

Così insegnò l'arte del teatro a chi sapeva solo cantare



ERASMO VALENTE

ROMA Un evviva, Eduardo, ai tuoi cento anni. Lascia che alla tua festa partecipi un po' anche Luchino Visconti. Foste voi due, tu e lui, a scatenare nel sottobosco prosperante all'ombra della grande fioritura del melodramma, oltre che

invidie, anche momenti di panico. Nel 1959, a Spoleto, (Festival), Visconti mise in allarme il *negotium* scenografico con *Il Duca d'Alba* (Donizetti) rappresentato con le scene, da lui ritrovate, della «prima» postuma al Teatro Apollo di Roma, nel 1882. «Se questo continua nel *repechage* di vecchie scene, qui siamo fregati», si borbottava nel sottobosco.

Tu, dopo la trionfale «prima» italiana del *Naso* di Sciozakovic (una regia favolosa), avesti la bella idea di dedicare il demoniaco tuo impegno anche al melodramma più popolare. Tant'è, accadde con te, che la componente prima-

ria dello spettacolo lirico diventasse il «Teatro», la verità del gesto teatrale, che poteva non avere più bisogno di nuove invenzioni sceniche.

Dopo *Rigoletto* e *Barbiere di Siviglia* (Roma, rispettivamente nel novembre 1966 e nell'aprile 1967) il sottobosco (non aveva fatto caso al *Naso*, considerandolo un evento, una tantum) si sentì perso: «Se questo continua a risolvere tutto soltanto con il teatro, qui noi che facciamo?». Tu, c'è, zitto zitto, pigliandoti tutto il tempo che ti serviva, lavoravi con le eterogenee compagnie di canto come con tue nuove compagnie

di prosa, addestrandole nello scavo del gesto, nella ricerca d'una verità dei personaggi (dal protagonista all'ultima comparsa) e, quindi, nell'inedita espressione di una nuova *vis tragica*. Tutte le *dramatis personae* apparivano come la proiezione di tanti «Eduardi». Sentiamo ancora l'affranto «Gilda, Gilda», urlato da Rigoletto arrancante verso casa, pieno di timori per la figlia, e ancora sospettiamo che forse eri tu stesso, con una gobba e un mantellaccio sulle spalle, a irrompere in palcoscenico, in quel momento. E il *Barbiere*?

Il *Barbiere di Siviglia* fu un tuo

capolavoro. Eri Bartolo, eri Don Basilio, eri Rosina, eri Almaviva, eri in ognuno dei soldati che avevano invaso la casa di Bartolo, eri tu stesso la vecchia Berta, la serva di casa, invecchiata nella solitudine, che contempla lo sfacelo dell'animo umano. Le opere si svolgevano come fantastiche «Eduardiadi». Sei stato tra noi come una miracolosa reincarnazione di Molière, avendo realizzato e sublimato per tuo conto, anche nel melodramma, il favoloso anagramma per cui *Teatro* diventa *Attore* e l'*Attore* è *Teatro*. Era il tuo segreto. Grazie anche di questo: ancora un evviva ai tuoi cento anni.



«Arrivò a Mosca un mago e uno spietato realista»

SEGUE DALLA PRIMA

avessero smarrito la ricerca della verità in nome di sentimenti ed elementi totalizzanti.

Mi piace rievocare la sorpresa di chi ha visto arrivare, come venuto dal nulla, un grande mago, un realista spietato ma anche un grande maestro dei «giochi di prestigio» di nome Edoardo De Filippo. Tutto questo avveniva nel 1956 quando, al teatro Vakhtangov, andava in scena «*Filumena Marturano*» con Ruben Simonov, grande star del pubblico moscovita. Quello spettacolo ha segnato un'epoca.

Con il passare degli anni nessuno ha avuto abbastanza coraggio da sfidare quel successo avvenuto ai tempi del disgelo. Solo all'inizio di questa stagione teatrale, Roman Samghin, mio allievo all'Accademia teatrale russa, mi ha convinto che i tempi erano ormai maturi per una nuova sfida. Tanto più se questa nuova sfida serviva anche a celebrare il grande maestro italiano.

Così, esaurita la serie di spettacoli stravaganti, con incursioni nel teatro sperimentale, ricchi di trovate che nascevano dall'abilità di chi li metteva in scena e da tocchi scenografici un po' fantasmagorici, adatti a suscitare il clamore del pubblico, abbiamo ritirato fuori dalla soffitta il nostro caro vecchio si-



Eduardo Pucinnella e sopra in una scena di «De Pretore Vincenzo»

pario di un teatro un po' *démodé*. Il bello è che nessuno dei nostri giovani attori l'aveva mai visto. Ed, in effetti, quel vecchio sipario non era più stato toccato, se non sbaglio, da una venti-

na di anni. Con l'aiuto prezioso del nostro scenografo Oleg Sceyntsis abbiamo «convolto» il pubblico ricorrendo a decori e addobbi iperrealistici. Abbiamo buttato via gli oggetti di carta-

pesta che riempivano la scena e li abbiamo sostituiti con cose vere, autentiche. Vere sono le finestre e le verande e tutti i mobili di un appartamento, anch'esso vero. Come «vero» è il cortile napoletano costruito attraverso sapienti rilievi tridimensionali che si vedono al di là delle vetrate spaziose. I nostri bilanci sono andati in rosso e i nostri mecenati e sponsor sono «impalliditi» quando abbiamo comprato una quantità incredibile di oggetti d'antiquariato. Abbiamo scelto gli attori più amati dal pubblico russo: stars del teatro, del cinema, della Tv, del calibro di Inna Ciurkova e Armen Garkhanian. Con Roman Samghin ci siamo messi a fare una nuova traduzione di questa famosissima pièce. Ma, man mano, che il lavoro procedeva, abbiamo cambiato idea, preferendo il libero racconto alla traduzione. In questo modo abbiamo cercato di restituire al meglio, in russo, l'originale aneddoto napoletano coniugandolo strettamente con l'essenza dei personaggi. Abbiamo abbassato l'età dei figli adottivi, invitando ragazzi di 12-14 anni, cioè quei rappresentanti della fascia di età che nella Russia di oggi ha più voglia e bisogno di crescere in famiglia. Può sembrare paradossale ma, nella Russia attuale, con il suo calo demografico, c'è un numero enorme di ragazzi senzatetto e di piccoli vagabon-

di! Lo confesso. Tempo fa consideravo il «valore della famiglia» come un'imposizione troppa pedagogica o una predica da prete. Ma, per fortuna, l'uomo cambia anche se questo uomo è un regista teatrale, esponente di un mondo strano e assurdo.

Oggi che i russi non vivono più nel migliore dei mondi possibili e tutti i valori, anche quelli familiari, sembrano in estinzione, la voglia disperata di «famiglia» come focolare sicuro, come desco attorno al quale ritrovarsi con i genitori, sembra ritornare di primaria importanza. Questo bisogno tocca nel profondo il cuore dei russi.

Il nostro spettacolo lo abbiamo intitolato «La città milionaria», mettendo in calce che si tratta di una nostra libera interpretazione della famosissima pièce «*Filumena Marturano*». All'inizio di aprile c'è stata la prima. Da quel giorno la gente di Mosca affolla il teatro: ride di gusto, regala applausi scroscianti e piange lacrime vere. Beh, è nel carattere del teatro russo far ridere e insieme piangere. Non possiamo che ringraziare il grande Edoardo che ci ha dato questa meravigliosa possibilità.

MARK ZAKHAROV
regista del Teatro Lenkom
di Mosca
Traduzione
di Viktor Gaiduk

GIOVANI REGISTI

«Metterò in scena la Filumena ma fuori dalla sua cornice»

ROSSELLA BATTISTI

ROMA Debutterà nello stesso giorno in cui fu rappresentata la prima volta, il 7 novembre al teatro di Ascoli Piceno, la *Filumena Marturano* con Isa Danieli, diretta da Cristina Pezzoli, trentacinquenne in rapida crescita (e mamma imminente in questi giorni di un terzo bebè). «Iniziata» al teatro di regia nientemeno che da Dario Fo («un divertentissimo stage estivo a 19 anni alla libera università di Alcatraz», racconta), studi alla «Paolo Grassi» e un apprendistato di anni con Massimo

Castri, Cristina Pezzoli si è già misurata con successo in classici e contemporanei, ma è al suo primo Eduardo.

Occuparsi del teatro di De Filippo non è pratica frequente tra i giovani registi, che pure si cimentano spesso spericolatamente con grandi autori, come Shakespeare, per esempio. Come mai?

«C'è il problema della lingua, credo. Un timore reverenziale nei confronti dei testi di Eduardo, consacrati dall'interpretazione napoletana e consegnati così alla memoria collettiva».

Lei come ha vinto questo «timore»?

«L'occasione me l'ha data Isa Danieli, alla quale dopo molte

trattative sono stati concessi i diritti per rappresentare *Filumena Marturano*. Era un impegno reciproco tornare a lavorare insieme dopo la felice esperienza avuta con *La Celestina*, e sono stata ben contenta di mettere alla prova il mio amore per Eduardo. Con un desiderio: trovare una consonanza nel testo al di là della necessità di fare un suo spettacolo per il centenario».

Come sarà la sua «Filumena»?

«Un primo livello di rapporto è verificare il «virtuosismo» di questo spettacolo: è come recitare una romanza notissima. Ma ho la forte impressione che molti significati e spessori del-

l'opera possono essere raccontati al di fuori del virtuosismo. Bisogna mettersi in un altro ambiente, uscire dal confronto. Durante la lettura del testo, mi ha colpito questa specie di ring in cui maschile e femminile si confrontano. Da un lato un uomo-figlio e dall'altro una supermadre, una specie di Medea moderna che usa i figli per vendicarsi. Senza perdere la comicità che esiste, penso di sviluppare la parte più violenta del testo. Questo riverbero autobiografico nella figura di Domenico Soriano, un uomo leggero e infantile, che Eduardo forse ha scritto pensando al padre naturale. In *Filumena*, invece, leggo la vo-

glia di recuperare la propria dignità di vita».

De Filippo dava delle indicazioni molto precise anche sull'allestimento. Come si regolerà al riguardo?

«Credo di poter fare un buon servizio a Eduardo e alla sua modernità nell'uscire da certi vincoli e da una scena troppo realistica. E la fedeltà e la libertà insieme che ci si prende con i grandi autori per ritrovare una sensibilità più adeguata a un racconto moderno. Immagino quindi una scena molto meno realistica dell'ambiente umbertino degli anni Cinquanta che viene suggerito. Comincio il primo atto nella camera da let-

to, intesa come luogo di un'intimità durata trent'anni. Nel secondo, invece, penso a una dialettica di spazi simbolica costruita attraverso un incrocio di pianerottoli. Luoghi di transito, dove nessuno ha un posto preciso, mentre il finale si svolgerà nella terrazza all'aperto in un clima che avverto un po' cecocheviano, molto struggente con *Filumena* che lamenta le scarpe strette e il caldo».

Lei lavora spesso con brave e intense attrici, come Maddalena Crippa o Isa Danieli, appunto. C'è un feeling particolare nel dirigere un'altra donna?

«Direi in generale che mi piace molto lavorare con gli attori.

Cercare con loro un rapporto di comunicazione profonda. Con le donne, a volte, questo è più facile: sono più spudorate nella concessione dei loro sentimenti. Ma anche gli attori sono più «morbiditi» nel lasciarsi andare con una regista donna».

Lei è una delle poche. Esistono delle discriminazioni?

«Certo, il teatro rispetto al cinema ha una struttura più autoritaria e rigida. Ma credo che il problema sia soprattutto nello scarso ricambio generazionale che abbiamo in Italia. Così, quando ci sono pochi posti disponibili, fare la regista è essere minoranza nella minoranza».

