

fitainforma

ANNO XXVI - N. 1
aprile 2012



MASCHERA D'ORO

**A I Cattivi di Cuore di Imperia
la vittoria al 24° Festival**

VITA ASSOCIATIVA

**Tempo di elezioni:
si comincia
dal nazionale**

CONTEMPORANEO

**Alfred Jarry
l'innovatore**



Il teatro musicale

All'interno la sedicesima monografia staccabile della collana "Educare al Teatro"

aprile 2012

tra gli argomenti di questo numero:

SOMMARI

1 Editoriale

Alcune riflessioni del presidente di Fita Veneto Aldo Zordan.

2 MASCHERA D'ORO

I Cattivi di Cuore di imperia si impongono, con "From Medea" di Grazia Verasani, alla ventiquattresima edizione del festival nazionale. Il prossimo appuntamento per loro adesso è il 26 maggio sul palcoscenico del Teatro Olimpico.

8 Vita associativa

Tempo di elezioni in casa Fita. Il 2 e il 3 giugno toccherà al livello nazionale, entro i 120 giorni successivi a quelli provinciali e regionali. Le informazioni essenziali per votare o delegare.

I-XVI INSERTO - Il teatro musicale

Nuovo appuntamento monografico con la collana "Educare al Teatro". In questo numero un affascinante viaggio in quel particolare universo nel quale teatro e musica si incontrano, dal madrigale all'opera rock, passando attraverso la lirica e il musical.

28 Contemporaneo: Alfred Jarry

In copertina:

una scena di "From Medea", spettacolo vincitore della Maschera d'Oro 2012



fitainforma

Bimestrale
del Comitato Regionale Veneto
della Federazione Italiana
Teatro Amatori
ANNO XXVI
aprile 2012



**giunta
regionale**

Direttore responsabile
ANDREA MASON

Stampato in 4.200 copie
e inviato ai soci Fita Veneto
Registrazione Tribunale
di Vicenza n. 570
del 13 novembre 1987

Direzione e redazione
Stradella delle Barche, 7
36100 VICENZA
tel. e fax 0444 324907
fitaveneto@fitaveneto.org
www.fitaveneto.org

Responsabile editoriale
ALDO ZORDAN

Caporedattore
Alessandra Agosti
Comitato di Redazione
Giuliano Polato
Stefano Rossi
Stefano Vittadello
Emilio Zenato

Segreteria
Cristina Cavriani
Giuliano Dai Zotti
Roberta Fanchin
Maria Pia Lenzi

Stampa
Tipografia Dal Maso Lino srl
Marostica

Poste Italiane s.p.a.
Spedizione in Abbonamento
Postale D.L. 353/2003
(conv. in L. 27/02/2004 n° 46)
art. 1, comma 2, DCB Vicenza

Candidarsi, gesto di appartenenza per costruire la Fita che vogliamo

L'editoriale

Cari Amici,

come sapete questo 2012 porta con sé l'importante appuntamento con il rinnovo delle cariche all'interno della nostra Federazione a tutti i livelli, da quello nazionale (a giugno) a quelli provinciali e regionali, da effettuarsi entro centoventi giorni dalla conclusione delle votazioni nazionali.

Quello che attende ciascuno di noi, come iscritto Fita, è dunque uno dei momenti di partecipazione attiva e diretta di maggiore rilevanza per la vita associativa: con la nostra scelta, infatti, indicheremo la traiettoria lungo la quale desideriamo far procedere la Federazione nei prossimi quattro anni. Votare è quindi - in ambito Fita, come in qualsiasi altra realtà democratica e condivisa - il primo, basilare e fondamentale strumento a disposizione di ciascuno di noi per affermare la propria "esistenza", il proprio ruolo, il proprio peso. Inutile perciò ricordare quanto gli appuntamenti elettorali dei prossimi mesi siano importanti: per la Federazione nel suo complesso, certamente; ma anche - non dimentichiamolo - per esprimere in un unico gesto la nostra individualità e la nostra volontà di far parte di un gruppo, di una forza, di una rappresentanza.

Non mi dilungherò oltre su questo fronte: siamo tutti adulti e abbiamo tutti scelto liberamente di far parte della Federazione. Votare significa esserci. Non votare automaticamente ci rende invisibili, lasciando le scelte ad altri.

È invece a chi intende candidarsi - e l'augurio è quello di una bella vitalità su questo versante - che desidero proporre alcuni spunti di riflessione. Non nuovi d'altra parte, ma sempre assolutamente attuali. Tante e tante volte mi avete sentito ripetere questa frase: "La Fita siamo noi". Siamo noi a farne parte e siamo noi, con le nostre azioni, a disegnarne il profilo, a determinarne successi e debolezze, a darle lustro o a metterla in difficoltà. In occasione delle prossime votazioni vorrei dunque che, più che mai, elaboraste appieno il significato di queste parole.

Quella di mettere a disposizione della Federazione parte del proprio "tempo libero" e delle proprie energie, competenze e idee è senza alcun dubbio una decisione meritoria, che deve però essere presa non sulla spinta di un momentaneo entusiasmo ma dopo un'attenta, serena e responsabile riflessione personale. Non intendo, con queste parole, scoraggiare eventuali buone volontà: anzi, è di quelle che abbiamo bisogno. Ma è importante rendersi conto che essere eletti significa mettersi al servizio della Federazione, delle sue esigenze e dei suoi tempi, che automaticamente devono venire prima delle esigenze e dei tempi personali. Sono gli oneri e non gli onori quelli ai quali dobbiamo pensare inserendo il nostro nome nella lista dei candidati. Occorre insomma allungare lo sguardo oltre il giorno delle votazioni e decidere con serenità e responsabilità, per poi mantenere gli impegni presi.

Mi preme inoltre ricordare che le porte della Fita, a tutti i livelli, sono sempre aperte. Chi ha idee, proposte e volontà è il benvenuto.

L'importante insomma è "esserci" e far sentire la propria voce in maniera costruttiva, senza mugugnare nell'ombra o criticare senza costrutto. Rendiamoci visibili, partecipiamo, dialoghiamo, diciamo la nostra opinione, portiamo nuove idee, confrontiamoci, proponiamo e facciamo. Solo così potremo costruire insieme la Fita che vogliamo.

scriveteci a fitaveneto@fitaveneto.org

I Cattivi di Cuore indossano la Maschera E l'Olimpico li aspetta

La formazione di Imperia convince la giuria con l'intensità di "From Medea", testo di Grazia Verasani, per la regia di Gino Brusco. A La Barcaccia di Verona il gradimento del pubblico

È andata a I Cattivi di Cuore/Teatro del Banchéro di Imperia la 24ª edizione del Festival nazionale "Maschera d'Oro", promosso da Fita Veneto d'intesa con Regione, Provincia, Comune, Confartigianato provinciale e *Il Giornale di Vicenza* come media partner. In un Teatro San Marco in festa, la vittoria della formazione ligure per *From Medea* di Grazia Verasani, regia di Gino Brusco, è stata accolta da scroscianti applausi, così come i singoli Oscar attribuiti ad attori, re-

gisti e allestimenti. Ora, per il gruppo di Imperia, un biglietto di ritorno per Vicenza, il prossimo 26 maggio, quando avrà l'occasione di esibirsi sullo storico palcoscenico del Teatro Olimpico, grazie all'abbinato Premio Faber Teatro, messo in palio dalla Confartigianato provinciale.

Oltre al trofeo maggiore, I Cattivi di Cuore hanno ottenuto anche il premio per il migliore allestimento (scene, costumi, musica e luci).

Incetta di riconoscimenti, poi, per *La Barcaccia* di Verona, di scena con *El ciacolon imprudente, ovvero Il contrattempo* da Carlo Goldoni: migliore regia e migliore attore protagonista, entrambi a Roberto Puliero; migliore attrice caratterista Kety Mazzi; migliore giovane interprete Alessandra Ionta; maggiore gradimento da parte del pubblico.



Migliore attrice protagonista è stata invece giudicata Tina Stanpanato, Filumena Marturano nell'omonimo testo di Eduardo, messo in scena da Il Dialogo di Napoli, per la regia di Ciro Ruoppo. Migliore attore caratterista, il padovano Armando Marcolongo, l'oste nella *Betia* di Ruzante proposta dalla compagnia Teatrotergola, per la regia del compianto Lele Fanti.

Alla finale della "Maschera" hanno inoltre partecipato Teatroimmagine di Salzano (Venezia) ne *Il barbiere di Siviglia* di Benoit Roland e Roberto Zamengo, spettacolo di commedia dell'arte ispirato all'opera buffa di Gioachino Rossini e altro, per la regia dello stesso Roland; G.A.D. Città di Pistoia in *Don Chisciotte della Manca* da Cervantes e Bulgakov, regia di Franco Checchi; Compagnia Altinate di Mogliano (Treviso) in *Una delle ultime sere di Carnevale* di Carlo Goldoni, regia di Francesco Pinzoni.

Nel corso della serata al San Marco sono stati inoltre premiati gli studenti vincitori del concorso di critica teatrale: prima Anastasia Destro del "Trissino" scientifico di Valdagno, seconda Marta Andriolo del classico "Pigafetta" di Vicenza, terzo Paolo Pezzuolo del "Trissino" classico valdagnese. Infine, il Premio "Renato Salvato" per l'impegno in favore del teatro è stato assegnato a Teatri S.p.A. di Treviso, mentre la prima edizione del Premio "Paolo Giacomini", istituito dalla Fita nazionale, è andata simbolicamente alla famiglia dell'attore, regista e rappresentante Fita scomparso.

Aperta dal saluto del presidente di Fita Veneto Aldo Zordan – tra i partecipanti numerose autorità locali, oltre al presidente nazionale Carmelo Pace e al vice Gianfranco Ara - e condotta con la consueta spigliatezza dalla giornalista Elisa Santucci, la serata ha avuto una piacevole conclusione con l'energia e la bravura dei giovani attori della compagnia veronese "Einaudi-Galilei", studenti

dei due omonimi istituti scalligeri (ma compagnia a tutti gli effetti e iscritta alla Fita): guidati da Renato Baldi ed Ermanno Rigattieri, i ragazzi si sono mossi con sicurezza nella veste di attori, cantanti e ballerini raccontando le divertenti vicende di *Non per caso a Pinocchio cresce il naso*, commedia musicale di Paolo Panizza. Tante risate e tanti applausi dal pubblico del San Marco.



LA PREMIAZIONE

Una raggianti Chiara Giribaldi, attrice de *I Cattivi di Cuore*, riceve la Maschera d'Oro a nome della compagnia. Con lei nella foto, da sinistra, il presidente Fita Veneto Aldo Zordan e il presidente di Confartigianato Vicenza Agostino Bonomo.

La motivazione della Giuria

Condotto su un testo di lacerante bellezza, il lavoro mette in scena quattro interpreti perfettamente calate nelle rispettive figure femminili, ciascuna in lotta contro le proprie ossessioni.

Grazie a una regia tanto essenziale quanto efficace, le attrici muovono i loro personaggi nella dimensione d'una forzata convivenza riuscendo, al tempo stesso, a "muovere" l'emozione e la coscienza dello spettatore.

Tragiche storie individuali alle spalle, un futuro annullato e una quotidianità nella quale l'angusto spazio fisico diventa metafora di una costrizione psicologica che non nega struggenti aneliti a una vita "altra": questi gli elementi drammaturgici dell'opera, sorretti dalle attrici con intensa adesione, a comporre un quadro di straordinaria umanità, che obbliga alla riflessione.

Gli altri finalisti



Teatroimmagine



Il Dialogo



La Barcaccia



G.A.D. Città di Pistoia



Teatrotergola



Altinate



Regia Roberto Puliero de La Barcaccia premiato dal drammaturgo Luigi Lunari, consulente artistico di Fita Veneto



Gradimento La Barcaccia premiata dall'assessore alla Cultura del Comune di Vicenza, Francesca Lazzari



Attore Roberto Puliero de La Barcaccia premiato dall'assessore comunale Pierangelo Cangini



Attrice Tina Stampanato de Il Dialogo riceve il premio da Francesco Pierazzoli, tesoriere della Fita nazionale



Attore caratterista Armando Marcolongo di Teatrotergola premiato da don Giuseppe Ruaro



Attrice caratterista Kety Mazzi de La Barcaccia premiata da Gino Tarter, presidente Co.F.As.



Allestimento *I Cattivi di Cuore* ricevono il premio dal vicepresidente della Fita nazionale, Gianfranco Ara



Giovane *Alessandra Ionta* de *La Barcaccia* premiata dal presidente di Fita Verona Donato De Silvestri

La Giuria della Maschera d'Oro

Carmelo Rigobello *operatore culturale - presidente*

Carlo Agostini *vincitore concorso critica 2011*

Gabbris Ferrari *docente universitario e regista*

Sergio Garbato *critico teatrale*

Antonio Stefani *critico teatrale*

La Giuria del concorso di critica

Alessandra Moretti *vicesindaco - presidente*

Mariano Santin *operatore teatrale - coordinatore*

Mario Bagnara *storico del teatro*

Stefano Girlanda *redattore spettacoli de
Il Giornale di Vicenza*

Mario Lucchini *docente, attore e regista*

Sergio Moretti *dirigente scolastico*

Erminio Villani *docente materie letterarie*



Premio Salvato *Daniela Salvato* consegna il premio a Gianfranco Gagliardi, amministratore unico di Teatri S.p.A.



Un momento dello spettacolo che ha concluso l'edizione 2012 del Festival: Non per caso a Pinocchio cresce il naso con i giovani (e bravissimi) attori della compagnia Einaudi-Galilei di Verona

Bella prova quella dei partecipanti al Premio di critica

Il Ruzante, cittadino fuori ma contadino nell'anima

Pubblichiamo il testo di Anastasia Destro, studentessa del Liceo Scientifico "Trissino" di Valdagno, prima classificata al concorso di critica teatrale.



È un tuffo indietro nel tempo, quello che hanno vissuto gli spettatori del teatro San Marco a Vicenza, lo scorso sabato. Nell'ambito della rassegna teatrale "Maschera d'Oro", hanno infatti potuto assistere alla raffinata produzione della compagnia Teatrotergola di Vigonza (Pd) della commedia *Betia*, dal testo dell'autore-attore cinquecentesco Angelo Beolco, meglio noto come Ruzante.

Un salto indietro, un ritorno alle origini, potremmo dire, nelle comunità rurali del contado padovano, dove si svolge la vicenda sempre attuale di una passione rincorsa, persa e ritrovata. Zilio è un giovane - e un po' ebete, *minciòn* - bracciante, che si strugge d'amore per la bella Betia. A fraporsi tuttavia al realizzarsi del suo sogno d'amore, il volere di quest'ultima e della madre di lei, poco propense ad accogliere in casa il giovane spasimante imbranato e notariamente *poltròn*. Per fortuna in soccorso

dell'umile giovane, accorre l'amico Nale, scaltro ed esperto nell'arte del conquistare, già sposato, pronto ad approfittare del favore della compiacente Betia, una volta maritata, per prendersela come amante. Una volta convinte la ragazza e la madre, al matrimonio seguirà la scoperta delle reali intenzioni di Nale e la sua fantomatica "morte" per mano di Zilio. A questo punto entra in scena la moglie dell'astuto contadino, pronta a consolarsi della perdita dell'amato. Insomma, l'accavallarsi di situazioni comiche e la comparsa successiva di nuovi personaggi entusiasmano il pubblico vicentino, che saluta coinvolto e divertito la performance, fino all'ultima scena, finale sorprendente e ironico dove ognuno è accontentato.

I dialoghi sono incalzanti e si ride di gusto - nonostante il testo sia scritto interamente nell'antico dialetto padovano - delle battute, spesso al limite della sconceria, tra gli umili ma saggi contadini ruzantiani. Non a caso, l'autore è sempre più riconosciuto come il padre del teatro rinascimentale e moderno, ancor prima di Shakespeare e del nostro Goldoni.

Figlio illegittimo di un nobile e medico della campagna pavana, Ruzante può immergersi nell'ambiente colto della città senza tuttavia perdere i contatti con



Il vicesindaco Alessandra Moretti premia Anastasia Destro, vincitrice del concorso di critica teatrale per studenti delle Scuole superiori. Sotto la seconda classificata Marta Andriolo; in basso, il padre ritira il terzo premio, vinto da Paolo Pezzuolo



il mondo primitivo e rurale del contado. Ed è proprio questo a rendere la sua opera così innovativa e immortale. La trasposizione dei "dati psicologici" (quelli di Menandro e Plauto, per intenderci), fa sì che il teatro ritorni quello studio attento delle passioni umane che era nel mondo antico. E, in questo caso, le passioni nella loro materialità, nella semplicità dell'ambiente contadino. L'amore sincero e ingenuo di Zilio, l'astuzia di Nale, l'orgoglio e il pragmatismo di Betia - reso con grande energia dall'attrice Valentina Zoccarato - sono quelli di ieri e di oggi; gli inganni, le beffe e i giri di parole - oltre ad una buona dose di battute volgari - sono quelli che divertivano le platee campali di cinquecento anni fa e che - lo hanno provato - fanno divertire le platee di oggi. "Betia, son tuto tuo de ti" supplica Zilio e la sua *snaturalità*, il vivere secondo natura, secondo le passioni più vitali e tabù che Ruzante intendeva studiare e riprodurre, prende vita sul palco del San Marco, e rende tutti noi spettatori un po' più *omini*, un po' più umani.

Non ci sono esitazioni nelle felici interpretazioni di tutti i personaggi, primi fra tutti l'esuberante e brillante Nale di Angelo Renier e la madre di Betia, Dona Menega, nella resa che ne dà la convincente Angela Musetti. In alcuni

momenti in più di venti in scena, gli attori usano bene la quantità senza mancare di qualità, alternando anche musica di zampogne e pifferi, canti e balli. E riescono senza praticamente l'ausilio di alcun supporto musicale, se non il muggito di qualche mucca o il chiocciare di qualche gallina, a far rivivere quello che doveva essere un teatrino di campagna nei primi anni del Cinquecento.

Dalle discussioni intorno all'amore del primo atto alla dinamicità brillante del secondo, a far da padrone è il testo, l'opera del "Molière italiano", nell'adattamento attento e appropriato che ne ha dato il regista Gabriele Fanti, curatore e studioso della figura del "fondatore del teatro moderno", come egli lo riconosceva, che dal 1969 porta in scena la commedia.

Ed è questo regista, questo maestro da poco perduto, che la compagnia ha voluto omaggiare con l'intensa recitazione di sabato. Un ricordo sentito e dovuto, una nota di sincera commozione alla fine della serata.

Anastasia Destro



Premio Giacomini *I figli di Paolo Giacomini ricevono dal presidente Carmelo Pace il Premio istituito dalla Fita nazionale in memoria dell'operatore teatrale e rappresentante della Federazione, scomparso nel 2011.*



Riconoscimento *La Fita nazionale ha consegnato a Fita Veneto una targa per l'impegno e la qualità che ne contraddistinguono l'azione nell'organizzazione del festival. Da sinistra, Zordan, presidente Fita Veneto, e i rappresentanti nazionali Pace, Ara e Pierazzoli.*



La serata *Divertente e piena di energia come sempre la serata delle premiazioni, condotta dalla brava Elisa Santucci.*

ELEZIONI FITA

Il 2 e il 3 giugno le urne nazionali

Poi, entro 120 giorni, toccherà alle votazioni provinciali e a quelle regionali

Tempo di rinnovo cariche per la Fita, momento di particolare importanza per la vita associativa.

In attesa del recapito da Roma alle singole compagnie della convocazione in materia, ne anticipiamo i punti essenziali.

Il percorso delle elezioni coinvolgerà tutti i livelli della Federazione, prendendo il via sabato 2 e domenica 3 giugno a Tivoli, in provincia di Roma, con le votazioni nazionali (in quella stessa occasione si svolgerà l'assemblea per l'approvazione del bilancio). Entro 120 giorni dalla conclusione di questo primo appuntamen-

to con le urne le votazioni dovranno avere luogo anche per i livelli provinciali e regionali.

Deleghe

Come detto, il 2 e il 3 giugno si svolgeranno due assemblee: quella per il rinnovo cariche e quella per l'approvazione del bilancio. Attenzione quindi alle relative deleghe: per il rinnovo cariche, ogni rappresentante legale o suo delegato potrà esprimere tre voti (il proprio oltre a due in delega); per il bilancio, invece, le deleghe potranno essere tante quante le compagnie della sua provincia. La delega - che sarà

scaricabile anche dal sito www.fitateatro.it - dovrà essere compilata in ogni sua parte e accompagnata da fotocopia del documento di identità del delegante, che potranno essere trasmesse al delegato anche a mezzo fax o e-mail. Si ricorda infine che l'ospitalità a Tivoli sarà a carico della Fita.

Nuove iscrizioni e riaffiliazioni

Per consentire la regolarità delle votazioni, il normale iter delle iscrizioni e riaffiliazioni alla Federazione subirà un'interruzione. In pratica, per quanto riguarda le nuove iscrizioni esse



saranno possibili fino al 9 maggio compreso, mentre le riaffiliazioni potranno essere effettuate entro il 29 maggio compreso. Le procedure torneranno alla normalità il giorno successivo alla conclusione delle elezioni (4 giugno). Ovviamente potranno accedere al voto solo le compagnie regolarmente iscritte.

Importante riconoscimento assegnato ad Aldo Zordan

Premio al presidente Fita Veneto come "fabbricatore di idee"

C'è anche Aldo Zordan tra i "fabbricatori di idee" che saranno insigniti, alla presenza del ministro per lo sviluppo economico Corrado Passera, del Premio Città Impresa nell'ambito dell'omonimo Festival, giunto alla quinta edizione. L'evento, promosso da Corriere della Sera, NordEst Europa e Unicredit come main

partner, è dedicato quest'anno appunto al tema delle "fabbriche di idee", volendo premiare - come si legge in una nota degli organizzatori - imprenditori, giovani, lavoratori, amministratori pubblici che con il proprio operato collaborino allo sviluppo del territorio sotto i più diversi punti di vista, da quello economico a quello

culturale. In questo senso si colloca il riconoscimento assegnato ad Aldo Zordan, da anni attivo rappresentante di Fita Veneto, con la quale ha compiuto un percorso ricco di progetti e traguardi raggiunti, con particolare attenzione al collegamento con il territorio, al rapporto con i giovani e la scuola e alla crescita artistica.





DOCUMENTI



Il teatro musicale

Dal madrigale all'opera rock

Teatro musicale:

Importante è distinguere tra musica di scena Tra i punti di svolta, il madrigale, l'opera lirica

In questo nostro nuovo appuntamento, il sedicesimo, della collana di monografie *Educare al teatro*, affrontiamo la genesi e l'evoluzione di una lunga storia d'amore: quella tra musica e teatro, non priva anch'essa di qualche screzio e di qualche invidia (un esempio per tutti? Molière e Lully), ma sostanzialmente solida e fertile. Per affrontare nel migliore dei modi questo ampio e complesso argomento, però, occorre fin da subito sgomberare il campo da eventuali fraintendimenti: una cosa è la "musica per il teatro", o "musica di scena" che dir si voglia, che dello spettacolo è un contorno più o meno consistente; altra cosa è il "teatro musicale" o "teatro in musica", nel quale la componente musicale ha un ruolo da coprotagonista, lavorando fianco a fianco con il testo e la parte recitativa (si pensi all'opera lirica), e facendosi spesso accompagnare (si pensi al musical o alla commedia musicale) da coreografie. È questo l'oggetto principale del nostro viaggio, che spazierà tra le epoche e i generi più diversi.

Ma qual è la data di nascita del teatro in musica? Neanche a dirlo, anche in questo caso gli studiosi sono divisi, come vedremo nella nostra analisi, ponendola chi addirittura nella più profonda antichità classica, visto che nella tragedia il canto aveva un ruolo importante, chi all'epoca dei "trovatori" medievali, chi alla comparsa del melodramma.

Quello tra la musica e il teatro è un rapporto che, tra alti e bassi, dura da tanto, tanto tempo. L'archeologia e l'antropologia antica confermano con sicurezza che l'emissione di suoni con la voce o con strumenti via via più raffinati ha rappresentato un elemento rilevante dei riti religiosi e sociali fin dalla notte dei tempi, spesso in combinazione con quei movimenti ritmici che possiamo considerare gli antenati della danza.

L'antefatto

È forse questa l'origine del teatro in musica? Ognuno è naturalmente libero di pensarla come meglio crede, sia in merito al concetto di *musica*, sia in merito all'idea di *teatro*, ma forse qualche altro passo in avanti lungo la linea del tempo sarebbe il caso di farlo per poter davvero parlare di *teatro in musica* nel senso più pieno del termine.

Magari arrivando fino a quei rituali arcaici dai quali prese vita la tragedia greca: dai versi cantati e danzati dai caprai (tra i significati di *tragedia* c'è anche quello di *canto del capro* o *canto per il capro*) su su fino allo splendore del V secolo avanti Cristo, quando Eschilo, Sofocle ed Euripide incantavano le folle con



*Nell'immagine in alto, una ceramica greca decorata con figure in atto di danzare e cantare. Qui sopra, un brano da *Le jeu de Robin et de Marion*, contrasto del XIII secolo composto dal trovatore Adam de la Halle (nella miniatura qui accanto)*



le loro storie di uomini e di dei, dando al canto un ruolo di notevole rilevanza. Ma anche questo pensiamo sia terreno per le diatribe degli studiosi.

E allora andiamo avanti ancora un po'. Magari fino al XIII secolo, il 1200, quando il trovatore Adam de la Halle (1237 circa-1288), detto

anche Adam il gobbo, diede una svolta alla poesia e alla musica della sua epoca, tanto da venire ritenuto il padre della musica profana e del teatro secolare in Francia: non a caso i suoi *ludi scenici* sono

storie sul pentagramma

e vero e proprio teatro in musica: due mondi ben diversi e l'operetta, la commedia musicale e il musical americano



Qui sopra, il prologo dell'*Euridice* musicata da Peri e accanto il frontespizio dell'omonima opera musicata da Caccini



considerati da molti gli antenati dell'opera comica. È sufficiente per ritenere il XIII secolo come data di nascita del teatro in musica? Secondo molti no. Più convincente - e su questa data convergono infatti i pareri favorevoli della maggior parte degli studiosi - è una data con tanto di giorno, mese e anno: il 6 ottobre 1600, in occasione dei festeggiamenti a Firenze per il matrimonio (per procura) tra Maria de' Medici ed Enrico IV re di Francia e Navarra, dal quale nasceranno sei figli. Fu in quell'occasione, dunque, che il tenore e compositore Jacopo Peri detto Zazzerino (1561-1633) decise di mettere in musica l'*Euridice* di Ottavio Rinuccini, considerata la prima opera lirica

della storia. Per essere precisi, però, l'*Euridice* è la prima "opera lirica" che ci sia giunta, visto che già alcuni anni prima, nel 1594 o 1597, Peri aveva tentato un'impresa simile con un altro testo di Rinuccini, la *Dafne*, forse però non musicato interamente. Da notare poi che alcuni brani dell'*Euridice* furono musicati da Giulio Caccini (1550-1618), che con Peri definì il cosiddetto *stile recitativo*, che avrebbe avuto un ruolo di primo piano nell'evoluzione del melodramma. Sullo stesso testo Caccini si mise poi al lavoro autonomamente, producendo una sua *Euridice*, sempre su libretto di Rinuccini. Il lavoro di Peri, Rinuccini e Caccini era comunque il risultato di un'intuizione che

Il recitativo

Con il termine *recitativo* si intende una composizione nella quale il cantante si esprime con il cosiddetto "recitar cantando". Ne esistono due tipi: il *r. secco* utilizza normalmente uno strumento a tastiera e un basso (es. clavicembalo e violoncello); il *r. accompagnato o obbligato* utilizza l'orchestra.

da tempo andava maturando nella cerchia della celebre Camerata de' Bardi, come veniva chiamato il circolo di menti illuminate riunite attorno al mecenate fiorentino Giovanni Bardi, più o meno fra il 1576 e il 1582. Ma già prima di allora, fin dagli inizi del Cinquecento, qualcosa bolliva in pentola: il teatro dava spazio agli *intermedi*, ossia intermezzi musicali eseguiti fra un atto e l'altro, ed era in voga la *pastorale drammatica*, detta anche *tragicommedia*, che vedeva alcuni personaggi agire cantando e suonando.

E che dire della musica drammatico-religiosa?

Abbiamo visto come importante sia stato, da sempre, il ruolo della musica

e del canto nella ritualità, quella cristiana e cattolica comprese. Ma c'è un ma, ben spiegato da Donald Jay Grout nella sua *Breve storia dell'opera* (Rusconi Editore): "Oggi - scrive - conosciamo diverse forme di musica drammatico-religiosa, come la cantata, l'oratorio e la passione; questi ultimi due, a parte il soggetto, differiscono dall'opera essenzialmente perché comprendono solo dei passaggi narrativi e non hanno bisogno di scenografia, costumi o azione scenica. Persino questa differenza è dovuta quasi soltanto a una casualità storica: nasce dalla tradizionale antipatia tra Chiesa e teatro, antipatia che prese piede soprattutto durante il Rinascimento. In questi tipi di musica sacra l'impeto drammatico non è annullato, ma solo spogliato delle bardature esterne più direttamente connesse con le sue manifestazioni profane. E l'opera, con rare eccezioni, è una forma profana. Il suo scopo non è diverso da quello di tutte le arti profane: l'arricchimento e l'abbellimento della vita civilizzata".

In principio fu il madrigale
Abbiamo visto come la strada attraverso la quale Rinuc-

continua ►

cini e compagni giunsero alla loro *Euridice* partisse da lontano. Fra le tappe di avvicinamento più importanti, lo studioso Luigi Lunari - nella sua *Breve storia della musica* (Editrice San Raffaele) - fa coincidere “la nascita di una drammatizzazione della musica (o della messa in musica di un dramma) con l’incontro tra il madrigale e le forme del dialogo teatrale, in quello che fu chiamato il *madrigale dialogico*”. Numerosi gli esempi citati da Lunari, nei quali “la struttura polifonica del madrigale viene usata per un ‘racconto’ o per la descrizione di una scena di vita vissuta”. Tra gli altri, ecco allora il *Cicaleccio delle donne al bucato*, del 1567, del mantovano Alessandro Striggio, l'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi, del 1597, e la *Pazzia senile* di Adriano Banchieri, del 1598. “La conduzione polifonica di questa *commedia harmonica*, come fu chiamata - spiega Lunari - si avvale largamente dei risultati della Camerata de’ Bardi, che andava predicando l’abbandono dell’intricato tessuto polifonico del madrigale tradizionale, per una monodia che lasciasse intendere la parola”.

E Lunari va oltre, non nascondendo la propria simpatia per il realismo di Vecchi e Banchieri (due ecclesiastici, tra l’altro) sia sotto l’aspetto testuale e recitativo che sotto quello musicale (notevoli in loro le influenze della musica popolare), rispetto alla realtà “sempre un po’ paludata e cortunata della Camerata de’ Bardi e del teatro in musica che essa terrà a battesimo”, con tutti i crismi dell’ufficiatà e con la benedizione dei

tanto amati classici.

Di diverso avviso Grout, che scrive: “I madrigali drammatici furono un primo tentativo di combinare musica e teatro comico, privilegiando la vitalità popolare della commedia dell’arte contro i languori aristocratici della favola pastorale. Ma restarono un insieme di madrigali, e non costituirono mai musica teatrale. Il contributo che possono aver dato alla nascita dell’opera consiste soprattutto nell’aver provato l’inadeguatezza della forma madrigalistica ai fini di una resa prettamente teatrale. Si è perfino congetturato che Vecchi col titolo *Amfiparnaso* (che significa grosso modo ‘le zone inferiori del Parnaso’) volesse ironizzare sui primi tentativi di scrivere della musica d’opera. Nelle mani di Banchieri e dei suoi successori - conclude quindi Grout - i madrigali drammatici presto decaddero, e alla fine scomparvero”.

Il balletto, l’intermedio e la favola pastorale

Parlando di teatro in musica del Cinquecento non si possono non citare alcune forme di spettacolo, all’epoca decisamente in voga.

Per quanto riguarda il balletto, esso derivava direttamente dalla *mascherata*, spettacolo di origine popolare legato in Italia alle feste per il carnevale, ma ben presto assurti a divertimento di corte tra i preferiti e altrettanto rapidamente esportato anche in Francia e in Inghilterra. In Francia, in particolare, le *mascarades* erano sontuose e furono le antenate sia del prologo dell’opera francese, sia del vero e proprio ballet-



Dall'alto, i frontespizi di stampe dell'*Orfeo* e di alcuni Madrigali guerrieri et amorosi di Claudio Monteverdi. Qui sopra, un passaggio musicale dal secondo atto dell'*Orfeo*

to (*ballet*, termine derivato direttamente dall'italiano). In Inghilterra, la *masque* si ispirò decisamente a quella francese e fu molto diffusa soprattutto nella prima metà del Seicento.

Se nel balletto la musica era chiaramente un puro accessorio della parte coreografica dello spettacolo, nell'intermedio essa assume un ruolo più rilevante, anche se comunque subalterno, questa volta al testo: mentre si riscopriva il teatro profano, insomma, si sviluppava questa forma di spettacolo, formata da momenti musicali che facevano da “intermezzo” all'azione drammatica vera e propria. Tra gli autori

più interessanti, Andrea Gabrieli (suoi tra l'altro i cori per l'*Edipo Re* di Sofocle del 1585, rappresentati per l'inaugurazione del Teatro Olimpico di Vicenza).

Grande spazio assunse infine, verso la metà del Cinquecento, la favola pastorale, poema lirico scritto per venire letto o rappresentato, di ambientazione bucolica. La trama era poca cosa, mentre a incantare il pubblico erano l'ambientazione e il racconto dei sentimenti dei protagonisti, pastori, pastorelle e divinità dei boschi. La prima favola pastorale di cui si ha notizia è l'*Orfeo* di Poliziano, rappresentato a Mantova fra il 1472 e il 1483. A dare la consacrazione definitiva al poema pastorale fu invece l'*Arcadia* del Sannazzaro, nel 1504, mentre come primo dramma pastorale si indica il *Sacrificio d'Abramo* di Ago-

Il madrigale

Con il termine *madrigale* si intende una composizione lirico-musicale nata in Italia e particolarmente diffusa tra Rinascimento e Barocco. Sull'origine della parola gli studiosi non sono concordi: chi la fa derivare dal latino volgare *mandria-mandrialis*, vista l'ambientazione normalmente rustico-pastorale; chi da *matrix-matricalis*, ossia *di lingua materna, dialettale*; chi ancora dal provenzale *mandra gal*, che significa *canto pastorale*; e chi dallo spagnolo *mandrugada*, *canto dell'alba* o dal latino *materialis*, ossia *cose materiali* o ancora *profane*. In origine il madrigale si componeva di un numero variabile di endecasillabi (versi nei quali l'accento cade sulla decima sillaba), da sei a quattordici, divisi in brevi strofe con diverse relazioni tra le rime, ma comunque sempre conclusi da una rima baciata.

stino Beccari, messo in scena a Ferrara nel 1554. Tra le favole pastorali più rilevanti si possono citare l'*Aminta* del Tasso del 1583 e *Il pastor fido* di Battista Guarini, composto fra il 1581 e il 1590.

Il compleanno dell'opera (o di una sua parente)

Diciamo allora che quel 6 ottobre 1600 il "teatro in musica" arriva a maturazione: quel teatro, cioè, nel quale la musica parla, il teatro suona e tutto l'insieme si fa vedere (*theastai*) davanti agli occhi dello spettatore.

Parlare però di "opera lirica" nel caso dell'*Euridice*, avverte il buon Grout, è prematuro: "Il termine *opera* - scrive lo studioso - non fu usato nell'accezione attuale prima del 1634. La parola italiana *opera*, oggi internazionalmente adottata, significa letteralmente *lavoro* (come la parola latina *opus*), ed è la forma abbreviata della locuzione italiana *opera in musica*. In tempi e luoghi differenti si sono utilizzate dozzine di altre definizioni,



e tuttora se ne inventano di nuove. Le opere italiane più antiche erano chiamate *favola*, *tragedia* o *dramma*, generalmente con un'altra parola qualificativa: *favola in musica*, *favola pastorale*, *dramma per musica* o simili. La parola *opera* divenne di uso comune per la prima volta in Inghilterra, a partire dal 1656; in Francia e in Germania divenne di uso corrente solo nel Settecento, e in Italia è ancora oggi relativamente poco usata".

Claudio Monteverdi un Supereroe tra le note

Abbiamo visto come la simpatia di Lunari vada al realismo di Vecchi e Bancheri e alla loro attenzione per la vivida musica popolare piuttosto che a Peri, Rinuccini e compagni Bardi tutti. Una posizione che lo studioso

ribadisce quando scrive: "L'eccessivo rigore e l'asctica castità del declamato sillabico dell'opera fiorentina sacrificavano però un po' troppo del glorioso passato madrigalistico, e umiliavano alquanto l'arte del canto". A sistemare le cose, d'altra parte, ecco arrivare Claudio Monteverdi, che nel 1607 propone al pubblico il suo *Orfeo*, che Lunari definisce "il perfetto equilibrio fra tutte le componenti della nuova forma: Monteverdi affranca anzitutto la musica e il canto dalla subordinazione alla parola, arricchisce l'orchestra dotandola di strumenti atti al colorito psicologico dei personaggi, usa la tecnica polifonica del madrigale (di cui era maestro) valorizzando per ciò stesso il distendersi della melodia, libera il canto dal pericolo della monotonia piegando la linea melodica ad accompagnare e valorizzare il testo poetico e a dar risalto ai caratteri dei personaggi e ai loro conflitti drammatici".

A questa prima opera, molte altre ne seguiranno, tra le quali l'*Arianna*, del 1608, su testo del prolifico Rinuccini: di questo lavoro rimane solo il *Lamento di Arianna*, che comunque è tra le sue pagine più conosciute. Di composizioni teatrali o simili ne scrisse diciannove, sei delle quali ci sono arrivate complete; tre di queste sono opere.

Su di lui così si esprime Grout: "Meriterebbe forse di essere considerato il fondatore dell'opera al posto di Peri e di Caccini. Nelle sue mani il genere uscì dall'ambito sperimentale per acquistare una ricchezza di risorse

musicali e un potere e una profondità d'espressione che rendono le sue opere ancora vive dopo più di trecento anni".

L'opera italiana nel '600

Un'altra data fondamentale nella storia dell'opera è il 1637, anno dell'apertura del primo teatro d'opera pubblico a Venezia. All'epoca, proprio come avveniva per la commedia dell'arte, esistevano compagnie viaggianti di cantanti. Ma l'apertura a Venezia di un teatro d'opera pubblico ebbe come risultato non solo un ampliamento dell'uditorio appassionato a questo genere spettacolare, ma una "popolarizzazione" dello stesso, che via via si allontanò dalla raffinatezza nello stile e nei contenuti imposta da un pubblico colto e aristocratico, per avvicinarsi al gusto della gente comune.

L'opera a Venezia ebbe un successo straordinario: basti pensare che in una sessantina d'anni solo a Venezia furono messe in scena 388 opere in diciassette teatri. Sempre a Venezia, che all'epoca contava 125 mila abitanti, vi erano sei compagnie stabili d'opera, che proponevano stagioni dalle dodici alle trenta settimane. Il pubblico era composto sia da gente comune, sia da ricchi e aristocratici, che affittavano un palco per l'intera stagione.

Comunque, se il nuovo corso aperto a Venezia ebbe un ruolo importante nel cambio di indirizzo dell'opera, è anche vero che qualche sintomo era già nell'aria da tempo. In particolare, con la

continua ►

fine del Rinascimento andava scemando anche il monopolio letterario dei classici, con tutto ciò che ne poteva conseguire sul fronte della forma e della sostanza delle produzioni artistiche.

Ma non tutti i cambiamenti portarono frutti positivi. Con l'abbandono dell'unità aristotelica, in particolare, le opere si spezzettarono in un numero impressionante di scene, fra miriadi di personaggi e situazioni complicate, pensate appositamente per stupire il pubblico: il tutto con l'aggiunta di macchine sceniche sempre più sofisticate e con un generale appesantimento, formale e sostanziale, degli spettacoli.

L'opera... da export: il caso tedesco

Quel che avveniva in Italia non poteva, naturalmente, passare inosservato.

In Germania, dopo un'importazione diretta di produzioni italiane e di autori in carne ed ossa, l'opera iniziò a svilupparsi autonomamente. La frammentazione politica e culturale che in quel secolo caratterizzava il territorio tedesco ebbe conse-



Schütz visto da Rembrandt. In basso a sinistra busto di Lully

guenze notevoli su questo sviluppo, per nulla lineare, oltre alla forte influenza di stili "altri", in particolare italiano e francese, tanto che la prima opera considerata "tedesca" è una traduzione della *Dafne* di Rinuccini da parte del poeta Martin Optiz per il libretto e di Heinrich Schütz per la musica (perduta). Mentre dunque l'opera - soprattutto italiana - fioriva con grande successo in terra tedesca, la produzione "made in Germany" di questo genere doveva faticare parecchio per imporsi.

L'opera in Francia

L'opera si rivelò, invece, non essere una pietanza adatta ai palati francesi, di natura più razionalistici e poco disposti ai voli della fantasia. La musica, insomma, continuò a lungo ad essere solo un

accessorio del teatro e non una protagonista: andava bene per accompagnare i tanto amati balletti o la tragedia della quale i francesi erano considerati i campioni assoluti; ma doveva restare al suo posto,

senza cercare di fondersi con il testo. È pur vero, però, che quando la reticenza iniziale fu superata la scuola francese decollò alla grande, riuscendo anche a mantenere integra la propria identità, soprattutto dalle influenze dell'opera italiana dilagante.

Jean-Baptiste Lully

In tutto questo, un ruolo fondamentale fu giocato da Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Giunto a Parigi quattordicenne dall'Italia, Lully studiò musica e divenne apprezzato compositore, con in più quel tanto di fiuto imprenditoriale e di pelo sullo stomaco che dovevano rivelarsi preziosi per permettergli di farsi strada (a gomitata) alla corte del Re Sole. Fu lui, in campo operistico, a dettare le regole. E la sua formula era una combinazione, a prova di corte, di tutte le *hits* del momento in giuste dosi: un tanto di tragedia classica francese, un tanto di opera italiana, un tanto di pastorale e un tanto (anzi un tantissimo) di balletto, il prediletto del Re.

All'inizio, Lully si era dichiarato contrario all'introduzione dell'opera in Francia e anche alla possibilità di far nascere un'opera francese. Ma quando il re gli affidò la carica di direttore dell'Académie Royale de Musique - fallita dopo la messa in scena di due sole opere - il nostro prese la palla al balzo e improvvisamente divenne un sostenitore accanito delle opere. Delle sue, naturalmente: tanto che dal 1673 fino alla morte ne produsse quasi ininterrottamente.

"Lully - spiega Grout - con-

cepisce l'opera come *tragédie en musique*, cioè come rappresentazione che in primo luogo possiede tutti i caratteri della tragedia, e poi è messa in musica". E ancora, molto interessante: "Una delle differenze fondamentali fra la concezione francese e quella italiana nel Sei e nel Settecento fu quindi l'interesse al testo poetico che era alla base di un'opera, e la necessità che esso fosse di buona qualità drammatica (...)"

L'opera in Inghilterra

Anche qui, come in Francia, l'opera ebbe origine dal balletto, quindi dal già ricordato *masque*. Il principale autore di questo tipo di spettacoli - che univano balletto, dialoghi, canzoni e musica - fu Ben Jonson (per la parte testuale).

Grazie alla commistione fra testo e musica, l'opera (anche se è improprio chiamarla così per quanto riguarda l'Inghilterra dell'epoca) ebbe miglior fortuna del teatro durante il controllo da parte dei puritani, che consentivano, anche se con limitazioni, l'esecuzione di concerti: e come tali i *masques* venivano fatti dunque passare.

Notevole fu l'influenza straniera sulla musica inglese, anche in questo campo. Ma qualcosa di buono e di *english* non mancò, in particolare grazie a Matthew Locke, John Blow ed Henry Purcell.

Il Settecento e l'opera seria

Mentre nel resto d'Europa l'opera iniziava, con alterne fortune, a fiorire (con autori come Georg Friedrich Haendel o Jean-Philippe





Rameau), in Italia la strada tracciata nel Seicento veniva seguita nei primi del secolo successivo da compositori come Alessandro Scarlatti (1660-1725).

Ma qualche segnale di cambiamento era nell'aria. Già sul libretto c'erano stati interventi rilevanti, che trovarono completezza grazie soprattutto ad Apostolo Zeno (1668-1725) e a Pietro Metastasio (1698-1782): entrambi cercarono sostanzialmente di riportare un po' più sulla terra le follie spettacolari del Seicento, che avevano finito col prendere la mano agli autori, pur senza rinunciare - soprattutto Metastasio - a una certa piacevolezza sia nel testo che nella proposta visiva dell'allestimento. E notevoli furono i cambiamenti anche sul versante della musica, che si rinnovò nella struttura.

La tirannia dei cantanti

Da notare poi, a margine ma non troppo, che il Settecento fu sicuramente il "secolo dei cantanti": veri e propri divi dell'epoca, amati e ricercati dalle corti, dalle famiglie ricche per i loro spettacoli di gala e dai teatri di tutta Europa.

I cantanti erano dunque l'alfa e l'omega dell'opera, sulla quale esercitavano un potere

assoluto: in pratica, quel che era scritto nello spartito e nel libretto era una cosa, quel che usciva dall'ugola della star di turno un'altra. Era il cantante, alla fine, a decidere cosa e come cantare: e ovviamente tutto doveva ruotare attorno alla sua voce, cosicché ai compositori era richiesto un surplus di gorgheggi e virtuosismi, tali da poter mettere in vetrina il meglio che l'artista poteva offrire.

Spassosa è, al riguardo, la satira del 1720 *Il teatro alla moda* di Benedetto Marcello, elenco di consigli (ovviamente ironici) per chi si fosse trovato a dover lavorare nel folle mondo dell'opera. Il compositore, allora, "incalzerà e lenterà il tempo dell'Arie a genio de' Virtuosi, dissimulando qualunque loro *indiscretezza* col riflesso che la propria *Riputazione, Credito ed interesse*, sta in le loro mani... Procurerà il Maestro di Cappella, che le *Arie migliori* tocchino sempre alla *prima Donna*, e dovendosi abbreviar l'Opera non permetterà che si levino *Arie* o *Ritornelli*, ma piuttosto Scene intere di *Recitativo*, dell'*Orso*, de'*Terremoti*, etc.". E avanti così, una figura dopo l'altra.

Senza ironia, lo stesso Metastasio non celava il suo

Farinelli

Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi, detto Farinelli, fu il più celebre cantante lirico castrato della storia. Nato nel 1705 da una famiglia borghese di Andria, nel Regno di Napoli. Suo padre, aveva spinto entrambi i figli agli studi musicali: Carlo verso il canto, Riccardo verso la composizione. Alla morte del padre, nel 1717, Riccardo stabilì la castrazione del fratello dodicenne. Straordinario il suo talento vocale da soprano, caratterizzato da una non comune estensione. Debuttò a Napoli nel 1720, condividendo il debutto con Pietro Metastasio, alla sua prima prova teatrale (*Angelica*).

Acclamato in tutta Europa, visse a lungo in Francia, da dove fu però allontanato nel 1759, per decisione di Carlo III, preoccupato dalla sua influenza eccessiva.

Trascorse gli ultimi anni a Bologna, nella ricchezza ma sentendosi solo, nonostante le frequenti visite di ammiratori (tra cui Mozart).

disappunto per lo strapotere dei virtuosi: "I cantanti di oggi - scriveva - dimen-

Da sinistra, Metastasio, Zeno e Farinelli, al centro fra alcuni amici in un dipinto di Jacopo Amigoni (1682-1752)

ticano completamente che il loro compito consiste nell'imitare il discorso umano servendosi delle forme e delle tecniche della musica: al contrario, essi pensano di essere più perfetti quanto più la loro prestazione si allontana dalla natura umana... Quando hanno eseguito la loro sinfonia con la gola, credono di aver adempiuto a tutti i doveri della loro arte. Di conseguenza, il pubblico non viene sottoposto a nessuna tensione emotiva e aspetta che gli esecutori solletichino soltanto le sue orecchie".

Il Settecento oltre confine: Gluck e il classicismo

Anche fuori dall'Italia il Settecento è un secolo fiorente di cambiamenti per l'opera. Tra gli autori più importanti possiamo senz'altro citare Christoph Willibald Gluck (1714-1787) che diede una svolta personale all'opera tedesca, influenzata dal classicismo dell'epoca (sono gli anni di Johann Joachim Winkelmann e della sua *Storia dell'arte antica*).

A caratterizzare l'opera di Gluck sono, in particolare,

continua ►



Da sinistra, Gluck, Pergolesi e Piccinni

una grande pulizia formale e una sostanziale armonia tra tutti gli elementi che la compongono.

Il Settecento e l'opera buffa

Nel Settecento esistevano due tipi principali di *opera buffa*. L'una era rappresentata da opere con libretto "non serio". L'altra era quella degli *intermezzi*, opere brevi in un atto pensate per essere proposte durante gli intervalli delle opere serie. Fu quello "sfogatoio" del bisogno di comicità e di leggerezza sentito dal pubblico, soprattutto dopo l'eliminazione dall'opera degli elementi comici voluta dalla "riforma" di Metastasio e Zeno. Normalmente, visto che le opere serie erano costituite da tre atti, gli intermezzi erano due, talvolta combinati a formare un corpo unico: sicché uno spettatore si trovava, nel corso della serata, a vedere un atto serio, uno comico, uno serio, uno comico e infine l'ultimo serio. Fra gli intermezzi più celebri dell'epoca si può certamente citare *La serva padrona*, su musica di Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), autore tra i più noti della sua epoca sia sul versante dell'opera buffa che su quello della musica sacra. Con il passare del tempo, i

due tipi di opera comica italiana arrivarono a fondersi in uno solo.

Tra gli autori non si può naturalmente dimenticare Carlo Goldoni, che ebbe a che fare tra gli altri con i compositori Baldassarre Galuppi (tra le più celebri opere nate in collaborazione *Il filosofo di campagna* del 1754) e Niccolò Piccinni (insieme scrissero *Cecchina, ossia La buona figliola*).

Francia, l'opéra-comique

Come in Italia nascevano collaborazioni fruttuose fra commediografi e compositori, così in Francia dall'intesa (burrascosa, va detto) fra Molière e Lully nacque l'opera comica, figlia diretta del *comédie-ballet*. Il tutto si sviluppò, dopo una prima fase segnata dalla presenza di Molière, in una seconda, iniziata con la morte del commediografo e proseguita negli anni in cui Lully ebbe la direzione - come già ricordato - dell'Académie Royale de Musique. Intanto, la commedia dell'arte in Francia andava via via perdendo la sua connotazione italiana, divenendo sempre più un prodotto "made in France", con un progressivo inserimento del francese come lingua e del gusto musicale e coreografico dei

transalpini. Dopo la cacciata dei comici italiani nel 1697, quel che rimaneva della commedia dell'arte originaria era ormai condensato in pochi piccoli teatri, che comunque mantennero viva la propria presenza, proponendo spettacoli comici legati musicalmente ai *vaudevilles* e per i quali, nel 1715, si fondò il Théâtre de l'Opéra-comique. Nello stesso anno, però, a Parigi era stato fondato anche il Nuovo Teatro Italiano, che diede nuovo lustro al *vaudeville*: in particolare, molto apprezzate erano le parodie di opere famose. Da questa incubatrice, unita alla presenza in Francia di alcune compagnie d'opera italiana, nacque una nuova stagione della lirica francese, che fuse l'opera seria d'oltralpe con elementi dell'opera buffa italiana. Di questa nuova opera comica francese maestri furono in particolare l'italiano Egidio Romoaldo Duini (1709-1775), François-André Danican Philidor (1726-1795) e Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817).

"Il nuovo opéra-comique - scrive al riguardo Grout - differiva in molti particolari dal vecchio *vaudeville* e dall'opera buffa italiana. Era una forma conosciuta con il nome di *comédie mêlée*

d'ariettes, come dire uno spettacolo dove ai dialoghi parlati si alternano brani cantati. Il termine *ariettes* era usato come diminutivo dell'italiano *aria* per distinguere una composizione vocale nuova e originale diversa dalle melodie tradizionali del vaudeville. I soggetti erano i più svariati".

Anche l'*opéra-comique* francese subì, come l'opera buffa italiana, un progressivo raffinamento, sia nella forma che nei contenuti.

Nel resto d'Europa, vale la pena ricordare - su questo filone - anche la *ballad opera* inglese e il *Singspiel* tedesco, simile all'*opéra-comique* francese, con un'alternanza di brani cantati e recitati. In Spagna si sviluppa invece un'opera nazionale, che si esprime in formule come la *zarzuela* e la *tonadilla*.

Mozart, il genio all'opera

È la musica la grande protagonista dell'opera secondo Wolfgang Amadeus Mozart (Salisburgo, 1756 - Vienna, 1791), uno dei compositori più geniali e prolifici del Settecento.

Le sue opere sono sostanzialmente divise in due grandi gruppi: le opere italiane, profondamente influenzate dal repertorio musicale della Penisola, il più diffuso dell'epoca, e le opere tedesche. Alla musica italiana si ispirò nelle sue prime composizioni, come nel caso dell'opera buffa *La finta semplice*, composta nel 1768 quando aveva appena dodici anni, e dell'opera seria *Mitridate re di Ponto*, scritta due

anni più tardi. Tra le opere giovanili, vale la pena ricordare anche *Ascanio in Alba*, del 1771, interessante per i cori, *Il sogno di Scipione* del 1772 e *Il re pastore* del 1775. Più matura è invece *Idomeneo re di Creta*, molto ben strutturata sotto il profilo orchestrale. Ma è dal 1786 in avanti che la composizione operistica di Mozart dà i suoi frutti migliori. Del 1786 è *Le nozze di Figaro* (ispirata all'opera di Beaumarchais, su libretto di Lorenzo Da Ponte), altra opera italiana del compositore, che l'anno successivo produrrà *Don Giovanni, ossia Il dissoluto punito* (sempre su libretto di Da Ponte). Seguiranno *Così fan tutte, ossia La Scuola degli Amanti* del 1790 (ancora in coppia con Da Ponte) e *La clemenza di Tito*, su libretto di Caterino Mazzola ispirato a Metastasio, del 1791, ultima opera del genio salisburghese. Tra le opere te-

Qui accanto, da sinistra, Offenbach e Lehar

desche, degne di nota sono in particolare *Il ratto del seraglio* (vero titolo *Belmonte und Costanze, oder Die Entführung aus dem Serail*) del 1782 e *Die Zauberflöte* (*Il flauto magico*), su libretto di Emanuel Schikaneder, del 1791.

“Nelle opere di Mozart - osserva Grout - il Settecento e l'Ottocento si incontrano. Egli diede una nuova concezione alle tradizioni, alle forme e al linguaggio musicale che aveva ereditato: quella dell'individuo inteso come il soggetto giusto per l'opera. (...) I suoi personaggi sono visti in modo da sottolineare nel modo più forte la loro individualità, e quindi i loro rapporti amorosi. (...) è la persona e non l'emozione astratta il punto centrale. Il cambiamento dall'espressione di un sentimento al ritratto di una persona trova il suo simbolo nella sparizione del castrato, nella sostituzione di questo strumento impersonale da parte della voce umana naturale”.

L'Ottocento

Dopo il grande successo dell'opera italiana, il baricentro della musica operistica si sposta a Parigi, anche per merito - va detto - di alcuni compositori italiani (e non) trasferiti a Parigi, come Luigi Cherubini (1760-1842) e Gaspare Spontini (1774-



1851), amatissimo da Napoleone.

Le opere francesi (o italo-francesi sarebbe più corretto dire) si diffusero in giro per l'Europa e la loro influenza toccò anche, tra gli altri, Ludwig van Beethoven (1770-1827), grande appassionato di teatro, che nel corso della sua carriera produrrà però una sola opera, *Fidelio*, nel 1805.

Intanto in Francia si faceva netta la separazione tra *opéra-comique* e opera seria, che prese il nome di *grand-opéra*: nella prima, i brani musicati erano legati tra loro da recitativi, mentre nel secondo al loro posto vi erano dialoghi parlati. Il genere di queste opere era inoltre molto aulico, di argomento eroico e con elementi “romantici” nel senso letterario del termine, e aulica era di conseguenza la musica scritta per esse.

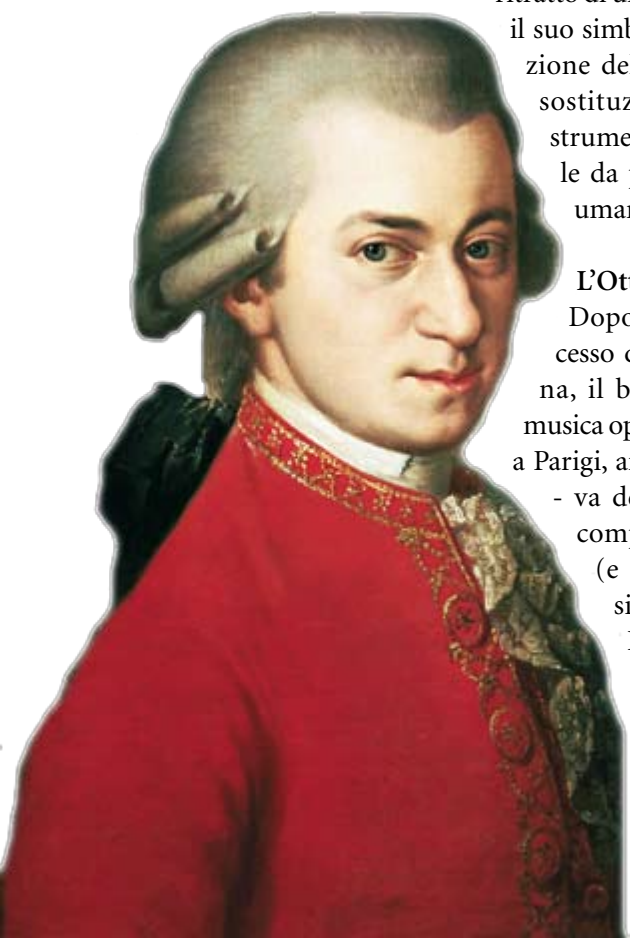
L'operetta e l'opéra-lyrique
Anche all'interno dell'*opéra-comique* si ebbero degli sviluppi. In particolare, vi fu una corrente “seria” dal punto di vista dei contenuti e della forma. Ma soprattutto prese vita l'operetta, un'*opéra-comique* di carattere decisamente leggero, anch'essa con dialoghi parlati tra le parti cantate e con elementi squisitamente comici. La dif-

ferenza con l'*opéra comique* sta proprio nel grado di leggerezza dell'insieme rispetto all'operetta: quest'ultima è molto più frivola e leggera, mentre nell'*opéra comique* la trama, pur piacevole, ha una solidità maggiore.

Tra gli autori di operette un ruolo di primo piano spetta a Jacques Offenbach (1819-1880), compositore tedesco naturalizzato francese, che fuse i *vaudevilles* del Settecento con le opere buffe italiane, tanto che per la sua produzione si parla di *opéra-bouffe*. Suo anche il più celebre *can-can*, inserito nell'operetta *Orfeo all'inferno* del 1858. Da ricordare poi, tra gli altri, Franz Lehár (1870-1948, *La vedova allegra*) e gli italiani Carlo Lombardo dei Baroni Lombardo di San Chirico (1869-1959) e Virgilio Ranzato (1882-1937), che insieme composero operette di successo come *Il paese dei campanelli* del 1923 e *Cin Ci Là* del 1925.

Con il termine *opéra-lyrique* si indica invece quel ramo dell'*opéra-comique* che andò verso una produzione di carattere più serio e lirico, sulla scia di Cherubini. Questo genere stava a metà strada tra l'aulico *grand-opéra* e la frivola operetta, prendendo la serietà - ma non la prosopopea - del pri-

continua ►



Mozart

mo e la leggerezza - ma senza esagerare - della seconda. Tra i rappresentanti più significativi, Charles Gounod (1818-1893).

L'Ottocento in Italia: il melodramma

Abbiamo visto come dalla supremazia dei primi del Settecento l'opera italiana fosse scesa, alla fine del secolo, al rango di voce nel coro.

In questo quadro, fra grande musica "internazionale" (mossa dalle composizioni di autori come Spontini, Cherubini e altri) e scuole nazionali, in Italia esistevano sia una produzione leggera sia un filone di "opera seria", che rimaneva ancorata alla grande tradizione del passato. Con il 1800, però, le cose iniziarono a cambiare, in particolare per l'azione di Simon Mayr (1763-1845), tedesco giunto molto giovane in Italia, che portò diverse innovazioni all'opera sul piano musicale, ridando effervescenza a questo settore.

Tra i giovani compositori che in questo scenario proposero le proprie opere un



ruolo di primissimo piano spetta a Gioachino Rossini (1792-1868). Estremamente prolifico, egli rappresentò la sua prima opera, *La cambiale di matrimonio*, nel 1810 al Teatro San Moisè di Venezia. Tra i suoi lavori più famosi si possono ricordare *L'Italiana in Algeri* del 1813, *Il Turco in Italia* del 1814, *Il barbiere di Siviglia* del 1816 (col titolo *Almaviva, o sia l'inutile precauzione*), fino a *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo* e *La gazza ladra*, entrambe del 1817.

Di grande importanza furono poi Gaetano Donizetti (1797-1848) e Vincenzo Bellini (1801-1835): del primo, allievo di Mayr, si possono ricordare *Anna Bolena* del 1830, *L'elisir d'amore* del 1832, *Lucia di Lammermoor* del 1835 e l'opera buffa *Don Pasquale* del 1843; di Bellini, invece, morto ad appena 34 anni, *Norma* e *La sonnambula* del 1831 e *I puritani* del 1835.

Ma è certamente con Giuseppe Verdi (1813-1901) che l'opera italiana raggiunge la sua piena maturazione. Tra le sue opere più celebri, *Nabucco* (1842), *Rigoletto*



In alto, da sinistra, Simon Mayr, Gioachino Rossini e Gaetano Donizetti. Qui accanto, Vincenzo Bellini

(1851), *Il trovatore* (1853), *La traviata* (1853), *Un ballo in maschera* (1859), *La forza del destino* (1862), *Don Carlos* (1867), *Aida* (1871), *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893). Tra i suoi librettisti, particolare interesse rivestono Francesco Maria Piave, Antonio Ghislanzoni e Arrigo Boito. Tentando un'estrema sintesi dell'opera verdiana, ci affidiamo ancora una volta a Grout: "La rappresentazione della natura e del fantastico, tanto importante nell'opera romantica tedesca contemporanea, ha pochissimo spazio in Verdi. Il suo interesse è rivolto all'espressione di passioni umane attraverso il canto, cui tutto il resto è subordinato".

L'Ottocento in Germania

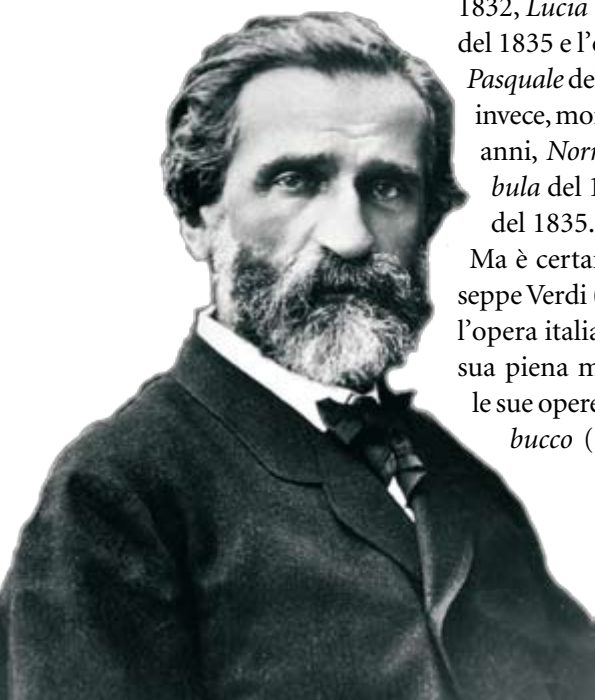
Dopo Mozart e la sta- gio-



ne dei Singspielen, la vera e propria opera nazionale tedesca nasce nel 1821 con il *Franco cacciatore* di Carl Maria von Weber (1786-1826).

Profonda è l'influenza del romanticismo sull'opera tedesca (si pensi in particolare alla relazione tra fenomeni naturali e stato d'animo dell'uomo). Sul

versante tecnico, la libertà che nel Settecento vi era stata fra libretto e partitura si era an-



Verdi e Wagner





data affievolendo, dando spazio a una crescente fusione fra testo e musica; concetto che in Germania si ampliò a tutte le arti, facendo del teatro musicale e lirico in particolare il banco di prova per artisti di vario genere, in primis pittori, che tentavano una nuova espressività, immediata e profonda. In questa linea si pone naturalmente Richard Wagner (1813-1883), che teorizzerà e concretizzerà il suo ideale di *Gesamtkunstwerk*: l'opera d'arte totale.

Scrittore, compositore e saggista, Wagner è uno dei grandi simboli della musica tedesca. Tra le sue opere più celebri, ispirate soprattutto a miti e leggende nordiche, da ricordare *L'olandese volante*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *L'anello del Nibelungo* (in quattro parti), *Tristano e Isotta*, *I maestri cantori di Norimberga* e *Parsifal*.

Molto interessante anche l'evoluzione del suo pensiero in materia di teatro e di rapporto fra musica e dramma.

Intanto in Francia...

Così come in Italia e in Germania, anche in Francia l'Ottocento portò notevoli cambiamenti nel campo del teatro in musica, sostenuti anche dai movimenti culturali, sociali e politici in atto. Ormai, sul finire dell'Ottocento, l'*opéra-comique* non esisteva più come genere, ma solo come spazio fisico a Parigi: in sostanza la distinzione era ormai tra l'Opera, nella quale andavano in scena i grandi classici e le opere più imponenti, mentre all'*Opéra-comique* venivano proposte le novità e i lavori più spinti verso la sperimentazione. Sempre florido era però, intanto, il mercato delle opere leggere

Qui accanto, a sinistra Giacomo Puccini, a destra Enrico Caruso in Pagliacci. In basso, a sinistra Ruggero Leoncavallo e a destra Pietro Mascagni

e dell'operetta.

Tra gli autori più significativi dell'Ottocento francese va ricordato Georges Bizet (1838-1875), celebre soprattutto per *Carmen*: opera che per l'ambientazione zingaresca e la violenza delle passioni narrate alla prima suscitò scandalo e critiche negative sulla stampa; un colpo troppo forte per il già debole compositore che morirà quello stesso anno, appena 37enne.

Non vanno poi dimenticati, tra gli altri, Léo Delibes (più noto però per un balletto, *Coppelia*), Camille Saint-Saëns (*Sansone e Dalila*, 1877) e Jules Massenet (*Manon*, 1884)

... e in Italia

Un po' come avvenne con l'innovatore Gluck nel Settecento, così a fine Ottocento i compositori italiani non prestarono poi grande attenzione a Wagner e alla sua musica: di più ne parlava l'opinione pubblica, tanto da spingere Giuseppe Verdi a rispondere, pur contro voglia, con un'opera come *Otello*. Qualche influenza da parte dell'algido romanticismo tedesco comunque ci fu, anche se blanda, in autori come Alfredo Catalani (1854-1893, *La Wally*). Ma la grande "new entry" dell'epoca fu sicuramente, in Italia, il verismo, che percorse trasversalmente la musica e la scrittura. Tra gli autori di riferimento sono da annoverare Pietro Mascagni (*Cavalleria rusticana*, 1890;



Pagliacci

Recitar! Mentre preso dal delirio, non so più quel che dico, e quel che faccio! Eppur è d'uopo, sforzati! Bah! sei tu forse un uom? Tu se' Pagliaccio!

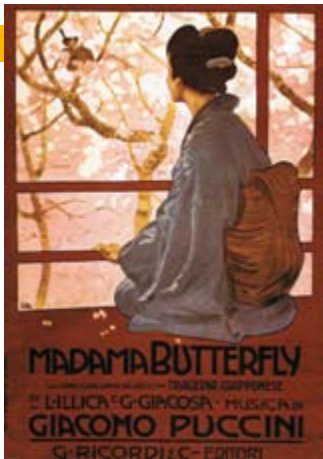
Vesti la giubba, e la faccia infarina. La gente paga, e rider vuole qua. E se Arlecchin t'invola Colombina, ridi, Pagliaccio, e ognun applaudirà! Tramuta in lazzi lo spasmo ed il pianto in una smorfia il singhiozzo e 'l dolor, Ah!

Ridi, Pagliaccio, sul tuo amore infranto! Ridi del duol, che t'avvelena il cor!

L'amico Fritz, 1891; *Iris*, 1898) e Ruggero Leoncavallo (*Pagliacci*, 1892).

Ma al verismo guardò anche il re della musica operistica italiana fra Otto e Novecento: Giacomo Puccini (1858-1924). Tra le sue opere principali si possono ricordare *Manon Lescaut*, *La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *La fanciulla del West*, l'incompiuta *Turandot*, al cui libretto collaborò Renato Simoni,

continua ►



Madama Butterfly

Un bel dì, vedremo
 levarsi un fil di fumo
 sull'estremo
 confin del mare.
 E poi la nave appare
 e poi la nave è bianca.
 Entra nel porto, romba
 il suo saluto.
 Vedi? È venuto!
 Io non gli scendo incontro.
 Io no. Mi metto
 là sul ciglio del colle
 e aspetto, aspetto
 gran tempo e non mi pesa
 la lunga attesa.
 E... uscito dalla folla
 cittadina
 un uom, un picciol punto
 s'avvia per la collina.
 Chi sarà? chi sarà?
 E come sarà giunto?
 che dirà? che dirà?
 Chiamerà Butterfly
 dalla lontana.
 Io senza far risposta
 me ne starò nascosta
 un po' per celia, un po'
 per non morire
 al primo incontro,
 ed egli alquanto in pena
 chiamerà, chiamerà:
 «Piccina ~ mogliettina
 olezzo di verbena»
 i nomi che mi dava
 al suo venire.
 Tutto questo avverrà,
 te lo prometto.
 Tienti la tua paura
 io con sicura fede
 lo aspetto.

e il cosiddetto trittico verista composto da *Il tabarro*, *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi*.

I figli dell'opera lirica

Dopo la morte di Puccini - pur con qualche stella nazionale in giro per il mondo - l'opera lirica cominciò il suo lento declino sul fronte compositivo.

Ma ecco affacciarsi gli Stati Uniti e la loro capacità (che abbiamo visto realizzarsi anche nella drammaturgia) di assorbire dagli altri per creare qualcosa di nuovo. Dalla fusione tra musica e opera "serie" e musica popolare, in quel gran calderone di culture e di lingue che è l'America dei primi del Novecento, ecco dunque emergere talenti innovativi come quelli di George Gershwin (1898-1937, *Porgy and Bess*) e Leonard Bernstein (1918-1990, *West Side Story*).

Una brezza di rinnovamento e di voglia di un nuovo teatro in musica intanto attraversa anche l'Europa, Italia compresa. È da qui che - sempre più ristretta ai grandi classici la domanda e l'offerta di opera lirica - prende vigore la *commedia musicale*, che proprio in Italia avrà una stagione particolarmente fiorente e che negli States evolverà nel "musical".

La commedia musicale

Ben spinta anche dal cinema, la commedia musicale vive una stagione straordinaria in Italia e all'estero, Stati Uniti in testa. Sorella dell'operetta, ma più semplice nella struttura e più moderna nell'ambientazione, tra gli autori di riferimento la commedia musicale vanta la premiata ditta formata da Pietro Ga-



rinei (1919-2006) e Sandro Giovannini (1915-1977). La loro produzione, ancora oggi ben rappresentata nei teatri italiani, si avvale di compositori di primo piano sul versante musicale: dall'Armando Trovajoli di *Rugantino* al Domenico Modugno di *Rinaldo in campo* e *Alleluja, brava gente!* (a quattro mani con Renato Rascel). Innumerevoli i grandi attori di teatro e di cinema che parteciparono alle loro produzioni: da Anna Magnani a Marcello Mastroianni, da Giuliana Lojodice a Paola Borboni, da Alberto Lionello a Paolo Panelli e Bice

In alto, da sinistra, Gershwin e Bernstein. Qui sopra, Pietro Garinei, Gorni Kramer e Sandro Giovannini

Valori, da Nino Manfredi a tanti altri.

Negli Stati Uniti, si diceva, molto contribuì la presenza dell'industria cinematografica, che lanciò su scala mondiale lavori come *Il re e io* (1951), *My fair lady* (1956) e l'intenso *Cabaret* (1966).

Ma guardando alle spalle della commedia musicale, secondo molti studiosi la sua origine sarebbe da ricercare addirittura nel 1728, quando a Londra fu presentata *L'opera del mendicante*, di John



Gay, alla quale si ispirarono Bertold Brecht e Kurt Weill per *L'Opera da tre soldi*, esattamente due secoli più tardi, nel 1928. Altri antenati della commedia musicale fu-



rono i celebri Gilbert (William Schwenck) & Sullivan (Arthur), operanti in Inghilterra fra il 1871 e il 1896.

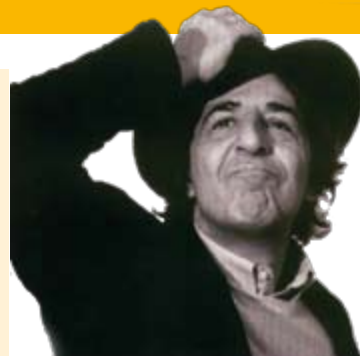
Il musical, atto primo

Dalla commedia musicale al musical, invece, il passo fu breve, fra palcoscenici e studi cinematografici. Evoluzione della prima, il musical se ne discosta sostanzialmente per minore o nulla presenza di "parlato" puro tra un brano strumentale o vocale e l'altro e per la maggiore maestosità e complessità dell'allestimento e dell'orchestrazione.

Un nome su tutti

Teatro-canzone

Per teatro-canzone si intende una forma espressiva teatrale e musicale lanciata da Giorgio Gaber e Sandro Luporini nei primi Anni Settanta. A caratterizzarla è l'alternanza fra parti cantate e recitate, canzoni e monologhi. La prima opera di questo genere è *Il signor G* (1970). I temi del teatro-canzone sono essenzialmente politici e sociali e il tono è chiaramente satirico.



Qui sopra, Giorgio Gaber. A sinistra, scene da *Rugantino* (Aldo Fabrizi, Nino Manfredi e Bice Valori) e *Notre Dame de Paris*. In basso, due momenti di *Cabaret* (Liza Minnelli) e *Cats*

Le opere rock

Un discorso a parte meritano le opere rock. Composte da artisti o gruppi di matrice squisitamente rock, questi lavori vantano due antenati illustri: la vera e propria opera rock *Tommy* del gruppo The Who del 1969, divenuta film nel 1975 per la regia di Ken Russel (considerata la terza opera rock della storia dopo *The Story of Simon Simopath* degli inglesi Nirvana e *S.F. Sorrow* dei conterranei Pretty Things) e il concept album *The Wall* dei Pink Floyd (o meglio di Roger Waters) del 1979.

è quello di Andrew Lloyd Webber, compositore nato a Londra nel 1948. Tra le sue produzioni (con la collaborazione ai testi di diversi autori, tra i quali Tim Rice), alcuni dei titoli più celebri di questo genere: da *Jesus Christ Superstar* del 1971 a *Evita* del '76, da *Cats* del 1981 a *Il fantasma dell'opera* dell'86. La sua ispirazione è spesso letteraria, anche se non mancano i soggetti originali.

Il musical, atto secondo

Negli ultimi anni si è assistito a una rinascita del musical. A darle il via è stato sicuramente l'italiano Riccardo Cocciante (*Saigon*, 1946) già ben noto come cantautore (*Margherita*, *Bella senz'anima*) e tornato alla ribalta nazionale grande al successo planetario del musical *Notre Dame de Paris*, del 1998, seguito (anche se non bissato) da *Giulietta e Romeo*.

Il cabaret musicale

Ma giacché di teatro musicale si parla, un accenno merita sicuramente il cabaret musicale, anch'esso commistione di teatro e di musica. Ogni nazione, ogni regione, ogni città ha i suoi campioni in materia e il Veneto e l'Italia non fanno eccezione. Tra gli esempi nazionali si può ricordare la *Bandabardò*. ■





Il drammaturgo e studioso di teatro riflette

Il futuro di teatro e

■ di Luigi Lunari

L'appuntamento

Dei vari temi che Fita Veneto mi butta tra le ruote in materia di Teatro e Musica, liquido subito la tentazione di immaginare (questa la sadica provocazione redazionale!) che cosa farebbero Mozart, Verdi o Puccini se vivessero oggi. Bah! Uomini di teatro attenti alla committenza e letteralmente "bisognosi" del contatto e del plauso del pubblico, non li vedo far altro che liberamente, spontaneamente, felicemente adattare il loro genio musicale non certo alla stanca ed esangue opera lirica degli epigoni che scrivono per i colleghi loro (dei Vacchi e dei Corghi e - ahimè - dello stesso Luigi Nono e del sommo Strawinski della *Carriera di un libertino*), bensì a quel teatro in musica che risponde alle aspettative e ai bisogni del nostro tempo: dall'*Opera da tre soldi* a *My Fair Lady* et similes che formalmente non sono lontane dalle opere cantate/ parlate di Mozart, alle commedie musicali di Garinei e Giovannini o ai musical di Andrew Lloyd Webber e della sua bottega.

Pur partendo da questo ozioso *divertissement*, tra la fantacritica e il gioco di società, giova constatare invece che cosa oggi è teatro e che cosa oggi è musica, e che cosa è accaduto o sta acca-

dendo dei loro rapporti.

Nel nostro tempo, tanto per cominciare, si è concluso quel divorzio che per due o tre secoli ha tenuto lontani l'uno dall'altro il teatro di prosa e quello in musica. Divorzio inatteso, ma perfettamente logico a posteriori, dopo che per duemila anni il teatro era sempre stato una indissolubile collaborazione tra parola e canto, quest'ultimo essendo un superiore livello espressivo rispetto al parlato (anche nel comico) e al declamato (in specie nella tragedia). Che cosa direbbero gli antichi se sapessero che noi recitiamo di Plauto (per esempio) la sola prosa, non lo so e non voglio aprire un altro capitolo di fantacritica. Sarebbe come se noi recitassimo i libretti di Da Ponte senza la musica di Mozart o il *Barbiere* di Sterbini senza quella di Rossini? Certamente no, poiché nel Settecento il divorzio si è già da tempo compiuto: e la musica ha asservito la prosa nella coerenza musicale dell'opera lirica, e la ricerca della verosimiglianza ha finito col bandire la musica dal teatro di prosa, non solo in Goldoni, ma già nel Machiavelli, nell'Ariosto, nel Ruzzante.

Ora, parafrasando un arguto detto di Stanislav Lec, possiamo affermare che nessuno si

sarebbe mai aspettato che al Ventesimo Secolo seguisse il Ventunesimo; in altre parole, per quel che riguarda musica e teatro in particolare (ma non solo), che il caotico e spastico frammentarsi di tutte le esperienze nei più vari e disparati linguaggi, che ha caratterizzato gli ultimi decenni del secondo millennio, si componesse (o si acquietasse, si risolvesse, si superasse, o come più vi piace) nel tranquillo lago di una globalità che sembra quasi adottare un unico, universale linguaggio.

Che cosa è successo? È successo che sulla base di una globalizzata situazione economica (che per il sottoscritto, inguaribile veterocomunista, è alla base di ogni fattore culturale e morale) il mondo sembra aver superato ogni particolarismo nazional-popolare per riconoscersi uno e uno solo, e ricercare - come sempre nella Storia - espressioni artistiche a propria immagine e somiglianza: così come ha fatto il teatro greco del V secolo a.C. alle prese con il superamento della società tribale, così come ha fatto la musica gregoriana tutta tesa al dialogo con Dio, così come hanno fatto opera lirica e drammaturgia in prosa impegnate a rispondere alle domande di mercato della

sul possibile domani di questa due espressioni d'arte

musica? È la videomusic

borghesia.

Tutto il passato, di fronte alla prepotente invasione barbarica del nuovo mondo globale, sembra rimasto al di là della saracinesca scesa a scandire questa epocale rivoluzione. Che cosa potranno capire - non solo in Cina, in India, in Africa, ma le nostre stesse ultime generazioni occidentali - di Sofocle o di Dante, di Mozart e di Goethe, di Bach e di Strawinski? Che cosa potrà importargliene? Tutto questo diventerà, letteralmente, *pre-istoria*, più ancora che per noi i Sumeri e gli Ittiti, o le pitture di Altamura e la musica modale. Tutto questo diventerà materia di studio specialistico, genererà cattedre a non finire nelle università più spendaccione e baronali, fonte di grande beneficio spirituale per quanti vi si accosteranno, ma del tutto al di fuori di ogni possibile mercato, di ogni fruizione quotidiana.

La nascita di un mondo globale, con la rottura d'ogni argine delle vecchie frammentazioni nazionali, impone l'adozione di un comune denominatore per ogni forma di comunicazione: finiremo col parlare tutti angloamericano (o cinese?), così come già abbiamo adottato il linguaggio globale di internet e dei computer?

Teatro e musica sono destinati a perdere molto della loro specificità, per fondersi - coerentemente con tutto il resto - nella multimedialità. Il *theastai* del teatro (ma anche del cinema) è destinato a fondersi con la musica nella nuova tipologia della *videomusic*, dove il nostro vecchio *Gestus* occidentale si arricchirà di tutte le componenti possibili dell'immagine e del suono. E forse proprio la *videomusic* sarà la musica e il teatro del terzo millennio, o di quello spicchio iniziale di terzo millennio che possiamo ragionevolmente prevedere.

Il nuovo linguaggio non avrà forse la ricchezza di modi e di forme delle nostre vecchie "specializzazioni" che ci portano a distinguere il modo d'essere di Ibsen da quello di Neil Simon, di soppesare la differenza tra Wagner e i Beatles; ma in compenso sarà diffuso, facile e immediato come la lingua che si apprende dalle labbra della mamma.

Potrei proporre come un possibile esempio il celeberrimo *Thriller* (celeberrimo, temo, solo per gli under thirty), cui concorrono la prosa e il canto di Michael Jackson, la musica di Rod Templeton, le immagini filmate di John Landis. Si potrà anche osservare poi che il contenuto

narrativo non vale il nostro *Dracula*, la musica non raggiunge le vette di Beethoven, il filmato di Landis - al di là degli strabilianti effetti speciali - non vale il finale di *Miracolo a Milano*... ma non si può negare non solo la sua diffusione e comprensibilità globale, ma anche il suo valore di indicazione per il futuro.

Noi tutti - io che scrivo, voi che leggete - siamo ancora a metà del guado. Teatro e musica hanno smesso di seguire una loro coerente linea di sviluppo, e di coltivare un proficuo rapporto di mutua integrazione; il teatro si "inquina" di musica nella banalità di troppe forme miste, la musica oscilla incertamente tra canzonetta e acrobatici tecnicismi per adepti.

Il mio *animus* più concreto e storicistico mi esorta a prendere in considerazione la fondamentale questione del danaro: la "vecchia" mu-

sica, il "vecchio" teatro ne subiscono gli effetti, pronti a far quadrare gli impossibili bilanci con forme di prostituzione che - per quanto mascherate - di prostituzione rimangono. La nuova videomusic - con i suoi DVD, il suo You Tube, i suoi concerti muldimediali negli stadi - quadra i conti, anche sul piano economico (del resto fondamentale) senza il minimo sforzo e con perfetta rispondenza di risultati.

Sì, credo (temo e spero) che questa sia la sola strada percorribile in futuro. Per cui, tornando all'iniziale provocazione di Fita Veneto, non avrei dubbi: oggi Mozart svilupperebbe la sensibilità che lo ha condotto al *Flauto magico*, Verdi la spettacolarità da cui è nata l'*Aida*, Puccini il sentimentalismo delle sue eroine, non lontane dalla fidanzata di Jackson in *Thriller*.

Sotto, un fotogramma di *Thriller*





COLLANA

DOCUMENTI

- 1** I LUOGHI DEL TEATRO
- 2** RECITARE: LO STILE E LE TECNICHE. Prima parte
- 3** RECITARE: LO STILE E LE TECNICHE. Seconda parte
- 4** LA COMMEDIA DELL'ARTE
- 5** LA NASCITA DELLA REGIA
- 6** SHAKESPEARE e il teatro elisabettiano
- 7** IL TEATRO DI NARRAZIONE
- 8** MOLIÈRE, GOLDONI e il loro tempo
- 9** LUIGI PIRANDELLO
- 10** SAMUEL BECKETT
- 11** IL TEATRO BORGHESE. Cechov e gli altri
- 12** IL TEATRO AMERICANO. Fra dramma di famiglia e musical
- 13** L'ARTE DI FAR RIDERE. Dal dramma satiresco a Zelig
- 14** IL TEATRO ITALIANO
- 15** IL SENSO DEL TRAGICO
- 16** IL TEATRO MUSICALE. Dal madrigale all'opera rock

Testi di

Alessandra Agosti

Con un intervento di **Luigi Lunari**

Aprile 2012

Nel giro di pochi giorni, il teatro padovano ha pianto due dei suoi personaggi più illustri: Giampiero Boso e Lele Fanti, sicuramente diversi nel carattere ma accomunati da una profonda cultura e dall'amore per il teatro.

Personalmente li conobbi, direi quasi contemporaneamente, nei primi anni '70, quando le poche compagnie teatrali di Padova si riunivano negli ambienti dell'Enal che di lì a poco sarebbe stato soppresso dando vita alla Fita come noi oggi la conosciamo. Ho sempre nutrito una sincera stima per questi uomini, preparati, propositivi ed entusiasti del teatro e qualche volta (rara, lo confesso, ma non per questo per me meno significativa) ho avuto anche il piacere e l'onore di essere loro compagno di scena.

Lascio a Tiziana Grillo e a Milos Voutcinitch, sinceri amici di vita e di teatro, il compito di tracciarne un breve ricordo.

Virgilio Mattiello
Presidente Fita Padova

GIAMPIERO BOSO nel ricordo di Tiziana Grillo

Mi è stato chiesto di scrivere un pensiero su di lui ed io sono qui, davanti a questo foglio bianco, carica di ricordi, ma timorosa di non saper esprimere appieno il mio pensiero.

Giampiero era un uomo buono che ha regalato generosamente il suo sapere, l'entusiasmo, la fantasia, a quanti lo frequentavano.

Lo vidi per la prima volta al teatro don Mazza di Padova. La Compagnia che lui allora dirigeva era Il Piccolo Teatro Veneto, il lavoro *Le nozze*

Addio agli amici Giampiero Boso e Lele Fanti



Giampiero Boso



Lele Fanti

di Figaro di Beaumarchais. Apprezzi la regia, originale e moderna, le scene, i costumi. Gli chiesi di curare la regia anche per la mia Compagnia ed egli accettò subito di buon grado, senza chiedere nulla, felice di fare teatro una volta di più.

Il Piccolo Teatro Veneto cessò la propria attività nel 1982. Egli allora raccolse attorno a sé uno stuolo di ragazzini di Campodarsego, suo paese natale, e svelò loro il segreto per essere felici: conoscere il teatro; e con loro fondò la compagnia Il Campo. Ora quei ragazzi sono diventati adulti e molti di loro erano lì, a dare l'ultimo saluto a questo grande amico che li ha "cresciuti".

Prima di intraprendere quest'ultimo viaggio, ha espresso un desiderio e ve ne voglio mettere a parte. Ha chiesto che sulla sua lapide sia scritto: "Nessuno mi deve nulla ma è gradita una prece".

LELE FANTI nel ricordo di Milosc Voutcinitch

Il Teatro padovano piange l'improvvisa scomparsa dell'attore Gabriele Fanti, avvenuta il 23 febbraio appena trascorso. Io piango l'amico.

Dopo un'amicizia spontanea e solida che si era instaurata negli anni Sessanta, quando entrambi militavamo nella Compagnia d'Arte Il Ruzante di Padova, fondata e diretta da Gigi Giaretta, ora sono smarrito, senza un riferimento così preciso al quale rivolgermi.

In tutto quello che intraprendeva Gabriele poneva attenzione e determinazione, rigore e fantasia, forza e pacatezza, spontaneità e naturalezza.

Il suo amore per il tetro in genere, e per quello di Ruzante in particolare, è segnato dal gran numero di personaggi che ha interpretato nell'arco di oltre cinquanta

E il 27 maggio El Garanghelo ricorda in scena Paolo Giacomini

Il gruppo teatrale veneziano El Garanghelo renderà omaggio il 27 maggio prossimo alle 16, al Teatro La Perla del Lido di Venezia, alla memoria di Paolo Giacomini, morto improvvisamente il 26 gennaio 2011, attore amatoriale di grande prestigio che, oltre ad aver avuto una considerazione e una passione per il teatro fuori dal comune, ha ricoperto incarichi nella FITA a tutti i livelli.

Nell'occasione, il gruppo rappresenterà il testo di Carlo Goldoni *Le donne gelose*, diretto proprio da Paolo Giacomini

Per far fronte alle mere spese del teatro il biglietto costerà 7 euro. "Per ricordarlo, quindi, - invita la compagnia - vi attendiamo numerosi, sperando in una platea senza posti vuoti, come Paolo si meritava".

Per prenotazioni o informazioni rivolgersi a Mirka Rossetto 347 0488780.

anni di palcoscenico, ma più ancora sta nella fitta schiera di allievi che ha saputo allevare, "stregati" dal fascino interpretativo di situazioni al di fuori della logica che spesso rappresentavano il paradosso.

Per tutto questo e per quanto generosamente mi hai dato: grazie di cuore, amico Gabriele.

Modello Eas omesso o ritardato? Ecco che cosa fare per rimediare

In determinate condizioni è possibile sanare per tempo la propria posizione

■ di **Roberto De Giuli**

Sono intervenute recenti novità che possono interessare anche le associazioni che, per vari motivi, abbiano eventualmente omesso di presentare il modello EAS, o lo abbiano presentato in ritardo. Mi riferisco al D.L. 2 marzo 2012 n. 16, che all'art. 2, comma 1, così recita:

Art. 2 - Comunicazioni e adempimenti formali

1. La fruizione di benefici di natura fiscale o l'accesso a regimi fiscali opzionali, subordinati all'obbligo di preventiva comunicazione ovvero ad altro adempimento di natura formale non tempestivamente eseguiti, non è preclusa, sempre che la violazione non sia stata constatata o non siano iniziati accessi, ispezioni, verifiche o altra attività amministrative di accertamento delle quali l'autore dell'inadempimento abbia avuto formale conoscenza, laddove il contribuente:

a) abbia i requisiti sostanziali richiesti dalle norme di riferimento;

b) effettui la comunicazione ovvero esegua l'adempimento

richiesto entro il termine di presentazione della prima dichiarazione utile;

c) versi contestualmente l'importo pari alla misura mini-

ma della sanzione stabilita dall'articolo 11, comma 1, del decreto legislativo 18 dicembre 1997, n. 471, secondo le modalità stabilite dall'articolo 17 del decreto legislativo 9 luglio 1997, n. 241, e successive modificazioni, esclusa la compensazione ivi prevista.

In quali casi e come si può intervenire

Conseguentemente, anche l'omessa o tardiva presentazione del modello EAS può essere sanata con il versamento della sanzione di euro 258,23. Ciò a condizione che la violazione non sia ancora stata accertata o non siano iniziati controlli da parte degli organi preposti, dei quali l'autore dell'inadempimento abbia avuto formale conoscenza, e che l'adempimento sia eseguito entro il termine di presentazione della prima dichiarazione utile.

In buona sostanza è sufficiente che il modello sia presentato prima della notizia di inizio di qualsiasi attività di controllo da parte degli organi verificatori, e venga effettuato il versamento della sanzione ridotta tramite modello F24.

La normativa in sintesi

Ciò chiarito è utile riepilogare per sommi capi la normativa relativa al modello EAS, con specifico riferimento alle compagnie teatrali.



Il modello deve essere compilato in tutte le sue parti e presentato per via telematica all'Agenzia delle Entrate, direttamente dalla compagnia, o tramite un intermediario abilitato, per la prima volta, entro 60 giorni dalla costituzione della compagnia; In seguito, entro il 31 marzo dell'anno successivo a quello in cui si sono verificate variazioni dei dati comunicati in precedenza, ad esclusione delle variazioni eventualmente già comunicate con il modello AA7/10 per chi è titolare di partita Iva e modello AA5/6 per chi ha solo il codice fiscale, quali ad esempio il cambio dei dati anagrafici dell'associazione e di quelli del rappresentante legale. Inoltre non è richiesta la presentazione nel caso in cui siano variati i dati richie-

sti ai rigli 20), 21), 23), 24), 30), 31) e 33).

Le sanzioni

Ma cosa rischia chi, essendovi obbligato, non ha presentato nei termini il modello EAS?

L'art. 30 del D.L. 185/2008, istitutivo del modello EAS, recita al 1° comma:

1. I corrispettivi, le quote e i contributi di cui all'articolo 148 del testo unico delle imposte sui redditi, approvato con decreto del Presidente della Repubblica 22 dicembre 1986, n. 917, e all'articolo 4 del decreto del Presidente della Repubblica 26 ottobre 1972, n. 633 non sono imponibili a condizione che gli enti associativi siano in possesso dei requisiti qualificanti previsti dalla normativa tributaria e, ad esclusione

delle organizzazioni di volontariato iscritte nei registri regionali di cui all'articolo 6 della legge 11 agosto 1991, n. 266, in possesso dei requisiti di cui al comma 5 del presente articolo, trasmettano per via telematica all'Agenzia delle entrate, al fine di consentire gli opportuni controlli, i dati e le notizie rilevanti ai fini fiscali mediante un apposito modello da approvare entro il 31 gennaio 2009 con provvedimento del Direttore dell'Agenzia delle entrate.

In pratica qualsiasi provento, ivi compresi i contributi e le quote associative, percepito dall'ente associativo perde il carattere di entrata non commerciale e diventa quindi tassabile.

Ne deriva che, chi non ha mai percepito alcun provento di qualsiasi genere, non ha nulla da temere in conseguenza della mancata presentazione del modello. Al contrario, coloro che non hanno presentato il modello EAS nei termini stabiliti che, ricordo, sono stati prorogati da ultimo al 31 marzo 2011, e hanno percepito entrate di qualsiasi natura, senza averle dichiarate e assoggettate a tassazione, saranno passibili, nel caso in cui tale fatto fosse accertato a seguito di controlli, alle sanzioni per omessa e/o infedele dichiarazione dei redditi, oltre che per omesso versamento delle relative imposte. Tenendo ben presente che tali sanzioni sono irrogabili direttamente in capo a coloro, persone fisiche, che hanno agito in nome e per conto dell'associazione, le quali ne risponderanno anche con il proprio patrimonio personale.

Questa notizia dove la metto? Cosa va nel sito cosa nella rivista

Visto il ripetersi di richieste in tal senso, riteniamo opportuno ricordare i criteri secondo i quali le notizie inviate dalle compagnie vengono diffuse attraverso il sito e attraverso *Fitainforma*.

Il sito internet www.fitaveneto.org è, per sua stessa natura, uno strumento agile e veloce, in grado di agire pressoché in tempo reale nella diffusione di notizie di carattere d'attualità e cronachistico. Alla redazione di tale organo di informazione potranno quindi essere inviate tutte le notizie che richiedano (o per le quali sia opportuna) una diffusione rapida.

Di contro, la rivista *Fitainforma* non può materialmente (con quattro uscite all'anno, una ogni tre mesi) né deve cercare di correre dietro all'attualità. La sua funzione è invece - come per tutti i periodici - quella dell'approfondimento.

Se quindi, per esempio, la vostra compagnia ha vinto un concorso, la notizia sarà data attraverso il sito e non attraverso il periodico. La preghiera è inoltre quella di inviare alla redazione, se vi è possibile, oltre alla comunicazione riguardante la vostra affermazione, anche la classifica generale del concorso.



Incontri di Cultura e Pratica teatrale

Ottima risposta agli Incontri di Cultura e Pratica teatrale promossi da Fita Veneto e rivolti agli studenti delle Superiori vicentine. Nella foto, un affollato appuntamento in trasferta all'Istituto Superiore "G.G. Trissino" di Valdagno. Ne riparleremo più diffusamente nel prossimo numero.

Sito, calendario degli spettacoli: i programmi in .doc o .txt

Il sito di Fita Veneto - sia quello attualmente online sia la nuova versione che sarà presto in rete - offre da sempre uno spazio particolare agli appuntamenti di spettacolo delle compagnie, con un apposito calendario a disposizione dei "visitatori". Perché l'inserimento delle date sia possibile, però, è necessario che i responsabili del sito ricevano i calendari degli appuntamenti in semplice e chiaro formato ".doc" o ".txt". Non possono quindi essere accettati ed elaborati locandine o pieghevoli in pdf o comunicati nei quali le date, gli spettacoli e le compagnie di scena siano inseriti in mezzo al testo. Il calendario dovrà contenere titolo della rassegna, data, ora, luogo (località e teatro o sala), nome della compagnia e luogo di provenienza, titolo dello spettacolo, autore, regista. Così andrà spedito a fitaveneto@fitaveneto.org.

IMPORTANTE Indirizzi postali nuovi e variati: comunicateli

Come già segnalato, il nuovo procedimento informatico messo in atto per le affiliazioni alla Fita non prevede che i soci delle compagnie iscritte debbano indicare un proprio indirizzo postale (posta tradizionale). Di conseguenza la nostra Federazione regionale si trova nell'impossibilità di aggiornare i propri archivi di etichette per la spedizione ai soci di materiale informativo cartaceo, compreso il periodico *Fitainforma*.

Il Comitato regionale invita quindi tutti i responsabili delle compagnie a inviare quanto prima via email al Comitato regionale (fitaveneto@fitaveneto.org) l'indirizzo postale dei nuovi soci e quello di quanti lo abbiano eventualmente cambiato.

Il Comitato regionale potrà provvedere in tal modo ad aggiornare i propri archivi.





Che cosa ha portato la sua opera drammaturgica “Ubu” a superare il tempo?

Il segreto di Alfred Jarry

■ di Filippo Bordignon

La storia delle Arti si compone, per un'infinitesimamente piccola misura, di alcuni personaggi che riescono a influenzare uomini ed eventi futuri pur non vantando un percorso ben documentato o competenze di certificata professionalità. “Enfantes terribiles” come il Conte di Lautréamont (alias Isidore Lucien Ducasse), Arthur Rimbaud e Alfred Jarry (tutti francesi, tutti esauriti nella coda del diciannovesimo secolo) hanno teorizzato con i propri scritti un *modus* rivoluzionario d'intendere il linguaggio dell'arte, determinando di fatto l'ossatura per tutte le avanguardie del

Novecento lì a venire.

Se il destino letterario di Lautréamont si arresta a causa della misteriosa morte dell'autore a soli ventiquattro anni (il quale disconobbe però il suo capolavoro, *I canti di Maldoror*, preferendogli le tiepide raccolte *Poésies I e II*), la sorte ben nota di Rimbaud è quella di rinnegare egli pure i trascorsi “maudit”, abbandonando la poesia e trasferendo i suoi nuovi interessi in terra d'Abissinia. Nel terzetto, l'unico a non abiurare, a permanere solido nei propri convincimenti fino alla morte prematura nel 1907, è Jarry, la cui opera più nota, *Ubu Roi*, mantiene ancor oggi la forza per tormentare registi e attori tea-

trali attivi nell'ambito della sperimentazione. Non solo: innumerevoli protagonisti della pittura, del cinema e della musica contemporanea persistono nell'omaggiare l'inventore della Patafisica, tributandogli dediche e citazioni che ne rilanciano il valore giustificando l'elaborazione di un'analisi del fenomeno scrupolosa e oggettiva.

Ci chiediamo in sostanza: in virtù di quali meccanismi la sua avventura drammaturgica - consumatasi ufficialmente nell'arco di un decennio, dalla pubblicazione del primo *Ubu* nel 1896 e fino alla morte dell'autore - è riuscita nell'intento di aprire un varco per il teatro

contemporaneo di ricerca? Aggrapparsi alle tante leggende fiorite intorno al personaggio è esercizio insoddisfacente; pur riconoscendo all'eccentrica personalità del Nostro un ruolo importante nell'evocazione della sua torrenziale fantasia le stranezze, si sa, da sole non bastano. O, per dirla parafrasando la schietta saggezza di Charles Bukowski: “Per scrivere non basta la follia: ci vuole lo scrittore”.

Eppure, passati al setaccio, certi voli pindarici in territori al di là della logica convenzionale presentano un senso quasi evidente. È il caso della definizione stessa di Patafisica (tratta da *Gesta e opinioni del dottor Faustroll*,

A sinistra, "Re Ubu" con marionette, allestimento del 1965 del regista Michael Meschke.

Qui a destra, Alfred Jarry che, nella foto successiva, vediamo anche in bicicletta



patafisico): "(...) è la scienza delle soluzioni immaginarie, che accorda simbolicamente ai lineamenti le proprietà degli oggetti descritti per la loro virtualità". Aria fritta? L'opera postuma in questione schiude in realtà la somma del pensiero jarriano, in equilibrio instabile tra pura dissacrazione (tematica e formale) e tentativo di scardinamento delle possibilità linguistiche.

Per raggiungere i suoi scopi non si/ci risparmia nulla; sotto un profilo tematico viene rispolverato l'abuso di iperbole alla Rabelais, accentuando una scatologia già moderna (quasi implorante una vivisezione psicanalitica) e fondendo i giganti Pantagruel e Gargantua nella figura di Faustroll (ma avrebbe potuto benissimo sostituirlo l'Ubu re), eminenza grigia di cui si tratteggia un ritratto minuzioso ma fittizio, salvo narrarne le impossibili gesta marittime per pagine e pagine di apparente inutilità. Un Ulisse del non-sense? *L'Odisea* di Omero c'entra, c'entra eccome; viene elencata sfacciatamente nel capitolo *Del piccolo numero degli eletti* tra gli elementi ispiratori del "mad professor" insieme a Edgar Allan Poe, Baudelaire, Verlaine e Coleridge (la cui opera fu parzialmente tradotta in francese da Jarry); non va scordato poi Jules Verne, romanziere che con *Viaggio al centro della terra* inventò di fatto la letteratura

fantasy contemporanea. Tutto ribolle in una scrittura energica quanto sbrigativa, bruciando una storiella magrolina scritta con l'intenzione di evitare a ogni costo l'arte considerata maiuscola. Eppure. Eppure quest'intenzione farsesca di aggiungere alla metafisica dimensioni che non le appartengono rende Faustroll un personaggio chiave nella speculazione post-moderna del genio umano; spremendo dagli oggetti più triviali un simbolismo improbabile, egli perviene a dinamiche teatrali corrive quel tanto da lasciare tutto lo spazio alla riscrittura del soggetto. Di più: si fa ponte tra gli strascichi del simbolismo tardo romantico e l'anticipazione del nuovo secolo; più di Lautréamont (vero iniziatore di ogni tendenza "post") o di Rimbaud (lo stilista massimo) Jarry diviene cantore di una visione immediata e stordente del mondo, coi suoi "hook" quasi pubblicitari a infoltire i nostri gerghi (si pensi all'efficacia dell'imprecazione "Merdre!" - da noi tradotto "Merdra!" in bocca allo sboccato Padre/re Ubu). La disarticolazione di cui si macchia lo scrittore prende di mira immagini arcinote, focalizzando la lente della propria stravaganza



Genio e sregolatezza

Genio scapigliato o icona dilettesca che sia, Jarry ha contribuito all'edificazione della propria leggenda con un'esistenza contenente tutti i cliché dell'anti-eroe decadente. Già analizzando il suo albero genealogico si evidenziano chiare tracce di temperamenti in bilico tra stravaganza e patologia: se la nonna materna fu rinchiusa in un manicomio psichiatrico, la madre del Nostro - Caroline Quernest - era ben nota nel circondario per il vezzo di travestirsi da uomo. Alfred è giovanotto asessuato, dedito soprattutto a scorribande etiliche coi compagni di liceo: sotto un profilo estetico, il simbolismo lo attrae ma è forte il richiamo al conio di un linguaggio meno levigato, frutto di un talento derivato dalla propria bislacca visione del mondo. L'ultimo periodo della sua vita si caratterizza per una serie di vagabondaggi a braccetto con amici preziosi quali Apollinaire, Picasso, Mallarmé e Marinetti, senza che si riesca a stilare una mappa dettagliata dei luoghi e dei tempi in cui si svolse il triste finale. Morì poco più che trentenne di tubercolosi, aggravata come ovvio da una condotta tutt'altro che morigerata (era nota la sua passione per assenzio e alcol puro) e da quell'indigenza ancor oggi distintiva degli artisti ostinatamente fedeli alla propria 'incatalogabilità'.

su considerazioni improbabili: ne è esempio calzante la descrizione - tutt'altro che mammologica - del cavallo a opera di Faustroll: "(...) la cavalletta è in certo senso un animale non mostruoso, avendo le membra normalmente conformate mentre il cavallo, nato per la deformazione infinita, ha già ottenuto fin dall'origine della sua specie - benché dotato dalla natura di quattro piedi forniti di dita - il diritto di rinunciare a un certo numero di quelle dita e saltellare su unghie solita-

rie". Digressioni improbabili, comprese e riprese da un altro innovatore dell'assurdo, il regista Luis Buñuel che nel suo *L'âge d'or* inserisce un breve pseudodocumentario sulla vita degli scorpioni individuandone inutili riferimenti fallici nella coda segmentata.

E non poteva certo mancare, in Jarry come nei suoi figliocci surrealisti, un marchio anticlericalismo, distante dalla propaganda ateista ma efficace abbastanza perché si

faccia scempio di immagini e tradizioni care a buona parte del mondo occidentale; parliamo comunque di uno sfottò che non va lontano, animato dal grossolano livore di un giovane uomo che si pretende bohemien (in (op) posizioni del genere, Jarry dimostra più stravaganza che genialità).

Un tale profluvio di odori naïf si è dimostrato la cura ideale per strigliare, qualche decennio più in là, le monadi del teatro narrativo: uno degli esperimenti più stuzzicanti nel Bel Paese è tributabile a Quelli di Grock, la storica compagnia milanese che nel 2006 ha proposto una versione di tutto rispetto dell'*Ubu roi*, per la regia di Susanna Baccari e Claudio Orlandini. Persino il grande Dario Fo, nel 2003, prende spunto dal folle regnante per dare vita a una delle sue migliori opere satiriche, *Ubu rois, Ubu bas*.

Già, Padre Ubu. Nato col nome di Piatta, poi riplasmato Padre Eb e infine Padre Ubu, egli è un re che si aggrappa al proprio titolo più come cognome altisonante che come simbolo di nobiltà.

La vicenda, al solito, è presto detta. Polonia: Ubu uccide il re Venceslao e tutta la sua corte, impadronendosi del trono. Resta in vita il figlio di Venceslao, il principe Bougrelao, il quale potrebbe ordire un piano di vendetta. Di qui si ricava una vicenda trascinata per tre drammi (*Ubu re, Ubu Cornuto, Ubu incatenato*) più un quarto, svogliata riduzione del primo (*Ubu sulla collina*). A impressionare è la valanga di neologismi (l'intercalare



Qui sopra, uno schizzo di Jarry raffigurante Ubu; a destra un'incisione dello stesso Jarry raffigurante ancora Ubu, ma a figura intera, con la caratteristica spirale sul ventre e lo scettro

“Che verzura!”) e divagazioni a forma di sproloquio dalle quali emergono, di tanto in tanto, capricci da annotare per il loro presunto significato (“La morte è solo per i mediocri”). Padrone di un regno infiacchito da corruzione e invasioni assortite, l'Ubu è, soprattutto oggi, l'aderente incarnazione dell'uomo mediocre il quale, incapace di gestire la propria realtà, si sbraccia nelle pose più assurde sputacchiando contro tutto e tutti la volgarità della sua stessa natura, violenta al punto da sfiorare la comicità.

Riletto con attenzione - pur ventilando la complessità nella traduzione dal francese di un testo così testardamente soggettivo - il libretto in analisi bercia in un linguaggio sfacciatamente televisivo, prima che teatrale. La sensazione è quella di un macrocosmo di asfittica incomunicabilità (nonostante l'indulgenza nella formula dei dialoghi); le vicende si abbozzano nel loro lesto svolgersi, così, per il tempo di una risata grassa ideata per esaltare i compagni di classe e tenere a distanza il vicino di casa.

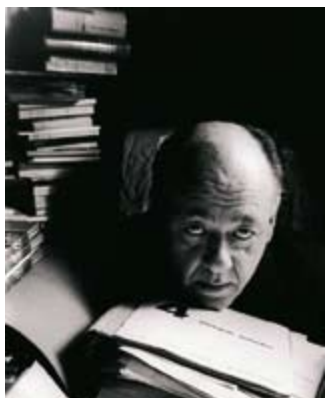


Pur nato tra i banchi di scuola, l'Ubu non può però venir ridotto a una risposta arrabbiata dell'autore alla disciplina respirata nel collegio di Rennes dove fu “contenuto” a partire dai quindici anni. I più attenti sapranno svelare una logica “altra” che, su tutt'altri binari, funziona con la precisione di un orologio svizzero.

Ma si tratta di un gioco in cui l'accesso è solitario, mollando le zavorre del senso comune. Un'officina per manierismi altrimenti impossibili, ecco. E lasciamo perdere la storia del potere come arma di pochi per legiferare su molti in preda agli istinti: a Shakespeare e al suo *Macbeth*, l'ultima parola. Perdendosi nelle quisquiglie del “chi” e del “come” ri-

schiamo di scordare gli spazi vuoti donatici dal buon Alfred per colmare di risposte il nostro tempo libero (quello cioè, normalmente dedicato alla fruizione delle passioni artistiche); risposte che siamo chiamati a scoccare e alla svelta, prima dell'ultimo atto. Cos'è il male del bieco Ubu, a esempio, se non la proiezione dei nostri fantasmi mentali? E chi possiede il segreto della vera stoicità, se infine egli soltanto saprà accettare le catene grazie alla bassa lega della propria megalomania?

Neutralizzati in partenza i valori principali della Società tardo ottocentesca, Ubu/Jarry veleggia senza freni tra i marosi della possibilità, naufragando nelle bizze del peccato con infantile leg-



Due celebri simpatizzanti del Collegio della Patafisica: si tratta di Eugène Ionesco e Umberto Eco

gerezza (“ciò che fa ridere i bimbi rischia di far paura ai grandi”, si deduce non a sproposito nel secondo atto dell’*Ubu incatenato*). Spogliato dall’intenzione di tramandarsi ai posteri, egli ha raccontato, a partire dal suo imberbe ma estroso racconto *Io e le sue vacche*, la storia (sempre la stessa) di uno humour altamente pro-teico da consumarsi in fretta e furia, salvo metabolizzarne gli effetti poco alla volta.

E i posteri hanno gradito a pieno: già nel 1948 si costituì nel quartiere latino di Parigi il Collegio della Patafisica, con tanto di rivista periodica nella quale comparvero, oltre a scritti inediti dell’autore, testi di affiliati e simpatizzanti celebri quali Queneau, Artaud, Prévert, Boris Vian e il nostro Umberto Eco.

Come tutte le teorie inoltre, pure la già nebulosa patafisica ha subito nel corso degli anni reinterpretazioni atte a complicarne ulteriormente la comprensione; estratti dai vari manifesti autorizzati dal Collegio mettono in guardia il fruitore a non considerarla un pretesto per satire acrobatiche o nichilismi caricaturali: l’intenzione principale è quella di “(...) scoprire

l’armonia perfetta”.

Con la riapertura ufficiale del Collegio nel 2000 dopo venticinque anni di fermo val forse la pena fantasticare un’ulteriore evoluzione del lascito di Jarry, con la sua terribile visione del mondo e del linguaggio ad assurgere il ruolo di filosofia vera e propria o, chissà, di religione pronta a istituzionalizzarsi quel tanto da competere coi Credo più celebri animati dall’uomo. L’apparato iconico è già bello che pronto: il primis il cornoventre, ossia il ventre di Ubu, decorato secondo la più celebre illustrazione di Jarry con una spirale che dovrebbe rappresentare - a sentir Baudrillard - “(...) la sfera perfetta della conoscenza. La sfera intestinale del sole”. Non dobbiamo dimenticare poi lo scettro/Graal chiamato Candela Verde, l’Asse (cioè il vascello impiegato nei suoi viaggi da Faustroll) e il Perpetuo (calendario di tredici mesi in cui il capodanno cade l’8 marzo, compleanno del buon Alfred).

A questo tutto allucinato non mancano inoltre dei prestigiosi profeti, come il filosofo Gilles Deleuze il quale nel suo *Critica e clinica* non

Si fa presto a dire... assurdo

Drammaturgia dell’Assurdo: come definirla, chi vi appartiene di diritto? A un’analisi attenta il lascito di Jarry non trova continuazione nei grandi nomi del genere; l’humus al quale attingono i vari Tardieu, Beckett o Ionesco è composto piuttosto da una seriosità esistenzialista che fa della morte una questione da eviscerare con rigore professorale piuttosto che con l’irriverenza senza sosta dell’Alfred ‘studente terribile’. L’introspezione psicoanalitica del migliore Ionesco, a esempio, risulta impensabile se confrontata con l’opera dell’artista di Laval così come le visioni oniriche espresse in certo Adamov sono il risultato di una scrittura che non si limita a vampirizzare dal surrealismo le sue immagini più provocatorie, ma investiga con invidiabile destrezza un’estetica radicata politicamente nel proprio presente. Sbandierare amori per anarchie totali e protratte indeterminatamente nel tempo è gioco stancante, alla lunga: il rischio è di non riuscire a far sintesi, di non poter bilanciare momenti farseschi ad altri di dichiarata drammaticità (quando tutto è farsa si passa dal ‘gioco’ allo ‘scherzo’ perdendo di vista l’elemento educativo). Così come stipare il proprio lavoro di larvati riferimenti autobiografici con nomi di luoghi o persone (pur rivisti dal setaccio ‘anagrammatico’ che li cela alla fruizione dei più) è esercizio che ingiallisce facilmente e di cui Jarry infarcisce i suoi scritti in ogni età della propria ispirazione.

esita a definire la patafisica come movimento apripista alle discipline fenomenologiche. Nel frattempo piccole e grandi compagnie teatrali in tutta Europa (e non solo) si prestano per diffonderne il verbo, colmando e svuo-

tando le aspettative di un pubblico che, se un poco ha compreso lo spirito “Ubu”, non pretende altro che un liberatorio sbigottimento, distante dall’esigenza di imparare ciò che può essere spiegato.



L’Arsenale delle Apparizioni di Asti, vincitore della Maschera d’Oro nel 2011 proprio con una rilettura di Ubu Re

Damiano Michieletto

Il ventaglio, qui e adesso

■ di **Giuseppe Barbanti**

È stata una delle più interessanti novità teatrali di questo primo scorcio del 2012 *Il ventaglio*, la produzione del Teatro Stabile del Veneto e del Teatro Umanesimo Latino di Treviso, distribuita da Arteven e portata in tournée anche fuori della nostra regione. La scelta del veneziano Damiano Michieletto, uno dei più brillanti giovani registi italiani di allestimenti lirici, è caduta su di un testo goldoniano in italiano spesso tacciato di essere troppo letterario, per l'appunto *Il ventaglio*: la sua lettura della commedia se da un lato ha rispettato la lingua restando fedele all'elegante impianto ideato da un Goldoni più che maturo (la commedia giunge a Venezia da Parigi nel 1765), dall'altro ha per così dire ridato nuova anima e verve a tutti i personaggi che indossano costumi e assumono movenze e tratti di nostri contemporanei.

La scelta di attualizzare permette allo spettacolo di andare alla radice della poetica goldoniana, posta in ombra dai vorticosi passaggi di mano del piccolo ventilatore a pile che ha preso il posto del romantico ventaglio, portando sulla scena quel mondo di cui, come è stato autorevolmente osservato, il drammaturgo in questa



Scena di gruppo tratta da *Il ventaglio* di Goldoni, diretto da Damiano Michieletto

commedia «coglie la fragile inconsistenza, la precaria instabilità: basta un nulla perché un sentimento si incrina, una convinzione diventi dubbio, una diceria falsa sembri verità».

L'adattamento del testo curato dallo stesso Michieletto prevede, in buona sostanza, solo l'introduzione del personaggio di Cherubino, che si muove sul palco non visto: ora chiosa quadri e scene con un'oculata scelta di versi tratti da sonetti shakespeariani ora scrive, cancella e riscrive sulla grande lavagna che campeggia sul fondo della scena la storia che si sta compiendo sotto gli occhi del pubblico.

E a pilotare, secondo Michieletto, gli sviluppi della

vicenda sono le incontrollabili dinamiche dell'amore: Cherubino ne è l'enigmatico sacerdote e spesso favorisce le incomprensioni fra i personaggi che, complice una recitazione volutamente nervosa, sembrano sempre sul punto di deflagrare in insanabili dissidi, in cui l'amore, nella sapiente costruzione di Goldoni, si accompagna e mischia ora con l'interesse, ora con il divario sociale.

I graffiti disegnati sulla grande lavagna divengono patrimonio comune di pubblico e personaggi che danno libero sfogo alle loro inquietudini esistenziali sia per iscritto con annotazioni sulla lavagna ma anche a voce con accorati *pour parler* con gli spettatori dal proscenio.

Ne esce uno spettacolo che si inserisce nella tradizione di un teatro di regia che fa del connotato "autorale" un valore in più: certo l'allestimento non intende proporci il testo goldoniano "com'era, dov'era", ma da lì parte per approdare ad un esito in sintonia con le aspettative del pubblico giovane, come testimonia la scelta delle canzoni, Amy Winehouse in testa.

Ne sono stati applauditi interpreti Alessandro Albertin: Silvio Barbiero, Daniele Bonaiuti, Katuscia Bonato, Giulia Briata, Nicola Ciaffoni, Emanuele Fortunati, Matteo Freschi, Manuela Massimi, Giuseppe Nitti, Silvia Paoli e Pierdomenico Simone.

i «numeri» della Fita regionale



- ▶ 1 Comitato regionale
- ▶ 6 Comitati Provinciali
- ▶ 252 Compagnie e 4.057 soci
- ▶ Organizza il Festival Nazionale Maschera d'Oro
- ▶ Partecipa all'organizzazione del Premio Faber Teatro
- ▶ Promuove direttamente o tramite le compagnie associate un centinaio di manifestazioni annue
- ▶ Le compagnie associate effettuano circa 3.500 spettacoli annui, molti rivolti al mondo della scuola, alla solidarietà e in luoghi dove solitamente è esclusa l'attività professionistica
- ▶ Coinvolge più di 1 milione di spettatori
- ▶ Organizza il premio letterario "La Scuola e il Teatro"
- ▶ Organizza il "Laboratorio di Cultura e Pratica Teatrale"
- ▶ Organizza stages, seminari, incontri, corsi di formazione
- ▶ Pubblica una rivista trimestrale e un volume annuale con il repertorio delle compagnie
- ▶ Svolge un servizio di editoria specifica teatrale e gestisce una biblioteca di testi e una videoteca
- ▶ Gestisce il sito internet www.fitaveneto.org

COMITATO REGIONALE VENETO

Stradella delle Barche, 7
36100 Vicenza
Tel. e Fax 0444 324907
fitaveneto@fitaveneto.org
www.fitaveneto.org

Comitato di Padova

Via Luisari, 10- Loc. Ponte di Brenta
35129 Padova
Tel. e Fax 049 8933109
fitapadova@libero.it

Comitato di Treviso

Via Garbizza, 9
31100 Treviso
Tel. e Fax 0422 542317
info@fitatreviso.org

Comitato di Verona

c/o sig. Donato De Silvestri
Istituto Comprensivo di Bosco Chiesanuova
Piazza Alpini 5
37021 Bosco Chiesanuova (Vr)
Tel. 045 6780521 - Cell. 328 9757934
dirigente@istitutobosco.it

Comitato di Rovigo

Viale Marconi, 5
45100 Rovigo
Tel. e Fax 0425 410207
fitateatorovigo@libero.it

Comitato di Venezia

Cannaregio, 483/B
30121 Venezia
Tel. 041 0993768 - Cell. 340 5570051
fitavenezia@libero.it

Comitato di Vicenza

Stradella delle Barche, 7/a
36100 Vicenza
Tel. e Fax 0444 323837
fitavicenza@libero.it

