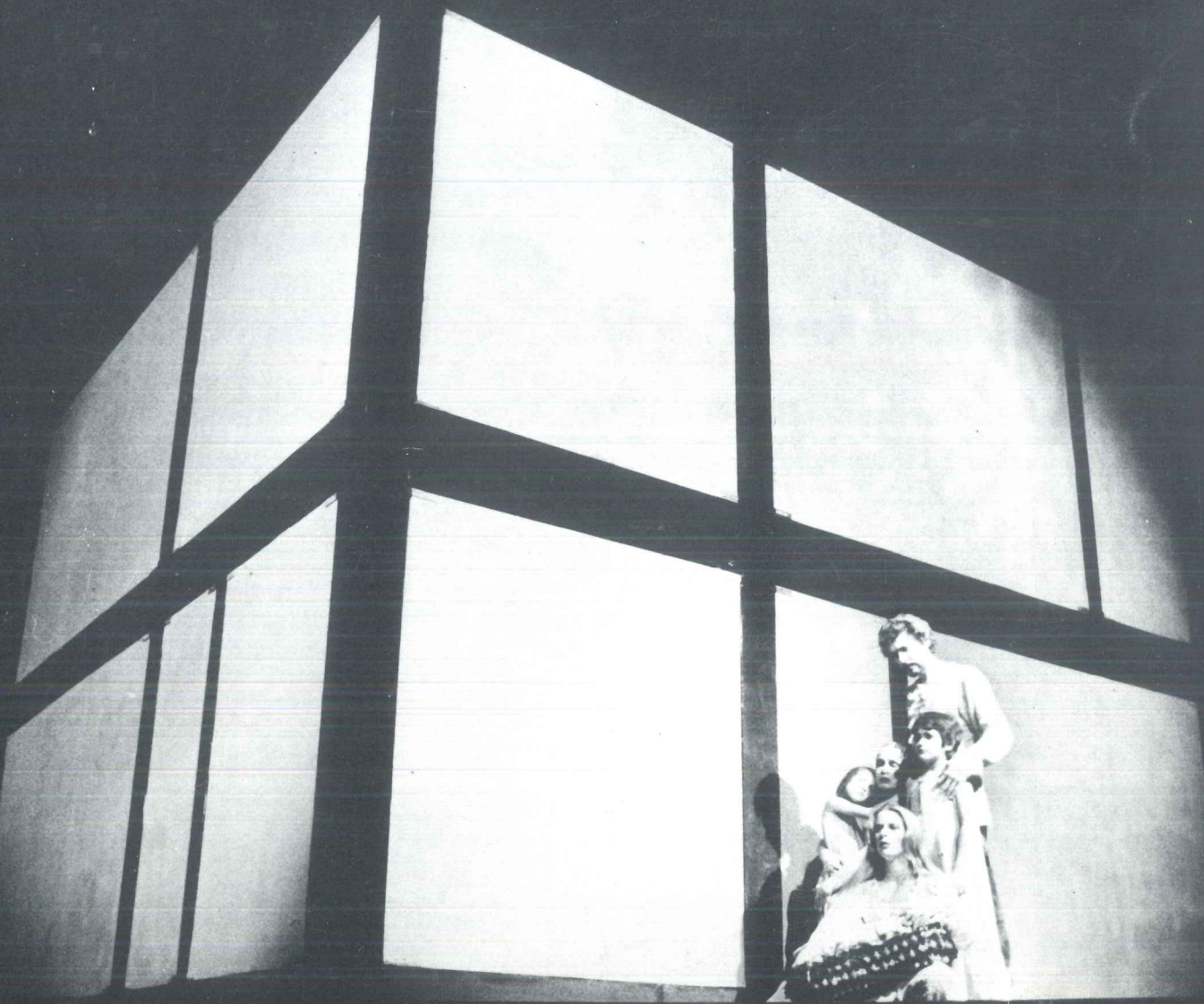


TEATRO
STABILE
TORINO



DUCHESSA DI AMALFI

Webster

OP.9-23

T.S.T./CentroStudi
Biblioteca



l'inarrestabile meccanismo del male

Di John Webster sappiamo troppo poco per soddisfare le curiosità che suscita il suo sconcertante curriculum di drammaturgo. A parte le labili date di nascita e morte (fra il 1570 e l'80 la prima; tra il 1634 e il '38 la seconda), colpisce la struttura tripartita del suo itinerario di creatore teatrale; un primo periodo di apprendistato, in collaborazione con Thomas Dekker, il cui risultato è la pubblicazione di un gruppo di commedie (1607); poi, quasi di getto, due *sisters tragedies*; due capolavori, *White Devil* (1611-12) e *The Duchess of Malfi* (1613-14); quindi un terzo periodo, di lavori a tratti notevoli, ma che non assurgono mai ad altezze sublimi.

Come si spiega la discontinuità di questa produzione? Cosa dettò all'autore due grandi opere, tali da suscitare l'ammirazione dei colleghi (da Heywood a Ford), e perché, subito dopo, quello stesso autore ci appare sbiadito, confuso, generico? Sono interrogativi destinati a restare senza risposta: e non mi sembra convincente la soluzione, tutta esteriore, escogitata di recente da uno studioso ameri-

cano. Nel 1617 uscì una satira, ben nota da tempo agli specialisti, in cui si derideva la proverbiale lentezza di Webster. *La Duchessa di Amalfi* e il *Diavolo bianco* nacquero, appunto, da una gestazione particolarmente lenta e laboriosa: né prima né dopo, Webster, pressato dalla committenza, avrebbe più beneficiato di altrettanto tempo a sua disposizione. Ma veniamo, appunto, alla *Duchessa di Amalfi*. Ci sono due modi di lettura che vengono spontanei tra i molti che questa tragedia può suggerire.

Il primo è d'ordine moralistico-psicologico. Da una parte stanno i buoni, dall'altra parte i malvagi: i primi sono destinati a soccombere, i secondi a trionfare, sino a che, s'intende, la loro vittoria non sfocerà nella rovina fisica e nella dannazione morale, secondo un ovvio principio catartico. E' la riletura della vicenda offerta dal Bandello in uno dei suoi più celebrati racconti (e tra quelli rivissuti dal vero, se, com'è probabile, il «veridico» Matteo aveva conosciuto sul serio Antonio Bologna, ospite, come lui, a Milano di Ippolita Sforza Bentivoglio).



Qualunque fosse la nuda cronaca, la storia della duchessa e di Antonio è ricreata sulla pagina dal novellista cinquecentesco in termini di controllato décoro. La nobile vedova è « in giovane età, gagliarda, bella » e vive « delicatamente », cioè con agio e nel lusso: ma la sua preoccupazione costante è quella di « meno offender Dio che si potesse », e ferma è la sua decisione di « non amante del Bologna, ma moglie divenire ». Quanto ad Antonio è sì un « maggiordomo », ma « bellissimo uomo, grande e ben formato, con belli e leggiadri costumi, e con la dote di molte parti virtuose »: le quali, ci viene precisato in altro punto del racconto, consistevano nell'essere « gentilissimo cavaliere », « di buone lettere ornato », e nel sapere « col liuto in mano » cantare « soavemente ».

Bandello, insomma, sin dalle premesse, imposta la novella sullo schema dell'amore alto, nobile, costretto dal destino ad infelice fine (la struttura-tipo risale al *Decameron* ed, oltre, alle nostre origini romanze). Il destino è impersonato da due terribili fratelli, che non c'è neppure bisogno di evocare in scena. Sul racconto alita, a tratti, l'eco del loro odio insanabile: è gente decisa a tutto, pur di « non portare questa vergogna sugli occhi ». La sola volta che la Duchessa li nomina, sembra percorsa da un brivido di terrore: « Voi meglio di me conoscete la natura loro e sapete come uno di loro sa menar le mani... ». Senza intervenire mai diret-

tamente, sopprimono uno dopo l'altra i due coniugi, « pieni di paura e poveri di consiglio ». Antonio muore con nobile *pathos*, mentre la Duchessa lascia questa vita in modo generico (se mai lesse il racconto o un suo adattamento, Webster inventi, giustamente, le funzioni). Mentre una misera fine coglie la donna « in un torrione », il Bologna è « passato da banda a banda » a Milano da Daniele da Bozolo, nell'atto di recarsi a messa, tenendo in mano « il libro d'ore della Nostra Donna ». E' un tocco *larmoyant*, efficace e misurato: ma già qualche giorno prima, in casa Bentivoglio, Antonio « suonò di liuto, e cantò un pietoso capitolo, che egli dei casi suoi aveva composto ed intonato » (altro bell'effetto di calibrato patetismo).

Lasciamo da parte il rapporto tra la fonte e il nostro autore (i moderni esegeti tendono piuttosto a sfumarlo). Sta di fatto che quella offerta dall'autore delle *Novelle* è una chiave di lettura accettabile, anche se può sembrare troppo facile, persino banale. Se la applichiamo a Webster, la *Duchessa di Amalfi* vi diventa la tragedia dell'*ethos* sconfitto, nelle risultanze immediate e terrene, per riuscire vincente nell'oltrecielo di una moralità trascendente. Il regista che si mettesse su questa via dovrebbe, ovviamente, rilevare i profili psicologici dei personaggi, ed imprimere a ciascuno di loro un ben marcato sigillo etico: la nobiltà solitaria della Duchessa, che sin dall'avvio svetta su famigliari e



sudditi (« ...mi avventuro in un luogo impervio, ove non troverò sentiero né amica traccia che mi scorti... ») per attingere, nell'ora del sacrificio e della morte, ad una misura di sublime grandezza (« Della mia vita disponete come vi aggrada... »); l'onestà limpida e impotente di Antonio; l'ottusa, prepotente violenza dei due fratelli omicidi, accomunati — almeno, in apparenza — da biechi impulsi di profitto economico (« Lo confesso, io speravo, fosse rimasta vedova, di guadagnare un tesoro alla sua morte... »); e la malinconica consapevolezza della propria malvagità in Bosola, questo *vilain* attenuato, elettivamente affine alla sua vittima. Ma c'è un altro modo di « interpretare » il testo, ed è quello di privilegiare, anziché la dialettica delle passioni e il contrasto dei caratteri, la sua struttura drammaturgica, il suo inarrestabile meccanismo teatrale. Letta sotto questo angolo visuale, *La Duchessa di Amalfi* diventa un apologo, scarno e terribile, sul Male come portato insopprimibile del Potere. Non ci sono più, secondo quest'ottica, vincitori e vinti, buoni e malvagi: ma vittime indistinte, e variamente consapevoli, di un destino tutto e soltanto negativo.

La prima pezza d'appoggio a questa ipotesi di lettura è nel congegno stesso della vicenda. A ben guardare, al di là di qualche pausa divagante, la trama della *Duchessa* non è altro che una *peinte rapide* verso la morte e la follia. Quello che gli antichi canoni definiscono il *climax* — nel nostro caso, la rivelazione di un matrimonio « colpevole » — è notevolmente anticipato. Poi la vicenda corre, secondo una perfetta connessione di causa ed effetto ed un sinistro tempismo, all'epilogo lordo di sangue.

Ma c'è una seconda spia: ed è insita nel linguaggio. Diversi anglisti hanno osservato che all'arsenale di immagini di cui è ricca la *Duchessa* non corrisponde un'altrettanto intensa ricchezza di concetti. Webster produce eleganti metafore, ingegnose metonimie, spericolate similitudini che a loro volta non « producono » idee parimenti incisive (ed in questo alcuni ravvisano la sua distanza di drammaturgo giacomiano dalla gravidanza metaforico-concettuale dei primi maestri del teatro elisabettiano). C'è soltanto un *leitmotiv* che sembra percorrere il tessuto di questa generosa e dispersiva scrittura teatrale: ed è appunto il motivo del Male come fatalità inoppugnabile laddove sia coniugato ai luoghi, ai miti, ai codici del Potere: « La fortuna trae questa conclusione universale: tutto aiuta a cadere l'infelice ».

Ecco allora che la *Duchessa* diventa un'occasione dell'Epifania del Negativo: ma in un mondo socialmente ben connotato — le corti di una « metaforica » Italia dissoluta — e ideologicamente compatto. Del Potere partecipano tutti; attivamente o passivamente. La Duchessa trasgredisce al torvo ammonimento dei fratelli (« Sposarsi? Solo le lussuose si sposano due volte... ») perché la trasgressione è concessa a chi comanda: sfida il pericolo, tenta la sua rischiosa sorte, compie un'impresa impossibile perché, intimamente, crede di essere superiore alla sorte e ai suoi pericoli. Così facendo, essa spezza la sorda complicità che lega potente a potente: per questo è veramente colpevole agli occhi dei fratelli, non tanto o non solo per aver scelto a consorte un inferiore di grado secondo, un maestro di casa per giunta ebreo.



I due reagiscono alla rottura di questa alleanza di casta, ciascuno a suo modo, ma sempre in stretto ossequio al decalogo dei potenti: il cardinale la ripudia con dura fiscalità amministrativa, si appropria delle sue terre; Ferdinando — torva, affascinante creatura — la rigetta con la stessa disperante visceralità con cui accetterebbe d'essere amputato di un proprio lacerto (non si dimentichi che le è gemello e l'ama, con ogni probabilità, di un incestuoso amore incestuoso: Webster non vi allude mai, ma la licanthropia è un contrappasso abbastanza parlante, secondo l'immaginazione simbolica del tempo). Esecutore e vittima innocente, Bosola e Antonio collaborano e soggiacciono al grandioso dispiegarsi della volontà di distruzione che il Potere ingenera da sé. Il primo è una sorta di nichilista colto, che rimira con lucido cinismo la de-

gradazione propria e dei suoi simili. Migliore di gran lunga dei suoi mandanti, è incapace di liberarsi della « vile vocazione della spia ». Intende tutto l'orrore che si annida sotto il suggello del privilegio, ma, al tempo stesso, non sa sottrarvisi. E', in sostanza, un filosofo dilettante, complice di un fato più grande di lui. Antonio, il rispettoso funzionario che l'amore ribelle di una donna ha assurtto tra i grandi, è davvero lo specchio dell'ingiuriosa malvagità dei potenti. Non c'è « bianca mano » che possa proteggerlo. Trottole staffilata dalla sferza del cielo, troverà nel cielo — fuori dell'orrido « canile » in cui i potenti si sbranano — inadeguato compenso alla propria generosa mitezza di subalterno.

Guido Davico Bonino



il giudizio della critica

LA STAMPA

Guido Davico Bonino

«..... Missiroli ha interpretato questa tragedia truculenta e romanzesca, innescata su una partitura letteraria che è un arsenale di immagini stupende (l'eccellente traduzione di Giorgio Mannanelli ce le restituisce intatte), come uno spaccato sulla perenne circolarità tra male e potere. Il primo genera, per un beffardo disegno provvidenziale, il secondo, che a sua volta, di nuovo, senza soste, lo riproduce.

..... La suggestione, fortissima (e ne va dato atto all'impegno dello scenografo Lorenzo Ghiglia), è quella di un presepe vivente napoletano, scolpito in età barocca da certi artisti nordici, ospiti (guarda caso) degli Aragona. E barocchi, ai limiti di una ricercata goffaggine, sono i costumi, un caleidoscopio di porpora, verde, blu oltremarini: pesanti e sovrabbondanti, incanagliscono ancor più la livida sagoma dei personaggi.

Solo, in abiti anacronistici, in un cappotto nerastro e cappello da killer di film tedesco Anni 30, se ne sta, per la prima parte del dramma, Bosola: idea felice, giacché il male non conosce il calendario.

Questo geniale apparato, che ho malamente descritto (a farlo bene si sfiora il catalogo), si appaia egregiamente alla recitazione degli attori, che esprime, nelle sue lentezze, nei suoi stridori, nella sua visceralità, la stessa soffocante angustia, il senso di una rabbia livida e impotente contro la malvagità del fato e dei mortali.

..... Gli attori, eccellenti sin d'ora, vanno lodati tutti: la Guarnieri, che è la Duchessa, è istericamente proterva nell'ora della passione, poi straziata dal destino avverso, e dolcissima nel sacrificio di sé. Mauri è un Bosola dapprima scettico, poi proteso ad una impossibile redenzione. Giulio Brogi è il fratello Ferdinando, consunto dalla sua viscerale gelosia, eppure ribaldo fino alla follia. Cesare Gelli è l'altro fratello, perfido e sardonico. Carlo Simoni è un misurato, malinconico Antonio. La Sannoner e la Giangrandi disegnano con proprietà il ruolo di una cortigiana e della cameriera della Duchessa. Applausi cordiali di un pubblico accorso numeroso hanno festeggiato gli interpreti ».

IL TEMPO

Giorgio Prosperi

«..... Con la collaborazione dello scenografo Lorenzo Ghiglia e della costumista Elena Mannini, Missiroli ha sistemato nell'abside di San Nicolò un cubo ruotante, a due piani, con ambienti divisi da griglie e stivati come negozi d'antiquariato, di manichini, di emblemi e di personaggi.

Tutto ciò, sottolineato dalle gravi note d'organo di Benedetto Ghiglia.

..... Il lavoro speso in questa impresa è evidente, la distribuzione è ricca ed appropriata: Anna Maria Guarnieri è una Duchessa in cui anche il minimo gesto ha forza espressiva, e non ha un attimo di vaghezza o di inutilità scenica; Giulio Brogi è l'ambiguo fratello Ferdinando, Cesare Gelli il cinico cardinale, Carlo Simoni l'onesto Antonio, Milla Sannoner l'amante del cardinale, Patrizia Giangrandi la fedele cameriera della Duchessa. L'inquietante figura di Bosola, è interpretata con la consueta partecipazione da Glauco Mauri, che all'inizio della vicenda, come uno svolazzo critico, veste in modo quasi moderno.

Ricordiamo anche il giovane e promettente Berto Gavioli, Gualtiero Isnenghi, l'Esposito e numerosi altri interpreti minori.

Tentativi di applausi a scena aperta e numerose chiamate alla fine ».

IL GIORNO

Gerardo Guerrieri

«..... L'interesse principale dello spettacolo è proprio dato dalla furia concentrazionaria con cui il regista Missiroli concentra l'azione e i personaggi in un oggetto multiplo e modulo unificante, un cubo ruotante che contiene tutti gli ambienti dal palazzo del principe alla casa della duchessa, alla casa del cardinale, al santuario di Loreto. In quel contenitore (per dirla alla Ronconi) è contenuta una somma e un riassunto



LA DUCHESSA DI AMALFI

DI **JOHN WEBSTER**

TRADUZIONE DI **GIORGIO MANGANELLI**

LA DUCHESSA DI AMALFI **ANNA MARIA GUARNIERI**

FERDINANDO, duca di Calabria **GIULIO BROGI**

IL CARDINALE, loro fratello **MARIO VALGOI**

ANTONIO BOLOGNA, amministratore della
Duchessa **CARLO SIMONI**

DELIO, amico di Antonio **BERTO GAVIOLI**

DANIEL DE BOSOLA, Sovrintendente alle
scuderie della Duchessa **GLAUCO MAURI**

CASTRUCCIO **GUGLIELMO MOLASSO**

CARIOLA, cameriera della Duchessa **PATRIZIA GIANGRAND**

IL MARCHESE DI PESCARA **ROBERTO BRUNI**

IL CONTE MALATESTA **ELIA SCHILTON**

RODERIGO **ENRICO PALAZZESCHI**

SILVIO **ROBERTO ELENA**

GRISOLANO **PIETRO DE SILVA**

UN DOTTORE **ALESSANDRO ESPOSITO**

Ufficiali - Pellegrini - Sicari
MAURIZIO ALLASIA
SERGIO UGOLINI
ANGELO BERTELOTTI

Regia di **MARIO MISSIROLI**

Scene di **LORENZO GHIGLIA**

Costumi di **ELENA MANNINI**

Musiche di **BENEDETTO GHIGLIA**

Elaborazioni scenotecniche di **CARLO GIULIANO**

Aiuto regista: BEPPE NAVELLO - Direttore di palcoscenico: GIANNI DE BENEDICTIS - Direzione degli allestimenti scenici: CARLO GIULIANO - Luci: VINCENZO CAFIERO - Costruzioni: SALVATORE FORTUNA, realizzate nei laboratori del T.S.T. da ROMANO DAEDER e CALOGERO D'AGRO - Macchinista di Compagnia: LAURO FABIANI - Fonico: GIUSEPPE BONO - Elettricisti: GUIDO LEVI, MARIO STANZIANO - Sarte: LAURA DAEDER, NIRVANA ANGIOLETTO - Attrezzisti: COSIMO MOLITERNO, ENRICO ALBANI - Segretario di Compagnia: GUIDO SORDI - Assistente alla regia: MAURIZIO ALLASIA.

Costumi della sartoria teatrale DEVALLE, Torino - Attrezzeria e sculture: RUBECCHINI, Firenze - Costruzioni metalliche: BORIN, Milano - Scale a chiocciola: MONTI, Torino - Parrucche: AUDELLO, Torino - Calzature: SACCHI, Firenze.

Assistente volontario alla regia: ENRICO DI MARCO PROIETTI - Aiuti scenografo: PASQUALE BARBANO, ELENA MOSSETTO, SILVIA BRIGNANO GOGGIA - Aiuto costumista: MARIANGELA FIORONI.





della civiltà cattolica: un museo delle cere, un Escorial pieno di madonne, santi, monache, tiare, una cripta asburgica ricreata da De Ghelderode. Missiroli parte indubbiamente dal testo. Webster (che nella sua Italia "papist" sfoga evidentemente il suo odio per il potere della corte inglese del suo tempo, e nel dramma si respira un'aria pre-puritana: Cromwell ha da veni) parla di Loreto? Ed ecco la casetta di Loreto. Webster parla di ritratti di cera? Ed ecco un vero e proprio museo delle cere ».

IL SECOLO XIX

Mauro Mancionti

« Con un'ammucchiata di cadaveri, secondo i più solidi canoni senechiani dell'orrore fatti propri dalla tragedia elisabettiana, si è conclusa a tarda notte la prima rappresentazione, nella chiesa medievale di S. Nicolò, de LA DUCHESSA DI AMALFI di John Webster, ripescata da Mario Missiroli in fondo al deposito di un annoso oblio. Conclusione felice, occorre dire, no-

nostante l'orrida strage. Il pubblico, passato indenne attraverso le fasi alterne della carneficina, ha applaudito a lungo lo spettacolo.

.... Le immagini sceniche date da Missiroli alla tragedia paiono voler fissare questa densità maligna in una sfera di quasi ritualità, con l'apparato scenografico inserito nella vecchia chiesa sconsecrata, come un altare su cui l'Inferno celebra la sua sacralità. Al di là di questa metafora, le strutture dell'Inferno appaiono anche storizzate. Lorenzo Ghiglia ha, infatti, ideato una scenografia che trasferisce la partizione dello spazio in uso sulle scene elisabettiane dentro un enorme dado girevole, diviso in scomparti e delimitato da sbarre come celle di una prigione. Ma la costruzione richiama anche quel tanto di fertilizio, di difesa militare di cui son circondati gli altari maggiori delle cattedrali quattro-cinquecentesche della Spagna. E l'interno delle celle è disseminato di oggetti simboleggianti la suppellettile del culto e del comando, accanto a statue, manichini e simulacri luccicanti, a mezzo tra gli ex-voto e il totem. Gravati dal pesante barocco dei costumi, ideati da Elena Mannini, gli inter-

preti hanno affrontato con intensa partecipazione una prova francamente difficile, celebranti anch'essi di un rito maligno, come si è potuto intendere dal comune ricorso ad una ieratica gestualità ad intonazioni cadenzate talvolta fino al salmodiante. Unico esente da siffatta stilizzazione è stato il personaggio di Bosola, che Glauco Mauri ha reso con sfaccettata bravura giungendo, a tratti, a suggerire come una sorta di estrosità geniale alla propria ambiguità. Quello di Bosola è un personaggio moderno e Missiroli lo ha fatto vedere, nella prima parte, aggirarsi tra gli altri in abiti contemporanei forse ad indicare che i rapporti fra l'intellettuale e il potere partecipano di una problematica attuale, forse a sottolineare la funzione di regista degli avvenimenti insita negli intrighi di Bosola, motore dell'azione scenica. Giulio Brogi ha dato del duca Ferdinando un ritratto di ammirevole forza, stralunato tra malvagità e sofferenza; Anna Maria Guarnieri è stata una duchessa dalla volontà orgogliosa e dagli umani istinti lacerati. Cesare Gelli (il cardinale), Carlo Simoni (Antonio), Milla Sannoner (Giulia), si sono inseriti con consapevole presenza nel mosaico interpretativo. Particolare apprezzamento merita la traduzione di Giorgio Manganelli non soltanto per la sua misurata resa stilistica, ma per il sicuro senso di teatralità con cui ha sfronato l'originale ».

Avanti!

Ghigo De Chiara

« Eccoci al più grosso, per dimensioni e aspettative, fra gli spettacoli del Festival dei Due Mondi: si tratta della tragedia LA DUCHESSA DI AMALFI di John Webster, allestita per la rassegna di Spoleto dal Teatro Stabile di Torino.

.... Missiroli racconta gli avvenimenti, collocandoli in una struttura rotante, costituita da un grande cubo che ospita un piranesiano intrico di scale, scalette, grate carcerarie e antri spaventosi, una sorta di museo delle cere e degli orrori. Il tutto, secondo il disegno dello scenografo Lorenzo Ghiglia, in una macabra interpretazione del barocco mortuario. In questa lettura grandguignolesca operata nella eloquente traduzione di Giorgio Manganelli, il regista restituisce scrupolosamente (insieme con il patrimonio inglese della cultura di massa dell'epoca di Webster: diciamo la Chiesa di Roma come fonte di ogni turpitudine, il delitto come abituale strumento di potere all'italiana, il machiavellismo come misura di rapporti), anche il gusto del meraviglioso, dello straordinario e del compassionevole, tutti elementi che confluiranno e trionferanno nel romanzo nero. Ne viene fuori una grossa favola popolare (parente non lontana della sceneggiata napoletana) che non manca di malizia: la malizia che l'uomo di buone letture, il Missiroli in questo caso, non può usare di fronte all'incredibile e all'inconcepibile. E soprattutto in quel finale in cui i cada-

veri così sbrigativamente si ammucchiano, il regista non ha saputo rinunciare (e perché dargli torto?) ai piaceri della farsa, del teatro dei burattini. Sicché, come era nelle intenzioni di Missiroli, il fattaccio si conclude fra le larghe risate degli spettatori.

Rappresentazione, dunque, altalenante fra orrore, stupore e spasso: ma siamo di fronte ad una ben dosata e raffinata altalena. Dove è necessario lo strazio a forti tinte Anna Maria Guarnieri si incarica di impietosire l'ascoltatore sulle sventure della disgraziata contessa (e lo fa con accenti di ottima persuasività); e quando occorre dirottare lo sdegno dell'uditorio sulla perfidia del sicario, ecco pronto Glauco Mauri a raccogliere tutte le maledizioni possibili, anche se mette una punta di intellettualismo nella sua trista manovalanza; e se occorre offrire in pasto al pubblico i malvagi, l'osceno cardinalone ottimamente interpretato da Cesare Gelli e l'immondo duca designato con altrettanto vigore da Giulio Brogi, sono pronti a farsi sbranare; così il buon Antonio (Carlo Simoni) è pronto a raccogliere compassione, così la bella e perfida amante del cardinale (Milla Sannoner) è lì per lasciarsi maledire dalle anime sensibili. Un gran gioco da baraccone, gagliardo, naïf ed esuberante, al cui clamore concorrono le musiche thrilling di Benedetto Ghiglia e i tracotanti costumi di Elena Mannini».



CORRIERE DELLA SERA

Roberto De Monticelli

«Una pesante gabbia di legno a due piani posata su un palcoscenico girevole, nell'abside di San Nicolò; in alto, e sembra lontanissimo, un cerchio di bifore misteriosamente illuminato. Il grosso parallelepipedo è diviso in scomparti o luoghi deputati, ci sono cancellate nere, scale a chiocciola. Una palma verniciata d'oro va su, lungo uno spigolo. Va su al centro, un gigantesco simulacro della Madonna, molto simile a quelli che si portano in processione. La gabbia parallelepipedo gira, secondo le esigenze dell'azione, dentro un vento di musiche d'organo. Non è popolata soltanto da attori vivi. Tetri manichini, fantocci rigidi e un po' macabri inseriscono il loro silenzio enigmatico fra le parole dei recitanti. Come la gran macchina si muove, ne appaiono sempre di nuovi, figure di una giostra: a un paio di alti prelati in rosso, a gentiluomini in turchino e viola succedono frati, monache inginocchiate davanti all'immagine della Vergine; e armigeri in corazza, un boia con la scure. Una selva di ceri dalle fiamme sanguigne a un certo punto fa veramente, di quella scena da teatro, un fosco e fastoso altare. Bisognava indugiare per qualche riga sull'impianto visivo, ideato da Lorenzo Ghiglia, che caratterizza lo spettacolo montato da Mario Missiroli sul testo della DUCHESSA DI AMALFI dell'elisabettiano John Webster (produzione del Teatro Stabile di Torino), andato in scena l'altra sera, al Festival dei

Due Mondi, nella gran chiesa sconsecrata in cui per la prima volta Ronconi scatenò i cavalli a rotelle, gli ipopogrifi e i palcoscenici mobili dell'ORLANDO FURIOSO.

Questo impianto, infatti, è gran parte dell'idea interpretativa. Missiroli vede questa tragedia elisabettiana di sangue e vendetta, d'inganni e di orrori, come un rito degradato; meglio, come una messa blasfema. Qui a Spoleto ha potuto dare a questa sua immagine il contesto ambientale più adatto, lo spazio di una chiesa...

..... Ma anche nei teatri normali lo spettacolo non perderà questo suo carattere, non per nulla il regista definisce quella massiccia gabbia sul girevole un ciborio; e ci mette dentro, a un certo punto, simbolo evidente del potere, ma di un potere che tentenna, un gigantesco triregno inclinato su un fianco; accanto a una croce, pure abbattuta a metà.

..... A questa visione della macchinaria tragica messa in moto da un potere che si identifica col male si è tenuto evidentemente Missiroli nella sua regia, trasferendo nella ritualità del cerimoniale cattolico, nei parati, nelle stole, nelle candele (e nelle alcove, nelle catene, nelle inferriate), in un fasto tetto e Kitsch, gli emblemi di una forza che, mentre opprime, distrugge se stessa. Ma credo che lo abbia soprat-

tutto affascinato, in questa scelta, la possibilità di evocare un gremio e mostruoso museo delle cere (alla Madame Toussaud, secondo l'impertinente citazione di Shaw, che accoppiava questa drammaturgia al celebre museo londinese).

Ecco allora il regista recuperare il suo prediletto bric-à-brac, darci il senso delle stanze affastellate e scomode, i soffitti bassi, i varchi stretti, le scalette ripide. Fra i grandi costumi di Elena Mannini, beffardamente mostruosi, ma che si accordano con l'impianto scenico a comporre un'iconografia che richiama la pittura rinascimentale, egli fa trascorrere un personaggio vestito come Peter Lorre nel MOSTRO DI DUSSELDORF (MURDER) di Fritz Lang. E' Glauco Mauri nella parte di Bosola, il killer che guizza da un quadro all'altro come un nevrotico pipistrello. E' anche regista e speaker, testimone di un'altra epoca. Apre, con effetto di smontaggi ironico e parodistico, agli spaccati del romanzo nero, del feuilleton ottocentesco e del melodramma. Insomma, si tratta di uno spettacolo farcito e denso, con momenti di alto dinamismo teatrale e felicità interpretativa...

..... La recitazione intende valorizzare lo splendore del linguaggio (ammirevolmente reso nella traduzione-riduzione di Giorgio Manganelli)».

L'Unità

Siro Ferrone

« Spoglie le pareti dell'unica navata della chiesa sconsacrata di San Nicolò, gli orpelli e i paramenti che in genere celebrano i fasti del potere religioso e temporale erano concentrati nell'abside, all'interno di un gigantesco cubo rotante, un ciborio diviso in scomparti e stipato di statue e cimeli di devozione ecclesiale e militare, un altare abnorme metà vivente e metà mortuario. E' la scena della DUCHESSA DI AMALFI, tragedia di John Webster (1614) presentata in "prima nazionale" dal Teatro Stabile di Torino con la regia di Mario Missiroli. Il pubblico, seduto sulle panche di legno, assiste ad un rito sacrificale: la strage di tutti i protagonisti che si consuma proprio all'interno di quella scena-monumento trasformata in un barocco sacello. Come i periaceti della scenotecnica tardo-cinquecentesca, le quattro facce del ciborio ruotano a scoprire sempre lo stesso labirinto asfissiante, fatto di grate metalliche e cigolanti, di scale impervie, di matronei angusti, dove gli attori avanzano faticosamente dentro ai loro ammanti tanto fastosi quanto esorbitanti. In questa selva irrazionale si dibatte una storia che precipita perpendicolare alla catastrofe, senza ostacoli.

..... Più che un apologo sul potere, Webster ci offre un testo (splendidamente tradotto da Giorgio Manganelli) in cui si celebra, anticipando la stagione elisabettiana, una metafisica, allucinata meditazione sull'esistenza. "Siamo come palle da tennis che le stelle guidano", dice più o meno De Bosola-Mauri, sintetizzando in epigrafe l'angoscioso pessimismo verso le fortune umane. L'impossibilità di essere saggi è stata tradotta da Missiroli in uno spettacolo che forse è il più riuscito e il più a lui congeniale fra quelli allestiti a Torino.

E' infatti un altro capitolo della rinascita della scenotecnica di questo nostro declinante secolo ».

Il Messaggero

Renzo Tian

« Nello spettacolo di Missiroli, il Bosola fatto con grandissima intensità da Glauco Mauri ha un ruolo determinante: compare in paletto nero, cravattino e cappello floscio a contrasto con i colori rutilanti della corte, e ci sembra di trovarci davanti a un personaggio dostoevskijano, un anarchico "fin de siècle" che dal fondo della sua condizione di servo cerca a tentoni la via d'uscita dal buio del pozzo. E' lui che pronuncia alcune battute chiave della tragedia, è lui che fa squillare la nota della malinconia, questa entità un po' viscerale e un po' astrologica dalla quale viene governato il mondo. E' lui a ricordarci, in un flash che vale da presa di coscienza, che un posto a corte equivale ad un giaciglio al lazzaretto.

L'altro versante della tragedia che Missiroli sfrutta nel suo spettacolo è quello, per così dire, di un ironico contro-

canto religioso. La scena di Lorenzo Ghiglia (una impalcatura cubica girevole a due piani che contiene e comprime in frenetico affollamento i personaggi, in un gioco di passaggi e scale a chiocciola) è gremita di terrei manichini di monaci, suore ed armieri, ghirlande di teschi che sembrano quelli della chiesa romana dei Cappuccini, tiare e croci, statue di sante in estasi mistico-sensuale; un armamentario da controriforma, un fosco e insieme risibile "memento mori". La scena del santuario di Loreto dove la duchessa si reca in pellegrinaggio è addirittura trasformata in un'orgia di puro stile "pompiere" con ceri accesi, inferriate di chiesa-prigione e un gigantesco simulacro di Madonna da processione che sventa verso il sommo del cubo come una torre. Missiroli deve essersi detto che una delle chiavi per restituire la sostanza drammatica di questo testo poteva essere lo stravolimen-



to controllato; e così lo spettacolo, dopo una prima parte che in qualche modo subisce l'andamento un po' lento e sentenzioso della tragedia, piglia il pedale del "feuilleton" nero, con le efferatezze messe in accelerazione e condite da "gags" comiche o grandguignolesche, i personaggi ridotti a goffe marionette sovraccaricate dai bei costumi di Elena Mannini, il proliferare dei cadaveri visto come puro effetto di accumulazione nell'ammucchiata finale. Così facendo Missiroli ha ravvivato i toni e i movimenti della tragedia, limitandosi a concentrare il tema della melanconia negli "a solo" di Bosola, collocato nella posizione di osservatore doloroso e burattinaio involontario di questa commedia sanguinosa per attori e manichini.

..... La chiesa di San Nicolò, utilizzata stavolta come una vera pianta teatrale, il palcoscenico nell'abside e file di panche per gli spettatori, ha dimostrato la sua infinita adattabilità di spazio scenico ».

PAESE SERA

Ello Pagliarani

« Il regista Missiroli ha puntato sulle brutture del potere, sulle bellezze della scena e sul rapporto (ambiguo, ça va sans dire) che si instaura fra vittima e carnefice, soprattutto se il carnefice è anche spia, come si è detto. E in effetti nel grande cubo catafalco che sta accampato nel luogo del palcoscenico, girando ogni tanto sul proprio asse, le scene di Lorenzo Ghiglia (che vanno da un quattrocento fra Piero della Francesca e Paolo Uccello, fino a suggestive novecentesche grate di ferro) sono piuttosto belle, e lo stesso dicasi degli abbondanti ricchissimi costumi di Elena Mannini e delle qui assai discrete musiche di Benedetto Ghiglia ».

L'ORA

Maricla Boggio

« Lo spettacolo ha momenti di autentica bellezza..... nella prima parte ogni cosa viene presa sul serio e il modello è una sorta di tragicità shakespeariana ma la scena è baroccamente traboccante; all'inizio del secondo tempo c'è una totale semplificazione di immagini, con un gusto espressionistico nella recitazione del Grand Guignol, del resto, giustamente, e Missiroli vi torna come ad un amore passato.

..... L'impianto scenografico di Lorenzo Ghiglia ruota su quattro lati, ognuno dei quali su due piani; i costumi giustamente ridondanti e coloratissimi sono di Elena Mannini; le musiche, i cigolii, gli echi opera adeguata di Benedetto Ghiglia ».

Tommaso Chiaretti

«..... A Spoleto c'è la chiesa di San Nicola, ridotta alla bellissima nudità delle sue strutture. Ebbene, da molti anni ci si fa teatro. C'è chi ha usato il contenitore come un magazzino, un hangar, in cui inserire una sorta di container teatrale. Ma c'è chi, come Missiroli, si è voluto invece servire della struttura ecclesiale in quanto tale. E dunque ha messo il pubblico su scomodi banchi (più audace sarebbe stato se essi avessero compreso anche l'inginocchiatoio) e li ha costretti a celebrare con lui, o a seguire, un rito che si svolgeva nell'abside, dove al posto dell'altare era un oggetto ridondante, malevolo, cangiante, minaccioso; una sorta di enorme ciborio, o piuttosto catafalco. Perché se una messa si celebrava, era in sostanza una messa funebre. Anzi, per dirla tutta, una messa nera.

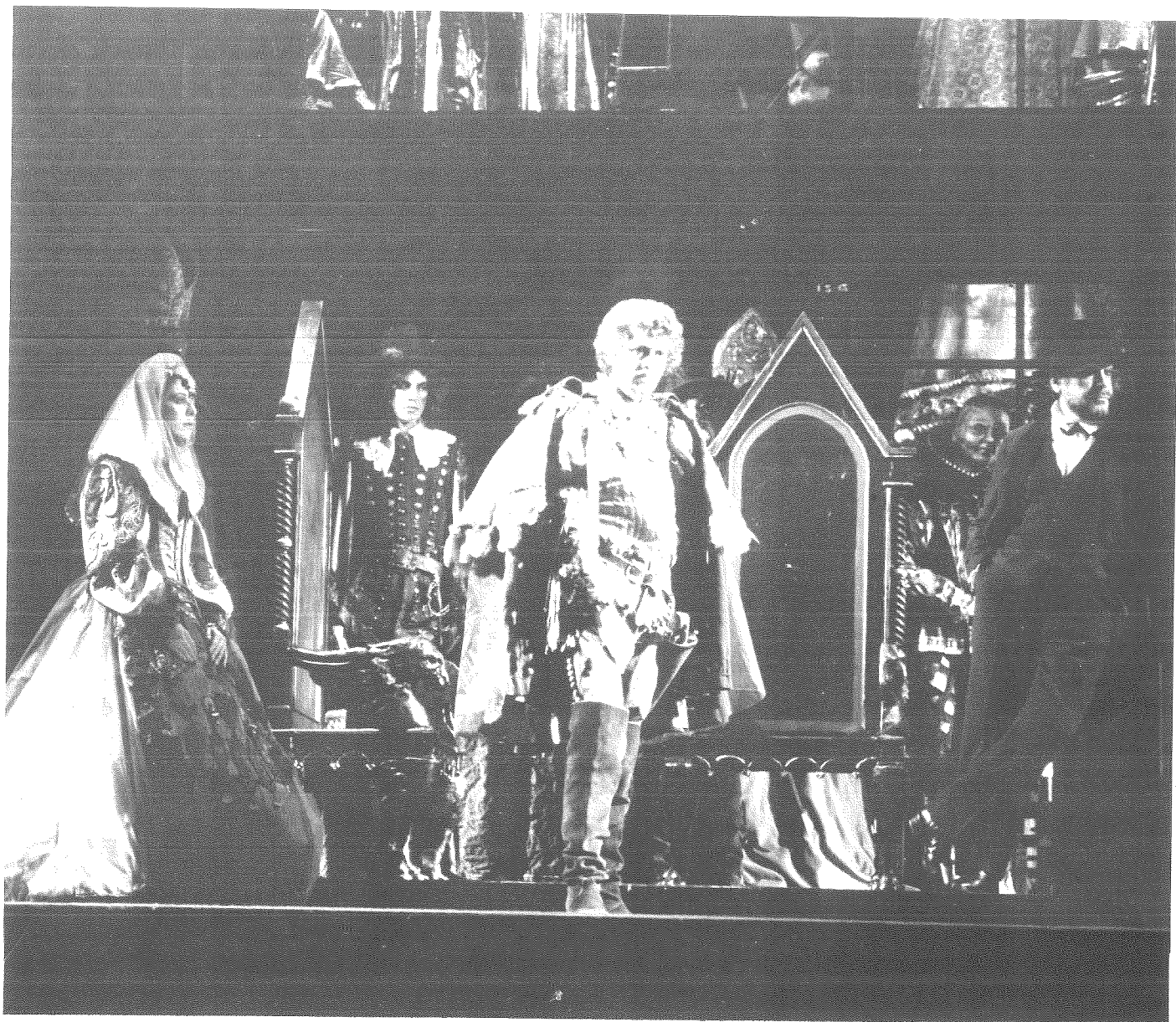
Questa è la prima delle chiavi per cercare di comprendere il senso della

sceita della DUCHESSA DI AMALFI di John Webster da parte di Mario Missiroli, e il sentimento della sua regia.

Il teatro elisabettiano e John Webster in particolare, sono per Missiroli, probabilmente, come una grande soffitta polverosa, abitata da vecchi manichini, da sedie zoppe, da letti traballanti, ripostiglio di arredamenti abbandonato per l'evoluzione del gusto, e affastellati in illegittimi scomparti o catalogazioni. Abitata anche da fantasmi, si intende, come lo sarebbe una cripta dei cappuccini (un trionfo di teschi) o la cappella Sansevero a Napoli, dove sono esposti i macabri esperimenti del duca di Sangro, Missiroli ha volto in stimolante proposta l'osservazione cattiva di Shaw secondo cui i personaggi di Webster sono statue di Madame Toussaud. E ci si aspetta, questo museo delle cere, di vederlo sciogliere al fuoco finale, come nell'ultimo film di Ferreri. Il gusto di Missiroli non è elisabettiano, e la sua moralità neppure: e allora egli trasferisce il seicento inglese o in un altro seicento, quello spagnolo degli autosacramentali, degli incappucciati, dei mostruosi allucinanti

trionfi della morte, dei roghi e delle torture, oppure, trasporta il suo avello nell'Escorial nella versione kitsch da opera lirica, o nella ipotesi allucinatoria e vagamente controriformistica di Michel De Ghelderode.

..... Cerchiamo di descriverlo, l'oggetto preponderante: una idea analoga la ebbe Mario Ceroli per la NORMA alla Scala: costruire al centro del palcoscenico una enorme figura geometrica, uno scatolone cubico che, ruotando, variasse la composizione e la prospettiva dei propri spazi. Era una idea nata nel senso rituale dell'opera. E la stessa ritualità è stata sviluppata da Lorenzo Ghiglia con una struttura che ha queste sostanziose diversità: al contrario di quella, che era stilizzata, e chiara, essa è nera, cupa, mortuaria. Ed è inzeppata di oggetti: come una scatola della Nevelson riempita da Cornell o da Colombotto Rosso. Stivata fino allo scoppio. Oppure una scatola di teatrino meccanico settecentesco, un mostruoso carillon dove si suppone che i manichini di preti, monache e armigeri si mettano ad un tratto a pregare, muoversi come il giocatore di scacchi».



Gazzetta del Popolo

Mario Serenellini

« LA DUCHESSA offriva dunque materia abbastanza incandescente per non sfuggire all'attenzione di un regista come Missiroli e alle ragioni della sua poetica. [...] Proprio nella DUCHESSA il gran "contaminatore" Missiroli, capace di filtrare per esempio l'"assurdo" polacco nei turgori dell'avanspettacolo italiano o le grazie goldoniane della LOCANDIERA, nei sapori fecali della Mitteleuropa, può trovare un terreno quanto mai fertile. Tanto più che la strada qui è stata aperta da un acuto provocatore culturale come Bernard Shaw, che malignamente apparentava i personaggi di Webster alle statue di cera di Madame Toussaud. Paragone indovinato, tanto che Missiroli raggela i contorni e l'anima dei protagonisti, ne fa dei manichini polverosi, testimonianze statuarie di un secolo, con la bella intuizione di mischiare gli attori illividiti dal trucco, dall'abito da museo e dalle pose ieratiche, onnipresenti statue di cera: un suggerimento di parità di vita, di identica dipendenza da qualcosa al di sopra delle proprie forze ».

AVVENIRE

Odoardo Bertani

« Il regista è Mario Missiroli. L'opera gli è stata occasione felice per una audace operazione vivisettoria premiata di scoperte ed evoluta in folgoranti intuizioni espressive, sul binario di una fedeltà non pedissequa e di una interpretazione non allogena. E siamo stati aiutati a capire Webster. Come corredo: il godimento dello spettacolo. Che è scontroso (come era il drammaturgo), originale, pregnante, definitivo. Che sta davanti a noi come un monoblocco autosufficiente e imperioso, nel quale nulla è casuale e quasi nulla è prevaricante ».

« Ed ecco il grande avvio, coi personaggi sommersi dai loro "esagerati" costumi, e coi visi caricati di colori, che stanno congelati frammezzo a statue non liete e a mascheroni » « Tutta l'azione si svolge dentro un cubo rotante, che è stupenda creazione di Lorenzo Ghiglia, il suo capolavoro. Questo edificio, mentre richiama nelle strutture un modulo lecorbuseriano, dentro svela una disposizione di luoghi deputati che, per essere separati tutti da inferriate, dichiara l'idea del mondo come carcere, abitato insieme da carcerieri e vittime. E dentro, coi personaggi, vivono statue ossessive, di proporzioni e atteggiamenti nordici, che concorrono a quella pertinente figuratività irridente, minacciosa, stravolta, ossessiva, che suol definirsi fiamminga e che da tempo la critica ha ritenuto consanguinea a questo teatro, solo esteriormente però granghignolesco. Questa macchina scenica è coprotagonista

dello spettacolo, tanto lo governa, lo intride e "parla". Per un tratto, poi, montata da una copertura in nudo edificio manicomiale, sarà struggente emblema di miseria e di patimento. I suggerimenti alla mostruosità e al visionarismo non sono certo trascurati dal Missiroli; però trasformati in sillabe di un discorso che converge al fuoco morale di una voluta epifania di vizi, che il nostro rifiuto violento, per così dire, e, narrando, deforma. L'apparato comprende i costumi stupendi, interminabili di Elena Mannini, genialmente acconci a rappresentare in vuoto ben dipinto, una gonfiezza malata, un reame di appariscenze » « E qui incalza la citazione degli attori, chiamati ad una sottile recitazione critica, ad una ampollosità consapevole, di freddo e inquietante divertimento » « Spicca una mirabile ricognizione della natura e della insufficienza basilari della Duchessa compiuta da Anna Maria Guarnieri, la quale poi cambia registro, nella fase di disgrazia, elevando il personaggio all'assoluto tragico. L'acme è toccata nel quadro in cui ripete, denudati, i gesti gonfi e burattineschi del tempo della fortuna. Non diversa la forza creativa di Glauco Mauri, che a Bosola dà un esauriente spessore, la più sensibile ambiguità, e che dimostra la propria autorità mantenendo l'unità sua e dell'opera sopra tutte le alternanze di toni grotteschi e ridicolizzati. Un cardinale di grande risalto è realizzato da Mario Valgoi, che scolpisce una figura di cruda perfidia, di soffocante demonismo con perfetta misura di voce e di gesto. Vivido è il Ferdinando erompente di Giulio Brogi. Più che corretto è Carlo Simoni ».

STAMPA SERA

Piero Perona

« La sensazione più forte viene al pubblico de LA DUCHESSA DI AMALFI dalla scenografia. E' una sorta di spaventoso carillon che ruota e manda alla ribalta i cattivi e i dannati » « Il meccanismo, studiato con acume da Lorenzo Ghiglia, invade il palcoscenico del Carignano e ossessiona il pubblico intervenuto alla "prima" della stagione dello Stabile torinese. Mario Missiroli, per questa regia di un'opera elisabettiana, non ha sviluppato i vari motivi di polemica o di dibattito proposti dal testo, come la forza dell'amore o l'odio anticlericale. Ha semplicemente, e giustamente, scelto di agire sulle strutture drammatiche de LA DUCHESSA DI AMALFI, soffermandosi sul fatto di linguaggio e sulla specie di liturgia letteraria che ne deriva » « Di fronte a un tale susseguirsi di eventi il regista, con l'ausilio della traduzione di Giorgio Manganelli, privilegia le immagini del testo » « Ammantati dei foschi costumi di Elena Mannini e sull'onda delle gravi note di Benedetto Ghiglia, lo seguono attori affezionati ed affiatati. Glauco Mauri, che è il traditore Bosola, spinge la tragedia sul versante della nevrosi con un risultato convincente. Anna Maria Guarnieri esprime dapprima razionalmente (bella soluzione) e poi sentimentalmente l'impossibilità ad uscire dalla scena-prigione. Anche Giulio Brogi, Mario Valgoi, Carlo Simoni e la Compagnia dello Stabile hanno meritato un nutrito applauso finale ».



9745





IL TEATRO ITALIANO

La prima e più vasta raccolta
sei volumi - venticinque temi
coordinata da Guido Davico Bonino
Ogni volume è corredato di note ed apparati critici
dovuti ai maggiori studiosi di storia del teatro

Volumi usciti

I

Dalle origini al Quattrocento

Danze popolari e mimi giullareschi - Laudi drammatiche
Sacre rappresentazioni - Teatro umanistico
Teatro volgare - Farse
a cura di Emilio Faccioli
due tomi

II

Teatro del Cinquecento

La commedia - La tragedia e la favola pastorale
a cura di Guido Davico Bonino e Marco Ariani
cinque tomi



In corso di pubblicazione

III

Teatro del Seicento

La commedia - La commedia dell'arte - La tragedia
La commedia musicale e il melodramma
a cura di Ludovico Zorzi
tre tomi

IV

Teatro del Settecento

Il melodramma - L'opera buffa - La commedia - La tragedia
a cura di Sergio Romagnoli
tre tomi

V

Teatro dell'Ottocento

La tragedia - Il melodramma - La commedia
a cura di Emilio Faccioli, Folco Portinari e Siro Ferrone
sei tomi

VI

Teatro del primo Novecento

a cura di Gigi Livio
tre tomi

EINAUDI

In tutte le librerie e presso l'Agenzia rateale Einaudi
Torino, Corso Matteotti 13 - Tel. 54.39.06