

SECOLO IN PALCOSCENICO

Lampi del Novecento

Chi sono (o sono stati) gli «assolutamente moderni» nel teatro del Novecento? A questa domanda Sergio Colomba risponde con un libro, «Assolutamente moderni» appunto, che affronta il problema per lampi, suggestioni, quasi contromano, ma

perseguendo una rigorosa linea di ricerca. L'idea che sta alla base di questo testo curioso, che mescola una cantante-attrice come la Callas al teatro «basso» di Totò e Petrolini, al realismo poetico di Zavattini, fino all'attore creatore secondo Carmelo Bene, ma che si

confronta anche con il teatro totale di Kantor, con drammaturghi come Beckett e Genet e con due maestri di un teatro inteso come vocazione assoluta che definisce la rottura e del pericolo, come Stanislavskij e Artaud, è quella di muoversi ai margini di una scena che tende alla radicalizzazione della sua stessa esistenza. Dunque alla messa in discussione di sé e della propria capacità di ricercare strade nuove. Ci si rende così conto che quello che interessa all'autore

è quel momento globale della teatralità in cui i linguaggi si mescolano, gli itinerari si incrociano, i problemi si fanno urgenti. In questa scelta c'è tutto Colomba diviso fra la critica militante (per il Resto del Carlino), la docenza universitaria e la direzione di una scuola di teatro. «Assolutamente moderni» non ha ambizioni ecumeniche. Al contrario fa propria una scelta di campo e si pone, nell'assoluta

sofferenza delle proposte e della scrittura, in quel crinale fascinoso e impervio che separa le riflessioni «di parte» dalle ricognizioni assolute. Sta qui, a mio modo di vedere, il pregio maggiore di questo libro che apre degli orizzonti, propone delle suggestioni senza la pretesa di risolverli. Come ben scrive Claudio Meldolesi nella sua introduzione, Colomba parte per un viaggio alla ricerca del «cercatore d'oro» (così

Copeau chiamava Stanislavskij) nelle diverse forme di teatralità segnate dal mescolamento dei linguaggi. Lo fa in modo assolutamente personale, privilegiando il teatro d'attore e d'autore e mettendo la sordina al teatro di regia. Gli interessa il confronto più che il consenso. Non per predilezione snobistica ma perché, in tanti anni di commistione cercata con i compagni di strada che si è scelto

all'interno di un teatro degli artisti-autori, ha privilegiato il frammento piuttosto che il progetto nella sua totalità, la forza delle idee alle fanfare del successo.

Maria Grazia Gregori

SERGIO COLOMBA
ASSOLUTAMENTE
MODERNI

NUOVA ALFA EDITORIALE
P.238, LIRE 50.000

Vedi Napoli intorno al 1980...

L'esordio della Ramondino come autrice teatrale assieme a Mario Martone (che abbiamo intervistato)

Donne sull'orlo di un terremoto

L'esordio teatrale della scrittrice napoletana Fabrizia Ramondino (ricordiamo tra i suoi libri «Storie di patto», «Taccuino tedesco», «Un giorno e mezzo») è ora anche un libro: «Terremoto con madre e figlia» (Il Melangolo, pagg. 148, lire 13.000). L'ho letto e ho assistito alla prima milanese (al Teatro Studio: ma che razza di prezzi! Veramente eccessivi). Lo spettacolo, che aveva debuttato l'anno scorso al Festival di Asti, rivela una nuova autrice teatrale di notevole maturità, cui forse ha giovato anche la frequentazione della comunità di attori impegnati in «Morte di un matematico napoletano» di Mario Martone (ne è stata coreografa assieme al regista). «Terremoto con madre e figlia» è un testo ben radicato nella realtà, una ben precisa realtà: Napoli nel 1980, poco dopo il terribile, epocale terremoto. Vi agiscono solo personaggi femminili (splendidamente resi dalle attrici): la madre che ha fatto il '68 e ora trova rifugio nell'alcol, la figlia adolescente che si aggrappa al telefono, cioè al mondo esterno: amichette e discoteca.

A Mario Martone, regista dello spettacolo - che è stato recensito da Maria Grazia Gregori il 2 luglio 1993 - ho rivolto alcune domande.



Fabrizia Ramondino e Mario Martone

Vincenzo Cottinelli

E tutto finì in un Patalogo

L'editoria teatrale occupa una parte da Cenerentola nel panorama librario italiano. Tra le case editrici più importanti che le dedicano attenzione, Garzanti che pubblica tre, quattro titoli l'anno nella collana «Teatro» (copertina bordeaux). Tra gli ultimi usciti ricordiamo «Il colloquio tra monsieur Descartes e monsieur Pascal il giovane» di Jean Claude Bresville, da cui è stato tratto il film «A cena con il diavolo», «La figlia dell'aria» di Hans Magnus Enzensberger. Pure Il Melangolo pubblica testi teatrali (anche di italiani, in questa pagina citiamo il caso della Ramondino), ma la casa editrice per eccellenza è Ubulibri, nata nel 1979. Da allora, tutti gli anni, (siamo alla 16ma edizione) esce il «Patalogo», l'annuario dello spettacolo. La produzione teatrale di Ubulibri è divisa in quattro settori che corrispondono a quattro collane: una di testi nella quale sono usciti di recente «Il teatro del Québec», «Il teatro comico di Carlo Goldoni» e ancora Koltès, Müller, Thomas Bernhard. Le autobiografie, o interviste fanno invece parte del «libri bianchi» (tra le ultime quella di Grotowski e Müller). «Libri quadrati» sono invece quelli illustrati con foto come ad esempio «Inventare l'opera» dedicato a Luca Ronconi. Infine «la collanina» con inediti e rarità.

La morale di Caccioppoli

GRAZIA CHERCHI

Quando e come le è nata la passione per il teatro?

Nel 1977. Facevo allora il liceo classico e presi a frequentare alcuni teatri di cantina napoletani dove si incrociavano musica, danza, arte visiva. E il scoprii che esisteva la possibilità di fare teatro in modo del tutto diverso. Ho cominciato quasi per caso, come regista di performances, contaminando teatro e cinema. Il primo spettacolo a darci un po' di notorietà è stato «Tango glaciale» (1982) un mix di azione e musica, niente testo, che è andato in giro per il mondo. I miei amici e io eravamo allora poco più che ventenni. Ho quindi attraversato un periodo di crisi e di ripensamento e nel 1987 c'è stata la svolta dei Teatri Uniti: più registi all'interno della compagnia, una ricerca comune. Il mio primo lavoro con i Teatri Uniti è stato il «Filotete» di Sofocle.

Quali, secondo lei, le cause della scarsità-più-povera dei testi teatrali italiani?

C'è scarsità di testi perché c'è scarsità di teatro. Perché il teatro ha smesso di essere una comunità giocosa e si è diviso per compartimenti: il regista da un lato, padrone del progetto culturale, gli attori come esecutori, l'autore

al tavolino che crea. Questa non è una buona condizione per scrivere teatro. Ma ci sono alcuni autori napoletani che vorrei ricordare: Annibale Ruccello, scomparso poco più che trentenne, l'autore di «Cinque rose di Jennifer». Non so se l'ha visto...

Si, per fortuna. Vado poco a teatro. Ma ho segnalazioni di primo ordine. E tra i giovani?

E tra i nuovissimi i testi di Ruggero Cappucco e Francesco Scotto. Ha mai provato a commissionare un testo a qualche scrittore italiano?

In un solo caso, quando ho chiesto a Fabrizia Ramondino, senza conoscerla se non attraverso i suoi libri, di scrivere con me la sceneggiatura di «Morte di un matematico napoletano» e di partecipare in prima persona al progetto.

C'è qualche regista e attore che ammira?

Carlo Cecchi, Leo De Berardinis e Carmelo Bene, tre artisti diversissimi tra loro: ma sono loro il tronco sano del nostro teatro. E mi lascia ricordare anche Antonio Neiwiller, regista e attore straordinario.

È cambiato in questi ultimi anni il pubblico del teatro? C'è un maggior interesse, ad esempio tra i giovani?

C'è desiderio di teatro fuori dai

circuiti ufficiali. E non solo tra i giovani.

Nella sua attività di regista teatrale lei passa dai classici (Eschilo, Sofocle, Shakespeare) ai contemporanei. Perché quei classici e quei contemporanei?

Nei classici prediligo il tema di una giovinezza incompiuta. Nei contemporanei il collante è Napoli.

Nel 1992 ha girato un film che lo

riporta a ricostruire la vita, incontrando decine di decine di persone: familiari, amici, accademici e girando per le osterie.

Tra i suoi ultimi lavori non so nulla di «Rasoi» (dal testo omonimo di Enzo Moscato e del documentario «Lucio Amelio-Terra e Motus»). Di che si tratta?

«Rasoi» è essenzialmente una ripresa dello spettacolo, Lucio Amelio è un gallerista napoletano. Una

«Il teatro ha smesso di essere una comunità giocosa e si è diviso per compartimenti. Autori che apprezzo? Annibale Ruccello, Antonio Neiwiller, Ruggero Cappucco e Francesco Scotto»

ha reso famoso: «Morte di un matematico napoletano». Come è avvenuto il suo passaggio al cinema?

Sono ritornato a una passione degli anni giovani. Ho scelto di raccontare Renato Caccioppoli anche perché era una figura della mia adolescenza, abitava nello stesso palazzo dove abitavo con la mia famiglia. E per me rappresentava l'integrità assoluta, un'alta moralità, una tensione verso la verità. Ho passato un lungo pe-

riodo a ricostruire la vita, incontrando decine di decine di persone: familiari, amici, accademici e girando per le osterie. Tra i suoi ultimi lavori non so nulla di «Rasoi» (dal testo omonimo di Enzo Moscato e del documentario «Lucio Amelio-Terra e Motus»). Di che si tratta? «Rasoi» è essenzialmente una ripresa dello spettacolo, Lucio Amelio è un gallerista napoletano. Una

figura molto particolare con una galleria d'arte tra le più importanti del mondo, che è stata un punto di riferimento insostituibile nel ventennio '60-'80. L'ho intervistato, riprendendo anche le opere della sua galleria. Il documentario dura circa un'ora.

MI interessa il suo rapporto con la Tv. È di quelli che la demonizzano? Quali trasmissioni guarda?

No, non la demonizzo anche se non la guardo molto, soprattutto i

telegiornali e qualche film, anche se faccio un po' fatica, per via delle interruzioni e soprattutto del piccolo schermo.

Anche lei ritiene che Rai 3 e i comici televisivi (e/o cartacei) abbiano, paradossalmente, fatto il gioco della destra?

No, mi sembra che così si spari contro un falso bersaglio. I bersagli sono ben altri. Non mi piace che si faccia un calderone di Rai 3. Ad esempio in «Fuori orario» (che sostituisce i vecchi cineclub) ho visto cose straordinarie. E poi, cosa si vuole. Retequattro?

Napoli è ancora oggi una città culturalmente vivace?

Sì, è molto vivace, molto sofferente. C'è ad esempio la possibilità di scambi artistico-culturali con persone diverse, che mi piacciono molto. E poi si vive molto per strada, ancora oggi.

Lei ha trentacinque anni. Averte tra i suoi coetanei una crescente indifferenza verso la politica?

No, non la avverto, almeno nella mia cerchia. Però, visti i risultati elettorali, siamo chiaramente una minoranza. In realtà, secondo me gli italiani adoravano gli anni '80 e quindi vogliono tornare a quegli anni.

Lei ha votato per il minor male? Nel senso: più contro qualcuno che a favore di qualcuno?

Ho votato, senza molta convin-

zione, per il Pds. E sono persuaso che ha vinto la destra anche perché c'era molto più entusiasmo da parte dei suoi elettori.

Oggi è tempo di battaglia culturale a tutto campo. A Napoli c'è voglia di opposizione?

Sì. E anche Napoli è una città assediata. Non bisogna muoversi di lì, ma restarci, oggi più che mai, e lavorare lì, anche se con quattro soldi. Più che mai.

Passiamo a «Terremoto con madre e figlia» di Fabrizia Ramondino. A me il testo è parso più che altro una commedia; l'ottima recitazione ne ha reso benissimo la leggerezza, l'ironia, l'amarazza. Immagino che non sia d'accordo. Come lo non lo sono con Fofi che presentando lo spettacolo, ha citato Thomas Bernhard, che per me non c'entra per niente...

Niente di male se per lei è una commedia. Credo che il testo di Fabrizia potesse essere diretto anche secondo un altro registro, magari più aspro...

Secondo me invece lo ha reso al meglio. La madre - targata '68 - vi riassume in modo amaro ma vibrante la sua diversità rispetto alla generazione successiva. È una perdente - mi scusi la semplificazione - senza più punti di riferimento. È così?

Di nuovo faccio riferimento a Filottete, che ha una visione del

mondo perdente, senza vie d'uscita. Il suo fascino è la ferita e il dolore e l'ostinazione.

Non le sembra un po' un cliché far vedere i giovani, qui per la precisione «della» adolescenti, come figli della Tv, della manipolazione, della discoteca? Nel personaggio della figlia mi ha interessato invece l'emozione, fragile ma intensa.

Non mi sembra un cliché ma una verità. Anche se il personaggio figlia ha nel testo di Fabrizia un suo spessore.

Presentando a Milano lo spettacolo, lei ha accennato al tema della memoria, non come valore polveroso o amuffito, non come dovere-imposizione, ma...

Ma come fonte creativa. Per me è una grande fonte d'invenzione, ha a che fare col presente e non col passato. Non a caso ho scelto di raccontare Caccioppoli.

Questa sua ultima regia, hanno detto i critici, è un momento di svolta. In che senso?

Mi piace che ogni mio lavoro sia come la tappa di un viaggio: per andare altrove. Ma con bagaglio appresso.

Sta per girare un film. Può anticiparci qualcosa?

Lo girerò quest'estate a Napoli. È basato su un romanzo di Elena Ferrante, «L'amore molesto», pubblicato da E/O.

Non credo che siano tanti quelli che hanno sentito Marta Abba recitare: al Teatro della Pergola a Firenze l'ho ascoltata io, credo fosse il 1954. Io ero là per un concorso, dovevo alzarmi presto il mattino dopo per la prova scritta, ma c'era Marta Abba tornata dall'America che recitava «Come tu mi vuoi».

Era bella, era brava, aveva una voce più simile a un'orchestra che a un solo strumento, sottile, fonda e poi acuta, rotonda e ancora acida.

O ero io che ci mettevo del mio pensando alla lunga insaziata inesausta passione di Pirandello? Lui, è noto, era morto da tanti anni, nel 1936 (e due anni prima aveva ricevuto il Nobel), lei che era nata nel 1900 morirà molto più tardi, nel 1988. Mi capitò poi di sentire parlare con toni irritati: c'erano questioni di diritti - un mare di soldi se si pensa che ancor oggi Pirandello è tra gli autori più rappresentati nel mondo - di opere sottratte alla famiglia, e se non sbaglio, ci fu un processo che confermò la chiara volontà del Maestro che fossero di Marta le nove commedie alle quali lei aveva collaborato.

Si sa quanto la storia amorosa fra la giovane donna e il suo Maestro sia stata tra le più intense (bisognerebbe dire pirandelliane, nell'accezione entrata persino nei dizionari stranieri, per chiudere in un solo aggettivo il flusso di pensieri e desideri contraddittori, di accensioni rimosse e di sensi di colpa).

È indubbio che questa passione arse in Pirandello e che Marta se ne lasciò avvolgere senza barare, corrispondendo con tenero rispetto, con filiale affettuosa

Le lettere di Marta Abba al drammaturgo siciliano

Passioni di Pirandello

GINA LAGORIO

sollecitudine: merci di pessimo scambio in amore, direbbe un noto aforista. Eppure, sufficienti ad alimentare un rapporto che getta sul suolo classico del teatro italiano nel Novecento una luce rivelatrice, capace anche di rinnovare in parte l'interpretazione.

Nella lucida follia o nell'allucinazione logica dei personaggi pirandelliani la passione bruciante e soffocata, la carica erotica controllata fino allo strazio, si spiega meglio da quando siamo in grado di avvicinare l'epistolario dei due, ma in parte soltanto quello di Pirandello, che sempre promesso e mai integralmente pubblicato è forse sulla dirittura d'arrivo all'Università di Princeton cui la Abba lo affidò.

Tutte le lettere di Marta invece sono state trascritte e commentate da Pietro Frasca, direttore dell'Istituto di italianistica della stessa Università, cui già dobbiamo «Marta Abba per non morire», del 1991, un libro prezioso per conoscere gli ultimi undici anni dello scrittore siciliano, perché nel suo rapporto con Marta si specchia quello con l'arte e con il suo farsi sulle scene, con gli at-

tori i produttori le strutture pubbliche.

Del teatro come ragione e fine del vivere, Marta Abba è per Pirandello l'incarnazione vivente e se anche egli non strinse tra le braccia la sua Musa (o chissà forse proprio per questo) un unico fuoco li teneva uniti oltre tutto e oltre tutti, ed è la passione per l'arte, la religione del teatro. L'ultima lettera di Marta è del 1° dicembre 1936 da New York, Pirandello stava lavorando ai «Giganti della montagna»: «I giganti della montagna sono il trionfo della fantasia, il trionfo della Poesia. Scrivo con gli occhi della mente fissi a Te... la mia arte sei Tu; senza il Tuo respiro muore».

Nella sua ricca introduzione Frasca dipana con finezza sul piano psicologico e sul piano storico gli aspetti della storia di questo inquietante amore, scritta nei copioni e nelle pagine epistolari, e vissuta nei viaggi, nelle trattative di lavoro, nelle attese delle prime e delle recensioni critiche, nei rapporti con la gente di teatro; la carriera d'attrice di lei e la vocazione alla scrittura di lui («lei che è uno e centomila, lo sia per ac-

cogliere tutto, anche la bellezza che riempie di sgomento la nostra anima» scrive Marta) vi si dispiegano infine in verità.

E ci siamo resi conto che Frasca ha perfettamente ragione quando definisce «comoda» la presenza di Marta nell'ambiente teatrale di allora, perché persino a distanza di tanti anni una sorta di gelo critico le viene riservato, quasi ancora non le si perdoni di avere avuto ingegno e non essersi venduta, e di aver opposto alle freddezze provinciali italiane successi incredibili recitando in lingua originale, a Parigi, a Londra e a Broadway: «sgrammaticata», «ignorante», «maligna» ho letto, ma anche, certo, donna amata fuori dei moduli consueti, e altera, e appassionata al suo mestiere.

Fonte di vita Marta per il cupo drammaturgo siciliano, respiro di grazia in un'esistenza contratta, mi ha stupito la severità dei giudizi che insistono sulla scarsità letteraria delle lettere, che è indiscutibile, ma si tratta di colloqui scritti tra bauli e copioni. E se Marta dà del «prete» a Silvio d'Amico non fa che ripetere l'abituale definizione di Pirandello: forse l'ipocrisia vincente di allora prolunga le sue gesuitiche riserve anche oggi?

MARTA ABBA
CARO MAESTRO
LETTERE A PIRANDELLO

MURSIA
P.406, LIRE 35.000