

Titolo || Fervore di invenzioni a Roma
Autore || Alberto Abruzzese
Pubblicato || «Rinascita», 6 febbraio 1976, pag. 27
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 1 di 2
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Fervore di invenzioni a Roma

di Alberto Abruzzese

Panorama quanto mai vasto, quello delle avanguardie teatrali - in senso lato - a Roma in questi giorni, su diversi programmi politico-culturali in diversi spazi urbani. Un quadro di sperimentazioni articolatissimo, seppure sintetizzabile in un gruppo di «"accademici" dello spettacolo antitradizionalista e in un gruppo di esperienze di non uniforme natura e riuscita, che rispetto agli «autori maggiori» trova solo deboli differenziazioni.

Carmelo Bene al Quirino con l'*Amleto* di sua lettura: un Amleto frantumato, stellato, ironizzato, attualizzato, integrato, ridotto, profanato, riprodotto, sovrapposto (Laforgue su Shakespeare), autobiografizzato (Bene *su tutti*), citato, recitato, riciclato, colorato e musicato, cantato perfino tra melodramma e operetta, omogeneizzato, impacchettato. E *catastrofico*. Insomma sempre Carmelo Bene: estrema bravura nell'accorpare scenicamente la parola e il gesto, il personaggio e la decorazione, la grammatica e la sintassi di un «buon» spettacolo, laddove nel suo cinema la bravura rischia troppo spesso di essere soltanto tecnica. Visione godibilissima, dunque, seppure con qualche stanchezza nel secondo tempo; Bene è un autentico capocomico per cultura, gusto *rétro* d'alta classe, consapevolezza accesa di una fase necessaria e irrinunciabile del teatro come *piacere*, e per piena acquisizione degli strumenti linguistici e manageriali. Un così esperto ma disincantato divo si offre - e lo dico senza nessuna ironia e senza alcun demerito - come il direttore ideale dei teatri stabili quali dovrebbero diventare.

Mario Ricci prima al Quirino e ora, in dimensione più consona, all'Abaco con *Barbablé*: la favola di violenza uxoricida, di nostalgica affermazione della famiglia, di riproduzione tecnica e curiosità infantile, perde tutto il suo fascino liberatorio nella presente versione antifascista e anticomunista (basta, vi prego, con il discorso, qualunque sia davvero, sulla televisione e sui *mass media* che «inducono» alla violenza sanbabilina o pariolina!).

Spreco di provocazione, direi, se ci si impedisce di sbattere in faccia allo spettatore conservatore un gesto teatrale difendibile e condivisibile sul piano tecnico oltre che su quello ideologico, sul piano critico-culturale oltre che su quello propagandistico. Tra l'altro quando viene a mancare il contenuto reale della rappresentazione (guarda caso l'unica scena che funziona è quella iniziale di stampo d'annunziano-nibelungico-cinematografico) cade anche la possibilità di dare alla *recitazione* una qualsiasi coerenza.

E sulla recitazione, prima di continuare questa mia piccola rassegna, vorrei indicare due casi significativi riguardo la perfetta resa dell'attore su una robusta concezione del testo: *Lumière cinématographique* di Sepe, alla Comunità, realizza sul gustoso riciclaggio della mitica nascita del cinema uno spettacolo animato, cantato e danzato di notevole precisione e raffinatezza, con una resa felice degli attori e un alto rispetto dei diritti al godimento da parte del pubblico. La tradizione del cabaret qui realizza una possibilità professionale. Così pure - su diverso timbro - all'Alberichino Pier Farri offre testi michelangioleschi abilmente montati all'estro recitatorio di Piovaneli, grazie alla piena consapevolezza della tradizione teatrale contemporanea sull'uso del corpo e della parola.

Quando si affronta di petto, invece, il problema dell'invenzione, quando, cioè, si perde il retroterra delle convenzioni, allora la recitazione rischia di cadere nel vuoto, e per lo spettatore esiste *solo* sofferenza e fustigazione. Quando si sottrae l'attore ai valori consolidati di una funzione media, tanto più lo si getta in pasto ai «simboli» dell'autore-regista, nello spazio «neutro» delle attuali poetiche anche teatrali. L'attore in queste poetiche ha finito di incarnare il gesto drammatico, non funge da drammatizzazione, non provoca i fatti ma da essi è provocato.

Sul crinale pericoloso di questa coraggiosa avventura estetica mi pare si muova Memè Perlini con il suo *Locus Solus* all'Attico, invenzione da un pretesto di Roussel, con momenti eccezionalmente riusciti (quelli molto giustamente definiti da Savioli sull'*Unità* come momenti pascoliani per la resa tecnica dei suoi agresti attraverso matematici incastri onomatopeici) e fasi più dilatate, in cui una solida cultura dell'avanguardia classica, insieme a un progetto nazionale comparabile a quello di Bernardo Bertolucci nel cinema, stenta a uscire dall'astratta riproducibilità infinita, anche se capace - cosa in Italia rarissima - di avere pieno controllo sugli effetti scenici e vocali.

Più modestamente Giancarlo Nanni con i suoi *Masnadieri* schilleriani della cooperativa «La fabbrica dell'attore», ma, a mio avviso, ben calibrato nella resa moderna di un testo abbastanza scaduto, per quanto ridotto da Nello Saito. A riprova di questa sapiente impostazione della buona riuscita degli attori (molto abile Flavio Bucci nella parte del «malvagio» Franz che è la chiave critica della regia), vi sono le possibilità di lettura che l'impasto scenico concede, pur nelle forse evitabili lungaggini. In questo, Nanni, che è evidentemente capace di far sedimentare le invenzioni del suo primissimo teatro per un progetto a lungo termine, offre buone indicazioni per l'atteso futuro degli stabili, in cui invece la riproposta dei testi classici trova quasi sempre roboanti proposte megaregistiche prive di ogni sostanziale capacità critica, sarei tentato di dire, *didattica*.

La possibilità di verificare i diversi livelli pericolosi dalle esperienze romane suggerisce una linea di riflessione politico-culturale da lanciare tra gli operatori culturali come indicazione di movimento e di intervento: il rapporto sperimentazione-strutture, avanguardie-tradizione, non può tenere conto dell'astratta logica di sviluppo del linguaggio estetico, ma ha bisogno invece di commisurarsi alla crescita graduale e organica delle strutture di produzione e fruizione del teatro sul territorio.

Titolo || Fervore di invenzioni a Roma
Autore || Alberto Abruzzese
Pubblicato || «Rinascita», 6 febbraio 1976, pag. 27
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 2 di 2
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Per quanto riguarda poi alcune posizioni delle poetiche teatrali contemporanee, anche analizzandole dall'interno, possiamo supporre e desiderare che *finalmente* nello spazio scenico non accada nulla più che non sia negazione di sé, annullamento di ogni valore di consumo, ma per fare questo, cioè effettivamente realizzarlo, deve allora avere questo teatro (o cosa altro per lui) il massimo indice di *invenzioni*.

che all'ombra di Sandokan non sarà allora difficile scorgere il « forzato della penna » Emilio Salgari, autore di ottantacinque romanzi e un centinaio di racconti, morto suicida, in miseria, sessantacinque anni fa, il quale offrì a un pubblico che si era disinteressato sprezzantemente di una barca con un carico di lupini naufragata al largo di Aci Trezza, la prospettiva sconfinata di mari esotici sui quali filavano i *prahos* impegnati nella guerra da corsa del signore malese. Il fascino esercitato da questo superuomo vendicatore e giustiziere, tanto fragile di costituzione culturale, quanto dotato di una vitalità inesaurita, è ormai un elemento acquisito per un'indagine di sociologia della letteratura, ma, nei termini in cui appare continuamente riproposto da nostalgiche rievocazioni d'infanzia (Gramsci: lettera del 12 settembre 1932 alla mamma; Pavese: *I mari del Sud*), conferma l'ipotesi che Sandokan, come i suoi confratelli in Salgari, parlò in termini non solo di avventura, ma anche di libertà. Discreta riprova se ne ha del resto nell'assenza nelle pagine di Salgari di pregiudizi razziali (anzi Sandokan, in lotta contro l'imperialismo britannico coalizza razze e popoli diversi e in *Le due tigri* lo scrittore stesso interviene per commentare la conquista di Delhi: « ...Erano gli Inglesi che, tramutati in ladri ed assassini, avevano fatta irruzione nella città saccheggiando e massacrando la popolazione che fuggiva e che davano un ben triste saggio della civiltà europea ») fino alla esplicita condanna, in un romanzo del ciclo sahariano, dell'antisemitismo, quando era d'attualità l'*Affaire Dreyfus*, ma anche nel vagheggiamento di quelle terre esotiche, intraviste solo su carte geografiche o immaginate sulla scorta di resoconti di viaggio — lui, che non era andato oltre Brindisi, turista su un trabiccolo commerciale — ma rivisitate in una fantastica dimensione onirica a suscitare la quale bastava l'incanto fono-simbolico di parole sconosciute: quell'aria « imbalsamata dal soave profumo dei gelsomini, degli sciambaga, dei mussenda e dei nagatempo ».

Il rito della battaglia e della vendetta contro formidabili nemici — che lo scontro avviene sempre fra titani e a quella stirpe appartengono a buon diritto il rajah bianco di Sarawak e Suyodhana, il capo dei Thugs — che tanto ha angustiato pedagoghi e precettori, appare sempre temperato da straordinari intermezzi di magnanimità e lealtà e il duello è affrontato così come Sandokan affronta, da pari a pari, le forze scatenate della natura: « Quale contrasto! [...] Al di fuori l'uragano e qua io! Quale il più tremendo? ». Questo titanismo del superuomo popolare, per l'occasione nei panni sgargianti del pirata malese, non autorizza quindi indebite compromissioni con il superuomo dannunziano, magari ciurmato nella funebre camicia nera: il tentativo di appropriazione degli eroi di Salgari da parte del fascismo alla ricerca di un Kipling autarchico, infatti, « fece ridere mezzo mondo », annota laconicamente Gramsci. Perché, se è lecito dubitare, e magari sospettare dell'ideologia del moschettiere, e del superuomo popolare, (del quale peraltro alla fine dell'800 appare anche una versione reazionaria), non sembra tuttavia legittimo confondere questi col superuomo decadente che non ha mai tratti certi anche se sommarî, in un'atmosfera tenebrosamente romantica, del giustiziere e del vendicatore, ma piuttosto quelli arroganti del restauratore di una tradizione e di un ordine che la storia sta disgregando (come è il caso appunto del Daniele Cortis di Fogazzaro o del Claudio Cantelmo di D'Annunzio).

Per questo è raccomandabile leggere Salgari nel suo tempo, non trascurando certi segni di indubbia impopolarità: così, per esempio, in questo ritratto di Sandokan, colto in un accesso di odio contro il nemico « la sua fronte era burrascosamente aggrottata, i suoi occhi mandavano cupi lampi, le sue labbra, ritratte mostravano i denti convulsamente stretti, le sue membra fremevano », non è arbitrario vedere, come nella maggior parte degli atteggiamenti del pirata, i tratti di quello che un illustre concittadino di Salgari, Cesare Lombroso, avrebbe po-

tuto definire un « mattoido ». Allora il superuomo si arricchisce, certo all'insaputa dell'autore, di un sintomo inquietante di follia che consente di chiarire il ruolo di soccorrevole « ombra » assolto dal Sandokan nei confronti di Salgari.

Il segreto della popolarità per uno scrittore è narrare ciò che il lettore vorrebbe essere: aveva scritto Salgari con un evidente *transfert* sull'anonimo lettore della propria condizione di intellettuale vittima dell'industria culturale e comunque emarginato dall'*establishment* letterario del proprio tempo: non è quindi azzardato pensare che il folle, sanguinario, vendicativo Sandokan costituisca il più o meno consapevole risarcimento fantastico di una realtà mortificante e che la guerriglia contro gli inglesi sottintende istinti aggressivi contro la società umbertina, l'India fantastica si configuri come un regressivo mito di libertà. E forse l'ombra di Sandokan era ancora vicina a Salgari quando questi scriveva il suo ultimo sprezzante messaggio (« A voi che vi siete arricchiti con la mia pelle, mantenendo me e la famiglia mia in una continua semi-misera e ad anche più, chiedo solo che per compenso dei guadagni che vi ho dati pensiate ai miei funerali. Vi saluto spezzando la penna »), prima di incamminarsi, quella mattina del 25 aprile 1911, verso il boschetto della Madonna del Pilone, per l'ultimo appuntamento con Sandokan che avrebbe suggerito, questa volta, al povero « forzato » il cerimoniale di morte degno di un orientale signore della guerra.

Teatro

Fervore di invenzioni a Roma

di Alberto Abruzzese

Panorama quanto mai vasto, quello delle avanguardie teatrali — in senso lato — a Roma in questi giorni, su diversi programmi politico-culturali e in diversi spazi urbani. Un quadro di sperimentazione articolatissimo, seppure sintetizzabile in un gruppo di « accademici » dello spettacolo antitradizionalista, e in un gruppo di esperienze di non uniforme natura e riuscita, che rispetto agli « autori maggiori » trova solo deboli differenziazioni.

Carmelo Bene al Quirino con l'*Amleto* di sua lettura: un Amleto frantumato, spellato, ironizzato, attualizzato, integrato, ridotto, profanato, riprodotto, sovrapposto (Laforgue su Shakespeare), autobiografizzato (Bene su tutti), citato, recitato, recitato, colorato e musicato, cantato perfino tra melodramma e operetta, omogeneizzato, impacchettato. E *catastrofico*. Insomma sempre Carmelo Bene: estrema bravura nell'accoppiare scenicamente la parola e il gesto, il personaggio e la decorazione, la grammatica e la sintassi di un « buon » spettacolo, laddove nel suo cinema la bravura rischia troppo spesso di essere soltanto tecnica. Visione godibilissima, dunque, seppure con qualche stanchezza nel secondo tempo; Bene è un autentico capocomico per cultura, gusto *retro* d'alta classe, consapevolezza accesa di una fase necessaria e irrinunciabile del teatro come piacere, e per piena acquisizione degli strumenti linguistici e manageriali. Un così esperto ma disincan-



Una scena di *Barbablé* nella regia di Mario Ricci

tato divo si offre — e lo dico senza nessuna ironia e senza alcun demerito — come il direttore ideale dei teatri stabili quali dovrebbero diventare.

Mario Ricci prima al Quirino e ora, in dimensione più consona, all'Abaco con *Barbablé*: la favola di violenza uxoricida, di nostalgia affermazione della famiglia, di riproduzione tecnica e curiosità infantile, perde tutto il suo fascino liberatorio nella presente versione antifascista e anticonsumistica (basta, vi prego, con il discorso, qualunque davvero, sulla televisione e sui *mass media* che « inducono » alla violenza sanabili o parolinal).

Spreco di provocazione, direi, se ci si impedisce di sbattere in faccia allo spettatore conservatore un gesto teatrale difendibile e condivisibile sul piano tecnico oltre che su quello ideologico, sul piano critico-culturale oltre che su quello propagandistico. Tra l'altro quando viene a mancare il contenuto reale della rappresentazione (guarda caso l'unica scena che funziona è quella iniziale di stampo dannunziano-nibelungico-cinematografico) cade anche la possibilità di dare alla recitazione una qualsiasi coerenza.

E sulla recitazione, prima di continuare questa mia piccola rassegna, vorrei indicare due casi significativi di perfetta resa dell'attore su una robusta concezione del testo. *Lumière cinématographique* di Sepe, alla Comunità, realizza sul gustoso riciclaggio della mitica nascita del cinema uno spettacolo mimato, cantato e danzato di notevole precisione e raffinatezza con una resa felice degli attori e un alto rispetto dei diritti al godimento da parte del pubblico. La tradizione del *cabaret* qui realizza una possibilità professionale.

Così pure — su diverso timbro — all'Alberichino Pier Farri offre testi michelangioleschi abilmente montati all'estro recitatorio di Piovaneli, grazie alla piena consapevolezza della tradizione teatrale contemporanea sull'uso del corpo e della parola.

Quando si affronta di petto, invece, il problema dell'invenzione, quando, cioè, si perde il retroterra delle convenzioni, allora la recitazione rischia di cadere nel vuoto e per lo spettatore esiste solo sofferenza e fustigazione. Quanto più si sottrae l'attore ai valori consolidati di una fruizione media, tanto più lo si getta in pasto ai « simboli » dell'autore-regista, nello spazio « neutro » delle attuali poetiche antiteatrali. L'attore in queste poetiche ha finito di incarnare il gesto drammatico, non fuge da drammatizzazione, non provoca i fatti ma da essi è provocato.

Sul crinale pericoloso di questa coraggiosa avventura estetica mi pare si muova Memè Perlini con il suo *Locus Solus* all'Attico, invenzione da un pretesto di Roussel, con momenti eccezionalmente riusciti (quelli molto giustamente definiti da Savioli sull'*Unità* come momenti pascoliani per la resa tecnica dei suoni agresti attraverso matematici incastri onomatopeici) e fasi più dilatate, in cui una solida cultura dell'avanguardia classica, insieme a un progetto nazionale comparabile a quello di Bernardo Bertolucci nel cinema, stenta a uscire dall'astratta riproducibilità infinita, anche se è capace — cosa in Italia rarissima — di avere pieno controllo sugli effetti scenici e vocali.

Più modestamente Giancarlo Nanni

con i suoi *Massadieri* schilleriani della cooperativa « La fabbrica dell'attore », ma, a mio avviso, ben calibrato nella resa moderna di un testo abbastanza scaduto, per quanto ridotto da Nello Saito. A riprova di questa sapiente impostazione vi è la buona riuscita degli attori (molto abile Flavio Bucci nella parte del « malvagio » Franz che è la chiave critica della regia), e vi sono le possibilità di lettura che l'impatto scenico concede, pur nelle forse evitabili lungaggini. Questo Nanni, che evidentemente è capace di far sedimentare le invenzioni del suo primissimo teatro per un progetto a lungo termine, anche lui offre buone indicazioni per l'atteso futuro degli stabili, in cui invece la riproposta dei testi classici trova quasi sempre roboanti proposte megaregistiche prive di ogni sostanziale capacità critica e, sarei tentato di dire, *didattica*.

La possibilità di verificare i diversi livelli percorsi dalle esperienze romane suggerisce una linea di riflessione politico-culturale da lanciare tra gli operatori culturali come indicazione di movimento e di intervento: il rapporto sperimentazione-strutture, avanguardie-tradizione, non può tenere conto dell'astratta logica di sviluppo del linguaggio estetico, ma ha bisogno invece di commisurarsi alla crescita graduale e organica delle strutture di produzione e fruizione del teatro sul territorio.

Per quanto riguarda poi alcune posizioni delle poetiche teatrali contemporanee, anche analizzandole dall'interno, possiamo supporre e desiderare che *finalmente* nello spazio scenico non accada nulla più che non sia negazione di sé, annullamento di ogni valore di consumo, ma per fare questo, cioè effettivamente realizzarlo, deve allora, questo teatro (o cosa altro per lui) avere il massimo indice di *invenzioni*.

La comunità di villaggio

Henri H. Stahl
LA COMUNITÀ DI VILLAGGIO
Tra feudalismo e capitalismo
mi Primati
d'antichi

Hans Urs von Balthasar
LA PERCEZIONE DELLA FORMA
Volume uno di
Gloria
Una estetica teologica
pag. XX+652, lire 16.000

Gisela Tramsen
L'ALUNNO INDESIDERATO
scuole per immigrati
pag. 192, lire 2.000

Tina Novelli
DIZIONARIO ETNOLOGICO AFRICANO
3 volumi
pag. 920, lire 9.000

Jean-D. Barthelemy
DIO E LA SUA IMMAGINE
scuole di
pag. 112, lire 2.200

Lana del Vasto
GIUDA
romanzo
pag. 240, lire 3.000

Jaca Book
Via A. Saffi 19, Milano