

TEATRO
STABILE
TORINO



5

I GIGANTI DELLA MONTAGNA



T.S.T./CentroStudi
Biblioteca

OP 9-29



OP.9-29

5 **TEATRO**
STABILE
TORINO



Direzione:
GIORGIO GUAZZOTTI / MARIO MISSIROLI

I GIGANTI DELLA MONTAGNA

di Luigi Pirandello

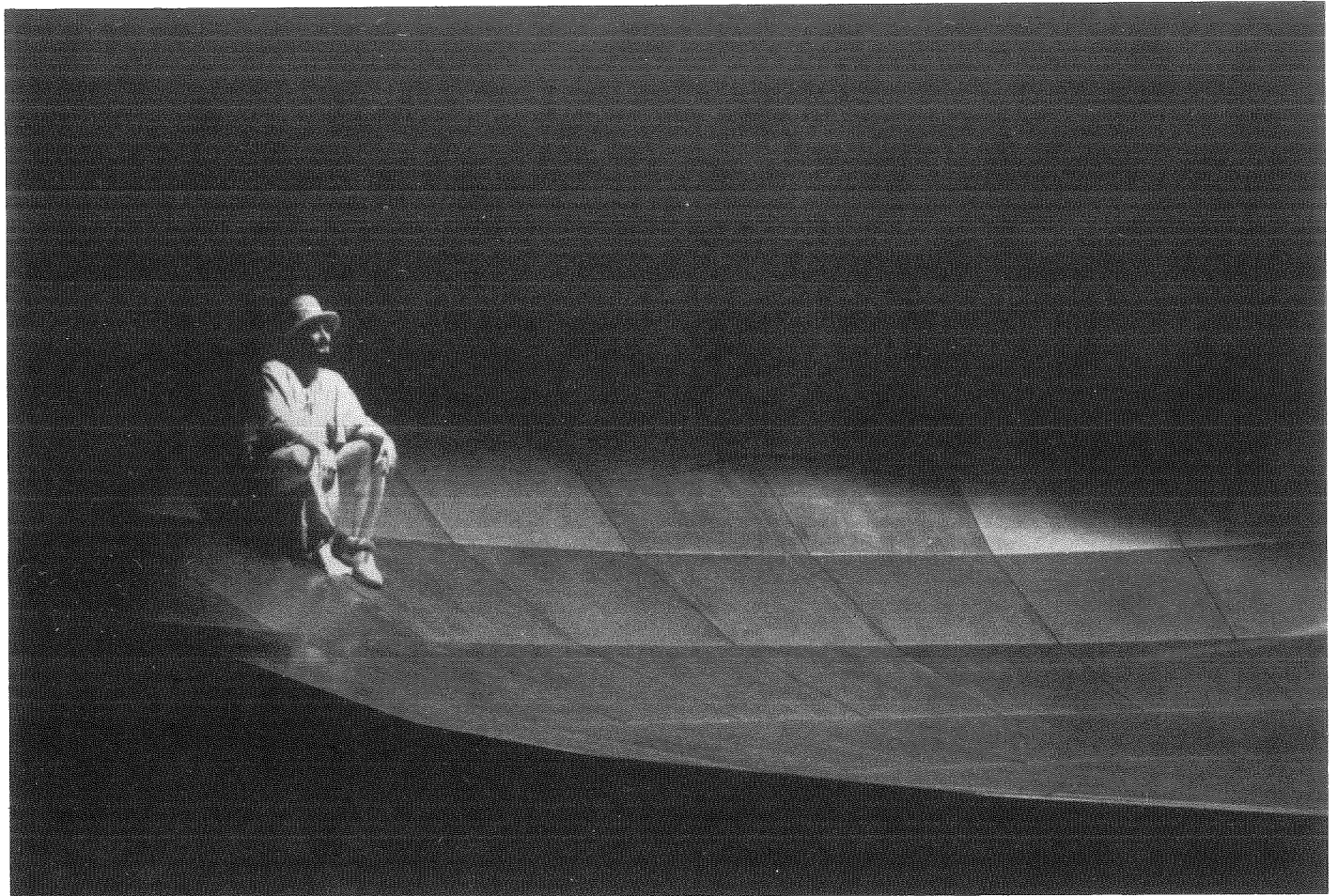
per gentile concessione di Marta Abba

a cura del Centro Studi del T.S.T.

LA CRISI DELLA PRESENZA

I *Giganti della montagna* sono, oltre al resto, una grande metafora aperta sulle oscure sorti della drammaturgia nella Metropoli novecentesca, tra regimi totalitari e società di massa. Rappresentano, nell'opus pirandelliano, l'estenuata appendice, inevitabilmente non terminata, del ciclo metateatrale, quarta tappa cioè, dopo i *Sei Personaggi, Ciascuno a suo modo, Questa sera si recita a soggetto*. Analizziamone in sintesi gli elementi. Gli attori, innanzitutto, espulsi dalla Città «vecchia», ora inseguono un pubblico inesistente entro un allucinato orizzonte culturale. Dovrebbero essere gli specialisti della trance, dell'incarnazione nel personaggio. La tetralogia sul teatro è infatti una sorta di propedeutica a questo viaggio. Nei *Sei Personaggi*, la troupe s'era mostrata ancora troppo laica in tal senso, così distratta che le larve ossessionate s'erano decise a sostituirle rabbiosamente. In *Ciascuno a suo modo*, gli attori mostrano capacità più sofisticate: i personaggi fuori dalla scena finiscono per esserne

risucchiati e travolti e se ne prendono il posto è solo per ripeterne le scelte. In *Questa sera...*, la pulsione al viaggio giunge al climax. Nonostante le interruzioni, la tensione cresce su se stessa; l'attrice che impersona Mommina è pronta a perdere la sua presenza, aiutata dal buio e dalla musica, tanto che il regista Hinkfuss deve di continuo intervenire per *spegnere il quadro*. Nei *Giganti*, infine, Ilse mostra di ignorare i segnali di pericolo dell'escursione, anzi radicalizza la fuga in avanti, alzando la traiettoria del volo. Privata del controllo del regista, senza più il sostegno del Poeta, manifesta l'irreversibilità del suo statuto dissociato; subisce la coabitazione costante col personaggio, o meglio colle costellazioni multiple e slegate entro cui ruota priva di centro. I ruoli di moglie, di amante, di madre, coi loro scambi tra presente, passato e la parte da recitare, la conducono a gestualità estetizzanti, singolarizzazioni nel senso manierista. Madonna preraffaellita da Art Nouveau, Madre



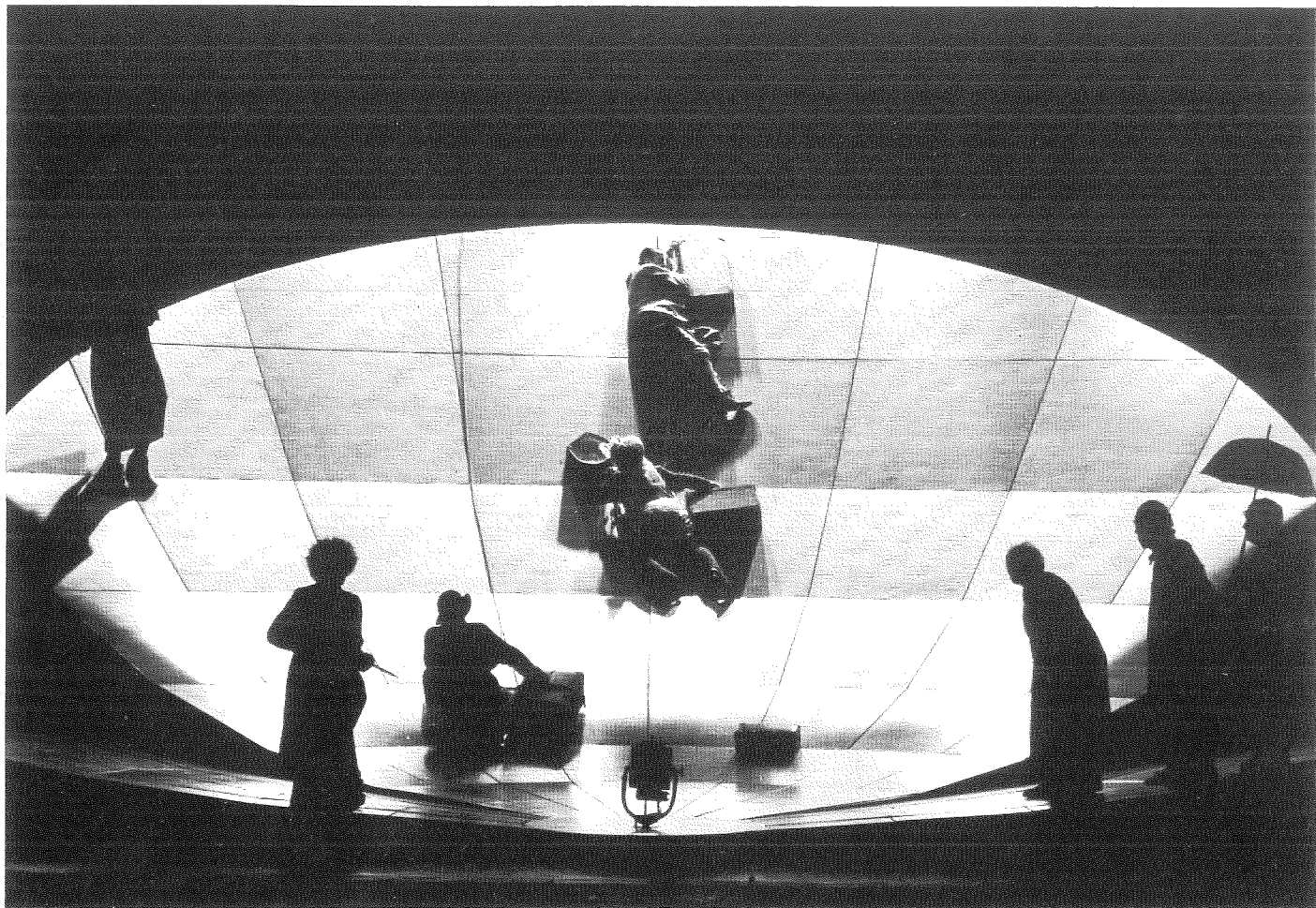
Franco Belli

Mediterranea, con cromatismi alla Klimt e timbri dannunziani, vibra spesso come una menade convulsa, dove moduli espressionisti e decadenti si incrociano con relitti di tarantolismo epilettoide.

I compagni che la seguono, un revival gorkiano, sottofondo basso, vittime tormentate del fallimento professionale, sperano di incanalare la sua *scenata immaginaria* nella *prova* per la *scena simbolica*, inserendo le sue allucinazioni private sul piano pubblico. Ilse, invece, se per espiazione vuole esibirsi nel mondo, scambiando tali coazioni a ripetere per sacerdozio d'arte, si pone del tutto al di fuori di una simile strategia. Mentre Cotrone, il gran cerimoniere della Scalogna, esalta la sacra paupertas, gli attori urlano al contrario la loro condizione di proletari piccolo borghesi, allegoria dell'emarginazione dell'intellettuale dal Centro alla Periferia. Dai *Sei Personaggi* ai *Giganti*, dalla sala urbana, in cui si prova *di giorno*, alle brume della Villa abbandonata, si declina la storia non solo della regressione del teatro alla magia, ma anche della progressiva, inesorabile perdita del mandato sociale del Teatro nella Metropoli. Nelle prime tre tappe del ciclo, la compagnia è

ancora fiduciosa sulla conciliabilità tra arte e industria, anzi la sinusoide aziendalistica sale fino alla grande machinerie di *Questa sera...* che assorbe tutta la spettacolarità della nuova società. Nei *Giganti*, siamo in piena catastrofe economica e morale. La *Favola del figlio cambiato*, il manifesto sulla maternità poetica che Ilse si ostina a recitare, patetica tirata bucolica-mediterranea dell'umanesimo antiurbano dell'autore, viene scandita proprio ai *Giganti*, a questi tecnici che han trasformato la Natura in un futuristico supercantiere. Le colossali nozze, le cavalcate e le orgie grossolane, dietro la feroce iperbole arcaica, celano il distratto consumo di massa nell'industria culturale nell'area dei nuovi soggetti, gli operai della Nuova Città.

Contro costoro si infrange Ilse. Il suo smembramento finale suggella da un lato lo stadio ultimo della disintegrazione psichica cui è arrivata, chiusa nel proprio universo autista, dall'altro i modi ricettivi nella Metropoli, dove per la caduta della domanda l'indifferenza esplose nel gran rifiuto distruttore. Nei *Sei Personaggi*, il pubblico era assente per la segretezza del rito, e il suo ruolo veniva assunto

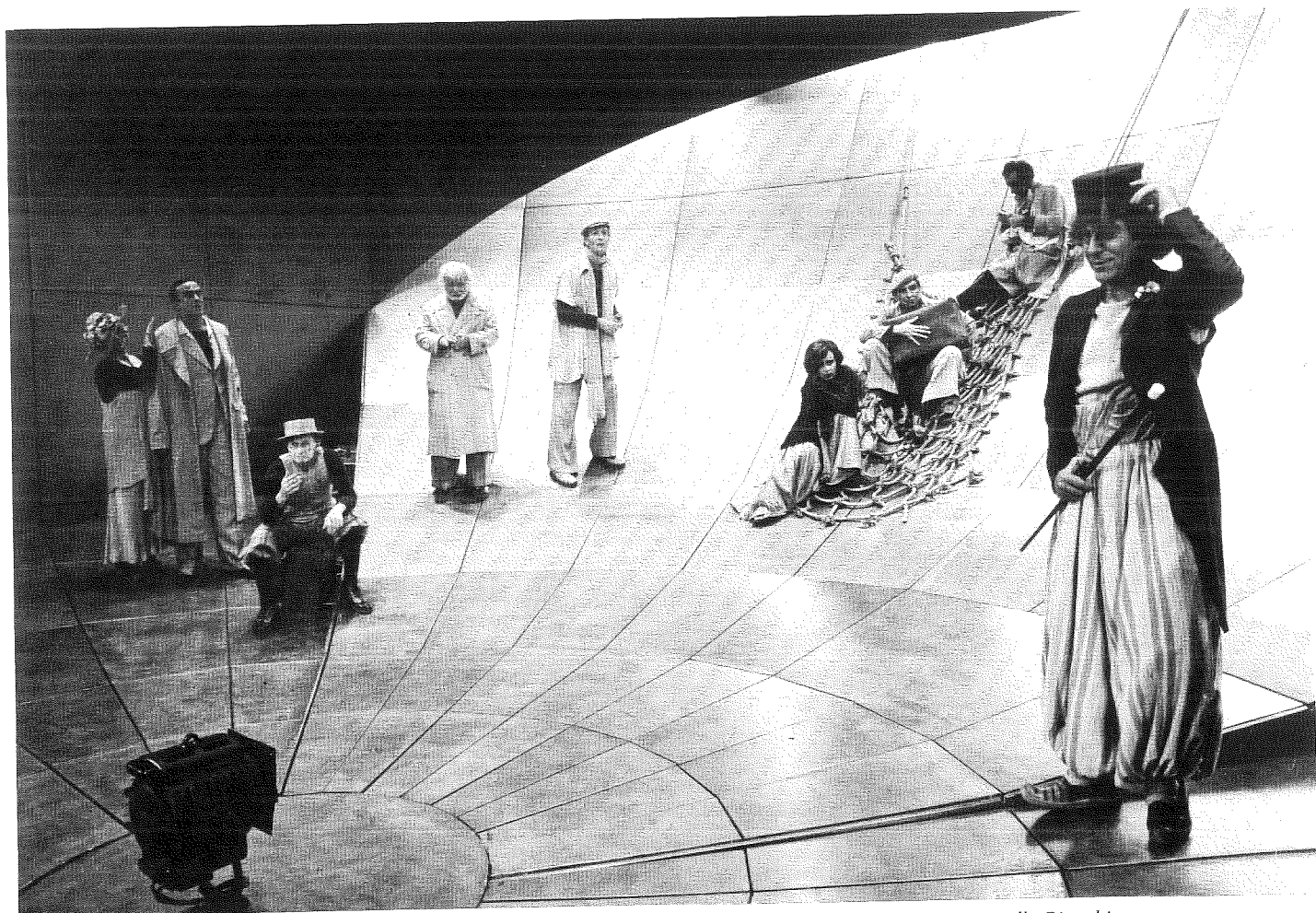


Franco Belli, Tino Schirinzi, Pino Patti, Gianna Piaz, Umberto Raho, Nerina Montagnani, Alberto Sorrentino, Anna Recchimuzzi

a rotazione da attori e personaggi; in *Ciascuno a suo modo*, era decentrato rispetto alla scena, delegando solo due rappresentanti a riconoscersi nell'immagine, mentre per gli altri non scattavano processi identificativi ma solo scatti di impazienza per la rottura del codice di consumo, di riconoscimento immediato del significato globale dello spettacolo. Cade il contatto col palcoscenico così come si frantuma la prospettiva unitaria in platea.

Ci sono poi gli Scalognati. Da loro, dunque, cadono gli attori che han sbagliato rotta, in un atto mancato rivelatore. Apologeti dell'isolamento assoluto, della mimetizzazione integrale, dove l'altro è sempre e soltanto l'oggetto estraneo e nemico, si esaltano nello spazio separato della Villa, l'Asilo che scambia col mondo segnali enigmatici e minacciosi. Il loro coordinatore, Cotrone, è una riedizione di Hinkfuss di *Questa sera...*, purgato degli aspetti luciferini, della deformazione gulliverizzata, perché non intende vendere l'immaginario, ma riservarlo ad uso interno, autarchico. Demiurgo-sciamano, la cui parola evocante realizza l'immagine, è lui l'instancabile animatore dell'attività oniroide, del flusso niciano-bergsoniano,

del magma che frantuma il principio di individuazione. La Villa, infatti, dispone d'un *Muro* interno su cui i pensionati si danno a giochi onanistici, proiettandovi le libere associazioni che salgono dal profondo. Questo Muro, sorta di Castello d'Atlante ariostesco, di bosco animistico dove i fantasmi fuoriescono attraverso il sonno, si accende per la rotazione tra un furioso desiderio di immagini e le continue immagini del desiderio. Qui si stampano le ebbrezze sinestesiche, qui si preparano i piaceri audiovisivi, in questa Stanza delle apparizioni, laboratorio e guardarobado dove l'eros si dissolve non appena vi viene parlato. Mentre, però, i desideri degli attori, ospiti di passaggio, sono riconoscibili, pur tra sdoppiamenti e travestimenti che solo in parte ne occultano l'oggetto « primario », le figurazioni proiettate dagli Scalognati puntano all'astrazione, alla sublimazione, con un repertorio trans-preindividuale (le processioni orgasmatiche della Sgricia), enigmatico agli occhi dei profani. Ora, fermarsi da costoro, significherebbe per la compagnia abdicare non solo rispetto alla propria presenza e alla propria identità, ma anche al senso stesso del proprio operare,



Gianna Piaz, Cesare Gelli, Guglielmo Molasso, Vittorio Anselmi, Umberto Raho, Anna Maria Guarnieri, Antonello Bianchi, Pino Patti, Tino Schirinzi





Umberto Raho, Cesare Gelli, Antonello Bianchi, Tino Schirinzi, Pino Patti, Nerina Montagnani, Alberto Sorrentino, Gigi d'Ecclesia, Anna Recchimuzzi, Franco Belli

implicherebbe altresì la rottura tra Arte e Istituzione, la convergenza inquietante tra estetica e produzione dis-organica di immagini irresponsabili, tra malattia e follia. Non per nulla, il corpo degli Scalognati rivela l'ambivalenza ideologica dell'autore, incerto tra enfasi tardo-romantica-idealistica e i residui clinico-materialistici della sua formazione positivista, tra il piacere e l'orrore del fantasma notturno. L'apologia dell'informe convive infatti dialetticamente colle sconciate raffigurazioni dei cultori dell'ascesi! Dai moduli espressionisti, ma ancor nobili, dei *Sei Personaggi*, dai loro monumentali pallori spettrali, siamo passati bruscamente agli stilemi cubisti-surreali dei corpi grotteschi degli Scalognati, alla bruegheliana corte dei miracoli, destino normalizzato che attende Ilse nel suo viaggio verso la notte. Nella Villa ci sono pure i burattini-robot, stadio petrificato e terminale del processo di isolamento e reificazione dell'immaginario privato. Abbandonati nella Stanza dei Muri trasparenti, sono costoro delle comparse-partners per tutti gli usi, bricolage per infinite manipolazioni, salvo a ricomporsi in immobili pre-

senze per occhi estranei. Da Ilse ai burattini è allora un itinerario verso l'irrigidimento progressivo, tensione che dal pianto convulsivo porta all'ebetudine stuporosa, dall'impulso esibizionistico all'immobilità invisibile del pupazzo legnoso.

Eppure, c'è un'attività comune per i tanti soggetti che circolano in questa stanza, ed è il *vedere-ascoltare*, come s'è detto. La Villa è, in fondo, lo spazio deputato dove si è ridotti ad iniziative audiovisive. È pertanto azzardato cogliere una qualche analogia tra simili pratiche allucinatorie e la nuova forma urbana, in termini di massa, vale a dire il cinema? Anticipata nelle serate medianiche in casa Paleari, nei deliri teosofici, a metà strada tra trucco e prodigio, del lenzuolo spiritico, prefigurata polemicamente nell'esperienza chocante di Serafino Gubbio, la scena immaginaria, *tecnicamente sostanziata*, s'insinua nella tetralogia, prima timidamente e poi con furia devastante. La presenza del buio/luce si fa così debordante man mano che si erodono linguisticamente le fondamenta dell'Istituzione Teatrale, in quanto forma simbolica, man mano che le possibilità



Franco Belli, Pino Patti, Gianna Piaz, Guglielmo Molasso, Vittorio Anselmi

della comunicazione interpersonale vengono azzerate dalla tempesta dialettica e relativistica della drammaturgia pirandelliana. Nei *Sei Personaggi* l'occasione per l'apparizione numinosa è legata al tentativo di avvicinare la « creatura » dall'interno, ma già la struttura teatrale si mostra in grave difficoltà nel rendere la simultaneità degli spazi o i flash-back degli invasati. In *Questa sera...*, l'attivismo frenetico di Hinkfuss intende controllare il nuovo mezzo, cooptarlo, per esorcizzarlo in una kermesse cinetica che funge da sostegno nei vuoti liberati dalle escursioni psichiche dell'attore in fuga verso il proprio fantasma. Nei *Giganti*, infine, il Muro, da intermezzo di trattenimento per lo spettatore che non gradisce le porzioni di vita nel Ridotto, diviene il luogo centrale della Villa. Al cinema, insomma, si spalanca lo spazio dell'informe, dell'incomunicabile verbalmente, là dove la disintegrazione della scena simbolica pare risocializzarsi attorno alle icone serali. La sala cinematografica, ulteriormente, realizza, su registro quotidiano-prosaico, non più lirico-sublime, la metafora aperta dalla scenotecnica fantasmatica, consentendo in pro-

spettiva l'apertura del recinto sacro, il ritorno al centro della trasgressione, prima confinata in periferia. Cotrone, unendosi al suo modello precedente « freddo », Serafino Gubbio, potrà allora affrontare i Giganti, garantendo per l'Impresa in termini manageriali, portando loro non l'universalità della Poesia in quanto sentimento della maternità, ma l'immagine in quanto merce, universalizzazione cioè del destinatario-consumatore. I trucchi con cui la Villa tiene per ora lontano i passanti si rovescieranno puntualmente nelle coreografie pubblicitarie che attraggono la folla urbana, assicurando sia l'accesso al Muro, sia il ritorno dal Viaggio. A loro volta, gli attori non fuggiranno davanti alle loro ombre, e nel mirarsi doppi-stampati sul Muro stesso, assuefacendosi invece alla loro scorporeizzazione. Gli attori che dan corpo ai fantasmi si integreranno negli ospiti a tempo pieno che fanno dei corpi fantasmi, diventando gli attori-ombra della scena immaginaria, non più privata, ma pubblica. Sul Muro notturno, gli attori continueranno a regredire culturalmente dal Teatro alla Magia, ed è il Cinema a conferire uno statuto innocuo a

questo trapasso. Lo schermo media tra il vero e il falso dell'immagine, tra lo sconvolgente e il banale, tra l'anima e il trucco dell'epifania notturna, tra la perdita della presenza e la volontà del recupero. Lo spettacolo *continuamente interrotto*, autentica topica della Tetralogia, lo spettacolo che non s'ha da finire, apre allo spettacolo permanente della industria cinematografica. Qui, il consumo

distratto è la sola condizione richiesta per il commercio tra ombre che si incarnano e corpi che si smaterializzano, la sola modalità che fonde tra loro l'illusione e la convenzione dell'Immagine, ossia il *volo protetto* fuori del sé, avventuroso ma tranquillo tra le rovine della Metropoli...

da Paolo Puppa: *Fantasmî contro Giganti - Scena e Immaginario in Pirandello*, Patron, Bologna.

IL MITO IMPOSSIBILE

*E se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso,
tutta al contrario l'istoria converti.*

Orlando Furioso, XXXV, 27

Gran parte dell'opera pirandelliana, narrativa o drammaturgica che sia, è caratterizzata dallo spalancarsi improvviso di insondabili voragini che strapiombano su dimensioni vertiginose e *diverse* (l'inconscio, il sogno, la memoria, il *prima* originario ed indistinto, le infinite possibilità vitali non realizzate ovvero l'universo del *se*). Questo fenomeno apre crepe profonde o lacerazioni catastrofiche nei personaggi che si siano trovati anche per poco in bilico su questi abissi. Soltanto i protagonisti delle due ultime raccolte novellistiche (*Berecche e la guerra* e *Una giornata*) esplorano infine alcune di queste dimensioni. E si sarebbe tentati di dire che l'ultimo paladino (o l'ultimo « pupo ») a calcare le scene pirandelliane non ha i connotati del savio o dello stravolto Orlando, ma quelli del lunare Astolfo.

Anche il « mito » è una di queste dimensioni *altre* che, per quanto evocata ed invocata spesso dai personaggi pirandelliani ad oggetto d'un desiderio che ha la portata d'una vera e propria nostalgia antropologica, il teatro esplora nella sua stagione estrema; e i *Giganti* rappresentano, netto questo territorio, il percorso sicuramente più alto e rischioso, quello, nella sua lucida ambiguità, più ricco di significati e di valenze enigmatiche e simboliche.

La cosa singolare è che neppure lo spazio-tempo del mito (indeterminato, « al limite, fra la favola e la realtà ») si sottrae alla dialettica, dalla quale anzi è attraversato da cima a fondo. E di questa dialettica che lo tende e lo

lacerata, almeno due piani vanno indicati; e ne esiste forse un terzo, consuntivo.

Il *luogo* del mito, non c'è dubbio, è la Scalogna, separata ed isolata dal mondo, sorta di castello di Atlante in cui si sono rifugiati Cotrone e gli altri « dimissionarî » che, perseguitati dagli scandali per la loro consuetudine di « inventare » la verità, hanno imboccato la via dell'esilio e della letterale *utopia*, ossia dell'evazione dalla topografia della socialità, alla ricerca d'un *fuori* e d'un *prima* non contaminati. Lo ripetiamo, è una nostalgia che agita moltissimi protagonisti pirandelliani dal momento in cui riesca o capiti loro di vedere dall'esterno, scollata e rigida, l'ombra delle loro forme. E in questo senso la Scalogna è l'« arsenale » di tutte le immagini approssimative o sostitutive con le quali l'oggetto di quella nostalgia si identifica di volta in volta nel corpus pirandelliano: l'infanzia coi suoi attributi, la natura primaverile rifiorante, la capacità di identificarsi con le cose, la fantasia liberata e i suoi fantasmi liberati dalla dipendenza da una mente che li può distruggere dopo averli creati, l'unità indistinta d'un cosmo continuamente fluente. Ecco perché abbiamo parlato di Astolfo; perché gli Scalognati hanno ricalcato, rovesciandolo, lo scopo della sua missione: non hanno abbandonato il mondo per recuperare il senno smarrito ma per liberarsene: « e vigliacco chi ragiona! ». Hanno abdicato alla poesia della cristianità come ai suoi teatri, alla società, ai suoi stadi e ai suoi circensi. Il loro è nuovamente un microcosmo originario, spontaneamente vivente perché privo d'ogni regola di vita, d'ogni automatismo prestabilito.

Ma a questo luogo del mito giungono come

pellegrini gli attori della compagnia di Ilse. Ed è proprio questo arrivo a riaprire la dialettica. Ilse e il suo seguito, nonostante i rifiuti e la miseria, non si rendono conto d'essere stati avviati o, per meglio dire, cacciati sulla via della Scalogna (« siamo stati indirizzati a voi », dirà ingenuamente ed eufemisticamente il Conte a Cotrone) e condannati all'esilio da quella stessa società che i « pazzi » di Cotrone hanno inteso fuggire, e scambiano la fraternità degli Scalognati per solidarietà di colleghi. Cotrone stesso per un attimo si illude che altri mitografi e poeti-maghi siano venuti ad arricchire la loro colonia; ma è presto costretto a capire che la nostalgia di cui soffrono i commedianti è di segno diametralmente opposto: essi non ambiscono a creare per sé e a godere della creazione, ma a comunicare, non sono alla ricerca di se stessi perché la identificano ancora con quella d'un destinatario, non aspirano alla *felicità* della Scalogna (l'ossimoro parla da sé) perché rimpiangono il mondo degli uomini e vi vogliono ridiscendere, irresistibilmente attratti dal futuro, dal tempo.

La mediazione che Cotrone tenta fra due realtà che, incontratesi, si sono reciprocamente scambiate per finzione e per follia, non va a buon fine: le dimensioni ch'egli, signore euforico del luogo mitico, offre agli attori: il sogno, la visione, l'allucinazione, il mondo dei *doppi* gemellari e dei fantasmi, non sono adatte a soddisfare il bisogno di comunicazione di Ilse, fedele alla consegna imperativa di recare un messaggio e diffonderlo. La *mitopoiesi* di Cotrone è incompatibile con la *mitomania* (definita come necessità d'essere creduti dagli altri per credere a se stessi) di Ilse. E d'altra parte Ilse, come Chisciotte (peraltro ammiratore di Rinaldo), discende probabilmente anche essa dalla progenie di Astolfo.

Il piano sovrastante di questa dialettica tematica, e che non può essere trascurato, corrisponde al fatto che è di teatro che si parla e che sul teatro è irriducibile il contrasto fra Ilse e Cotrone. Quest'ultimo mette a disposizione della Contessa se stesso, i propri compagni e tutto il mondo del mito per permetterle di far vivere l'opera cui è incatenata, ma tutto questo ad Ilse non basta se l'opera non può arrivare agli uomini. La vera ragione del contendere riguarda dunque il pubblico. Cotrone mostra di apprezzare il poeta e la poesia e d'essere anche disposto a collaborare alla rappresentazione, che pure non ritiene indispensabile (come del resto non indispensabile e riduttiva l'ha sempre ritenuta il pur raffinato e straordinario regista che fu nella maturità Luigi Pirandello), ma giudica inutile e perni-

cioso pretendere un pubblico e pretenderne gloria, e profetizza l'insuccesso. Ilse, al contrario, a tutto rinuncerebbe ma non al pubblico. Cotrone propone e ripropone un teatro autograticante per una cerchia ristretta di mendicanti inventori, « gente sopraffina », di abdicatarî e dimissionarî, i quali sarebbero al tempo stesso creatori, fruitori e protagonisti; Ilse reclama fino in fondo per sé il ruolo di messaggera intatta (di *ànghelos*) e per il suo teatro il destino della comunicazione, e chiede un palcoscenico e un pubblico.

Ed ecco allora Cotrone sforzarsi d'aiutare gli amici attori non ancora maturi per accettare la « regola » della Scalogna. Purtroppo « nel paese » non c'è praticamente più un teatro e, se ci fosse, sarebbe disertato da tutti. Non restano, che i giganti e i loro servi. Ed anche questa tripartizione d'un possibile pubblico è tutt'altro che casuale: il « paese » non è più in grado di costituirsi in pubblico per il teatro, i giganti dediti ad opere faraoniche ed *imperiali* non hanno tempo per il teatro, bisogna accontentarsi dei servi dei giganti, cui i padroni regalano uno svago delegando loro il compito non gradito di sedere davanti a un palcoscenico.

La situazione conclusiva, e tragica, dei *Giganti* (collocata in un luogo sul quale il mago Cotrone — che lo dichiara — non ha giurisdizione) costringerà così il pubblico vero a specchiarsi, faccia a faccia, in quello fittizio dei servi che scherniranno Ilse, ne sbeffeggeranno il messaggio e perpetreranno il suo linciaggio. Ed è questo forse lo strale metateatrale più acuminato scagliato da Pirandello.

Si diceva d'un possibile piano consuntivo della dialettica. Sembrerebbe infatti che Pirandello, reintroducendo in questo suo testo estremo un confronto aperto fra « maghi » e « attori », che è come dire fra dimissionarî dalla vita e *dramatis personae*, fra un eden di *utopisti* fuorusciti e un gruppo di visitatori spaesati che anelano a rientrare fra gli uomini, abbia riproposto per l'ultima volta in una sede, come è stato già detto, testamentaria, e in termini anche esplicitamente metatestuali, il tema della irriducibilità o della non componibilità fra la nostalgia d'un *prima* originario e incorrotto, che travaglia tanti suoi protagonisti, e la possibilità di ricondurre questo spazio utopico al reale e alla società. Sembra in sostanza che Pirandello stesso, in articulo mortis, abbia preso atto dell'impossibilità d'una mediazione fra il *mito* (come dimensione *diversa* e alternativa) e lo spazio disforico del personaggio come immagine referenziale d'una società e d'una cultura.

Lucio Lugnani



I GIGANTI DELLA MONTAGNA

DI **LUIGI PIRANDELLO**

PER GENTILE CONCESSIONE DI **MARTA ABBA**

La Compagnia della Contessa

ILSE
detta ancora La Contessa **ANNA MARIA GUARNIERI**
IL CONTE
suo marito **CESARE GELLI**
DIAMANTE
la seconda donna **GIANNA PIAZ**
CROMO
il caratterista **VITTORIO ANSELMI**
SPIZZI
l'Attor Giovane **UMBERTO RAHO**
BATTAGLIA
generico-donna **PINO PATTI**
SACERDOTE **GUGLIELMO MOLASSO**
LUMACHI
col carretto **ANTONELLO BIANCHI**

COTRONE
detto Il Mago **TINO SCHIRINZI**

Gli Scalognati

QUAQUEO **GIGI D'ECCLESIA**
DUCCIO DOCCIA **ALBERTO SORRENTINO**
LA SGRICIA **NERINA MONTAGNANI**
MILORDINO **FRANCO BELLI**
MARA-MARA, con l'ombrellino,
detta anche La Scozzese **ANNA RECCHIMUZZI**
MADDALENA **MARIELLA MICALIZZI**
LE DUE VICINE **NERINA BIANCHI**
MARIANGELA SARDO

FANTOCCI - APPARIZIONI - L'ANGELO CENTUNO E LA SUA CENTURIA

Regia di **MARIO MISSIROLI**
Scene e Costumi di **ENRICO JOB**
Musiche di **BENEDETTO GHIGLIA**

Direttore degli allestimenti: CARLO GIULIANO — Regista assistente: BEPPE NAVELLO — Collaboratore per le scene e i costumi: GINO PERSICO — Animatori delle marionette: IL CARRETTO DI MARODIAN della Cooperativa della Svolta; DINO ARRU, ANNA BARAZZETTI, ROBERTA D'ALESSANDRO, MASSIMO GAMNA, PAOLA LEMETRE, FULVIO MASSANO, FRANCESCO SALAMANCA — Movimenti di ballo: ANNA CUCULO.

Direttore di palcoscenico: GIANNI DE BENEDICTIS — Costruzioni: SALVATORE FORTUNA — Luci: FRANCO NUZZO
Elaborazione fonica: GIUSEPPE BONO — Aiuto scenografo: PASQUALE BARBANO.

Direttore di scena: CLAUDIO SACCO — Capo macchinista: SAVERIO CANNATA — Macchinisti: LAURO FABIANI, ANTONIO ARONA, GINO BARONI — Capo elettricista: MARIO STANZIANO — Elettricista: GIANCARLO SALVATORI — Attrezzista: ARMANDO LANZONI — Fonico: PASQUALINO ALCANTERINI — Sarta: LAURA DAEDER — Assistenti volontari alla regia: FRANCO BELLI, GABRIELE MASCHIETTI — Assistente scenografo: SERGIO RAGALZI — Segretario di compagnia: GUIDO SORDI.

Scena realizzata nei Laboratori del T.S.T. — Marionette: GIANESE, Roma — Costruzioni in ferro: BORIN, Milano — Sartoria: GP 11, Roma — Attrezzeria: ANNICCHIARICO, Roma — Parrucche: AUDELLO, Torino — Calzature: POMPEI, Roma I costumi della "Prova Interrotta" sono del repertorio CARAMBA della sartoria DE VALLE, Torino.

LO SPETTACOLO DELLA STAGIONE 1979/80 NEI GIUDIZI DELLA STAMPA ITALIANA

Gazzetta del Popolo

21 novembre 1979

C'è un denominatore comune nelle ultime messinscène di Mario Missiroli: un'idea, sempre più ossessiva di clausura teatrale. I suoi allestimenti, dall'*Eroe borghese* a *Zio Vanja*, dalla *Duchessa di Amalfi* a *Verso Damasco*, sono spettacoli di vita prigioniera. Su il sipario e si è subito in gabbia. Un andamento circolare, un assedio più compatto chiude i protagonisti del suo teatro: quasi che gli eccessi, i ribollimenti della sua «fase mitteleuropea» (Gombrowicz, Witkiewicz, Kafka) d'una decina di anni fa si siano rappresi in un magma più pessimista, in lividi ritratti di morte.

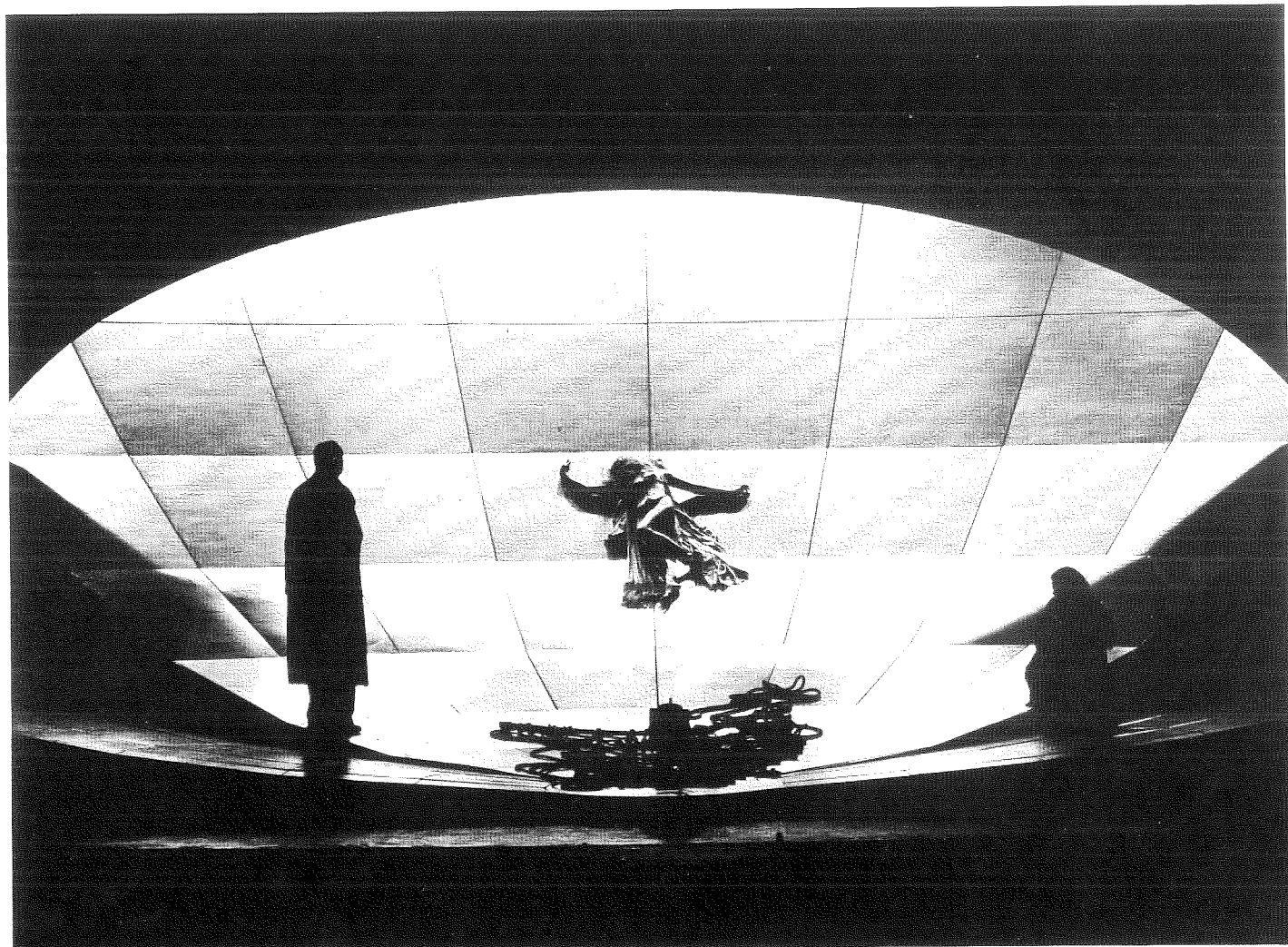
Nel chiaro segno della scenografia di Enrico Job, anche *I giganti della montagna*, presentati con vivo successo in prima lunedì sera al Carignano, sono confinati in una nuda conca metallica, guscio immobile, fuori del tempo e dello spazio. È il fondovalle in cui Pirandello immagina il rifugio del mago Cotrone e degli Scalognati. Qui, divisi dal mondo, stando appiattati in un bunker che rifiuta la vita, riempiono le giornate di tetri lazzi, trucchi choccati, «apparizioni»: fanno della loro dimora tombale il palcoscenico di spettrali *entertainments*.

È in questa tana, nel cuore di un deserto metallico, che piomba, come risucchiato al fondo d'una trappola,

il gruppo dei Comici della Contessa Ilse, un altro microcosmo di vocazioni maniacali, fissazioni artistiche, convinzioni esistenziali. È un drammatico drappello di esuli della vita che si rovescia, con tutti i suoi dogmi, dentro uno stampo sbagliato.

Nei *Giganti* si contrappongono due poetiche del teatro: quella dei Comici della Contessa — una *troupe* che riversa nella finzione scenica l'intera esistenza, facendo della poesia la sua ossessiva sfinge, la sirena maledetta — e quella degli Scalognati, una «famiglia» che ha trasformato la vita in incantesimo, illusionismo, fuga da se stessa, guittesca «evasione».

Lo stesso Cotrone ne sottolinea la differenza: «*Voi — dice, rivolto alla Contessa — date corpo a fantasmi, perché vivano. Noi facciamo, dei nostri corpi, fantasmi. Sempre perché vivano*». Sono due diverse scommesse: l'una dà vita all'immaginario, l'altra trasforma la vita in un immaginario ancora più vitale. Sono due concezioni speculari dell'arte, ma anche due visioni del mondo: perché la creazione teatrale, poetica o illusionistica, viscerale o dimostrativa, sia per la Contessa che per Cotrone è la vita, è «il trucco e l'anima», per usare ad altro proposito un titolo famoso di Ripellino. È lo stesso guscio fatto di due metà che esaurisce, come un rifugio fatale, l'esistenza di entrambi i gruppi. I quali incarnano anche due diverse «sociologie» del teatro, proiezioni



Cesare Gelli, Mariella Micalizzi, Anna Maria Guarnieri

anticipatrici di una realtà politico-artistica a noi vicina: i Comici della Contessa sono un embrionale teatro cittadino e gli Scalognati una Comune *ante litteram*.

Due tendenze del nostro Sessantotto teatrale che Missirolì, che ne è stato protagonista, fa affiorare differenziando opportunamente le cifre interpretative delle due « squadre ».

Due gruppi (due ideologie) che si guardano con sospetto o si rifiutano: l'uno il negativo dell'altro, il teatro fallito e il teatro ingoiato in un trucco circense. Alla vita proiettata nel passato, al teatro-nostalgia della Contessa, si oppone l'istrionismo tutto presente di Cotrone, la scena come prestidigitazione effimera, inganno che vola via, teatro che nega se stesso e la sua stessa memoria, *trompe l'oeil* che non lascia certezze.

Sono entrambe negazioni: infatti, nella regia di Missirolì, la duplice *Weltanschauung* si piega decisamente a visione non della vita ma della morte. I *Giganti* sono l'al di là dell'attore, il mondo delle visioni e dei fantasmi, il suo inferno solitario e romantico.

Mario Serenellini

la Repubblica

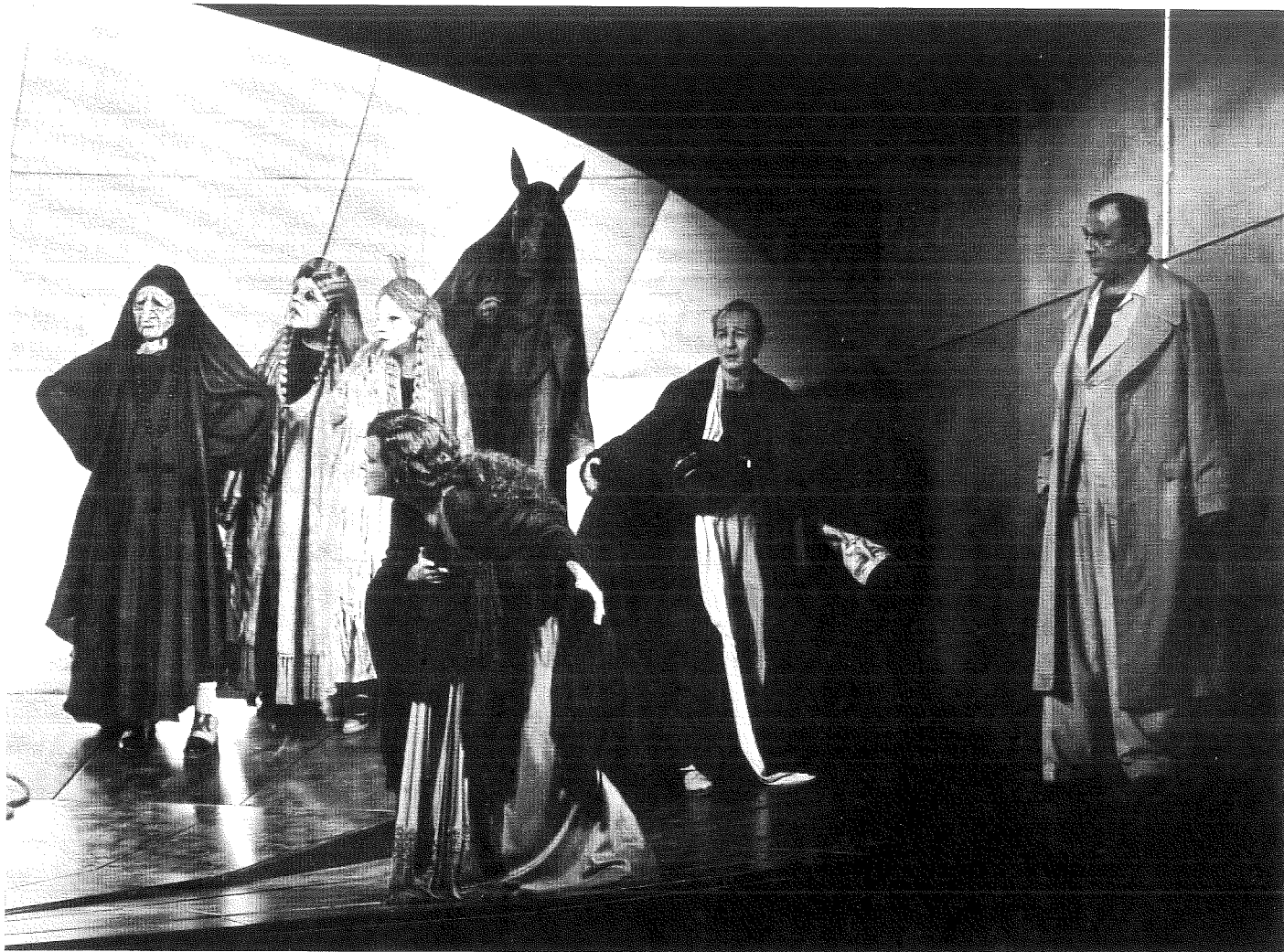
21 novembre 1979

Nel dramma incompiuto, il contrasto dialettico non si risolve, neanche nel sogno di una rappresentazione

dello spettacolo impossibile della Contessa, animato da fantasmi e manichini. Ha dunque molte facce, punti di attacco lirici e metafisici, buffoneschi e demiurgici: il carro di Tespi e la follia, i fantasmi e i ricordi, la lotta fra i due gruppi e la loro sostanziale identità.

« Ciò che importa soprattutto è la magia », fa dire Pirandello al mago Cotrone quasi al punto in cui il dramma è interrotto, e Missirolì si è attenuto a questa massima. Ma rovesciando l'interpretazione lirica di un grande allestimento strehleriano, ha dato corpo alla magia in un Cotrone (Gastone Moschin) niente affatto visionario, ma perfettamente razionale e appena un po' istrione. Le beghe dei teatranti, i loro amori e le loro paure, restano sullo sfondo, come echi sgradevoli di una realtà piccina e superata, e la contessa (Anna Maria Guarnieri) è poco più di un fantoccio meccanico, prima che l'anima e la realizzi la recitazione dello spettacolo che insegue. Gli Scalognati sono a loro volta immersi in un kantoriano clima di demenza senile.

A Missirolì va dato atto di aver speso in questo spettacolo il meglio della sua intelligenza teatrale e delle sue cifre stilistiche. Non è forse colpa sua ma del clima culturale in cui viviamo se il risultato è rimasto in qualche misura freddo, un po' esteriore e non risolto, se i due miti a confronto non riescono fra le sue mani a incarnarsi, a rappresentare forze operanti: forse è proprio qui il senso di questa edizione. Di Moschin e della Guarnieri si è già detto: va comunque sottolineata per entrambi una prestazione notevole. Ma tutto il complesso degli attori ha



Pino Patti, Vittorio Anselmi, Gianna Piaz, Anna Maria Guarnieri, Antonello Bianchi, Umberto Raho, Cesare Gelli





Gigi d'Ecclesia, Nerina Montagnani, Tino Schirinzi, Alberto Sorrentino

risposto bene alla sfida di una recitazione antinaturalistica e non compiaciuta. Ricordiamo almeno Gianni Agus (il Conte), Giglielmo Molasso (Sacerdote), Gigi D'Ecclesia (Quaqueo), Nerina Montagnani (la Sgricia). Un discorso a parte meriterebbe Enrico Job, autore di una scena semplice e terribile, e di costumi pateticamente buffi, entrambi essenziali per la costruzione dello spettacolo.

Ugo Volli

LA STAMPA

21 novembre 1979

Pirandello e l'incubo del teatro

Ecco, nell'allestimento di Missiroli-Job non c'è dolcezza né tenerezza di sorta, ma un pessimismo che, per essere lucido e freddo, non è meno crudele. Già la villa della Scalogna non è una villa, ma un cratere grigiofumo a strapiombo, un utero metafisico, in cui precipitare a scivoloni, nel buio della regressione. E difatti qualcuno degli attori della compagnia della Contessa ci arriva proprio a peso morto, altri aggrappato a corde, altri, come lei, la fatale Ilse, avvinta a una rete da caccia.

Giù, in quell'ombelico del mondo, ci sono gli Scalognati, il nano, la vecchia, il mendicante arricchito, la finta equilibrista, il vagheggino, nei loro camicioni di dementi,

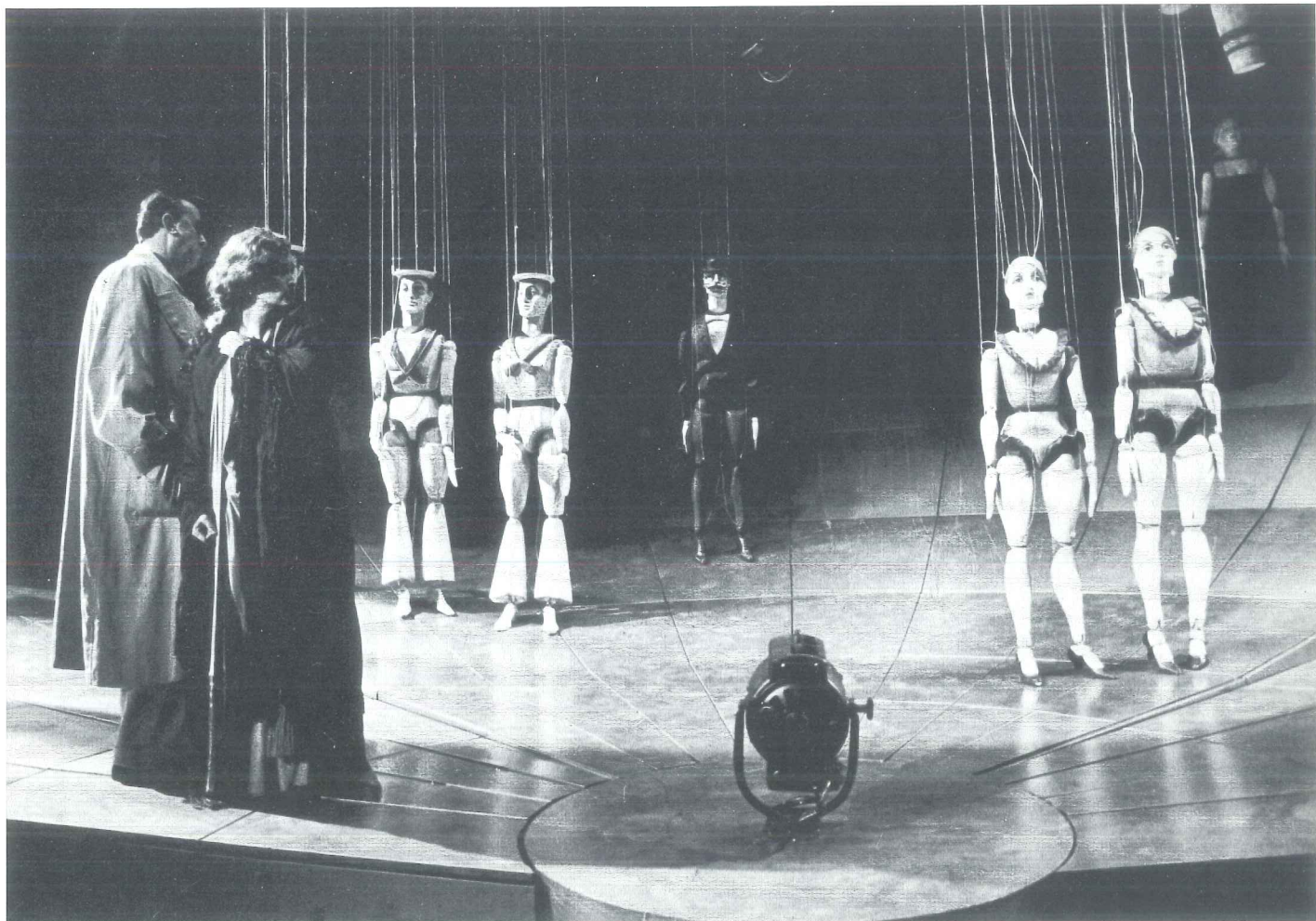
bambini stralunati e caparbi, guidati da un grande bambino sapiente, il mago Cotrone, in marsina blu, pantaloni rigonfi e babbucce da turco italianato.

Gli attori, scelti dal regista in base a una calcolata «pretattica», ne assecondano con lodevole zelo la non facile strategia interpretativa. La Guarnieri fa della Contessa, con devozione e puntiglio, una «divina» degli Anni Trenta, ben dosando ironia e strazio, passionalità e fumisteria. E tutti i suoi «teatranti» (la Cei, il Raho, l'Anselmi) le vanno dietro, in una nobile gara di istrionismo, in una rassegna, grottesca e tenera, di guitterie d'altri tempi. Solo, in disparte, nella sua supplichevole timidezza, il Conte che Gianni Agus disegna con ben controllato patetismo.

Sull'altro versante, gli Scalognati fanno mostra di una follia tenera e innocua, una pazzia soave della parola, che si rapprende in massime sapienti, come nel Duccio bifronte di Alberto Sorrentino, o si distende in cadenze di ruvida favola popolare, come nella Sgricia di Nerina Montagnani.

Ma il grande dominatore della serata (sia detto senza almanaccar classifiche, ché non è il nostro mestiere) mi è sembrato Gastone Moschin, che ci ha fatto dono di un Cotrone caldo, umano, misurato, elegante, fervido e disperato senza parere: una specie di fratello maggiore, di quei fratelli che non abbiamo, appunto, se non in sogno.

Guido Davico Bonino



Cesare Gelli, Anna Maria Guarnieri

CORRIERE DELLA SERA

21 novembre 1979

Il teatro nella fogna dei Giganti

I Giganti della montagna di Pirandello si svolgono, come precisa l'autore, in tempo e luogo indeterminati, al limite tra la favola e la realtà. Ma se il luogo e il tempo risultano indeterminati, nel senso che queste immagini vogliono essere atemporali e non collocabili in un preciso contesto geografico (quantunque esistano allusioni a una Sicilia favolosa) c'è poi una minuta descrizione, nelle didascalie che precedono i due atti in cui consiste questa opera incompiuta, dalla villa detta La Scalogna, esterni ed interni; di quella vecchia casa signorile e abbandonata, cioè, in cui hanno trovato rifugio Cotrone e gli Scalognati.

Cosa diventa qui quella specie di diroccato e crepuscolare Castello di Atlante, cioè delle magie? Strehler e Frigerio ne avevano fatto (un lenzuolo trasparente appeso a un filo invisibile) la casa-teatro, la casa-sipario. Missiroli e Job ne fanno una sorta di cripta sotterranea o, meglio, la valva d'una conchiglia metallica circondata da pareti pure grigio-splendenti che ai due lati della ribalta possono aprirsi come le ante di un armadio gigantesco.

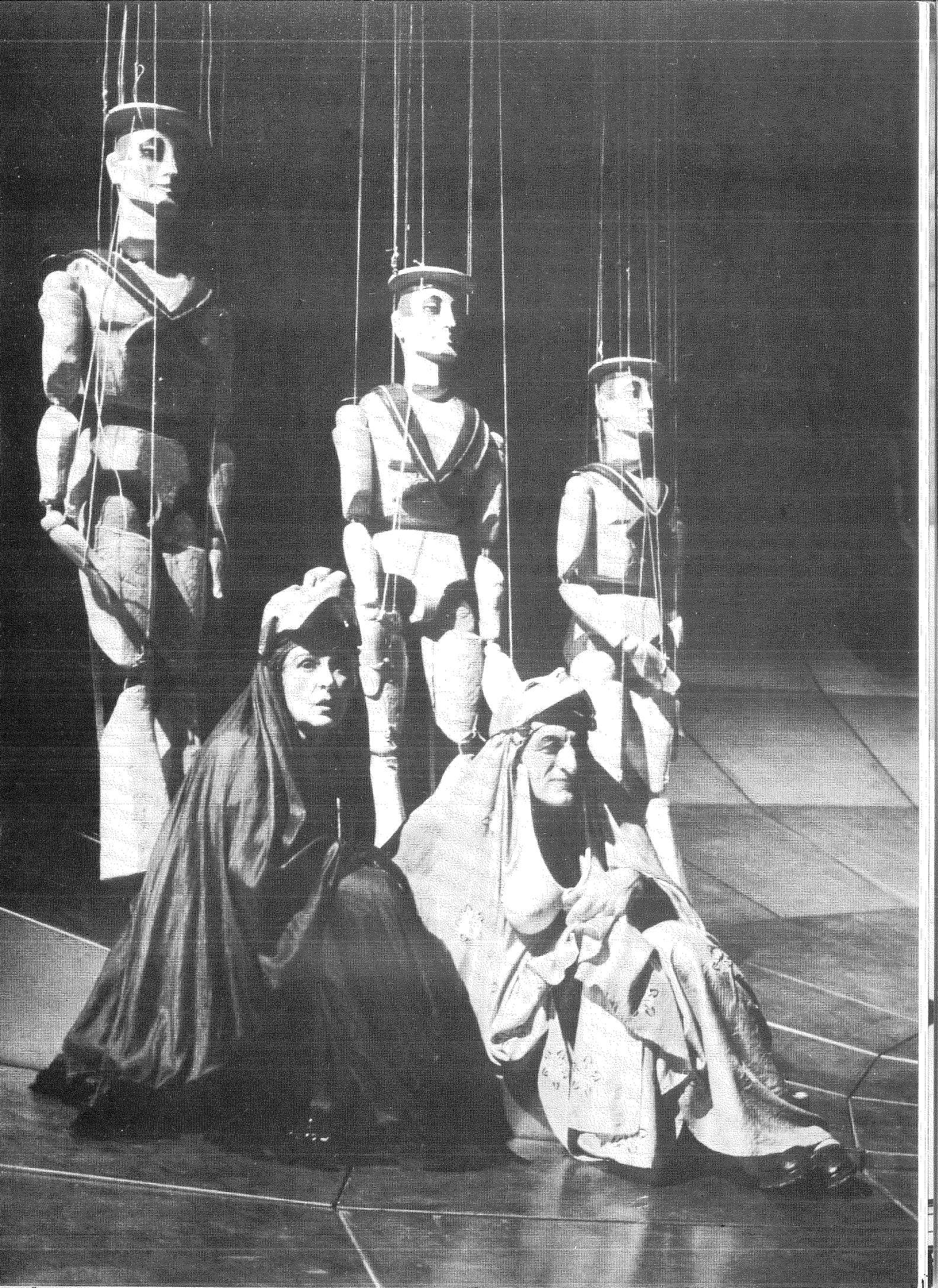
Di questo grembo-conchiglia, oscuramente materno, e che muta di luce secondo i giochi illusionistici di Co-

trone ma con una specie di livida e molle ambiguità, come dev'essere del trascolorare di certi abissi sottomarini, gli Scalognati, con le loro emblematiche deformità (facciamo, dei nostri corpi, fantasmi, dice Cotrone) sono i naturali e mostruosi abitatori. Gli attori vaganti della Compagnia della Contessa vi vengono calati invece dall'alto, appesi a funi (il carretto di Ilse è una rete), dalla strozzatura di un imbuto o dall'imbocco di una fogna.

Il luogo scenico, quel pendio ossessivo che pare scaturito da un incubo di claustrofobia (e di impotenza a comunicare col sopra e col fuori) rende afona, con un effetto duro ma emozionante, l'affabulazione vagamente shakespeariana (perché richiama al mago Prospero, all'isola di Calibano e Ariel) dei sogni e dei fantasmi evocati da Cotrone; e dalle parole stesse della favola di Ilse (e del suo poeta morto) non appena vengono pronunciate.

Missiroli, forse sulla scorta anche di alcuni studi recenti sembra deliberato a liquidare il mito di Madama Pace (*Sei personaggi in cerca d'autore*), il mito cioè della fantasia creatrice cui basta la parola e il corrispondente oggetto, per evocare i fantasmi: che è poi il mito del teatro. Ma nello stesso tempo ne sfrutta ancora tenendosi in equilibrio sul filo di una nera ironia, l'enorme potenziale rappresentativo.

Ecco allora quelle marionette che sembrano i manichini surreali di De Chirico, i birilli, gli strumenti musicali che suonano da soli, tutta la varia rigatteria teatrale che Pirandello propone per l'autorappresentazione della fa-



vola, ma giocata su un registro di straniamento fra agghiacciante e beffardo; e le altre molte trovate figurative di questo intenso spettacolo, le processioni di maschere, i lenzuoli-fantasma (i costumi, assai gustosi, sono pure di Job, le musiche di Benedetto Griglia); fino all'impressionante finale quando, nel rombo degli invisibili Giganti che trascorrono sopra, giù da quell'apertura di fogna o d'imbutto scende una colata di nere scorie, un torrente di rifiuti polverizzati che travolge e seppellisce, forse per sempre, i mostruosi contorcimenti fantastici degli Scalognati, il sogno di comunicazione degli attori. Insomma, il teatro è finito (ma non soltanto il teatro: anche il suo doppio fantastico e rinunciatario) in un condotto di scarico, sommerso dalla pantagruelica digestione (industriale) dei Giganti.

Tutto ciò, salvo qualche leggera sbavatura qua e là, è condotto con una coerenza stilistica e una tensione emotiva singolari.

Gli attori, da Gastone Moschin, che è un Cotrone dolorosamente perplesso (e perciò nuovo) ad Anna Maria Guarnieri che è più tradizionalmente ma con moderna ferocia di nevrosi una Ilse di stile Liberty a Gianni Agus, alla sensibilissima Pina Cei, a Vittorio Anselmi, all'estatico Alberto Sorrentino, a Umberto Raho e Pino Patti, a quella nonnetta simpatica, anche per la sua patetica imperizia recitativa, che è Nerina Montagnani, a Gigi D'Ecclesia, fino a Mariella Micalizzi che si mostra *nature* (chi sa perché; inutile concessione a una moda) nella parte muta dell'ebete Maddalena, contribuiscono tutti al successo di uno spettacolo che è il migliore, fra quelli che abbiamo visto, in questo inizio di stagione.

Roberto De Monticelli

l'Unità

21 novembre 1979

Frana sul teatro la violenza del mondo

Si sa, *I giganti della montagna* costituiscono il momento culminante della polemica già innescata da Pirandello nella obliqua allegoria della *Nuova Colonia* e, se anche gli ermetici eventi in cui si avvolgono Ilse e i suoi teatranti non trovano qui compiuto sviluppo (i primi due atti del dramma furono scritti e pubblicati tra il 1931 e il 1934, mentre l'abbozzo del terzo venne soltanto detto da Pirandello, ormai morente, al figlio Stefano), si prospettano comunque come una visionaria premonizione della radicale contraddizione tra la realtà e il suo doppio, la vita e il teatro.

Addensata in un ordito fitto di segni fiabeschi, di coltivato estetismo e di sconsolate constatazioni, la vicenda si dipana soltanto per incalzanti allusioni tra le contrade e le figure «aliene» sprofondate nel tempo curvo della memoria o dei presentimenti.

Metafora allucinata sulla insanata contraddittorietà tra il «teatro per la vita» e la «vita per il teatro», l'arte e la poesia, *I giganti della montagna* rimane, peraltro, una sofferta meditazione sulla perversa tensione della società borghese verso una realtà che, al di là del meccanico rapporto produrre-consumare, nulla concede al singolo né all'autocoscienza collettiva per una rigenerazione proiettata in un futuro davvero nuovo e migliore per l'umanità.

Sauro Borelli

STAMPA SERA

20 novembre 1979

Con *I Giganti della montagna*, Luigi Pirandello proponeva un estremo interrogativo sulla fatuità della vita e sulla preponderanza dell'arte. Il dramma non venne portato a termine e i commedianti nostri contemporanei si fanno un motivo d'onore nell'intuire il finale e nel delinearne la lezione. Anche Missiroli naturalmente non si è lasciato intimidire dall'ambigua bellezza del testo e ha dato una sua immagine dell'artista, sempre enigmatico e contraddittorio. Tuttavia, alla solita alternanza di motivi ora svagati ora cupi, ha aggiunto un'estrema concisione nella regia e soprattutto nel rapporto con gli attori.

Missiroli accompagna con difficoltà fisica i comici della contessa Ilse nella rocca della Scalogna dove vivono il mago Cotrone e i suoi. Devono calarsi dall'alto, aggrappati a una fune, accasciarsi esanimi dopo una caduta col fiato sospeso. Missiroli e lo scenografo Enrico Job hanno ideato una cornice arzigogolata dove il fondale assume la forma d'una conca e costringe gli interpreti a pericolose acrobazie. È un manierismo, avvertono subito gli spettatori più accorti ma, passato lo stupore che Missiroli sembra ricercare a tutti i costi, ecco che la costruzione si rivelerà essenziale.

Anna Maria Guarnieri, distratta e solenne nell'accettare l'amore del marito che giudica banale («Grazie, caro»), diventa superbamente insensata nell'affermare i diritti della poesia e le enfasi del poeta. Gastone Moschin resiste alla voglia di fare di Cotrone un personaggio positivo e mette quasi tra parentesi, con bellissimo autocontrollo, le sue affermazioni più spericolate. Molto festeggiati anche Gianni Agus, Pina Cei, Alberto Sorrentino, Gigi D'Ecclesia, Nerina Montagnani e gli attori dello Stabile che (facile previsione) va ora incontro a una serie di esauriti.

Piero Perona

AVVENIRE

21 novembre 1979

Nuova età del ferro sterminerà i sogni?

L'incompiuta opera, che tentò nel 1937 Renato Simoni, e poi nel 1947 e nel 1966 Giorgio Strehler (quell'immagine ultima del carro dei comici sfasciato!), è riproposta sin dove fu scritta (la fine del secondo atto) e non comprende, dunque, la parte che fu tutta pensata, ancora nell'antivigilia della morte dal drammaturgo, e confidata al figlio Stefano, nella forma riferita minutamente dal medesimo, sia pure con ogni riserva circa le possibili variazioni che sarebbero potute intervenire all'atto della stesura. Dei Giganti — questi uomini nuovi, questi pionieri del progresso tecnologico, questa espressione del potere in una società fortemente differenziata — non abbiamo perciò, nello spettacolo, se non la descrizione fattane



Pino Patti, Vittorio Anselmi, Guglielmo Molasso, Gianna Piaz



Nerina Montagnani



Pino Patti, Guglielmo Molasso, Tino Schirinzi, Nerina Montagnani, Anna Maria Guarnieri, Cesare Gelli, Antonello Bianchi, Gianna Piaz, Umberto Raho

da Cotrone e questa avvisaglia di un pericolo incombente e macinante.

La storia resta, dunque, interrotta prima che lo sia, nel segno della sconfitta e della morte (della poesia e del poeta insieme), secondo il previsto arco di pensiero. L'anticipazione è brusca, ma dai tempi c'è venuta tanta lezione, che ormai non occorrono molte parole e moltiplicazione di segni. Direi, anzi, che risponde alla dura immediatezza di un confronto in cui si colgono la profetica inquietudine dell'opera, il suo coagulato pessimismo, il suo dissenso e il suo smarrimento: non è forse decisivo, oggi, per l'uomo, negare sino in fondo il seme dei Giganti? Non è forse suo dovere rifiutarsi a loro persino con la propria parola, che rischia solo di essere manomessa? Parlare d'arte, di sogni, dello spirito dove alligna il calcolo, il cemento, la combinazione chimica? Per fare la progettata fine di Ilse e dei suoi compagni — i servi dell'Arte —, mentre ai superstiti arriva, puntuale, un « congruo indennizzo »?

Mi pare, pertanto, che il regista abbia, con questa abbreviatura, impegnato la rappresentazione di un messaggio drammatico accelerato secondo l'urgenza dei tempi.

L'allestimento dello Stabile torinese si stacca dai precedenti, affettuosamente legati al teatro come corpo vivo. Missiroli stabilisce due nuclei relativamente diversificati di emarginati: smarriti gli uni (gli Attori), raccolti come talpe gli altri. E, al posto della villa « La Scalogna », questi fuorusciti stanno in una specie di

cantina, di ventre ovoidale, di rifugio antiatomico, di metallico marsupio, entro il quale scivolano da una fessura i profughi Attori, e infine dilagherà il rombo della violenza del reale. Scena di crudele bellezza, dovuta a Enrico Job, nella quale si instaura un clima d'allucinazione, non di magia. Non segreti, non abbandoni, non sospiri, non morbido trascolorare; ciò che appare è chiamato, per così dire, da un forcipe razionalistico, e niente v'è che non sia deforme o sinistro, e non obbedisca al tema dominante, che è quello della paura.

Invano contrastato dal « mago » Cotrone e dai suoi amici. Questa figura principale riceve dal regista un accento particolare d'umanità e trova in Gastone Moschin un interprete d'alto rilievo, incisivo nella semplicità, persuasivo nell'evocazione e autorevole nel governo di questa sua estrema repubblica. Anna Maria Guarnieri è un'Ilse voluta dagli occhi obliqui e fuggitivi, dalla mimica enfatica e scattante, disegnata nei termini di un assolo senza pubblico e come creatura braccata dall'interno. Gianni Agus esprime bene le trepide ansie del Conte marito. Un fine Doccia è Alberto Sorrentino. Pina Cei, Nerina Montagnani e gli altri articolano esattamente la sintassi scenica, che lievita una poesia surreale, un onirismo senza sbavature, una dolente scansione di gesti che non fanno più dove parare, una ricerca delusa, che si abbarbica persino a frigide marionette. Spettacolo, quindi, di severa eloquenza figurativa e di amara ossessività, che il pubblico del Carignano ha premiato con applausi di eccezionale durata.

Odoardo Bertani

LO SPETTACOLO DELLA STAGIONE 1980/81 NEI GIUDIZI DELLA STAMPA ITALIANA

LIBERTÀ

19 ottobre 1980

Nell'interpretazione di Missiroli i Giganti invisibili nemmeno si accorgono dell'esistenza di quegli esseri autoemarginati; all'epilogo si ode soltanto il rombo terrificante delle loro macchine che seppellirà « scalognati » e attori sotto un'immonda colata di detriti: gli scarichi e i rifiuti della civiltà industriale. Se in Strehler esisteva ancora un'ombra di solidarietà con la gente di teatro, quasi estremo omaggio a un mito ancora vivo, in questa nuova edizione non c'è più spazio per rimpianti elegiaci, si avvertono invece una fredda durezza e un nero sarcasmo: « quel » teatro e quella società sono insomma definitivamente morti ed è anche superata una certa concezione aristocratica e romantica dell'arte.

Ma l'arte e il teatro rinascono ogni volta dalle loro ceneri, magari sotto nuove forme: come dimostra in concreto questo stesso spettacolo, nel quale un'opera certamente ardua e a tratti fumosa (non solo per densità concettuale e complessità di struttura, ma anche per

un travaglio creativo non del tutto risolto) viene illuminata e trasformata dal regista in una geniale e sfavillante azione scenica, mimica, coreografica, dove confluiscano e si fondono armonicamente materiali, esperienze e tecniche disparate, dalle processioni di maschere alle sfilate di fantasmi, dal colpo di scena del pupazzo suicida al surreale balletto delle marionette di sapore felliniano, alle magie cromatiche e luministiche fino ad effetti di tipo cinematografico come l'impressionante *sensurround* dell'apocalittico finale.

Apoteosi del teatro, dunque, in cui anche gli attori, come gli altri elementi dello spettacolo, sono materiale, naturalmente primario, nelle mani del regista. Emerge su tutti - come del resto vuole il copione - il Cotrone stregonesco e ironico di Tino Schirinzi, che dà piena misura della propria maturità reggendo una parte pesantissima con grande autorevolezza e insinuante varietà di toni.

Non minore risalto ha l'Ilse angosciosamente invasa e nevrotica di Anna Maria Guarnieri. Ottimo anche il contorno, dove meritano citazioni Cesare Gelli (un Conte di aitante presenza), la limpida Anna Piaz, il vigoroso Vittorio Anselmi, la maschera stralunata di Alberto Sorrentino (intramontabile veterano di mille spettacoli e film), Gigi d'Ecclesia (un incisivo



Tino Schirinzi



nano Quaqueo), la sempre vispa vegliarda Nerina Montagnani e poi Umberto Raho, Pino Ratti, Guglielmo Molasso e senza dimenticare la rapida ma fulgida apparizione naturalistica di Mariella Micalizzi (la muta Maddalena).

Un bel teatro e un successone, neanche a dirlo, con innumerevoli chiamate alla fine.

Giulio Cattivelli

LA STAMPA

23 ottobre 1980

Ma l'interesse, su un piano più strettamente professionale, era anche motivato dal fatto che non di una pura e semplice ripresa si trattava quanto di un (almeno parziale) riallestimento, per l'innesto di alcuni ruoli affidati *ex-novo* a interpreti diversi da quelli originari.

Primo per importanza, nell'economia della partitura, quello del mago Cotrone, impersonato nella stagione trascorsa da Gastone Moschin e ora da Tino Schirinzi. Nello scrivere di Moschin mi era accaduto di sottolinearne l'umanissima eppur controllata, misura, come di chi sa più degli altri ed è per loro un fratello maggiore, di quelli che ti appaiono in sogno a suggerire e guidare.

Eccellente nella sua prestazione, Schirinzi è, invece, un Cotrone « compromesso »: è appassionato, stu-

pito, indignato, vibra di una malcelata, pudica disperazione, è percorso, a tratti, da una tenera, stremata mestizia: e per di più colora il personaggio di una sfumatura agrario-pastorale di atavica ascendenza, tra l'erbaio, il guaritore, il raddomante, che in qualche modo si riallaccia alla mai sopita insularità pirandelliana.

Il Gelli, che sostituisce Agus nel ruolo del Conte, punta più che sul patetismo, sull'impaccio del vivere del personaggio, sulla sua angosciata stanchezza: la Piazz, nella parte di Diamante che era della Cei, trae begli effetti da un guittismo querulo e chioccio.

La Guarnieri è, ancora una volta, una Ilse trascinante. Sarà perché caparbiamente si riconosce nella radicale dedizione al teatro del suo personaggio, sta di fatto che la sua Contessa – tra ironia e strazio, fumisteria e passionalità – è come lambita da un soffio « daimonico », il sacro soffio dell'ispirazione.

Guido Davico Bonino

AVVENIRE

25 ottobre 1980

L'affascinante ed enigmatico testo incompiuto di Pirandello ha la regia di Mario Missiroli, e si è ripresentato con alcune sostituzioni, principale quella di



Cesare Gelli, Anna Maria Guarnieri

Gastone Moschin con Tino Schirinzi, nella parte di Cotrone. L'umano e comprensivo personaggio del primo è diventato l'inquietante, istrionico evocatore dei fantasmi della coscienza, un padrone e creatore di turbamenti e di sogni, un persuasore e un inquisitore. Forte interpretazione, appassionata investigazione e formulazione quella che Schirinzi fa di Cotrone, reso padrone d'anima. Sempre mirabilmente autentica nello strazio di Ilse è Anna Maria Guarnieri, mentre tutta la rappresentazione, nella livida cornice scenica di Enrico Job, si svolge in un clima di accresciuta angoscia, su una terra bruciata, ed accentua il suo lato onirico, le sue proiezioni nel mistero, le sue ombre d'incubo, per finire in una sinistra caduta dei detriti sollevati dal passaggio dell'orda di giganti.

Odoardo Bertani

Gazzetta del Popolo

25 ottobre 1980

È incredibile come la presenza di un nuovo attore riesca non solo a modificare ma quasi a capovolgere il segno anche di uno spettacolo così consolidato dalle repliche (oltre il centinaio) e così squisitamente « di regia » (e, insieme, di scenografia) qual è *I Giganti della Montagna* dello stabile torinese. La sostituzione di Gastone Moschin con Tino Schirinzi nel ruolo di Cotrone costituiva la curiosità maggiore della vigilia.

Fin dalla prima apparizione, il Cotrone di Schirinzi è un guizzo elettrico, un folletto dal vitalismo acido e allucinato. Il mago-capo degli Scalognati riceve dall'interpretazione del nuovo attore l'esuberanza di un re circense, di un « ringmaster » demoniaco, cinico clown inventore di gags sadici e macabri. Questo burattinaio dell'ipnosi e dei trucchi, onnipresente e malefico, reso ebbro dai terrori da lui provocati, è proprio il contrario del Cotrone di Moschin, insidioso ma più velato, carnevalesco ma bonaccione, nel segno di un'ambiguità molto intellettuale, animato da un attivismo più discreto, solitario, persino malinconico.

Moschin era regista-osservatore, Schirinzi il frenetico direttore di scena, il primo Cotrone guidava in sordina, come dietro le quinte, la trama delle finzioni e

dei trucchi, il secondo è il giocoliere esibizionista, in primo piano, con tutte le luci addosso. Non è più il saggio Prospero, ma Achab, l'istrione o il pazzo.

L'enfasi del nuovo Cotrone e dei suoi Scalognati sottolinea i meccanismi propri del teatro, quelli « fisici » e quelli psicologici. Sarà forse un'impressione, ma solo ora trova volume quella specie di bussola teatrale che è il riflettore a vista alla ribalta, veicolo di luce e quindi perno vitale dell'immensa conca metallica. Ma certo, nel secondo tempo, mai come adesso le finzioni a catena – le prefiche, l'impiccagione, la Centuria dell'Angelo Centuno, la mascherata con il poeta redivivo e, soprattutto, le marionette – diventano un accumulato di segni che si trapiantano nella carne viva degli attori: così, quando alla fine la valanga di sassi e foglie scivola dentro quella dimora tombale, sono loro, gli attori, le marionette, calpestate dai passi dei Giganti; mentre i manichini di prima – le loro ombre – sono ormai rattrappiti lassù, tra i fili del teatro, senza più ruolo e dunque senza vita.

Mario Serenellini

L'Unità

25 ottobre 1980

In quanto ai numerosi interpreti, oltre a Tino Schirinzi, un Cotrone dalla ingenua, fanciullesca ciarlataneria, quasi « petroliniano » a volte o con movenze charlottiane a volte ancora e ad Anna Maria Guarnieri, indimenticabile Ilse di vibratile intensità vanno, sia pure sommariamente, ricordati tutti. Cesare Gelli, il conte marito di Ilse; Gianna Piaz nella parte di Diamante; Umberto Raho in quella di Spizzi, l'attore giovane; Gigi d'Ecclesia (Quaqueo); Nerina Montagnani (La Sgricia); Alberto Sorrentino, attonito Duccio Doccia; Vittorio Anselmi (Cromo); Guglielmo Molasso, applaudito a scena aperta nel suo irresistibile tip-tap e ancora Pino Patti, Antonello Bianchi, Franco Belli, Anna Recchimuzzi, Mariella Micalizzi, Nerina Bianchi, Mariangela Sardo, e i bravi marionettisti della Cooperativa della Svolta.

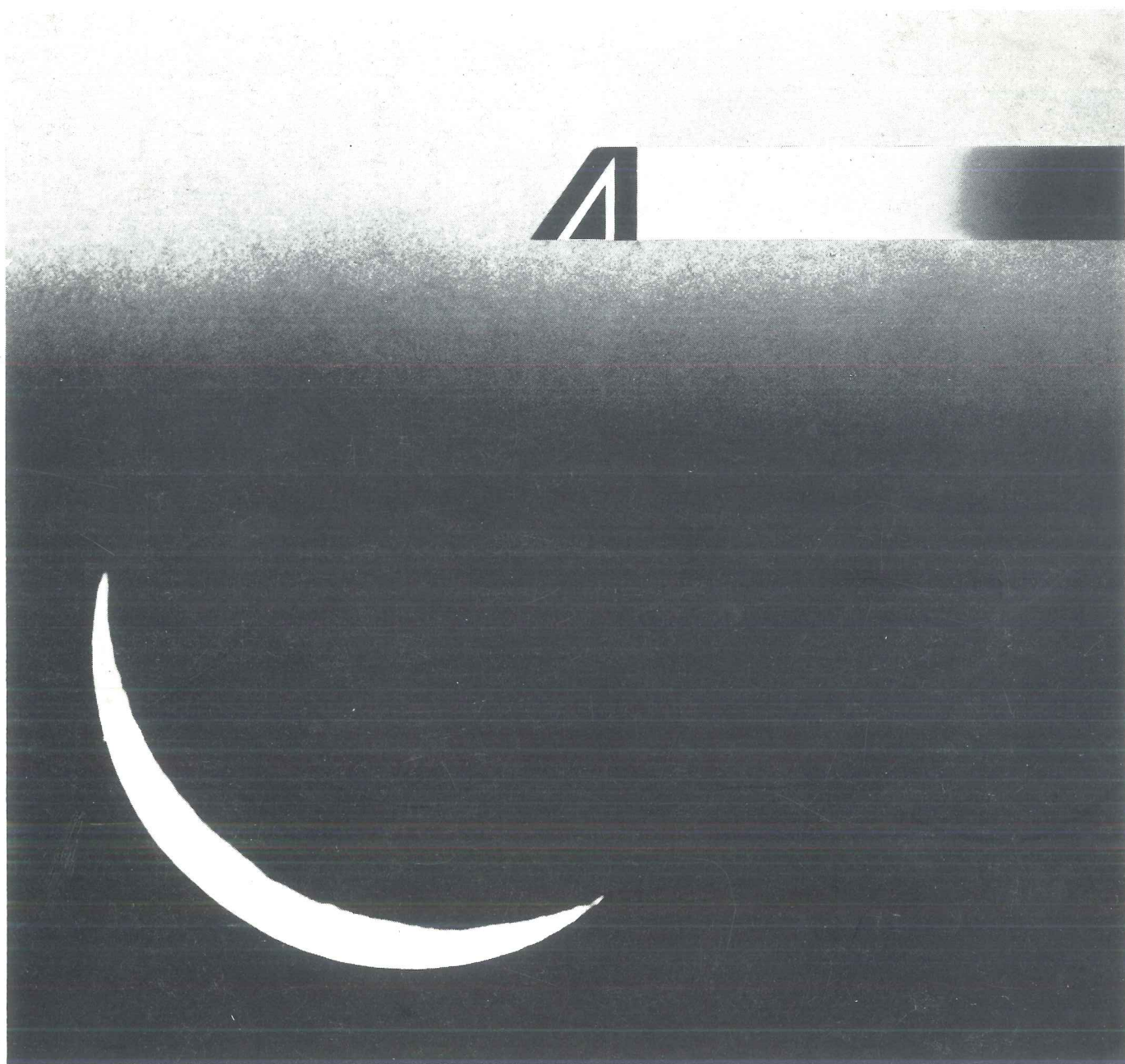
Nino Ferrero



9751

foto: Maurizio Buscarino





ARMANDO TESTA SPA

Alitalia in un anno ha fatto 115 milioni di chilometri 300 volte la distanza terra-luna

Gli aerei del gruppo Alitalia volano verso 92 destinazioni di tutti i continenti.

Una rete che si estende per 346.000 chilometri e che comprende 20 scali in Italia, 25 in Europa, 47 tra le capitali e le grandi città di tutto il mondo.

Gli aerei Alitalia trasportano ogni anno 9 milioni di passeggeri e merci per 133.000 tonnellate. Hanno volato l'anno scorso per 232.000 ore.

La flotta Alitalia, 92 jet, è destinata a diventare entro il 1982 una delle più moderne ed efficienti nel mondo con

l'introduzione di 18 nuovi aerei all'avanguardia tecnologica, tra cui i Boeing 747-243B dotati di silenziosi e potenti motori General Electric serie CF6-50. L'Alitalia ha percorso nell'anno passato una distanza pari a 300 volte la distanza terra-luna e quest'anno volerà ancora di più.

Quando volate Alitalia, mettetevi sereni, efficienza e simpatia sono nell'aria.

Alitalia

EFFICIENZA E SIMPATIA NELL'ARIA