi capitanate da Vassiliev, dalla moglie Ekaterina Maksimova e da Galina Ulanova. In pochi anni questo leone biondo ha mostrato gli artilieri. Tra i più giovani interpreti di Albrecht è forse il migliore ed è talmente aristocratico e così *danseur noble* nell'esigente ruolo da promettere di diventare un Albrecht all'altezza dei più grandi.



Carla Fracci e Andris Liepa nella «Giselle» andata in scena alla Scala

Liepa: «Ho ballato in America ma sogno il Kirov»

MILANO. Ventisette anni, figlio d'arte, il lettone Andris Liepa parla perfettamente l'inglese. Nell'88 ha vinto la medaglia d'oro al Concorso internazionale di Jackson, in America. Nell'88 è stato ospite del New York City Ballet e per tutto il 1989 ha danzato con l'American Ballet Theatre. Adesso vorrebbe trasferirsi dal Balletto del Bolscioi di Mosca al Kirov di Leningrado. E ci spiega perché. «Sono stato uno dei primi ballerini a richiedere di andare a danzare all'estero legalmente, senza dover rinunciare a risiedere nel mio paese. E

l'ho spuntata. Adesso molti danzatori sovietici sono pronti a seguire il mio esempio. Ma ormai tutto è più facile: il governo ci offre addirittura la possibilità di scegliere a quale compagnia sovietica vogliamo restare legati, lo scelgo il Kirov di Leningrado perché il suo direttore, Oleg Vinogradov, dimostra di essere la personalità più giusta e in sintonia coi grandi cambiamenti avvenuti nel mio paese. Al Bolscioi, purtroppo, si respira ancora un'aria molto pesante. Da quando sono partito, infatti, il direttore, Juri Grigorovich, mi ha progressivamente emargi-

nato. È tanto tempo che non danzo a Mosca. Quindi ho deciso di cambiare. Potrei già unirmi al Kirov in febbraio e partecipare così alla lunga tournée del complesso a Parigi. Parliamo di Giselle. Nel suo ruolo di Albrecht lei sembra l'incarnazione del giovane Vassiliev. Ha forse imparato questo ruolo con lui? Tutto quello che sino ad ora sono riuscito a mettere a fuoco di questo ruolo lo devo a mio padre, Maris Liepa, morto l'anno scorso. È stato lui ad insegnarmi che Albrecht deve es-

sere davvero innamorato nel primo atto e a mostrarmi come questo amore deve però confondersi con la falsità e il gioco. Onestamente riconosco che non sono ancora arrivato a una simile leggerezza. Devo molto a Carla Fracci che mi ha dato consigli preziosi: per me danzare con lei, e danzare alla Scala, sono state due occasioni indimenticabili. Dalla sua carriera così in ascesa che cosa vorrebbe di più? Il mio sogno sarebbe danzare *Le jeune homme et la mort* di Roland Petit e mi piacerebbe interpretare balletti creati appositamente per me. Sino ad oggi non ho ancora avuto questa chance. Le uniche cose nuove le ho imparate in America. Là ho danzato per la prima volta Balanchine. Il Kirov ha due suoi balletti in repertorio, questa è una delle tante ragioni che mi spingono a Leningrado. Tornerà in Italia? Quest'estate, alle Terme di Caracalla di Roma, il Kirov presenta la sua versione integrale del balletto *La Danzadora*; conto di esserci anch'io, l'Italia mi piace. □M.Gu.

RACHELE GONNELLI

PISA. «Ha chiuso l'Arsenale» è un'idea di un mondo senza testa». Con questa faccia poscia il cineclub Arsenale di Pisa (tra i suoi fondatori c'è anche Paolo Benvenuti, il regista del *Bacio di Guido*) ha dato notizia ai suoi 7000 soci, attraverso il bollettino mensile, di un evento «stragico»: i *Cinéphiles* superstiti stanati da uno degli ultimi covi, costretti sempre più a vita catacombale. La sala d'essai, una delle quindici della regione, a ottobre è stata costretta a chiudere il portoncino sormontato dalla bifora medioevale. Da allora non si contano le dichiarazioni di solidarietà: dall'Arci-Ucca nazionale agli obiettori in servizio presso la Caritas diocesana. Un appello è stato firmato da sessanta docenti universitari. Gli studenti della Normale si sono riuniti in assemblea per prendere posizione. Perfino i balzubonisti di «Lingua amara» e i consigli di fabbrica di due aziende di informatica si sono eretti a paladini del cineclub. Paolo e Vittorio Taviani hanno dedicato il premio Viareggio alla carriera alla riapertura dell'Arsenale, «che è figlio del Circolo del cinema pisano dove abbiamo iniziato il nostro ap-

Milano e Pisa: cineclub da salvare

I Taviani e Tabucchi: «Riaprite l'Arsenale»

prendistato». Il narratore Antonio Tabucchi, indigeno di Vecchiano in provincia di Pisa, non ha voluto essere da meno parlando a Firenze all'atelier «France-cinema», dove presentava *Nocturno indiano* di Alain Corneau. L'Arsenale ha chiuso il rubinetto della distribuzione con la motivazione che il piccolo esercente dell'Arsenale è sprovvisto di licenza. «Continuare a vivere soltanto con quello che ci passano le cine-teche è impossibile - è la mia considerazione dei gestori Alberto Gabbrilli e Daniela Meucci - perché i costi sono troppo alti ed enormi le difficoltà per trovare le pellicole». L'Arsenale ha un classico percorso da cineforum: retrospettive su Carl Dreyer, Robert Flaherty, i fratelli Peter Weir, personali e incontri con Giuseppe De Santis e Jean Rouch, una valanga di versioni in lingua originale, quasi una specializzazione grazie alla collaborazione con le scuole e l'Università. Ma c'è dell'altro nella sua odessa, da quella sera dell'82 in cui lo tenne a battesimo il critico Adriano Aprà, scegliendo quel nome non solo in omaggio al film di Dobzenko, ma per indicare un laboratorio di idee per il cine-

Obraz, sfratto-odissea

MILANO. Forse in futuro i cineclub saranno clandestini. O forse la loro funzione storica verrà «rilevata» dalla tv, che del resto riempie da tempo i propri palinsesti di vecchio cinema. Ma finché andare al cinema non è proibito, e finché esiste qualcuno che vuole vedere i classici sul grande schermo, i cineclub vanno difesi. Con le unghie, se occorre. Esaurita la premessa, i fatti. Milano è la capitale degli spot, dell'industria culturale e (dicono) di tante altre cose, ma non del cinema. Chiusa la Cineteca Italiana (altro scandalo), oggi a Milano sopravvive un solo cineclub, l'Obraz Cinesudio. Ebbene, la vecchia sala dell'Obraz (107 po-

rebbe essere rilevata dal Comune, il cinema diventa una multisala in cui l'Obraz coesisterà con la Ledha (la legge degli handicappati), ma tutto è per aria a causa di problemi legali. Intanto, l'Obraz non può fare programmi a lunga scadenza. Il responsabile della programmazione Enrico Lavrighi può solo annunciare iniziative da qui a giugno (una personale di Robert Kramer, un'antologia della Quinzaine di Cannes) e giurare che le tessere continueranno a essere valide da settembre in poi, dovunque e comunque riappare. Ma se la situazione del Paris resta bloccata, la riapertura potrebbe essere rinviata «sine die». Chi può, faccia qualcosa. □A.C.