

Stardust memories



C'è sempre una prima volta. Anche per i critici. Ad alcuni di loro abbiamo chiesto di raccontarci come rimasero stregati dalla scena. Hanno scritto per noi Aggeo Savioli e Maria Grazia Gregori (L'Unità), Dario Fo, Gianfranco Capitta e Oliviero Ponte di Pino (Il Manifesto)

Luchino, vorrei che tu Eduardo ed io...

AGGEO SAVIOLI

Andreina Pagnani la Figliuola che bella e furente la testa appoggiata sullo scarno petto di Luigi Almirante il Padre grida tutto il suo ribrezzo verso il mondo nel momento supremo dei Sei personaggi di Pirandello. Eduardo e Peppino De Filippo (ancora uniti) impegnati in una contesa feroce e grottesca che ha quale posta insieme un sogno e una vincita (ed è la commedia eduardiana *Non ti pago!*, già presaga dei capolavori del dopoguerra). I miliziani che nella Madrid assediata dall'esercito franchista intonano con felice anacronismo i canti della futura lotta partigiana in Italia ormai, nel presente vicina alla vittoria (Luchino Visconti allestito a Roma tra marzo e aprile del 1945, con le scene di Giuttuso, dopo il trionfo dei *Parenti terribili* di Cocteau, un raro testo teatrale di Hemingway *La Quinta colonna*). Sono i primi ricordi diciamo i più vivi, che a distanza di mezzo secolo o poco meno tornano alla mente del cronista allora semplice spettatore magari intrappolato nella consuetudine dei «classici».

Triplice incontro dunque col teatro d'attore d'autore, di regia. Tre componenti che in quell'epoca di grandi rivolgimenti nella società nella cultura nell'arte, tendono a saldarsi in forme inedite. Sotto il nuovo magistero registico che ha i suoi massimi campioni in Visconti e Strehler (si stabilisce tra Roma e Milano, un ideale gara a distanza), i «signori della scena» di appena ieri affiancati dalle prime leve postbelliche, spesso, ma non sempre «sfornate dall'Accademia di Silvio D'Amico» (basti citare Vittorio Gassman) danno vita a compagnie di una ricchezza, di una qualità di un'affiatamento oggi forse impensabili. Se ne giovano il recupero dei «classici» ma soprattutto al livello più alto, la conoscenza del miglior teatro straniero, già occultato dall'autarchia (e dalla censura) fascista o esplosivo nello scorcio conclusivo del conflitto mondiale. Gli autori italiani con l'eccezione straordinaria di Eduardo, drammaturgo interprete e regista, faticano, per contro, ad aprirsi un loro spazio. Di lì a non molto una censura anche più chiusa e ottusa di quella precedente (e posta ora sotto l'egida di un ambizioso sottosegretario di nome Giulio Andreotti) imperversa, con esiti vanamente nefasti, così sul cinema come sul teatro del nostro paese, trascorsa la stagione dei grandi fermenti e delle grandi speranze.

Nonostante tutto continuammo ad assistere a «eventi» splendidi a lungo memorabili. E vi fu, tra cinema e teatro un'entusiasmante concorrenza. Poleva capitare, ad esempio di vedere, nello stesso scorcio dell'anno 1948 (pur funestato dal tracollante successo democristiano del 18 aprile, e dall'attentato a Togliatti) *La terra trema*, sublime approdo del nuovo realismo cinematografico e la shakespeariana *Rosalinda* (o *Come vi piace*) raffinatissimo esperimento di «teatro totale» compendio di poesia e prosa arti figurative e musica, balletto ed esercizio acrobatico. Eguale la firma, nei due diversissimi casi quella, appunto, di Luchino Visconti, di cui era poi nota con la genialità creativa l'affettuosa solidale vicinanza al Partito comunista, non contraddetta affatto dall'autentica signorilità dei modi. Era bello saper confortata, dall'amicizia di un tale personaggio, una milizia di partito e giornalistica (parliamo di noi allora giovani o giovanissimi redattori dell'*Unità*) non faticare o privare davvero di asprezze. Riaffiora ogni tanto adesso, una stolidità polemica circa «egemonia» dei comunisti sulla cultura italiana nei primi lustri postbellici. Ma, poniamo, tra l'artista Visconti e il censore Andreotti, e era da esitare? La nostra fu una scelta politica, e insieme estetica.

Il vostro cronista che su questo giornale avrebbe cominciato a occuparsi «professionalmente» delle cose teatrali verso la metà degli Anni Cinquanta, crede di dover molto alla lezione vivente appresa, in tempi ormai lontani dagli spettacoli di maestri come Visconti come Eduardo come Strehler. La severità (e magari l'insofferenza) che egli mostra spesso, verso tanto teatro di oggi (del quale comunque nessuno nemmeno quelli che lo fanno sembra contento) viene in fondo da lì dalla tenacia della memoria.

Folgorato sulla via di Ibsen

DARIO FO

La prima folgorazione teatrale della mia vita l'ho avuta a tre anni. In scena c'era il gruppo amatoriale dei ferrovieri, dove recitava anche mio padre, che interpretava *Il piccolo Eyolf* di Ibsen. Quando in scena apparve un cavallo di legno mi misi a gridare «è mio». Un po' come l'illuminazione di San Paolo a cavallo del paese dove io abitavo. Porto val Trava-

STREHLER - L'idea di un teatro di regia, antitetica alla teoria dell'attore padrone assoluto della scena. Un testo del fondatore del Piccolo pubblicato nel '42 che suona oggi come il manifesto di un'epoca

La legge del più forte

Si parla di un Teatro. Di un nuovo teatro aderente alla nostra sensibilità ai nostri climi di poesia. Si parla di testi di valori assoluti. Non si parla non ci si sofferma con violenza e precisione su questo termine di regia che compendia gesti parole scelte nello spazio che coordina regola equilibra che «crea» insomma un Teatro. Qualche accenno qualche concordanza ci è dato di assistere riguardo agli attori ai vecchi attori vecchie attici vecchia scuola vecchia tradizione. Condanna esecrazione assoluta. Un luogo comune ormai. Ma niente altro. Per il resto accenni vaghi vache proposte. Non ci si chiede cioè se data una letteratura del Teatro valida e armonica, esista la possibilità di assolverla in Teatro. Se cioè si avranno attori «capaci» di recitare questo testo di nostra poesia se ci saranno scene di adeguata aderenza di stile se ci saranno tecnici preparati a controllarlo se ci saranno teatri adatti a sostenerne il peso se avremo il regista un regista segnato ad assumersi la responsabilità della regia. L'assoluta, la dispotica, tremenda responsabilità della regia.

Raccolti questi mezzi, questi elementi vivi in un complesso reale e continuativo solo «un uomo» dispoticamente conscio di se potrà dar loro forme e possibilità nel sostegno di una cultura di una acutissima sensibilità di una innata e prepotente vocazione. A nulla servono a nulla giungono Accademie e giornali. Per questo soltanto per questo anzi abbiamo fermato la tremenda responsabilità della regia. Responsabilità che non si esaurisce come potrebbe credersi nell'arbitrio. All'uccisione cioè secondo un punto di interpretazione errato dei germi vitali di un testo.

Prima di ogni altra cosa qualora non esistano un regista deve creare una scuola. Un regista deve creare una disciplina intima e vissuta. Un regista deve creare una mentalità, uno stile. Un inequivocabile stile. La regia non si limita e segnare testi a legare o distendere una interpretazione a piazzare le luci e farle accendere o spegnere. La regia non si limita alla trovata

al taglio alla distribuzione della parte all'ingranamento della battuta. Ammantare la regia di servizi di modesta renderla impersonale è segno soltanto di incertezza di compromesso di incapacità. Dalla scuola della disciplina della sensibilità che si sarà imposta - e non a tempo a intervalli ma continuamente e inaffabilmente - si creerà il nuovo attore. Si creerà la nuova tecnica. Il nuovo spettacolo. A questo spettacolo si consagrerà un giorno il testo dei poeti. Da questo testo da questo spettacolo nascerà un Teatro. Vero.

Letteremo per attestare i nostri valori, cercheremo l'accettazione indiscussa delle nostre fatiche. Chiederemo patente di validità di azione umana per un nostro Teatro fuori dalle nostre meschinità, dalle nostre nudità platee, dalle nostre inevitabili approssimazioni. E poi? Siamo certi che - accettato un testo una mentalità un gusto nostro da questo Teatro «legale» oggi - sarà esso capace di illuminarlo? F. prono questo Teatro «legale» ad accogliere? Responsabilità della regia. Della scuola. Riconoscere. Premetterla come base di educazione per un domani. Avvicinarsi quindi ad essa con esatta valutazione del suo impegno. Il postulato per un Teatro puntuale nel presente - ricco o povero che sia - preparato per il futuro. Lo diciamo chiaramente. L'equivo il primo su un nostro Teatro e tutto qui. Avere perduto la «coscienza» della regia. Essersi lasciati prendere dai meravigliosi giochi del Pulcinella e dell'Antecheo. Il nostro è stato sempre Teatro

senza averla subita e subirla in tutto il suo peso. Si vuole ancora e sempre improvvisare. Ma un complesso così organico, così delicato, così preciso, così «cronometrico» come deve essere un teatro attuale non si improvvisa. Mai. E se è necessario l'esempio ricordiamoci di Tairov e il Teatro Kamernij Vachangov e Habima Copeau la compagnia dei quindici il Vieux Colombier. Esempi di responsabilità. Responsabilità della regia. A chi affideremo impegni e conseguenze questa categoria? Responsabilità? Su questo punto bisogna convenire che la domanda cade spaventosamente nel vuoto.

Non si è evoluto - o non si è stati capaci - non si vuole rinunciare da capo. Si vuole il compromesso, la facile vittoria. Si vuole sfruttare - o si crede di aver già sfruttata - una esperienza

Da Posizione, 10 novembre 1942 per gentile concessione dell'autore

Narciso in palcoscenico

BENE - Così fu silenzio



Che cos'è il *cabotin*? *Cabotin* è un commediante girovago è un parente dei mimi degli *strioni* dei *jongleurs* è il possessore di una miracolosa tecnica di attore. È un *inganno* per sempre inaccessibile a chi non sa mentire.

Anche i *misteri* vollero l'aiuto del *cabotin*. L'organizzatore dei *misteri* non era in grado di realizzare il suo compito senza l'aiuto del *cabotin*.

Senza *cabotin* non vi è teatro e viceversa, non appena il teatro rinuncia alle leggi fondamentali della teatralità si sente immediatamente in grado di fare a meno del *cabotin*.

Per salvare il teatro dal pericolo dell'asservimento alla letteratura e necessario restituire ad ogni costo alla scena il culto del *cabottaggio*. I nostri drammaturghi non conoscono affatto le leggi del vero teatro. Ha forse bisogno il letterato di un *cabotin* al suo servizio? Naturalmente no. I lettori stessi possono salire sul palcoscenico e distribuirvi le parti, leggere in pubblico i dialoghi del letterato favorito. Questo si chiama «col laborare in buona armonia alla rappresentazione di un'opera» - ci si affretta a dare un nome al lettore che si è trasformato in attore. E nasce così un termine nuovo, *attore intellettuale*. Nelle sale del teatro comincia a regnare lo stesso silenzio morale proprio di una sala di lettura. Il pubblico che «nonnechia»

Da La voce di Narciso di Carmelo Bene. Mondadori

VISCONTI - Prove di scena sul campo di battaglia

Roma 20 dicembre 1952. Con amici improvvisabili esigenze chiedono che la prima rappresentazione di *Tre sorelle* avvenga questa sera sabato 20 dicembre 1952. D'altro canto molte e inevitabili difficoltà tecniche che d'altronde ora sono state superate. Eccesso di lavoro cui si sono sottoposte le squadre di macchinisti e il conseguente inevitabile «surmenage» hanno ritardato in questi ultimi giorni il ritmo regolare delle nostre prove di scena. Si verifica dunque questo che per la prima volta nella mia carriera di direttore io mi trovo costretto a chiedervi di recitare questa sera in condizioni di non perfettissima tranquillità e serenità. Di ciò io mi sento veramente avvilito. So che compito difficile è quello che attende tutti voi questa sera e io avrei dovuto mettervi nelle condizioni migliori

per affrontarlo. Mi sono invece dovuto piegare a delle necessità che non discuto. Tuttavia io pongo nel vostro entusiasmo nel vostro amore per il teatro nelle vostre capacità la più grande fiducia. La battaglia non sarà facile. Ma il rispetto e l'amore col quale tutti ci siamo avvicinati a un testo di così profonda e alta nobiltà, la tenerezza che ci ispirano i personaggi che voi questa sera avrete il degno compito di fare conoscere e amare dal pubblico non potrà non darvi i suoi frutti. Ma quale tensione richiederà da tutti il soddisfacente raggiungimento di tale scopo. Intanto vi giungano per lo meno la mia viva riconoscenza e il mio affetto.

Da Visconti il teatro. Minuta di una lettera di Visconti alla Compagnia delle Tre sorelle. Catalogo della mostra a cura di Caterina D'Amico



In alto Giorgio Strehler a sinistra Carmelo Bene a lato Luca Ronconi

RONCONI - Il mio teatro senza tempo nè bandiere

Se mai mi capitasse nella vita di dirigere un teatro non potrei fare altro che lavorare pensando al *dopo*, non solo al palcoscenico, non solo alla definizione dei modi espressivi del linguaggio teatrale. Oggi per esempio si parla tanto di drammaturgia contemporanea ma la drammaturgia non è solo un testo bello o brutto scritto negli anni Ottanta che non è più contemporaneo di quanto poteva esserlo - negli anni Cinquanta - una bella o brutta commedia di Arthur Miller. La vera drammaturgia si fa in teatro sul palcoscenico. L'anno il regista gli attori e anche naturalmente l'autore. Eppure sono convinto che se non ci fosse stata una voce pronta a recitare la battute di Shakespeare Shakespeare non le avrebbe scritte perché ogni scrittore scrive per delle forze teatrali che gli esistono.

Non basta allora per essere contemporanei dire «parliamo di oggi». Bisogna fare inventare un teatro contemporaneo. Se vogliamo che il teatro abbia un senso che abbia un senso in-

vestire del denaro pubblico dobbiamo tener presente che la contemporaneità investe il teatro nella sua totalità, fuori da qualsiasi luogo comune. Chi l'ha detto che il video e il più contemporaneo del teatro che si fa in palcoscenico? Chi l'ha detto che la danza e il più contemporaneo della musica? Il teatro è una bussola non una bandiera. È un modo uno strumento magari misconosciuto e settoriale per orientarsi nella contemporaneità, non il modo di sentirsi contemporaneo. Questa è la richiesta che come cittadino posso fare al teatro. E se come cittadino il mio modo di orientarmi e quello dell'intrattenimento basta quello. Ma io sono diverso e ho il diritto di chiedere *basta davvero?*

Da Lavori del pubblico. Intervento di Luca Ronconi al Convegno sul teatro del Per 1986

chi arriviamo da tanto in tanto delle compagnie di scanzoni. In questi erano Rame, il liceo. Il mio ho visto in scena. E la casa che ne aveva visto sette in tre piccole parti. Suo. Nella. Ho saputo dopo. Era Giulio e suo fratello Romeo. Ho un ricordo incantato di quei compagni. Ma soprattutto il bambino mi affascina. I burattini. Giulio e Giuppa. Una schiera del gruppo. In un'isola. Quel che per Tomo e Giulio. Guardando da dietro il teatro dei giardini ho imparato come si tengono e si muovono i burattini. In casa poi con mio fratello e mio fratello lo costruiamo da soli. E di pinguevamo e andavamo anche in giro con il tamburo. E chi mi ha gentile i nostri spiriti. O hm.

Ma Porto val Travailla andò anche fumoso per i suoi fabulatori e li che ho scollato le prime storie paradossali che ricevevano da un autentico comune ceppo popolare. Storie che ho ritrovato anni dopo quasi identiche a Ragusa. Questa voglia di raccontare mi è sempre rimasta. Adesso. Troia famoso come l'antico. E diciotto anni qui dopo. Dopo essermi diplomato all'Accademia di Brera di Milano. Facevo il pittore e contemporaneamente studiavo Architettura al Politecnico. Raccontavo storie al Giamaica al bar degli artisti e dalla Sorelle Provi. In una lettera che a Brera andava a Mosca perché si mangiava i conti. E perché era frequentata da quelli che poi sarebbero diventati di lì a pochi anni. I mostri. I così brava che i invitavo alle feste dei gran borghesi di allora. E che di eccezionali prelibatezze per uno studente pittore squattrinato come me. Anche lì racconto le mie storie. Il Pocr Nano. I paradosi biblici. La Battaglia di Legnano. La *Dama commedia* di Rigoletto. Naturalmente alla mia maniera. Una specie di *Mistero buffo* sull'esempio dei grandi fabulatori lacustri.

Poi la svolta. Ho abbandonato la pittura perché non riuscivo più ad adattarmi alla politica dei galleristi alle esigenze del mercato dei quadri. Ho vissuto facendo i lavori più diversi per sbarcare il lunario. Affinché nella casa a Musocco e al Monumentale (duecento metri nel mezzo ndr) gli stand delle prime esposizioni di mobili. E poi studiavo. Ma era dura. A un certo punto mi viene una crisi nervosa. Un esaurimento. E un mio amico medico mi dice di fare la cosa che preferisco. Vorrei fare il teatro. Ho risposto. Sono andato a trovare i Parenti. E lì mi ha preso con se. Poi è stato il *ditto nel buco*. E c'è stata la ditta Durano. E poi il teatro.

Il teatro per me allora è rispetto al mondo dell'arte. Dal quale vengo. È un spazio di libertà. Un modo di esprimermi di fronte a qualcuno che non mi poneva ricatti. Mi sentivo come un calciatore che riusciva a fare goal. Ma anche in teatro poi ho scoperto trucchetti le furbate. E disonestà. La voglia di usare le persone. Se andava della mia libertà per questo con i Parenti abbiamo lasciato i teatri e i giri traditori di siamo usciti dall'incastro. All'uscita di un viaggio, grande libertà. Franca in questo mi è sempre stata vicina perché possedeva molto forte il senso della dignità e della libertà. E aveva la compagnia di suo padre. Così com'è nella mia. La nostra storia più recente.

Senza volerlo sono diventato per qualcuno un maestro. Ma nel senso della bottega antica artigianale. Uno che insegna come usare i materiali i tempi i nuovi talenti comici. L'ultima generazione da alcuni attori dell'Ilva a Paolo Rossi sono passati da me. Anche Mariangela Melato ha cominciato con me. Mi commuove che se ne ricordino. Mi commuove la loro riconoscenza. Anche io non ho mai dimenticato i miei maestri Parenti. Jacques Lecoq i comici del varietà come Sportelli De Martino. Margherita Spalla di Rascel i fratelli De Regge. E poi Totò e De Filippo. Gramsci diceva che se non sappiamo da dove siamo venuti non sappiamo dove dobbiamo andare. Il senso del passato dell'istoria e l'imporlante. Chi ha una forte coscienza del passato può guardare al presente. Tutte le mie invenzioni o reinvenzioni nascono dall'istoria e dalla rielaborazione del grande libro della storia del teatro. Ma senza nostalgia senza rimpianto. Con il senso del presente perché essere nel presente e nel futuro.

Quelle sere a casa di mio padre

MARIA GRAZIA GREGORI

Quando ero piccola mio padre che era un gran attore e uno spettatore appassionato di teatro mi raccontava spesso delle «storie teatrali». Era i racconti che più mi hanno affascinata e erano quelli su Alexander Mossi morto per i postumi di una broncopneumonia presa per via di un bagno fuori stagione durante una tournée a Sanremo e di un cuore ormai debole. Poco prima di iniziare le prove di *Non si sa come* che Pirandello aveva scritto per lui. Era così l'uso e il mito (e a me guardando le sue fotografie scembrava bellissimo) che negli anni Venti in Germania agli angoli delle strade per mezzo di appaere chi rudimentali era possibile. I lettori per pochi pennini la sua voce e che recitava in diverse lingue. *Essere o non essere*. Quando ho iniziato a interessarmi sul serio di teatro i miei fantasmi per quel signore di un conservatorio era le foto si trasformano in una ricerca pingola. Ho ritrovato la sua voce incisa su nastri. Sono i giorni di stalla sua tomba a Martorelle vicino a Roma dove visse in esilio due anni di esilio.

Mio padre era amico di molti attori che si vedevano spesso a casa nostra. Riccardo Millo. E l'ed elegante nei suoi *tailleur* scuri. *Nicò Nino* Besozzi e mi ricordo un vecchio un po' scuro. Sono Ruggiero Ruggieri. Di lui mi affascina le mani che muovevano in continuazione nella mani che sembravano senza peso. Sono rimasta stupefatta quando anni dopo ho letto che Ruggieri aveva il complesso delle sue mani un po' graciose e che letteralmente se le tracciava trasformando un punto debole in un punto di forza in un richiamo.

La prima volta che sono andata a teatro avevo otto anni ed era uno spettacolo solo per ragazzi. Una donna a pomice rigata. C'erano i ballerini altissimi - mi incuriosiva il fatto che vestissero un costume del tutto simile anche se brillavano a quelli che mi ammiro. E c'era un altro spettacolo in spiaggia - dei tipi buffi che dicevano delle