fitainforma



Il teatro italiano

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

ottobre 2011



gli argomenti di questo numero:



Alcune riflessioni del presidente di Fita Veneto Aldo Zordan.

2 CONGRESSO REGIONALE

Bella edizione per il tradizionale appuntamento di Fita Veneto, che ha riflettuto sul rapporto fra teatro e multimedialità. Ma la discussione si è ampliata a molti altri temi, dal rapporto con i professionisti alle attenzioni "imprenditoriali" necessarie in questo settore.

7 Festa del Teatro

All'Isola d'Elba un appuntamento annuale che ha visto il Veneto raccogliere diverse soddisfazioni

I-XVI INSERTO - Il teatro italiano

Nuovo appuntamento monografico con la collana "Educare al Teatro". In questo numero cerchiamo di offrire una sintesi quanto più possibile completa della storia del teatro nel nostro Paese, spaziando dall'epoca preromana fino ai giorni nostri.

28 Contemporaneo: gli anni delle sperimentazioni

In copertina: Glauco Mauri, gradito ospite al congresso Fita Veneto





fitainforma

Bimestrale del Comitato Regionale Veneto della Federazione Italiana Teatro Amatori ANNO XXV ottobre 2011



giunta regionale

Direttore responsabile ANDREA MASON

Stampato in 4.200 copie e inviato ai soci Fita Veneto Registrazione Tribunale di Vicenza n. 570 del 13 novembre 1987 Direzione e redazione Stradella delle Barche, 7 36100 VICENZA tel. e fax 0444 324907 fitaveneto@fitaveneto.org www.fitaveneto.org

Responsabile editoriale ALDO ZORDAN

Caporedattore Alessandra Agosti Comitato di Redazione Giuliano Polato Stefano Rossi Stefano Vittadello Emilio Zenato Segreteria Cristina Cavriani Giuliano Dai Zotti Roberta Fanchin Maria Pia Lenzi

stampa

Tipografia Dal Maso Lino srl Marostica

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

Siamo una forza: impariamo ad esserne più consapevoli

Cari Amici,

si è recentemente svolto a Treviso, nel suggestivo e accogliente Teatro Eden, il nostro annuale congresso regionale, cha ha avuto diversi motivi di interesse. Prima di tutto, sicuramente il piacere di avere con noi l'attore e regista Glauco Mauri, tra le personalità di primo piano della scena italiana. In secondo luogo, la soddisfazione di aver celebrato insieme la venticinquesima edizione di *Fitainscena*, l'annuario del nostro mondo teatrale veneto, che si conferma sempre più vitale e pieno di voglia di rinnovarsi e di mettersi alla prova. E ancora la qualità e lo spessore degli interventi che si sono succeduti su un tema attuale e ricco di spunti di riflessione come quello proposto quest'anno, che ha visto esperti, studiosi e operatori del settore confrontarsi sul rapporto fra il teatro e la multimedialità. Rimandando alle pagine seguenti per un ampio resoconto sulla giornata, mi preme però tornare su alcuni passaggi emersi nel corso del congresso.

Condivido in pieno l'affermazione di Gianfranco Gagliardi, amministratore unico di Teatri e Umanesimo Latino S.p.A., secondo il quale "non è chiudendo i teatri che si risolvono i problemi del Paese". Non ci stancheremo mai di ripetere come la cultura dovrebbe essere vista come un investimento e non come una spesa, un'osservazione questa che - come ribadito dallo stesso Gagliardi - non è solo una bella frase a effetto ma senza fondamento: al contrario, può essere confortata da concreti dati economici. Al riguardo basta leggere un articolo apparso il 16 settembre scorso su *Il Venerdì* di *Repubblica*, dal titolo *La cultura spa, un fatturato da 40 miliardi*, ossia il 2,6 per cento del Pil. E ancora, continua l'articolo, "dal 1999 al 2009 la spesa in cultura delle famiglie italiane è aumentata del 24,3 per cento. L'Istat ci dice che perfino nel primo semestre del 2011 si registra una crescita del 3,9 nella fruizione dell'attività culturali". Va detto che, nel frattempo, il supersovvenzionato calcio risulta aver avuto un crollo verticale sul fronte del pubblico. E ci piace pensare che uno spettacolo teatrale abbia ancora un valore superiore a quello di una partita di pallone in termini di crescita individuale e collettiva...

Queste considerazioni, unite all'innegabile stato di crisi nel quale versa la nostra economia, ci portano a pensare che il teatro amatoriale assuma un ruolo ancora più fondamentale, proprio perché in grado di assicurare, a un costo contenuto, un'alta qualità artistica e una diffusione capillare. Una riflessione, questa, della quale invito ognuno di noi ad essere ben cosciente, con tutto ciò che ne consegue in termini di quella consapevolezza e di quella credibilità dalle quali - per dirla ancora con Gagliardi - deve derivare il consenso. Abbiamo una grande forza, una grande potenzialità nel garantire la sopravvivenza e la diffusione della cultura in questa fase così delicata. Ricordiamocene e ricordiamolo a chi di dovere. E per essere credibili continuiamo con tenacia a perseguire la strada della qualità e della professionalità: quella professionalità che, come ho ribadito al congresso di Treviso, non è affatto sinonimo di professionismo, come invece sostenuto - a nostro discredito - da alcuni esponenti di questo mondo teatrale nel corso delle recenti Giornate dello Spettacolo svoltesi a Piazzola sul Brenta. Una volta di più, insomma, ricordiamo che prima della distinzione fra teatro amatoriale e teatro professionistico c'è quella fra teatro "fatto bene" e teatro "fatto male". Per il resto, regole chiare una volta per tutte e ciascuno pensi a dare il meglio nel rispetto del proprio ruolo, senza ambiguità, sotterfugi e furberie. Bisogna essere più imprenditori, si è detto poi a Treviso. Nessun problema, per noi amatoriali, che siamo già imprenditori di noi stessi: da sempre siamo abituati a cavarcela, consapevoli di dover chiudere in pareggio i nostri conti perché, in caso contrario, non c'è la sovvenzione di turno che viene a sanare i nostri debiti... Impariamo allora ad essere fieri dei risultati che otteniamo e del ruolo che rivestiamo - soprattutto come gruppo, come Fita Veneto - in termini di diffusione territoriale, salvaguardia di drammaturgia altrimenti destinata all'oblio, difesa delle tradizioni del teatro veneto, e così pure come resa finanziaria e come motore di cultura e formazione. Un ambito, quest'ultimo, nel quale Fita Veneto intende investire con grande decisione, sia al proprio interno, sia in favore delle scuole. Già da subito due e significativi i progetti specifici in materia (ne parliamo in questo numero), ai quali si affiancheranno altre due importanti iniziative: il restyling del portale e, dall'inizio del prossimo anno, l'assistenza in materia fiscale.



Così il **teatro** incontra la **multimedialità**

Tra i relatori operatori e amministratori pubblici. Per tutti, un denominatore comune: usare la tenica e non farsi usare, salvaguardando le peculiarità di base dello spettacolo dal vivo. Ma capire pure che il mondo cambia

Interessante, vivace e partecipato il congresso regionale svoltosi il 9 ottobre scorso al Teatro Eden di Treviso, con l'intervento tra gli altri, come ospite atteso e gradito, dell'attore Glauco Mauri, in città per la prima del suo nuovo spettacolo Quello che prende gli schiaffi, da Leonid Nikolaevic Andreev, del quale è regista e interprete, accanto a Roberto Sturno. Particolarmente attuale e stimolante il tema dell'appuntamento, il venticinquesimo nella storia di Fita Veneto. I relatori e il pubblico, folto e coinvolto, si sono infatti posti una domanda che ha aperto diverse linee di riflessione, ossia Il teatro nell'area del multimedia: ha ancora un senso?



Glauco Mauri

A riflettere sull'argomento sono stati invitati, oltre a Mauri, Angelo Tabaro, Segretario Cultura della Regione del Veneto, Gianfranco Gagliardi, amministratore unico di Teatri e Umanesimo Latino S.p.A., Donato De Silvestri, presidente di Fita Verona, Marzio Favero, sindaco di Montebelluna ed esperto

di filosofia e sociologia, e Luigi Lunari, drammaturgo e consulente artistico di Fita Veneto. A coordinare gli interventi, il presidente di Fita Treviso, Alberto Moscatelli, che ha anche accolto, per un breve saluto, il vicepresidente della Fita nazionale Gianfranco Ara, Floriano Zambon, vicepresidente della Provincia di Treviso, e Stefano Pimpolari, assessore comunale alla Cultura.

Altri due temi forti

Ma se la multimedialità è stato il tema centrale del congresso, altri due fronti di discussione si sono aperti strada facendo: da un lato, sollevato nel suo saluto dal presidente di Fita Veneto Aldo Zordan, il sempre pro-

Congresso







blematico rapporto tra mondo professionistico e mondo amatoriale; dall'altro, messo sul tavolo dall'avv. Gagliardi, la necessità di trovare il giusto equilibrio tra qualità artistica del *prodotto* teatrale e sua efficienza economica.

Nella pagina accanto, il tavolo dei relatori intervenuti al convegno di Treviso. Qui sopra, Aldo Zordan, Luigi Lunari e Glauco Mauri al termine dell'incontro. Accanto, dall'alto e in senso orario, Gianfranco Gagliardi, Angelo Tabaro, Marzio Favero e Donato De Silvestri



Zordan: formazione al primo posto e rapporti con i professionisti

Ad aprire gli interventi è stato dunque il presidente Aldo Zordan, il quale, presentando la 25^a edizione dell'annuario Fitainscena, ha sottolineato il peso crescente e la vitalità del mondo amatoriale veneto che si riconosce nella Fita. il più consistente a livello nazionale: 252 le compagnie iscritte, 4.057 i soci, 1.022 le produzioni, delle quali 582 in lingua italiana e ben 440 in lingua veneta; 427 gli autori rappresentati, dei quali 92 stranieri e 335 italiani, fra cui ben 172 veneti, con più di 60 autori di compagnia. Sempre tra gli autori, il più rappresentato continua ad essere Carlo Goldoni con 89 allestimenti, ma con ben 44 opere, a formare un repertorio che quindi non vede solo i grandi testi ma anche opere minori e meno conosciute. Un capitolo a parte hanno

poi meritato, nelle parole di Zordan, i progetti sui quali Fita Veneto si sta muovendo con grande impegno, dal rinnovamento del proprio portale, strumento strategico di informazione e comunicazione per appassionati, operatori e giornalisti, alla formazione, soprattutto quella a favore delle scuole, ambito nel quale Fita Veneto intende investire con grande impegno nei prossimi mesi, in particolare attivando un articolato Laboratorio di Cultura e Pratica Teatrale pensato appositamente per gli studenti del triennio delle superiori.

Ma Zordan ha anche ripreso il tema sempre attuale del rapporto con i professionisti, risollevato di recente proprio da alcuni esponenti del mondo teatrale professionistico, durante le "Giornate dello Spettacolo del Veneto" tenutesi a Piazzola sul Brenta: "Ci hanno

accusato - ha riferito Zordan - di concorrenza sleale, di essere usurpatori di spazi, rivendicando l'esclusiva gestione culturale e il sostegno finanziario da parte dell'ente pubblico solo per loro, in quanto depositari dell'osservanza della qualità e dell'imprenditorialità del settore. Il grottesco - ha continuato il presidente di Fita Veneto - è che questi interventi sono stati fatti da soggetti che utilizzano abitualmente gli 'amatori' per le loro rassegne e da altri che pure ci accolgono come soci paganti, e sottolineo paganti, nella loro organizzazione, quindi riconoscendo di fatto il nostro ruolo, e che dovrebbero di conseguenza difenderci e sostenerci. Non voglio aprire una polemica, ma mi riesce difficile non invitare questi signori ad una maggiore coerenza e vorrei ricordare loro che professionista non è sinonimo di professionalità.

Condivido invece la necessità di aprire un tavolo di confronto con le varie realtà, per la costituzione di un osservatorio dove la Regione diventi cabina di regia per conciliare le diverse esigenze, dotando tutto il settore di norme e regole chiare affinché ognuno rimanga nel proprio ambito senza ambiguità e sotterfugi. E sono sicuro che se ne vedranno delle belle".

Gagliardi: più attenzione al "prodotto" teatrale

Che professionista non sia sinonimo di professionalità è idea condivisa anche da Gianfranco Gagliardi, che nel suo intervento ha tracciato quello che, a suo parere, dovrebbe essere il percorso obbligato per qualsiasi realtà teatrale, amatoriale o professionale che sia: una sorta di regola delle tre

congresso 2011



A destra, Floriano Zambon, vicepresidente della Provincia di Treviso, e l'assessore comunale alla Cultura Stefano Pimpolari.

"C", elaborata su una nuova credibilità come sistema, sulla consapevolezza del ruolo che gli operatori teatrali rivestono e sul consenso che solo attraverso la concreta realizzazione dei primi due elementi può essere ottenuta da parte del pubblico, della politica e degli investitori. Utilizzando volutamente termini economico-finanziari, Gagliardi ha dunque insistito sul fatto che un prodotto teatrale deve sì preoccuparsi della propria qualità artistica ma senza dimenticare un'attenzione economica e finanziaria: "C'è chi pensa che efficacia ed efficienza della nostra attività debbano necessariamente essere limitate, perché la qualità del prodotto non può essere collegata alla sfera economica. Niente di più sbagliato. Certo, fare spettacoli costa, ma è anche vero che dobbiamo essere più virtuosi, capire (e la tendenza c'è, ma deve consolidarsi) che prima di chiedere dobbiamo essere in grado di dimostrare che ottenere la massima qualità e far quadrare i conti si può".



Le strade per raggiungere questo obiettivo sono diverse, e tra queste sicuramente c'è anche l'abbattimento di quegli "egoistici steccati" - così li ha definiti Gagliardi - che spesso portano ogni teatro a chiudersi in se stesso. Occorre invece razionalizzare il sistema e lavorare sulle coproduzioni, che, rispettando certi criteri, possono essere avviate senza danni sotto il profilo della concorrenza.

Una gestione economicamente virtuosa del prodotto teatrale porterebbe dunque il sistema, secondo Gagliardi, a ottenere quel consenso che ora non è sufficientemente elevato: consenso nel senso di attenzione da parte del pubblico, ma anche di interesse da parte di potenziali investitori (combinando a questo anche un sistema fiscale finalmente premiante nei confronti di chi investe in cultura, come avviene in Paesi come gli Stati Uniti). In tutto questo, il teatro amatoriale riveste un ruolo decisivo: "I dati straordinari della vostra Federazione regionale in termini di produzioni e compagnie dimostrano - ha dichiarato Gagliardi - che la semina quotidiana che ef-

Mauri: «I miei inizi come amatoriale»

Grande considerazione per il teatro amatoriale è venuta anche da Glauco Mauri, che ha ricordato come i suoi inizi, a Pesaro, siano stati proprio in questo ambito: un legame ancora mantenuto vivo oggi, soprattutto attraverso la collaborazione con la compagnia La Piccola Ribalta della città marchigiana, della quale, giovanissimo, fu tra i fondatori. "Mi è servito - ha dichiarato - per conoscere me stesso. Il teatro è così: le favole che raccontiamo sul palco ci aiutano a costruire noi stessi e ad affrontare la vita". Quanto al rapporto con la multimedialità, "dobbiamo ricordare - ha detto - che non è solo la società multimediale che può aiutare il teatro, ma anche viceversa. Le nuove tecnologie aiutano, ma non dobbiamo farci fagocitare. La tecnica ci dà tutto, in tutti gli ambiti della nostra vita, ma sono le arti, come diceva Brecht, a collaborare per creare l'uomo. L'uomo di teatro trovi quindi in sé la forza della semplicità con un obiettivo: creare spettacoli utili a maturare le persone, non solo belli; gli spettacoli utili sono belli, ma non è detto che sia vero il contrario".

Quanto alla scarsità di fondi per la cultura, anche un grande come Mauri ne è toccato: "Con la mia compagnia, che compie trent'anni, quest'anno finiamo a marzo anziché a metà maggio. Ci sono stati sprechi, sì: ma quello della cultura è un ramo che non si può far seccare".

fettuate può creare interesse e passione per lo spettacolo dal vivo: in una parola, appunto, consenso".

La situazione economica in Italia è delicata: "Ma non è chiudendo i teatri - ha concluso Gagliardi - o togliendo fondi alla cultura che si risolvono i problemi di questo Paese. Anzi: la cultura dovrebbe essere considerata uno dei volani della ripresa e non mancano i dati per dimostrarlo".

Multimedia: tecnica sì snaturamento no

Entrando nel vivo del tema del congresso, le opinioni sembrano aver sostanzialmente coinciso su un punto: la multimedialità - intesa in senso lato come nuove tecnologie - deve essere un mezzo (utile e prezioso, sicuramente) e non un fine.

Molto stimolante in tal senso l'intervento di Donato De Silvestri, che ha iniziato la sua riflessione da uno sguardo d'insieme sull'utilizzo che la società - dai giovani (nativi digitali) agli adulti (emigranti digitali) - fanno degli strumenti multimediali. In questo quadro, ha dichiarato, lo spettacolo è sempre più qualcosa che stupisce, coccola, ammalia e ingrassa, perché lo abbiamo costantemente a disposizione "a metro zero"; ma è anche qualcosa che "non lascia tempo alla riflessione, omologa il linguaggio, non

ha senso del limite e diventa una droga". E il teatro? "Se un viaggiatore arrivasse in un nostro teatro dal '700 o dall"800 potrebbe pensare che le cose non sono poi così cambiate. Il rischio è quindi che il teatro rimanga indietro, diventi uno spettacolo solo per vecchi". Ma se dalla multimedialità si possono prendere elementi "svecchianti" come il ritmo, è anche vero che irrinunciabile - e su questo tutti i relatori hanno convenuto - è il rapporto diretto e reciproco fra attore e pubblico, l'hic et nunc, il qui e ora che rende unico e irripetibile ogni spettacolo teatrale, che deve rimanere quell'emozione condivisa che è, fin dalla notte dei tempi. "Insomma - ha concluso De Silvestri - dobbiamo darci una mossa: usare le nuove tecnologie, nella comunicazione della nostra attività (e in questo il nuovo portale di Fita Veneto potrà essere prezioso) così come sulla scena o nella scrittura teatrale. Intatto dovrà però essere tenuto il senso del sogno e della sfida, usando al meglio la creatività. D'altra parte, come diceva Max Weber, 'se gli uomini non tentassero continuamente l'impossibile, il possibile non verrebbe mai raggiunto". Il pubblico è cambiato, dunque. E anche il teatro, pur mantenendo ferme le basi sulle quali da sempre si posa, deve elaborare gli stimoli che provengono dall'esterno. E come e quanto il pubblico sia cambiato è stato sottolineato da Marzio Favero, filosofo e sociologo, oltre che politico da anni attivo nel campo della cultura: sua è stata tra l'altro l'idea di "Rete-eventi", il nuovo

circuito di spettacolo e cultura realizzato dalla Regione del Veneto. In realtà però - questo il suo punto di partenza - "la multimedialità intesa come molteplicità di linguaggi è da sempre parte dell'uomo e del teatro". Quel che è cambiato è il mondo tutt'intorno, la fisionomia geografica e sociale, il modo di comunicare. "In un mondo che tende sempre più all'omologazione (economicamente vantaggiosa, perché trova un comune denominatore, ma a scapito della diversificazione)- ha dichiarato Favero - forse al teatro spetta proprio il ruolo di essere come il 'nodo' di una rete informatica. E all'amatoriale, in particolare, dovrà essere riconosciuta - come già avviene in altri Paesi - la capacità di dissodare il terreno, di creare un pubblico e anche di coinvolgere persone che poi possono decidere di restare nell'amatoriale o tentare di farne una professione".

Tabaro: sì alla Regione come cabina di regia

Che il teatro non possa e non debba cambiare la propria natura è idea condivisa anche dal Segretario alla Cultura della Regione, Angelo Tabaro: "Il rischio da evitare - ha affermato - è che la multimedialità prenda il sopravvento sulla parola". Riallacciandosi infine alle dichiarazioni del presidente Zordan, Tabaro ha convenuto sulla necessità che nel mondo del teatro si elaborino norme adeguate e che la Regione operi come cabina di regia. Quanto al teatro amatoriale, "è fondamentale - ha insistito Tabaro - soprattutto per la formazione del pubblico e per la salvaguardia del patrimonio drammaturgico, anche quello 'minore'. L'amatoriale si avvicina alla comunità quanto i professionisti non sanno o non possono fare. Quindi mondo amatoriale e mondo professionistico meritano entrambi di esistere: hanno solo ruoli diversi". Sul fronte degli investimenti pubblici, "è innegabile - ha riflettuto il Segretario alla Cultura - che la partecipazione pubblica sia calata e la prospettiva è che cali ancora. Il sistema spettacolo deve quindi fare le sue riflessioni, e cominciare a ragionare in termini imprenditoriali, cosa che comunque anche gli amatoriali già fanno, perché sono abituati a ragionare con le proprie forze".

Lunari: le prospettive

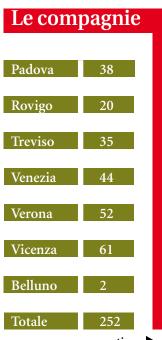
A Luigi Lunari il compito di elaborare le conclusioni del congresso: "La realtà - ha stigmatizzato il drammaturgo - è che i soldi per la cultura non ci sono più e quello che posso prevedere è che ci sarà sempre più dilettantismo, con ognuno mecenate di se stesso e con il professionismo limitato ai soli vertici. Ma non è poi un male: molti dei suoi momenti migliori il teatro li ha avuti nell'amatorialità, dal teatro greco alle Accademie. Quel che è certo è che ci sarà una grande libertà: l'amatoriale non ha vincoli nei tempi di prova, nel numero degli attori, nella quantità delle repliche".

Quanto alla multimedialità, "per 2500 anni il teatro non ha avuto concorrenti - ha ricordato Lunari - ma ora li ha e gli è venuto l'acetone. Deve trovare un *modus vi*-

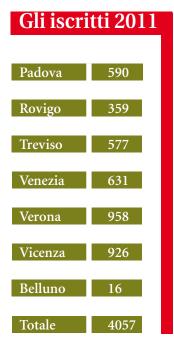
vendi con loro. E la tecnica? Quando la si ha a disposizione bisogna stare attenti a non esagerare, a non fare stupidaggini. Ma anche in questo campo penso si debba arrivare fino in fondo e poi forse si potrà avere una selezione naturale: dovremo diventare tutti vittime del tecnicismo, insomma, e poi forse qualcos'altro nascerà. È sempre stato così, perché di fronte a un progresso ci si trova inevitabilmente davanti a un bivio: una volta arrivati in fondo forse si tornerà all'antico e anche questo sarà un progresso. Quanto al rapporto con gli strumenti della multimedialità, occorre - come si è detto - conservare la specificità del teatro, ma senza aver troppe preoccupazioni: la tv, per esempio, è solo uno strumento, non è la decima musa".

Visita alla città

Terminati congresso e pranzo, la giornata si è conclusa con una visita guidata alla splendida città di Treviso.



dati 2011





Anno di fondazione delle compagnie		
2011	6	
2010	13	
2005-2009	52	
2000-2004	50	
1990-1999	63	
1980-1989	38	
1970-1979	19	
1960-1969	6	

stagione 2011-2012

Produzioni compagnie Fita Veneto

Produzio	oni co	mpaş	gnie F	ita Ve	eneto
	1986	2000	2005	2010	2011
Padova	42	93	136	146	154
Rovigo	12	43	69	98	102
Treviso	25	89	135	144	148
Venezia	57	142	219	216	204
Verona	21	101	182	197	196
Vicenza	51	179	145	199	209
Belluno			6	10	9
Totale	208	647	892	1010	1022

	lingua italiana	lingua veneta	Totale
Padov	a 105	49	154
Rovigo	36	66	102
Trevis	o 90	58	148
Venezi	a 79	125	204
Veron	a 148	48	196
Vicenz	za 122	87	209
Bellun	o 2	7	9
Totale	582	440	1022

stagione 2011-2012

8

Autori più rappresentati				
allestimenti	opere			
89	44			
18	9			
18	5			
17	11			
14	7			
14	7			
14	6			
12	7			
12	4			
	allestimenti 89 18 18 17 14 14 14			

11

Feydeau Georges

stagione 2011-2012

Autori di compagnia più rappresentati				
autore	allestimenti	opere		
Manfrè Loredana	8	8		
Mazzucco Adriano, Rapisarda Enzo, Secco Gianluigi, Nao				
Andrea, Pegoraro Nicol	a 7	7		
Mirandola Terenzio	6	6		
Giusto Giovanni, Braga Giovanni, De Poi Carlo, Pellegrin				
Lucia, Pennello Maria, Zanetti Antonio, Montee Roberto,				
Soligon Marina	5	5		
Dal Pra Piero, Filippin M. Gloria, Lelio Ottorino, Sparapan				
Gianni, De Silvestri Do	nato 4	4		
Dal Maso - Donnisio	4	3		

Formazione: Fita Veneto impegnata per le compagnie e per gli studenti

Accanto ai corsi per "operatori" già avviati, in fase di ultimazione c'è anche un nuovo Laboratorio di Cultura e Pratica Teatrale rivolto alle Scuole Superiori

Periodo di intensa attività sul versante della formazione quello vissuto, in questo periodo, da Fita Veneto, che proprio in questo ambitosia al proprio interno che a vantaggio delle scuole - ha deciso di investire con forza nei prossimi mesi.

Da un lato, dunque, sono partiti i corsi rivolti agli iscritti (e non) a Fita Veneto, con appuntamenti articolati in varie aree della regione. nello specchietto riportato in questa pagina sono illustrati tutti gli appuntamenti previsti.

Ma in questi mesi Fita Veneto ha anche messo in moto un importante progetto rivolto agli studenti del triennio delle scuole superiori, dal titolo Laboratorio di Cultura e Pratica Teatrale.

Immediato l'interesse suscitato dal progetto. La Fita nazionale lo ha indicato come "pilota" per possibili futuri sviluppi e così pure hanno espresso il proprio interesse la Regione, l'Ufficio Scolastico Territoriale e l'Assessorato all'Istruzione della Provincia, competente in materia di istruzione superiore.

A rendere particolare questo Laboratorio sono alcuni elementi chiave. In primo luogo, l'assoluta gratuità per gli studenti, che potranno così partecipare agli incontri

TRUCCO

Docente:

Samanta Peluso

Caratteristiche: 10 ore (teoria e pratica)

PADOVA

27 novembre e 4 dicembre a Villa Breda di Ponte di Brenta

ROVIGO

6 e 13 novembre al Chiostro degli Olivetani, sede Museo Grandi Fiumi

VICENZA

22 e 29 gennaio nella sede Fita Vicenza

e agli eventi previsti senza oneri per le proprie famiglie. Per le scuole, il Laboratorio garantisce invece il vantaggio di poter proporre agli studenti un percorso qualitativamente valido, vario e di sicuro interesse al quale partecipare per l'ottenimento dei crediti scolastici. Terzo, la varietà appunto della proposta lanciata ai ragazzi, che spazia da un percorso "giornalistico/di scrittura" (drammaturgia e composizione musicale) ad uno "storico/letterario", ad un terzo "tecnico/pratico". Vincente anche l'idea di offrire ai ragazzi la massima flessibilità nella scelta degli

REGIA

1º livello

Docente:

Vincenzo Rose

Caratteristiche: 3 incontri di 3 ore ciascuno

VERONA

8, 15 e 22 novembre nella Sala Civica n. 11, via Brunelleschi 5



incontri ai quali partecipare, senza limiti né di quantità né di percorso.

Il Laboratorio, che ha già avuto l'appoggio anche di Confartigianato Vicenza e Società del Quartetto, si svolgerà da gennaio a fine aprile, inserendo nel proprio programma anche l'ormai tradizionale concorso letterario "La scuola e il teatro", collegato al festival Nazionale "Maschera d'Oro".

Tra gli incontri che verranno proposti ai ragazzi, appuntamenti per illustrare il giornalismo legato al mondo dello spettacolo (addetto stampa, redattore, critico), alcune lezioni tenute da au-

USO DELLA VOCE

1° livello

Docente:

Laura Pierantoni

Caratteristiche: 15 ore: sabato 13 - 20, domenica 9 - 18

PADOVA

5 e 6 novembre a Villa Breda di Ponte di Brenta

ROVIGO

28 e 29 gennaio al Chiostro degli Olivetani, sede Museo Grandi Fiumi

VICENZA

14 e 15 gennaio nella sede Fita Vicenza

tori teatrali, ma spazio anche alla scrittura musicale, con il coinvolgimento di compositori e musicisti. Inoltre, la storia letta attraverso le pagine di note opere teatrali e grande attenzione ai mestieri del teatro, con prove aperte e lezioni direttamente sul palcoscenico.

Visto il potenziale interesse del Laboratorio, Fita Veneto ha pensato di aprire la partecipazione anche ai propri iscritti. Tutte le informazioni su date, luoghi e orari saranno comunicate tempestivamente sia attraverso il sito, sia attraverso una pagina Facebook che sarà dedicata al progetto.



Alla Festa del Teatro all'Isola d'Elba il Veneto recita e... studia

Bella edizione, nello splendido scenario de La Biodola all'Isola d'Elba, per la Festa del Teatro. E belle soddisfazioni anche per il Veneto.

Veneta è infatti la dott. Roberta Casetta, della compagnia Il Mosaico di Rovigo, alla quale è stata assegnata la prima edizione della Borsa di Studio (di 1.500 euro) istituita dalla Fita nazionale per tesi di laurea relative al mondo del teatro amatoriale. La dott. Casetta ha ottenuto il riconoscimento grazie alla ricerca con la quale si è laureata all'Università Ca' Foscari di Venezia, nel corso di Laurea Magistrale interfacoltà in Economia e gestione delle arti e delle attività culturali. Titolo della tesi: "Teatro amatoriale in Veneto: storia, organizzazione, finanziamenti. Teatro e territorio: il caso polesano". Questa la motivazione della commissione: "Per aver saputo coniugare l'aspetto puramente accademico con la passione per la cultura del teatro amatoriale, evidenziandone in maniera precisa e pregevole storia, caratteristiche e potenzialità".

Due veneti, poi, tra i giovani dell'Accademia che in occasione della Festa del Teatro hanno partecipato al corso intensivo di formazione teatrale guidato da Daniele Franci, con l'apporto organizzativo di Gianni D'Aliesio. Si tratta di Davide Corraro, della compagnia Einaudi-Galilei di Verona, e di Martino Zabeo, degli Amici del Teatro di Pianiga, in provincia di Venezia.

Veneto infine Giampiero Pozza, della compagnia La



Pozza in scena e, a destra, la dott. Casetta. Accanto, i due veneti dell'Accademia: da sinistra, Corraro e Zabeo

Zonta di Thiene, che ha conquistato il Premio Fitalia come miglior attore protagonista per la sua interpretazione di re Erode nella *Salomè* di Oscar Wilde (segnalata anche come migliore spettacolo e per la regia di Mauro Lazzaretti).







DOCUMENTI





Il teatro italiano

Tentare di stilare in poche pagine una storia, per quanto sintetica, del teatro italiano è cosa - ce ne rendiamo ben conto - da pazzi o da megalomani (liberi di scegliere l'ingiuria più gradita). Pur consci di questo e delle inevitabili debolezze che una storia di questo genere non potrà non presentare, riteniamo comunque che la sua potenziale utilità per il lettore/spettatatore/operatore superi di gran lunga il nostro dispiacere per quanto non riusciremo a raccontare e analizzare.

L'obiettivo che ci prefiggiamo è il seguente: dare un quadro per quanto possibile chiaro di quello che è stato il percorso seguito dal teatro italiano nella sua evoluzione, partendo dalle sue radici preromane e seguendolo attraverso i secoli, dalle corti alle piazze, ai teatri.

Per aiutarci nella stesura e per agevolare la comprensione ai lettori ci muoveremo secondo una direttrice il più possibile cronologica, soffermandoci, dove necessario, su quelle personalità e su quei movimenti che più di altri hanno lasciato il proprio segno. Quello che speriamo di dare al lettore è dunque un quadro sinottico dell'evoluzione del teatro italiano, così da collocare autori, opere e generi nella corretta sequenza e nella relativa cornice storica di riferimento.

Per eventuali approfondimenti su alcuni temi rimandiamo comunque alle precedenti monografie in materia.

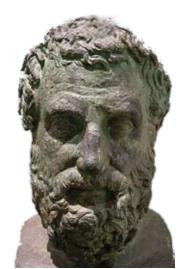
Il lungo viaggio del

Dai riti religiosi arcaici a tragedie e commedie Chiesa alla rinascita maturata grazie alla

Teatro italiano, dunque. O meglio sarebbe forse dire - visto che di Italia in senso unitario si può parlare solo da centocinquant'anni a questa parte - teatro "che sviluppatosi all'interno di quelli che oggi consideriamo i confini della nostra nazione". Senza complicarci troppo la vita, però, diamo per buono il primo termine e vediamo di decidere da dove far partire la storia di questo nostro teatro.

Dalla Grecia, anzi prima

I blocchi di partenza vanno posizionati molto, molto indietro nel tempo, come avviene d'altra parte per tutto il teatro occidentale. I punti di riferimento in fatto di origini sono infatti sostanzialmente due: il teatro greco, comunemente considerato padre del teatro occidentale in senso lato; e - ancor prima di esso - quel complesso,



variegato e per molti aspetti ancora assai poco conosciuto universo di culti pagani nel cui svolgimento dovettero avere vita le prime manifestazioni "teatrali" o "prototeatrali" della storia.

La connessione fra evento teatrale e rito primitivo è ormai un dato universalmente accettato, anche se naturalmente non dobbiamo pensare all'evento teatrale nel suo significato moderno, quanto piuttosto ad un'azione "spettacolare" compiuta da "attori" davanti a un pubblico. Anche nel territorio che diventerà l'Italia questo tipo di riti, sia di carattere religioso sia di ambito sociale, avveniva e certamente aveva in sé uno o più elementi che poi si ritroveranno nella pratica teatrale successiva, come la mimica, il canto, la musica e (anche se non sempre) la danza. Un ruolo rilevante poteva poi avere il mascheramento o comunque l'utilizzo di particolari ornamenti, trucchi o abiti.

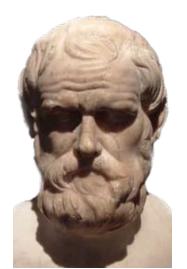
Con tutti i *distinguo* del caso e con tutte le zone d'ombra che ancora rimangono in materia, possiamo comunque dire, allora, che all'origine del teatro italiano ci sono stati, come per tutto il teatro

A sinistra Eschilo a destra Aristofane occidentale, riti e manifestazioni di carattere religioso. Ma è con il teatro greco dal VI secolo avanti Cristo in poi che il teatro assume in pieno la sua connotazione moderna. E sarà proprio a quello che Roma - grande imitatrice della civiltà greca anche in questo campo - guarderà per portare avanti il suo modo di intendere il teatro.

Il teatro latino

Del periodo di massimo splendore della tragedia classica greca (quella di Eschilo, Sofocle ed Euripide) molto si è scritto. Meno considerata è invece l'evoluzione del teatro comico greco (che ebbe il suo campione in Aristofane), anche se in realtà proprio su questo versante l'Italia ebbe un ruolo importante.

Dalla Sicilia provenivano infatti i *Phlyakes* (*Fliaci*), attori professionisti e girovaghi



teatro italiano nei secoli

di ispirazione greca, dalla morte (apparente) decretata dalla Chiesa stessa, alla Commedia con le maschere e senza



Attore di Phlyax da un cratere siciliano (c. 350-40 a.C.), Louvre

che non possono non far pensare ai Comici dell'Arte. Come i loro pronipoti destinati a girare in lungo in largo l'Europa tra il Cinque e il Settecento, infatti, anche i Fliaci giravano con carripalcoscenico, divertendo con i loro buffi mascheramenti, di spiccata matrice sessuale ma anche di carattere propiziatorio, le popolazioni che incontravano. Alle loro esibizioni si rifarà intorno al IV secolo il poeta Rintone, originario forse di Siracusa: sarà lui a costruire, sulla base di quelle primitive forme di intrattenimento, una vera e propria forma drammaturgica, che dal suo nome sarà definita fabula rhinthomica (o rhintonica), altrimenti detta ilarotragedia, anche per sottolineare il legame che essa ebbe con la forma codificata dalla tragedia classica greca.

Romani, pubblico rude

Il teatro a Roma si svilupperà dunque partendo dal cugino greco, ma personalizzandosi pesantemente secondo i gusti (non proprio raffinatissimi, va detto) dei romani, che d'altra parte non saranno mai dei grandi appassionati di questa forma di spettacolo, preferendo piuttosto - restando nell'ambito della parola - l'oratoria.

Tra gli autori di spicco della scena romana si possono comunque ricordare Plauto e Terenzio per la commedia, Livio Andronico (di origine greca) e soprattutto Seneca sul fronte della tragedia. Entrambi i generi seguono

Entrambi i generi seguono due filoni: uno di importazione greca - con la commedia *palliata* e con la tragedia *cothurnata* - e un secondo di ambientazione romana, ossia la commedia *togata* (o

trabeata; anche se non vanno dimenticate l'atellana, di carattere molto popolare, la tabernaria e il mimo) e la tragedia praetexta.

Il medioevo e il teatro: morte...

Si sente più volte affermare che la Chiesa segnò la morte e la rinascita del teatro. Ma che cosa significa?

Abbiamo lasciato il pubblico di Roma mentre assisteva a commedie e tragedie, vuoi di importazione greca, vuoi di ambientazione romana. Quel che ancora non abbiamo detto è che, complice lo spirito guerriero e non proprio incline alla raffinatezza di questo popolo, il teatro - in particolare quello comico, perchè quello tragico si era autorelegato a pochi circoli colti (e sarebbe morto di inedia, non di morte violenta) - aveva finito con l'assumere caratteri decisamente discutibili in fatto di moralità, quando non nettamente perversi o crudeli, anche per cercare di tenere il passo con il divertimento preferito dai romani, ossia l'arena. Un esempio? Spesso le esibizioni prevedevano combattimenti e uccisioni sul palco di schiavi o condannati a morte.

Gli stessi romani, d'altra parte, non ne andavano poi così fieri, tanto che chi avesse deciso di fare l'attore avrebbe perduto la cittadinanza romana, essendo tale attività considerata troppo umile e inferiore per un cittadino dell'Urbs e relegata a stranieri e schiavi. Di positivo - o almeno di curioso - c'è però il fatto che nel teatro comico romano, in particolare nel mimo e nel pantomimo, erano utilizzate anche attrici donne, così da ottenere quell'effetto realistico che questo tipo di spettacolo rincorreva.

Ma tornando al nostro tema, si trattava insomma, in generale, di un tipo di intrattenimento che certamente non poteva trovare buona accoglienza da parte del cristianesimo sempre più diffuso. Quando dunque la caduta dell'Impero Romano d'Occidente (nel 476 d.C.) e il suo sfrangiarsi nell'impero bizantino videro il progressivo potenziarsi della Chiesa Cattolica, per il teatro iniziò un periodo decisamente cupo. Il "teatro" era insomma considerato un'attività immorale e peccaminosa e per questo gli stessi attori, in tutta Europa, erano passibili di scomunica. In particolare, la Chiesa proibì formalmente agli ecclesiastici di partecipare a rappresentazioni pubbliche, peraltro vietate nei luoghi di culto, e a tutti i fedeli di praticare qualsiasi professione legata allo spettacolo. Lo scrisse anche, nero su bianco, in una Costituzione Apostolica dei primi del V secolo: "Attori e attrici, aurighi, gladiatori, corridori, direttori di spettacoli, suonatori di flauto, di cetra o di lira e danzatori, devono abbandonare l'esercizio della loro professione oppure uscire dalla Chiesa" (da L. Lunari, *Breve storia del teatro*, Ergon Edizioni per Fita Veneto, Vicenza, 1999).

In questa situazione, il teatro ufficiale non potè naturalmente né sopravvivere né tanto meno svilupparsi. Ma qualcosa, sotto la cenere delle maledizioni ecclesiastiche, continuò ad ardere. Ci riferiamo naturalmente alla colorata e un po' folle genìa di artisti di strada, giullari e attori comici che continuarono a sfidare la condanna della chiesa portando la loro arte in giro per le città e le campagne. La loro proposta di spettacolo era naturalmente molto elementare, tutta giocata su acrobazie, scherzi e lazzi di presa immediata per un pubblico semplice e ignorante.

Il teatro come lo intendiamo, dunque, - quello che aveva prodotto le straordinarie opere di artisti come Eschilo, Sofocle o Euripide - a questo punto è morto (o almeno svenuto) e a ucciderlo, come abbiamo capito, è stata la Chiesa.

... e resurrezione

Vediamo ora, però, in che mondo la stessa Chiesa sarà l'artefice della sua rinascita. Il "miracolo" avviene attraverso le cosiddette "sacre rappresentazioni" o "misteri", drammi religiosi che raccontavano, tramite un'azio-

> Qui accanto una miniatura di Rosvita e, a destra, un momento dello spettacolo che alla sua opera drammaturgica ha dedicato il Teatro delle Albe

ne teatrale che si farà sempre più complessa e compiuta, gli episodi più significativi delle Sacre Scritture.

In verità, qualche "spirito illuminato" - come lo definisce Luigi Lunari nella sua già citata Breve storia del teatro - ancora c'era e aveva messo in atto qualche tentativo di recupero: "Ad esempio - ricorda lo studioso - San Giovanni Damasceno, che nell' VIII secolo scrisse un edificante Susanna, ad imitazione dei tragici greci, e soprattutto la monaca sassone Rosvita (di Gandersheim), che nel X secolo scrisse sei tragedie ad esaltazione dei martiri e delle virtù cristiane, non si sa se destinate alla lettura o ad un'occasionale recita tra le mura del convento. Ma il teatro come forma di regolare organizzazione di spettacoli per un pubblico cessa di esistere".

Per ritrovare il teatro con queste connotazioni occorrerà infatti attendere il X secolo. In questa fase terminale dell'Alto Medioevo (che va dal VII al X secolo) assistiamo da un lato alla nascita dei regni barbarici, dall'altro alla diffusione e al consolidamento della presenza islamica sulle coste del Mediterraneo. Il grosso del potere e della ricchezza strettamente collegati, come sempre - sono ora nelle mani della Chiesa, che di conseguenza fa il bello e il cattivo tempo anche in fatto di arte e di cultura.





San Giovanni Damasceno

È l'epoca delle grandi cattedrali, che vedranno la sublimazione dell'arte gotica, via via impostasi alla precedente arte romanica. E anche la politica, nel volgere di pochi secoli, conoscerà grandi cambiamenti, passando dalla compattezza dell'impero a un primo disgregamento nei già ricordati regni barbarici fino alla frammentazione piena di attese dei Comuni, con - di pari passo - il fiorire di una vivace classe di artigiani e commercianti accanto alla massa dei contadini. È dunque in questo panorama che il teatro torna a nascere, e lo fa ancora una volta - come nelle sue origini più antiche - dal terreno del rito, del culto religioso. Al riguardo, però, Lunari solleva un'opportuna riflessione su una differenza di fondo tra i due "teatri", quello greco e quello della rinascita medievale: "Se il teatro greco - scrive lo studioso - testimonia della ribellione agli dei, il teatro medievale nasce nel clima di un'accetta-



zione totale della religione, della morale, della cultura vigenti, e col preciso scopo di esaltarne i valori e i protagonisti. Di conseguenza, esso non solo non si esaurì rapidamente come fece il teatro greco una volta esaurito il proprio compito, ma ebbe anzi uno sviluppo artistico, tecnico e tematico di straordinaria vitalità e varietà, che giunge senza soluzione di continuità fino al teatro dei giorni nostri".

Il teatro rinato

Il nuovo teatro nasce dunque ai piedi dell'altare, parallelamente a quel rito già in buona parte teatrale (con un attore, un pubblico e un'azione) che è la Messa: "In essa tra l'altro - spiega ancora Lunari - si instaura quella contrapposizione tra l'al di qua e l'al di là del boccascena che sarà poi tipica di tanto teatro fino ai giorni nostri".

La prima "sacra rappresentazione" sarebbe avvenuta all'inizio del X secolo nell'Abbazia di San Gallo, nell'attuale Svizzera (su testo di un musicista, Tutilone), anche se secondo altri il battesimo sarebbe avvenuto nel 970 a Limoges in Francia, alla presenza del Vescovo di Winchester.

L'idea ebbe grande successo e le sacre rappresentazioni iniziarono a diffondersi in tutta Europa, Italia compresa. In un primo tempo riservata a soli attori uomini, questo tipo di drammatizzazione fu poi aperta (cosa piuttosto sorprendente) anche alle donne.

Anche il testo ebbe un rapido e notevole sviluppo, passando da una riproposta



L'Abbazia di San Gallo A destra, un giullare

fedele dei testi sacri a elaborazioni via via sempre più libere, che sanciscono il passaggio dal dramma religioso propriamente detto, collocato all'interno della liturgia, a una forma espressiva più autonoma e teatrale in senso moderno. Un passaggio ben spiegato ancora una volta da Lunari: "Causa ed effetto al tempo stesso di questa evoluzione è il mutamento della mentalità che sta alla base dell'evento: l'officiante diventa attore, il pubblico non è più un gregge senz'altra voce in capitolo che quella di un obbediente ypokritès (le parti, come si vede, si sono invertite); e scopo dello spettacolo non è quello di visualizzare la pagina evangelica nota, ma quello di interpretarla e di stupire con l'invenzione".

Di pari passo, anche lo spazio teatrale si discosta via via, significativamente, dall'altare, conquistando prima le navate laterali, poi il sagrato e infine la piazza.

Lo spettacolo prendeva dunque il sopravvento sul rito liturgico. E ormai il lieto evento è avvenuto: la ri-nascita del teatro.

Il comico e il tragico

Sulla scia di questa rinascita attraverso le sacre rappresentazioni, si fa sempre più forte la distinzione fra attore e teatro "comico" e "tragico"

(nel senso di non comico più che nella sua accezione consueta). Nel comico, addirittura, quando il teatro rinasce ormai non si usa nemmeno più la parola attore, quanto piuttosto termini spesso legati alla specialità che il singolo artista proponeva, dalle acrobazie ai lazzi.

lare è, in questo quadro, quella del giullare, diffusa anche in Italia, un misto di poeta, cantore, acrobata, professionista insomma dotato di abilità ri-

conosciute, che lo staccano dalla massa dei "peccatori". Non a caso egli troverà spesso impiego fisso nelle corti dei potenti e più avanti salirà sui carri degli avventurosi Comici dell'Arte.

Un ruolo centrale i trovatori avranno proprio per la drammaturgia, visto che a loro si deve il contrasto, destinato, è lecito pensare, alla recitazione davanti al pubblico. Di questo genere fa parte il celebre Rosa fresca aulentissima di Cielo d'Alcamo, databile intorno al 1250, che Lunari definisce "il primo documento 'teatrale' in lingua italiana, che prova le straordinarie possibilità espressive e musicali della nuova lingua". Da lì in poi sarà un fiorire di opere, dal Cantico delle creature di San Francesco alle Laudi di Jacopone da Todi (splendido il suo Pianto della Madonna) e via dicendo.

Della morte e resurrezione del teatro durante il Medioevo abbiamo parlato. Ma per spiegare rapidamente perché dalle sacre rappresentazioni non si sia passati direttamente a una drammaturgia "italiana" ci rifacciamo ancora una volta a Lunari: "Le ragioni di questo brusco cambio di rotta - spiega lo studioso -, che ha il suo momento critico a cavallo tra il XV e il XVI secolo, affondano le radici nelle condizioni politiche e sociali dell'Italia del tempo (...). Fondamentale è il fatto che l'Italia non trovò quell'unità nazionale e linguistica che altri Paesi d'Europa avevano trovato; e quel sentimento religioso che era stato il solo fattore culturale comune del popolo italiano non fu sostituito da un comune sentimento nazionale quando quell'intensa religiosità medievale



venne sostituita dallo spirito

profano del Rinascimento.

Inoltre, la presenza di Roma quale centro della cristianità agiva più volte in senso repressivo nei riguardi dei fermenti innovatori, ed impedì di fatto la laicizzazione delle forme letterarie nate dal sentimento religioso. Infine (...) l'Umanesimo aveva preso a scavare un solco tra l'élite culturale e il popolo (...)".

L'Umanesimo e il Rinascimento

Arriviamo dunque con questi presupposti all'Umanesimo e al Rinascimento, spaziando quindi fra il 1300 e il 1500. L'Italia ebbe in questa fase di splendore delle arti e del pensiero un ruolo di primo piano. È in questi anni che, insieme allo sviluppo delle lingue moderne, nascono compagnie dilettantistiche nelle Accademie e nei circoli letterali di tutta Europa e sarà proprio in questo ambito che fioriranno talenti come quelli di Machiavelli (1469-1527, da ricordare *La* mandragola), Ariosto (1474-1533), Ruzzante (1496-1542) o dell'Aretino (1492-1556), o ancora del cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena (1470-1520), di Donato Giannotti (1492-1573), Annibal Caro (1507-1566), Anton Francesco Grazzini (1503-1584), Alessandro Piccolomini (1508-1570). Il veneto Gian Giorgio Trissino (1478-1550), dal canto suo, proprio in quest'epoca



Estratto da La mandragola

Prologo

Iddio vi salvi, benigni uditori, quando e' par che dependa questa benignità da lo esser grato. Se voi seguite di non far romori, noi vogliàn che s'intenda un nuovo caso in questa terra nato. Vedete l'apparato, qual or vi si dimostra: quest'è Firenze vostra, un'altra volta sarà Roma o Pisa, cosa da smascellarsi delle risa. Quello uscio, che mi è qui in sulla man ritta, la casa è d'un dottore, che 'mparò in sul Buezio legge assai; quella via, che è colà in quel canto fitta, è la via dello Amore, dove chi casca non si rizza mai; conoscer poi potrai a l'abito d'un frate qual priore o abate abita el tempio che all'incontro è posto, se di qui non ti parti troppo tosto.

tenta di dar vita - pur senza successo - a una tragedia italiana in risposta a quanto avveniva in Francia e in Inghilterra; e sempre nell'ambito della tragedia si muove il Tasso (1544-1595).

Con il recupero dei grandi classici a opera degli umani-

Estratto da **Sofonisba**

Sofonisba

Lassa, dove poss'io voltar la lingua, se non la 've la spinge il mio pensiero? Che giorno e notte sempre mi molesta. E come posso disfogare alquanto questo grave dolor, che 'l col m'ingombra, se non manifestando i miei martìri? I quali ad un ad un voglio narrarti.

Erminia

Regina Sofonisba, a me regina per dignità, ma per amor sorella sfogate meco pure il cuor, che certo non possete parlar con chi più v'ami; né che si doglia più dei vostri mali.

In alto le foto dei due autori delle opere da cui abbiamo tratto alcuni passaggi: a sinistra Niccolò Machiavelli, a destra Giangiorgio Trissino

sti, anche la drammaturgia è protagonista di una riscoperta e di una spinta creativa, che vedrà il parallelo sviluppo di una tecnica teatrale mirabolante, fra macchinari e scenografie mirate all'effetto e con la nascita dei primi teatri al chiuso (da ricordare in particolare il Teatro Olimpico di Vicenza, su progetto di Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi, inaugurato nel 1585, primo teatro coperto al mondo).

Nelle piazze intanto la vita del teatro di strada, ripresosi dall'oscurità medievale, fiorisce.

Gli attori professionisti formano vere e proprie compagnie, spesso a conduzione familiare. Alle semplici esibizioni di acrobazia e giocoleria, affiancata da qualche battuta in forma di dialogo elementare si sostuisce sempre più una vera e propria rappresentazione drammatica, con dialoghi costruiti sulla base di una traccia, il canovaccio. È il periodo della commedia delle maschere, nella quale i tipi umani salgono sul palcoscenico, divenendo oggetto drammaturgico: il servo e il padrone, il coraggioso e il fifone, il furbo e lo sciocco. Quattro le maschere - il magnifico, il popolano/servo, il capitano e il dottore - mentre tutti gli altri personaggi restano a volto scoperto.

La Commedia dell'arte

Quella della Commedia dell'Arte è una storia affascinante (della quale abbiamo diffusamente parlato nella monografia n. 4), che vide gli attori italiani insegnare al mondo l'arte della scena. Formazioni come quelle dei

La linea del tempo













Il Teatro Olimpico, splendida testimonianza di come anche il teatro inquanto struttura sia cambiato nel corso del '500. A destra, Angelo Costantini, che con le llusioni del suo Mezzettino scatenò le ire di Luigi XIV e causò la "cacciata dei comici"

Gelosi o degli Accesi e famiglie di artisti come gli Andreini e tante altre girarono in lungo e in largo l'Europa, portando ovunque la loro straordinaria abilità nell'improvvisazione, la loro fantasia e il loro talento. Ma al di là dell'aspetto spettacolare vero e proprio, altrettanto importante per lo sviluppo del teatro italiano (e non solo, visto che dalla Commedia dell'Arte si può dire nascano i teatri nazionali) fu ciò che essi seppero compiere in termini di vera e propria drammaturgia, vergando una vasta letteratura teatrale.

spesso - come nel caso emblematico di Isabella Andreini - elevata all'onore delle più selettive Accademie.

Il Seicento



La fortuna della Comme-

dia dell'Arte proseguì per tutto il Seicento, anche se proprio nello scorcio del secolo, nel 1697, avvenne la celebre "cacciata" dei comici da Parigi: la goccia che fece traboccare il vaso - peraltro già colmo, visto che i comici non lesinavano lazzi e ironie contro diversi notabili - arrivò in occasione della messinscena de La fausse prude (Il falso puritano), ispirata a Madame de Maintenon, una delle amanti di Luigi XIV, che non gradì le allusioni del veronese Angelo Costantini (Mezzettino) e decise di punto in bianco di chiudere il Théâtre de la comédie italienne, cacciando di fatto i comici da Parigi. Allontanati dalla capitale, gli artisti vissero per diversi anni arrangiandosi nelle assai meno facoltose piazze di provincia, riprendendo quella vita raminga che in parte - o almeno così era stato per le compagnie più famose - avevano abbandonato, ormai stabilitisi a Parigi.

L'esilio terminò nel 1716 per soddisfare le richieste del popolo, che amava le commedie degli italiani. Ma è anche vero che ormai la stella della Commedia dell'Arte non brillava più fulgida come un tempo e pian piano giunse al tramonto, anche perché nel frattempo - soprattutto in Francia - la lezione degli italiani aveva prodotto un teatro parallelo francesizzato (con famiglie come i Riccoboni e i Biancolelli) o francese puro; e la stessa cosa era accaduta in tutta Europa e persino in Russia: è per questo che si può dire che la Commedia dell'Arte italiana abbia rappresentato l'humus su cui si sono sviluppati i teatri nazionali.

In Italia, intanto, nel corso del Seicento i comici dell'arte avevano conquistato il pubblico, non certo interessato al teatro erudito emerso nel corso del Rinascimento. Dopo i tentativi cinquecenteschi del Trissino di dare vita a un tragedia italiana, nel Seicento su questa strada si muovono altri letterati, tra i quali Federico Della Valle (560-1628), il padovano Carlo de' Dottori (1618-1686) e Jacopo Cicognini.

In questo scenario si stagliava intanto all'orizzonte il Settecento, periodo di grandi cambiamenti nel mondo del teatro italiano e non solo.

Il Settecento

Il progressivo tramonto della Commedia dell'Arte, ormai infiacchitasi e imbastardita, lascia dietro di sé la sentita esigenza di dare al teatro un volto nuovo, una nuova drammaturgia, un nuovo rigore stilistico e un deciso allontanamento dalle patetiche buffonerie rimaste ormai come ultimo brandello di quelli che erano stati gli splendori dei comici dell'arte.

Le nuove forme della commedia e della tragedia seguono strade diverse.

La commedia deve fare i conti proprio con quella Commedia dell'Arte che nei secoli precedenti aveva rappresentato l'Italia in tutta Europa, tanto che ormai per "commedia all'italiana" si intendeva appunto il teatro delle maschere, scarso sotto il profilo della drammaturgia e in questo ormai superato dai nascenti teatri nazionali.

Anche nelle corti, però, si producono commedie, in particolare in quella "scuola toscana" che viene riunita nella definizione di "pregoldoniana" e che ha nel

continua











fiorentino Giovan Battista Fagiuoli (1660-1742) il suo campione, seguito a ruota dai senesi Girolamo Gigli (1660-1722) e Jacopo Nelli (1673-1767), tutti, chi più chi meno, ispirati dalla produzione francese.

Nel complesso il testo assume un'importanza prima sconosciuta e gli attori cominciano ad abbandonare la maschera, anche se la caratterizzazione dei "tipi" rimane, sulla scia, in particolare, di quanto realizzato in Francia da Molière (che non a caso era stato allievo dello "Scaramouche" Tiberio Fiorilli).

Più difficoltà ancora incontra la tragedia italiana, genere che non aveva avuto fino a quel momento una gran fortuna, a differenza di quanto avvenuto in Francia, con Corneille e Racine. Dopo i tentativi cinquecenteschi del Trissino e di pochi altri, la tragedia era al momento relegata tra le note del melodramma (in particolare con Metastasio), genere musicale che, al contrario, godeva di buon successo. Importante fu la figura del cosentino Gian Vincenzo Gravina (1664-1718), tra i fondatori dell'Accademia dell'Arcadia, non straordinario sotto il profilo drammaturgico, ma essenziale per



Estratto da

Didone abbandonata

Enea

No principessa, amico, sdegno non è, non è timor che move le frigie vele e mi trasporta altrove.

So che m'ama Didone; pur troppo il so;

né di sua fé pavento. L'adoro e mi rammento quanto fece per me: non sono ingrato.

Ma ch'io di nuovo esponga all'arbitrio dell'onde i giorni miei mi prescrive il destin, voglion gli dèi.

E son sì sventurato, che sembra colpa mia quella del fato.

Se cerchi al lungo error riposo e nido, te l'offre in questo lido la germana, il tuo merto e il nostro zelo.

Enea

Riposo ancor non mi concede il cielo.

aprire la strada al padovano Antonio Conti (1677 -1749), al veronese Scipione Maffei (1675-1755) e al bolognese Pier Iacopo Martello (1665-1727), a loro volta "maestri" di Vittorio Alfieri.

Dopo un rallentamento iniziale, comunque, il Settecento vede una progressiva rinascita del teatro italiano, in particolare grazie a due personagi di spicco: Pietro Metastasio nel melodramma e Carlo Goldoni nella commedia.

Il Metastasio

Il maggior merito di Metastasio (al secolo Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, 1698-1782) - che non a caso fu anche apprezzato autore teatrale - è quello di aver dato alle liriche dei melodrammi una rilevanza prima mai avuta, soffocate com'erano dalla preponderanza della musica e dei virtuosismi vocali (si veda Didone abbandonata).

Quanto a Goldoni (1707-1793), rimandando per maggiori dettagli sulla sua vita e la sua opera alla monografia che gli abbiamo dedicato (la n. 8 dell'aprile 2010), sicuramente fu la boa giunta alla quale la drammaturgia dell'epoca compì una decisa virata.

Goldoni, fra tradizione e cambiamento

Abbiamo visto come il genere commedia fosse caratterizzato nel Settecento da una doppia identità: l'una ancora legata alle maschere della Commedia dell'Arte, l'altra già aperta al cambiamento, pronta a liberarsi del cammuffamento per mostrare, sul palco, il vero volto di una società in fermento.

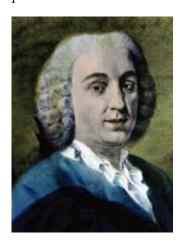
I tempi, d'altra parte, ormai erano maturi. Fin dall'inizio del secolo, brezze di rinnovamento avevano iniziato a spirare in giro per l'Europa, mosse dall'illuminismo e dalla sua visione razionalistica, contro la quale la fantasia surreale delle maschere non poteva non scontrarsi. Che comunque l'illuminismo abbia influenzato direttamente Goldoni - uomo

Metastasio. Accanto i primi versi di Didone abbandonata, musicata da Domenico Sarro



più attento a garantirsi lo stipendio che a inseguire ideologie - non si può davvero dire: anche perché da un lato quello di Venezia era un mondo a parte rispetto al resto d'Europa, lento e selettivo nell'importare cambiamenti, e dall'altro quella Parigi rivoluzionaria che lo accoglierà a braccia aperte quando deciderà di abbandonare Venezia finirà col tradirlo, quando vecchio e malato gli toglierà la pensione (salvo ridargliela, ma fuori tempo massimo).

Ciò detto, è innegabile però che Goldoni introdusse nel teatro innovazioni fondamentali, segnando il definitivo abbandono di retaggi del passato come le maschere e



Tiberio Fiorilli Carlo Goldoni



Carlo Gozzi: nobile di condizioni economicamente modeste, fu in aperto contrasto con la Riforma goldoniana, sostenendo un teatro slegato dal reale

l'improvvisazione. Emblematica di questa evoluzione (nota come "Riforma") è la commedia *Il teatro comico*, opera del 1750 considerata vero e proprio "manifesto" dell'epocale svolta goldoniana.

Sappiamo però che le resistenze a questi cambiamenti non mancarono davvero. In particolare, nella stessa Venezia che applaudiva l'abbandono delle maschere e l'ingresso sul palcoscenico delle vicende quotidiane della nascente borghesia, c'era anche chi non voleva rinunciare ai voli della fantasia: paladino di questi strenui conservatori fu Carlo Gozzi (1720-1806, che con la sua produzione (in particolare





Tra i personaggi creati da Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, il più celebre è Figaro, le cui gesta furono mu sicate, tra gli altri, da Mozart e da Rossini

le *Fiabe teatrali*) contrastò l'avanzare della "realtà" guidato da Goldoni.

I tempi stavano cambiando, comunque, e così anche il ruolo stesso del teatro e dell'arte in generale.

Quello a cui si assiste - in particolare nella commedia - è infatti il progressivo definirsi del "dramma borghese", genere che deve il proprio nome a quel ceto medio sempre più rilevante nel quadro sociale, economico e politico europeo dell'epoca. E tra i padri di questo genere, destinato ad aprire la strada al teatro moderno. non va naturalmente dimenticata la comédie larmoyante di Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée (1692-1754),



la tragicommedia che si colloca appunto a metà strada tra i due generi e che, nata in Francia, avrà grande fortuna anche in Italia. E così pure da ricordare è il dramma rivoluzionario di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799, il "padre" di quel Figaro che ritroveremo nel melodramma, con Mozart e Rossini).

Anche sul versante della recitazione il momento è cruciale. Le riflessioni dell'illuminista Denis Diderot (1713-1784), teorico (il suo Paradosso sull'attore del 1773 illustra il nuovo modo di intendere la recitazione) ed egli stesso autore teatrale, sono centrali in questo senso. Ma già l'italiano Luigi Riccoboni (1676-1753) aveva proposto le sue riflessioni in materia nei trattati Dell'arte rappresentativa del 1728 e L'Histoire du Théâtre Italien del 1731.

L'Ottocento

Dal Settecento all'Ottocento, dall'illuminismo al romanticismo. Fulcro del cambiamento fu questa volta la Germania, che si fece portavoce di quegli ideali romantici che davano all'arte un ruolo centrale per elevare l'uomo. In Italia le influenze romantiche furono forti, dando la spinta sia agli autori di melodrammi sia a talenti anche teatrali come quelli di Alessandro Manzoni (1785 -1873) - si pensi alle tragedie Adelchi o Il Conte di Carmagnola) - e di Silvio Pellico (1789-1854), con la Francesca da Rimini come opera di maggiore interesse.

Sono gli anni di Shelley, Keats, Byron. Anni di grandi

eroismi, di rivoluzioni altrui sposate come missione propria, da vivere fino in fondo anche a costo della vita stessa, come accadrà a molti di questi poeti-viaggiatori-rivoluzionari. Ma sono anche gli anni di Wilde e dei dandy.

Il verismo

È da queste radici che nascono anche altri movimenti, fra i quali il verismo, che in Italia vive una stagione importante, con autori come Giovanni Verga (1840-1922), Luigi Capuana (1839-1915), Federico de Roberto (1861-192), Matilde Serao, 1856-1927) Salvatore di Giacomo (1860-1934), Grazia Deledda (1871-1936) e altri ancora.

Un'attenzione verso la realtà, soprattutto quella degli ultimi, che d'altra parte si coniugava con quella "questione sociale" che veniva sollevata dalle forze progressiste della neonata Italia unita, come si riscontra anche in molta letteratura e saggistica: anche veneta, basti pensare a personaggi come Giacomo Zanella (1820-1888), Antonio Fogazzaro (1842-1911), Fedele Lampertico (1833-1906), Paolo Lioy (1834-1911) e Andrea Meneghini (1806-1870), primo sindaco di Padova.

Sul piano sociale, la grande protagonista di quest'epoca di profondi cambiamenti è la borghesia. Anche a teatro, dove questo ceto medio sempre più preminente diviene la parte più consistente del pubblico che affolla le platee e i palchi.

E sul palcoscenico? Anche lì la protagonista è la bor-

ghesia: è il tempo del "teatro borghese", di quella drammaturgia, cioè, che taglia definitivamente il cordone ombelicale che la teneva ancorata all'aristocrazia e ai suoi sogni di dame e cavalieri, fate e stregoni, per aprirsi senza più freni alle vicende di una classe borghese sempre più ricca, colta, affermata e desiderosa di avere un riconoscimento anche sul versante della cultura, dell'arte, del teatro.

Ma accanto alla ricerca della realtà portata sul palcoscenico si fa sempre più forte anche la ricerca di un'evasione, attraverso il palcoscenico, da quella stessa realtà. Il teatro di questi anni è molto variegato, spaziando da testi di forte denuncia ad altri di totale leggerezza, e sono proprio questi a prendere sempre più il sopravvento.

Luigi Pirandello

Ma si tratta di un'illusione e proprio qui, in questo scarto fattosi via via estremamente marcato tra il reale-reale e il reale-edulcorato di certo teatro volutamente d'evasione, che troverà terreno fertile il pensiero teatrale di Luigi Pirandello (1867-1936), che inserirà tra queste un'ulteriore dimensione; ciò che Lunari spiega scrivendo che "il teatro di Pirandello è la poetica espressione di un sincero e tragico sgomento di fronte alla labilità di quelle apparenze su cui tanto si fonda la nostra vita di relazione (...); qui la 'quarta parte' scompare: ma non per riaffermare il carattere convenzionale, ludico, artigianale dell'evento teatrale, ma per permettere alla vicenda scenica di invadere la realtà al di qua del sipario, di con-



Francesco Maria Piave, librettista di Verdi

Puccini con i suoi librettisti Giacosa e Illica

Estratto da **Rigoletto**

Cortigiani, vil razza dannata, per qual prezzo vendeste il mio bene? A voi nulla per l'oro sconviene!... ma mia figlia è impagabil tesor. La rendete... fosse pur disonrata, questa man per voi fora cruenta; nulla in terra più l'uomo paventa, se dei figli difende l'onor. Quella porta, assassini, assassini, m'aprite, la porta, la porta, assassini, m'aprite. Ah! voi tutti a me contro venite!... tutti contro me!... Ah!... Ebben, piango... Marullo... signore, tu ch'hai l'alma gentil come il core, dimmi tu dove l'hanno nascosta?... È là? non è vero? ... tu taci!... ohimè! Miei signori.. perdono, pietate... al vegliardo la figlia ridate... ridonarla a voi nulla ora costa, tutto al mondo

frontarsi con essa, e di pretendere di essere ancora più vera di quella".

è tal figlia per me.

Estratto da **Madama Butterfly**

Un bel dì vedremo
Levarsi un fil di fumo
sull'estremo confin del mare. E poi la nave appare.
E poi la nave è bianca.
Entra nel porto, romba il
suo saluto. Vedi? È venuto!
Io non gli scendo incontro.
Io no. Mi metto là sul ciglio
del colle e aspetto, aspetto
gran tempo e non mi pesa
la lunga attesa.

E... uscito dalla folla cittadina un uomo, un picciol punto s'avvia per la collina. Chi sarà? Chi sarà? E come sarà giunto che dirà? che dirà? Chiamerà Butterfly dalla lontana. Io senza dar risposta me ne starò nascosta un po' per celia, e un po' per non morire al primo incontro, ed egli alquanto in pena chiamerà, chiamerà: "Piccina, mogliettina olezzo di verbena" i nomi che mi dava al suo venire. Tutto questo avverrà, te lo prometto. Tieni la tua paura, io con sicura fede lo aspetto.

Il melodramma e il teatro dialettale

Ma accanto a Pirandello, che del teatro dell'epoca è tra le

vette più alte e impegnate, si contano tra Otto e Novecento un'infinità di autori più o meno significativi, tutti partecipi a costruire un mosaico straordinario e variegato, senza dimenticare naturalmente il ruolo di primissimo piano rivestito dal melodramma: con i suoi grandi compositori, da Verdi a Puccini, da Rossini a Bellini, a Donizetti, ma anche con i suoi grandi librettisti, da Luigi Illica (1857-1919) e Giuseppe Giacosa (1847-1906) per Puccini, autori dei versi di opere come Boheme, Madama Butterfly, Tosca, a Francesco Maria Piave (1810-1876), con opere come Macbeth e Rigoletto, ad altri ancora.

Molto vitale è, durante l'Ottocento, il teatro dialettale, cui pian piano si sovrapporrà - con l'avvento dell'unità nazionale nel 1861 - un teatro "italiano". Sul termine "dialettale" è comunque opportuno chiarirsi le idee, come fa opportunamento Roberto Cuppone nel suo *Il* Teatro Goldoni (Il Poligrafo, Padova, 2011). Narrando le vicende della riapertura del teatro veneziano considerato "culla del teatro veneto", nel 1875, lo studioso ricorda i protagonisti di allora, da Moro Lin ad alcuni "ragazzi terribili" degli anni cinquanta dell'Ottocento, da Riccardo Selvatico (1849-1901)a Giacinto Gallina (1852-1897), da Emilio Zago (1852-1929) a Ferruccio Benini (1854-1916), a Luigi Sugana (1857-1904). Con loro e con altri autori di quegli anni il teatro "veneto" si muove sostanzialmente su due direttrici: da un lato il recupero della tradizione goldoniana (si pensi a Gal-

lina); dall'altro "una serie

di scambi 'interdialettali'

così frequenti e strategici,

quanto sottovalutati fino-

ra, nell'Italia postunitaria,

come dimostrano tutte le

traduzioni dal piemontese e

dal milanese che costituisco-

no il primo repertorio della

nuova 'Compagnia Goldo-

niana", la prima formazio-

ne "veneziana" fondata ap-

punto da Moro Lin e che,

ricorda Cuppone, "andrà a

morire definitivamente tre

anni dopo, laddove era nata,

Sono dunque gli anni di un

vivacissimo teatro "dialet-

tale", che salta da una parte

all'altra dell'Italia attraverso

traduzioni e adattamenti.

Ma sono anche gli anni di

a Torino".

Gabriele D'Annunzio

questa direzione che si muove la drammaturgia di autori come i già ricordati Manzoni e Pellico, ma anche quella di Giovan Battista Niccolini (1782-1861) o di Carlo Marenco. Più avanti nel tempo, a cavallo tra Otto e Novecento, si dovrà invece ricordare il teatro di Gabriele D'Annunzio (1836-1938), estetizzante e decadente.

Dal Vate, il pensiero va direttamente a Eleonora Duse (1858-1924), sua (infelice) amante e sostenitrice della sua (spesso barcollante) carriera drammaturgica, difesa anche a rischio della propria.

Era quello il tempo, anche in Italia, del "grande attore", di attori e attrici che imponevano la propria presenza scenica forte, tanto forte da soverchiare addirittura il personaggio stesso. Contro questa presenza ingombrante si muoveranno i protagonisti della nascente "regia", partendo dalla Germania (si pensi ai Meininger di Georg II di Sassonia-Meiningen) e sviluppandosi soprattutto in Russia, con Stanislavskij, Meierchol'd e altri. Anche in Italia le cose cambieranno, ma assai più lentamente: fondamentale in questo senso sarà Silvio D'Amico (il fondatore dell'omonima Accademia d'Arte Drammatica), che riconoscerà finalmente anche nel nostro Paese, alla figura del regista, un ruolo moderno.

un teatro più austero, che mira ad essere educativo, moral-mente e so-cial-mente te utile. È in

Il Novecento

Tra i due secoli, come detto, sull'onda del verismo l'Italia si appresta a lasciare l'Ot-

Eleonora Duse

tocento e ad entrare in un nuovo secolo, scintillante di innovazioni tecniche.

Tutto cambia, anche a teatro. E il cambiamento arriva dall'est: Kostantin Sergeevic Stanislavskij pone l'attore al centro della scena e l'azione prende il sopravvento sulla parola.

È il momento delle avanguardie, brividi di rinnovamento attraversano ogni ambito, arte e teatro compresi. In Europa si muovono Artaud, Cocteau, Strindberg, Ibsen, Jarry, Brecht, Beckett, Ionesco...

In Italia abbiamo visto l'azione dirompente di Luigi Pirandello e quella decadente di Gabriele D'Annunzio.

Ma ecco che a segnare una cesura profonda, in Italia come nel resto d'Europa e del mondo, intervengono i due conflitti mondiali che nell'arco di pochi decenni, entro la prima metà del secolo, sconvolgeranno completamente il quadro di riferimento della società, della politica, dell'economia e, ovviamente, della cultura.

Un capitolo a parte merita, in questo senso, il rapporto che il teatro ebbe con il regime fascista (1922-1942). Come tutti i regimi totalitari, anche quello fascista non poteva vedere di buon occhio un teatro che fosse - come dovrebbe essere - terreno di libertà, di espressione autentica del sentire popolare, di riflessione: in genere, per i regimi dittatoriali il teatro, se gli si vuol proprio lasciare lo spazio di esistere, deve o essere al servizio della propaganda o limitarsi ad essere spassoso e leggero, superficiale (e quindi innocuo) passatempo per mantenere sereno lo spirito.

In un Paese come l'Italia, però, culla di una straordinaria tradizione drammaturgica e melodrammatica, questo tipo di interventi - vuoi di inquadramento, vuoi di alleggerimento - non risultarono così facili a Mussolini e ai suoi. Tra le azioni più rilevanti in questo tentativo di intervento diretto del regime in materia teatrale, sono senz'altro da ricordare i Convegni della Fondazione Alessandro Volta e il sostegno a grandi eventi teatrali di massa, quali i Carri di Tespi.

Per quanto riguarda i Convegni Volta, particolarmente interessante fu il discorso di apertura tenuto nella quarta edizione (1934) da Luigi Pirandello, che ne presiedeva lo svolgimento. Dedicato al teatro drammatico, quel Convegno si aprì con un'affermazione ben precisa del drammaturgo: "Il Teatro non può morire. (...) Parlare di morte del teatro in un tempo come il nostro cosí pieno di contrasti e dunque cosí ricco di materia drammatica, tra tanto fermento di passioni e succedersi di casi che sommuovono l'intera vita dei popoli, urto d'eventi e instabilità di situazioni e il bisogno sempre piú da tutti avvertito d'affermare alla fine qualche certezza nuova in mezzo a un cosí angoscioso ondeggiare di dubbii, è veramente un non senso. (...) Giacché, se è vero che il teatro non può morire, non è men vero che esso ha bisogno d'esser difeso, o per dir meglio, d'esser messo in grado di difendersi". In particolare, a preoccupare è l'avanzata del cine-







matografo. Ma Pirandello è ottimista: "Il problema di soddisfare questa cotidiana sete di spettacoli, che ormai ha il popolo, è riuscito per ora a risolverlo soltanto il cinematografo. Se si vuole che anche il teatro di prosa lo risolva, nelle condizioni in cui ormai è venuto a trovarsi in confronto con quello, bisognerà studiare se non sia il caso di prendere dapprima almeno quei provvedimenti che già alcune nazioni hanno preso col limitare a uno solo e a ora fissa lo spettacolo serale dei cinematografi. Si verrebbe cosí a mettere il teatro di prosa in condizioni, non di vantaggio, ma almeno di parità nella concorrenza (...). Ma si dovrebbe poi provvedere alla costruzione dei teatri nuovi, cosí come si Benito Mussolini. In basso, una curiosa immagine di Ettore Petrolini che osserva un ritratto del Duce. Infine, Luigi Pirandello

costruiscono i nuovi stadii per le gare sportive, giacché ancora al teatro si fa respirare l'aria soffocante delle vecchie sedi".

Fin qui la teoria. Ma la pratica? Il teatro, come detto, già all'epoca era molto variegato, e continuerà ad esserlo anche sotto il regime, censura permettendo. Il desiderio di farne uno strumento di propaganda non sarà centrato più di tanto dal Fascio, se non si esclude qualche compagnia (in genere filodrammatica, diciamolo pure) che volle mettere in scena, per compiacere il regime, improbabili copioni di eroismi e patriottismi fascistissimi. È pur vero, però, che il teatro italiano rallentò sensibilmente il passo rispetto all'Europa, non andando oltre le pur significative esperienze di autori come D'Annunzio e Pirandello, che fondamentalmente il regime accettava.

Interessante è anche leggere questo discorso di Benito Mussolini sul teatro nell'aprile del 1933 (quindi un anno prima del discorso di Pirandello al Volta) all'Argentina di Roma, in occasione del cinquantenario della Siae; in esso, anche il Duce crea un parallelo con il cinema, allora nascente e di grande successo popolare, e arriva a toccare le corde che più lo interessano (l'utilità del teatro) per vie traverse, vendendole come una ricetta per aiutare il teatro a risollevare le proprie sorti: "Ho sentito parlare - diceva il Dusta crisi c'è, ma è un errore credere che sia connessa con la fortuna toccata al cinematografo. Essa va considerata sotto un duplice aspetto, spirituale e materiale. L'aspetto spirituale concerne gli autori: quello materiale, il numero dei posti. Bisogna preparare il teatro di massa, che possa contenere 15 o 20 mila persone. La Scala rispondeva allo scopo quando un secolo fa la popolazione di Milano contava 180 mila abitanti. Non risponde più oggi che la popolazione è di un milione. La limitazione dei posti crea la necessità degli alti prezzi e questi allontanano le folle. Invece il teatro, che, a mio avviso, ha più efficacia educativa del cinematografo, deve essere destinato al popolo, così come l'opera teatrale deve avere il largo respiro che il popolo le chiede. Essa deve agitare le grandi passioni collettive, essere ispirata ad un senso di viva e profonda umanità, portare sulla scena quel che veramente conta nella vita dello spirito e nelle ricerche degli uomini. Basta con il famigerato 'triangolo', che ci ha ossessionato finora. Il numero delle complicazioni triangolari è ormai esaurito... Fate che le passioni collettive abbiano espressione drammatica, e voi vedrete allora le platee affollarsi. Ecco perché la crisi del teatro non può risolversi se non sarà risolto questo problema". "La parola d'ordine del 'teatro di massa'- scrive Alessandro Tinterri nel suo Arlecchino a Palazzo Venezia - era coniata e non avrebbe tardato a dare i suoi frutti, il più stravagante dei quali fu, senza dubbio, 18BL. Alessan-

ce - di crisi del teatro. Que-

dro Blasetti, che ne fu il regista, lo definì 'il più grande fiasco nella storia del teatro internazionale'". Allestito a Firenze, davanti alle Cascine, su un palcoscenico di oltre 250 metri, con più di 20mila spettatori, fu effettivamente un fiasco: protagonista ne era un camion militare (appunto il Fiat 18 BL), seguito nelle sue avventure contro le truppe comuniste, dall'attacco alla vittoria, al trionfo. Propaganda, appunto.

Nessuna crisi colpiva invece il teatro di varietà, tutto scintillii e splendori, ideale antidoto ai venti di tempesta che si avvicinavano all'orizzonte e che di lì a poco si sarebbero trasformati nell'urgano destinato a mettere in ginocchio il Paese.

In mezzo a tanta leggerezza, comunque, non mancavano la voglia, il coraggio e la capacità di lanciare qualche frecciata al regime, come nel caso di Petrolini che - della serie se non puoi sconfiggere un nemico, fattelo amico - da quello stesso regime fu anche pubblicamente premiato; impossibile dimenticare la battuta pronunciata da Petrolini nel ricevere la medaglia inviatagli dal Duce:
"E io me ne fregio!".

Il varietà era ben visto, comunque, perché alleggeriva gli animi. E tollerato era anche il teatro dialettale, fondamentalmente divertente e spensierato.

La rinascita dopo la seconda guerra

Dopo il blocco pressoché totale durante la seconda guerra mondiale, nel dopoguerra anche il teatro italiano si "ricostruì" e in questo le filodrammatiche giocarono un ruolo essenziale, divenendo il punto di partenza di una rinascita della scena nazionale sia sul fronte degli attori sia sul versante degli spettatori. Mentre dunque alcune grandi compagnie professionistiche nascevano o rinascevano dopo lo sconquasso bellico, le compagnie amatoriali fiorivano, soprattutto all'ombra dei campanili.

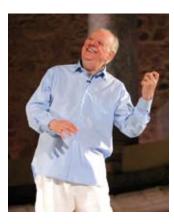
Ma il quadro generale della drammaturgia e del modo stesso di intendere il teatro stava cambiando radicalmente. In quegli anni di grande dinamismo sociale ed economico, anche il palcoscenico si mostra aperto a tutte le novità provenienti dall'estero, desideroso di recuperare il tempo perduto. Certo, se pure in superficie così poteva sembrare, l'Italia non era (e per molti aspetti ancora non è) un Paese facile ai cambiamenti, specie quando essi vanno a intaccare certi principi considerati di base.

Fra innovazione e resistenza

Il destino del teatro segue dunque l'analogo percorso delle altre forme artistiche, stretto tra una volontà di apertura e progresso e una radicata, caparbia tendenza a mantenere inalterato lo status quo.

Ecco allora che esperienze innovative provenienti dall'Europa e dagli Stati Uniti (pensiamo al Living Theatre) vengono accolte con entusiasmo dal mondo giovanile, ma con grande prudenza quando non con dichiarata disapprovazione dall'italiano medio. Quel che ne deriva è quindi una grande stratificazione della scena teatrale, sfaccettata fra





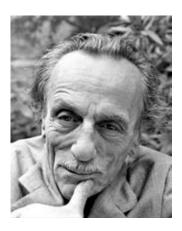
avanguardie e teatro classico, ricerca spinta, teatro di tradizione e commedie musicali.

Pian piano, comunque, la corazza del teatro italiano si intacca e qualcosa inizia a muoversi. Il merito di queste ventate di aria nuova va ascritto ad autori e registi anche molto diversi tra loro, da Dario Fo a Eduardo De Filippo, da Carmelo Bene a Giorgio Strehler, da Luchino Visconti a Ugo Betti o Diego Fabbri.

Tante strade

A questo punto, impossibile tentare di seguire i mille rivoli nei quali il teatro italiano oggi si esprime. Dalla proposta filologica di grandi classici delle diverse epoche a riletture degli stessi (più o meno azzardate, più o meno riuscite), dalla vivacità di un teatro dialettale portato avanti soprattutto dal mondo amatoriale a un teatro di giro che si orienta nelle piu diverse direzioni, dal teatro musicale a proposte che importano prodotti dall'estero, nel segno di una tendenza italiana di vecchia

A sinistra il regista Giorgio Strehler e in basso l'attore e autore Dario Fo. Qui sotto Eduardo De Filippo, tra i più grandi attori e autori del teatro italiano del Novecento. In basso, l'autrice e regista Emma Dante



data (ben illustrata dal prof. Lunari nel suo intervento a conclusione di questa monografia). Qualche nome indubbiamente si stacca dalla massa, sia sul fronte della scrittura che su quella della regia: pensiamo a Umberto Marino, Angelo Longoni, Luigi Lunari, Emma Dante o al compianto Annibale Ruccello, scomparso nel 1986. Da segnalare poi il lavoro di portato avanti da alcune compagnie italiane, dalla Societas Raffaello Sanzio al Teatro delle Albe, dal Teatro del Lemming ad altre formazioni di spessore come Babilonia Teatri, Teatro Persona, Anagoor.

Ma se ci si chiede se qualcosa di nuovo in Italia è stato fatto in questi ultimi anni, forse non si sbaglia a rispondere: il teatro di narrazione. Fenomeni come Marco Paolini e Laura Curino, o Giuliano Scabia e Dario Fo prima di loro, o Ascanio Celestini e qualche altro dopo di loro, sono realtà atipiche nell'universo teatrale sia europeo che mondiale. Dove andrà e dove ci farà andare il teatro di narrazione? Difficile dirlo. Speriamo non verso una ripetizione di sé che gli faccia perdere quella freschezza, quell'immediatezza, quell'impatto e quell'originalità che ne sono stati i tratti distintivi e vincenti.

Teatro di narrazione a parte, comunque, le strade aperte alla drammaturgia contemporanea sono tante e vanno sicuramente nel segno, in generale, di un'interdisciplinarietà vivificante, arricchita dall'uso di una molteplicità di linguaggi e di media che può portare frutti interessanti. Anche qui, però, una speranza: che contemporaneo non arrivi a significare incomprensibile, perché se il teatro ha una ragione di esistere è quella di parlare al cuore e al cervello della gente.





Il drammaturgo e studioso di teatro analizza

E il nostro teatro lirico lo

■ di Luigi Lunari

dirigevo l'Ufficio Studi del Piccolo Teatro di Milano (Ufficio nel quale fungevo anche da centralinista, dattilografo, archivista, e fattorino) un giorno sì e un giorno no, contagiati da non so quale epidemia, arrivavano dal Giappone e zone limitrofe commissioni di teatranti a studiare la Commedia dell'Arte. Sapevano tutto quello che c'è sui libri, ma volevano constatarne la presenza attuale sui nostri palcoscenici. Quando gli dicevo che l'erede autentico di quella gloriosa tradizione era Peppino De Filippo con il Pappagone televisivo, o cadevano dalle nuvole o si

Cinquant'anni fa (!), quando

Gaetano Pappagone, personaggio portato al successo televisivo negli anni Sessanta da Peppino De Filippo e considerato da Luigi Lunari un continuatore della Commedia dell'Arte.
Nella pagina a fianco due locandine di opere liriche

indignavano o mi prendevano per un provocatore, e tutti comunque ripartivano per il Giappone con il primo aereo disponibile.

L'aneddoto mi serve per introdurre il tema del teatro italiano nel mondo – un tema che va dalle stalle alle stelle, come vedremo – dicendo subito che quello che del nostro teatro interessa il "mondo" è essenzialmente la sua italianità, ovvero la sua irriproducibile, inimitabile, caratteristica nazionale (o come avrebbe detto Gramsci – nazional-popolare.)

La commedia dell'arte straordinaria invenzione del popolo italiano nei primi secoli del decorso millennio - possiede questi requisiti: con le sue maschere emblematiche di una riconoscibile struttura sociale, i suoi canovacci, la sua tecnica dell'improvvisazione, e via dicendo, essa offre allo spettatore di tutte le latitudini l'occasione per un tuffo in una cultura esotica e nuova. Laddove, per contro, l'opera del Goldoni (per non fare che un esempio) non interessa nessuno! Perché dovrebbero interessare i pubblici di Londra o di Parigi quelle vicende e quei personaggi di una borghesia del tutto presente in tutta Europa, che ogni autore locale - da Lillo a Diderot, da Ostrow-

ski a Lessing - dipinge con i colori di casa sua? Perché rifarsi a Venezia quando con la stessa efficacia (e con più immediatezza) si può parlare della gente di Amburgo o di Lione? Questo spiega, per esempio, perché per un paio di secoli l'Europa ha preferito l'orribile verseggiare del Gozzi alle storie di ben altra qualità del Goldoni: Gozzi offriva al pubblico d'oltr'alpe qualcosa che nessuno possedeva a casa sua: davvero "italiano" come i mandolini e la pizza!

Questo - che del resto vale anche per noi nei riguardi del repertorio straniero non esclude che in presenza di particolari valori d'arte l'obbiezione di cui sopra non venga superata, e che di Goldoni si rappresentino con buona frequenza i capolavori assoluti come I rusteghi o Le baruffe chiozzotte; così come noi possiamo non essere particolarmente interessati alle commedie "borghesi" russe di Ostrowski, ma facciamo più che giusta eccezione per quelle di Cechov, borghesi e russe fin nei buchi del naso, ma di superiore e universale qualità.

Naturalmente, tornando al tema di fondo, va operata la distinzione tra la nozione culturale e uso pratico sul

L'appunto

la storia drammaturgica italiana, sottolineando che...

hanno usato gli americani

palcoscenico.

La storia del teatro italiano non è solo nell'eccezionalità inimitabile della commedia dell'arte, ma è anche nella commedia rinascimentale di Machiavelli e dell'Aretino, nel repertorio del teatro borghese goldoniano, nelle moderna genialità del teatro di Pirandello, nella verità (anche qui, però, un po' folcloristica) delle commedie di Eduardo, nel personalissimo guitteggiare di Dario Fo, fenomeni tutti ben noti e studiati dalle cattedre universitarie e sui libri degli specialisti.

Sul palcoscenico, la cerchia si limita ai nomi citati e a qualche titolo che occasionalmente figuri - se non proprio nei boulevard parigini, o nel West End londinese o a Broadway - nel repertorio dei teatri nazionali o di quelli universitari, o ancora - nel caso di Dario Fo, anche lui peraltro riconducibile all'italica inimitabilità della commedia all'improvvisa - in un pulviscolo di teatrini, ad opera di chi si senta, per particolari affinità elettive, una sorta di "dariofo" locale.

Per il resto, spero non stupisca nessuno l'assenza di un intraducibile trombonaccio come Vittorio Alfieri, e di tutta la commedia e tragedia in versi dal Cinquecento all'Ottocento inoltrato (da Ariosto a Trissino, da Manzoni a Sem Benelli), peraltro saggiamente evitate - salvo incombenze commemorative - anche dai palcoscenici di casa nostra.

Fine? No, non ancora. C'è un grande capitolo della storia del teatro, in cui siamo signori e padroni, nel quale abbiamo insegnato a tutto il mondo, e che tutto il mondo ci invidia (ammesso che abbia un senso e non sia un po' meschino mettere la cosa in questi termini).

È un capitolo che gli amici teatranti solitamente ignorano, e di cui gli secca un po' sentir parlare: ed è quello del teatro in musica. Della consueta reazione ("Sì, ma quello è un'altra cosa!") mi lavo accuratamente le mani. Il teatro è teatro: un'arte che si serve - grosso modo - di tre linguaggi o tre tecniche di linguaggio: il mimo, la parola, il canto, senza nessuna soluzione di continuità, senza nessuna aprioristica distinzione quanto a percentuali di presenza dell'uno o dell'altro. Se la musica, ad un certo punto della storia del teatro, ha assunto il ruolo del dittatore, ed ha ridotto la parola parlata a mera stampella o a semplice pretesto della melodia e del canto, questo non è avvenuto per violenza rivoluzionaria ma

per merito indiscusso e pura forza delle cose. Non è da dimenticare del resto che alle origini secentesche e settecentesche dell'opera il posto più alto sui cartelloni era quello dell'autore del testo: si diceva e si scriveva Didone abbandonata, di Metastasio, musica di xy; e anche oggi, del resto, la dicitura ufficiale sui cartelloni di tutti i maggiori teatri lirici, è - ad esempio - questa: BOHEME, dramma in quattro atti di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, Musica di Giacomo Puccini. Prima la parola, poi la musica; il contrario di quel "Prima la musica, poi le parole" con cui l'abate Casti satireggiava appunto (poco più di due secoli fa) il prevalere dell'una sulle altre.

Il discorso, naturalmente potrebbe essere lungo e articolarsi meglio; ma se i tetranti (di prosa) italiani accettassero di essere imparentati con il teatro in musica, ecco - per esempio - che non si darebbe il caso dei tanti, tantissimi, quasi tutti attori italiani che - letteralmente - non sanno "cantare", perdendo a priori - tra l'altro - infinite occasioni di lavoro, in una pratica teatrale sempre più multimediale. Qui, saremmo davvero padroni, se ci ricordiamo d'esserlo e se vogliamo esserlo. Parecchi anni fa, volendo "studiare" la

commedia musicale, o musical, americana, sono andato a New York: ho speso una barcata di soldi in spettacoli e libri: ho studiato accuratamente come e qualmente si fa un musical moderno: ebbbene, le regole erano quelle del vecchio teatro lirico del Sette-Ottocento, che gli americani aveva copiato e utilizzato, mentre noi le cacciavamo in soffitta, tenendo divisi teatro in musica e teatro di prosa, senza sapere che sono una cosa sola.







COLLANA

DOCUMENTI

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

Testi di **Alessandra Agosti** Con un intervento di **Luigi Lunari** Antonio Fogazzaro: la chiave del teatro

■ di Antonio Stefani

Concludiamo la pubblicazione di un approfondimento dedicato all'opera come drammaturgo di Antonio Fogazzaro, letterato veneto del quale ricorre quest'anno il primo centenario dalla morte. A firmarlo è Antonio Stefani, giornalista, critico e studioso di teatro.

Iniziamo, come la cronologia e la sistemazione d'ordine all'interno di *Scene* richiedono, da quel *Garofolo rosso* che il Fogazzaro "patrono di tutte le congregazioni cittadine di carità" - secondo l'efficace immagine di Nando Palmieri - situa in un ospizio di "graziati" che un vicentino non fatica a riconoscere in quello dei Proti.

El garofolo rosso

La contessa Maria e il sior Checo Busolo, nobili ambedue d'incerta nobiltà, sono separati legalmente da anni. E la scena si svolge tutta all'interno della camera in cui l'anziana è ridotta a vivere, ormai cieca. È sera, e l'astiosa vecchia scarica i propri malumori contro la povera Tonina, fedelissima serva. Ce l'ha con tutto e con tutti, compresi quei garofani che un'altra ospite del cronicario, la siora Gegia, si ostina a coltivare anche davanti al suo balcone. Odia quei fiori perché le ricordano l'inganno tesole da Busolo ancora un mese prima di sposarla, quand'gli scommise con un amico che, usando il medesimo garofolo, si sarebbe preso gioco di tre donne contemporaneamente...

Quando nella stanza entra il custode dell'ospizio, ecco intrufolarsi di soppiatto e in silenzio proprio lui, Checo Busolo. E mentre il custode annuncia alla contessa come anche il suo ex marito abbia presentato domanda per venire accolto nell'istituto, scatenando l'orrore del-

la protagonista che

punta di piedi, curiosando per la camera malgrado i gesti del Custode, coglie il momento buono per cacciare la mano, senza esser visto da costui, nella tasca di un abito di sua moglie, appeso a un attaccapanni, vi ghermisce una chiave. Si volge quindi al Custode e gli fa intendere a cenni che vada pure in cerca del Direttore; presso l'inferma resterà lui". Dunque, il malandrino si è rifatto vivo non tanto per cercare una riconciliazione, quanto per un furto. Da questo punto di vista, la moglie lo conosce fin troppo bene. Difatti, proseguendo il discorso iniziato una volta che è giunto il direttore, ma che quest'ultimo non ha avuto voglia di ascoltare abbandonando alla chetichella la stanza e lasciando la donna, ignara, sola col marito, ella afferma:

"Far vegner qua dentro me marìo e coparme mi sarìa istesso, ma questo no xe gnente. El pezo xe el disonor che se farà la Congregazion a nominar un figurato, un vizioso, un ladro... Almanco almanco, se i lo nomina, che i me lo meta lontan, che i ghe proibissa de passar da

sta logia.
Quelo me
svalisa, quelo
me assassina!
Oh Dio Dio!
Se no fosse orba
sarìa bona de difendarme; ma son orba. Qua
dentro i dise che go el marsupio, non xe vero gnente,
quel poco lo go a la Banca,
in casa no go che inezie..."

Alla fine della lunga, disperata tirata della contessa, Busolo rivela la sua presenza, provocando un colpo letale all'antica compagna, che muore prorompendo in un grido altissimo.

"Ohé! La sarìa bela che la la avesse proprio finìa. Mi no la go gnanca tocà, intanto" commenta subito l'odioso Busolo. E Fogazzaro sottolinea, sempre in didascalia: "Caccia la chiave e va frettoloso al cassettone. Nello stesso momento si odono voci e passi nella loggia...". Durante gli attimi concitati che seguono, egli tenta in tutti i modi di restar solo per frugare, cercare di portar via qualcosa. Della tragedia che s'è consumata proprio a causa sua, non gli importa nulla.

continua



approfondimenti

Anzi, trova pure il tempo per l'ultima beffa: sulla salma che gli sta di fronte, poggia il garofano rosso, "per la bontà che la ga vudo con mi in te i so ultimi momenti. Ciapa cara, ciapa".

Il ritratto mascherato

Ne *Il ritratto mascherato*, la situazione si rovescia: il fattore-morte è già sopravvenuto, e il tradimento si deve ancora scoprire. Curioso, pare un *Tutto per bene* pirandelliano in nuce.

Siamo all'indomani delle esequie di Carlo Festi. Nello studio di questi sta, sola, la vedova, Cecilia Mannelli. È imminente la rituale riunione per la lettura del testamento, ma sulla scena irrompe d'improvviso la moglie del notaio che è atteso, la signora Trechi. Il motivo della inaspettata visita è presto detto: la donna afferma che, tempo addietro, il defunto le prestò segretamente una somma di denaro a favore dei suoi parenti, e trattenne come pegno una obbligazione, riponendola nella scrivania. Poiché fra pochi istanti proprio quel cassetto dovrà essere aperto per estrarvi il testamento, la Trechi non vuole che il marito, il notaio, scopra anche l'obbligazione.

"La supplico, la scongiuro signora - chiede alla vedova - se lei mi dà la chiave, in due minuti lei ha la bontà di andare ad avvertire che non entri nessuno, io apro, prendo la carta, chiudo, le rendo la chiave e fuggo. Se lo incontro, gli dico che sono venuta per le condoglianze".

Cecilia, però, è costretta a rispondere: "Ma io non l'ho,

la chiave. L'ho data a mio padre l'altra sera e mio padre deve averla consegnata subito a mio cognato". Che fare, dunque? Per lo meno, cercare che il cassetto non venga aperto dal notaio, ma dal cognato, il cavalier Francesco. Arrivano i parenti: quando Francesco resta solo con il padre di Cecilia gli racconta, agitato, d'aver veduto uscire la Trechi.

"Come? La Trechi ha avuto l'impudenza di venir qua? Per che fare?", domanda esterrefatto il vecchio Mannelli. A questo punto, lo spettatore è già posto sull'avviso. Ma ecco giungere il notaio: Francesco e Mannelli fanno di tutto per rimandare l'apertura del misterioso cassetto (che, evidentemente, contiene segreti compromettenti per la Trechi e il defunto), con la scusa che quella benedetta chiave non si trova più. Vale la pena di riportare un brano del dialogo che segue, impostato su toni quasi farseschi.

Trechi - ... La scrivania è questa, non è vero, signora? Cecilia (con voce rotta) - Sì, questa.

Mannelli (rientrando) - Mi rincresce, il cavaliere non trova la chiave. Dubitava di averla dimenticata in biblioteca, ma non c'è.

(Sopraggiunge il cavalier Francesco)

Francesco - Me ne rincresce tanto, non c'è proprio. Ho paura che bisognerà rimandare per forza.

Cecilia - Io l'ho data a papà l'altra sera, la chiave.

Mannelli - E io l'ho data al cavaliere la sera stessa. Si capisce che l'avrà lasciata a casa.

Francesco - Dev'essere così.

Io sto molto lontano e poi, nell'incertezza...

Ma ecco il colpo di scena: Trechi fa girare una chiave delle sue nella toppa, si gira e annuncia: "Signori, è aperto. Io ho una chiave miracolosa".

Per fortuna, il testamento viene trovato prima di ogni altra cosa.

Però, quando Cecilia rimane sola assieme alla madre - che si dimostra subito alquanto esitante - decide di rovistare ancora, nella scrivania. Non ha sospetti, vuole soltanto cercare quella obbligazione. Che ovviamente non è mai esistita, e al posto della quale salta fuori, assieme ad alcune lettere, la fotografia d'una signora in toilette da ballo, con la maschera: la Trechi?

Cecilia, a questo punto, non vorrà sapere null'altro. Continuerà a conservare, contro ogni evidenza, il migliore ricordo di suo marito. Né lei né gli altri, ovvero coloro che evidentemente erano a conoscenza della relazione, dovranno vedere quelle cose. Cecilia ordina alla madre di bruciare tutto nel fuoco del caminetto, prima di gettarsi singhiozzando fra le sue braccia.

Nadejde

Le due parti di *Nadejde* si svolgono in una villa solitaria sul lago di Como detta l'Eremo, ove vive la spregiudicata principessa Tatiana, assieme alla figlia diciottenne che porta il nome del titolo, alla rigida istitutrice tedesca di questa, fraulein Paula Ritter, e al segretario Cadorini.

C'è grande attesa, dal mo-

mento che è imminente la visita delle Altezze Imperiali di Russia: il granduca Ivan è l'amante di Tatiana. Però, per permettere che l'etichetta aristocratica consentisse all'avvenimento di aver luogo, la padrona di casa ha dovuto richiamare alla villa anche il marito da cui è separata, il dissoluto principe La Roche Plessys, che lei mantiene con una ricca rendita purché se ne stia debitamente lontano.

La giovane Nadejde (quasi una Nennele del Giacosa, che però non avrà tempo di crescere), educata dalla Ritter secondo rigidi canoni religiosi a base di Bibbia e Tolstoj, è eccitata all'idea di poter vedere il padre. Ma non sa che viene per denaro, mentre è al corrente dei discorsi calunniosi dei domestici alla notizia dell'arrivo del granduca russo. Proprio pensando al quale, Tatiana medita fra sé:

Lunedì sera gli darò la piccola chiave del cancelletto allo sbarco segreto del Belvedere, che abbiamo immaginato insieme in luogo di quella d'oro che andò smarrita. Ingegno d'oro col motto "aveo"; cannello di smalto nero col motto "caveo"; una testina della Notte, d'onice, col motto "faveo", sormontata da un brillante. Oh, se potesse ritornare la notte stessa, in lancia, prima dell'alba, per compensarci un poco del tormento di quelle ore cerimoniose!

Nella scena che segue - ed è centrale all'interno del dramma - Nadejde racconta alla madre il sogno profetico avuto tempo addietro: quello di aver offerto a Dio la propria vita per la pace tra i genitori. E Tatiana, per tutta risposta, rivela alla ragazza che sì, suo padre verrà all'Eremo, ma dietro il pagamento di cinquantamila lire. Giunge il gran giorno, avviene l'incontro tra padre e figlia. Arrivano in battello i granduchi: Ivan s'incontra furtivamente con Tatiana, e sono subito progetti di intimità:

Principessa - ... Io tengo qui un piccolo dono per V.A. (Gli porge la chiave).
Granduca - La chiave nuova del cancelletto? Ah, bisogna che la provi (corre al cancelletto).
Principessa - Guardala almeno!
Granduca (di ritorno) - Va benissimo. Ah, ho lasciato aperto!

Principessa - Non importa;... meglio! Granduca - Tatiana, piove, entriamo nel chiosco. Principessa - No, non piove.

Occorre scegliere il luogo per un bacio:

Granduca - ... Viene un odor di rose di là. Seguiamo l'odore delle rose.
Principessa - Nell'uliveto?
Sì, sono le ultime, hanno una dolcezza mortale. Ma per un momento!

I due non sanno che proprio là, nell'uliveto, in attesa del padre s'è nascosta Nadejde. La quale naturalmente vede tutto, e ne rimane sconvolta. Come la sconvolge la notizia che il padre è partito: pagato, ubriaco, e naturalmente dimentico di lei.

La fanciulla, rimasta sola, decide perciò di mettere in atto il suo disperato proposito. Trovando, nel cancelletto rimasto aperto dalla famosa chiave degli amanti, la strada più facile. Leggiamo:

Nadejde - ... Nadejde, povera bambina (si affaccia alla balaustrata, guarda nell'acqua). Qui batterei sulle pietre, non vi è acqua sufficiente. Il cancello della scaletta sarà chiuso (si accosta al cancello, vi pone la mano). No, è aperto. Questa è una grazie del destino. L'acqua è profonda, allo sbarco. Che grazia del destino! Se l'acqua mi riportasse alla scaletta quando quell'uomo verrà, fra lui e lei, morta! (S'inginocchia). Divino mistero, io vengo a te. Prendimi con dolcezza. non farmi male. Il cuore mi si è rotto, l'intelletto mi si riempie di nebbia e di errore, non posso più vivere. Mi offro per mio padre e per mia madre...

La chiave

Vediamo di riassumere. L'affinità fra i tre testi è evidente. Nel tema, anzitutto: col Garofolo la scissione della coppia è già acquisita, e il momentaneo riavvicinamento scatena la morte della donna. Nel Ritratto prima avviene il decesso e prima si è verificato il tradimento, ma tutto si scopre a posteriori; in Nadeide il tema dell'infedeltà, della crisi dei sentimenti coniugali, è trattato entro la vicenda stessa, e la tragedia del suicidio egualmente si consuma sotto gli occhi dello spettatore. Tutto ciò mentre, da un dramma

La vita e le opere

Nato a Vicenza il 25 marzo 1842, nella stessa città morì il 7

marzo 1911. Scrittore e poeta, compose anche alcune opere per il teatro, ma con scarso successo di pubblico e di critica. Fu più volte candidato al Premio Nobel per la letteratura, ma non lo vinse.

Figlio della borghesia imprenditoriale dell'epoca, crebbe in un ambiente profondamente cattolico. Al liceo ebbe tra i suoi insegnanti Giacomo Zanella. Spinto dal padre a iscriversi a Giurisprudenza, prima a Padova e poi a Torino, si laureò a fatica - e dopo un periodo di profonda inquietudine - nel 1864. Nel 1866 sposò la figlia di amici di famiglia, Margherita Valmarana, dalla quale avrà tre figli.

Ottenuta l'abilitazione all'avvocatura, continuò a sognare di diventare scrittore. E sarà proprio il padre a far pubblicare *Miranda*, la sua prima opera in versi, nel 1874, tiepidamente accolta dalla critica, ma amata dal pubblico. Nel '76, ancora poesie con la raccolta *Valsolda*, che però scontentò i lettori. Il passaggio alla prosa avvenne nel 1881 con *Malombra*, accolto in maniera contrastante dai critici, seguito dal successo di *Daniele Cortis*. Il capolavoro di Fogazzaro fu però *Piccolo mondo antico*, del 1895, cui nel 1901 farà seguito *Piccolo mondo moderno*. Da ricordare inoltre *Il Santo* del 1905 e la sua ultima opera, *Leila*, del 1910.

Quella raccontata da Fogazzaro nelle sue opere è la borghesia dell'epoca, analizzata nei suoi sentimenti più profondi, nel bene e nel male. Un ruolo fondamentale vi hanno l'amore, vissuto come intimo e ineluttabile turbamento, fiamma che brucia lentamente ma inesorabilmente l'anima e contro il quale lo spirito si trova a combattere, e il sentimento religioso, con il quale l'uomo costantemente si confronta.

all'altro, stilisticamente si transita dal verismo all'intimismo borghese a echi di decadentismo.

Poi, c'è quel "particolare" meccanico rappresentato dal ruolo giocato in ognuna delle storie, e via via sempre più esplicitamente, da una chiave. Quella che Busolo va a cercare in camera della moglie per rubacchiare qualcosa, facendosi scoprire; quella che apre il cassetto di Carlo Festi e svela alla vedova il segreto d'un passato adulterio; quella, infine, che do-

vrebbe servire a un incontro clandestino e invece spiana la via al sacrificio, straziante e inutile, di Nadejde. Certo, non si può escludere a priori che si tratti di una costante casuale, intervenuta inconsciamente durante la stesura, e non piuttosto del ricorso intenzionale a un identico espediente, per giunta già noto al teatro.

Ma, se così fosse, dovremmo freudianamente chiederci il perché di quella componente nella scrittura di Fogazzaro...

di Filippo Bordignon

Lungometraggio di esordio dell'oggi celebrato Nanni Moretti, Io sono un autarchico è film apripista in Italia rispetto a un certo modus indipendente di intendere il cinema e il suo mercato ma, soprattutto, si tratta di una delle più divertenti analisi del teatro off tra la fine degli Anni Sessanta e l'inizio dei Settanta. Attraverso quest'opera girata nel 1976 utilizzando una Canon Super 8 con un budget di 3 milioni di lire (anticipati dal padre di Moretti), la commedia italiana dei grandi attori (capitanata da Monicelli e interpretata dai vari Manfredi, Sordi e Gassman) riceve un primo schiaffo in pieno volto, limitato inizialmente al circuito cinefilo romano - quello cioè che riempiva i cineclub come lo storico Filmstudio a Trastevere - per poi allargarsi ad altri centri nevralgici della cultura in città come Bologna e Milano.

L'utilizzo del Super 8, con tutti i limiti tecnici da esso derivati, esalta nello spettatore la sensazione che la realtà riprodotta sullo schermo non è che una versione delle tante possibili.

Nello specifico si vanno analizzando vita e piccole miserie di una cerchia di giovani intellettuali sessantottini, pur mantenendo un occhio analitico sull'intera società che li contiene e li rifiuta al contempo.

È questa un'estetica del dubbio che in lavori successivi come *Ecce Bombo* o *Palombella rossa* Moretti saprà sviscerare con maggior professionalità, lastricando coi



Girato in Super 8, lo storico film di Nanni Moretti è il ritratto degli anni ruggenti del teatro sperimentale in Italia, in contrapposizione a quello dei grandi attori

fatti una carriera cinematografica che lo ha incoronato in tempi non sospetti come uno dei massimi registi italiani viventi.

La trama è presto detta: Fabio Ghezzi (interpretato dal caratterista Fabio Traversa) è un regista di teatro sperimentale disperatamente intento a mettere in scena un nuovo spettacolo.

Tra ritratti caricaturali di

personaggi-macchietta e situazioni stilizzate giocoforza dalla scarsa perizia attorale del cast scelto da Moretti (la maggior parte amici che si prestarono all'esperimento più per gioco che per speranze di una crescita professionale), *Io sono un autarchico* è ghiotta occasione per sviscerare, attraverso le sue scene più significative, alcuni luoghi comuni che riguardano il fare teatro, soprattutto nel suo versante sperimentale e anti-narrativo.

Approfittando del recente restauro della pellicola realizzato a opera della Cineteca Nazionale in collaborazione con Sacher Film, ci addentriamo in una breve analisi di una delle commedie più originali emerse nel nostro Paese durante gli Anni Settanta.



Primo atto Scelta degli attori

Fabio bussa alle porte di amici e conoscenti, nella speranza di ingaggiarli per il suo nuovo spettacolo: le risposte sono secche e tutt'altro che garbate, per informarci sui trascorsi artistici del nostro, sempre naufragati in pessimi risultati di pubblico e critica. A un collega che gli chiede da quanto sia attivo in ambito teatrale, egli risponde con evidente amarezza: "Sei anni", come a sottolineare l'urgenza di un impeto creativo che non tiene conto della necessità di forgiare lo stile attraverso una dura gavetta, che prevede anche rifiuti e sonore cadute; il risultato, vedremo, sarà l'esibizione sul palco di un velleitarismo in grado di impantanare anche il più promettente dei talenti. Il primo ad accettare la proposta dell'amico regista è Giorgio, giovane burlone ostinato a imitare la 'parlata' dello scrittore Alberto Moravia: sarà questa la prima di molte altre scelte disastrose determinate dall'esigenza di utilizzare 'ciò che si ha a disposizione'. La capacità di trasformare un limite in una possibilità è virtù che richiede esperienza e una grande dose di ingegno. L'immagine La locandina del film

del 'geniale dilettante', trova nei giovani aspiranti artisti le sue vittime per antonomasia: la giovinezza, ahinoi, è l'età del 'tutto e subito', imperativo che ha generato nei secoli alcuni esempi illustri ma, principalmente, una moltitudine di imitatori tronfi di una retorica spesso davvero imbarazzante e responsabile di tanta disaffezione del pubblico al teatro come luogo di seria fruizione culturale. Nel patetico tentativo di convincere i propri contatti, Fabio ipotizza "una nuova struttura organizzativa, un nuovo circuito". A scremare la moltitudine virtualmente infinita di aspiranti attori nelle situazioni off è spesso la consapevolezza di un circuito 'chiuso' (a causa della mancanza di denaro per un'adeguata pubblicizzazione), abile soltanto nel determinare la marcescenza anche di buone intuizioni teatriche, purtroppo limitate all'esibizione nel proprio circondario.

Secondo atto

Pianificazione

Il primo incontro della compagnia di Fabio avviene, per ovvie ragioni economiche/ logistiche, nell'appartamento dell'amico Silvio (Nanni Moretti), errore questo che determina un'atmosfera fin troppo informale, al punto che gli attori ascoltano con leggerezza e scarsa attenzione le premesse del regista: c'è chi non si fa scrupolo di mettere in mostra le beghe della propria quotidianità (una coppia di fidanzati bisticcia per tutto il tempo),

Le radici teatrali e i loro frutti nella filmografia di Nanni Moretti

Oltre ai riferimenti 'conclamati' da Moretti nella sua ultima pellicola Habemus Papam (con la scena altamente evocativa in cui i membri del collegio cardinalizio fanno irruzione a teatro durante una rappresentazione de Il gabbiano di Cechov), vi sono parentesi poco battute dalla Critica che evidenziano nello stile cinematografico del nostro una comprensione di alcuni meccanismi derivati dal mondo del teatro. Su tutti la volontà, inseguita talvolta con uno spiazzante eccesso autoiconico, di ideare non tanto riprese, quanto immagini 'hook' fatte per saldarsi nella memoria utilizzando elementi semplici ma di forte impatto. Per far questo non si punta all'accumulo di dettagli scenografici, concentrandosi sul conio di soluzioni visive bilanciate tra originalità e riconoscibilità. Sono dunque i casi del Moretti che mangia la Nutella da un contenitore a grandezza umana in Bianca o la celebre scena del viaggio in Vespa con il regista ripreso di spalle. C'è poi, nella recitazione/ non recitazione del buon Nanni, un elemento capace di stabilire un contatto intimo con lo spettatore; parliamo cioè di quegli escamotage in cui egli si rivolge direttamente al pubblico: a questo proposito, risultano figli della medesima intuizione i cortometraggi Diario di uno spettatore (parte di Chacun son cinéma, film collettivo prodotto per i sessant'anni del Festival di Cannes nel 2007) e, più recentemente, Filmquiz, pellicola nella quale si sfida il cinefilo a riconoscere 40 titoli cinematografici raccontati per vaghe indicazioni dal regista romano. Entrambi si lasciano alle spalle le possibilità di riprese articolate e montaggio serrato, proponendo il solo protagonista che, limitandosi a interpretare se stesso nell'opera, si fa narratore, raccontandoci situazioni della propria vita che ritiene significative, seduto sulla poltroncina di una sala da cinema, in una finta inversione dei ruoli che risulta accattivante e spesso davvero divertente.

chi strimpella la chitarra fumando un sigarello, chi si appropria del letto per schiacciare un pisolino. Al centro, il tentativo già sfibrato di Fabio, che evocando Beckett, Artaud e Bataille spera di condividere il manifesto della propria estetica, perdendosi nei meandri di un citazionismo retorico che finisce per attirare le battute di scherno di un attore. Parlando per

Avete voglia di raccontare i vostri anni «sperimentali»?

Avete vissuto in prima persona il teatro sperimentale e di ricerca degli anni '60 e '70? Mandate una mail all'indirizzo fitaveneto@fitavento.org e sarete contattati per ricostruire insieme quell'irripetibile periodo della nostra storia.

continua 🕨

contemporaneo

assolutismi di un *modus* operandi intenzionato ad "abbandonare gli elementi gastronomici, per un teatro puro che raggiunga la follia" il regista cade nella trappola di certe intellettualizzazioni alle quali semmai dovrebbe arrivare intuitivamente (e, dunque, con la semplicità di un concetto che si radica nella memoria dopo essere stato individuato e compreso) il pubblico.

La noia e la mancanza di passione evidenti nelle facce degli attori sono dovute inoltre alla consapevolezza che tutta l'operazione si svolgerà in assenza di alcuna retribuzione economica, questione che, salvo eccezioni, abbraccia da sempre ogni forma di arte di ricerca.

Terzo atto

Training cerebrale

Per favorire l'amalgama del gruppo, Fabio organizza un'escursione in montagna: lì, è convinto, l'unione di esercizio fisico e training autogeno in un contesto ambientale estraneo ai partecipanti, potrà accorciare le distanze tra le varie personalità e cementare l'intento comune di un'opera d'arte nella quale tutti sono chiamati a contribuire attivamente. Il risultato, purtroppo, sarà un nuovo fallimento, con un susseguirsi di siparietti nonsense e malumore.

È questa la messa in scena di una metodica particolarmente diffusa nel teatro sperimentale degli Anni '60, il quale spesso nasceva (negli States e in Inghilterra) in seno a 'comuni hippy' dove si praticava la condivisione dei beni oltre che una forma di sessualità libera che oggi, a posteriori, si è rivelata in tutta la sua fragilità.

"Senza pettorali non si fa avanguardia!" azzarda Fabio, nel tentativo di originare almeno una *boutade* che attiri l'ammirazione della sua squadra. Ma lo scoraggiamento dilaga e si termina con un lancio di pietre contro il regista e ciò che la sua figura rappresenta.

Quarto atto

Le prove

Scenografie semiamatoriali chiamate a misurarsi con lo spazio di una cantina, costumi di scena derivati da precedenti rappresentazioni o pescati dalla quotidianità, illuminazione più adatta per la valorizzazione di un salotto che di un palcoscenico: le prove sono un nuovo momento in cui mettere alla prova la propria convinzione.

A una di queste assiste anche il figlio di Michele: non è dato capire se la sua presenza distratta sia dovuta a una scelta prevista nel copione o all'impossibilità di prendersene cura di Silvia, prototipo di madre femminista alle prese con le contraddizioni tra il suo credo e la volontà di vivere un normale rapporto affettivo.

Nel frattempo il gruppo deve far fronte alla vita 'vera': Giorgio con un lavoro che non lo soddisfa, Michele con l'incapacità di essere padre e l'astio per lo show business. Le prove dello spettacolo finiscono così per diventare una valvola di sfogo piuttosto che un appuntamento professionale in cui dar sfoggio di mestiere e conTre scene del film (nell'ultima c'è Traversa) A destra, un primo piano di Nanni Moretti e Flavio Travesa oggi

centrazione. Il risultato è un caos incontrollato, aggravato dalla mancanza di coordinazione tra i movimenti degli attori sul palco, le musiche e il testo. Si dovrebbe procedere dunque per sottrazione, e invece l'insicurezza del regista finisce persino col ventilare la presenza di un calciatore, il quale dovrebbe esibirsi in una serie di palleggi nel pieno svolgimento dello spettacolo.

A questo punto *Io sono un* autarchico sembra stancarsi del suo stesso soggetto, quasi a calzare fisicamente lo scoraggiamento dei protagonisti: si susseguono allora una serie di scene che riprendono la troupe intenta a dimenticare lo spettacolo chiacchierando del più e del meno o giocando a Subbuteo.

Quinto atto

In scena

Alla prova generale si scatena un piccolo finimondo, con il lancio di verdure e il grido assolutamente opportuno di un uomo tra il pubblico: "Questa è una masturbazione!".

Michele e Paolo (interpretato dal critico musicale Paolo Zaccagnini), vestiti da una tunica indianeggiante, intonano una fastidiosa cantilena: "Noi vogliamo fare la rivoluzione/ e questa la chiami provocazione".

Eppure, una piccola parte della critica è disposta ad accettare lo spettacolo, proprio in virtù della reazione 'forte'







del pubblico.

Nonostante ciò, l'apatia di Fabio è sempre più palpabile; pur avendo fatto sfoggio di passione e buona volontà sembra aver realizzato la mancanza di significato alla base della sua proposta teatrale.

Alla fine di una rappresentazione, il pubblico applaude ma è sintomatica la reazione esagerata di uno spettatore in prima fila, che continua ad applaudire con sguardo ebete ben oltre ogni logica, quasi a sottolineare la differenza tra l'apprezzamento consapevole e quello di certo pubblico, entusiasmato più dalle presunte novità che dalla forza intrinseca in uno



spettacolo destinato a durare nel tempo.

A fare da contrappunto a questi episodi di imprevedibile discontinuità, il parere via via più oscuro della critica specializzata (incarnata dal giornalista Beniamino Placido nei panni di se stesso), che non risparmia al regista teatrale digressioni socio-politiche e qualche pacca sulla spalla. Durante l'ennesima rappresentazione sono presenti due spettatori attempati (quello barbuto è il padre di Moretti) i quali trovano posto a sedere solo su due seggiole presenti sul palco: qui Giorgio è assorto in una partita a scacchi in solitaria; quando uno dei due spettatori si azzarda a interagire nella partita convinto di dover prendere parte a un happening – viene fermato dallo stesso ragazzo, palesando un mancato meccanismo interattivo che evidenzia la carenza concettuale della rappresentazione e la sua scarsa comunicatività col pubblico. Il resto è puro imbarazzo, con gli attori che lasciano il palco per sopravvenuti impegni e gli spettatori che credono di scorgervi un'intenzionalità artistica. Al termine dell'ultimo spettacolo Fabio propone un di-

battito (prassi crudelmente in voga nei circuiti underground, tre decenni addietro); l'intenzione è buona:"Il parere del pubblico penso sia fondamentale per chi ha scelto un'attività del genere". Il

risultato però, avvilente; uno dopo l'altro gli spettatori lasciano i loro posti: Fabio si ritrova completamente solo davanti a una fila di sedie vuote. Si conclude ammantati da un pesante senso d'indolenza, a chiedersi il significato di tanti sforzi, la ragione di questo dibattersi affannoso pur sapendo che non esistono certezze che garantiscano la riuscita di un impegno artistico collettivo. Chiuderemo anche noi, dunque, con un pizzico di cinismo, derivato da uno degli aforismi meno ricordati del genio warholiano: "La vita? Ti ammali e muori. Perciò non devi fare altro che tenerti occupato".

Flavio Traversa: maschera teatrale di scarsa fortuna (purtroppo)

Povero Flavio Traversa: una faccia incompresa. Maschera arrendevole e caratterista di fama indiretta, il nostro deve molto, moltissimo alla 'canonizzazione' dell'esordio ufficiale alla regia di Moretti. Con alle spalle una gavetta teatrale off che non si discosta di molto da quella del suo personaggio in Io sono un autarchico, egli viene contattato da Moretti (i due avevano diviso per un anno la stessa classe al liceo) nel 1973 per partecipare al suo secondo cortometraggio in Super 8, l'ancora acerbo e trascurabile Pâté de bourgeois.

Il mediometraggio successivo, vagamente ispirato a I promessi sposi del Manzoni, Come parli frate?, lascia trasparire una scintilla di originalità nel mezzo di un dilettantismo giustifi-

cato dalla povertà dei mezzi e da una scelta degli interpreti davvero discutibile.

Oltre al ruolo di protagonista in Io sono un autarchico, Traversa tornerà al cinema due anni più tardi, con il ben più lodevole Ecce bombo: qui, pur cedendo il ruolo principale a Moretti, la sua mimica legnosa disegna nello spazio la figura di Mirko, giovane timido e impacciato che ospita nella propria casa la povera Olga, ragazza vittima di un devastante esaurimento nervoso interpretata dalla già promettente Lina Sastri. Seguiranno, nel corso degli anni, incursioni in particine decisamente minori (fatta eccezione per l'oggi introvabile Gli anni struggenti di Vittorio Sindoni), culminate nella pochezza dell'operazione commerciale Le

comiche, negli Anni '90, con protagonisti gli inadeguati Paolo Villaggio e Renato Pozzetto.



Il cast di Ecce Bombo (1978): oltre a Nanni Moretti, si riconoscono a sinistra Flavio Traveersa, che in quell'occasione tornava a lavorare con il regista, e una giovanissima Lina Sastri, destinata a una brillante carriera sia nel cinema che nel teatro. Tra le battute leggendarie del film: «Giro, vedo gente, mi muovo, conosco, faccio cose».

Reading: **fuori** dal teatro ma **dentro** alla burocrazia

Riprendiamo a parlare di reading da dove ci eravamo interrotti nel numero estivo di Fitainforma. Allora, grazie all'approfondito intervento di Paolo Canova, avevamo affrontato i diversi aspetti tecnici collegati a questo tipo di performance, che sempre più spesso porta la recitazione al di fuori del suo luogo deputato - il teatro, appunto - collocandola in situazioni molto diverse, dalla libreria al caffè, dalla piazza all'aula scolastica, alla biblioteca.

In questo secondo e ultimo appuntamento cercheremo invece di dare qualche utile indicazione sugli adempimenti burocratici da rispettare, che spaziano dalla Siae ai regolamenti dei Comuni in cui l'evento si svolge, cercando di fare chiarezza sulle incombenze in capo alla compagnia o all'artista e/o al gestore/ responsabile del locale.

Il reading, anche se spesso proposto in ambienti diversi da un teatro, è a tutti gli effetti un allestimento teatrale, e come tale deve rispettare una serie di regole che vanno dal diritto d'autore ai permessi comunali (con relative imposte), alle norme sulla sicurezza e via dicendo.

Come spesso avviene in Italia, a questo punto, è d'obbligo un'annotazione: nonostante l'Italia sia unita da 150 anni, non sempre "unitarie" sono le normative, cosicché il primo consiglio è quello di contattare - o di far contattare dal gestore del locale in cui il reading si dovrà svolgere - il Comune di pertinenza, per sapere quali obblighi debbano essere rispettati e come.

Va poi ricordato che in alcuni Comuni sono in vigore regolamenti o disposizioni particolari per quanto riguarda sia l'utilizzo del suolo pubblico sia, soprattutto, gli orari entro i quali i vari tipi di spettacolo devono svolgersi in luoghi o locali pubblici, all'aperto o al chiuso. L'importante è quindi informarsi bene e tempestivamente, così da non incorrere in sanzioni.

Lo stesso discorso vale per la Siae, e anche in questo caso la cosa migliore da fare è muoversi per tempo e contattare l'agenzia Siae competente. In genere i reading sono composti da parti di testo e parti musicali e la Siae può avere "giurisdizione" su entrambe, se quello che viene utilizzato è materiale registrato e quindi sottoposto alle norme relative al "diritto d'autore".

Nel sito della Siae (www.siae. it) c'è la voce U.R.P. (Ufficio Relazioni con il Pubblico), dalla quale si può accedere alla voce "utilizzatori" e da lì scegliere la materia che più interessa. Una volta appurato, dunque, che la musica che intendiamo utilizzare è coperta dalla Siae, si ricade in quanto previsto per l'uso della musica in qualunque genere di spettacolo: "Se la musica - si legge tra l'altro - è un elemento complementare allo spettacolo (ad es. in rappresentazioni teatrali o proiezioni cinematografiche) l'aliquota è sensibilmente inferiore (ad esempio il 3,33% per le rappresenta-



Una videata presa dal sito www.siae.it

zioni teatrali e il 2,10% per le proiezioni cinematografiche; inferiore rispetto al normale 10% richiesto, ndr). In caso l'organizzatore - si legge poi - non abbia introiti di alcun genere, e quindi lo spettacolo sia effettivamente gratuito, vengono applicati compensi minimi in cifra fissa, a seconda della capienza del luogo di spettacolo o dell'affluenza del pubblico". Per quanto riguarda poi il testo, il reading è uno spettacolo e come tale, se propone un'opera tutelata dalla Siae, deve rispondere a quanto segue: "I Gruppi Amatoriali - si legge nel sito - devono richiedere il 'Permesso Spettacoli e Trattenimenti' (mod. 116) presso l'Ufficio SIAE competente per territorio, precisando tutti gli elementi necessari all'individuazione del testo teatrale: titolo, autore, traduttore in lingua italiana. L'ufficio SIAE, quando possibile, rilascia l'autorizzazione, specificando il compenso per ogni spettacolo; nel caso di un repertorio per cui è necessario inviare una richiesta formale agli uffici della Direzione Generale, fornisce una risposta interlocutoria. Si precisa che in caso di repertorio estero, il permesso di utilizzazione è subordinato all'autorizzazione del Concessionario avente diritto. Pertanto, la richiesta di rappresentazione dovrà essere indirizzata via fax o e-mail all'Ufficio Permessi della Direzione Generale, utilizzando il mod. 214, compilato dalla Compagnia richiedente in tutte le sue parti".

Fin qui quello che che è scritto nel sito. Per il resto, se avete dei dubbi, un giretto alla Siae è sempre la cosa migliore.

i «numeri» della Fita regionale





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

COMITATO REGIONALE VENETO

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

Comitato di Padova

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

Comitato di Treviso

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

Comitato di Verona

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

Comitato di Rovigo

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

Comitato di Venezia

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

Comitato di Vicenza

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

