

# fitainforma

ANNO XXVII - N. 1  
aprile 2013



Periodico ad uso del Comitato Regionale Veneto della Federazione Italiana Teatro Amatori • Pubblicazione bimestrale  
Registrazione Tribunale di Vicenza n. 570 del 13 novembre 1987  
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  
Contiene I.R.

**FESTIVAL**

**Alla Campogalliani  
la 25ª Maschera d'Oro**

**COMUNICAZIONE**

**Come rivolgersi  
agli organi di informazione**

**CONTEMPORANEO**

**Stand-up comedy**

## Il teatro veneto

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

**aprile 2013**

**tra gli argomenti di questo numero:**

# SOMMARI

**1 L'EDITORIALE**

Alcune riflessioni del presidente di Fita Veneto Aldo Zordan.

**2 25° Festival Maschera d'Oro**

L'Accademia Teatrale Campogalliani di Mantova conquista l'edizione del primo quarto di secolo: all'interno, un'approfondita cronaca della serata finale dedicata alle premiazioni, particolarmente suggestiva e ricca di entusiasmo. In più, il testo vincitore del concorso di critica teatrale per gli studenti delle scuole superiori.

**I-XVI INSERTO - Il teatro veneto**

Nuovo appuntamento monografico con la collana "Educare al Teatro". In questo numero una panoramica del teatro veneto, alla scoperta di tutto quello che... non è Carlo Goldoni.

**25 Pillole pratiche**

Qualche suggerimento per contattare gli organi di informazione.

**26 Contemporaneo: La stand-up comedy**

**30 Dispersi: Il gabbiano**

Alla riscoperta dell'opera di Cechov.

**32 Poltronissima**

Alcuni spettacoli da non perdere.

*In copertina:*

*Una scena tratta da Pigmalione di George Bernard Shaw, spettacolo che ha portato l'Accademia Teatrale Campogalliani di Mantova a conquistare la 25ª edizione del festival nazionale Maschera d'Oro.*



**fitainforma**

Bimestrale  
del Comitato Regionale Veneto  
della Federazione Italiana  
Teatro Amatori  
ANNO XXVII  
aprile 2013



**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*  
Mauro Dalla Villa  
Virgilio Mattiello  
Alberto Moscatelli  
Stefano Rossi

*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

# Una “Maschera” da incorniciare Fitainforma, tempo di abbonamento

## L'editoriale

Cari Amici,

consentitemi di aprire questo nostro periodico spazio di conversazione sottolineando lo straordinario successo riscosso quest'anno dal festival nazionale “Maschera d'Oro”, che alla sua 25ª edizione ha mantenuto pienamente fede alle promesse: anzi, le ha superate. Sette spettacoli di altissimo livello, compagnie preparatissime, regie intelligenti e di spessore, un panorama eccellente sul fronte della recitazione (con alcune punte di diamante da brivido) e di grande accuratezza e rigore su quello della resa scenica in tutti gli allestimenti. E poi il pubblico, che davvero quest'anno ha risposto in maniera entusiasta all'offerta messa in campo dal nostro festival: una bella boccata di aria fresca, in tempi in cui l'entusiasmo - tra tante difficoltà di tutti i generi - tende a segnare il passo.

Un festival da ricordare, dunque, e che nella splendida serata finale ha offerto una sintesi perfetta di sé: sala piena, grande coinvolgimento da parte del pubblico e degli ospiti intervenuti, un entusiasmo contagioso che ha creato una sorta di corrente elettrica (positiva!) tra la platea e il palco, scintillante di luci e profumato di fiori ed erbe aromatiche. Insomma sì, diciamolo: questo del 25° è stato davvero un “festival delle meraviglie”, e ne siamo giustamente orgogliosi, perché senza tema di smentite - come ha ricordato il nostro consulente artistico Luigi Lunari proprio la sera delle premiazioni - il cartellone offerto sarebbe stato all'altezza di qualsiasi grande teatro italiano (per non dire superiore).

Teniamoci stretta questa bella energia allora, perché i problemi e le preoccupazioni di questi tempi, purtroppo, rimangono.

Tra gli altri, un capitolo delicato è proprio quello del periodico che state sfogliando: il nostro storico (nel 2013 compie 27 anni), eroico, incrollabile *Fitainforma*.

La questione è presto detta: le tariffe postali molto elevate e i costi richiesti dalla stampa pesano in maniera considerevole sulle casse della Fita ed è quindi necessario intervenire.

Di sospendere la pubblicazione non se ne parla: già in passato crisi e difficoltà ci hanno messo a dura prova, ma non abbiamo mai mollato la presa. E non lo faremo nemmeno questa volta.

Per riuscirci ci vediamo però costretti a chiedere il vostro aiuto, che siamo certi non mancherà: perché siamo convinti che *Fitainforma* rappresenti uno strumento di informazione e approfondimento irrinunciabile, sia al nostro interno, sia come testimonianza, all'esterno, del nostro fare teatro e cultura teatrale.

Chi vorrà riceverlo, dunque, non dovrà far altro che versare un piccolo contributo di 10 euro - o qualcosa in più per essere “sostenitore” - come abbonamento per quattro numeri (giugno, ottobre, dicembre e aprile), seguendo le modalità indicate nel pieghevole allegato a questo numero. In sostanza, basterà eseguire il versamento dell'abbonamento a Fita Veneto (in contanti o con assegno o tramite bonifico), provvedendo poi a recapitare alla Segreteria Regionale (anche via fax, al numero 0444 324907, o via e-mail a [fitaveneto@fitaveneto.org](mailto:fitaveneto@fitaveneto.org)) il modulo stampato su una facciata dello stesso pieghevole, così da ricevere regolarmente, all'indirizzo indicato, la propria copia del periodico.

Dieci euro in un anno sono una piccola cifra. Ma rappresentano un grande aiuto per la Federazione.

È il momento di esserci. Grazie e buon teatro a tutti.

---

*scriveteci a [fitaveneto@fitaveneto.org](mailto:fitaveneto@fitaveneto.org)*

# Alla Campogalliani la 25<sup>a</sup> Maschera



**«Una delle più belle edizioni degli ultimi anni». Così si è espressa la giuria in merito alla 25<sup>a</sup> stagione del festival, che ha chiamato sul palco del San Marco sette formazioni di primo piano. Tra tutte, ha avuto la meglio la compagnia di Mantova, tornata alla vittoria a dieci anni dall'ultima affermazione**

È andata all'Accademia Campogalliani di Mantova la vittoria alla 25ª edizione della "Maschera d'Oro", il festival nazionale del teatro amatoriale concluso sabato 23 marzo da una magnifica serata di premiazioni, piena di entusiasmo e applausi scroscianti. La kermesse è stata organizzata, come sempre, da Fita Veneto d'intesa con la Regione, con la collaborazione di Provincia e Comune e con Confartigianato provinciale e Il Giornale di Vicenza come partner.

Con *Pigmalione* di George Bernard Shaw, per la regia di Maria Grazia Bettini, la formazione lombarda ha avuto la meglio, al rush finale, su *La Goldoniana* di San Stino di Livenza, in concorso con *La casa nova* di Carlo Goldoni per la regia di Gianni Visentin, e su *I Cattivi di Cuore* - Teatro del Banchèro di Imperia, che ha proposto *Le serve* di Jean Genet, per la regia di Gino Brusco. Una scelta, quella compiuta dalla giuria, particolarmente ardua - ha confermato il presidente della stessa, Carmelo Rigobello - visto l'altissimo livello delle compagnie e degli spettacoli presentati quest'anno, in quella che gli esaminatori hanno definito "una delle più belle edizioni degli ultimi anni". A contendersi i premi in palio sono state, in effetti, sette formazioni di primissimo piano: oltre alle tre già citate, vi hanno partecipato *Il Satiro Teatro* di Treviso (*Diese franchi de aqua de spase* di Roberto Cuppone), *La Trappola* di Vicenza (*Il viaggiatore senza bagaglio* di Jean Anouilh), *La Barcaccia* di Verona (*Il*

*feudatario* di Carlo Goldoni) e *La Ringhiera* di Vicenza (*Elettra* di Sofocle).

Oltre al trofeo maggiore, la Campogalliani ha conquistato il premio per la migliore regia, andato a Maria Grazia Bettini. *I Cattivi di Cuore* - Teatro del Banchèro si sono invece aggiudicati il premio per le migliori attrici protagoniste, assegnato "in coppia" a Giorgia Brusco e Chiara Giribaldi, interpreti

delle serve nell'omonimo lavoro di Genet, e quello per il migliore allestimento. *La Goldoniana*, dal canto suo, ha fatto incetta dei premi ai caratteristi, andati a Dino Girardi e Bruna Schiesaro. *Il Satiro* di Treviso ha invece conquistato il sempre ambito premio per il gradimento da parte del pubblico e l'"Oscar" per il migliore attore, assegnato a Gigi Mardegan (intermi-



## LA PREMIAZIONE

Grande emozione per l'Accademia Teatrale Campogalliani, guidata dalla regista Maria Grazia Bettini: il loro *Pigmalione* ha conquistato la giuria della 25ª edizione, considerata una delle migliori degli ultimi anni. La formazione lombarda è ora attesa all'Olimpico l'11 maggio per il Faber.

## La motivazione della Giuria

*Un sapiente segno stilistico caratterizza questo Pigmalione che la compagnia riesce a realizzare puntando direttamente su un'eleganza mai fine a se stessa, ma attenta piuttosto a mantenere nella rappresentazione il gusto del dialogo e della battuta, la vivacità dei personaggi, l'intelligenza e la leggerezza, ma anche una vena di nostalgia.*

*Tutto concorre a ritrovare ancora oggi il sapore e il fascino di una commedia che poco ha perduto del suo smalto e del suo virtuosismo linguistico: attori ben calati nel ruolo e sempre persuasivi, due straordinari protagonisti, costumi splendidi, un allestimento scenico giocato sull'allusione piuttosto che sulla maniera, una tenuta del palcoscenico che non conosce mai una pausa o un'incertezza e il sorriso sapiente del teatro, quello vero.*

## Gli altri finalisti



La Goldoniana



Il Satiro Teatro



La Ringhiera



La Barcaccia



I Cattivi di Cuore



La Trappola

nabile l'applauso che ha accompagnato la consegna del riconoscimento). Infine, Giulia Vespertini de La Barcaccia è stata l'interprete giovane più convincente del festival.

Sul versante del concorso di critica teatrale riservato agli studenti delle scuole superiori della provincia, il primo premio è andato a Viviana Rasia Dani, della III SA Liceo Scientifico "G.G. Trissino" di Valdagno, seguita da Monica Cocco, della stessa classe, e da Carlo Agostini, della V D dello scientifico "Paolo Liroy" di Vicenza.

L'edizione 2013 del "Premio Renato Salvato" all'impegno per la diffusione della cultura teatrale, infine, è stato assegnato alla Redazione Spettacoli de *Il Giornale di Vicenza*, quotidiano che da sempre dedica una notevole attenzione al mondo del teatro, attraverso informazione, approfondimenti e

recensioni: il premio, consegnato da Daniela Salvato, nipote dell'indimenticato segretario regionale della Fita, è stato ritirato dal direttore del quotidiano, Ario Gervasutti, presente alla serata in compagnia del caporedattore Cesare Galla e del caposervizio Spettacoli Stefano Girlanda.

Effervescente e piena di palpabile energia, la serata è stata condotta con il consueto brio dalla giornalista televisiva Elisa Santucci, simpatica intrattenitrice che, affiancata dal presidente Zordan, ha accolto sul palco, addobbato con una coloratissima scenografia floreale, sia i protagonisti del festival sia i numerosi ospiti intervenuti alla cerimonia. Tra gli altri, oltre al già citato presidente della giuria Rigobello e al componente della giuria del concorso di critica Mario Bagnara, il vicepresidente nazionale della Fita

Gianfranco Ara, i presidenti di Confartigianato Vicenza Agostino Bonomo e del centro di formazione artigiano Cesar Martino Pesavento, i presidenti dell'Agis Triveneto Franco Oss Noser e della Cofas Gino Tarter, il "priere" della vicentina Confraternita del Bacalà (che celebra anch'essa, quest'anno, il 25° di fondazione) Luciano Righi, gli assessori del Comune di Vicenza Pierangelo Cangini e Tommaso Ruggeri, il "padrone di casa" don Giuseppe Ruaro, parroco di San Marco, e il consulente artistico di Fita Veneto Luigi Lunari. Sua una delle battute più applaudite della serata: «Ricordate – ha detto – che a costruire l'arca di Noè sono stati degli amatoriali, mentre a costruire il Titanic sono stati dei professionisti».

Terminate le premiazioni, rapido cambio di scena e spazio al coro Giovani Emozioni in Concerto e a un

ensemble classico-elettrico, entrambi attivi in seno al Coro e Orchestra di Vicenza diretti dal M° Giuliano Fracasso: con loro, una spumeggiante corsa tra brani celebri di vari musical, da *Jesus Christ Superstar* a *Mamma mia!* (con le canzoni delgi Abba), da *Blues Brothers* a *Il fantasma dell'opera* e *Grease*, concludendo con un omaggio a Battisti e ai Beatles e con *Hey, Jude* dei quattro di Liverpool trasformata in sigla finale e cantata a piena voce anche da tutto il pubblico del San Marco.

Ora l'appuntamento è per l'11 maggio al Teatro Olimpico di Vicenza, gioiello palladiano del Cinquecento e teatro coperto più antico del mondo: grazie al 19° Premio Faber, abbinato al festival da Confartigianato Vicenza, la Campogalliani avrà la straordinaria occasione di esibirsi, per una sera, sul suo celebre palcoscenico.



## Lo spettacolo

Tanta energia e simpatia sul palco, al termine delle premiazioni, grazie al coro Giovani Emozioni in Concerto, accompagnato da un ensemble classico ed elettrico. Il tutto diretto dal M° Giuliano Fracasso in un programma dedicato ai grandi musical, a Battisti e ai Beatles.



**Regia** *Maria Grazia Bettini riceve il premio alla regia dall'assessore comunale allo Sviluppo Tommaso Ruggieri.*



**Gradimento** *Il presidente di Confartigianato Vicenza Agostino Bonomo premia Il Satiro Teatro.*



**Attore** *Il drammaturgo Luigi Lunari consegna il premio a Gigi Mardegan, applauditissimo per la sua interpretazione.*



**Attrice** *Chiara Giribaldi e Giorgia Brusco, coppia da premio, con l'assessore comunale Pierangelo Cangini.*



**Attore caratterista** *Gianni Visentin ritira il premio per Dino Girardi, consegnato dal parroco di San Marco.*



**Attrice caratterista** *Bruna Schiesaro premiata da Gino Tarter, presidente della Cofas.*



**Allestimento** *I Cattivi di Cuore premiati da Franco Oss Noser, presidente dell'Agis Triveneto.*



**Giovane** *Giulia Vespertini premiata da Luciano Righi, "priere" della Confraternita del Bacalà.*

### La Giuria della Maschera d'Oro

**Carmelo Rigobello** *operatore culturale - presidente*  
**Sergio Garbato** *critico teatrale*  
**Antonio Stefani** *critico teatrale*  
**Federico Pupo** *direttore organizzativo Teatri Spa*  
**Argia Laurini** *attrice*  
**Anastasia Destro** *vincitrice concorso critica 2012*

### 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 e Aldo Zordan con Ario Gervasutti, direttore de Il Giornale di Vicenza, quotidiano premiato per l'attenzione che riserva al mondo del teatro.*



La verve e la simpatia della giornalista televisiva Elisa Santucci sono state anche quest'anno tra i fiori all'occhiello della cerimonia di chiusura della Maschera d'Oro. Particolarmente applaudito, in questa edizione, anche l'allestimento del palcoscenico, addobbato con eleganza e originalità di fiori ed erbe aromatiche. Una perfetta conclusione, dunque, per una rassegna 2013 che rimarrà certamente nel cuore dei suoi tanti spettatori.

Ancora una combattuta edizione del premio di critica teatrale per gli studenti

## Elettra vista dagli occhi dei giovani: una di loro, fra dubbi, paure e solitudine

*Pubblichiamo il testo di Viviana Rasia Dani, studentessa della III SA Liceo Scientifico "G.G. Trissino" di Valdagno, prima classificata al concorso di critica teatrale.*

«La mia vita è sempre stata come un torrente in piena, che trascina con sé angosce terribili e infinite». Parole di un'adolescente alle prese con facebook, social networks e quotidianità? No, parole scritte più di cinque secoli prima di Cristo, parole di una giovane donna a cui la perfida madre e l'amante hanno sottratto il padre, il principe Agamennone. Elettra, la voce della coscienza critica che è tornata a risuonare sul palco del Teatro San Marco, a Vicenza, sabato 16 febbraio.

Non lascia certamente indifferenti questa *Elettra* di Sofocle, della compagnia La Ringhiera, anzi lo spettatore viene fortemente "chiamato" a condividere il dramma dell'eroina divenendo esso stesso "protagonista" della tragedia umana. Sì, perché di tragedia umana si tratta, al di fuori dei confini dello spazio e del tempo, tragedia dell'ingiustizia presente, della rassegnazione, della rinuncia, del compromesso e dell'invocata giustizia.

Lo spettatore capisce fin dal primo momento che sono in gioco i valori del vivere umano, valori antichissimi

scaturiti dalle arcaiche *poleis* greche, ma la cui importanza è ancora oggi insostituibile. Ci si riconosce nelle parole di Elettra, lei è in noi e noi in lei, lei l'immagine di tanta fragilità, soprattutto femminile, in un mondo, quello odierno, dove appare sempre più difficile trovare una propria collocazione e una giusta dimensione: «E intanto la maggior parte della mia vita scivola senza il dono di una speranza e sono stanca; e mi logoro senza figli, senza un amico che mi voglia bene e mi protegga». Quanta attualità in queste parole!

Un'*Elettra* quindi per certi versi modernissima, chiusa e isolata nella sua convinzione in cui riscopre i limiti della sua percezione del dolore: la figlia che piange il padre morto, dando così un senso alla sua vita. Quante figlie oggi orfane di padre, quante angosce irrisolte, quante madri assenti! Quante mancate risposte alla sete di verità e di giustizia!

La scena minimalista del bravo regista Riccardo Perraro ripropone l'anticamera di un palazzo con colonne e grandi porte dove le mura sono ormai, data la corruzione morale della reggia, puri brandelli di stoffa. I personaggi si muovono in uno spazio ristretto e su una scala discendente che porta nei sotterranei dove vive



La vincitrice, Viviana Rasia Dani

Elettra. Cattura la fantasia il volume disarticolato dei piani che genera un senso di vertigine, un'atmosfera di vuoto dove le certezze sono tele sfilacciate da urla di dolore e disperazione, Sensazioni forti, accentuate dalle luci fredde, immote e senza tempo, così come tendenzialmente non caratterizzati, ma essenziali nella loro semplicità, appaiono i costumi. Solo Clitemnestra veste di bianco, bianchi sono i suoi calzari, come bianco il sudario che ricoprì il cadavere del marito. È possente la voce della regina, e l'interprete Lucia Callegari mette la sua voce sonora e il suo temperamento al servizio di questo personaggio che difende le proprie scelte elevando a livelli molto alti il dissidio tra l'essere madre, moglie, regina, e contrastan-

do la presenza ancora più possente di Elettra, testimone e ricordo scomodo.

Presenza fortemente fisica quella di Antonella Maccà (Elettra), brava nella resa della sofferenza che la travolge, ma non sempre sorretta da una valida impostazione e timbro di voce. Un'Elettra selvaggia e animalesca, che nulla conserva di quella regalità ed eleganza che le derivano dalla nobiltà di sangue, un'Elettra che si contrappone, fisicamente e caratterialmente, alla sorella Crisotemi (Clarissa Battaglino), seria, timida e romantica, con l'ingenuità e il coraggio dei suoi giovani anni. In parte ciò ricorda il rapporto, presente nell'*Eneide*, tra la regina Didone e la sorella Anna. Simili Elettra e Didone, travolte dalle loro

continua ►

follie, una per l'ossessivo desiderio di vendetta, l'altra per il furor della passione d'amore travolgente, risultano al limite prima di sfociare nella *ybris* greca. Vicine anche Crisotemi e Anna che rispecchiano l'alter ego delle sorelle e invano tentano di trattenerle dalle loro azioni estreme senza però riuscire a cogliere appieno il loro stato interiore.

Il regista Riccardo Perraro, scenicamente e fisicamente dominante sul palco nella figura del Pedagogo, fa leva sulla profonda dipersione quasi maniacale di Elettra; traumatizzata durante la giovinezza dall'assassinio del padre, ora vive solo per il desiderio di vendetta. Questo sentimento si caratterizza in maniera efficace, più che nelle parole, nella fisicità dei gesti e degli atteggiamenti, un lavoro di scavo quindi che il regista ha compiuto nella psiche della protagonista traducendo tutto ciò con una gestualità adeguata. Oreste, al confronto, schiacciato in un dramma più grande di lui, è presentato come un personaggio debole, quasi privato di virilità, inerte strumento in mano alla più energica sorella. E pure l'amante Egisto (Giampaolo Strazabosco), se pur nella sua breve apparizione, appare già arreso al suo destino, fiaccato dal suo stesso corpo, lontano dall'idea di un potente usurpatore di trono.

Ottima prova quella del coro, composto da Luisa Razzetti, Giorgia Gironda, Laura Rizzi, Rachele Lavarda, che si è prepotentemente imposto sul palco dimostrandosi espressivo ed efficace nel-

la resa. Le coreute, infatti, si sono mostrate talvolta come delle umili donne alle prese con le loro mansioni domestiche, ma soprattutto come delle sinuose creature malefiche, delle Erinni, delle voci che sembrano provenire dal turbato inconscio di Elettra.

Nel complesso la resa della tragedia non delude le aspettative e lo spettatore riesce a cogliere in pieno la portata del dramma che vive Elettra. Elettra, sacerdotessa del lutto, voce che ancora risuona nella mente dell'uomo, dramma di questa nostra umanità soverchiata dal senso tragico e oscuro della morte. Elettra rabbia vendicativa, onore e giustizia. Elettra, ghigliottina dell'amore.

«I silenzi hanno scolpito il tuo corpo e la solitudine ti ha dato la parola sicura per chiamare la vita e la morte per nome» (Canu, 1967).

#### MOTIVAZIONE :

*L'elaborato, ben realizzato, è arricchito da citazioni e riferimenti letterari per cui l'analisi originale e specifica del lavoro teatrale risulta completa ed incisiva: riesce infatti a scolpire, con apprezzabile definizione, fasi, personaggi ed interpreti dello spettacolo.*



Monica Cocco, al secondo posto



Carlo Agostini, terzo classificato



**Riconoscimento** Anche quest'anno, la Fita nazionale ha voluto premiare Fita Veneto per il Festival nazionale Maschera d'Oro, che il vicepresidente nazionale Gianfranco Ara ha definito «un fiore all'occhiello della Federazione». Al presidente veneto Aldo Zordan è stata quindi consegnata una lastra a sbalzo, riprodotte il Teatro Romano di Verona: un sentito riconoscimento per il grande sforzo organizzativo richiesto dalla prestigiosa kermesse.



DOCUMENTI



# Il teatro veneto

Non solo Carlo Goldoni

# Da Ruzante a oggi:

## Se Carlo Goldoni rappresenta sicuramente che essa ha espresso altri talenti di notevole

Di monografia in monografia, in questa collana abbiamo affrontato i “viaggi” più diversi: dall’approfondimento di singoli autori (Shakespeare, Molière, Goldoni, Eduardo ed altri) all’analisi di particolari tematiche (come le tecniche di recitazione o la nascita della regia, il teatro al femminile, il senso del tragico e del comico), fino alla storia di diversi teatri nazionali, come quello italiano, quello francese o quello americano.

Tutte strade in salita, ma affrontate con il desiderio di offrire a tutti - e in particolare ai non addetti ai lavori - informazioni quanto più possibile semplici e chiare su questo o quell’argomento, nello spirito appunto della nostra serie di uscite che, non a caso, si intitola *Educare al teatro*.

Non meno in salita è questo ventesimo capitolo, che ci porta a ripercorrere le strade del teatro veneto: in particolare, cioè, del teatro scritto da autori veneti, soprattutto in lingua veneta.

Quello che ci si apre di fronte è un panorama molto vasto e interessante, rappresentato sia da autori di spicco e di fama internazionale (come Ruzante e Carlo Goldoni), sia da firme di buona risonanza anche se non vasta come quella dei precedenti (da Gallina a Palmieri ad altri), per arrivare ad autori di compagnia con una buona notorietà locale e approdare ad alcune voci che, di recente, si stanno facendo apprezzare anche a livello nazionale.

Ci sono soltanto due drammaturgie che, parallelamente a quella nella lingua nazionale, dallo Stivale siano riuscite ad avere una diffusione degna di nota a livello internazionale: una è quella napoletana, grazie al teatro di Eduardo De Filippo; l’altra è quella veneta, grazie a Carlo Goldoni.

Ma se Carlo Goldoni rappresenta indubbiamente il “nume tutelare” della drammaturgia veneta, è altrettanto vero che questo territorio ha prodotto molti altri talenti interessanti, correndo attraverso i secoli da Ruzante su su fino ad oggi.

In queste pagine cercheremo allora di seguire cronologicamente l’evoluzione del teatro veneto, ossia scritto in lingua veneta, ma anche scritto - in lingue diverse - da autori veneti; il tutto approfondendo, strada facendo, alcuni specifici

personaggi, da quelli più noti e imprescindibili ad altri forse meno celebri ma che hanno comunque avuto (e spesso continuano ad avere) un ruolo di qualche rilievo nella nostra vita teatrale e nella storia della drammaturgia.

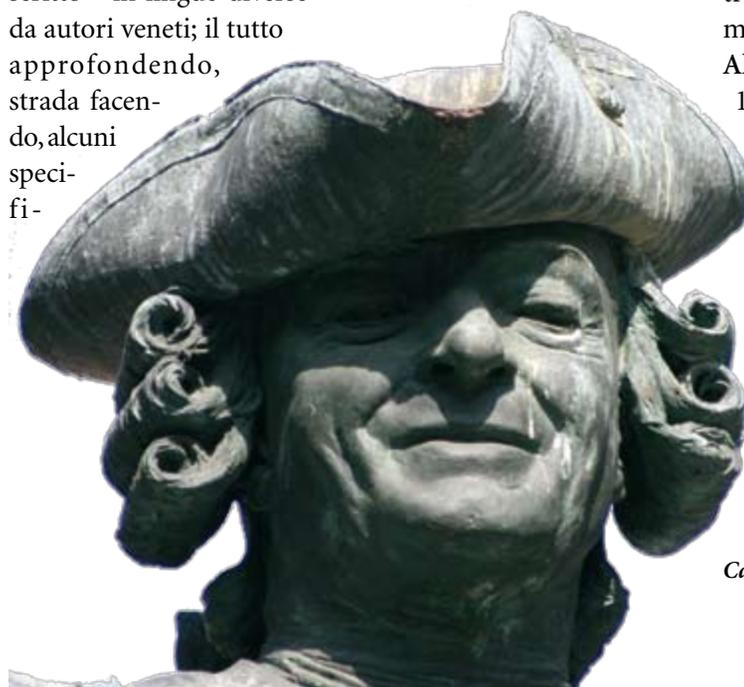
### Dal teatro in latino a quello in italiano

Per assistere al definitivo passaggio dal teatro in lingua latina a quello in italiano occorre attendere la fine del XV secolo. La culla di questa evoluzione è, come sempre in questo periodo storico, situata ai piani alti della società, in quelle corti e in quelle accademie che furono il fulcro, il cuore pulsante della cultura e,

quindi, anche di quello che possiamo definire teatro. Il termine, peraltro, andrebbe scritto tra virgolette, dal momento che quello che si sviluppa in questi “circoli” è essenzialmente un teatro letterario, nato e destinato sostanzialmente a rimanere (salvo qualche declamazione) nello spazio angusto della pagina scritta.

Ciò che fiorisce nel ‘400, comunque, è il frutto della semina compiuta nei secoli precedenti da diversi letterati e uomini di cultura, tra i quali il padovano **Lovato dei Lovati** (1240 circa-1309), uomo di legge ma anche poeta e studioso dei classici, Seneca e il suo teatro in particolare. È anche grazie ai suoi studi che altri autori si dedicano alla stesura di tragedie in latino ispirate al modello seneciano, come **Albertino Mussato** (1261-1329), anch’egli padovano e sicuramente un innovatore quanto al senso e al ruolo della letteratura, che egli rende meno autoreferenziale e più strumento per leggere la contemporaneità (in particolare nell’*Eccerinnis*, o *Ezzelineide*).

Accanto a lui, altri autori si possono ricordare,



Carlo Goldoni

# il Veneto e il suo teatro

il centro di gravità della scena di questo territorio, è anche vero interesse, da Gallina a Palmieri, fino ai nuovi drammaturghi

dal vicentino **Antonio Loschi** (1368-1441) con il suo *Achilles*, al veneziano **Gregorio Correr** (1409-1464) per una *Progne*.

Fin qui la tragedia. Di ispirazione profana e pensata in effetti per la rappresentazione è invece la commedia. Ispirata in un primo tempo a modelli latini (Plauto e Terenzio), ben presto essa inizia a guardare anche ad altri autori, in primis Boccaccio, e assai più della tragedia si cala, per ispirazione e ambientazione, nella contemporaneità. Tra i centri di maggiore sviluppo di questo genere letterario-teatrale si segnala ancora una volta Padova, con la sua Università, e non a caso diversi testi sono di stampo decisamente goliardico.

Qualche autore da ricordare? **Siccone Polenton** (al secolo Siccone Rizzi o Ricci, 1375-1447) con la sua *Catinia*, il forlivese **Tito Livio Frulovisio** (1430-1440) con, in particolare, *I due Claudii* ed *Emporia*, ma soprattutto **Pier Paolo Vergerio** (1370-1444), umanista di fama, noto soprattutto per la commedia *Paulus*, della quale Luigi Lunari, nel suo *Il teatro veneto* (Ergon Edizioni, 2003 - Fita Veneto), così scrive: «Il *Paulus* è un vero e proprio capolavoro non solo per la



Pier Paolo Vergerio



Gian Giorgio Trissino



Sperone Speroni

qualità letteraria e scenica che lo distingue, ma anche per la spietata precisione con cui descrive un mondo di egoismi e cinismi. In *Erote* è possibile vedere un anatenato di Arlecchino, carico però di una perversità e di una volontà distruttiva che Arlecchino andrà ammorbidendo, e che fa pensare semmai al Truffaldino del primo Goldoni, se non addirittura al Turcaret di Lesage e al Figaro di Beaumarchais».

**Una galoppata attraverso i secoli: Il Cinquecento**

Gli studi compiuti sui classici in particolare nel '400 avevano dato una ben precisa impostazione alla letteratura e, con essa, al teatro. Ma con il Cinquecento lo scenario cambia, sia sul versante della forma, con l'abbandono

del modello offerto da Seneca e l'approdo a quello tratto da Aristotele (dopo la traduzione della *Poetica* da parte di Giorgio Valla), sia su quello della lingua, che vede il latino lasciare spazio, con crescente decisione, all'italiano.

Il teatro rimane ancora, peraltro, retaggio esclusivo delle corti e delle Accademie, ma è altrettanto vero che proprio nel Cinquecento si assiste a uno straordinario fermento in questo settore, che porterà - non a caso - da un lato allo sviluppo del teatro in musica, dall'altro all'esplosione della Commedia dell'arte, prodotto squisitamente "made in Italy" che cambierà radicalmente il panorama teatrale dell'epoca, influenzando profondamente anche quello dei secoli successivi.

Il Cinquecento è, dunque,

un secolo di grande autori. Per quanto riguarda la tragedia, sulla scia di quanto compiuto in lingua latina nel secolo precedente e sulla base dei modelli proposti, in particolare, da Giovanbattista Giraldo Cinthio (1504-1573), nel Cinquecento la tragedia in italiano vanta firme di interesse, magari più storico che letterario: tra le altre, quelle dei veneti **Giangiorgio Trissino** (1478-1550, grande sostenitore dell'italiano in letteratura) con la sua *Sofonisba*, **Sperone Speroni** (1500-15888) con *Canace*, **Ludovico Dolce** (1508-1568) con *Marianna* e **Angelo Leonico** (1500-1555) con *Il soldato*.

Sul versante della commedia, il primo nome da fare è ovviamente quello di **Ruzante** (1496 circa-1542), del quale parleremo diffusamente più

continua ►



*Isabella Andreini e altri comici in azione*

avanti, ma vanno ricordati anche altri, come **Andrea Calmo** o l'anonimo autore le *La venexiana*.

Ribadendo anche in questo campo la netta separazione tra opere letterarie (legate come sempre ai circuiti aristocratici e accademici) e teatro di matrice popolare, in quest'ultimo ambito si deve ricordare la ricca produzione di lavori legati alle feste pubbliche (in primis il Carnevale, che a Venezia rivestiva e continua a rivestire un ruolo particolare) e a quelle private: in particolare i matrimoni, che videro svilupparsi la pratica dei cosiddetti *mariazi*, componimenti di carattere amoroso.

#### La crisi del Seicento

Va però detto che dopo il fiorire del Cinquecento sia sul versante della tragedia che su quello della commedia il teatro in lingua veneta conobbe un sensibile rallentamento, complice certamente la

fortuna conosciuta il quello stesso periodo dal teatro in musica.

Nel Seicento il panorama rimane dunque sostanzialmente inalterato in Veneto, anche se la Serenissima, con la sua politica indipendente rispetto ai dettami della Chiesa di Roma, offre qualche spazio di libertà in più nell'ispirazione. Gli autori non sono di particolare rilievo, ma si possono ricordare **Carlo de' Dottori** (1618-1686) per un *Aristodemo* (che il già citato Lunari definisce «tra le più belle tragedie della letteratura italiana») e **Scipione Maffei** (1675-1755) per una *Merope*, tragedia a lieto fine che aprirà la strada al teatro musicale. Inoltre, da segnalare la vivace opera dei comici dell'arte, molti dei quali iniziano a mettere «nero su bianco» e in parte a sviluppare i loro «canovacci»: tra questi, per il Veneto, si può ricordare senz'altro la padovana **Isabella Andreini**.

### La prima compagnia...

La prima compagnia di comici dell'arte ufficialmente costituita è, per quanto se ne sa, veneta. Si tratta infatti della *fraternal compagnia* di ser Maphio, formalizzata nel 1545 davanti ad un notaio di Padova. Del gruppo facevano parte i comici professionisti Maffeo del Re (Ser Maphio), detto Zanin, Vincenzo da Venezia, Francesco de la Lira, Geronimo da San Luca, Giandomenico Rizzo o detto Rizzo, Giovanni da Treviso, Tofano de Bastian e Francesco Moschini.

Più tardi anche le donne iniziarono a fare la loro comparsa. Alcune compagnie, inoltre, entrarono nel «libro paga» di varie corti.

#### Il Settecento: Goldoni, ma non solo

Nel Settecento, ovviamente, il nome dei nomi è quello di **Carlo Goldoni** (1707-1793), accanto a **Pietro Chiari** (1712-1785) e **Carlo Gozzi** (1720-1806), mentre come ponte tra il XVIII e il XIX secolo si possono ricordare i fratelli veronesi **Ippolito** (1753-1828) e **Giovanni** (1751-1812) **Pindemonte**. Dopo il Settecento, il teatro veneto e quello nazionale seguono percorsi analoghi,

senza che nel «locale» si sviluppino «eccezioni» tali da potervi dedicare appositi capitoli. Da notare infine che con l'unità nazionale il teatro «dialettale» inizia a divenire un genere sicuramente secondario e folcloristico rispetto a quello in italiano: ma è altrettanto vero che sarà proprio il teatro dialettale il grande motore che, dalla seconda metà dell'Ottocento, darà vigore ed energia alle scene italiane, anche e soprattutto grazie alle traduzioni nelle lingue locali di testi scritti o in altri «dialetti» o in italiano o in lingue straniere. Una situazione, questa, che non piacerà a tutti. Nel 1898, ad esempio, il critico Giovanni Pozza scrive sul *Corriere della Sera* che nei teatri di Milano si vede un teatro «milanese per modo di dire (...) fatto di pochades francesi, inglesi e tedesche, recitate in dialetto per quel pubblico che non le ha mai udite recitare in lingua italiana. E vive di esse come del pane quotidiano e non ingrassa - oh no, per Dio!».

#### Tra l'Ottocento e il Novecento

Tra gli autori dell'Ottocento e della prima metà del secolo successivo si possono ricordare alcuni autori maggiori, come **Giacinto Gallina**, **Riccardo Selvatico**, **Renato Simoni** ed **Eugenio Ferdinando Palmieri**, ma accan-

Ruzante  
(1496? - 1552)



Commedia  
dell'arte



Maffei  
(1675-1755)



Goldoni  
(1707-1793)



Gozzi  
(1720-1806)



Selvatico  
(1849-1904)



to a loro una vera e propria schiera di autori “minori”, ancora oggi abbastanza frequentati dal teatro, specie quello amatoriale. Tra i più interessanti, Gino Rocca, Arnaldo Fraccaroli, Domenico Pittarini, Libero Pilotto, Edoardo Paoletti, Emanuele Zuccato, Arturo Rossato e Gian Capo, Amalia Rosselli, Enzo Duse ed Emilio Baldanello.

### E adesso, entriamo nel dettaglio

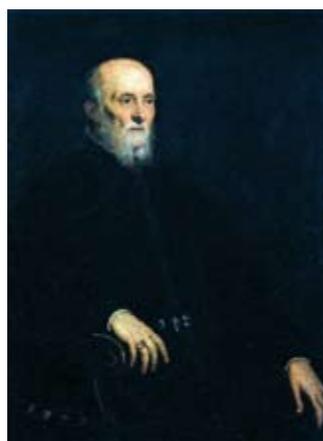
Se potessimo immaginare la storia del teatro veneto come una linea ferroviaria, quali ne sarebbero le principali fermate?

Dopo la sintetica “galoppata” che ci siamo concessi nelle pagine precedenti, giusto per avere una visione complessiva - quasi una panoramica dall’alto - della drammaturgia veneta dal Tre-Quattrocento ai primi del Novecento, vediamo ora di concentrarci su quegli autori che più di altri ne hanno segnato il percorso.

La prima stazione alla quale fermarsi, allora, sarà sicuramente quella di Ruzante.

#### Angelo Beolco detto Ruzante

Nato nella provincia di Padova, forse a Pernumia, intorno al 1496, Angelo Beolco era figlio naturale di un professore della Facoltà pa-



Sopra, Ruzante.  
Qui accanto, Alvise Cornaro  
ritratto dal Tintoretto

tavina di Medicina, Giovan Francesco Beolco. Il soprannome Ruzante (o Ruzzante) deriva da un personaggio tipico delle sue commedie, ossia il contadino veneto, che di solito egli stesso interpretava.

Un ruolo fondamentale nella sua attività letteraria ebbe

l'amico (anche se non sempre leale) Alvise Cornaro, rampollo di una ricca famiglia di proprietari terrieri, studioso di architettura e di agraria. Fu proprio lui a incaricare Angelo di comporre due *Orazioni* (la prima del 1521, la seconda del 1528) per far conoscere la realtà della vita nei campi ai suoi cugini cardinali Marco e Franco.

Della sua vita privata non si sa molto di preciso, se non che sposò Giustina Palatino, giovane di buona famiglia, e che visse e morì, nel 1542, a Padova.

Per quanto riguarda le sue

opere, le datazioni presentano lacune e incertezze. La sua prima opera, antecedente alla *Prima Orazione* (certamente del 1521), fu *La Pastoral* e alcuni studiosi pensano che una delle sue commedie più celebri, *Betia*, sia stata scritta proprio tra queste due opere. Del 1528 è invece la *Seconda Orazione* alla quale fece seguito, tra l'altro, *Moscheta*, forse del 1529. Dal 1530 in poi vengono invece collocate *Bilora*, *Fiorina*, *Piovana*, *Vaccària* e *Anconitana*, anche se per alcune di esse la datazione è estremamente incerta.

Gli anni nei quali Ruzante vive non sono certo anni facili. Il 31 ottobre 1517 Martin Lutero espone le sue 95 tesi sulla porta della Cattedrale di Wittenberg, sancendo lo scisma protestante. Dieci anni più tardi i Lanzichenecchi - con il loro seguito di devastazioni e malattie - mettono a sacco Roma. E intanto Venezia ha il suo bel daffare a contrastare l'espansione dell'impero ottomano.

In questo quadro, la corte dei Cornaro è un'oasi di relativa pace, nella quale le arti e le scienze trovano modo di svilupparsi in un ambiente sostanzialmente laico e favorevole alle innovazioni. È qui che Ruzante dà vita ad una sua compagnia teatrale, con la quale mette in scena commedie e letture a bene-

continua ►

Gallina  
(1852-1897)



Simoni  
(1875-1952)



Rocca  
(1891-1941)



Palmieri  
(1903-1968)



Trevisan  
(1960)



Marinelli  
(1973)



ficio dei signori.

Sull'opera del Ruzante i pareri sono contrastanti. In particolare, lo spirito bellicoso e polemico dello scrittore a difesa dei diritti della classe rurale è smussato da parte della critica, pur riconoscendo il realismo con il quale Ruzante disegna la vita nei campi dell'epoca. Ma quello stesso realismo si fonde con una vena ironica e distaccata tale da far sì che le opere del Ruzante mantengano intatta una formidabile freschezza inventiva e una loro preoccupazione letteraria, anche se celata dietro un linguaggio grezzo e immagini esplicite. Con efficace sintesi, Luigi Lunari scrive al riguardo (*id.*) che «una dichiarazione d'amore di un contadino del Ruzante è una canzone del Petrarca 'tradotta' in linguaggio contadino».

Da portabandiera dei diritti dei più deboli a colto poeta di corte, comunque, ce ne passa un bel po'. Se dunque non si può sposare in pieno la prima definizione, anche la seconda non è sufficiente a disegnare compiutamente la sua figura di uomo certo consapevole della realtà della sua epoca e di letterato esperto e innovatore, che seppe dare nuovi indirizzi a molte tra le forme compositive più in voga al tempo, dal *mariazo* alle egloghe, alle commedie pastorali.

Un capitolo a parte merita infine la lingua usata dal Ruzante, il *pavano*, parlata utilizzata nel Cinquecento nel territorio padovano e

progressivamente scomparsa. È proprio questo uno dei motivi della fortuna altalenante dell'opera ruzantiana: l'eventuale versione italiana dei suoi testi li renderebbe pressoché sterili, ma una riproposizione assolutamente filologica li renderebbe, di contro, incomprensibili; i migliori risultati sembrano dunque arrivare da allestimenti in grado di chiarire, con opportuni alleggerimenti linguistici, i passaggi chiave delle trame, ma mantenendo per il resto la sonorità del pavano, perfettamente in grado di far arrivare al pubblico se non proprio il significato letterale delle battute, sicuramente quello istintivo ed emozionale.

Per chiudere il discorso su Ruzante non si può non citare quanto dichiarato dal Premio Nobel Dario Fo proprio in occasione della cerimonia di consegna del riconoscimento: «Uno straordinario teatrante della mia terra, poco conosciuto... anche in Italia. Ma che è senz'altro il più grande autore di teatro che l'Europa abbia avuto nel Rinascimento prima ancora dell'avvento di Shakespeare. Sto parlando di Ruzante Beolco, il mio più grande maestro insieme a Molière: entrambi attori-



Una scena a *La Venexiana*, per la regia di Maurizio Scaparro, con Valeria Moriconi e Gianfranco Jannuzzo

autori, entrambi sbeffeggiati dai sommi letterati del loro tempo. Disprezzati soprattutto perché portavano in scena il quotidiano, la gioia e la disperazione della gente comune, l'ipocrisia e la spocchia dei potenti, la costante ingiustizia».

### La Venexiana amata da Scaparro

È di un autore anonimo una delle opere più significative (e rappresentate) del Cinquecento veneto, voce di forte contemporaneità che si stacca nettamente dalla produzione rivolta ai classici.

Ambientata a Venezia, *La venexiana* narra le vicende di Giulio, un giovane forestiero conteso da due donne: la ammogliata Valeria e la vedova Angela. Il ragazzo ama la prima, ma si diverte con la seconda, tanto che quando Valeria riconosce una collana donatagli da Angela lo scaccia infuriata, salvo pentirsi e farlo richiamare dalla propria serva.

Tra gli allestimenti più celebri di questa commedia vanno sicuramente ricordati i tre firmati da Maurizio Scaparro, rispettivamente nel 1965 con Laura Adani (la sua prima regia teatrale di rilievo, con debutto al Festi-

val di Spoleto), nel 1984 con Valeria Moriconi e nel 2000 con Claudia Cardinale.

### Andrea Calmo, attore e autore

Nato a Venezia nel 1510 e qui morto nel 1571, Andrea Calmo è figura interessante di uomo di teatro dedito sia alla recitazione (fu un *vecchio* molto apprezzato), sia alla scrittura. Tra le sue opere, un posto di riguardo merita *Il Saltuzza*, titolo derivante dal nome di un servo, personaggio centrale della vicenda.

### Carlo Goldoni, il nume tutelare

Saltato a piè pari il Seicento per le ragioni che abbiamo già esposto, le stazioni alle quali certamente fare sosta nel Settecento sono tre: Carlo Goldoni, Carlo Gozzi e Pietro Chiari.

Di Goldoni si sono scritti fiumi di parole e noi stessi, nella nostra serie di monografie, gli abbiamo dedicato un'uscita (la numero 8, condivisa con Molière). Non ci dilungheremo quindi eccessivamente su di lui, pur sottolineando che si tratta, ovviamente, non solo del nume tutelare del teatro veneto, ma di una delle voci più significative della drammaturgia in generale.

Qualche cenno sulla vita, tanto per gradire. Nato a Venezia nel 1707, figlio di un medico, capisce ben presto che quella non è la sua strada. Passa allora alla legge e arriva effettivamente alla laurea a Padova, sia pure dopo un percorso di studi non proprio esemplare, distrat-



## Goldoni: «L'anima sotto la maschera è come il fuoco sotto la cenere»

In quella città (*Bologna, ndr*), madre delle arti, Atene d'Italia, s'erano alzate alcuni anni prima delle lamentele; si diceva che la mia riforma tendeva a sopprimere le quattro maschere della commedia italiana.

I bolognesi erano più affezionati di tutti a quel genere di commedie. Tra loro c'era gente di merito che si divertiva a comporre commedie a braccio, e abilissimi cittadini che le rappresentavano assai bene, e deliziavano la gente.

Gli appassionati della vecchia commedia, vedendo i rapidi progressi della nuova, andavan gridando che era cosa indegna di un italiano sminuire un genere di commedia nel quale l'Italia s'era distinta e che nessun'altra nazione aveva saputo imitare.

Ma la cosa che faceva anche maggior impressione sugli spiriti rivoltati, era la soppressione delle maschere, che il mio sistema sembrava minacciare; dicevano che quei personaggi avevano divertito l'Italia per due secoli, e che non bisognava toglierle un genere di comico da lei così ben sostenuto.

Prima di esporre la mia opinione al riguardo, credo che il lettore non avrà discaro che io lo intrattenga per alcuni minuti sull'origine, l'uso e gli effetti di quelle

quattro maschere.

La commedia, che in ogni tempo è stata il passatempo preferito delle nazioni civili, aveva subito la sorte delle arti e delle scienze, ed era stata travolta nelle rovine dell'Impero e nella decadenza delle lettere.

Tuttavia il germe della commedia non era del tutto spento nel seno fecondo degli italiani. I primi che lavorarono a farla rivivere, non potendo trovare in un secolo di ignoranza degli scrittori capaci, ebbero l'ardire di comporre dei piani, di distribuirli in atti e in scene, e di improvvisare i discorsi, le facezie e i pensieri concertati prima tra di loro.

Quelli che sapevan leggere (e non erano i potenti né i ricchi) si avvidero che nelle commedie di Plauto e di Terenzio c'eran sempre dei padri ingannati, dei figli scapestrati, delle figliuole innamorate, dei servi birboni e delle serve corrotte; e percorrendo le varie regioni d'Italia pigliarono i padri a Venezia e a Bologna, i servi a Bergamo, gli amorosi, le amorose e le servette negli stati di Roma e di Toscana.

Non bisogna aspettarsi di veder prove scritte, trattandosi di un tempo nel quale non si scriveva affatto; ma ecco come dimostro la mia affermazione: Pantalone è sempre stato veneziano, Brighella

e Arlecchino sono sempre stati bergamaschi: quindi è in quei luoghi che gli istrioni pigliarono i personaggi comici che sono detti le quattro maschere della commedia italiana.

Quanto ho detto non proviene tutto dalla mia immaginazione; posseggo un manoscritto del secolo quindicesimo benissimo conservato e rilegato in cartapeccora, che contiene centoventi soggetti o canovacci di commedie italiane dette commedie dell'arte, nelle quali la sorgente precipua del comico è sempre Pantalone, negoziante veneziano; il dottore, giuriconsulto di Bologna; Brighella e Arlecchino, servi bergamaschi, il primo scaltro, l'altro sciocco. L'antichità e l'esistenza costante dimostrano la loro origine.(...)

Credo di aver dimostrato a sufficienza l'origine e l'impiego delle quattro maschere della commedia italiana; mi rimane ora da parlare degli effetti che ne risultano.

La maschera deve sempre fare gran danno all'azione dell'attore, sia nella gioia che nel dolore; sia innamorato, selvatico o spassoso, si vede sempre lo stesso pezzo di cuoio; ha un bel gesticolare e mutar tono, non potrà mai far conoscere le varie passioni che gli agitano l'anima con i tratti del volto che sono gli interpreti del cuore.

Presso i greci e i romani le maschere erano specie di portavoce immaginate per far sì che gli attori fossero uditi nella vasta estensione degli anfiteatri. Le passioni e i sentimenti non erano in quei tempi spinti al punto di delicatezza che oggi si esige; oggi si vuole che l'attore abbia anima, e l'anima sotto la maschera è come il fuoco sotto la cenere.

Ecco perché avevo formato il progetto di riformare le maschere della commedia italiana, e di sostituire le farse con le commedie.

Ma le lagnanze andavan crescendo continuamente; i due partiti mi davan noia, e cercai di contentarli entrambi: mi rassegnai a dar fuori alcuni lavori a braccio, senza smettere di creare le mie commedie di carattere. Nelle prime feci lavorare le maschere, nelle seconde usai il comico nobile e interessante. Ognuno si pigliava il piacere preferito; col tempo e la pazienza li misi d'accordo tutti ed ebbi la soddisfazione di vedermi autorizzato a seguire il mio gusto, che in capo a qualche anno divenne il gusto più generalmente seguito in Italia.

Da Carlo Goldoni, *Memorie*,  
traduzione di P. Bianconi,  
Rizzoli, Milano 1961

to da piacevoli vizi quali le donne, il gioco e il teatro.

Come uomo di legge non fa grandi cose, rendendosi conto che la sua strada è la-

stricata più di assi di palcoscenico che non di codici. A fargli imboccare definitivamente la via del teatro sono due grandi attori: Antonio

Sacchi, che nel 1746 gli fa comporre *Il servitore di due padroni*, e Cesare d'Arbes, famoso Pantalone, che gli ispira *Tonin bella grazia*,

poi intitolato *Il frappatore*. È il 1748 e Goldoni lascia per sempre l'avvocatura per unirsi alla compagnia Me-

continua ►

debach.

Di commedia in commedia, di Carnevale in Carnevale, Goldoni conquisterà il pubblico veneziano: ma sarà un amore contrastato, tanto che nel 1762 il Nostro lascerà Venezia, attratto dalle lusinghe di Parigi, città che non manterrà però le sue promesse... Affiancato dalla fedele e paziente moglie Nicoletta Conio (sposata nel 1738), qui morirà infatti in gravi ristrettezze economiche, travolto dal vento della Rivoluzione, che lo priva della pensione concessagli dal re (salvo restituirla, pare, proprio il giorno della sua morte).

A caratterizzare buona parte dell'opera di Goldoni è la "riforma" che egli applica al suo teatro. In estrema sintesi, con essa l'autore intende portare il teatro verso strade nuove, lontane dalle maschere e dai lazzi della Commedia dell'arte così come dal teatro puramente di fantasia, sostenuto da Carlo Gozzi, per aprirlo invece alla vita vera, quella delle calli, delle botteghe e dei palazzi affacciati sui canali, e soprattutto alla realtà nella quale si muove la nascente classe borghese, attiva e produttiva, in netto contrasto con la parassitaria e decaduta nobiltà.

Sarebbe più corretto dire, però, che Goldoni non cancella la Commedia dell'arte, quanto piuttosto che le toglie la maschera: i "tipi" della Commedia all'improvviso, infatti, si ritrovano nei "personaggi" goldoniani.

Il manifesto della sua riforma è, come noto, contenuto nella commedia *Il teatro comico*, che Goldoni scrive nel 1750, aprendo con essa la

serie delle *sedici commedie nuove promesse* a Gerolamo Medebach.

#### **Gli avversari: Gozzi e Chiari**

Nella Venezia di quegli anni, il pubblico ha davvero un bel gruppetto di autori tra i quali scegliere. In particolare, vi è una terna di firme che, l'una contro l'altra, scatenò fuochi d'artificio: Carlo Goldoni, Carlo Gozzi e Pietro Chiari.

Se quest'ultimo rappresenta uno spiacevole sasso nella scarpa del Nostro, Gozzi è ben altro avversario. La rivalità tra i due si svolge infatti - a differenza di quella con il Chiari, che potremmo definire "commerciale" - su un piano anche e soprattutto "sostanziale", afferendo alla visione stessa del teatro.

Non potevano essere più diversi, Goldoni e Gozzi. Borghese, "realista" e commediografo di professione il primo. Nobile, "anti-realista" e commediografo amatoriale il secondo.

Lo scontro era inevitabile e il pubblico si divise equamente tra l'uno e l'altro, più per il piacere di quella rivalità e dei frutti che ne derivavano che per una vera e propria presa di posizione concettuale. L'importante, insomma, era che a teatro ci fossero sempre nuove commedie da vedere, e che venissero dall'uno o dall'altro - in fondo - poco importava.

Per **Pietro Chiari** non vale la pena spendere tante parole. Non veneto - nasce a Brescia nel 1712 e vi muore nel 1785 - va inevitabilmente citato in una panoramica del teatro veneto perché tutta la sua

attività di commediografo si svolse a Venezia.

Abate, scrisse una mole di opere diverse (dai romanzi ai dialoghi, alle commedie). Per il Goldoni rappresentò una spina nel fianco, per via della lotta serrata che il Chiari gli mosse: ad ogni commedia del Goldoni, l'altro ne sfornava una di analogo soggetto, quando non smaccatamente parodistica. Il pubblico, naturalmente, ci sguazzava, tifando per l'uno o per l'altro come per due pugili su un ring.

Quando però arrivò il terzo incomodo, Carlo Gozzi, la cosa prese una piega diversa: da un lato perché Gozzi mise in ombra Chiari (autore di livello piuttosto mediocre, a dire il vero); dall'altro perché Gozzi non risparmiò critiche a nessuno dei suoi due avversari, trasformando il duello in un triangolare.

#### **Qualche parola in più su Carlo Gozzi**

Carlo Gozzi (1720 - 1806) discende da una nobile famiglia veneziana finita in disgrazia per i debiti accumulati dal padre. Critico attento e raffinato studioso della letteratura, Gozzi viene ammesso nella selettiva società Granelleschi, composta da cultori della letteratura "pura" di matrice toscana. La situazione venutasi a creare a Venezia con la produzione di Goldoni e Chiari non può certo andare a genio ai Granelleschi e Gozzi si fa portavoce e paladino delle istanze di una drammaturgia che torni alle origini e alla purezza.

Nascono così il poema satirico *La tartana degli influssi*

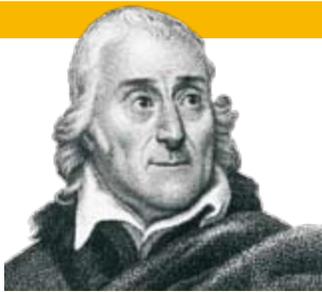
(1756) e la commedia *L'amore delle tre melarance* (1761) che prendendo spunto dalla "fiaba" fanno la parodia dello stile dei due "nemici". È Antonio Sacchi a portarle sul palcoscenico, ottenendo un successo superiore alle attese. A quelle seguono altre analoghe commedie, ma la fortuna di tali opere si eclissa con lo scioglimento della compagnia di Sacchi. Tutto il resto della produzione di Gozzi non avrà lo stesso successo, comprese alcune tragedie considerate troppo moderne dal pubblico dell'epoca.

Tra le opere di maggior fortuna si possono ricordare *Il corvo*, *Re cervo*, *Turandot*, *La donna serpente*, *L'augellin belverde* e *Marfisa bizzarra*, datate tra il 1761 e il 1766. Vale la pena ricordare che nel 1762 Goldoni fa armi e bagagli e si trasferisce a Parigi.

#### **Lorenzo da Ponte e il teatro in musica**

Abbiamo ricordato come parallelamente al teatro in prosa o in versi crescente fortuna assumesse, nel corso dei decenni, il teatro in musica. Tra i veneti autori di libretti (lo stesso Goldoni ne scrisse), vale sicuramente la pena citare Lorenzo da Ponte (1749-1838).

Nato a Ceneda e morto a New York, da Ponte incarna l'uomo nuovo e il nuovo letterato e drammaturgo che in quest'epoca di grandi cambiamenti, a cavallo tra Sette e Ottocento, si fa avanti. Sacerdote per convenienza più che per vocazione, ne combinò di tutti i colori, riuscendo comunque a cavar-



## LEPORELLO

*Madamina, il catalogo è questo delle belle che amò il padron mio; un catalogo egli è che ho fatt'io: osservate, leggete con me.*

*In Italia seicento e quaranta, in Lamagna duecento e trentuna, cento in Francia, in Turchia novantuna, ma in Ispagna son già mille e tre.*

*V'ha fra queste contadine, cameriere, cittadine, v'han contesse, baronesse, marchesane, principesse, e v'han donne d'ogni grado, d'ogni forma, d'ogni età. Nella bionda egli ha l'usanza di lodar la gentilezza; nella bruna, la costanza; nella bianca, la dolcezza. Vuol d'inverno la grassotta, vuol d'estate la magrotta; è la grande maestosa, la piccina è ognor vezzosa. Delle vecchie fa conquista pe 'l piacer di porle in lista: ma passion predominante è la giovin principiante. Non si picca se sia ricca, se sia brutta, se sia bella: purché porti la gonnella, voi sapete quel che fa.*

*Da Don Giovanni di Mozart  
libretto di Lorenzo da Ponte*

sela grazie a una mano felice sul versante della scrittura. Girò l'Europa, fu editore, organizzatore di spettacoli lirici, autore di libretti (per Mozart, in particolare). Ma la sua testa calda lo portò a riempirsi di debiti, tanto da costringerlo alla fuga verso il nuovo mondo. Nel 1805 partì per New York, dove fece mille lavori per mantenere la



*Qui sopra, Wolfgang Amadeus Mozart, con il quale collaborò Lorenzo da Ponte (a sinistra). A destra, due targhe dedicate a Giacinto Gallina e l'autore*

sua numerosa famiglia (con l'inglese Anna Grahal aveva avuto cinque figli). Spirito d'intraprendenza, amore per il rischio e faccia tosta lo aiutarono ancora una volta: arrivò ad aprire un teatro per l'opera lirica, dove fece mettere in scena le grandi opere italiane ed europee. Amatisimo dal pubblico, quando morì fu accompagnato al cimitero da una folla di amici ed estimatori.

Non scrisse molto, in verità. Ma i tre libretti composti per Mozart restano nella storia: *Le nozze di Figaro*, *Il dissoluto punito*, ossia *Il don Giovanni* e *Così fan tutte*.

#### Tra Otto e Novecento: Giacinto Gallina

A pensare al teatro veneto fra il XIX e il XX secolo, il primo nome che viene alla mente è quello di Giacinto Gallina.

Solitamente - e un po' frettolosamente definito - "l'erede di Carlo Goldoni", è indiscutibile che Gallina sia il continuatore di certa parte dell'opera goldoniana, pur



non raggiungendone né i livelli stilistici, né tanto meno la carica innovativa. Al contrario, il teatro di Gallina tende a riprendere ambientazioni e ispirazioni del "maestro", ma calcando la mano sui sentimenti e i sentimentalismi che andavano per la maggiore alla sua epoca.

La critica comunque sembra alquanto divisa, sia pure con una tendenza al favore nei suoi confronti.

Così si legge, ad esempio, nel volume *Giacinto Gallina - Tutto il teatro*, a cura di Piermario Vescovo (Regione del Veneto, Marsilio, 4 volumi): «Crediamo anche noi che il teatro veneziano (...) sia morto con Giacinto Gallina e abbia trovato in lui, con un'opportuna apparizione sulla scena, l'autore giusto per terminare la sua secolare storia. La breve vita e l'opera relativamente fitta del commediografo, capace di divertire il suo pubblico,

ma, insieme, particolarmente sensibile alle 'immagini di tristezza', al crepuscolo, all'identificazione senile, alla stessa fantasia funebre, offrivano all'ultimo trentennio della storia veneziana dell'Ottocento un'esemplare cifra simbolica». Il commento di Vescovo nasce in riferimento, in particolare, a una frase che Gallina, a 31 anni, pronunciò: «Le gioie e i trionfi del palcoscenico non sono distanti come si crede dalla solenne tristezza del camposanto» (riportata da *L'Adriatico*, 5 settembre 1883).

Per collocare storicamente Gallina e rileggere la sua figura alla luce di questa collocazione, così continua Vescovo: «La storia del teatro veneziano non termina con la caduta della Serenissima, le sopravvive fino - o si trasforma e differenzia - nei pressi di quello che chiamiamo 'moderno', quando Venezia si consegna allo spazio di un altro mito, non più quello della sua 'perfezione' e della sua durata nei secoli, ma della sua sopravvivenza,

*continua* ►

o posterità. Il teatro veneziano del secondo Ottocento - e cioè il teatro di Giacinto Gallina - venne così a rappresentare, per i successi e i tributi floreali dei contemporanei, una 'rinascita' se non, addirittura, un 'approfondimento' dell'esperienza di Carlo Goldoni: è quanto riconoscono al drammaturgo, alla sua morte, letterati come Giacosa, Fogazzaro, De Amicis, Praga, Rovetta, Bersezio, Bracco, Lopez, Antona Traversi - per citare solo alcuni nomi -, nei messaggi di cordoglio che essi fecero pervenire e nelle dichiarazioni raccolte dai giornali». Il citato Fogazzaro, ad esempio, così si esprime in merito all'autore: a suo giudizio, in Gallina «parve rivivere, con intendimenti più alti, il genio di Goldoni, a onore della patria comune».

«È questa senz'altro - si riallaccia Vescovo - l'idea espressa dal tributo civile: se la lapide posta a Venezia accanto alla finestra dell'appartamento del drammaturgo, che si affaccia sul ponte di Rialto, ricorda *l'ultimo pensiero* da lui rivolto *all'arte*, quella che rievoca il suo soggiorno in una casa in via IV Novembre a Roma - nei tempi della scrittura di *Serenissima* - lo definisce come *erede pensoso di Carlo Goldoni*, rivendicando a lui ciò che allora si credeva mancare al *settecentista* bonario e spensierato. In una storia dei luoghi comuni - ciò è fondamentale - questa è l'immagine che i contemporanei ebbero di Gallina, esattamente all'opposto da quella smodatamente sentimentale e facilmente farsesca che il *gallinismo*, o la deriva del re-

pertorio veneziano d'exportazione, imporranno».

La critica, insomma, fu e continua ad essere divisa sull'opera di Gallina. Di lui, ad esempio, Luigi Lunari (*id.*) scrive: «Al teatro di Gallina riconosco ben volentieri una grande scioltezza nel dialogo, una buona dipintura dei caratteri: un'abile costruzione della vicenda narrata, e via dicendo; ma non vi leggo pagina che non potrebbe essere stata scritta cent'anni prima dal Goldoni stesso. Del quale Goldoni manca però a Gallina il coraggio - per così dire - di andare fino in fondo, la coerenza di sviluppare e concludere una situazione senza alla fine avvolgerla in un clima di malinconia, che nel suo sapore romantico e intimista assume un carattere consolatorio e pacificante».

Interessante, infine, un commento di Renato Simoni, pubblicato sul *Corriere della Sera* del 17 giugno 1910, nel quale il critico prende in considerazione il teatro di Riccardo Selvatico e, con esso, l'opera di Gallina; vi si legge: «Convien dirlo francamente: Gallina e Selvatico hanno ucciso il teatro veneziano. Prima ne hanno perfezionato le forme, lo hanno arricchito di alcuni capolavori, l'hanno portato a quella chiarezza a quella perfezione a quello splendore che sono segni della maturità raggiunta. Ma dopo la maturità viene la vecchiezza. Fino a quel punto essi avevano rifatto l'opera di Goldoni. L'avevano, con minore fecondità ma non con arte minore, rinnovata e intonata al secolo nuovo. Ma essa rimaneva pur sempre estranea

al sentimento profondo della vita moderna. Era opera descrittiva più che indagatrice: era, nel senso migliore delle parole, folkloristica e pittorica. E musicale».

Torniamo a Gallina, per una veloce biografia.

Nato a Venezia nel 1852 e qui morto nel 1897, quindi ad appena 45 anni, è come Goldoni - neanche a farlo apposta - figlio di un medico del quale non segue le orme e uno studente non proprio modello. La sua compagnia di riferimento è quella di Angelo Moro-Lin.

Scrive quattro commedie in italiano e venti in veneziano. Ancora oggi molte di queste sono rappresentate, come *Le baruffe in famegia*, *El moroso de la nona*, *Zente refada*, *Tutti in campagna*, *Serenissima*, *La famegia del Santolo* e *La base de tuto*.

### E gli altri

Vi è una commedia, *Pessi fora de aqua* del 1882, che Gallina scrive con un autore all'epoca trentatreenne e anch'egli legato alla compagnia Moro-Lin: **Riccardo Selvatico** (1849-1901).

Veneziano, di famiglia agiata, progressista, molto attivo in politica, Selvatico inizia presto a scrivere per il teatro, vedendosi produrre da Angelo Moro-Lin, e con buon successo, la commedia *Bozeta de l'ogio*. Ma subito dopo quell'allestimento la compagnia porta sul palco, una dietro l'altra, tre opere di Gallina, il che forse scoraggia il giovane autore. Tornerà infatti al teatro solo nel 1876 con *I recini da festa*.

Sono comunque numerosi, come detto, gli autori che

### Da I RECINI DA FESTA di Riccardo Selvatico

LUCIETA - Ma no ti me vardi... vardime!

TONI (*guardandola*) - Cosa? I recini?! Come li gasto avudi?

L - El xe stà un regalo

T - De chi?

L - Varda! (*gli mostra suo padre*)

T (*con un grido*) - Chi? Papà, papà mio! In qua? (*Fa per gettarglisi tra le braccia*)

BORTOLO (*rimane fermo con la bottiglia tra le gambe*)

T (*col massimo orgasmo*)

- Sì, xe stà el Signor che lo ga mandà. Xe stà el Signor che m'ha dito che ancuo lo doveva trovar, perché mi so andà da per tuto, go girà meza Venezia per meterme in zenocio, per domandar-ghe perdon. Perché quando so stà in ciesa e go visto batezar la me creaturam me xe vegnudo in mente che gaveva un par anca mi e che doveva trovarlo e che doveva butarghe i brazzi al colo, cussì. (*Esequisce*)

si affacciano sulla scena veneta fra Otto e Novecento, ciascuno con una propria caratterizzazione, chi orientandosi più alla farsa e alla commedia leggera di puro divertimento (come Libero Pilotto, Edoardo Paoletti o Arnando Fraccaroli), chi lasciando più spazio a tematiche di diverso spessore (come Eugenio Ferdinando Palmieri, Gino Rocca o Domenico Pittarini).

Muovendoci secondo un criterio meramente cronologico, diamo qualche informazione sui più significativi



tra loro. Cominciamo allora da **Domenico Pittarini**, nato ad Ancignano, in provincia di Vicenza, nel 1829 e morto in Argentina, da emigrante, nel 1902. Farmacista troppo generoso per guadagnare, attivamente impegnato in politica come liberale, nelle sue due commedie *La politica dei villami* e *Le elezioni comunali in villa* esprime la propria profonda delusione per le vicende politiche italiane dopo l'unità nazionale. In sostanza, pensava Pittarini, nulla sarebbe mai cambiato: i poveracci sarebbero sempre rimasti poveracci e il potere sarebbe sempre stato usato e abusato da pochi a svantaggio di molti.

Di notevole spessore e di grande piacevolezza, le commedie di Pittarini hanno il solo limite di essere scritte in una lingua di non facile comprensione, che riproduce il parlato popolaresco dell'epoca cui si riferisce. Nel 1842 nasce invece a Vicenza **Antonio Fogazzaro**. Ricco, di buona famiglia di tradizioni cattoliche, Fogazzaro non ebbe certo nel teatro il peso e il successo avuti come scrittore di romanzi. Di qualche interesse è solo *El garofolo rosso*, che con altri due lavori venne pubblicato in *Scene* nel 1903. Dalla religiosità inquieta che



Fogazzaro espresse nei suoi romanzi all'ironia tagliente che il feltrino **Libero Pilotto** (1854-1900) dedicò al bigottismo di provincia. Attore prima che autore, di lui si possono ricordare *I pellegrini di Marostega* e *L'onorevole Campodarsego*, ancora oggi rappresentate.

Celebre per una sola opera - *Il refolo* - è poi la vicentina **Amalia Rosselli** (1870-1953), mentre più motivi di interesse riserva il veronese **Renato Simoni** (1875-1952), che oltre all'attività di autore condusse quella di autorevole critico teatrale: anzi, proprio per evitare qualsiasi conflitto d'interessi abbandonò la scrittura drammaturgica nel 1914, quando divenne critico per il *Corriere della Sera*. Nel frattempo, comunque, aveva scritto cinque commedie, tra le quali l'intensa *Tramonto* del 1906.

Veronese e giornalista fu anche **Arnaldo Fraccaroli**, (1882-1956), del quale si possono ricordare le spassose commedie *Ostrega, che sbrego!* e la riduzione teatrale del romanzo *Largaspugna, uomo politico*.

Il giornalista vicentino **Arturo Rossato** (1882-1942) e il padovano **Giovanni Capodivacca** (Giancapo, 1884-1934) firmarono insieme quell'*unicum* che è *Nina, no*

*far la stupida!*, commedia con musica del 1922 considerata un classico del teatro veneto. Del primo, mussoliniano e interventista ma esplicitamente critico su alcune scelte del regime, si può ricordare anche *Uno qualunque*, del 1924, consistente e originale nella struttura.

Giornalista è anche **Gino Rocca** (1891-1941) il quale, mantovano di nascita ma veneto d'adozione, nella sua breve vita scrive diverse opere in lingua veneta, tra le quali l'amaro *Se no i xe mati, no li volemo* del 1926, i due atti unici *L'imbriago de sesto* e *Scorzeta de limon*, del 1927 e 1928, e l'ancora molto amato *Sior Tita paron*, pure del 1928. Le sue opere ebbero un ottimo successo e vennero anche tradotte in altre lingue, dal romanesco al siciliano, al milanese, al napoletano (*Sior Tita paron* fu allestito anche dai De Filippo).

Di lui, così scrive Giovanni Calendoli nell'introduzione all'opera *Gino Rocca - Tutto il teatro*, a cura di Carlo Manfio (Regione del Veneto, Marsilio, 5 volumi): «La tensione costante verso il perfezionamento di una forma drammatica originale rispondente alla visione della vita rappresentata conferisce un'unità inconfondibile all'opera di Rocca, pur così

*A sinistra, Antonio Fogazzaro. Qui accanto, una scena da Tramonto, di Renato Simoni, nell'allestimento del Teatro Stabile del Veneto per la regia di Damiano Michieletto*

varia nelle invenzioni e così ricca di personaggi. Nella storia del teatro italiano fra le due guerre, Gino Rocca è un importante capitolo scritto in ritardo».

Fatto un cenno al farmacista-commediografo vicentino **Emanuele Zuccato** (1899-1967), autore di lavori quali *El pato a quatro* e *El nome sul sfogio*, entriamo a piè pari nel 1900 con **Enzo Duse** (1901-1963), rodigino, celebre soprattutto per le commedie *Virgola* del 1936 e *Temporali d'inverno*, altrimenti nota come *Quel sì famoso*: a proposito di quest'ultima è noto il giudizio che ne diede Giuseppe Ortolani, secondo il quale «c'è qui dentro il più bel dialogo d'amore del teatro veneto, Goldoni compreso».

#### E. Ferdinando Palmieri

Ben altro risalto merita l'opera del vicentino **Eugenio Ferdinando Palmieri** (1903-1952), anch'egli giornalista e critico teatrale. Tra i suoi lavori di maggior rilievo si possono ricordare *La corte dele pignate* del 1929, *La fumara* del 1933, *I lazzaroni* del 1935 e soprattutto *Quando al paese mezzogiorno sona* del 1936, amaro ritratto della disgregazione dei valori più autentici, dall'amicizia al senso della famiglia, tematiche che lo avvicinano ad autori coevi come Renato Simoni, Gino Rocca e al Giacinto Gallina de *La base*

*continua* ►

## Da QUANDO AL PAESE MEZOGIORNO SONA

di Eugenio Ferdinando Palmieri

GREGORIO - Se fotografemo qua, ne la vecia casa - e fora i campi, inondati da la primavera. Che 'l veda el so paese, subito, la so tera ferace. (...) Eco. Gli uomini, leali e generosi, i stà insieme. (...) E qua le done. Le done fiere e gentili, le spose oneste e laboriose, il casto fiore de le nostre fanciulle. A proposito: ciamemo l'Olga. L'Olga se marida, la xe anca ela 'na sposa laboriosa. Ex fiore, ma sposa laboriosa!

GUELFO - Gregorio, la xe la serva!

Gregorio - Lo so. Ma la serva, in sto caso, la rapresenta la nostra bontà, la nostra modestia, il nostro senso civico. Che 'l ne veda umili: umili e generosi. E che vegna anca Marco. Anca lù xe un omo gagliardo e dignitoso (...).

AMELIA - Ma no saria megio metarse per famegia?

GREGORIO - No, no. Se no 'l fa confusion. Xe megio che 'l ne veda come ne la so letara. E po', do famegie divise - da 'na parte i Camisan, da l'altra i Pavanelo - xe un momento che 'l pensa a la guera intestina par l'eredità. Mentre non deve sospettare. L'è un sognatore, vero, l'è un'anima candida, ma no gh'è figure sporche come le anime candide (...).

BEPI (*a Gregorio, che ha ricominciato a mettere a posto*) - Ma se mi vegno nel grupo, chi xe che ve fotografa?

GREGORIO - Marco. Insegnaghe a Marco. Anca se 'l resta fora, poco male. Tanto, i omeni leali e generosi, qua, no i manca. Andemo, creature, femo presto(...).

BEPI (*che è accanto a Marco*) - Semo pronti, allora?

GREGORIO - Mi credo.

(*Il gruppo è immobile. Affettuoso e grottesco.*)

LEONZIO - Un momento, un momento. (*Ad Antonia*) Antonia, ma xelo un muso? Su, sorridi, sorridi. Che Pietro nostro veda il tuo sorriso accogliente. Te si' lì come un funerale. E àlzate! me sento mi. Drita, drita! E sorridente, invitante... Se no pare che te gabi dispiacere parché el torna. E che 'l veda la to gioviness indomita. Petto in fuori, petto in fuori! Là, cussi (*Siede. A Marco*). Dài!

(*Velario*)

*de tuto.*

In un convegno di studi dedicatogli nel quarantesimo della morte, nel 2008, lo studioso (nonché attore, autore e regista) Roberto Cuppone ebbe a dire che «è l'ora di restituire a Palmieri, in sede storica innanzitutto, ma poi anche teatrale, oltre (nonostante) le struggenti rievocazioni strapaesane, quella statura nazionale che i più grandi uomini di teatro

già in vita gli riconobbero».

Non a caso lo stesso Cuppone citava, in quell'occasione, le parole di un critico di prima grandezza come Roberto De Monticelli, che a proposito di Palmieri si era così espresso, nel decennale della morte: «Verso Palmieri abbiamo tutti un debito e un rimorso: un debito perché tutto quello che sappiamo sul teatro veneto e in genere sul teatro in dialetto che si

Cesco Baseggio

è scritto e recitato in Italia lo abbiamo appreso da lui, dalle sue ricerche, dalla sua passione e dalla sua ardente pedanteria; un rimorso perché, a dieci anni dalla sua morte, che sono scaduti ieri, abbiamo fatto finta di dimenticarlo».

Protagonista di una vivace corrispondenza con uomini di teatro, attori e autori, Palmieri fu in contatto tra gli altri con Silvio D'Amico, con il quale si confrontò anche sul tema del teatro dialettale. Come noto, dopo l'unità nazionale c'era stata una vera e propria esplosione di teatro in lingue locali contro il quale si era però mosso il fascismo, sostenitore di un nazionalismo anche linguistico che trovava D'Amico d'accordo. «I tempi sono maturi - scrive ancora Cuppone - perché i nostri due, D'Amico e Palmieri, si fronteggino direttamente sulla questione, con due saggi dal titolo significativamente simile: D'Amico con *Il teatro italiano* (1937) e Palmieri col *Teatro italiano del nostro tempo* (1939), dove, come si vede, il titolo è frutto di una provocatoria puntualizzazione». E continua, poco più avanti: «Come non pensare che questa polemica, di tale rilevanza per tutto il teatro nazionale, non si trascini anche nel dopoguerra, fino al punto di esacerbare anche i rapporti personali fra i due? E infatti (...) i due si affrontano all'arma bianca: fino al punto che Palmieri accusa D'Amico di 'voltagabbanismo politico', di essersi messo nel 1945 a scrivere di teatro antifascista 'dimenticandosi' la militanza in



testate come *Idea Nazionale*, la *Tribuna* di Forges o il *Giornale d'Italia* di Gaida, o nei periodici di Bottai e di Gentile: 'non credere che io, nel parlare dei tuoi sdoppiamenti non del tutto disinteressati, faccia una questione politica. La politica non c'entra. C'entra il pudore, il tuo (...). Gira al largo, è meglio. Ti auguro, prima di scancellare il tuo nome dall'elenco della persone salutabili, di diventare anche presidente dell'OVRA teatrale. La vocazione ce l'hai'. È da rilevare come Palmieri, in vita, avesse invece sempre pagato di persona, per coerenza, il suo sostegno a intellettuali anche invisibili, come nel caso di Guareschi; mentre d'altro canto, va detto, collaborava e anzi aiutava personalmente altri di opposta convinzione politica, fra tutti Pier Paolo Pasolini».

Concludendo, Cuppone sintetizza così la figura e il ruolo di Palmieri: «Come si vede, dunque, Palmieri è consapevolmente e autorevolmente allo snodo di alcune questioni fondamentali del teatro italiano del Novecento. In



Una scena da *Wordstar(s)* di Vitaliano Trevisan, con Ugo Pagliai e Paola Gassman

In basso, le copertine di due volumi, entrambi di Luigi Lunari ed editi a cura di Fita Veneto, dedicati al teatro veneto e alla drammaturgia in lingua veneta

primis, quella del teatro dialettale, veneto e nazionale, di cui sancisce la dignità poetica e insieme epigrafa l'agonia (...). In secondo luogo, proprio a partire da questa consapevolezza, è fra i protagonisti dell'introduzione in televisione del teatro, e in particolare di quello dialettale, del grande attore. (...) Con un po' di enfasi, infine, Palmieri appare come l'ultimo grande critico drammatico italiano, nel senso della generazione che interpretava con grande responsabilità (e assoluto rigore morale, nel suo caso) il ruolo di *maître à penser*».

Al di fuori della schiera degli autori, anche se autore egli stesso (da ricordare tra l'altro *El martirio de San Sebastian*, scritto a quattro mani con il regista Carlo Lodovici, firmandosi come Lodovico Ceschi), un accenno merita poi Cescò Baseggio, attore e regista veneto tra i più noti della scena italiana, che ebbe il merito di dare al repertorio regionale - e in particolare a quello di Goldoni - una straordinaria diffusione, anche grazie all'allestimento di diversi titoli per la televisione.

Nelle commedie goldoniane, Baseggio ci mise del suo, plasmandone i testi: esemplare al riguardo - e ricordata anche da Marco Paolini in un suo recente spettacolo sulla poesia e la letteratura del Nordest - la scena del dialogo fra Toderò e il servo Gregorio nel *Sior Toderò brontolon*.

#### La produzione contemporanea: qualche nome

Non manca qualche nome interessante "made in Veneto" nella scena drammaturgica di oggi.

**Giancarlo Marinelli**, vicentino, classe 1973, romanziere e saggista, è arrivato alla regia e alla scrittura e riscrittura teatrale da studioso.

Percorso diverso, invece, per **Vitaliano Trevisan**, anch'egli vicentino ma del 1960, autodidatta, alle spalle diversi mestieri prima di diventare scrittore e drammaturgo. Ruvido e geniale, Trevisan si sta facendo un nome nella scena nazionale, con opere come *Il lavoro rende liberi* (2005), *Oscillazioni* (2006), *3 drammi brevi* (2008) e

*Due monologhi* (2009) e come il recente e visionario *Wordstar(s)*, ispirato alla biografia di Samuel Beckett, messo in scena con successo da Ugo Pagliai e Paola Gassman per la regia di Giuseppe Marini.

Non mancano poi - anzi, sono numerosi - gli attori-autori di lavori teatrali che restano però legati ai loro stessi allestimenti. Un nome per tutti? Marco Paolini.

#### Gli autori di compagnia e le traduzioni

Un capitolo a parte, infine, merita il panorama degli autori di compagnia, che in Veneto si presenta particolarmente vivace e variegato. Basta scorrere i cartelloni dei teatri della regione per rendersi conto di quanto questa pratica sia diffusa nella terra di Goldoni, Gallina, Rocca, Palmieri.

Anche in questo caso, però, va detto che in buona parte si tratta di autori e di opere che - per quanto molto valide, in alcuni casi - tendono comunque a limitarsi alla compagnia per la quale sono stati realizzati.

Altro fenomeno interessante - anche se non nuovo, visto che lo si praticava ampiamente già nell'Ottocento - è quello delle "traduzioni", ossia della trasposizione linguistica e dell'adattamento di testi provenienti da altre aree italiane o dall'estero. Lo stesso dicasi per i lavori di autori veneti ispirati più o meno liberamente a opere di altri, di un passato più o meno recente, oppure contemporanei.





Il drammaturgo e studioso di teatro riflette

# Teatro veneto, sì...

■ di Luigi Lunari

L'appuntamento

Al teatro in lingua veneta ho già dedicato due libri: uno dei quali - *Il Teatro Veneto*, edito a cura della FITA Veneto - è un volume di bellissima ed elegante presenza, che tutti i cittadini del Veneto e i veneti sparsi per il mondo dovrebbero possedere e scambiarsi reciprocamente come regalo di Natale e di compleanno, in occasione della Festa del Santo Patrono, della Mamma o del Papà, o della segretaria, e via dicendo.

In attesa che ciò avvenga - a sollievo delle casse della Fita stessa e dei suoi bilanci - che cosa aggiungere a quanto già detto e scritto in quel libro e, fuori di lì, in tante altre pagine di circostanza? Due piccoli temi ho messo a fuoco per questa occasione: l'una è quasi un gioco, l'altra è un serio invito.

Il quasi gioco è questo: immaginiamo che un Despota Universale, di fronte a un mondo di messaggini, di twitteraggi, di social-network di poche e rapide parole, chieda alle varie civiltà di raccogliere la loro vecchia produzione letteraria in un volume, da "mettere lì" - prima del naufragio - per i nostri posteri quando rinsaviranno o per qualche colonizzatore da altro pianeta che vorrà avere la bontà e l'interesse ad occuparsi dei

casi nostri. Che cosa chiederà, il saggio Despota, al teatro veneto? Di raccogliere in un'antologia il meglio di se stesso, includendo nella definizione sia le opere di autori nati nel Veneto, in qualsiasi lingua essi si esprimano, sia gli autori - ovunque nati - che usino la lingua veneta. Ebbene, è bastata l'insonnia di una notte, ed ecco l'indice di un'antologia che non ha nulla da invidiare a nessun'altra drammaturgia nazionale.

Anzitutto, due straordinari testi in latino, che fecero epoca al loro tempo, ma ancor oggi di straordinaria attualità: la *Eccerinis*, tragedia di Alberto Mussato (1313) e il *Paulus*, commedia di Pier Paolo Vergerio (1390). Saltando il '400, in cui il teatro è impegnato in tutta Italia a liberarsi dal latino, ecco la *Sofonisba* di Giangiorgio Trissino (1515), tra le migliori tragedie del secolo, poi l'esplosione del teatro in lingua veneta, con il Ruzzante, *Il ragazzo* di Ludovico Dolce (1541), *Il soldato* di Angelo Leonico (1550), *Il Saltuzza* del Calmo (1551), *La Venexiana* intorno alla metà del secolo. Poi il '600: periodo di universale involuzione, nel quale però l'*Aristodemo* del padovano De Dottori è a mio avviso la più bella tragedia classi-

ca del teatro italiano, con buona pace dell'Alfieri e di quant'altri.

Poi il Settecento, ovvero il secolo dei lumi. Dopo la *Merope* del veronese Maffei (1713), con Goldoni la storia del teatro veneto "coincide" con la storia del teatro europeo: almeno sei titoli entrano nella nostra antologia (*Le baruffe chiozzotte*, *Il campiello*, *Sior Toderò brontolon*, *I rusteghi*, *La locandiera* e *La bancarotta*), assieme a qualche favola del Gozzi (soprattutto per il suo valore di turismo e di esportazione culturale), e - se mi è consentito - ai tre libretti di Da Ponte per Mozart.

L'Ottocento - un po' schiacciato dalla pesante e ingombrante eredità goldoniana - non si distacca molto dalla sostanziale mediocrità del teatro italiano, se non per quell'irripetibile capolavoro che è *La politica dei Villani* del vicentino Domenico Pittarini (1869), e per l'ambizioso affresco della *Saga dei Barbo* dell'irrequieto e geniale Luigi Sugana (c.1880). Ora, rimandando il '900 a un secondo volume, sarebbe bello pubblicare davvero questa antologia, soprattutto nei suoi nomi meno noti, lasciando cioè perdere Goldoni e il Ruzzante che - come si suol dire - non hanno bisogno di presentazione.

sulla drammaturgia di ieri e di oggi in questo territorio

# ma come si scrive?

Ebbene, provare per credere; ma non vi è nessuno dei testi citati che non possa stare alla pari, o essergli anche superiore, con qualsiasi analogo e coevo testo della letteratura italiana. Il Calmo, il Dolce e il Leonico - per citare sconosciuti e semisconosciuti - non hanno nulla di meno dell'Aretino o del Cecchi o di Annibal Caro, l'anonima *Venexiana* regge e vince il confronto con gli anonimi *Ingannati* e via dicendo.

Naturalmente, quel che è nuociuto al teatro e alla lingua veneta è stato l'affermarsi del toscano o tosco-romano come punto di riferimento culturale e linguistico del nascente Stato italiano. Ma è proprio qui, oggi che i primati tendono a spostarsi verso il nord-est della penisola, che i teatranti della terra veneta dovrebbero darsi ad un'opera di riscoperta e di rivalutazione. Ed è proprio qui che soprattutto il teatro amatoriale, svincolato dalla costrizioni di bilancio delle compagnie professionali, può esercitare la sua libertà e proporre con calma, pazienza e determinazione quei testi che il teatro maggiore, sempre alla ricerca dei famigerati "titoli sicuri", non è "libero" e non ha il coraggio e la fantasia di proporre.

Ma basta di questo. L'avevamo annunciato come un

gioco, ma all'atto pratico tanto gioco non è. E chi ha orecchie per intendere... intenda!

Il secondo dei temi annunciati, non va più in là di un'enunciazione. Dai molti testi contemporanei in lingua veneta che mi accade di aver tra le mani - non esclusi quelli in cui mi è capitato di mettere le mani anch'io - noto una grande confusione per quello che riguarda la grafia delle parole, e il come e il qualmente una parola del lessico nazionale vada "deformata" per meglio suggerire la corretta pronuncia locale. Pare di essere a volte tra le carte del primo Trecento toscano, quando non si era ancora ben deciso se si dovesse dire *battesimo* o *battesmo*, e *io* si scriveva *i* per scrupolo metrico, e via dicendo. La lingua veneta sembrerebbe aver trovato delle sue precise regole col Goldoni, ma queste regole sono state poi abbandonate: *egli era* si può scrivere *el xera*, *el giera*, sempre alla ricerca di quella zeta dolce che viene fatta sentire, ma non viene usata. *Papà* si trova autorevolmente scritto (vedi Meneghello nella sua traduzione di alcune scene dell'*Amleto*) come *popà*; la *elle* dell'articolo determinativo singolare femminile viene spesso soppressa, e *la*

*morosa* diventa *a morosa* che a volte disorienta la lettura, anche se si avvicina (forse) alla pronuncia.

Insomma: anche tenendo conto, come giustificazione, delle piccole differenze locali, un grande disordine. Al quale - è una proposta seria - si potrebbe ovviare con un convegno che stabilisca usi e leggi ben precise per tutti. Potrebbe - la benemerita FITA Veneto - farsi promotrice di qualcosa del genere?



# 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 MOLIERÈ, 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**
- 17 EDUARDO DE FILIPPO. Un dialettale che parla al mondo**
- 18 LA DONNA E IL TEATRO**
- 19 IL TEATRO FRANCESE**
- 20 IL TEATRO VENETO. Non solo Carlo Goldoni**

Testi di  
**Alessandra Agosti**  
Con un intervento di **Luigi Lunari**

# Spettacoli: come comunicarli agli organi d'informazione

Vale per qualsiasi cosa debba arrivare da un *produttore* a un *consumatore*: puoi realizzare quanto di più straordinario nell'universo, ma se non lo fai sapere nessuno te lo verrà a chiedere. Regola d'oro e universale: che si tratti di un deterivo, di un quadro, di una torta millefoglie o... di uno spettacolo.

“Comunicare” è quindi un capitolo essenziale del “fare teatro”, né più né meno del recitare o del dirigere.

Ecco allora qualche piccolo consiglio per far arrivare il vostro *prodotto teatrale* ai suoi potenziali *consumatori*.

Gli strumenti principali per ottenere una buona diffusione del vostro messaggio sono essenzialmente tre: internet (siti, newsletter, facebook e simili); locandine e pieghevoli; comunicati stampa.

Parliamo rapidamente dei primi due. Per quanto riguarda internet, lo strumento è potente ma va usato bene. In particolare, se avete un sito della vostra compagnia ricordatevi di mettere in buona evidenza fin dalla home page il calendario delle vostre repliche: capita spesso, infatti, di dover compiere veri e propri percorsi a ostacoli per arrivare all'elenco delle date. Secondo, nelle date ricordatevi di mettere sempre località, provincia, nome e indirizzo del teatro e - particolare spesso dimenticato - l'orario di

inizio. E ancora, fondamentale, ricordate di mantenere aggiornato il sito. Se poi quello che volete segnalare è un debutto, mettetelo in evidenza: e ricordate che il sito [www.fitaveneto.org](http://www.fitaveneto.org) ha anche uno spazio apposito per le “prime”.

Tempestività e accuratezza nell'informazione valgono anche per newsletter (ricordate di nascondere i nomi dei destinatari: basta utilizzare “Ccn” nella spedizione), facebook e via dicendo.

Locandine e pieghevoli costano, ma possono essere utili. In entrambi i casi, chiarezza nell'informazione (data completa, ora, luogo ecc.) al primo posto.

Ma veniamo ai comunicati stampa.

Già altre volte, in queste pagine, abbiamo affrontato in generale il tema dei rapporti con gli organi di informazione. In questo caso ci soffermeremo però sui soli comunicati stampa, ossia su quelle brevi note scritte che devono essere inviate agli organi di informazione nella speranza (e mai nella certezza, ricordatelo) che vengano pubblicate.

Cominciamo dal testo. Anche in questo caso, chiarezza e semplicità sono i nostri migliori alleati. Nel caso di un debutto potrete scrivere qualcosa di questo genere: “Debutto (data - ora - luogo) per la compagnia (nome e provenienza) in

(titolo, autore), per la regia di (nome)”. A questo punto, mettete pure qualche breve notizia relativa al testo e all'autore, quindi passate a qualche (breve) nota sulla compagnia, dall'anno di costituzione al repertorio e simili. Poche cose, utili a inquadrare il tutto.

In fondo, a chiusura del testo, avrete ancora qualche riga per specificare da chi è organizzato l'evento (Comune di..., associazione tal dei tali...) ed eventuali patrocini significativi. Infine, prezzo dei biglietti (interi e ridotti) e info sulle prevendite.

Il testo andrà inviato agli indirizzi e-mail di giornali, tv e radio della zona interessata (meglio se avete quello delle redazioni spettacoli o dei responsabili della pagina), nonché dei siti che si occupano di teatro e appuntamenti. Se mettete più indirizzi insieme ricordate di usare il “Ccn” (destinatari nascosti). Come “oggetto” scrivete: data, luogo e titolo spettacolo; per esempio: “Sabato 25 maggio, Belpaese - L'Allegra Compagnia in *Viva la pappa col pomodoro* (debutto)”.

Come messaggio accompagnatorio, è sufficiente “Con preghiera di pubblicazione” e un recapito telefonico per eventuali informazioni. Il testo dell'allegato andrà salvato come .doc o come .txt. Fondamentali sono le foto. Salvate in formato .jpg, do-

vranno essere a colori e con una buona risoluzione, e dovrà essere chiaro di che cosa si tratta: il titolo dello spettacolo come “nome” del file è la soluzione migliore.

Tempistica. Se lo spettacolo avviene il sabato sera, può essere buona cosa inviare il comunicato tra il lunedì e il martedì precedenti, con un richiamo - se l'articolo non sarà ancora uscito - giovedì o venerdì: in questo caso, basterà scrivere nel messaggio accompagnatorio “Si ricorda lo spettacolo di (data) a (luogo) della compagnia (nome). In allegato, comunicato stampa e immagini”, e ancora una volta il numero di telefono per le informazioni.

A voler fare gli splendidi, si può anche pensare a due versioni diverse: un po' più corposa per i giornali e più sintetica per siti internet-radio-tv. Ma non è assolutamente necessario: la sintesi, comunque, è sempre la strada migliore.

Infine, come detto, va ricordato che il fatto di inviare un comunicato a un organo di informazione non significa assolutamente che questo *debba* essere pubblicato: la scelta è e rimane dell'organo in questione. È quindi buona regola non fare affidamento solo su questo canale per informare i potenziali spettatori. L'ideale è sicuramente agire su più fronti, al meglio delle proprie possibilità.



Ripercorriamo la nascita e l'evoluzione (o l'involuzione) di un genere oggi rappresentato, nella sua vera essenza, solo da pochi coraggiosi "paladini", come l'italiano Daniele Luttazzi, che non a caso è stato epurato dal piccolo schermo... ma continua a riempire i teatri

# Alle radici della STAND-UP COMEDY

■ di **Filippo Bordignon**

Stand-up comedy: un fenomeno che, anche in Italia, ha finito per trasformarsi negli ultimi anni in una consuetudine foriera di buoni frutti grazie soprattutto al medium televisivo, catalizzatore ideale per questo genere di spettacolo umoristico.

Dai palcoscenici di Zelig Circus a quelli di Colorado Cafè, passando per le tante declinazioni trash e di spudorata matrice dialettale azzardate attraverso alcune emittenti locali, la stand-up comedy è divenuta possibilità aggiuntiva per il conio di nuovi tormentoni, il lancio di personaggio bizzarri e la rivalutazione di una comicità che rinuncia alle stravaganze di qualsivoglia

attrezzo scenico che non sia il talento dell'attore davanti a un microfono.

Facile delinearne le coordinate: lo stand-up comedian è un attore che si esibisce in piedi in assenza della 'quarta parete'; rinunciando a questo ausilio immaginario atto a delimitare il confine tra mondo della finzione e pubblico, l'artista invita implicitamente lo spettatore a unirsi/identificarsi con le vicende così narrate, quasi sempre inerenti a fatti di vita quotidiana.

La verosimiglianza di quanto raccontato è elemento cardine a sostituzione di quella sospensione del dubbio che permette nel teatro classico di accettare l'improbabilità delle sue storie più fantasiose. In cambio, il buon

stand-up comedian offre un ritratto della realtà meticoloso ma bilanciato attraverso un'ironia dissacrante, in grado di evidenziare le principali ipocrisie sulle quali è costituita la nostra vita sociale.

Ma partiamo dalle origini. Volendo rintracciare le radici del genere è d'uopo un viaggio fino all'Inghilterra del XVIII secolo; i numeri più richiesti nei teatri del Music-hall erano appunto quelli comici, dominati poi, nel Novecento, dalle personalità carismatiche di attori come Arthur Askey, Ken Dodd e Max Miller. Già al tempo fu evidente il maggiore ostacolo dei Nostri: la censura. I canovacci dei monologhi dovevano così essere presentati in uffici di compe-

tenza i quali li restituivano ai loro autori con le parti impronunciabili segnate con una matita blu; l'attore, a quel punto, era obbligato a non uscire dai binari tracciati per lui da funzionari ovviamente sprovvisti di una benché minima conoscenza dei complessi meccanismi che regolano la risata umoristica, con conseguenti annacquature di monologhi altrimenti esilaranti.

«Più ti diverti e più impari» ebbe a dichiarare John Cleese, mente geniale del gruppo comico Monty Python; è ben chiaro ai più scafati infatti che, col pretesto di una battuta, si possa infarcire uno spettacolo comico con riferimenti a fatti scottanti che altrimenti non avrebbero una così larga diffusione.

Sotto questo profilo, buona parte dei migliori stand-up comedian caratterizzano la propria missione con le tinte di una sfida al sistema vigente, scagliandosi con forza proporzionale a quella dell'atto censorio e ottenendo di ritorno la propria epurazione dal mondo dello spettacolo.

Nella seconda metà del secolo scorso però, la formula del Music-hall andò incontro alla sua fisiologica estinzione; i nuovi luoghi di ritrovo erano locali più contenuti nei quali si alternava la formula che prevedeva il numero monologico di un giovane esordiente (di circa un quarto d'ora), il numero monologico principale di un nome noto (45 minuti) e un'esibizione musicale pescata tra i generi folk, blues o jazz. Talvolta il concerto fungeva invece da introduzione per i numeri comici, a riprova dell'appeal esercitato da questi nuovi eroi dell'intrattenimento moderno. Furono gli Stati Uniti a produrre i risultati più significativi, sfornando personaggi leggendari (dai destini spesso drammatici) in grado di monopolizzare l'attenzione massmediatica

## Il caso Luttazzi

*'Enfant terrible' della comicità italiana, già nel 1989, durante le prove dello spettacolo televisivo Rai Fate il vostro gioco, al giovane Daniele Luttazzi (nello foto accanto al titolo) scappò una battuta di troppo sul partito socialista che gli causò una prima epurazione dalla messa in onda. Dopo anni di gavetta culminati nel successo delle sue comparsate nel celebre programma Mediaset Mai dire gol (e unitamente ad alcuni irriverenti bestseller quali Sesso con Luttazzi e Adenoidi) nel '99 lo troviamo al timone e alla conduzione di Barracuda, varietà di ispirazione lettermaniana e nel 2001 di Satyricon, oggi noto soprattutto per aver ospitato un'intervista al giornalista Marco Travaglio che si tradusse in una querela per diffamazione rivolta da Silvio Berlusconi, Fininvest, Mediaset e Forza Italia al comico per un risarcimento di ben 41 miliardi. Dopo*

*anni di traversie processuali Luttazzi vinse la causa ma, nel frattempo, l'editto bulgaro pronunciato dall'allora Presidente del Consiglio parve aver sortito l'effetto sperato; il Nostro tornò sul piccolo schermo per un ultimo travolgente esperimento trasmesso nel 2007 da La7, Decameron, ma dopo sole cinque puntate e un buon riscontro di pubblico il programma venne cancellato. Le motivazioni ufficiali imputarono la causa a una battuta ritenuta offensiva nei confronti del giornalista Giuliano Ferrara, uno dei volti più noti della rete.*

*Il comico riminese, dal canto suo, abbraccia invece l'ipotesi secondo la quale il motivo reale fosse attribuibile al tema scelto per la sesta puntata: l'enciclica papale Spe Salvi promulgata quello stesso anno da Papa Benedetto XVI.*

con il solo ausilio di un microfono davanti a sé.

Il caso più evidente è quello di Lenny Bruce la cui vita, nel 1971, è stata tradotta nello spettacolo teatrale *Lenny* del regista Julian Barry; la commedia ispirò inoltre uno struggente film in bianco e nero di Bob Fosse, con protagonista Dustin Hoffman. Istrione 'maudit' del circuito newyorkese negli Anni '50, Bruce è divenuto emblema e agnello sacrificale della

libertà d'espressione; alcuni dei suoi spettacoli più riusciti furono incisi su vinile ottenendo un buon successo di vendita, come nel caso del Live at Carnegie Hall del '61 in cui si trattano temi spinosi quali aborto, religione, questioni politiche e razzismo. Il *modus pensandi* del Nostro è squisitamente riassumibile nella boutade: «La satira è tragedia più tempo. Se aspetti abbastanza tempo, il pubblico, i recensori, ti permetteranno di farci satira. Il che è piuttosto ridicolo, se ci pensi» (questione ripresa anche da un collega della generazione successiva nel film *Crimini e misfatti*, quell'Allan Stewart Königberg poi divenuto celebre come Woody Allen).

Il successo in crescita esponenziale e la conseguente attenzione della stampa fi-

nirono però per siglarne il lento declino. Il primo dei suoi arresti per oscenità, a San Francisco, diede inizio a un circolo vizioso che da una parte spronava il carattere ribelle di Bruce a intensificare la spietata analisi sociale dei propri monologhi e dall'altra infiammava gli animi conservatori di certi avvocati distrettuali, i quali finirono col porlo nell'impossibilità di esibirsi. Sepolto da montagne di procedimenti processuali egli finì per aumentare il ricorso a psicofarmaci e droghe pesanti, morendo per overdose il 4 agosto del '66, all'età di quarant'anni. Una così triste dipartita diede il via a un processo di 'beatificazione' e oggi non si contano le canzoni, le tesi di laurea che lo riguardano o le citazioni dal suo repertorio sparse in film e documentari dedicati alla comicità statu-



Guai con la giustizia per Lenny Bruce

continua ►



Steven Wright

nitense.

Se le tematiche della satira stand-up sono riassumibili nel polittico 'Sesso, Religione, Politica e Morte', pressoché infinite restano le applicazioni di tali tematiche sotto il profilo interpretativo.

Una delle più genuine è attribuibile a Steven Wright, monologhista da noi semi-sconosciuto salvo per un 'cameo' nel film *Coffee & cigarettes* di Jim Jarmusch; visionando il suo show *When the leaves blow away* si realizza, a partire dai primi secondi, un susseguirsi di brevi battute surreali slegate l'una dall'altra ed esposte per tutta la durata dello spettacolo con voce monocorde e inespressiva. L'effetto, decisamente straniante, crea una rottura sostanziale coi dettami dell'umorismo stand-up: Wright non tenta di catturare il pubblico, né propone un repertorio in qualche modo condivisibile con esso a livello di riscontro sociale; egli parte piuttosto dall'esposizione di una situazione probabile per

cavarne risultati di invidiabile originalità. Il fatto più straordinario sono le risate scomposte degli spettatori, reazione solitamente ottenibile con un umorismo grossolano di matrice fortemente caricaturale. Perfino i movimenti sul palco deviano verso un linguaggio assolutamente personale: se il cavo e l'asta del microfono sono solitamente funzionali per evidenziare un cambio di argomento, il buon Steven rinuncia anche a questa possibilità, preferendo spostare immotivatamente un bicchiere d'acqua da un lato all'altro dello sgabello alle sue spalle.

Pur aborrendo la prospettiva di sterili elenchi per comici che vanno saggiati (dove ancora possibile) dal vivo, è rigoroso nominare almeno i nomi di altri tre americani doc: il cinicamente 'un-correct' Bill Hicks («Non capisco la spiaggia: è dove la sporcizia incontra l'acqua. Ho una vasca da bagno e immaginazione, quest'esta-

George Carlin

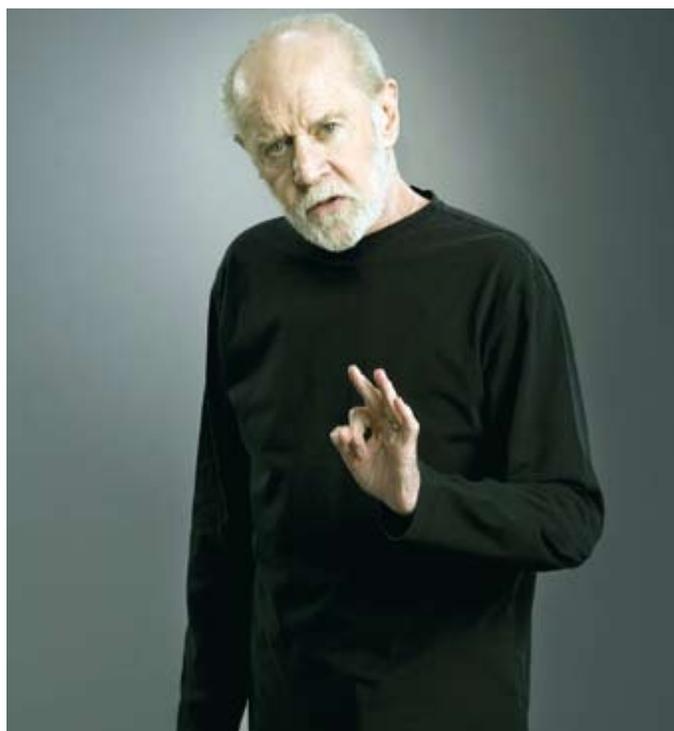
## Steven Wright in dieci battute

- 1) *Non puoi avere tutto: dove lo metteresti?*
- 2) *Ho una serie di hobby che mi appagano tantissimo. Ho, ad esempio, una grande collezione di conchiglie che tengo sparsa sulle spiagge di tutto il mondo.*
- 3) *Quando morirò lascerò il mio corpo alla fantascienza.*
- 4) *Ho comprato un nuovo telefono ma siccome avevo pochi soldi ne ho preso uno difettoso: non ha il numero 5. Camminavo per la strada quando mi sono imbattuto in un mio vecchio amico: «Hey, perché non chiami più?» e io «Non posso chiamare chi voglio, il mio telefono non ha il 5». E lui mi fa: «Che cosa bizzarra, da quanto ce l'hai?» e io: «Non lo so: il mio calendario non ha i 7».*
- 5) *Ho la macchina da scrivere più vecchia del mondo: scrive a matita.*
- 6) *Ogni tanto mi piace sporgere la testa fuori dalla finestra, guardare il cielo e sorridere per una foto satellitare.*
- 7) *Una volta facevo il narratore per mimi scadenti.*
- 8) *Sono nato col parto cesareo. Non si direbbe. Se non fosse che ogni volta che esco di casa passo dalla finestra.*
- 9) *La curiosità uccise il gatto... ma per un po' io fui sospettato.*
- 10) *Sto risparmiando dei soldi perché ho in programma un viaggio in Spagna; così ho comprato uno di quegli album che ti insegnano la lingua: tu metti su l'album, calzi le cuffie e impari la lingua mentre stai dormendo. Durante la notte però l'album si è inceppato. Mi sono alzato il giorno dopo e sapevo solo balbettare in spagnolo.*

te resto a casa»); l'ateismo oltranzista del geniale George Carlin (si tenti il reperimento dello spettacolo *Complaints and grievances* dove sono contenute alcu-

ne spassose digressioni sui Dieci Comandamenti); il flusso di coscienza a forma di turpiloquio di Richard Pryor.

Con Pryor si accede a un



sottogenere di stand-up comedy fortemente black-oriented. Attore comico, cantante e commediante afroamericano, egli incarna il superamento del pur esilarante umorismo per famiglie del noto Bill Cosby (il protagonista della fortunata serie televisiva Anni '80 *I Robinson*), stipando i propri monologhi di slang stradaio, linguaggio scurrile e considerazioni pesanti riguardo a sesso e razzismo. Destò un certo scalpore quando, durante uno spettacolo, fece accendere le luci in sala per presentare al pubblico Huey Newton, cofondatore del movimento politico armato delle Pantere Nere. Personalità paranoica estremizzata da alcolismo e tossicodipendenza, dopo alcuni successi al botteghino con film quali *Superman III* e *Non guardarmi: non ti sento* la sua carriera venne tristemente segnata dal sopraggiungere della sclerosi multipla alla quale sopravvisse fino al 2005.

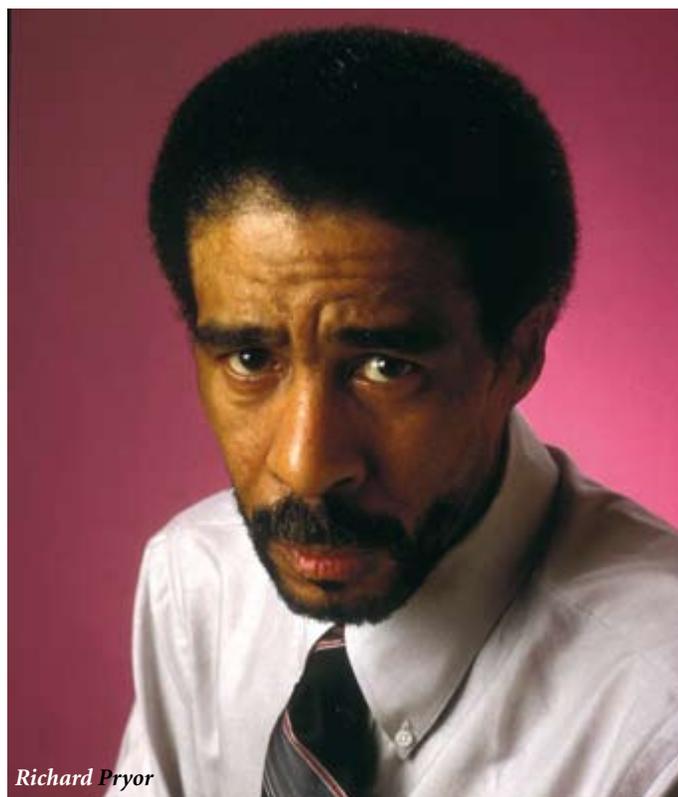
Ma già durante la seconda metà degli Anni '80 il testimone di quell'umorismo al vetriolo passò nelle mani dell'arcinoto Eddie Murphy il quale riempì palazzetti e teatri con spettacoli oggi leggendari come *Delirious* e *Nudo e crudo*. Le sue imitazioni di personaggi famosi come l'attore Mister T o il cantante Stevie Wonder venivano integrate con elementi devianti (ipotizzando comportamenti pederasti per il primo) o giocando addirittura sul filo di lana dell'handicap (e scherzando sulla cecità del secondo). Il tutto, condotto attraverso un intercalare di 'fuck' e 'mo-

therfucker' assolutamente funzionali per determinare un ritmo travolgente e legare tra loro gli argomenti in scaletta secondo un percorso che alterna episodi leggeri a questioni certamente non adatte a un pubblico minore.

Il passaggio di generazione successivo, da Murphy all'adrenalinico Chris Rock, evidenzia una questione significativa che vale per il genere nella sua interezza. Si segnala infatti, negli ultimi anni, una sorta di sfilacciatura della stand-up comedy, un'incapacità - attribuibile al Sistema Spettacolo - di far emergere quei personaggi davvero imprevedibili e genuini, preferendogli professionisti che impiegano con algida scaltrezza i *tòpoi* della satira costruendo mattone dopo mattone l'ilarità di un pubblico disinteressato a mettersi in gioco.

L'esempio è lampante visionando gli show di Rock *Bigger & blacker* o *Never scared*: la sensazione è di assistere a un meccanismo fin troppo rodato nel quale il pubblico vede soddisfatte certe aspettative (tematiche e formali) e l'artista è chiuso nella gabbia di una struttura che gli impedisce di divagare secondo il proprio gusto, concedendogli come magro contentino l'abuso del termine 'shit'.

Sembrano lontanissimi i tempi in cui Cosby improvvisava i propri monologhi nei Café del Greenwich Village in apertura ai concerti del sassofonista jazz John Coltrane. Se da un lato dobbiamo riconoscere l'inaridimento del genere - manierizzato al punto da



Richard Pryor

trasformarsi in fenomeno globale attraverso festival che mettono insieme comicità tra loro distanti in un'ottica da supermarket - dall'altro evidenziamo la ritrosia di certi attori/autori nel mettersi davvero in gioco.

È il caso di Ellen DeGeneres, personaggio televisivo assai noto negli States divenuto un'icona omosessuale all'indomani del proprio 'coming out'. Volendo usare per l'argomento sessualità la stessa delicatezza che gli americani hanno giustamente adoperato nei suoi confronti ella si è ritagliata una scialba comicità fluttuante tra il quotidiano e il surreale, omettendo al pubblico una fetta di repertorio che potrebbe essere significativa per insegnare a stemperare questioni concernenti lesbismo e scelte sessuali alternative. La mancanza di polso della DeGeneres non le ha impedito però di diventare una star del

piccolo schermo, a riprova della dominanza mediatica che la televisione continua a esercitare oggidi.

L'esatto contrario di Daniele Luttazzi, forse il migliore monologhista italiano sulla piazza, epurato dal piccolo schermo e dunque, agli occhi di molti, scomparso dalle scene.

In realtà la sua carriera prosegue nei teatri e nei palazzetti del Bel Paese, che egli stipa all'inverosimile con one-man-show di indomata irriverenza nel disinteresse colpevole della stampa specializzata, indisponibile a tributargli il merito per aver scosso il Sistema con programma televisivi di grande caratura (da *Barra-cuda* all'ultimo *Decameron*) e, unitamente a ciò, per una polimorfa attività culturale culminata quest'anno nella pubblicazione del monumentale romanzo *Lolito*, parodia del quasi omonimo capolavoro di Nabokov.

# Il gabbiano di Cechov, del 1895: anche i ricchi piangono (però...)

Questa volta (la terza nel nostro viaggio alla ricerca di dispersi di lusso) tocca a Cechov. Nemmeno il grande autore russo può infatti dirsi immune dal fenomeno che stiamo indagando, che ha colpito diversi suoi lavori un tempo frequentatissimi dalle compagnie, autentici banchi di prova per attori, attrici e registi. A ben guardare, in effetti, non sono poche le opere di Cechov che da un po' di tempo mancano dalle scene o comunque non vi sono più così presenti come qualche decennio fa: basti pensare a *Zio Vania* o a *Tre sorelle* o allo stesso *Giardino dei ciliegi*, e ad altri ancora, tra i quali appunto *Il gabbiano*, del quale vogliamo occuparci in questa puntata (tra le messinscena più famose quelle di Orazio Costa Giovangigli, Lev Dodin ed Eimuntas Nekrosius). Perché questo abbandono? Un motivo sta di certo nel fatto che i dettami della moda hanno il loro peso anche sul palcoscenico e di conseguenze certi lavori che sanno di demodé ne pagano il fio. In secondo luogo, non si può negare che il teatro di Cechov sia ancora oggi straordinario nella sostanza ma segni alquanto il passo nella forma (né più né meno - ci perdoneranno i puristi - di quello di Shakespeare o di Molière o di altri, d'altra parte), nella quale il trascorrere del tempo si fa sentire in maniera piuttosto significativa.



## L'autore

Anton Pavlovic Cechov nacque a Taganrog, in Russia, il 29 gennaio 1860 e morì di tubercolosi a Badenweiler, in Germania, il 15 luglio 1904. Oltre che scrittore e drammaturgo fu anche medico, professione che non praticò in maniera continuativa, provando una sorta di senso di colpa per questa sua mancanza.

Al riguardo, illuminanti sono le parole che lo stesso Cechov nel 1890 scrisse in merito al suo viaggio nel lager di Sachalin: «Voglio unicamente scrivere cento o duecento pagine e pagare in tal modo una minima parte del debito contratto nei confronti della medicina che io ho trattato, come sapete, da mascazone». Quel viaggio non portò i risultati che i progressisti russi ed europei speravano: nessuna denuncia, nessun indice puntato contro il governo per le disumane condizioni di vita dei carcerati, solo un blando resoconto pubblicato a puntate, che passò praticamente inosservato.

Tornando alla sua vita, Ce-

**Come molti altri drammi dell'autore russo, anche questo sembra segnare un po' il passo. Uno spaccato della società russa dell'epoca, confusa tra grandi ideali e mediocrità, vissuti in un tempo dilatato e rarefatto**

chov nacque in una famiglia di origini umili (il nonno si era riscattato dalla servitù della gleba), con un padre tirannico e dalla mano pesante sia con i figli che con la moglie, che con il suo affetto fu invece un punto di riferimento per Cechov.

Difficile anche il rapporto con la scuola, pessima nel suo paese. Un insegnante di religione fece però crescere in lui il desiderio di scrivere. Fondamentale fu poi la passione per il teatro.

Problemi economici sempre più gravi smembrarono la famiglia. Venduta la casa, Anton vi rimase pagandosi vitto e alloggio con lezioni private al nipote del nuovo proprietario. Terminato il ginnasio con ottimo profitto si iscrisse alla Facoltà di Medicina di Mosca e partì pieno di speranza per la grande città. Iniziò anche a pubblicare alcuni racconti, spesso firmati con lo pseudonimo *Cechontè*, datogli dall'insegnante di religione. La scrittura lo occupò sempre di più, garantendo anche una crescente tranquillità economica alla sua famiglia,

che a Mosca era arrivata in condizioni miserabili.

Scrisse molto, anche per il teatro, influenzando profondamente l'opera registica (fenomeno all'epoca nascente) di Kostantin Stanislavskij.

Nel 1901 sposò l'attrice Ol'ga Knipper. Non ebbe figli.

## La trama

Dramma in quattro atti composto nel 1895, soffuso di riferimenti shakespeariani, *Il gabbiano* fu rappresentato per la prima volta a Pietroburgo nel 1896, ottenendo un clamoroso insuccesso. Nel 1898, però, Stanislavskij lo rimise in scena: e fu un trionfo.

Il dramma è ambientato nella tenuta per l'estate di Sorin, ex impiegato statale sempre malaticcio. Sua sorella è Arkadina, celebre attrice da poco giunta nella tenuta con lo scrittore Trigorin, suo amante, per assistere con altre persone all'allestimento di un dramma, scritto e diretto da suo figlio Konstantin Trepliov, che lo considera estremamente innovativo. Fra le attrici sulla scena vi

è una vicina di Sorin, Nina, che interpreta “l’anima del mondo”. Arkadina, però, deride il lavoro del figlio, che si infuria. Intorno a questa vicenda si snodano intanto alcuni amori: il maestro Medvedenko e Maša, figlia dell’amministratore della tenuta, a sua volta innamorata di Trepliov, che è però invaghito di Nina.

Qualche giorno più tardi (siamo nel secondo atto), Arkadina ha una discussione con l’amministratore Shamrayef e decide di partire immediatamente. Trepliov dona a Nina, che ne è turbata, un gabbiano cui ha sparato; ma arriva Trigorin e Trepliov, ingelosito, se ne va. I due parlano e lo scrittore immagina la trama di un racconto, ispirato alla fanciulla e al gabbiano morto. Trepliov tenta il suicidio (lo si vedrà con il capo fasciato). Quando il terzo atto prende il via, Arkadina e Trigorin - del quale Nina si è innamorata - sono sul punto di partire. Arkadina litiga con il fratello, sempre più malato, e ha una discussione anche con il figlio Trepliov. Trigorin confessa all’amante di provare un sentimento per Nina, ma Arkadina lo convince a lasciare la tenuta. Quando però l’attrice è già partita, Nina e Trigorin si baciano, scambiandosi la promessa di rivedersi a Mosca.

Con il quarto e ultimo atto ci spostiamo due anni più avanti. Maša (ancora innamorata di Trepliov) ha sposato Medvedenko e hanno un figlio. Gli spettatori vengono aggiornati su quanto accaduto in quel lasso di tempo: Trigorin, dopo aver

vissuto per un po’ con Nina (attrice di scarsa fortuna), è tornato da Arkadina. Trepliov, dal canto suo, ha scarsa fortuna come scrittore e Sorin sembra ormai prossimo alla morte. I vari personaggi tornano dunque nella tenuta. Trepliov ritrova Nina, ma non riesce a convincerla a restare, rimanendone profondamente turbato. Mentre gli altri giocano a tombola nel salotto, si sente uno sparo: Trepliov si è ucciso.

#### Note sul testo

Anche in questo suo lavoro del 1895, Cechov pone l’accento su alcuni temi portanti della sua poetica, sia letteraria che teatrale. In particolare, in un’atmosfera che sembra sospesa e dilatata nel tempo, l’autore racconta la Russia della sua epoca, così confusa e piena di contrasti, fra grandi ideali magari vissuti con eccessivo trasporto ed esistenze vissute nella più completa mediocrità. Quelli di Cechov sono uomini e donne che sembrano lasciarsi vivere come foglie trascinate dalla corrente, gettando via la propria vita senza viverla realmente, soffocati da un’immanente sensazione di inutilità e inadeguatezza.

#### I personaggi

Nella versione originale, il dramma prevede otto ruoli maschili e quattro femminili.

#### Ed ecco un assaggio dal dramma di Cechov

NINA(*sola*) - Che strano veder piangere una grande attrice, e in più per una stupidaggine! E non è strano che uno scrittore famoso,



Una scena de *Il gabbiano*, nell’allestimento del Teatro Stabile di Catania

amato dal pubblico, citato su tutti i giornali, fotografato ovunque, tradotto in varie lingue, passi la sua giornata a pescare e si rallegrì di aver preso due pesciolini? Io credevo che le persone famose fossero inaccessibili, altere, che disprezzassero la gente comune e che usassero il loro nome, proprio per punirla di guardare solo alla nobiltà e alla ricchezza. E invece piangono, pescano, giocano a carte, ridono, si arrabbiano, come tutti..

TREPLEV (*entra senza cappello, con il fucile e un gabbiano ucciso*) - Sei sola?

NINA - Sì.

*Treplev pone ai suoi piedi il gabbiano*

NINA - Cosa vuol dire?

TREPLEV - Oggi per vigliaccheria ho ucciso questo gabbiano. Lo depongo ai tuoi piedi.

NINA - Cosa ti succede? (*raccoglie il gabbiano e lo guarda*)

TREPLEV (*dopo una pausa*) - Presto nello stesso modo io mi ucciderò.

NINA - Non ti ricono-

sco.

TREPLEV - Sono io che da molto tempo ho smesso di riconoscere te. Tu sei cambiata nei miei confronti, il tuo sguardo è freddo, la mia presenza ti imbarazza.

NINA - Negli ultimi tempi sei diventato irritabile, ti esprimi in modo incomprensibile, usi strani simboli. Anche questo gabbiano evidentemente è un simbolo, ma, scusa, io non lo capisco... (*appoggia il gabbiano sulla panca*) Sono troppo semplice per capirti.

# DISPERSI

# POLTRONISSIMA

## Qualche spettacolo da non perdere

### Marta Cuscunà e la monacazione forzata del '500

Quello di Marta Cuscunà è un nome che vale la pena di tenere a mente.

Già impostasi all'attenzione del pubblico e della critica con *È bello vivere liberi*, la giovane attrice sta portando in giro per l'Italia - con

ancora maggiore successo - *La semplicità ingannata*, dedicato al tema della monacazione forzata nel Cinquecento.

Basato su un evento realmente accaduto - la "ribellione" di un gruppo di clarisse di Udine, protagoniste anche di un processo da parte dell'Inquisizione dal quale uscirono assolte - il lavoro scritto e interpretato da Marta Cuscunà riprende e sviluppa la fortunata formula

del precedente. Eccoci allora di fronte a un monologo gestito con grande perizia tecnica e vivacità dall'attrice, che si avvale anche dell'uso di alcune "pupazze". Caratteristico della sua proposta artistica è l'impiego di una forma apparentemente leg-

gera (si ride, e molto) per trattare argomenti di notevole spessore: la segregazione in convento di giovani "non da marito" in questo spettacolo, la resistenza e l'inter-namento nel precedente. Una formula che conquista il pubblico, saldamente costruita sulle non comuni doti attoriali della protagonista.



### Giuliana Musso e *La fabbrica dei preti* in scena

"Maestra", "ispiratrice" o "sorella maggiore" di Marta Cuscunà - a ciascuno la definizione prediletta - Giuliana

Musso è tornata sul palco alcuni mesi fa con una nuova, riuscita prova, che ha confermato le doti dell'attrice e autrice vicentina, altra voce di

spicco della nuova scena italiana.

In questo suo nuovo capitolo artistico, *La fabbrica dei preti*, Giuliana Musso porta sotto la lente d'ingrandimento una generazione di sacerdoti, quella che studiò nei seminari a cavallo del



Concilio Vaticano II.

Al centro della sua riflessione - affidata alle testimonianze di alcuni (autentici) preti di quell'epoca - la crepa che venne a crearsi tra l'educazione disumanizzante dei Seminari e un mondo in rapido e profondo cambiamento. Fu così - stigmatizza l'attrice - che tanti sacerdoti si trovarono lanciati dal Seminario in un mondo al quale non erano stati preparati e che spesso ne fece degli infelici, sia come uomini che come sacerdoti.

La negazione dell'affettività, la spersonalizzazione dell'individuo, la creazione di sacerdoti che al mondo dovevano essere superiori e che di esso non dovevano in alcun modo far parte: questi i nervi scoperti proposti dalla Musso attraverso un'interpretazione (al maschile) di grande impatto, che mostra una realtà difficile e complessa senza estremizzazioni e con il dovuto equilibrio.

### Il Teatro dell'Elfo in *The History Boys*: rigore sul palco

Un testo splendido, tanto colto nei continui richiami letterari quanto diretto e coinvolgente. Una compagnia di primissimo piano, che del rigore nella recitazione e nella regia fa uno dei suoi tratti distintivi. Stiamo parlando di *The History Boys* di Alan Bennett, messo in

scena dal Teatro dell'Elfo per la regia di Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani.

La storia è quella di un gruppo di studenti che si preparano per l'esame di ammissione all'università. Che si tratti di una metafora della vita è evidente: anche qui a contrapporsi sono idealismo e opportunità, pensiero libero e pensiero conveniente, sincerità e calcolo.

Ecco allora un docente di letteratura eccentrico e omosessuale frustrato e una sua collega di storia, caustica e disincantata, lottare per mantenere alla cultura una sua verginità, lontana dalle manipolazioni richieste dal presidente e dall'insegnante che egli decide di affiancare ai due, con il preciso compito di far entrare a Oxford e Cambridge, prestigiose università, quanti più studenti possibile. Lo scontro sarà inevitabile e la commedia si farà amara e financo tragica, proprio in conclusione.

Lucida e controllata, ma non leziosa né sterile, la recitazione di Elio De Capitani, Debora Zuin, Gabriele Calindri e Marco Cacciola, affiancati da otto giovani interpreti pieni di talento ed energia. Ben impostata la regia, che gioca di luci per spostare l'attenzione ora su questo o ora su quel segmento della storia, tra dialoghi serrati e riflessioni intime. Bel lavoro, vecchia scuola al servizio del contemporaneo.

# 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](http://www.fitaveneto.org)

## **COMITATO REGIONALE VENETO**

Stradella delle Barche, 7  
36100 Vicenza  
Tel. e Fax 0444 324907  
[fitaveneto@fitaveneto.org](mailto:fitaveneto@fitaveneto.org)  
[www.fitaveneto.org](http://www.fitaveneto.org)

### **Comitato di Padova**

Via Luisari, 10- Loc. Ponte di Brenta  
35129 Padova  
Tel. e Fax 049 8933109  
[fitapadova@libero.it](mailto:fitapadova@libero.it)

### **Comitato di Treviso**

Via Garbizza, 9  
31100 Treviso  
Tel. e Fax 0422 542317  
[info@fitatreviso.org](mailto: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](mailto:dirigente@istitutobosco.it)

### **Comitato di Rovigo**

Viale Marconi, 5  
45100 Rovigo  
Tel. e Fax 0425 410207  
[fitateatorovigo@libero.it](mailto:fitateatorovigo@libero.it)

### **Comitato di Venezia**

Cannaregio, 483/B  
30121 Venezia  
Tel. 041 0993768 - Cell. 340 5570051  
[fitavenezia@libero.it](mailto:fitavenezia@libero.it)

### **Comitato di Vicenza**

Stradella delle Barche, 7/a  
36100 Vicenza  
Tel. e Fax 0444 323837  
[fitavicenza@libero.it](mailto:fitavicenza@libero.it)

