

# fitainforma

ANNO XXIV - N. 3  
ottobre 2010



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



**Monografie**

**IL TEATRO  
DI SAMUEL  
BECKETT**

**Congresso**

**RIFLESSIONI E  
PROPOSTE SU  
SCUOLA E TEATRO**

**Contemporaneo**

**ROBERT WILSON  
IMMAGINI  
E MUSICA**

**Autori veneti**

**SCOPRIRE  
ENZO DUSE**

## Intervista a Marino Zorzato

A colloquio con l'assessore alla Cultura e vicepresidente della Regione del Veneto

ottobre 2010

# SOMMARI

tra gli argomenti di questo numero:

## 1 Editoriale

Alcune riflessioni di Aldo Zordan.

## 2 Intervista

Scambio di opinioni con l'on. Marino Zorzato, assessore alla Cultura e vicepresidente della Regione del Veneto: un'occasione preziosa per analizzare lo stato di salute del sistema-cultura e del sistema-spettacolo nel Veneto e il ruolo della nostra Federazione

## 4 Congresso

Resoconto del recente appuntamento regionale della nostra Federazione, tenutosi a Rovigo e dedicato al rapporto esistente fra il mondo del teatro e il mondo della scuola

## I-XVI INSERTO - Samuel Beckett

Nuovo appuntamento monografico con la collana "Educare al Teatro". In questo numero parliamo di un innovatore della letteratura e della scena del Novecento, tanto geniale quanto "difficile" per le sue scelte drammaturgiche estreme

## 25 Approfondimenti: Leggere il testo

## 30 Dalle compagnie e dal territorio

## 32 Autori veneti: Enzo Duse

*In copertina: Una scena dello spettacolo "Collage" messo in scena dal Liceo "Montanari" di Verona, per la regia di Lucia Ruina, vincitore della 50ª edizione di Teatro dalla Scuola (immagine Colorfoto)*



**fitainforma**

Bimestrale  
del Comitato Regionale Veneto  
della Federazione Italiana  
Teatro Amatori  
ANNO XXIV  
ottobre 2010



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

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

Segreteria  
Cristina Cavriani  
Giuliano Dai Zotti  
Roberta Fanchin  
Maria Pia Lenzi

Stampa  
Tipografia Dal Maso Lino srl  
Marostica

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

# Verso la “Maschera d’Oro”, specchio della vitalità del nostro teatro

Cari Amici,

ci abbiamo sperato un'altra volta, ma anche per questa spedizione abbiamo dovuto sottostare agli assurdi aumenti imposti alle tariffe postali, che stanno rendendo ormai impossibile a tante associazioni come la nostra utilizzare questa strada nella comunicazione con i propri iscritti. Anche in questi giorni le notizie al riguardo sono rimbaltate, a volte positive, altre volte deludenti: ma, almeno al momento di andare in stampa, non si vedono sicure schiarite all'orizzonte; la difficoltà è quindi tale da imporci - se non interverranno svolte decisive - una seria riflessione per il futuro.

Intanto andiamo avanti. Guardiamo avanti. Di presente e di futuro abbiamo parlato con l'Assessore alla Cultura nonché Vicepresidente della Regione del Veneto, on. Marino Zorzato: un confronto utile, prezioso per confermare il ruolo che il teatro amatoriale e la Fita giocano nel sistema-spettacolo e nel sistema-cultura del territorio e per ribadire le basi sulle quali la nostra Federazione e l'Ente Regionale da anni fruttuosamente collaborano.

Tra gli approfondimenti di questo numero vale poi la pena segnalare quelli dedicati al recente Congresso regionale della nostra Federazione - che ha visto una notevole affluenza di soci e un utile e costruttivo dibattito dedicato al rapporto fra teatro e scuola - e quello sull'ormai prossima 23ª edizione della “Maschera d'Oro”, il festival nazionale fiore all'occhiello dell'attività di spettacolo di Fita Veneto, che quest'anno ha visto l'iscrizione di ben settantotto gruppi provenienti da ogni parte d'Italia: una conferma importante sia della vitalità del mondo amatoriale nazionale, sia del prestigio del quale gode il nostro concorso.

Proseguiamo inoltre con le monografie della serie “Educare al teatro”, giunte alla decima uscita, dedicata a Samuel Beckett. Spazio anche al teatro contemporaneo - con un ritratto di Robert Wilson - alle metodologie per affrontare un testo teatrale e agli autori veneti, tra i quali in questo numero incontreremo più da vicino Enzo Duse, lavori del quale compaiono spesso nel repertorio delle nostre compagnie attive nell'ambito del teatro di tradizione.

Infine, qui sotto segnaliamo un importante doppio appuntamento formativo organizzato da Fita Veneto e rivolto a tutte le compagnie: due giornate di aggiornamento da non perdere, nel prossimo novembre e a gennaio, su temi di particolare rilevanza nella vita delle nostre associazioni artistiche.

## **PROGETTO FORMAZIONE DI FITA VENETO**

Entra nel vivo il “Progetto Formazione” promosso da Fita Veneto e rivolto a tutti gli iscritti. In attesa degli ultimi dettagli pratici, dei quali si darà tempestiva comunicazione, si rende noto che gli incontri saranno due, entrambi gratuiti e organizzati a Vicenza, dalle 9 alle 13, nella sala congressi dell'Associazione Artigiani provinciale. Il primo si terrà domenica 21 novembre e verterà su due argomenti di grande interesse per le associazioni artistiche quali quello della sicurezza e quello dell'assicurazione, affidati rispettivamente a Vladimiro Salmaso e a Franco Pezzi. Domenica 16 gennaio si parlerà invece di temi fiscali e di associazionismo, ancora una volta affidandosi a esperti operatori di tali settori, tra i quali Roberto De Giuli per la parte tributaria. Per informazioni e iscrizioni le associazioni artistiche sono invitate a mettersi in contatto con la sede regionale di Fita Veneto, in stradella Barche, 7 a Vicenza, tel. e fax 0444 324907, e-mail: [fitaveneto@fitaveneto.org](mailto:fitaveneto@fitaveneto.org)

L'editoriale

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

# La parola all'assessore Marino Zorzato



*È con grande piacere e altrettanto interesse che ospitiamo in questo numero del nostro periodico un'intervista con l'assessore regionale alla Cultura, nonché vicepresidente della Regione del Veneto, on. Marino Zorzato. Con lui, abbiamo avuto modo di delineare un profilo dell'attuale situazione del teatro amatoriale*

*nel territorio regionale e in particolare il ruolo che in esso - e più in generale nel panorama culturale e dello spettacolo veneto - ricopre la nostra Federazione, da anni attiva partner della Regione. Ecco le sue risposte in materia di linee d'azione, di risorse, di cultura, di progetti e di collaborazione.*

**A**ssessore Zorzato, il suo ruolo all'interno della Giunta Regionale la porta a verificare quotidianamente lo stato della cultura nel nostro territorio, nel quale si muove anche il mondo del teatro. Quali pensa siano, a grandi linee, i punti di forza del sistema-cultura in Veneto e quali i suoi punti di debolezza? E, in merito a questi ultimi, su quali linee intende muoversi la Regione?

Nell'assumere l'incarico di Assessore alla Cultura del Veneto ho potuto constatare la ricchezza della produzione culturale della nostra Regione, e in particolare del sistema spettacolo che si propone come un sistema diffuso, capillare, ricco di offerte, in grado di dare conto delle eccellenze venete nei suoi diversi settori, teatro, cinema, musica e danza, che consentono anche di intendere la nostra Regione come un distretto culturale diffuso.

Non è facile parlare di punti di forza e di debolezza.

Credo che la forza, sia proprio nel sistema cultura, lo esprime il termine stesso. La

capacità di fare squadra e di costituire una rete nella quale ciascun soggetto, secondo i propri ruoli e livelli di competenza, si senta partecipe di un grande patto istituzionale per la cultura. Linea sulla quale si sta muovendo la Regione Veneto.

Cito un argomento che riguarda i musei ma che è un esempio concreto. Nel mese di marzo ho fatto modificare i termini della procedura pubblica per la concessione di contributi, da fondi europei, per interventi su musei pubblici. "Il bando europeo prevede che possano accedere ai contributi i musei che dimostrino di avere almeno 20 mila visitatori l'anno. Il territorio veneto è però caratterizzato da una serie di piccoli musei, di grande valore, e tuttavia privi del personale necessario a qualificare la loro azione in termini strutturali. Per questo abbiamo deciso di ampliare i termini del bando introducendo il concetto di "rete". In questo modo potremo ampliare la platea dei musei che possono richiedere i contributi europei, e far sì

che anche questi possano disporre di risorse organizzative e finanziarie adatte a promuovere adeguatamente la valorizzazione del proprio patrimonio culturale".

Sono stati inoltre avviati gli incontri istituzionali e tecnici per la candidatura di Venezia e il Nordest a Capitale Europea della Cultura 2019 e tavoli di lavoro per gettare le basi della preparazione di un progetto dedicato al tema della Grande Guerra (1915-1918), in previsione della ricorrenza del centenario del primo conflitto mondiale.

**I**l sistema spettacolo è certamente una risorsa per il Veneto, sia in termini economici che culturali. Come individua, in questo sistema, il ruolo del teatro amatoriale e della Fita, la maggiore organizzazione di rappresentanza di questo settore nel Veneto, forte di 252 compagnie e quasi 3.900 soci e capace di coinvolgere, con i suoi oltre 3mila spettacoli annui, più di un milione di spettatori?

Lo spettacolo come sistema di produzione e di promo-

**«Non si può prescindere dal ruolo del teatro amatoriale e della Fita nel sistema veneto dello spettacolo che la nuova legge sta delineando». «Credo che l'impegno futuro sia quello di definire progettualità comuni in una logica condivisa, modalità che Fita ha già intrapreso nel dialogo con il territorio». Legge quadro: sarà ripresentata, ma tenendo conto di importanti sviluppi.**

zione culturale nella nostra regione va inteso anche come attivatore del sistema sociale ed economico del territorio. Nello specifico, il valore del teatro amatoriale, come ho avuto già modo di esprimere in altre occasioni, è riconosciuto soprattutto per la capacità di raggiungere in modo capillare il territorio e di proporre ai nostri concittadini momenti di cultura teatrale, popolare e non, e di contribuire anche alla loro crescita e al loro benessere. Il numero delle compagnie e degli spettatori conferma la grande capacità di coinvolgimento che il teatro amatoriale e la Fita esprimono e pertanto non si potrà prescindere dal loro ruolo nel sistema veneto dello spettacolo che la nuova legge sta delineando.

**L**e ristrettezze di bilancio hanno avuto pesanti ripercussioni su vari ambiti dello spettacolo veneto. Questa situazione porterà la Regione a un ulteriore aumento dell'attenzione con la quale orienta il proprio sostegno ai progetti che le vengono sottoposti. L'auspicata entrata in vigore dell'Osservatorio avrà un ruolo in tutto questo e quali saranno le caratteristiche principali che dovranno avere i partner futuri della Regione?

È certamente vero che andremo incontro a delle ristret-

tezze di bilancio ma è vero anche che la Regione è stata negli anni scorsi l'ente che ha sempre cercato di mantenere un livello di sostegno tale da consentire la prosecuzione delle programmazioni nel territorio. È vero altresì che i prossimi anni saranno sicuramente più difficili e che pertanto anche la Regione dovrà operare delle scelte, sulla base di alcuni elementi che saranno imprescindibili e riconducibili essenzialmente al mantenimento di un alto livello qualitativo, in una rete virtuosa condivisa tra enti ed istituzioni che si riconoscono in un sistema cultura promosso e sostenuto dal governo regionale.

La nostra Regione non si è ancora dotata di un Osservatorio in quanto le vigenti normative regionali non lo prevedono, ma partecipa al progetto interregionale che sta definendo criteri comuni per la costituzione degli Osservatori regionali sullo spettacolo. L'Osservatorio è un punto fondamentale nell'architettura della nuova legge dello spettacolo in corso di definizione, e rappresenta uno strumento utile e necessario per la valutazione delle progettualità e per consentire alla Regione di conoscere e, di conseguenza, di operare scelte oculate.

**I**l mondo amatoriale che Fita Veneto rappresen-

ta vanta caratteristiche di importanza strategica per l'evoluzione virtuosa di una comunità: è diffuso capillarmente nel territorio; arriva a tutte le fasce di pubblico, dai giovanissimi agli anziani, dagli esperti ai neofiti; è la soluzione ideale per quelle realtà (dagli enti pubblici al mondo della scuola) che vogliono proporre un'offerta teatrale "su misura" per le proprie esigenze; difende il repertorio veneto anche "minore" e offre spazi altrimenti di difficile reperibilità alla nuova drammaturgia, da quella tradizionale a quella di avanguardia... In questo quadro, la Regione ha sempre trovato in Fita Veneto un partner affidabile e propositivo: come nuovo responsabile dell'Assessorato alla Cultura, lei intende continuare in questa positiva collaborazione? E se sì, ha già individuato qualche obiettivo sul quale agire con particolare decisione e per il quale Fita Veneto può mettere in campo le proprie forze?

Come ho già detto, la Regione ha riconosciuto e riconosce alla Fita il merito di aver contribuito allo sviluppo e alla diffusione del teatro nel territorio e se la cultura teatrale veneta è cresciuta è stato anche grazie ai Festival e alle rassegne che hanno coinvolto un pubblico sempre più vasto, valorizzando

anche luoghi normalmente non deputati a questo tipo di proposta.

Credo pertanto che l'impegno comune futuro sia quello di definire progettualità comuni in una logica condivisa, modalità che Fita ha già intrapreso nel dialogo con il territorio.

**A** che punto è l'iter della nuova legge quadro regionale sullo spettacolo dal vivo e come vi si inserisce il teatro amatoriale?

Come ho avuto già modo di esporre durante le Giornate dello Spettacolo tenutesi a Treviso nel settembre scorso, la Giunta regionale ripresenterà il progetto di legge che aveva già adottato ma che a seguito della scadenza del precedente mandato amministrativo non è stato portato in aula consiliare per la discussione.

Ho avuto modo di approfondire il disegno di legge che sostanzialmente mi sembra risponda pienamente allo stato dello spettacolo dal vivo nel Veneto ma credo anche che si dovrà tener conto di alcuni importanti sviluppi che dal 2007, anno in cui è stato redatto il testo del disegno di legge, ad oggi si sono verificati e dovrà tener conto di tutti i soggetti che naturalmente stanno costituendo il sistema veneto dello spettacolo dal vivo.



# Fra teatro & scuola nuove forme di dialogo

**Interessanti spunti di riflessione all'appuntamento più importante dell'anno per Fita Veneto. Tra i relatori, dirigenti scolastici ed esperti operatori teatrali. Come sono cambiati gli istituti, come poterli avvicinare**

CONGRESSO

Ottima risposta di pubblico e interventi di notevole spessore hanno caratterizzato il congresso regionale veneto della Fita – Federazione Italiana Teatro Amatori, svoltosi al Teatro don Bosco di Rovigo domenica 26 settembre. Salutati dal presidente di Fita Veneto Aldo Zordan e accolti dal presidente del Comitato di Rovigo Mauro Dalla Villa, i congressisti si sono riuniti per affrontare

un tema particolarmente sentito dal teatro amatoriale: quello cioè dei rapporti esistenti con il mondo della scuola, dell'evoluzione che essi hanno conosciuto nel corso degli anni e delle prospettive che si aprono per il futuro, da elaborare sia attraverso la definizione di nuovi strumenti sia grazie all'individuazione di nuove modalità di dialogo con una realtà – quella della

formazione – in costante e profondo mutamento. Particolarmente apprezzata la presenza al don Bosco dell'assessore regionale all'Economia e Sviluppo, Ricerca e Innovazione Marialuisa Coppola, della presidente della Provincia di Rovigo Tiziana Virgili e del sindaco del capoluogo Fausto Marchiori. A nome della Regione – e portando il saluto al congresso del



presidente Luca Zaia – l'assessore Coppola ha insistito sull'impegno della Regione ad attuare una "giusta distribuzione delle risorse, per sostenere buone pratiche come quelle messe in atto da Fita Veneto, con la quale l'ente regionale non a caso ha attivato dal 2001 una specifica convenzione". Un'interessante proposta è stata poi lanciata dalla presidente della Provincia Virgili: "Sappiamo – ha infatti detto – quanto sia difficile riuscire a entrare in contatto con il mondo dei giovani e in questo il teatro è uno strumento straordinario: per il prossimo anno scolastico, allora, perché non pensare a impegnarli, oltre che secondo le formule già utilizzate, anche come autori, così da aiutarli a esprimere sotto altre forme quello che sentono?". Un plauso all'attività Fita è infine venuto dal sindaco Marchiori: "La vostra - ha dichiarato il primo cittadino - è una vera azione di alta cultura, espressione di quella civiltà che è la spina dorsale di una comunità, oltre che un ponte indispensabile tra passato, presente e futuro". Entrando nel vivo dei lavori, coordinati dal segretario Giuliano Polato, il congresso ha visto avvicinarsi come relatori rappresentanti sia del mondo della scuola sia del mondo del teatro amatoriale.

A entrambi appartiene Donato De Silvestri, presidente di Fita Verona, autore e attore oltre che dirigente scolastico, che a Rovigo ha portato anche la testimonianza dell'Usr - Ufficio Scolastico Regionale: "Il teatro a scuola – ha affermato

De Silvestri - è in grado di attivare diversi sistemi di apprendimento e di crescita personale, per molti aspetti più efficaci e completi di quelli tradizionali, oltre a insegnare concetti come l'appartenenza, la collaborazione, l'arricchimento reciproco. Il consiglio agli insegnanti - ha continuato - è quello di abbandonare la settorialità delle proprie materie, aprendosi a quella multidisciplinarietà che il teatro consente di attuare; d'altro canto, chi vuole proporre la propria offerta teatrale alla scuola impari prima di tutto a capire il target della realtà a cui si rivolge, a porsi obiettivi magari piccoli ma realizzabili, a rendersi appetibile utilizzando bene le risorse a disposizione, a individuare possibili partner e, soprattutto, ad avere fiducia nelle nuove generazioni".

Della sua esperienza come curatore del laboratorio teatrale del liceo classico "Tito Livio" di Padova ha invece parlato Filippo Crispo, attore, regista, esperto di teatro di lunga esperienza. Dopo una disamina della situazione del teatro in Italia - dagli sprechi di inutili megaproduzioni alla necessità di una maggiore apertura da parte delle scuole - il relatore ha insistito sul ruolo del teatro come strumento di educazione globale di pari dignità rispetto al tradizionale percorso didattico: "Fondamentale in tal senso - ha dichiarato Crispo - è il lavoro da compiere con i ragazzi sul testo, che dal teatro dell'antica Grecia a quello moderno racchiude in sé i grandi temi dell'umanità, attraverso i quali i giova-



Il "Montanari" esultante. Sotto Mariano Santin premiato da Zordan



ni possono esprimere la propria identità, il proprio essere nel mondo, portando alla luce anche eventuali deficit educativi, di famiglia e altro".

Sul ruolo di risveglio della coscienza e della capacità critica svolto dal teatro nei giovani ha poi parlato il dirigente scolastico Sergio Moretti: "Un bambino che arriva alla prima elementare - ha riflettuto - ha già alle spalle dalle 7 alle 10 mila ore di televisione e quella del mezzo televisivo o cinematografico è nei giovani, prevalentemente, una fruizione spesso superficiale e comunque passiva, un divertimento senza riflessione che non porta ad alcuna crescita positiva della persona. Un'esperienza di laboratorio teatrale invece, se condotto secondo modalità serie, ha una riconosciuta valenza educativa, perché stimola la personalità, la partecipazione

continua ►

## 50° "Teatro dalla Scuola" al "Montanari" di Verona

Si è svolta al S. Marco di Vicenza, lo scorso ottobre, la finale regionale della 50ª edizione di "Teatro dalla Scuola", kermesse organizzata dall'associazione Città di Vicenza in collaborazione con Fita Veneto e altri partner tra i quali la Fondazione Monte di Pietà della città berica. Accanto a vari premi individuali e collettivi, la vittoria è andata al liceo "Montanari" di Verona che ha presentato "Collage", spettacolo diretto da Lucia Ruina e costruito intorno alla figura di Cristo con brani di diversi autori, da Jacopone da Todi a Dario Fo. Altri sette gli istituti in gara: il "Marconi" di Conegliano e il "Riccati - Luzzatti" di Treviso, il "Fogazzaro" e il "Lioy" di Vicenza, l'"Einaudi-Galilei" di Verona, il "Tito Livio" di Padova e il "Roccati" di Rovigo. Fuori concorso si è esibito il "Fermi" di Padova. Molto elevato il livello qualitativo della rassegna, che ha visto in lizza tutti vincitori del passato. Un riconoscimento è andato anche a Mariano Santin, ideatore del concorso.

ne diretta. In questo stesso filone si colloca poi un'esperienza di grande interesse come il concorso letterario che da anni accompagna il festival nazionale "Maschera d'Oro" organizzato da Fita Veneto: grazie ad esso i ragazzi sono chiamati ad agire come critici teatrali recensendo uno o due spettacoli della rassegna, preparati a questo sia dai propri insegnanti, sia dall'incontro con registi e attori degli allestimenti, esperti di teatro e giornalisti; uno strumento molto efficace per suscitare in loro la capacità di giudizio e di critica autonoma". Di un'originale proposta teatrale per i giovani ha poi parlato il regista e musicista Vincenzo Rose: "Gita a Teatro", da anni condotta nel territorio veronese, consente infatti a bambini e ragazzi di vivere, direttamente a teatro, una giornata "da attori", tra laboratori di espressione corporea e uso della voce, prove e vera e propria rappresentazione.

Applaudito come sempre, infine, l'intervento del drammaturgo Luigi Lunari, consulente artistico di Fita Veneto: indiscutibile - secondo l'esperto - il ruolo che il teatro può avere sulla crescita di un giovane, insegnandogli soprattutto a capire gli altri (grazie all'immedesimazione con un personaggio del quale far proprio il punto di vista) e a collaborare ("Si pensi - ha detto - a Iago e Otello: sul palco i personaggi si odiano, ma gli attori collaborano alla riuscita della scena"). Non sono naturalmente mancate le provocazioni, utili spunti di riflessione per maturare

# Il Veneto la regione

*Il Veneto è la regione d'Italia dove il teatro amatoriale è più diffuso: 252 sono le compagnie aderenti alla Fita - Federazione Italiana Teatro Amatori, e a queste ne vanno aggiunte altre 50/60 di indipendenti e/o iscritte ad altre Organizzazioni.*

*Dal punto di vista della produzione, nel 2010 le compagnie Fita hanno dichiarato 1010 allestimenti, di cui ben 443 in lingua veneta.*

*Per la distribuzione si possono calcolare, sempre per le compagnie Fita, un numero di repliche superiore alle 3500, con una presenza di pubblico sicuramente al di sopra di un milione di spettatori.*

*Da dati emersi in un con-*

*vegno di qualche anno fa, si può sostenere che il teatro amatoriale veneto porta nelle casse della Siae più del 60% degli incassi del settore, il che, considerando il costo del biglietto medio degli amatoriali considerevolmente inferiore a quello dei professionisti, ci porta ragionevolmente a pensare che il teatro amatoriale raccolga il 70-80% degli spettatori.*

*Queste cifre possono sembrare impressionanti per chi non conosca questo mondo: in realtà, per restare nella cronaca, è un movimento con una tendenza alla crescita che dura da anni. Analizzando gli annuari Fita, troviamo infatti che nel 1986 le compagnie erano 81; 110 nel 1993; 158 nel 2000;*

*214 nel 2005; 245 nel 2009; e appunto 252 nel 2010. Scendendo nel dettaglio, i dati evidenziano una maggior presenza nella provincia di Vicenza, con 59 compagnie, dovuta anche all'effetto trascinate della presenza Fita con la propria sede regionale e della città come sede del più importante festival nazionale amatoriale, la "Maschera d'Oro".*

*Al teatro amatoriale appartengono anche compagnie dalla grande tradizione che costituiscono un prezioso patrimonio di storia e costume. Cinque sono le compagnie con più di 50 anni di attività (la più longeva risale al 1914); 6 hanno più di 40 anni; 20 più di 30 e 38 più di 20 anni, mentre 117 sono le*

una propria linea di pensiero: dalla meritocrazia da applicare nei laboratori teatrali ("Non è vero che tutti devono andare in scena, ma solo i migliori: anche questo serve a far crescere le persone, a renderle consapevoli e quindi più forti") alle perplessità sull'effettiva preparazione in materia di alcuni insegnanti, fino alla considerazione di come nei giovani siano cambiati, rispetto al passato, i sistemi di apprendimento: "Non dobbiamo sempre demonizzare gli strumenti di oggi - ha concluso Lunari -: da un videogioco, per esempio, un bambino di oggi può imparare sulla mitologia greca tanto e forse più di quanto noi abbiamo imparato dalle pagine dei libri".

L'appuntamento congressuale è stato poi accompagnato, come ormai tradizione, dalla presentazione e dalla consegna di "Fitainscena", prezioso annuario, giunto alla 24ª edizione, delle compagnie iscritte a Fita Veneto: una realtà in costante crescita e che oggi conta 252 associazioni artistiche per quasi 3.900 soci. A proporre una fotografia dell'attuale situazione Fita nel Veneto è stato il presidente regionale Aldo Zordan, che si è soffermato soprattutto sulla grande vivacità espressa dal mondo del teatro amatoriale: "Basti dire - ha commentato - che per il 2011 le nostre compagnie propongono qualcosa come 1010 allestimenti, 443 dei quali in lingua veneta e con ben 123 nuove

produzioni. Straordinaria anche la varietà degli autori rappresentati: 425 in totale, tra i quali 173 veneti e 96 stranieri". Una vivacità artistica e creativa che si traduce in spettacoli, occasioni di divertimento e cultura per tanti spettatori: "E va sottolineato - ha concluso il presidente Zordan - che ben il 61 per cento degli incassi annuali Siae arriva proprio dal mondo del teatro amatoriale".

Un sincero ringraziamento è stato infine rivolto agli organizzatori di "Teatro dalla Scuola", concorso regionale riservato proprio al teatro studentesco e nato cinquant'anni fa, nel 1960 con il nome di "Invito alla prosa", per iniziativa, in particolare, di Mariano Santin.

# a più alta densità teatrale

compagnie costituitesi dopo il 2000 (7 nel 2010).

Il repertorio vede un mix di autori italiani e stranieri con una grande presenza di autori veneti. 1010, come detto, sono i testi dichiarati e di questi ben 443 sono in lingua veneta.

Quanto agli autori rappresentati, se ne contano 425, 96 dei quali stranieri, 329 italiani e di questi 173 veneti (con ben 71 "autori di compagnia"). Il più rappresentato è ancora una volta Carlo Goldoni con 88 allestimenti (di 45 opere), seguito da Gino Rocca con 21 allestimenti (di 5 opere); per il repertorio veneto seguono: Giacinto Gallina con 13 (di 8 opere); Bruno Capovilla 12 (di 4 opere);

non mancano Oscar Wul-ten, Ruzante, Abbo, Testoni, Duse, Zuccato, Palmieri e autori contemporanei che lavorano a stretto contatto con le compagnie.

Tra gli autori italiani spiccano Pirandello con 17 allestimenti (di 11 opere) posizionato al terzo posto fra i più rappresentati, seguiti da De Filippo con 17 allestimenti (di 9 opere), mentre tra gli stranieri Molière vanta 15 allestimenti (di 7 opere) e si trova al 5° posto assoluto, precedendo Neil Simon con 13 allestimenti (di 7 opere) e Ray Cooney con 12 (di 7 opere); non mancano poi Anton Cechov, Shakespeare, Hennequin, Grimm, Fayad e altri ancora. Molti gli autori contempo-

ranei come Luigi Lunari, Dario Fo, Giandomenico Maz- zucato, Aldo Durante e David Conati.

Nella classifica delle opere rappresentate primeggiano "I Rusteghi" con 10 produ- zioni, seguono "La scorseta de limon" (8), "Sior Toderò Brontolon" (7), ma non mancano testi come "La strana coppia" (5), "L'orso" (4), "Il berretto a sonagli" (4), "Il malato immaginario", "Enrico quarto" (3), "Non ti pago" (3) e altri ancora.



## Autori

|                                      |            |          |
|--------------------------------------|------------|----------|
| GOLDONI Carlo                        | 88 allest. | 45 opere |
| ROCCA Gino                           | 21         | 5        |
| PIRANDELLO Luigi                     | 17         | 11       |
| DE FILIPPO Eduardo                   | 17         | 9        |
| MOLIERE                              | 15         | 7        |
| GALLINA Giacinto                     | 13         | 8        |
| SIMON Neil                           | 13         | 7        |
| CAPOVILLA Bruno                      | 12         | 4        |
| COONEY Ray                           | 12         | 7        |
| FEYDEAU Georges                      | 10         | 8        |
| PILOTTO Libero                       | 9          | 4        |
| CECHOV Anton                         | 9          | 3        |
| NICOLAI Aldo                         | 7          | 6        |
| SCARPETTA Eduardo                    | 6          | 6        |
| PALMIERI Eugenio                     | 6          | 3        |
| WULTEN Oscar                         | 5          | 2        |
| RUZANTE, DUSE Enzo, CONATI David,    |            |          |
| CONT Loredana                        | 5          | 5        |
| FO Dario                             | 5          | 4        |
| HENNEQUIN M.                         | 5          | 3        |
| ABBO Renato, LUNARI Luigi, CAMPA-    |            |          |
| NILE Achille, GRIMM Jacob e Wilhelm, |            |          |
| FAYAD Samy, SHAKESPEARE William      | 4          | 4        |

## Autori di compagnia

|  |           |         |
|--|-----------|---------|
| MANFRÈ Loredana                          | 8 allest. | 8 opere |
| GIUSTO Giovanni, MAZZUCCO Adriano,       |           |         |
| RAPISARDA Enzo, SECCO Gianluigi          | 7         | 7       |
| MIRANDOLA Terenzio, NAO Andrea,          |           |         |
| PEGORARO Nicola                          | 6         | 6       |
| BRAGA Giovanni, DE POI Carlo, PELLE-     |           |         |
| GRIN Lucia, PENNELLO Maria, ZANET-       |           |         |
| TI Antonio                               | 5         | 5       |
| DAL PRA Piero, FILIPPIN Maria Gloria,    |           |         |
| GONZATO Silveria, LELIO Ottorino,        |           |         |
| MONTEE Roberto, SPARAPAN Gianni          | 4         | 4       |
| DAL MASO Danilo, DONNISIO da Mon-        |           |         |
| tecio                                    | 4         | 3       |
| DE SILVESTRI Donato, MERLO Pietro        | 3         | 3       |
| (Esclusi gli autori con meno di 3 opere) |           |         |

## Opere

|                               |    |
|-------------------------------|----|
| I Rusteghi                    | 10 |
| La scorseta de limon          | 8  |
| Sior Toderò Brontolon         | 7  |
| L'imbrago de sesto e I pet-   |    |
| tegolezzi delle donne         | 6  |
| Una delle ultime sere di      |    |
| carnovale, La strana coppia,  |    |
| Don Oreste el guasta... teste |    |
| e La casa nova                | 5  |
| I pelegri de Marostega,       |    |
| Sior Tita Paron, La proposta  |    |
| di matrimonio, Martina te     |    |
| si la me rovina, L'orso, Le   |    |
| barufe in famegia, Il berret- |    |
| to a sonagli, In pretura e Il |    |
| malato immaginario            | 4  |
| La cena dei cretini, El bo-   |    |
| teghin dei sogni, Enrico IV,  |    |
| Non ti pago, Non sparate      |    |
| sul postino e I Balconi sul   |    |
| canalazzo                     | 3  |

(Escluse le opere con meno di 3 allestimenti)

# Maschera d'Oro 2011 una pioggia di adesioni

Sono settantotto, provenienti da tutta Italia, le compagnie che hanno presentato la propria domanda di partecipazione alla ventitreesima edizione del festival nazionale "Maschera d'Oro", kermesse nazionale del teatro amatoriale organizzata da Fita Veneto. Estremamente vario sia per generi che per autori il ventaglio delle proposte offerte dalle formazioni, attualmente al vaglio dei selezionatori (Mariano Santin, Giuseppe Barbanti, Lino Zonin e Alessandra Agosti) e del prof. Luigi Lunari, drammaturgo di fama internazionale e consulente artistico di Fita Veneto, al quale spetterà la scelta definitiva dei sette finalisti che si sfideranno al San Marco di Vicenza.

Tra le caratteristiche che saltano all'occhio a un primo esame, emerge subito come accanto ad alcune "ammiraglie", affezionate concorrenti quando non vincitrici di passate edizioni - numerose siano le compagnie che per la prima volta hanno deciso di tentare la scalata alla finalissima del festival, in programma come sempre tra febbraio e marzo. Un bel segnale di vitalità del mondo amatoriale, questo, oltre che ulteriore prova della notorietà e della considerazione che questo concorso ha raggiunto a livello nazionale.



*I Picari di Macerata, vincitori dell'edizione 2010 con "Il diavolo con le zinne" di Dario Fo*

Passando alla provenienza, le compagnie venete sono diciannove. Consistenti come sempre le presenze lombarde (undici formazioni), toscane (otto), marchigiane (sette) e del Trentino - Alto Adige (sei); e ancora, cinque le compagnie laziali iscritte al concorso, così come quelle liguri, quattro quelle provenienti dalla Campania, tre le piemontesi e le umbre, due quelle del Friuli Venezia Giulia, della Sicilia e della Puglia e infine una iscritta dalla Basilicata.

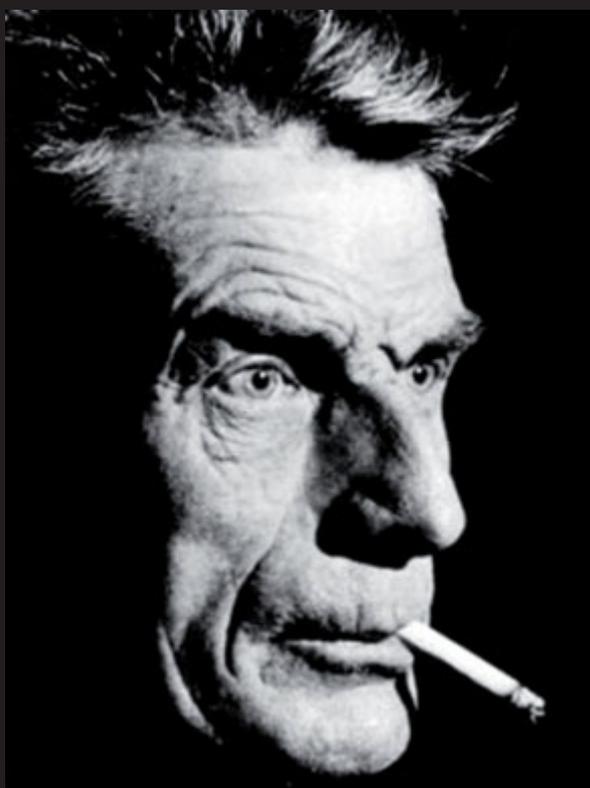
Passando agli autori, al primo posto si piazza quest'anno Eduardo De Filippo, con quattro allestimenti, seguito da Goldoni e Ray Cooney con tre. Ma a vincere davve-

ro è, come detto, la varietà, che spazia da Feydeau a Molière, da Shakespeare ad Aristofane, da Lillo & Greg a Franca Valeri, passando attraverso Neil Simon, Bertolt Brecht, Gabriele D'Annunzio, Marc Gilbert Sauvajon, Peppino De Filippo, Erri De Luca, Francis Veber, Cristina Comencini, Henrik Ibsen, Edmond Rostand, Victor Fleming, Derek Benfield, Eugene Ionesco, Aldo Nicolaj, Boris Vian, Arthur Miller, Tennessee Williams e tanti, tanti autori di compagnia.

A questo punto non resta che attendere che i selezionatori terminino il proprio lavoro, ricordando che la rosa dei finalisti sarà resa nota tra qualche settimana.



DOCUMENTI



Samuel Beckett

Affrontiamo, in questa nostra decima monografia della collana *Educare al teatro*, quello che si potrebbe definire senza tema di smentita uno degli autori più ostici del teatro moderno: Samuel Beckett. Amato e odiato in egual misura - ma forse con una propensione per questo secondo sentimento - il nome di Beckett sulle locandine dei teatri è spesso guardato di traverso sia dagli spettatori - che temono la noia - sia dagli organizzatori - che temono di veder piangere la cassetta. Non si può non dire, in verità, che Beckett non sia "pesante", di una pesantezza che preferiamo però definire impegno, solidità della sua poetica, consistenza del suo percorso artistico. Al suo teatro Beckett ha lavorato per tutta la vita, costruendone la struttura con sofferenza, distillando la propria visione esistenziale prima ancora che artistica dal proprio modo di concepire l'uomo e il suo esistere e dalle proprie esperienze, anche se più volte affermerà di aver sempre tenuto distinte vita e lavoro. Come vedremo però, facendoci guidare da studiosi come Paolo Bertinetti e James Knowlson, questa distinzione non è poi così netta, tanto che sia nelle sue opere letterarie sia in quelle drammaturgiche i richiami alle vicende (principalmente dolorose) sue e della sua famiglia sono numerosi. Tentando una sintesi estrema, possiamo dire che in queste pagine ci soffermeremo su alcuni elementi in particolare del suo teatro, a cominciare dal suo agire per sottrazione, che lo porterà a scarnificare progressivamente quel dialogo che, in mancanza di azioni vere e proprie, rappresenta il centro dei suoi lavori. Parleremo di attesa, di non comunicazione, di "assurdo". L'obiettivo? Portarci ad avere il coraggio e magari la voglia di "affrontare" un suo spettacolo, la prossima volta che lo vedremo in cartellone...

# Samuel Beckett

## Vero innovatore della scena e della letteratura Il suo rapporto con la pagina scritta e con

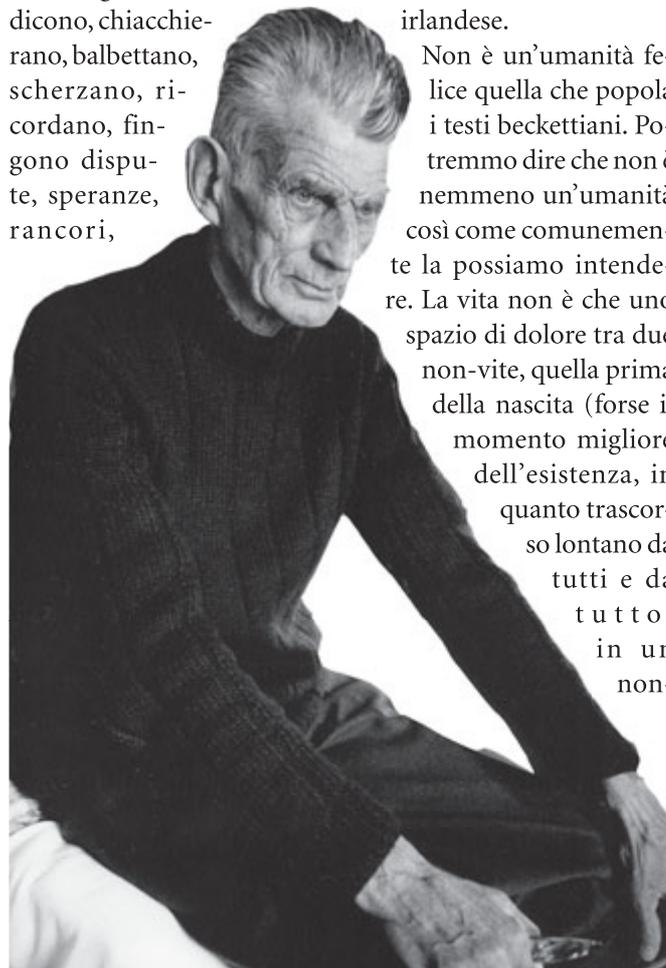
"Basta in verità aver presentate l'Ecclesiaste per sapere di che cosa si tratti nel teatro di Samuel Beckett. Eccoci qui, tra l'urlo della nascita e il rantolo della morte, a raccattare e lasciar ricadere a manciate la cenere che rappezza questa valle di lacrime e vanità. Starsene immobili, in silenzio assoluto, sarebbe l'atteggiamento più saggio e decoroso, data la situazione; ma si sa, le povere larve non sono qui per scelta ascetica, non sono all'altezza di tanto rigore, e allora dicono, chiacchierano, balbettano, scherzano, ricordano, fingono dispute, speranze, rancori,

aggregano sillabe ora banali, ora insensate, ora casualmente sublimi".

Con le dovute virgolette si può dire che ci sia davvero tutto Beckett - o almeno la sua essenza più distillata - in questo breve testo di Carlo Fruttero, estratto dalla sua prefazione al volume *Samuel Beckett. Teatro completo*, edito da Einaudi-Gallimard nel 1994, con la traduzione dello stesso Fruttero e una presentazione firmata da Paolo Bertinetti, tra i più autorevoli studiosi italiani dell'autore irlandese.

Non è un'umanità felice quella che popola i testi beckettiani. Potremmo dire che non è nemmeno un'umanità così come comunemente la possiamo intendere. La vita non è che uno spazio di dolore tra due non-vite, quella prima della nascita (forse il momento migliore dell'esistenza, in quanto trascorso lontano da tutti e da tutto, in un non-

spazio e non-tempo) e quella dopo la morte: una morte agognata, desiderata come portentoso interruttore capace di spegnere tutto; ma proprio in quanto tale - cioè salvifica - disperatamente inavvicinabile, irraggiungibile, costantemente attesa in un'attesa senza fine, perché in questo consiste la vita: in un'attesa di qualcuno o di qualcosa (Godot o chi per esso) che non arriverà mai. Che fare nell'attesa? Parlare è l'unica strada praticabile per "passare il tempo". Non dialogare, si badi bene, anche se è il dialogo la struttura che Beckett utilizza per i suoi lavori: testi nei quali non succede assolutamente nulla e nei quali la parola è fine a se stessa, senza senso; il dialogo è un insieme di monologhi, seguendo un percorso di progressiva scarnificazione che porterà Beckett a privare sempre più i suoi lavori teatrali anche della parola, trasformandoli in "segmenti" nei quali nulla accade e nulla si dice. La negazione stessa del teatro nel senso comune è evidente. Ma altrettanto evidente è come questa disintegrazione sia lo specchio di un tempo - il suo e il nostro - nel quale si parla senza ascoltarsi, si ascolta senza capirsi. Questo della progressiva



# l'assurda fatica di vivere

ha espresso il senso di alienazione dell'epoca  
il teatro, il cinema, la radio, la televisione

sottrazione del testo e della funzione del dialogo e della parola è uno degli elementi portanti della poetica di Beckett, riscontrabile sia nelle sue opere letterarie (le poesie, i romanzi), sia in quelle per il teatro, il cinema, la radio, la televisione. Un modo personale di esprimere l'assurdità dell'esistenza così come egli la intendeva negli anni nei quali si trovava a vivere, soprattutto da dopo la seconda guerra mondiale a tutto il periodo della guerra fredda. Una constatazione che nasceva in lui dall'osservazione e dall'esperienza sia del mondo esterno, sia di quello intimo, familiare, costellato di diversi dolori vissuti con profonda intensità e partecipazione: in particolare, la morte dell'amato fratello Frank e quella di tanti altri cari amici, tutti per malattie delle quali Beckett ebbe a seguire l'inarrestabile evoluzione, certamente intensificando così quel senso

*I genitori di Beckett. In alto la casa di famiglia e, sotto, Beckett giovane studente*



di "spalle al muro", di mancanza di vie d'uscita con il quale da sempre aveva vissuto l'esistenza, ritenuta nulla più che una lenta, inesorabile agonia.

In queste prime battute abbiamo, in un certo senso, anticipato e sintetizzato molti degli elementi essenziali del teatro di Beckett. Ma a questo punto, per poterne capire genesi ed evoluzione, è bene fare un passo indietro. Un passo piuttosto lungo, che ci porta fino a quel giorno d'aprile del 1906 nel quale il piccolo Samuel vedeva la luce nella grande tenuta di Cooldrinagh a Foxrock, nella periferia ricca di Dublino, nella verde Irlanda.

## I primi anni di vita

Samuel Beckett nasce dunque in un'agiata famiglia irlandese, in una grande casa circondata da giardini e con

un campo da tennis privato. Suo padre William, detto Bill, è un impresario edile di notevole successo. Da lui Samuel eredita la passione e la predisposizione per gli sport, caratteristiche che lo accompagneranno per tutta la vita. I primi stimoli culturali e un grande amore per il cinema gli arrivano invece dallo zio Howard: è sempre lui, inoltre, a instillare in Samuel la passione per il gioco degli scacchi che, come sappiamo, torneranno più volte nella produzione beckettiana. Il padre, al contrario, è tutto fuorché un uomo dagli alti interessi culturali. In un'intervista a James Knowlson, suo accurato biografo oltre che collaboratore di vecchia data, Beckett lo definisce "assolutamente non-intellettuale. Aveva lasciato la scuola a quindici anni; anzi fu portato via; non poteva rimanerci. Fu messo a lavorare. Aveva una scatola piena di libri, Dickens ed enciclopedie, che non apriva mai. Solitamente leggeva Edgar Wallace". Il modo di



leggere del padre si ritrova, d'altra parte, anche nel primo romanzo di Beckett *Dream of Fair to Middling Women*. Ma del padre Beckett conserva per tutta la vita uno dei ricordi più teneri tra quelli della sua infanzia e giovinezza: "Il migliore ricordo che Beckett aveva del padre - scrive Knowlson - riguardava la relazione diretta, affettuosa, intima e senza complicazioni che aveva saputo stabilire con i figli, e la semplicità delle cose che condividevano. 'In

*continua* ►

qualche modo si comprendevano - ricordava Sheila Page (*cugina di Beckett, ndr*) -. Giocavano a golf insieme e facevano stupende passeggiate. Erano in una sintonia perfetta. Una delle immagini più commoventi nella tarda produzione in prosa di Beckett è quella di un vecchio e di un bambino che camminano per le colline tenendosi per mano”.

Ben diversa la figura della madre. May Roe, religiosissima e severa nella conduzione della casa e della famiglia, proviene da una famiglia un tempo facoltosa, attiva nel commercio del grano, ma che con la morte del nonno materno, Samuel Roe, nel 1884 a 54 anni, ha perduto la propria agiatezza: “Il vecchio, Samuel, - ricorda Beckett in un’intervista - aveva appena investito molti soldi in nuove attrezzature quando morì, lasciando una famiglia numerosa, nella quale mia madre non era la più piccola. Così, a quindici anni, mia madre dovette darsi da fare. Ecco com’è che divenne infermiera all’Adelaide Hospital, dove poi incontrò mio padre. Ecco come dalla prosperità familiare si ritrovarono decaduti”.

Dalla madre doveva certamente aver preso il temperamento ribelle e piuttosto ombroso. May Roe, in effetti, ha un carattere decisamente difficile, peggiorato con il passare degli anni: molto lunatica e umorale, è però anche capace di grande generosità e costanza nell’amicizia.

Dietro all’incontro tra i due futuri genitori di Samuel c’era una storia d’amore finita male per Bill. Il giovane era infatti caduto in una pro-



fonda depressione psichica e fisica dopo che l’amore per una giovane di nome Eva Murphy era stato bocciato dalle rispettive famiglie a causa delle diverse fedi religiose. La giovane anzi, per rendere irreversibile il rifiuto, era stata data in sposa a un anziano vedovo.

Bill e May si conoscono dunque nell’ospedale nel quale lei presta servizio come infermiera e lui è ricoverato. Dopo il matrimonio si trasferiscono a Cooldrinagh e qui nascono i loro due figli: Frank e Samuel.

Dopo aver frequentato la scuola materna locale e la Earlsford House School, Sam nel 1919 arriva alla Portora Royal School a Enniskillen, nella contea di Fer-

managh, la stessa nella quale aveva studiato Oscar Wilde e dove si mette in luce anche come sportivo. È però al Trinity College di Dublino, nel quale studia dal 1923 al 1927, che Beckett comincia a esprimere pienamente la sua vocazione letteraria. Un ruolo importante in questa maturazione hanno in particolare un professore, Thomas Brown Rudmose-Browne, detto “Ruddy”, e una signora italiana, Bianca Esposito, riflessi della quale si ritroveranno tra l’altro ne *L’ultimo nastro di Krapp* e nella prima storia di *More Pricks than Kicks*. È in questi anni al Trinity College che Beckett costruisce le basi della sua poderosa cultura letteraria. Ed è sempre in questo periodo che inizia ad avvicinarsi al teatro. Ricorda Knowlson: “Quando gli chiesi chi credeva lo avesse maggiormente influenzato egli suggerì soltanto il nome di Synge (*John Millington, ndr*). (...) la sua miscela inusuale di umorismo e pathos, la sua visione tragicomica inesorabile ma

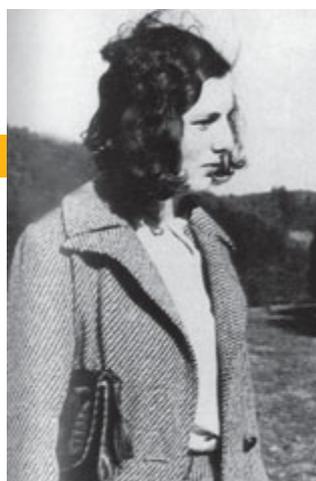
*Una foto del 1909: Samuel ha tre anni, suo fratello Frank sette. In basso il drammaturgo Synge*

disponibile a situazioni diverse, il potere immaginativo e il lucido pessimismo lo interessavano, così come era impressionato dalla ricca testura e dalla vitalità del linguaggio teatrale di Synge e dalla straordinaria, diretta semplicità dell’immaginario linguistico e visivo. Il primo incontro con le opere di Synge all’Abbey Theatre fu per lui memorabile”.

Ma Beckett amava anche il circo e il music-hall, elementi dei quali si ritrovano in varie sue opere, prima fra tutte *Aspettando Godot*. In questo stesso periodo inizia anche a sentire un profondo amore per la pittura, che avrebbe poi avuto notevole influenza nella sua scrittura.

### Il primo amore

È sempre al Trinity College che Beckett incontra per la prima volta l’amore. la ragazza è Ethna MacCarthy, di un anno più grande di lui, ma molto più esperta del futuro premio Nobel. “La forte repressione sessuale del tempo - spiega Knowlson - non rendeva certo semplici le relazioni tra uomini e donne: ad esempio, sebbene seguissero le stesse lezioni, alle donne non era permesso rivolgersi agli studenti maschi nella Trinity Square ed erano obbligate ad abbandonare gli edifici del collegio alle sei in punto. Esse erano inoltre escluse da molte attività maschili, tra cui mangiare alla mensa, e dovevano avere un permesso speciale dal Junior Dean per poter partecipare agli eventi serali, rappresentazioni teatrali o concerti, che avevano luogo all’inter-



Da sinistra, tre donne della vita di Beckett: Ethna, Peggy e Suzanne, la moglie qui a destra Lucia Joyce. In basso James Joyce (1882 - 1941)

no del College. All'ingresso c'era sempre un portiere, e le donne dovevano mostrare un tesserino prima di essere ammesse. Studenti e studentesse si frequentavano invece all'esterno”.

Sul fascino emanato da Ethna, Knowlson si esprime così: “Era una donna notevole per quei tempi, una femminista *avant la lettre*, intelligente e autonoma, determi-

nata a farsi strada da sola, anche se per molto tempo sarebbe rimasta incerta su quale dovesse essere questa strada. Era

inoltre molto attraente: piccola, coi capelli scuri, aveva occhi neri ed espressivi dalle ciglia lunghe e ripiegate all'insù e un sorriso devastante. (...) vestiva alla moda con un gusto elegante, spesso in blu, sebbene Beckett l'abbia immortalata nei suoi versi e nei suoi racconti dentro una guaina scarlatta o rosso fiammingo”. A questo, diversi altri amori seguiranno, da quello per la cugina Peggy Sinclair a quello - che durerà tra alti e bassi per tutta la

vita - per Suzanne Deschevaux-Dumesnil, e ancora per l'americana Pamela Mitchell e per la giornalista della BCC Barbara Bray.

### L'incontro con Joyce

Sul finire del periodo trascorso al Trinity College e l'anno dopo, che Beckett trascorre in Irlanda anche insegnando al Campbell College di Belfast, lo studente incontra un altro suo grande amore: la scrittura joyciana. James Joyce aveva una formazione e uno stile di scrittura capaci di attrarre fortemente Beckett. C'erano inoltre, tra i due, alcuni importanti punti di contatto: entrambi erano laureati in francese e italiano, Joyce possedeva una profonda conoscenza linguistica, tale da affascinare il giovane Beckett, così come la conoscenza del più anziano scrittore nel campo delle letterature italiana, tedesca, francese e inglese; entrambi amavano Dante; entrambi adoravano la parola come tale, i suoni, i ritmi, il lessico e le costruzioni sintattiche. Inoltre amavano la musica (soprattutto Schumann), la pittura (soprattutto Cézanne), i drammi del già citato John Millington Synge e i film di Charlie Chaplin. Avevano anche antipatie in comune, prima fra tutte quella nei confronti del clero, unita a un profondo scetticismo religioso (ma conoscevano bene le Scritture).



Così Beckett ricorda il suo “sconvolgente” incontro con Joyce a Parigi, dove è occupato come *lecteur d'anglais* alla Ecole Normale Supérieure: “Venni presentato a lui da Tom (Thomas MacGreevy, poeta e amico di Beckett, ndr) Fu subito molto amichevole. Ricordo che tornai esausto all'Ecole Normale dove, come al solito, la porta era chiusa, così che fui costretto a scavalcare il cancello. Me ne ricordo bene. Tornavo dal mio primo incontro con Joyce. Da allora cominciammo a vederci abbastanza spesso”.

Si può immaginare la sua gioia quando Joyce gli chiede di aiutarlo nel lavoro preparatorio di quello che sarebbe poi divenuto *Finnegans Wake*. Tra i due inizia a instaurarsi un rapporto di reciproca stima: “Non c'era molta conversazione tra noi - dirà Joyce in un'intervista -. Io ero un giovane devoto, e gli piacevo... Fui molto lusingato quando abolì il *signore*. Ognuno era *signore*,

senza nomi di battesimo né cognomi. La cosa più vicina a un modo più amichevole di rivolgersi era abolire il *signore*. Non fui mai *Sam*. Fui sempre *Beckett*, al massimo”.

La frequentazione letteraria di Joyce lo porta a entrare anche nella cerchia delle sue amicizie e delle sue relazioni familiari, la moglie Nora e i figli Giorgio e Lucia, destinata ad avere un ruolo drammaticamente rilevante nel rapporto tra i due scrittori.

### Lucia Joyce

La prima volta che incontra Lucia è nel novembre del 1928 nell'appartamento di Joyce. All'epoca la giovane aveva intrapreso la carriera di danzatrice con discreto successo, ma aveva presto dovuto abbandonarla a causa della delicatezza del suo fisico e della sua salute. Nonostante fosse considerata molto graziosa, era affetta da strabismo e questo difetto le creava seri problemi di accettazione di sé. Quando Beckett la conosce, la giovane ha già avuto diverse relazioni non felici. Mostra subito interesse per James e per una serie di circostanze Beckett si trova spesso a comparire in pubblico come suo accompagnatore a cene, spettacoli e altri avvenimenti mondani.

La ragazza, intanto, comincia a mostrare i primi segni evidenti della malattia mentale che di lì a poco sarebbe esplosa in tutta la sua gravità. Vale la pena ricordare che James, all'epoca, era legato sentimentalmente a Peggy Sinclair, sua cugina; inoltre, pur considerando Lucia “molto attraente”, è difficile

continua ►

credere che Beckett avrebbe rischiato di compromettere il suo rapporto con Joyce per una relazione con la ragazza.

L'ambiguo rapporto tra i due, comunque, procede per diverso tempo - decisamente troppo - prima che Beckett si decida a mettere in chiaro le cose con Lucia: lo fa nel maggio del 1930, durante un viaggio a Zurigo di Joyce e della moglie. Brenda Maddox così scrive al riguardo nella sua biografia dedicata a Nora Joyce: "Lucia ne era distrutta. Nora, al suo ritorno dalla Svizzera, divenne furiosa e accusò Beckett di aver ingannato la ragazza per ingraziarsi Joyce. Nora si rivolse al marito dicendogli che l'affetto della loro figlia era stato preso in giro. Joyce (che, assorbito com'era nel libro, non si era forse accorto di niente) accettò di assumere il ruolo del padre oltraggiato e spedì il messaggio: le visite di Beckett dovevano finire, egli era ormai persona non grata allo Square Robiac". Era la rottura. Una rottura che, come scrive James Knowlson, "non si sarebbe mai del tutto ricomposta finché questi (*Joyce, ndr*) non fu costretto a riconoscere quanto malata fosse la figlia e quanto impossibile sarebbe stata una storia d'amore con lei. Beckett era devastato: gli anni di Parigi erano per lui innanzitutto gli 'anni di Joyce' e la sua amicizia col maestro contava più di ogni altra cosa".

Di quell'esperienza tanto rilevante sia per lo scrittore che per l'uomo, di quell'incontro vitale, così parlava Beckett: "Quando incontrai per la prima volta Joyce, non pensavo di diventare

uno scrittore. Fu una cosa che venne dopo, quando scoprii la mia inettitudine all'insegnamento, quando scoprii che era una cosa che non faceva per me. Ma posso ricordarmi che parlavo della realizzazione eroica di Joyce. Provavo una grande ammirazione nei suoi confronti. Quello che aveva saputo raggiungere era epico, eroico. Ma capivo che non avrei potuto seguirlo sulla stessa strada". In effetti Joyce guardava all'eccellenza, Beckett all'impotenza; Joyce era monumentale e scriveva per addizione, Beckett era essenziale e scriveva per sottrazione.

#### **Gli anni di Londra**

Tra il 1933 e il 1935 Beckett vive a Londra. Non sono anni facili. La rottura con Joyce e l'inadeguatezza che sente come insegnante lo spingono verso una progressiva depressione, per combattere la quale si sottopone ad analisi. Così scrive nel 1935: "Per anni sono stato infelice, consapevolmente e deliberatamente da quando ho lasciato la scuola e sono andato al Trinity, così che m'isolai sempre più, m'impegnai sempre meno e mi abbandonai a un crescendo di discredito per gli altri e per me stesso. Ma in tutto ciò non vi era nulla che mi sembrasse morboso. L'infelicità, la solitudine, l'apatia e il ghigno costituivano i parametri di un indice di superiorità e garantivano il sentimento di un'arrogante 'alterità' che sembrava allo stesso tempo giusta, naturale e non morbosa, per il modo in cui non era ancora espressa quanto piuttosto sottintesa, messa da parte e resa disponibile



*Peggy Guggenheim  
in una foto di Man Ray*

giunge una relazione alla fine è campanelle e vassoi da tè, senza i quali non c'è 'insieme'. Giacché sembra quasi una legge del matrimonio che all'elemento personale venga sottratta l'esistenza sin dall'inizio, ridotto a una mera occasione di buona economia e conversazione familiare, i portauovo nella torta della solidità domestica".

Al 1937 risale però anche la sua breve relazione con Peggy Guggenheim: tra i due non funziona, e la giovane mecenate di artisti lo soprannomina "Oblomov" riferendosi all'apatico protagonista dell'omonimo romanzo di Ivan Goncarov.

#### **Suzanne, l'amore**

È a questo punto della sua vita che Samuel Beckett incontra la donna con la quale vivrà il resto dei suoi giorni, sia pure tra momenti buoni e altri difficili e sia pure in parallelo con alcune relazioni con altre donne. In una lettera ad alcuni amici così scrive: "C'è una ragazza francese a cui voglio bene, spassionatamente, e che è molto buona con me. Non si punterà al rialzo. Poiché tutti e due sappiamo che finirà, non si può sapere quanto durerà".

Nel 1989, pochi mesi dopo la morte della donna e qualche mese prima di quella dello stesso Beckett, così lo scrittore si confidò con Knowlson: "Devo tutto a Suzanne. Abbordava tutto quello che c'era in giro nel tentativo di prendere qualcuno che accettasse tutti e tre i libri assieme. Era una cosa molto pretenziosa per uno sconosciuto! Era lei che andava a

per un suo possibile sfruttamento nel futuro. Finché quel modo di vivere, o forse piuttosto quella negazione del vivere, non sviluppò sintomi fisici così terrificanti da non poter più essere perseguito, io non mi accorsi di essere malato. Insomma, se il cuore non avesse messo la paura della morte dentro di me, io starei ancora ubriacandomi e sogghignando e gironzolando, pensando di essere troppo buono per fare qualunque altra cosa".

#### **Il ritorno a Dublino**

È giunto il momento di tornare a casa. È il 1937 quando Beckett riattraversa, dopo diverso tempo, il cancello di Cooldrinagh, ritrova i suoi prati, l'aria pulita, le colline della sua infanzia. "Adesso sento che d'ora in avanti potrò vivere qua con una soddisfacente tranquillità - scrive il giovane - senza sentirmi troppo colpevole per cercare il massimo riposo possibile e senza preoccuparmi troppo per lo sforzo".

A Cooldrinagh Beckett rimane saltuariamente fino al 1939, in tempo per assistere al matrimonio del fratello Frank. Il suo sguardo amaro e ironico si legge anche in questa riflessione sullo sposalizio: "Veder arrivare i regali è stato doloroso. Il terribile cinismo sociale inconscio che sa che ciò a cui

parlare con gli editori, mentre io me ne stavo senduto in un caffè 'a rigirarmi i pollici' o qualsiasi altra cosa faccia uno che si gingilla. Qualche volta non riusciva ad andare più in là del portiere, a cui lasciava il manoscritto. Gli editori non riusciva nemmeno a vederli. Fu così anche con Roger Blin. Fu lei che poi s'incontrò con Blin e riuscì a interessarlo a Godot e a Eleutheria. Io me ne tenevo fuori".

Ed è ancora Knowlson a fornirci una vivida descrizione della donna: "Di sei anni più anziana di Beckett, Suzanne era attraente in un modo leggermente mascolino: vestiva in modo elegante e sobrio ed era una donna forte, matura, indipendente e con delle salde idee di sinistra. Sebbene sua madre visse a Troyes, aveva vissuto parte della sua giovinezza in Tunisia. Era una brava pianista, provava un grande interesse per la letteratura e il teatro, era un'insaziabile consumatrice di musica e frequentatrice di concerti. Negli anni '20 aveva studiato all'Ecole Normale de Musique, seguendo le lezioni di un notevole pianista, Isidore Philippe, che ammirava moltissimo. (...) Amava camminare. Giocava a bridge. (...) Era il prodotto di una mistura inusuale: di grande praticità manuale,

*Durante la guerra, Beckett in una foto con alcuni compagni: è il terzo in piedi da sinistra*



era una sarta di prim'ordine ma del tutto disinteressata alla cucina; coi piedi per terra, eppure capace di indulgere in alcune delle più bizzarre pratiche della medicina alternativa. Gentile e generosa coi poveri e gli oppressi, provava simpatia per il fallimento e odiava il successo. Poteva però anche essere gelosa e intollerante, brusca e respingente nei confronti di chiunque non le piacesse".

Il loro incontro avviene nel 1938 in ospedale - proprio come quello dei suoi genitori - dove Beckett è ricoverato per la pugnolata infertagli da un ruffiano noto come Prudent. Tra le persone che lo vengono a trovare nella stanza privata procuratagli da Joyce - nel frattempo riavvicinatosi - vanno a trovarlo in molti e tra questi appunto Suzanne, che lo aveva conosciuto fin dal suo primo arrivo a Parigi

### La guerra e la Resistenza

Con Suzanne vive gli anni terribili della guerra e l'esperienza di corriere della Resistenza francese, della quale entra a far parte nel 1940, dopo l'occupazione tedesca della Francia. Dopo il tradimento subito dalla sua unità nel 1942, Beckett fugge con Suzanne nel piccolo villaggio di Rousillon, nel dipartimento provenzale del Vaucluse, da dove continua a collaborare con la Resistenza, nascondendo armi. Nel frattempo lavora al romanzo *Watt*. Per la sua attività durante la guerra, Beckett verrà poi insignito della *Croix de guerre* e della *Medaille de la Resistance*.

### La rivelazione

Tornato a Dublino nel 1945

per una breve visita, Beckett è protagonista di un avvenimento che - come dirà più volte - gli cambia la vita e lo apre definitivamente alla scrittura. Di tale "rivelazione" si trova traccia ne *L'ultimo nastro di Krapp*, sia pure con un'ambientazione totalmente diversa, tanto che molti critici ancora oggi negano un collegamento tra l'evento e il riferimento nel testo. In *Krapp* il nastro recita dunque: "Spiritualmente un anno di profondo squalore e indigenza fino a quella memorabile notte di marzo, in fondo al molo, nel vento che urlava, non lo scorderò mai, quando all'improvviso tutto mi è stato chiaro. La visione, finalmente. Questo, direi, devo soprattutto registrare stasera... Ciò che ho visto di colpo quella sera, dunque, è questo: che la convinzione su cui m'ero basato per tutta la vita (*Krapp stacca con impazienza, fa correre il nastro in avanti, rimette in moto*) - grandi rocce di granito con la schiuma che volava alta nella luce del faro e l'anemometro che girava come un'elica, mi è apparso finalmente chiaro che l'oscurità che ho sempre lottato per tener lontana è in realtà la mia più (*Krapp impreca stacca, fa correre il nastro in avanti, rimette in moto*) - legame indistruttibile fino alla mia dissoluzione, di notte e tempesta con la luce della comprensione e il fuoco". Riportando l'avvenimento e riferendosi all'opera, così scrive Knowlson: "La visione di Krapp è stata ampiamente riconosciuta come una replica della stessa rivelazione di Beckett, ma se ne distingue per le circostanze e il genere: 'La visione di Krapp avviene

sul molo di Dún Laoghaire; la mia (*è Beckett che parla, ndr*) avvenne nella camera di mia madre. Rendilo chiaro una volta per tutte' mi esortò un giorno egli stesso. (...) Parlando della sua rivelazione, Beckett tentava di sottolineare il riconoscimento della propria stupidità ('Molly e gli altri vennero da me il giorno che divenni consapevole della mia stessa follia. Solo allora cominciai a scrivere davvero le cose che sentivo') e il suo interesse per l'impotenza e l'ignoranza. Riformulò tutto ciò per me, cercando nel contempo di definire il suo debito nei confronti di James Joyce: 'Compresi che Joyce era andato il più avanti possibile nella direzione della conoscenza per mezzo del controllo sulla propria materia. Faceva delle addizioni progressive, basta guardare i suoi manoscritti per capirlo. Compresi che invece la mia via consisteva nell'impoverimento, nella mancanza di conoscenza e nel togliere, nella sottrazione piuttosto che nell'addizione'".

### L'impennata dell'attività letteraria e teatrale

È dunque il 1945. Beckett ha 39 anni e ha già scritto i romanzi *Dream of Fair to Middling Women* (nel 1932, pubblicato nel '92), *Murphy* (nel 1938) e *Watt* (scritto in quello stesso '45 ma pubblicato nel '53), oltre a diversi racconti e raccolte poetiche. L'avvicinamento alla scrittura teatrale avviene invece a partire dal 1947, con *Eleutheria*.

L'anno prima, intanto, aveva iniziato a scrivere il suo quarto romanzo, *Mercier et*

*continua* ►

*Camier* (pubblicato solo nel 1970), considerato una sorta di premessa a quello che sarà il primo lavoro di grande successo di Beckett per il teatro: *Aspettando Godot*, scritto nel 1952 direttamente in francese; una scelta che Beckett motivò con il fatto che in tal modo gli era più facile scrivere “senza stile”;

## «Non voglio né insegnare, né far progredire, né evitare che la gente si annoi»

va anche detto che all'epoca viveva a Parigi e viveva con Suzanne, che parlava malissimo in inglese.

*Aspettando Godot* (*En attendant Godot*) è, come detto, la prima opera teatrale di successo di Beckett. Di ciò che il teatro era per lui, lo scrittore aveva un'idea chiara: “Per me il teatro non è un'istituzione morale come avrebbe inteso Schiller. Non voglio né insegnare né far progredire né evitare che la gente si annoi. Voglio portare la poesia nel dramma, una poesia che si è fatta strada attraverso il vuoto e che adesso inizia d'acapo in un nuovo spazio. Penso secondo nuove dimensioni e in buona sostanza non so-

no molto preoccupato del fatto che non mi si possa seguire. Non potevo fornire le risposte che si attendevano con speranza. Non ci sono soluzioni semplici” (*parole attribuite a Beckett apparse sulla rivista “Spectaculum” nel 1963, ndr*). Nel diario di Michael Haerdtler dedicato alle prove berlinesi di *Finale*

*di partita* diretto dallo stesso Beckett nel '67, l'autore riporta una frase del drammaturgo anch'essa illuminante per comprendere la concezione che Beckett aveva del teatro: “Il teatro è per me un modo di svagarmi dal lavoro sul romanzo. C'è uno spazio definito con dentro delle persone”. E ancora: “Ora non è più possibile sapere tutto, il legame tra l'io e le cose non esiste più (...). Ci si deve creare un proprio mondo per soddisfare il proprio bisogno di sapere, di capire, il proprio bisogno di ordine (...). Questo è il valore del teatro: uno crea un piccolo mondo, con le sue leggi, e guida l'azione come su una

scacchiera”.

*Aspettando Godot* fu accolto in maniera discordante: la prima francese fu un successo, quella inglese andò meno bene, quella americana fu un fiasco completo. L'opera appare in un momento di grande vitalità culturale in Europa: “Nel dopoguerra -

scrive al riguardo Paolo Bertinetti nel suo *Invito alla lettura di Beckett*. (Mursia, Milano, 1984) - si registrò (...) un fiorire di esperienze diverse di indubbio interesse (Genêt, Adamov, Ionesco) che ripudiavano i moduli della *pièce-bien-faite*: ma è sintomatico che il doguerra si apra, anche in teatro, nel nome di Sartre, che cala contenuti ideologici nuovi in forme teatrali tradizionali. *Aspettando Godot* appare dunque in Francia in un momento che vede sì l'affermarsi di una corrente cosiddetta di *avant-garde*, ma al tempo stesso deve fare i conti con una tradizione teatrale ancora dominante nella cultura francese e inglese che, nonostante le varianti, concepisce il dramma come dramma-conversazio-

ne. Il testo di Beckett conserva l'involucro di tale genere teatrale, ma lo svuota totalmente dall'interno”.

In *Aspettando Godot* sono evidenti praticamente tutti gli elementi che caratterizzeranno il teatro di Beckett, dalla progressiva perdita di senso del dialogo e la sua crescente disgregazione al senso claustrofobico dell'esistenza, “vissuta” come una pena da scontare per il fatto di essere nati e nell'attesa di qualcuno o qualcosa (la morte, in primo luogo) che non giunge mai, la mancanza di “fatti” di qualche significato... Vi si ritrova anche quell'*umorismo* grottesco che secondo Beckett è insito nel tragico; un concetto che lo può far accostare a Luigi Pirandello, anche se questo paragone - in senso più lato - non è accettato tra gli altri da uno dei suoi più importanti traduttori, Carlo Fruttero, che così scrive a proposito dei personaggi beckettiani: “Nessuno di loro può mai scordarsi del suo stato. Al contrario dei personaggi di Pirandello, che al teatro



## Il teatro dell'assurdo e l'esistenzialismo

Comunemente, quando ci si riferisce al teatro di Beckett, lo si collega a quello che il critico Martin Esslin nel 1961 definì “teatro dell'assurdo”; volendo in tal modo indicare una corrente drammaturgica che tendeva a portare sulla scena situazioni surreali espresse in forme altrettanto surreali: il trionfo dell'assurdo, insomma. Di questa linea fanno parte, sia pure con di-

versi “distinguo”, autori come Eugene Ionesco, Jean Tardieu o Arthur Adamov, o ancora, in un secondo momento, drammaturghi come Harold Pinter, Robert Pinget, Boris Vian o Jean Genet.

L'humus nel quale questa corrente letteraria (che come tale non si riconobbe mai, comunque: ogni autore lavorò individualmente, seguendo un proprio percorso) affonderebbe le proprie radici da

un lato nell'esperienza innovativa di Alfred Jarry (1873 - 1907), l'autore di *Ubu re* e l'ideatore della *patafisica*, scienza totalmente immaginaria. Un altro terreno fertile sarebbe stato quello dell'esistenzialismo, corrente filosofica che sosteneva la precarietà dell'esistenza e che ebbe tra i suoi esponenti di maggior rilievo Martin Heidegger, Karl Jaspers, Jean-Paul Sartre e Albert Camus. Dalla filosofia

alla letteratura, l'esistenzialismo influenzò profondamente l'Europa, incontrando attenzione particolare in Francia, anche nel teatro, nel cinema, nella musica. Tra gli artisti di riferimento va senza dubbio citata Juliette Greco (*foto*): la sua figura esile, generalmente vestita di nero, eterea e sfuggente, gli occhi bistrati e l'aria misteriosa, è divenuta un'icona di questa corrente di pensiero.



*Beckett e l'amica scenografa Jocelyn Herbert. In basso, Aspettando Godot con Jack MacGowran (Lucky), Alfred Lynch e Nicol Williamson*



ancora aspirano come a un luogo privilegiato grazie al quale avranno infine il diritto di narrare la propria storia e dunque di esistere, questi di Beckett sanno di essere in scena, dantescamente, da sempre e per sempre, poveri attori nel senso codificato da Macbeth, che dopo il loro breve numero spariscono inghiottiti dall'oblio".

Altri accostamenti sono stati proposti per il teatro di Beckett: in particolare, quello con il teatro dell'assurdo e quello con il teatro di Brecht. Al riguardo, così riflette Bertinetti nel suo *Invito alla lettura di Beckett*: "Il teatro di Beckett è stato spesso spiegato con l'etichetta del 'teatro dell'assurdo', una tendenza teatrale che il suo massimo teorico, Martin Esslin, rintraccia già nel teatro pre-novecentesco, individuandone l'espressione centrale nell'opera beckettiana. Secondo Esslin quello dell'assurdo è un teatro che tende a 'una svalutazione radicale del linguaggio, a una poesia che emerge dalle immagini

concrete e oggettivate del palcoscenico stesso'; il fatto del linguaggio 'ha un ruolo importante in questa concezione, ma ciò che accade sul palcoscenico trascende e spesso contraddice le parole pronunciate dai personaggi'. (...) La definizione di Esslin può anche applicarsi ad alcuni aspetti del teatro beckettiano, ma altrettanti ne lascia scoperti. Il fatto è che Beckett ha scritto dei testi teatrali senza teorizzare una concezione drammaturgica, a differenza di Brecht. Contrariamente a quanto vale per il teatro epico, il teatro dell'assurdo non è il teatro di Beckett, che nei suoi successivi sviluppi è diventato sempre più lontano dalle caratteristiche enunciate da Esslin. (...) Il teatro di Beckett è il teatro di Beckett".

#### **Il dramma-conversazione secondo Beckett**

Così spiega Paolo Bertinetti: "In *Aspettando Godot*, nella conversazione si risolve effettivamente tutto il dramma: il dialogo non conduce

mai all'azione ed è interrotto soltanto da singole scenette che hanno il carattere di 'numeri' attoriali. Ma la conversazione si dichiara come un vuoto conversare, un succedersi di frasi per passare il tempo, per ingannare l'attesa in cui consiste l'essenza della *pièce* stessa. I due protagonisti, aspettano, e colmano il vuoto dell'attesa - della vita - attraverso una conversazione che ha continuamente bisogno di trovare un motivo, un pretesto, per proseguire; e che continuamente si esaurisce per proporre il problema centrale, aspettare Godot. Non c'è una trama, non c'è una vicenda: ma c'è un miracolo di coincidenza tra forma e contenuto. Gli spettatori, di fronte a una *pièce* con al centro l'atto dell'attendere, si riconoscono in quell'attesa: l'attesa di qualcuno che non verrà diventa la forma attraverso cui si rivela il significato dell'esistenza umana. Questo non vuol dire che *Aspettando Godot* abbia un contenuto filosofico o metafisico riconducibile a una qualche posizione ideologica. L'esistenzialismo, spesso invocato a criterio di lettura dell'opera beckettiana, fa parte, come le altre posizioni filosofiche presenti allusivamente nel testo, dei vaneggiamenti culturali di cui Beckett si fa beffa. E il suo teatro, né qui, né in seguito, non propone mai delle interpretazioni (o tanto meno dei messaggi), ma affida alla scena - qui a cinque personaggi senza storia e fuori della storia, e alla loro attesa - le sue

meditazioni sulla condizione umana. Se c'è uno spunto che nell'immaginazione di Beckett precede *Aspettando Godot*, questo, più verosimilmente, non verrà dalla filosofia, ma dalle parole di un poeta da lui spesso ricordato, W. B. Yeats: 'La vita è l'attesa di qualcosa che non giunge mai'".

Interessante anche la definizione che il critico Vivian Mercier diede dell'opera: "Beckett ha realizzato il teoricamente impossibile, un'opera in cui non succede nulla, ma che tiene incollati gli spettatori ai loro posti. In più, considerando che il secondo atto è una ripresa leggermente differente del primo, ha scritto un'opera in cui non succede nulla, due volte".

Come detto, la prima americana di *Aspettando Godot* a Miami è un fiasco completo (mentre sarà un successo a New York). Ma Beckett non sembra esserne sconvolto, anzi; al regista Alan Schneider scrive: "Il successo e il fallimento al livello del pubblico non mi ha mai interessato molto: in effetti mi sento molto più a mio agio con il secondo, essendo rimasto immerso nella sua atmosfera vivificante per tutta la mia vita di scrittore fino a due anni fa. E non posso evitarmi di sentire che il successo di *Godot* è stato ampiamente il risultato di un'incomprensione, o di numerose incomprendimenti, e che forse tu sei riuscito meglio di ogni altro ad affermarne la vera natura. Nemmeno con Blin (*Roger Blin, regista della prima francese, avvenuta nel 1953 al Théâtre de Babylone; Blin rivestì anche il ruolo di Pozzo,*

*continua* ►



ndr) ho parlato così incautamente e senza ritegno come faccio con te, probabilmente perché a quel livello non era ancora possibile. Quando a Londra si è discusso di una nuova produzione, ho detto ad Albery e a Hall che se avessero fatto come dicevo io avrebbero svuotato il teatro. Non voglio dire che tu sia stato eccessivamente influenzato da tutto quello che ti ho detto o che la tua realizzazione non sia stata innanzitutto la tua e di nessun altro, ma è probabile che le nostre conversazioni abbiano rafforzato in te la tua avversione per i fronzoli e le mezze misure, cioè precisamente per quelle cose che il 90 per cento degli spettatori desidera”.

### Finale di Partita

#### e L'ultimo nastro di Krapp

Dopo *Godot*, per il teatro Beckett scrive *Atto senza parole I* nel 1956 e *Atto senza parole II* l'anno seguente. Sempre nel 1956 nasce però anche *Finale di partita* (*Fin de partie*) mentre due anni più tardi è la volta di *L'ultimo nastro di Krapp*, tra i lavori beckettiani di maggior fama e più interessanti per capirne il percorso artistico.

A proposito di *Finale di partita*, Bertinetti spiega che “come già in *Godot*, Beckett rammenta più volte agli spettatori che stanno assistendo ad uno spettacolo, richiamando l'attenzione sulla finzione teatrale, così



come faceva nella narrativa rispetto alla fiction. (...) Questo aspetto metateatrale del testo è inoltre corroborato dal ricorrente verbo *jouer* (e *to play* in inglese) che nella traduzione italiana perde inevitabilmente il duplice significato di *giocare* e *recitare*”.

Questo lavoro e *L'ultimo nastro di Krapp* si collegano a due momenti particolarmente drammatici vissuti da Beckett: la malattia e la morte del fratello Frank prima e di Ethna MacCarthy, il suo primo amore, successivamente.

La malattia di Frank riporta Beckett a Dublino, proprio nel momento in cui a Parigi sta vivendo una storia d'amore con Pamela Mitchell, un'avvenente signora americana conosciuta durante le trattative per i diritti di *Godot*. È sempre Knowlson a fornirci un ritratto della donna: “Intelligente e di grandi risorse, specializzata in Storia Americana al Vassar College, e impegnata, durante l'ultima parte della guerra, in un lavoro per l'Intelligence Service della Marina, Pamela aveva un piacevole umorismo caustico e un grande calore personale. Beckett venne immediatamente attratto da questa seducente brunetta dall'amabile, irresistibile sorriso”. (...) Se una

*A sinistra, un'immagine di scena della prima mondiale di Aspettando Godot, tenutasi a Parigi nel 1956: sul palcoscenico erano impegnati tra gli altri Jean Martin e Albert Remy. Qui accanto, l'attrice Billie Whitelaw durante la messinscena del dramma Passi, diretto da Beckett nel 1976*

frase com ‘devi volermi bene, ma non troppo bene, non ne vale la pena, ti renderebbe infelice, non mi conosci’, che Beckett le scrisse subito dopo il suo ritorno a New York, fa pensare alla sua paura di un coinvolgimento sentimentale, una lettera successiva in cui si legge, ‘ho mangiato una *bouillabaisse* l'altra sera al Marquesas, con l'inevitabile Sancerre, e ho desiderato che tu fossi lì, dimostra che egli non era affatto emozionalmente distaccato”.

Quando Pamela, tornata a New York, si ammala di polmonite e parotite, Beckett le scrive ripetutamente; ma quando la donna gli comunica la sua decisione di andare a vivere a Parigi le cose cambiano: Beckett si dice contentissimo della decisione, ma vive ancora con Suzanne. “Per qualche settimana dopo il suo ritorno a Parigi - riferisce Knowlson - s'incontrarono regolarmente (...). Nelle lettere successive, egli avrebbe chiamato Pamela con il soprannome di *Mouki*. La relazione, per quanto breve, fu assai intensa, romantica e sensuale. Ma venne interrotta bruscamente”.

È a questo punto, infatti, che a Beckett giunge la notizia della grave malattia del fratello, colpito da un tumore ai polmoni. Lo scrittore va immediatamente da lui per prendersene cura e qualsiasi altra cosa passa in secon-

do piano. Quell'esperienza lo segna profondamente. Scrive spesso a Pamela, per sfogarsi. Ci sono passaggi, in queste lettere, che divengono tutt'uno con il suo percorso drammaturgico e letterario: “E allora un altro giorno sarà passato - scrive ad esempio Beckett - e tutte le cose segrete che stanno dentro saranno peggiorate un poco, e uno non ci avrà fatto gran che caso”; “Le cose si trascinano, ogni giorno un po' più orribili, e con tanti giorni ancora davanti quale ulteriore orrore bisognerà aspettarsi”; “Aspettare in fondo non è così male se puoi muoverti qua e là. Questo è come aspettare stando legati a una sedia”.

“Tutto ciò - commenta Knowlson - prepara quello che sarà il mondo di *Finale di partita* dove qualcosa, lentamente ma inesorabilmente, sta facendo il suo corso: *Finita, è finita, sta per finire, sta forse per finire*”.

La morte del fratello, il 13 settembre 1954, lascia in Beckett una ferita mai rimarginata. Anche la relazione con Pamela gli diventa insostenibile, in questa situazione: non sopporta più il tradimento, l'inganno ai danni di Suzanne, che gli è sempre stata accanto, nel bene e nel male. Alla fine di novembre scrive a Pamela: “Per me le cose devono rimanere come sono. Non mi è rimasta abbastanza vita nemmeno per volerle cambiare. Potrebbero cambiare loro e lasciarmi solo. Anche in quel caso non farò nulla per cercare di fermarle. La parola felicità non ha più nessun senso per me. Tutto quel che voglio è restare nel silenzio... Non credere che non senta

la tua infelicità, ci penso ogni ora, con dolore. Per amor di Dio ammetti a te stessa che non sai nulla di me e cerca di credermi quando ti dico ciò che sono. È l'unica cosa che potrà aiutarti. Un giorno sarai felice e mi ringrazierai per non averti coinvolta ancor di più nei miei orrori". Non è la loro ultima lettera, ma qualcosa cambia nel profondo. Pamela decide di tornare negli Stati Uniti. Continueranno a scriversi per altri diciassette anni e si incontreranno ogni volta che l'uno andrà nella città dell'altro. Pamela avrebbe più tardi definito la loro una *amitié amoureuse*.

Una curiosità riguardante *Finale di partita* è legata alla figura di Adorno. In occasione di un incontro tra lui e Beckett, Siegfried Unseld, che l'aveva organizzato, scrisse: "Adorno si fece immediatamente un'idea sull'etimologia, la filosofia e il significato dei nomi in Beckett. Egli insisteva che *Hamm* (in *Finale di partita*) deriva da *Hamlet*. A partire da questa cosa aveva elaborato tutta una sua teoria. Beckett disse: 'Mi dispiace, professore, ma non ho mai pensato ad Amleto quando ho inventato questo nome'. Ma Adorno insisteva e Beckett si arrabbiò un poco... La sera Adorno cominciò il suo discorso e chiaramente segnalò la derivazione *Hamm* da *Hamlet* (aggiungendo che *Clov* era un *clown* storpiato). Beckett ascoltò con molta pazienza, poi bisbigliò al mio orecchio – me lo disse in tedesco, ma lo tradurrò in inglese – 'è questo il progresso delle scienze che i professori ottengono attraverso i loro errori!'"

Anche *L'ultimo nastro di Krapp*, come detto, è legato a un'esperienza drammatica di Beckett: la malattia e la morte del suo primo amore, Ethna MacCarthy. L'opera nacque di getto nel febbraio del 1958, quando lo scrittore si trovava a Ussy in preda a una profonda depressione per la morte dell'amica, con la quale aveva mantenuto, soprattutto nell'ultimo periodo della malattia, una fitta corrispondenza.

Sul finire degli anni Cinquanta, Beckett scrive ancora per il teatro *Fragment de théâtre I e II*, entrando nel nuovo decennio con *Il vecchio motivetto*. Un anno più tardi, ecco un altro dei capisaldi della sua drammaturgia: *Giorni felici*, cui farà seguito *Commedia (Play)* del 1963.

*Giorni felici* segna un altro momento importante della poetica beckettiana: oltre alla parola, anche il movimento comincia ad essere negato dall'autore ai suoi personaggi, intensificando quel senso di claustrofobia e di impossibilità di salvezza che pervade le sue opere.

"Il secondo atto di *Giorni felici* - conferma Bertinetti - presenta una caratteristica importante per la successiva produzione teatrale. Winnie, che nel primo atto poteva ancor muovere la testa e le braccia, come Nagg e Nell in *Finale di partita*, è infatti costretta all'immobilità totale. Nelle opere seguenti spesso l'azione teatrale sarà privata di uno dei suoi elementi fondamentali: non ci sarà più movimento; ci saranno soltanto le voci, ad echeggiare su una scena sempre più astratta, sino al torrente di

parole che in *Non io* prorompe dalla Bocca illuminata da un riflettore".

La protagonista dell'opera è dunque Winnie, che sulla scena si presenta interrata fino alla vita: "La normalità delle sue frasi - spiega Bertinetti - nell'anormalità della sua situazione (che non viene spiegata come non viene spiegato perché nel secondo atto sia interrata fino al collo) è la chiave del dramma che (a torto) è stato definito, e a volte messo in scena, come ottimistico, come un elogio della tenacia e della resistenza umana di fronte alle avversità della vita e all'inevitabilità della morte. (...) L'interramento di Winnie è la visualizzazione della desolata realtà in cui risuonano quelle frasi illusorie. Winnie viene inghiottita dalla terra: un unico elemento di compassione può forse risiedere nel suo patetico destino, che lei non vuole riconoscere e che cerca di rimuovere, in questo simile agli altri personaggi di Beckett, continuando a parlare. È inutile cercare di trovare un messaggio di speranza, un magari indiretto riconoscimento di positività in qualche aspetto della condizione umana ritratta da Beckett, come invece spesso fa la critica anglosassone o la stucchevole critica cattolica francese. Semplicemente non c'è niente di tutto questo, neppure in *Giorni felici*, che semmai merita qualche riserva perché ridice in modo non particolarmente originale quanto affermato nelle precedenti opere di Beckett".

A proposito di questa sua opera, rispondendo a Kay Boyle (sua amica, autrice

e attivista politica americana) nel 1961 sul perché Willie raggiunga Winnie sulla cima, Beckett risponde: "La domanda su cosa 'cerchi' Willie, se Winnie o il revolver, è come chiedere a proposito di *Tutti quelli che cadono* se il signor Rooney abbia o meno scaraventato la bambina fuori dal vagone. E la risposta è la stessa in entrambi i casi - non lo sappiamo, io almeno non lo so. Tutto ciò che è necessario per quel che mi riguarda (...) è l'ambiguità del movente (...). Provare il dubbio dal punto di vista drammatico era una possibilità che non andava perduta, né sprecata indicando una soluzione. Questo è ciò che sentivo, in ogni caso. So che si ritiene che le creature letterarie non debbano avere segreti per i loro autori, ma temo che per me abbiano poco altro".

Sempre a proposito di *Giorni felici* così ne spiegò la nascita a Brenda Bruce, l'attrice alla quale era stata affidata la parte di Winnie (le parole sono riportate dalla stessa Bruce in un'intervista del 1994): "E allora disse: 'Beh, pensai che la cosa più terribile che possa succedere a qualcuno sia di non permettergli di dormire, così che ogni volta che sei lì lì per addormentarti c'è un 'dong' e ti risvegli per forza. Stai affondando dentro la terra ed è pieno di formiche, e il sole risplende continuamente giorno e notte e non c'è un albero... così niente ombra, niente, e quella campana ti tiene sveglio per tutto il tempo e tutto quello che hai è un mucchietto di cose per guardarti per tutta la vita'. Teniamo presente che stava parlando della vita di

continua ►



*Una scena di Film, con Buster Keaton. In basso, l'attore e il drammaturgo. Sotto, ancora Beckett con Rick Cluchey, ergastolano di San Quentin poi divenuto suo collaboratore*



una donna. Poi disse: 'E ho pensato: chi avrebbe potuto tenere testa a tutto questo e andarsene giù cantando? Soltanto una donna'".

In *Giorni felici* vengono sottolineate le molte citazioni dotte di Winnie, da Shakespeare, Milton, Gray, Browning, Keats, Yeats ed Herrick. "Winnie - spiega Bertinetti - parla in un linguaggio estremamente colloquiale, ma si compiace nel citare i classici, i 'bei versi' di cui non ricorda l'autore (ma parla esplicitamente di classici e di versi squisiti quando cita quelli mediocri di Charles Wolfe); quasi sempre però la citazione non è dichiarata e le parole dei classici entrano nelle sue frasi in modo mascherato, producendo per il

lettore un effetto ironico che indubbiamente da Winnie non è voluto".

### La nostalgia della pre-nascita

Abbiamo toccato sin qui diversi temi forti della poetica beckettiana. Un altro è quello che riguarda quella che Bertinetti definisce "acuta nostalgia per lo stato fetale".

Perché questa nostalgia? Perché quello stato è "precedente alla dannazione dell'esistenza e più vicino a quel *néant* che rappresenta la condizione ideale. Tale atteggiamento si riflette nella posizione che spesso essi assumono, da Estragone alle figure di *Immaginazione* e *Bing*, da Macmann al narratore di *Come è*, sdraiati sul fianco, con le ginocchia vicine al mento (...). Se la vita è una maledizione che ha nella nascita la sua origine, la nascita a sua volta rinvia ad una colpa necessariamente precedente: l'atto 'sciagurato' del concepimento". Altro punto da sottolineare: quando si riferisce all'atto sessuale, Beckett usa espressioni negative, come per indicare qualcosa di fastidioso, addirittura tale da procurare sofferenza. "Se l'atto sessuale viene presentato in questo modo - commenta Bertinetti -, se ben presto i personaggi si dimostrano estranei e indifferenti al desiderio sessuale, questo non dipende da un atteggiamento puritano di Beckett; è invece una logica conseguenza del tema

centrale della sua opera. Dalla nascita i personaggi beckettiani sembrano saltare direttamente alla vecchiaia. Pochissimi sono quelli che si trovano in una zona intermedia".

La vita come condanna, dunque, come segmento di pena tra una nascita che segna la fine di una condizione positiva e una morte che sembra non voler mai arrivare a porre fine alla sofferenza: due opposti che coincidono, dunque, secondo quell'identità dei contrari teorizzata da Giordano Bruno, filosofo al quale Beckett aveva dedicato nel 1929 il suo primo saggio (giudicato da Joyce un po' carente proprio nella parte riguardante Bruno).

### I carcerati di San Quentin

Un'esperienza certamente tra le più intense e gratificanti per il "difficile" e distaccato Beckett fu quella vissuta con il laboratorio teatrale attivo all'interno del carcere californiano di San Quentin. Chi meglio degli ergastolani potevano comprendere il senso del teatro di Beckett, la sua visione devastante dell'esistenza, il senso di disgregazione dell'essere? Ne nacque una collaborazione ricca e produttiva, in particolare con Rick Cluchey, destinato a divenire - una volta liberato sulla parola - collaboratore e apprezzato interprete del teatro beckettiano. Era stato lui, ergastolano, a fondare la compagnia nel 1957.

### Beckett e la regia

Tra il 1964 e il '67 Beckett si dedicò assiduamente al teatro, collaborando con attori e registi. Un incontro ravvicinato che gli fece capire

prima di tutto che per mettere in scena i suoi drammi così come li immaginava avrebbe dovuto provvedere da solo all'allestimento: un atteggiamento che non può non riportarci all'analoga esperienza vissuta da Pirandello.

A questo periodo risalgono le opere *Quello che è strano, via* (1964), *Vai e vieni* (1965), mentre negli anni seguenti i suoi lavori per il teatro si completeranno con *Respiro* (1968), *Non io* (1972), *Quella volta* (1975), *Passi* (1975), *Un pezzo di monologo* (1980), *Dondolo* (1981), *Improvviso dell'Ohio* (1981), *Catastrofe* (1982) e *Cosa Dove* (1983). Scrive anche per la radio e per la televisione, mentre per il cinema la sua unica esperienza è *Film*, del 1965, che lo vedrà lavorare con Buster Keaton.

### Il cinema e Buster Keaton

La scelta di un attore del cinema muto come protagonista del suo unico film non è ovviamente casuale, e porta Beckett alla sublimazione della sua opera di disintegrazione della parola.

Il primo incontro fra il drammaturgo e l'attore in un hotel americano fu, in realtà, deprimente, come ricorda Knowlson, citando le parole del regista Alan Schneider, presente alla scena: "Quando Sam e io arrivammo, Keaton stava bevendo una lattina di birra e guardava una partita di baseball in tv; sua moglie era nell'altra stanza. I saluti furono tiepidi, forse senza volere, leggermente imbarazzati. I due si scambiarono pochi convenevoli, era soprattutto Sam a parlare, poi si misero a sedere in silenzio, mentre Keaton continuava

a guardare la partita. Credo che non ci abbia neanche offerto una birra. Non che fosse mal disposto, semplicemente non ci aveva pensato. O forse doveva aver pensato che un uomo come Beckett non beveva birra. Ogni tanto Sam e io cercavamo di dire qualcosa per mostrare dell'interesse verso Keaton o solo per tenere in piedi una conversazione inesistente. Tutto inutile. Keaton rispondeva a monosillabi e tornava subito agli Yankees – o erano i Mets? ... Era straziante. E senza speranza. Il silenzio durò un interminabile settimo inning".

Se l'inizio non fu dei migliori, tra i due si instaurò comunque ben presto un rapporto di reciproca stima, anche se non di amicizia per le troppo profonde differenze che li caratterizzavano.

### Commedia

Abbiamo visto come nel 1963 Beckett scriva *Commedia*. Si tratta di un'opera nella quale ancora una volta vita e arte, nella produzione dello scrittore, si intrecciano. E ancora una volta c'è di mezzo una donna.

Si tratta di Barbara Bray, già redattrice della BBC licenziatasi dopo che le avevano chiesto di passare alla produzione. Aveva invece deciso di trasferirsi a Parigi con le sue bambine, nell'intenzione di dedicarsi alla traduzione. In questo suo progetto Beckett aveva ovviamente un ruolo fondamentale. "Non sappiamo - commenta Knowlson - quanto Suzanne fosse consapevole della relazione tra Beckett e Barbara, sebbene nelle sue opere, soprattutto in *Commedia*, vi siano chiari indizi che lo fosse.



## Curiosità

**Beckett si dichiarava piuttosto disinteressato al giudizio del pubblico, specie quando positivo. Knowlson ricorda però un aneddoto divertente, secondo il quale il drammaturgo "rise di cuore quando Brenda Bruce (foto) lo chiamò a Parigi durante le repliche (di "Giorni felici") per raccontargli di 'uno in platea che si è alzato e mi ha urlato contro finché hanno acceso le luci e l'hanno portato via. Ho ricominciato e il pubblico ha applaudito. Poi, cinque minuti dopo, quell'uomo è tornato ed è andato verso la poltrona, mi ha fatto un inchino e ha detto: 'Mi scusi, ho dimenticato l'impermeabile'".**

Quanto a lui, Beckett non poteva avere molti dubbi su quanto Barbara lo amasse e si sentisse coinvolta; sicché, secondo le testimonianze degli amici, l'arrivo di lei a Parigi gli fece temere di dover prendere delle decisioni contro la propria volontà, costringendolo così a pensare a come avrebbe dovuto comportarsi.

Quanto a Suzanne, aveva adesso 61 anni e la sua posizione appariva sempre più vulnerabile. Forse lei fece qualche pressione su Beckett perché la sposasse o forse lui volle dimostrare quanto le fosse leale: qualunque ne fosse la ragione, il matrimonio con Suzanne rese chiaro - a lei e a Barbara - che non

era sua intenzione lasciare la donna con cui aveva vissuto per più di vent'anni".

A questo punto Beckett doveva trovarsi in una posizione scomoda: dopo quello che era successo con Pamela, non voleva certo che anche con Barbara la sua relazione potesse portare dolore a Suzanne (che ha sposato nel 1961); ma anche lasciare Barbara avrebbe arrecato dolore, questa volta alla donna che indubbiamente lo amava. "È probabile - commenta a questo punto Knowlson -, e corrisponderebbe al suo carattere, che egli tentasse di rendere tutti felici".

In *Commedia*, dunque, tre personaggi chiusi dentro altrettanti otri-urne parlano in un dialogo tale solo all'apparenza, visto che in realtà si tratta di tre monologhi che si intrecciano. Fu proprio la Bray a recensire la prima mondiale dell'opera, nel 1963 a Ulm, e sull'*Observer* scrisse che i tre personaggi erano "persone in tutta la loro divertente, disgraziata e preziosa fragilità, con profondo patetismo, nonostante tutto, dei loro sforzi per amarsi, e sopportare".

### Il premio Nobel

Nel 1969 Beckett viene insignito del Premio Nobel per la letteratura. Motivazione: "Nel regno dell'annientamento, l'opera di Samuel Beckett si leva come un *Miserere* dell'umanità tutta, poiché la sua tonalità in sordina suona come una liberazione per gli oppressi e conforto per coloro che sono nel bisogno". La notizia fu commentata da Suzanne come una "catastrofe", perché capiva quanto questa po-

polarità avrebbe infastidito Beckett, sempre più restio a sopportare il trambusto che il successo comportava. Beckett non si recò a ritirare il Nobel e versò in beneficenza l'ingente somma di denaro che vi era collegata.

### La critica

La motivazione del premio Nobel, per quanto - forse necessariamente - un po' sfuggente, solleva una questione che la critica ha progressivamente appoggiato con maggiore convinzione, ma che può trovare scettici ancora oggi molti studiosi e osservatori.

Secondo alcuni, infatti, quello di Beckett non si "limiterebbe" ad essere un teatro che porta in scena disfattismo, pessimismo e male di vivere: in realtà, questo sarebbe solo il mezzo quasi catartico attraverso il quale l'autore darebbe a ciascuno di noi, ma in particolare agli "ultimi" e ai reietti, un barlume di speranza, per il fatto stesso di vedere sulla scena la propria esperienza di vita, il proprio disperato agonizzare.

### La morte

Suzanne muore il 17 luglio 1989 per le conseguenze di un enfisema; forse soffriva anche del morbo di Parkinson. Beckett la segue pochi mesi più tardi, dopo un periodo trascorso in clinica, il 22 dicembre dello stesso anno. Riposano insieme nel cimitero di Montparnasse a Parigi.

Per loro una semplice lapide di granito, realizzata secondo i desideri dello stesso Beckett: a coprirli una lapide "senza colori, lunga e grigia".



Indubbio il valore dell'opera dell'irlandese,

# Beckett, genio in bilico

■ di Luigi Lunari

L'appunto

Sincero fino all'autodistruzione, non posso negare di appartenere ad un'altra parrocchia rispetto a quella di cui Samuel Beckett è il sommo e riconosciuto pontefice. Le frasette e le parole d'ordine nelle quali i nostri bigini mentali ne racchiudono l'opera sono noti: incomunicabilità, solitudine individuale, impossibilità di ogni liberazione. Il tutto riportato alla grande scuola dell'esistenzialismo, da Heidegger a Sartre; ma con la stessa superficialità con cui - vulgo - la relatività viene esemplificata con il fatto che se sei con la morosa il tempo passa in fretta, se sei dal dentista il tempo non passa mai. In realtà, la negazione della struttura drammaturgica tradizionale, il dialogare senza apparente senso, le situazioni surreali - che sono le caratteristiche più evidenti ed immediate delle opere di Beckett - ben più che alla ferrea logica dell'esistenzialismo si riconducono alla felice definizione con cui Martin Esslin, nel 1961, definì quel movimento che soprattutto a Parigi raccoglieva, quasi come apolidi, i drammaturghi di un mondo saltato in aria con la fine della guerra e mantenuto in aria dalla guerra fredda: da Adamov ad Arrabal, a Ionesco e - fi-

nalmente - a Samuel Beckett, raccolti tutti sotto l'ombrello del "teatro dell'assurdo". Ho parlato di un'altra parrocchia: che è quella del grande realismo che va da Omero ad Arthur Miller, passando per Shakespeare e Molière e Goldoni e Cechov, nei quali tutti l'assurdo esiste come componente della vita, non come una sua esclusiva chiave di lettura. Non nego naturalmente le "abilità" con cui - per esempio - *Aspettando Godot* risulta così stimolante per un attore e così affascinante per il pubblico: ma già il fatto che se lo si recita ad atti invertiti (e cioè prima il second'atto e poi il primo) nessuno se ne accorge e il tutto va bene lo stesso, mi mette qualche sospettosa pulce nell'orecchio. (Lo stesso vale ovviamente per certi quadri contemporanei, indifferenti all'essere appesi a testa in su o a testa in giù; e per tutta la musica, stocastica o altro, nella quale un esecutore suona quel che gli pare quando gli pare, incurante di quelli che suonano con lui.) Così come - tornando a Beckett su un piano più tecnico - l'enorme quantità di didascalie che dicono all'attore a che punto esatto deve tossire o sbadigliare o dire "ehm!"; lascia un po' perplessi in merito a quella che dovrebbe essere l'auto-

sufficienza e l'autoevidenza della battuta scritta.

Ma al di là di ogni facile aneddottica, tre sono i fattori sui quali si è formata la mia diffidenza su Beckett; che qui esprimo sbrigativamente, ma pronto a discuterne con chiunque abbia tempo e voglia di farlo.

Il primo è un simbolismo che, di fatto, finisce con il tradire una realtà ed evadere da ogni possibile problema: il lamentare la solitudine umana mostrando due uomini in una landa desolata (come in *Aspettando Godot*), o il denunciare la condizione femminile mostrando una donna sepolta prima fino alla cintola e poi fino al collo (come in *Giorni felici*) potrebbe sembrare tautologico. Mi parrebbe più utile segnalare come nel mondo si possa essere soli anche in mezzo alla folla, e legati alla soggezione femminile anche se fisicamente libere di andare a ballare e andare al cinema.

Il secondo fattore riguarda il carattere assolutamente elitario del teatro di Beckett - che è certamente libero di scrivere quel che sente e di essere come è - ma che altrettanto certamente si colloca un po' in disparte rispetto a quello che è il grande corso della storia, in un mondo oggi più che mai globale, ma

ma il suo teatro tende ad autoescludersi, ad autonegarsi

## tra fascino e non utilità

già ai tempi di Beckett aperto all'avvento delle grandi masse popolari che fanno sentire la loro voce e che chiedono un mondo (e dunque anche un teatro) fatto a loro immagine e somiglianza, dove si dica pane al pane (come vuole la saggezza popolare), e il comun dire sia "sì sì, no no", come consiglia il Vangelo. La buona fede e la sincerità di Beckett sono - sia detto in tutte lettere - fuori discussione. Lungi dall'essere un demagogico marpione come Ionesco, al quale a volte è inopinatamente associato, Beckett sente profondamente i problemi di cui tratta e li realizza drammaturgicamente in situazioni e linguaggio adeguati, in quel perfetto equilibrio di forma e di contenuti che è l'essenza dell'arte vera. Ma prendiamo ad esempio quel tema dell'incomunicabilità così essenziale al suo mondo,



questo essendo il terzo dei fattori di diffidenza di cui sopra. A che cosa conduce la logica della ricerca che Beckett vi pratica? Ad un progressivo impoverimento dell'azione, della situazione, della parola stessa. *L'ultimo nastro di Krapp* vede un protagonista "comunicare" con se stesso, in *Gioco* tre personaggi chiusi in altrettanti otri, parlano a turno senza colloquiare, in *Atto senza parole, n.1* la comunicazione è puramente gestuale ed avviene non con un antagonista ma con delle "cose", in *Not I* una impersonale bocca illuminata parla a ruota libera con un indecifrabile essere che non risponde... La ricerca sull'incomunicabilità conduce per forza propria alla incomunicabilità più totale, alla negazione di ogni dialogo, all'impossibilità di un conflitto drammatico, e dunque all'impossibilità del teatro, che è per sua natura comunicazione, dialogo, conflitto tra un protagonista ed un antagonista, o comunque tra un essere umano e un altro. La sincerità e il rigore di Beckett lo imprigionano nel vicolo senza uscita di un'incomunicabilità totale, lo condannano al silenzio. Si tratta di una situazione non nuova nel mondo dell'arte e della critica dell'arte. Già Theodor Adorno, nell'im-

mediato dopoguerra, aveva denunciato come il rigore della musica dodecafonica conducesse all'impossibilità della musica e alla sua morte. Allo stesso modo il rigore della ricerca drammaturgica di Samuel Beckett genera di necessità l'impossibilità del teatro e il suo spegnersi nel silenzio. Il problema - se non altro per me - è il conciliare l'indubitabile fascino di Beckett con la diffidenza per il suo modo di essere e la conseguente "condanna" del suo teatro. E la soluzione - ancora una volta: se non altro per me - è nel constatarne la sua intempestività, la sua chiusura alla evoluzione della storia e della società, il suo carattere essenzialmente reazionario di chi non s'accorge che il mondo cambia, che *l'io* deve diventare *noi*, se non vuol essere tagliato fuori dalla realtà. Il mondo si avvia ad essere globale, e Beckett (come del resto lo Schöenberg di Adorno) si chiude in se stesso, lamentando la mancanza di ogni possibile comunicazione con gli altri. La sincerità, la coerenza, la sofferenza di Beckett, personaggio e autore (e questo ripeto affinché non rimangano dubbi) non sono assolutamente in discussione, così come non lo è il fascino che le sue opere migliori esercitano. Ma si

tratta dell'identica coerenza che ha portato Alfieri a creare un teatro per un'élite aristocratica, già condannata dalla storia, mentre il mondo svoltava verso l'avvento rivoluzionario di una nuova classe borghese. La lamentazione beckettiana è sincera, ma rimane "là", nel suo vicolo cieco, testimonianza puramente sentimentale, "non utile" agli altri.

Un aneddoto, per concludere con l'ottimismo. Qualche anno fa, quando grazie al Premio Faber, *Aspettando Godot* fu rappresentato al Teatro Olimpico, alla fine dello spettacolo un autorevole esponente del più attivo nord-est italo, mi si avvicinò per dirmi, con un linguaggio ben più pertinente del dialogare di Vladimiro e di Estragone, "El sarà anca un capolavoro, ma mi no g'ho capio gnente!"

Ebbene: l'avrei abbracciato!



COLLANA

# DOCUMENTI

- 1 I LUOGHI DEL TEATRO**
- 2 RECITARE: LO STILE E LE TECNICHE. Prima parte**
- 3 RECITARE: LO STILE E LE TECNICHE. Seconda parte**
- 4 LA COMMEDIA DELL'ARTE**
- 5 LA NASCITA DELLA REGIA**
- 6 SHAKESPEARE e il teatro elisabettiano**
- 7 IL TEATRO DI NARRAZIONE**
- 8 MOLIÈRE, GOLDONI e il loro tempo**
- 9 LUIGI PIRANDELLO**
- 10 SAMUEL BECKETT**

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

*Ottobre 2010*

■ di **Giuliano Polato**

*Dopo aver riflettuto sul testo teatrale, sulla sua struttura e sulla sua genesi, passiamo a osservarlo da un altro punto di vista: quello della lettura.*

# Come leggere un testo teatrale

Torno su quanto pubblicato negli ultimi numeri di questa rivista, passando ad approfondire quel che intendevo per possibile lettura preliminare di un testo teatrale, prima di giungere ad allestirlo. Si tratta, naturalmente, solo di un piccolo esempio, ma può servire come punto di partenza.

Come testo propongo *Quando noi morti ci destiamo* di Henrik Ibsen.

“Curio Dentato, se ben ricordo, diceva che preferisce essere morto piuttosto che vivere come un morto. E, in realtà, la peggiore disgrazia che possa capitare è quella di uscire dal numero dei vivi prima ancora di morire.” Così, or sono quasi duemila anni, scriveva Seneca, il grande filosofo e maestro (*De tranquillitate animi*, V - 5). E quante volte molti di noi, per i più diversi motivi - tutti, però, legati ai tumulti che facciamo risiedere in quella straordinaria pompa che giace al centro del nostro corpo (una massa di muscoli cui deputiamo non solo la regolazione dell'umor rubro che ci fa esistere ma anche, e forse soprattutto, la capacità di “sentire” e quindi di vivere -, hanno fatto esperienza di ciò! Quante volte i nostri desideri, le nostre aspirazioni, i nostri sogni, i nostri Amori si sono infranti contro improvvisi e imprevisi muri, lasciandoci annichiliti e privi

di ogni forza e volontà di continuare lungo la Strada che ci sembrava tracciata (e poco importa il nome che vogliamo attribuire alla mano che segnava quel solco: Fato, noi o Dio) e che eravamo disposti a seguire, costasse quel che costasse! E quante volte, ancora, la nostra razionalità, il nostro farci contabili e notomisti della vita e delle sue più vere e alte espressioni (nella cieca illusione che logiche analisi possano farci giungere a penetrare nella non-logica del cuore), la nostra pavidità “ci fan sopportare i mali che abbiamo”, impedendoci di volare verso nuovi cieli che, pur sapendo che ci appartengono, non conosciamo e che, pertanto, temiamo: “così la coscienza ci fa vili e la tinta nativa della risoluzione è resa malsana dalla pallida cera del pensiero e imprese di grande altezza e importanza deviano le loro correnti e perdono il nome di azione.” (W. Shakespeare *Amleto*, atto III scena I)

Tutto diviene buio, grigio. Non scorgiamo più la luce e, quando essa si manifesta, ci abbaglia. Abbiamo ripiegato le ali, ci siamo volontariamente chiusi in una voliera, abbiamo messo la benda della ragione agli occhi dell'anima, gli specchi ci fanno paura. In particolare ci fanno paura quegli specchi che hanno un nome,

quello di coloro che, in qualche modo, qualsiasi esso sia, ci avevano aperto gli occhi su nuovi orizzonti, ci avevano fatto scorgere quella parte della nostra anima che non eravamo mai riusciti o non avevamo mai voluto vedere, ci avevano fatto sentire che in noi scorre quell' *ànemos*, quel soffio vitale che ci rende unici: sono coloro che, forse più di noi, nel momento in cui abbiamo voluto girare lo sguardo, da un'altra parte hanno la parvenza dei fantasmi, degli spettri. Ora in essi la vita è spenta, perché noi abbiamo soffiato con forza, sulla fiammella che li teneva vivi: abbiamo trasformato la loro certezza di vivere in illusione, prima, e poi in assenza di speranza, di fiducia. Sono morti come e forse più di noi, schiacciati da quelle che, con definizione marxiana, potremmo chiamare “sovrastrutture”: le convenienze, le convenzioni, le “normalità”, il “quieto vivere”, davanti alle quali la nostra paura di osare, di essere, invece che di lasciarsi “fare”, ha chinato il capo.

Ma la fiamma non si spegne. Sembra esitare, vacillare, ridursi a semplice tizzone, ma da qualche parte trae l'ossigeno per tentare di rialzare la testa. Da dove? Non so bene. Forse dall'Amore, dal Bello, dal Sogno. Abbiamo tenuto ben chiuse le nostre ricchezze, in attesa che si presentas-

se l'occasione per venderle tutte per poter acquistare il campo dove sappiamo essere sepolto lo scrigno che racchiude il tesoro che ci farà rinascere. Abbiamo bisogno di risurrezione.

Poco prima che Seneca scrivesse le parole più sopra citate, c'era stato Chi aveva dato la speranza che questa Risurrezione fosse possibile. Gli ci erano voluti tre giorni per mostrare questa possibilità. E per tornare alla Vita era dovuto passare attraverso la morte più atroce, era dovuto scendere fino al buio più nero dell'Inferno per rovesciare ogni convenzione, per liberare dal Male, anche da quello del “lasciarsi vivere”. Ma, per chi crede, Egli era Dio.

Molti altri, in una dimensione laica, hanno cercato di mostrare quali possano essere le vie per ri-nascere: tra i tanti mi piace citare D'Annunzio, all'inizio del Libro secondo de' *Il Piacere*: la convalescenza come rinascita del corpo e dello spirito, dopo le ferite mortali che quelli avevano subito poco prima.

Un'altra strada per risorgere sembra indicarla Henrik Ibsen nel suo *Quando noi morti ci destiamo*, al punto che il titolo dell'opera potrebbe essere mutato in *Risurrezione*.

(continua  
nel prossimo numero)



# Le nuove strade dell'arte per Robert Wilson

■ di **Filippo Bordignon**

**R**obert Wilson: figura fondamentale in ambito moderno e contemporaneo, con il suo lavoro ha contribuito a internazionalizzare le più pregevoli istanze della sperimentazione statunitense negli ambiti teatrale, operistico e, più generalmente, nel mondo delle Arti. Uomo 'rinascimentale' le cui radici sono ben radicate in quel Texas delle grandi contraddizioni che gli ha dato i natali nel 1941, alla soglia del suo settantesimo compleanno, egli può vantare una biografia di straordina-

**Le radici in Texas, la mente senza confini, può essere paragonato a un "rinascimentale". Ha collaborato con altri grandi innovatori, da Glass a Reed, da Bourroughs a Ginsberg. Amante dell'Italia, vi ha trovato seguito**



Un ritratto di Robert Wilson

ria caratura, unitamente al plauso dei tanti colleghi che hanno incrociato il suo cammino artistico e intellettuale. Tanti e distanti tra loro sono i nomi coi quali ha collaborato il nostro: sceglieremo, nel mucchio, Philip Glass, Lou Reed, David Byrne, Tom Waits (sul versante musicale) ma aggiungeremo anche figure oggi leggendarie come lo scrittore William Burroughs, il poeta Allen Ginsberg e

il drammaturgo tedesco Heiner Müller. Grazie anche allo sdoganamento dell'amico Glass (apprezzato in Europa già a partire dalle esibizioni del suo primo ensemble), il successo e la notorietà di Wilson hanno attecchito anche in Italia, dove la celebre e oggi celebrata opera "Einstein on the beach" venne rappresentata ben sei volte nei primi Anni '80. La fascinazione dichiarata per il Bel Paese significa per il nostro l'adesione a quei criteri 'rinascimentali' che intendevano la creatività umano come veicolo col quale attraversare le Arti in lungo e in largo (ed ecco motivate le sue referenze in qualità di regista teatrale, coreografo, pittore, scultore, video-artista, designer di suono e luci). Ma andiamo con ordine.

Nato in quella Waco (Texas) nota al massimo per il massacro della setta religiosa dei davidiani nel '93, Robert si iscrive alla facoltà universitaria di economia aziendale; sono però le esperienze con i bambini disabili e i laboratori di teatro per l'infanzia a motivarne le aspirazioni successive: il suo lavoro riguarderà le arti figurative. Trasferitosi a Brooklyn nel 1963, consegue due anni più tardi una laurea in architettura al Pratt Institute. Forte delle lezioni apprese durante i corsi di Paolo Soleri e Sibyl Moholy-Nagy (vedova del celebre architetto 'bauhaus' László Moholy-Nagy) e degli studi di pittura con George McNeil, nel 1968 Wilson è pronto per fondare una propria compagnia di performance sperimentale, la Byrd Hoffman School of

# Philip Glass

Robert Wilson e Philip Glass (foto): un connubio che, per l'intelligenza d'ogni dove, ha significato la possibilità di rinnovamento (ma 'rivoluzione' è forse il termine più appropriato) dell'universo teatrale.

Tappa imprescindibile per documentare questo fortunato sodalizio la leggendaria opera in quattro atti "Einstein on the beach", composta a quattro mani tra il 1975 e il '76.

Inizialmente i due avevano preso in analisi la possibilità di allestire uno spettacolo incentrato sulla figura di Adolf Hitler; intense complessità e delicatezza per un tale soggetto virarono sulla vita del Mahatma

Gandhi. Si finì per optare in favore dell'esimio matematico e filosofo tedesco, figura chiave per il Novecento ma pure 'personaggio' arcinoto alle masse in virtù di alcuni manierismi.

La forte ricettività dei suoi stessi attori (chiamati a scrivere di proprio pugno parte dei testi da interpretare), l'estenuante vitalità delle partiture di Glass e l'entusiasmo della stampa specializzata faranno dell'"Einstein" un'opera cult, testimoniata su cd fino a oggi in diverse riedizioni ma di cui sfortunatamente manca ancora un filmato ufficiale che ne esponga in toto la grandiosità.

Voci piuttosto attendibili danno ormai imminente

l'inizio di un progetto video, supervisionato da Wilson e Glass, al fine di offrire finalmente anche alle nuove generazioni una testimonianza esaustiva di quella rivoluzione artistica che tracciò una strada per molto teatro contemporaneo di lì a venire.

Philip Glass



Byrds. I testimoni dell'epoca assicurano che, già a partire dai lavori dei primi '70, l'estetica del nostro è bella che formata: "The life and times of Sigmund Freud" ma soprattutto "The life and times of Josef Stalin" forzano lo spettatore a una dilatazione temporale la quale può richiedere per un solo spettacolo una notte intera, scardinando la possibilità di una fruizione continuativa e generando così interpretazioni parziali e dunque variabili da soggetto a soggetto. Nel '74 "A letter to queen Victoria" presso l'Anta theatre di Broadway, riscuote modesto successo di pubblico ma grande sensazione in ambito di critica e degli addetti ai lavori. Viene lodata la sua scelta delle musiche (qualità

questa confermata dal prezioso ventaglio di compositori dei quali Wilson da sempre si è avvalso) come pure il peculiare senso dello spazio e del movimento teatrale. Si riconobbe a Wilson il ruolo di portavoce di quel fermento underground che, a partire dalla lezione del Living Theatre, aveva ispirato personaggi attivi in ambito newyorkese dalla fine dei '60 come Richard Foreman, Meredith Monk, Joe Chaikin per l'Open Theatre e Richard Schechner con il Performance Group. Oltre a un nutrito gruppo di sostenitori concentrati nella zona di Soho, Robert riuscì a destare l'attenzione del giovane compositore Philip Glass. Da subito tra i due s'instaurò una profonda sintonia, una comu-

nanza di scopi e interessi presto sbocciata nell'intenzione di collaborare per un'opera teatrale. Sarà questa la definitiva fioritura del 'teatro dell'immagine' per cui oggi Wilson viene decorato e ricordato, sorta di personalissima rielaborazione dell'esempio fornito in quegli anni dal Living ma pure mistura delle esperienze nel campo architettonico e pittorico. Sull'"Einstein on the beach" (il titolo è dello stesso Wilson) si è detto e scritto a profusione; potremmo semplicemente aggiungere che si tratta del prodotto del più formidabile talento teatrale e del più formidabile talento musicale (in ambito di musica seria) delle proprie rispettive genera-

continua ►



zioni. Vanno però evidenziati alcuni distinguo rispetto al teatro pur d'avanguardia dell'epoca: su tutto l'utilizzo martellante, all'interno dell'intricata e ossessiva trama minimalista scritta da Glass, della voce 'parlata' (con l'evidente risultato di un'ulteriore estremizzazione della risultante sonora). In una delle parti più famose dell'opera poi, il testo viene sostituito dalla fredda elencazione di una serie di semplici numeri. Le azioni sceniche dimostrano una profonda comprensione degli insegnamenti di Merce Cunningham (ma nomineremo anche George Balanchine e Martha Graham), sottraendo al dinamismo implicito ai corpi la sua componente fisica e ritagliando così nello spazio figure di asettica mancanza. Fu questa la prima e dunque più nota manifestazione di quell'appropriazione spaziale da parte di scenografie elementari ma di

indubbia efficacia, sorta di compensazione per la voluta distanza dell'elemento attoriale; apparecchiature concepite per giocare su grandi altezze evocano la sensazione di una vertigine controllata, calcolata nel dettaglio per arridire al pubblico smaliziato ma pure ai neofiti, catturati da una grandiosità che non sanno spiegare. Poco importa (ri)costruire un filo spartiacque incapace di dimostrare la propria età: l'"Einstein on the beach" si conferma ancor oggi esperienza sbalorditiva che in molti si augurano di poter saggiare in un prossimo riallestimento. Impegni inderogabili negano a Wilson la possibilità di iterare l'esperienza negli episodi successivi della trilogia minimalista proseguita da Glass con "Sathyagraha" ('80) e "Akhnaten" ('83). Per la complessità dei ritratti tracciati (rispettivamente, le vicende di Gandhi nel suo periodo africano e la vita del faraone monoteista vissuto intorno al 1300 a.C.) i due lavori avrebbero sicuramente meritato il tocco e l'ispirazione dell'uomo di Waco: le principali innovazioni invece, si fermarono sul pur lodevole piano musicale, con l'apertura a un'orchestra sinfonica e l'utilizzo (per il libretto di Akhnaten) dell'accadico, l'ebreo biblico e l'egiziano antico. Il ricongiungimento avviene nell'84 per la monumentale performance multinazionale "CIVIL warS: A tree is best measured when

it is down", concepita per le Olimpiadi estive con sezioni indipendenti da sviluppare in Giappone, Stati Uniti, Francia, Olanda, Germania e Italia. L'esordio all'Opera di Roma non mantiene, per ovvie ragioni, la durata inizialmente prevista di dodici ore: pur nella sua parziale esecuzione il lavoro viene ricordato per uno spiccato vigore, tributandogli addirittura una selezione all'unanimità da parte della giuria del Premio Pulitzer nella sezione "Teatro" (ma si concluderà con un niente di fatto a causa del Consiglio di Supervisione che per '86 non assegnerà alcun riconoscimento). Resta il fatto che CIVIL warS è l'ennesimo esempio di uno stile austero, caratterizzato sul palco da movimenti rallentati e dilatazioni al limite della tolleranza. Va però sottolineata, alla base, la totale mancanza di velleità forzatamente intellettualistiche nelle scelte del nostro. A stimolarlo, solo l'esigenza di sfidare i limiti comunemente accettati; un esempio esaustivo di questa predisposizione, sotto un profilo logistico, riguarda l'allestimento di "KA MOUNTain and GUARDe-nia Terrace", posizionato sulla vetta di una montagna dell'Iran (Shiraz-Persepoli) per una durata di sette giorni. Con "The black rider" si compie una riuscita incursione in un territorio ibrido di letteratura colta derivata da un racconto del folclore tedesco, grazie allo scritto originale omonimo di William Burroughs (romanziero dannato e massimo esponente della tecnica 'cut-up') e le musiche del cantautore

Tom Waits: il risultato è una tragedia espressionista capace di avvicinare un nuovo pubblico giovane alle possibilità del teatro di ricerca. Si prosegue con "Time rocker", valorizzato dai duetti tra la leggenda del rock Lou Reed e il chitarrista Mike Rathke. Vanno poi ricordate le esperienze su materiale di autori classici, come nel caso del controverso "Woyzeck" di Büchner (e Waits torna a fare capolino), "L'opera da tre soldi" di Brecht e, più recentemente, il Beckett di "Giorni felici" e "L'ultimo nastro di Krapp". Con "Doctor Faustus lights the lights", su libretto di Gertrude Stein e musica creata da Hans Peter Kuhn, si contribuisce all'allargamento rispetto alle possibilità del teatro lirico: la melodia delle parole gioca con la musica, edificando una partitura sonora di stranianti bellezza. Ulteriore motivo di successo (spesso trascurato dalla critica) è la partnership con la coreografa giapponese Suzushi Hanayagi. Composizioni di geometrica compostezza, scene concepite per distendere la tensione dei nervi oculari e lasciar penetrare musica e parole con maggiore incisività: le motivazioni per legittimare lo status raggiunto dal nostro non si esauriscono nello spazio di un articolo forzatamente riassuntivo, soprattutto in virtù del fatto che innumerevoli sono le possibilità di contaminazione con questa o quella realtà creativa. Vi è poi una cospicua raccolta di esperienze slegate dal teatro e dunque mostre di disegni e schizzi, di sculture (Leone d'Oro alla Biennale di Venezia nel '93

per un'installazione scultorea) e prove riuscitissime nel settore del design d'arredamento. Il nuovo millennio ha portato a Wilson la possibilità di cimentarsi col mezzo televisivo grazie a un contratto col canale Lab Hd da cui derivano i "Voom Portraits", ritratti di personaggi famosi ma pure animali, vagabondi e appartenenti ad alcune famiglie reali. Partendo dallo spunto dei filmati sperimentali di Andy Warhol, le riprese frontali a camera fissa dei Voom si distinguono per il sapiente utilizzo di luci, telecamere e apparecchiature per il montaggio. Concepiuti per una ripetizione in loop, i video non prevedono un inizio o una fine, originando di per contro una sorta di opera d'arte unica e collettiva in fotogrammi. La staticità che alcuni hanno segnalato è solo apparente: capita infatti che, d'improvviso, i personaggi compiano una semplice azione (un battere di ciglia, una modifica della postura) variandone la percezione al pari di certe suite minimaliste. Le sfide più vicine hanno riguardato l'allestimento di una mostra egizia nelle stalle della Venaria Reale a Torino basata sui ritrovamenti nel Mar Rosso di due città sommerse e un esaustivo documentario girato dalla regista Katharina Otto-Bernstein dal titolo "Absolute Wilson". Sul versante didattico, sono sempre maggiori gli sforzi impiegati per la promozione del Watermill Center, laboratorio fondato nel 1992 che svolge al tempo stesso attività didattica, produttiva e archivistica. Appurata la

statura tributata al nostro dai più importanti organi di stampa internazionali resta aperto il dibattito sui possibili continuatori di un discorso creativo tanto sfaccettato; quali che siano i nomi che aspirino a questa scomoda catalogazione resta il bisogno di veder documentata la sua avventura artistica con maggiore attenzione, soprattutto in Italia. In ambito

editoriale pare che sia attualmente in commercio la sola raccolta di fax artistici "Love, Bob", indirizzati con piglio futurista agli innumerevoli amici e colleghi. Dalla Scala di Milano al Metropolitan Opera di New York, ogni spettacolo portato in scena diviene il pretesto per un arricchimento culturale al di là dell'opera trattata: l'universo Wilson fagocita passa-

to e futuro plasmando con la semplicità che è propria del genio soluzioni visive di sorprendente impatto emotivo.

In chiusura, piace scomodare il surrealista francese Louis Aragon il quale, chiamato a dire la sua sulle capacità del nostro si limitò a riferire, lapidario: "È colui che sognavamo ci sarebbe succeduto".

## Johnny e gli altri

Tra le ultime prove d'artista elargite dal nostro, va ricordata la mostra 'Voom Portraits', presentata l'anno scorso a Milano presso Palazzo Reale. L'idea è presto detta: ventiquattro video in alta definizione concernenti 'ritratti' di personaggi del 21esimo secolo. La qualità dell'immagine, la saturazione dei colori in bilico tra

iper-realismo e tentazioni glam hanno reso l'appuntamento un'esperienza trionfale applaudita in tutto il mondo, da New York a Mosca, da Miami a San Paolo. È questa, più prosaicamente, l'ennesima conferma di un talento multiforme, applicato secondo uno stile ben riconoscibile ai tanti media della nostra contemporanei-

tà. Pur non potendo vantare l'ironia dal progetto video 'Green Porno', concepito dalla nostra Isabella Rossellini, Voom Portraits è una godibile carrellata di volti noti e non solo (la stessa Rossellini, Brad Pitt, Winona Ryder, Johnny Depp, Jeanne Moreau, Salma Hayek ecc.); sul piano tematico si gioca sapientemente con rimandi e citazioni particolarmente gustosi (basterebbe l'esempio di Carolina di Monaco omaggiante la madre Grace Kelly nel film "La finestra sul cortile" di Alfred Hitchcock). Sotto un profilo tecnico il lavoro è il risultato di due anni a braccetto con Voom HD Networks, compagnia pionieristica nella ricerca sulle tecnologie per la televisione in alta definizione. Letta nella sua complessità invece, questa nuova fatica corona alla perfezione un percorso (quello relativo alla video-art) iniziato già negli Anni '70 con la serie di cento video-ritratti da 30 secondi ciascuno, noti come 'Video 50'. ■



*Barbara Tasca e Adriana Lepsky hanno ottenuto lusinghiere vittorie in Umbria*

## Due attrici... da premio per la Altinate

Ottimo bottino di premi per la Compagnia Teatrale Altinate di Mogliano Veneto, in provincia di Treviso, a seguito della sua partecipazione al 14° Festival Nazionale di Teatro Amatoriale "Premio Stella d'Oro", tenutosi nei mesi scorsi ad Allerona, in provincia di Terni. La formazione, presentatasi al concorso con la commedia "Una delle ultime sere di carnevale" di Carlo Goldoni, per la regia di Francesco Pinzoni ha infatti ottenuto la vittoria per le migliori attrici protagonista e non protago-

nista, andata rispettivamente a Barbara Tasca, nella parte di Siora Domenica, e ad Adriana Lepsky, per l'interpretazione di Madame Gatteau. Questa la motivazione per il riconoscimento alla Tasca: "Per la sua capacità di spaziare con eleganza e misura dal comico al drammatico, con notevole capacità attoriale"; quanto alla Lepsky, la giuria l'ha voluta premiare "per la sua travolgente simpatia e la efficace caratterizzazione del personaggio." Una nomination ha invece ottenuto la regia e nel complesso lo spettacolo si è



*Le due attrici premiate*

collocato ai primissimi posti per il gradimento da parte del pubblico.

La Altinate è attiva dal 2000

e ha in repertorio, oltre a questo lavoro del Goldoni, opere di Pirandello, Cecov, Lorca e Gallina.

## Proposta Teatro Collettivo, tournée in Argentina

Emozionante tournée in Argentina per la compagnia teatrale *Proposta Teatro Collettivo* di Arquà Polesine, che ha potuto portare oltre Oceano la propria verve teatrale e, in particolare, lo spettacolo "Il tutore in bilancia, ovvero La pupilla ritrovata", suo cavallo di battaglia da oltre vent'anni, libera e originale rielaborazione del regista Giorgio Libanore sulla base della riscrittura di Tonino Micheluzzi della commedia "La pupilla" di Carlo Goldoni. La formazione è stata protagonista di una serie di esibizioni in vari centri dell'Argentina, accolta con affetto ed entusiasmo da diverse associazioni locali impegnate nella salvaguardia della cultura italiana e veneta tra le comunità degli emigrati: da Rosario a Rafaela, da Buenos Aires a Tigre, ovunque la pre-



*Il gruppo a Rosario*

senza della compagnia di Arquà Polesine ha dato il proprio contributo a mantenere vivi quei legami che devono continuare ad esistere tra passato e presente di queste persone, di queste famiglie, di queste tante Italie fuori dall'Italia. Un posto speciale avranno d'ora in avanti, nel cuore dei componenti della compagnia, le associazioni Società Italiana

di Tigre, Famiglia Veneziana di Buenos Aires, Familia Veneta de Rosario e Società Italiana di Rafaela. I partecipanti all'avventura sono stati Natascia Celeghin, Marisa Migliari, Jacopo Ferrari, Matteo Perazzolo, Achille Ferrari, Rudy Teotto, Daniele Cestari, Paolo Turolla, Elena Colombo, Severino Chiereghin e Renata Zambello.

## 20 anni di teatro per il nuovo gruppo 'A Fenesta

Festa grande per la Nuova Compagnia Teatrale 'A Fenesta, formazione di San Donà di Piave ricostituitasi nel 2004. È però fin dal 1990 che questa compagnia calca il palcoscenico, concentrando la propria attività sui classici del grande teatro partenopeo, Eduardo in testa. Vent'anni di teatro, quindi. Vent'anni di passione che la formazione ha voluto celebrare nel migliore dei modi: ossia recitando, proponendo nel corso di ottobre una serie di rappresentazioni, diretta da Domenico Randolo, dedicate proprio al suo particolare repertorio, che nel corso degli anni è stato più volte premiato sia sul fronte attoriale che su quello registico.



## Festa nazionale del teatro Una rodigina all'Accademia



Si è svolta nelle scorse settimane a Siracusa, in Sicilia, la 23ª Festa nazionale Fita, occasione d'incontro e confronto per compagnie iscritte alla Federazione provenienti da varie parti del Paese. Tra i momenti di maggiore interesse dell'appuntamento

annuale, da segnalare la consueta attività dell'Accademia del Teatro Italiano, stage artistico riservato a un gruppo di giovani attori under 25 originari di diverse regioni: tra loro quest'anno anche la veneta Elena Milani, della Compagnia Instabile Taglio-

lese di Rovigo. I ragazzi, guidati dal regista Daniele Franci, hanno messo in scena con successo "Il sogno di noi topastri", liberamente ispirato a un racconto di Stefano Benni. Da segnalare anche la bella esibizione del musicista siciliano Mario Incudine.

### XV Festival internazionale di Viterbo: ecco i finalisti

È in programma fino al 5 dicembre con sette spettacoli finalisti la quindicesima edizione del festival internazionale di teatro amatoriale "Premio Città di Viterbo", promosso dalla Fita in collaborazione e con il patrocinio, tra gli altri, di Regione Lazio, Comune e Provincia di Viterbo, Agiscuola e Confederazione Europea per il Teatro Amatoriale.

Due le formazioni venete entrate nella rosa dei finalisti: "Nautilus" Cantiere Teatrale di Vicenza, di scena con "Nodo alla gola", thriller psicologico di Patrick Hamilton diretto da Piergiorgio Piccoli; e Gli Insoliti Noti di Verona, impegnati nella pièce "Un cretino per l'onorevole", scritta e diretta da Donato De Silvestri. Per la finale sono stati inoltre selezionati il Teatro Popolare di Tarquinia con "L'inventore" di Annibale Izzo, Teatro Drao & Teatrotre di Ancona con "La signorina Papillon" di Stefano Benni, l'Accademia dei Riuniti di Umbertide con "L'importanza di chiamarsi Ernest" di Oscar Wilde, il Teatro Nuovo di Marsala con "Il lupo perde il pelo" di Ray Cooney e Algazara Teatro (Spagna) con "La lezione" di Eugene Ionesco. A queste compagnie si aggiunge la formazione vincitrice del Premio Fitalia 2010, scelta in occasione della recente Festa del Teatro: si tratta della Compagnie di San Lorenzo di Lugo, diretta da Giuseppe Parmiani.

# Enzo Duse, esempio di giornalista-autore

autori veneti

Enzo Duse è un autore ben noto alle compagnie amatoriali venete, in particolare per tre testi: *Virgola*, *Quel sì famoso* (il cui titolo originario era *Temporale d'inverno*) e *Mato par le done*, scritte rispettivamente nel 1943, nel 1945 e nel 1954.

Nato a Villadose, in provincia di Rovigo, il 2 dicembre 1901, Duse morirà a Venezia 62 anni più tardi, il 7 luglio 1963. Come molti altri autori teatrali dell'epoca, anch'egli alternava la sua attività drammaturgica con quella di giornalista.

La famiglia dalla quale proveniva era di estrazione piccolo borghese, dal momento che suo padre, Gaetano, era il farmacista del paese, del quale rivestirà anche la carica di sindaco tra il 1902 e il 1906. Sua madre si chiamava invece Pasquina Brasolin.

Al seguito della famiglia, nel 1906 Enzo lascia Villadose e si trasferisce nel capoluogo, Robvigo, dove rimane fino al 1919, anno nel quale raggiunge Venezia che diventerà la sua patria d'adozione.

La carriera di giornalista, per lui, inizia presto, quando appena diciottenne - al termine della Grande Guerra - viene assunto come redattore alla Gazzetta di Venezia. Dopo un paio d'anni, nel 1922, passa poi a *Il Gazzettino* ricoprendo prima il ruolo di inviato speciale e in un

secondo momento quello di critico cinematografico. In quegli stessi anni prende anche a scrivere i suoi primi testi teatrali, sia in italiano che in veneto.

Erano però tempi difficili per chi, come Duse, avesse idee liberali e non accettasse di aderire al fascismo: in particolare, diverse reazioni suscitarono la sua decisione di promuovere, con il drammaturgo Sem Benelli, la Lega Italiana, per sciogliere la quale il partito fascista agì rapidamente e pesantemente con un apposito decreto ministeriale.

Caduto il fascismo, Duse entra a far parte del comitato di direzione del *Gazzettino*: una presa di posizione che poco più tardi, con la Repubblica di Salò, gli vale una condanna a dieci anni di carcere, che però riesce a evitare nascondendosi ai repubblicani. Poco più tardi entra nella Resistenza, collaborando con il Comitato di Liberazione Nazionale di Udine. Terminata la guerra, Enzo Duse diventa direttore responsabile di *Veneto Liberale*, de *Il Giornale delle Venezie* e, per alcuni anni ossia fino al 1950, della *Gazzetta Veneta*.

Le sue opere, come detto, sono sia in lingua italiana che in dialetto veneto. La prima risale al 1926: *Quelle oneste signore*, seguita nel

1929 da *La veste di raso* e due anni più tardi da *Favola senza morale*, del 1931.

Negli anni Trenta, i titoli da ricordare sono quattro: *Ladri* del '37 (la sua prima opera di buon successo), il poderoso *Introduzione alla vita eroica* del '38 (in sei atti), e ancora *Maddalena occhi di menta* e *Nemici dell'amore*, entrambi del 1939. Nel volgere di due anni arrivano invece le già ricordate *Virgola* e *Quel sì famoso*, quest'ultima composta nel '45, lo stesso anno nel quale vede la luce *Jou-jou*. Ben tre i titoli datati 1947: *Bona fortuna Piero*, *Cavalcata* e *Il sei di gennaio*. Nel 1949 tocca a *Le zitelle di via Hydar* e nel '51 a *Carte in tavola* e *Corpo a corpo coniugal*. Infine, ecco nel 1952 *Nudo alla meta*, nel 1954 *Mato per le done*, nel 1955 *Pocker d'amore* e ancora nel 1957 il dramma *Cà de Bò*, messa in scena da Cesco Bassaggio, e *Sangue blu* nel 1958. Si può ricordare pure *C'era anche un fidanzato*.

Nelle sue opere il realismo scivola spesso nel caricaturale e non mancano, tipici della sua epoca, accenti moralistici.

Celebre il giudizio che lo studioso Giuseppe Ortolani diede di *Quel sì famoso*: "C'è qui dentro - scrisse - il più bel dialogo d'amore del teatro veneto, Goldoni compreso".

## i «numeri» della Fita regionale...

- ▶ 1 Comitato regionale
- ▶ 6 Comitati Provinciali
- ▶ 252 Compagnie
- ▶ 3.865 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 3500 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 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
- ▶ 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  
[fitateatrorovigo@libero.it](mailto:fitateatrorovigo@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)

