

TEATRONAZIONALE

TEATRO
STABILE
TORINO

CON IL SOSTEGNO DI



Fondazione
CRT



AR- LEC- CHI- NO

SERVI-
TORE DI
DUE PA-
DRONI

DI CARLO GOLDONI



RETROSCENA

Mercoledì 10 ottobre 2018, ore 17,30 - Teatro Gobetti

Valerio Binasco e gli attori della compagnia dialogano con Armando Petrucci (DAMS / Università di Torino) su **ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI** di Carlo Goldoni. Ingresso libero fino ad esaurimento dei posti in sala. Un progetto realizzato con l'Università degli Studi di Torino / Dams - Università degli Studi di Torino / CRAD.

arlecchino

servitore di due padroni

DI CARLO GOLDONI

INTERPRETI E PERSONAGGI (IN ORDINE ALFABETICO)

NATALINO BALASSO, ARLECCHINO
FABRIZIO CONTRI, IL DOTTORE
MARTA CORTELLAZZO WIEL, SMERALDINA
LUCIO DE FRANCESCO, SERVITORE
MICHELE DI MAURO, PANTALONE
DENIS FASOLO, SILVIO
ELENA GIGLIOTTI, CLARICE
GIANMARIA MARTINI, FLORINDO
ELISABETTA MAZZULLO, BEATRICE
IVAN ZERBINATI, BRIGHELLA

REGIA VALERIO BINASCO

SCENE GUIDO FIORATO
COSTUMI SANDRA CARDINI
LUCI PASQUALE MARI
MUSICHE ARTURO ANNECCHINO

REGISTA ASSISTENTE SIMONE LUGLIO
ASSISTENTE SCENE ANNA VARALDO
ASSISTENTE COSTUMI CHIARA LANZILLOTTA

RESPONSABILE AREA ARTISTICA, PROGRAMMAZIONE E SVILUPPO BARBARA FERRATO
RESPONSABILE AREA PRODUZIONE SALVO CALDARELLA
RESPONSABILE AREA ALLESTIMENTI SCENICI MARCO ALBERTANO

DIRETTORE DI SCENA MARCO ANEDDA, CAPO MACCHINISTA ADRIANO MARAFFINO,
MACCHINISTA KRESHNIK SUKNI, CAPO ELETTRICISTA DANIELE COLOMBATTO,
ELETTRICISTA ANDREA VALENTINI, FONICO CLAUDIO TORTORICI, ELETTRICISTA/FONICO ADRIANO
CAPORASO, ATTREZZISTA CLAUDIA TRAPANÀ, CAPO SARTA MICHELA PAGANO,
TRUCCO E PARRUCCO BRUNA CALVARESI, SCENOGRFO REALIZZATORE ERMES PANCALDI,
REALIZZAZIONE PITTORICA SCENE RINALDO RINALDI
COSTRUZIONE SCENE LABORATORIO DEL TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE
FOTO DI SCENA BEPI CAROLI

TIROCINANTE DELL'UNIVERSITÀ DI TORINO/DAMS - ELEONORA MONTICONE
TIROCINANTE DELL'UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA - BEATRICE BOSCHIERO

TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE

DURATA SPETTACOLO: 2 ORE E 40 MINUTI PIÙ INTERVALLO

Teatro Carignano | 8 - 28 Ottobre 2018 - Torino | Prima Nazionale



Natalino Balasso, Elisabetta Mazzullo

un poco dell'uno, e un poco dell'altro

DI EMANUELE TREVI

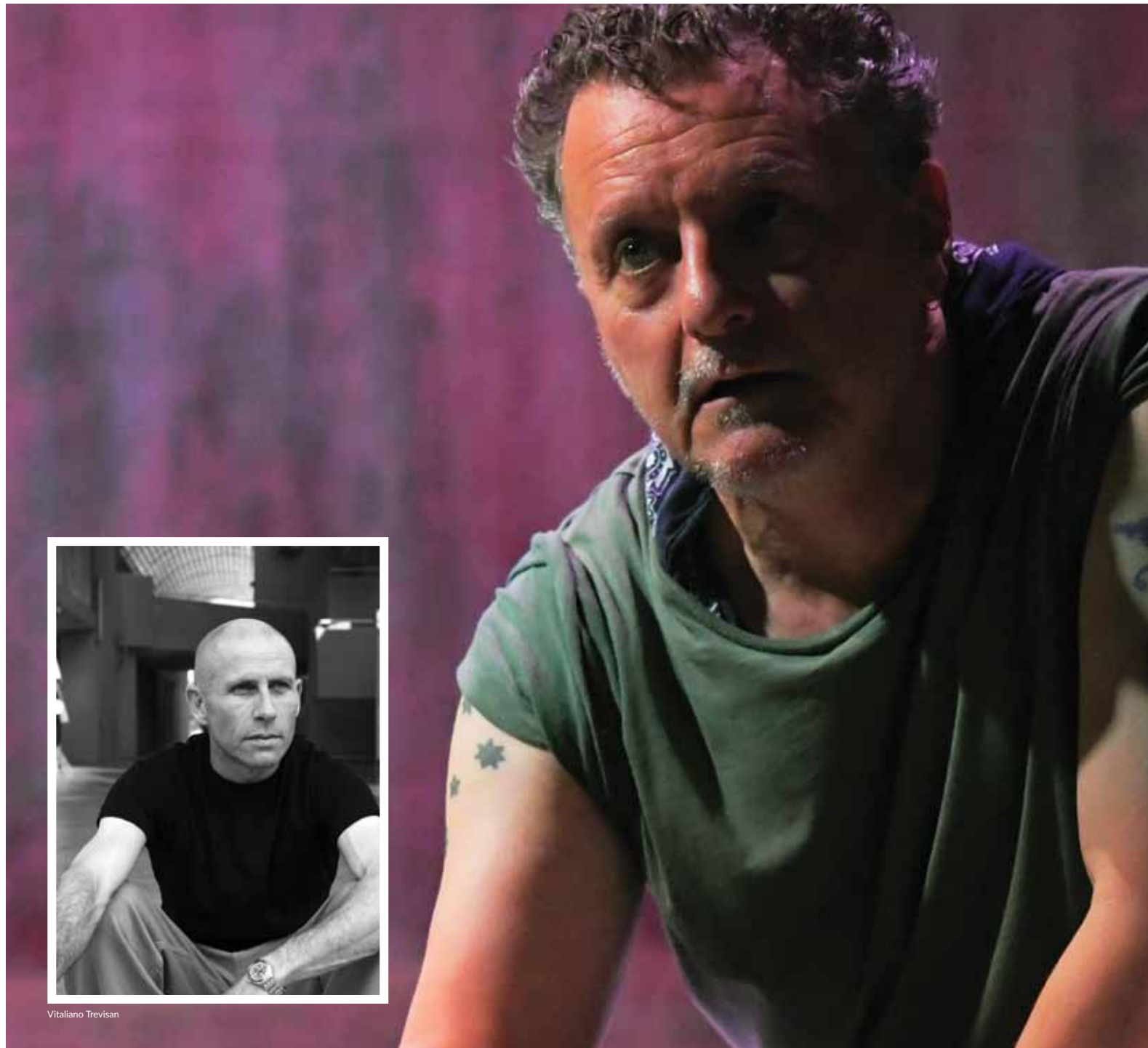
Nel suo prodigioso sdoppiamento al servizio di due padroni, l'Arlecchino/Truffaldino di Carlo Goldoni raggiunge e forse supera il Sosia di Plauto e di Molière. Si accampa sulla scena come una realtà ulteriore, non-euclidea, un mondo nel mondo, in netto anticipo sull'*Arlecchino musicista* dipinto da Picasso nel 1924. Inutile andare in cerca di una scissione incontrollabile della personalità, alla maniera di un Jekyll & Hyde. Nel suo legame con la notte dei tempi e il mondo infero la maschera è sovranamente estranea a queste sottigliezze psicologiche dell'arte borghese. Lungi dall'entrare in dolorosi conflitti tra loro, gli opposti qui sono perfettamente complementari, e lo sdoppiarsi è un atto magico, dunque un gioco. Il giovane Goldoni non ha nemmeno bisogno di pensare a tutto questo, tanto è ovvio per lui. Saggiamente, lui non scrive per il pubblico, ma per l'attore, al quale adatta la parte come un sarto adegua la stoffa e i tagli da eseguire alle misure del cliente. Quando il grande Antonio Sacco gli scrive chiedendogli un nuovo scenario, Goldoni vive a Pisa, abbastanza rassegnato all'onorata professione di avvocato. Si sa fin troppo bene come funzionano queste cose: quanto più una vera vocazione teatrale si lascia in apparenza abbandonare, tanto più cova sotto le ceneri della vita, aspettando solo una nuova scintilla che la faccia divampare. Alla fine del secolo di Goldoni, il *Wilhelm Meister* di Goethe farà di questa legge un modello esistenziale e narrativo imperituro.

La prima versione (destinata solamente alle scene, e con buona parte dell'opera ancora in forma di semplice canovaccio) del *Servitore di due padroni* risale al 1745. Come ha ricordato Luigi Lunari, al momento in cui mette mano al *Servitore*, Goldoni «ha trentott'anni, e delle centodiciassette commedie che di lui si leggono, non ne ha scritte a quel momento che quattro». Diversa la situazione nel 1753, quando Goldoni pubblica la versione completa del *Servitore* nel terzo tomo delle sue commedie stampate a Firenze dagli Eredi Paperini. Tornato a Venezia, ha scritto già molti capolavori, come *La bottega del caffè* e *La locandiera*, e la sua guerra contro l'abate Chiari riempie le gazzette e divide in due partiti l'intera città. A metà degli anni Quaranta, a differenza di Goldoni, Antonio Sacco (o «Sacchi», in molti documenti dell'epoca) è già una stella di prima grandezza nel firmamento della Commedia dell'Arte. È nato a Vienna nel 1708 (un anno dopo Goldoni), figlio di due attori che dilettavano con i loro spettacoli la corte asburgica. Gaetano, il padre, fu un celebre Coviello, ruolo ereditato in un primo momento da Antonio, prima di specializzarsi in quello di Arlecchino che gli avrebbe portato la gloria nei teatri di tutta Europa, da Lisbona a San Pietroburgo. Goldoni lo stimava tanto che nelle sue *Memorie* lo mette allo stesso livello di Garrick e Préville. Ma la più bella e importante testimonianza sull'arte di Sacco la dobbiamo alla penna di un impareggiabile osservatore come Giacomo Casanova, che rende alla perfezione l'idea di una personalità artistica tanto imitata quanto inimitabile («Quest'Uomo [...] si compose un carattere formato a suo dosso, e piacque tanto, che tutti gli altri Arlecchini, vedendosi divenuti noiosi, e malaccetti al Pubblico, si videro obbligati a studiare d'imitarlo; ma perdettero, e perdono il tempo, perché converrebbe, a venire a capo della loro impresa, che rinascessero, e che rinascessero col di lui ingegno»). Casanova si sofferma sull'agilità fisica del grande attore, che gli permette un vasto repertorio di «posture»



sorprendenti: «attitudini scomposte con simetria, sciocche con ispirito, grossolane con grazia», che fanno dell'Arlecchino di Sacco una specie di ossimoro ambulante. Ma ancora di più lo scrittore sembra ammirato da un altro tipo di agilità del prodigioso interprete: quella verbale, che consiste nell'improvvisare lunghe ed irresistibili tirate in apparenza prive di qualsiasi logica, tirandone le fila al momento giusto («Egli ha poi l'arte unica, ed inimitabile d'attirar seco gli uditori medesimi negl'imbrogli di narrazioni, nelle quali s'ingolfa e s'immerge con facetissimi imbararazzi d'elocuzione intricata, ch'intraprende sempre ardito, e né quali sembra imboscato a non poterne più uscire; ma in un istante scioglie i nodi, ed esce dal labirinto»). È abbastanza agevole, leggendo il ritratto di Casanova, comprendere la facilità con la quale l'avvocato Goldoni, come racconterà nelle sue *Memorie*, sia ricaduto nella passione teatrale. Fu lo stesso Sacco a procurargli lo scenario francese seguito nel *Servitore*. Più volte ripubblicato nel corso del secolo, l'*Arlequin valet de deux maîtres* (il nome del protagonista figura nel titolo come poi accadrà nello spettacolo di Giorgio Strehler!) era andato in scena nel 1718 a Parigi, interpretato da un altro attore celeberrimo, Luigi Riccoboni, il maggiore interprete e teorico della Comédie Italienne. L'autore dello scenario, Jean-Pierre des Ours de Mandajors, bizzarra figura di archeologo e drammaturgo, lo pubblicò lo stesso anno su "Le nouveau Mercure". Prima di confrontare il testo francese al *Servitore* di Goldoni, bisogna fare lo sforzo di immedesimarsi con la mentalità e le pratiche della scrittura teatrale del tempo. Oggi infatti non potremmo che gridare al plagio. Forse più saggiamente, i nostri antenati consideravano le trame come dei beni comuni, liberamente adattabili allo stile e alle intenzioni di chi se ne appropriava. Comunque la si voglia pensare, rimane il fatto che, dopo le regie di Max Reinhardt e Giorgio Strehler, il *Servitore*, che non è certo l'opera più profonda e innovativa di Goldoni, si è guadagnata un

posto di rilievo nel repertorio teatrale di tutti i tempi. Merito, ovviamente, più che della commedia che gli fa da allegro e leggero contorno, delle gesta del suo protagonista, quell'Arlecchino che Goldoni preferisce battezzare, per il pubblico italiano, Truffaldino, ma che mantiene sostanzialmente intatte le caratteristiche obbligate della maschera. È proprio sui dati di una tradizione consolidata, mi sembra, che il genio nascente di Goldoni lavora per modellare e consolidare una figura teatrale dotata di un fascino destinato a durare. Paradossalmente, è proprio il suo pensare alla concreta personalità di Antonio Sacco a garantire al ruolo un futuro sempre aperto alle capacità dei nuovi interpreti. Di quel primo Truffaldino, possiamo solo immaginare i lazzi e le improvvisazioni verbali; ma nel testo pubblicato da Goldoni nel 1753 rimane una caratteristica essenziale, colta benissimo anche da Casanova: la convivenza, nella persona del protagonista, di polarità opposte, capaci di generare una sorta di oscillazione perpetua tra contrari. Uno scambio di battute nel I Atto sembra proprio una perfetta didascalia di questo carattere vertiginosamente pendolare. A Pantalone che chiede se Truffaldino vada considerato un «furbo» o un «matto», il Dottore risponde saggiamente: «Pare che abbia un poco dell'uno, e un poco dell'altro». Evocando il fantasma di «Pasquale», il suo inesistente collega, Truffaldino dà forma narrativa a quella duplicità che è insita nel suo carattere: la proietta nella vita e nelle sue contingenze imprevedibili, nello spazio degli eventi che si ingarbugliano. La sostanziale univocità e semplicità degli altri personaggi della commedia, lungi dall'essere un limite dell'arte ancora acerba di Goldoni, si rivela, via via che la trama procede serrata verso il suo scioglimento, un ulteriore vantaggio rappresentativo. Sovrano assoluto di quella quarta dimensione creata dai transitori equilibri della sua furbizia e della sua stupidità, il servitore di due padroni è un campo di energie potentissime, un'incarnazione assoluta del teatro, la sua maschera suprema.



Vitaliano Trevisan

Arlecchino servitore di due padroni

UNA CONVERSAZIONE TRA VALERIO BINASCO
E VITALIANO TREVISAN CON NATALINO BALASSO

*Fonderie Limone, interno sera
Dopo una sessione di prove, nell'appartamento del regista Binasco*

Vitaliano Trevisan: Vorrei iniziare con una domanda generale: nell'ultimo decennio ho avuto modo di assistere a vari allestimenti goldoniani, *I Rusteghi*, regia di Vacis, *Il Ventaglio*, regia di Michieletto, *Gli Innamorati*, regia di Shammah, e da ultimo *l'Arlecchino* di Latella. Ora, tutti questi lavori teatrali, pur tenendo conto dei diversi gradi di adattamento del testo (nel caso di Latella trattasi di riscrittura), hanno in comune una tendenza, ovvero quella di inserire, nel testo goldoniano, dei frammenti (intermezzi) narrativi - l'adattamento degli *Innamorati* è peraltro un mio lavoro, su commissione, e la presenza del narratore fu esplicita richiesta di Shammah. A questo punto, dopo aver letto anche il tuo adattamento, e avendovi trovato appunto un narratore, mi sono chiesto se non sia questa una vera e propria *tendenza* interpretativa (registica), e se sì, perché.

Valerio Binasco: La domanda è molto interessante; anche per il fatto che il narratore poi l'ho tolto. Ma ti posso dire perché mi era sembrato necessario. Volevo, con l'escamotage di un po' di *teatrino*, pulirmi la coscienza per aver buttato via tanta Commedia dell'Arte e tanto teatrino - teatrino che peraltro adoro, e che intendo come quella semplicità quasi infantile di narrazione, che sta a cavallo tra i clown e le maschere.

Mi piaceva salvarlo *in stile*, e metterlo lì, che battezzasse l'impresa, e andasse poi via via sparendo, ritornando poi solo come eco. Questa è la spiegazione *pipparola*. Prima ancora, con quel prologo che prevedeva il narratore, volevo dare importanza all'omicidio di Rasponi, che fosse visibile, e anche molto drammatico, nonostante il contesto da teatro dei burattini; che fosse quell'omicidio la scintilla che accende la miccia, e che quindi rimanesse, sullo sfondo, un tema più pesante. Goldoni scatena una formidabile macchina degli equivoci partendo da un omicidio, e poi lo lascia lì, non lo sviluppa in quanto tema, come se un omicidio non fosse altro che un curioso accidente. Sottolinearlo mi sembrava dare importanza alla tragica urgenza di Beatrice di trasformarsi in uomo; ovvero lei non si traveste per suo divertimento, o per intrattenere il pubblico, ma per sopravvivenza. E Florindo e Beatrice sono braccati non solo dalla polizia, ma anche dalla consapevolezza di aver fatto qualcosa di orribile. Insomma, non sono due personaggi superficiali, ma molto tormentati. Ecco, questa era l'idea di partenza. Poi, lavorando, e lavorando prima su Goldoni, cosa che mi sembrava più urgente, mi sono reso conto che, solo curando la recitazione, il tema dell'omicidio appariva molto chiaramente, come un fantasma che è sempre dietro le spalle di Florindo e Beatrice. A quel punto, non avevo più bisogno del narratore.

VT: Ma rispetto a questa "costante del narratore"? - a parte che adesso l'hai cassato, il che, a mio parere, è una buona cosa.

VB: Ho sentito forte il bisogno di dire, *ok*, fondiamo un evento e poi giochiamoci sopra. Però sì, si ha sempre l'impressione, accostandosi a Goldoni... Come se nei suoi testi mancasse qualcosa; salvo poi scoprire che non manca quasi niente. Anche adesso, dopo aver lavorato a lungo, e non sempre con successo rispetto

a quelle che erano le mie idee di partenza, mi rendo conto che quest'uomo è capace di una scrittura che è solo in apparenza di superficie; ma se vado nei dettagli, non dico del testo - non sono un gran cultore delle parole -, ma delle relazioni, delle ragioni che spingono i personaggi a dire quelle cose e non altre, scopro una ricchezza di toni interiori che ben si adatta ad essere interpretata con sensibilità contemporanea. Cioè, non siamo superiori, ma dai tempi di Goldoni sono successe un po' di cose...

VT: Penso che questa difficoltà interpretativa non dipenda tanto dai contenuti effettivamente presenti nei testi di Goldoni, che sono universali, ma dal tentativo di ritrovare (nel testo) determinati contenuti specifici che appartengono al presente. Ma non si può ri-trovare qualcosa che non c'è. Da qui, forse, questa tendenza a *forzare* il testo inserendo la narrazione. Dimenticandosi tra l'altro del fatto che la drammaturgia non è mai nelle parole.

VB: In un grande scrittore non è mai nelle parole. È nelle parole quando la scrittura è media o mediocre. È la seconda volta che pretendo di insegnare qualcosa a Goldoni, ed è la seconda volta che, dopo un po', lui mi prende da parte e mi dice: «Varda che, casomai, te insegno mi qualcosa a ti».

VT: L'impressione che ho avuto in tutti questi Goldoni che ho visto, compreso quello adattato da me, è stata: nel momento in cui esce Goldoni, è Goldoni e basta.

VB: Togliendo di mezzo il mio primo errore, quello fatto nel *Bugiardo*, che era appunto quello di volerlo aggiornare nei contenuti - errore rimediato, tanto da arrivare a uno spettacolo *goldonianissimo*, modernizzato solo dalla "sveltezza" di messinscena e dai costumi -; insomma, tolta questa possibilità di errore, che non



Michele Di Mauro, Natalino Balasso



Marta Cortellazzo Wiel, Natalino Balasso



Lucio De Francesco, Natalino Balasso, Ivan Zerbinati

voglio certo ripetere, forse questa volta sto facendo un altro errore, cioè andar contro quel che comunemente si pensa, ossia che il primo Goldoni non contenga già anche l'ultimo Goldoni; che quei temi più dark, il vizio, la colpa, il buio dell'anima che mette in scena nella seconda parte della sua vita, siano assenti nei testi che precedono. Se si legge la letteratura attorno ad Arlecchino, sembra che esso sia immune a questo tipo di tematiche. Poi leggo *Arlecchino*, che comunque sia non è un testo che mi piace tantissimo, ma mi tormenta da un bel po'; leggo *Arlecchino*, e subito mi affeziono ai personaggi che stanno intorno a lui. Questo, per adesso, a dire la verità, è il punto debole.

VT: Penso che questo sia uno dei nodi della commedia, forse un nodo registico, a questo punto. Ma mi rifaccio a ciò che scrive Goldoni del *Servitore*, ovvero che Arlecchino non c'entra né in termini di storia né di trama. E del personaggio dice: stupido quando pensa, intelligentissimo quando non pensa; ovvero quando pensa, o meglio crede di pensare, si caccia nei guai - decisione di servire due padroni senza porsi il problema delle conseguenze che tale scelta comporta -; ma poi, quando le catastrofiche conseguenze delle sue decisioni (pensate) si presentano, non avendo nell'immediato il tempo di pensare, ecco che Arlecchino si trasforma in abilissimo improvvisatore e, in qualche modo, sempre risolve la situazione. Ma non è lui il protagonista della storia.

VB: Questo è molto difficile da gestire, proprio perché lui, Arlecchino, è protagonista ma non è *il* protagonista. Ci sono due storie parallele, molto tristi, e lui si limita a scatenare una serie di equivoci, che sono equivoci tragici...



VT: Anche pericolosi.

VB: Pericolosissimi. A tutte le persone coinvolte negli equivoci scatenati da Arlecchino, accade sempre qualcosa di estremamente doloroso. In tutte le edizioni che ho visto - in primis, naturalmente, quella di Strehler, che non può non condizionarmi, anche se più per opposizione - tutto è sempre *arlecchinocentrico*, per così dire, ossia tutto è visto dal punto di vista di questa maschera onnipotente e immortale. Ma se racconto questa storia dal punto di vista degli altri personaggi, allora è come se questa commedia fosse continuamente in fuga dalla morte e dalla disperazione. In fondo, tutto inizia con un omicidio. Mi piacerebbe raccontare la storia di questi quattro amanti, goffi e un po' stupidi. Florindo e Beatrice sono decisamente tragici; gli altri due, Clarice e Silvio, più leggeri; ma tutti e quattro sono precipitati nella disperazione dagli equivoci scatenati, con estrema egocentrica leggerezza, da Arlecchino. Il difficile sarà poi bilanciare il mondo delle maschere con quello della tragedia. Eh sì, mi sono messo in un guaio non piccolo.

VT: Una difficoltà è dare plausibilità alla necessità di Arlecchino, perché se togliamo la fame, e come hai detto giustamente, la fame non funziona più nemmeno come citazione...

VB: Goldoni usa la fame come Shakespeare la pena di morte: per far ridere. Molti *fool* trovano divertente scherzare sulla forca, sulla pena di morte, un po' come noi oggi sulla droga. Uno dice: «Oh, ma chi è il tuo pusher?», e tutti giù a ridere. Magari, tra un paio di generazioni non farà più ridere nessuno.

VT: La fame rimanda al neorealismo...

VB: A cui non debbo poco, ma qui siamo in quella zona in cui il neorealismo si va trasformando in commedia all'italiana. Se il lavoro dovesse riuscire, il pubblico dovrebbe essere posto in grado di percepire, in modo intuitivo, indiretto, una certa familiarità con la commedia all'italiana, più che con la Commedia dell'Arte.

VT: Se fosse adesso, Arlecchino potrebbe essere un divorziato che, per pagare gli alimenti a moglie e figli, è costretto a fare due lavori. E questa sarebbe una necessità immediatamente comprensibile.

VB: Il tema della fame è il tema della povertà. Oggi, in prova, facevo degli esempi partendo dal mondo degli attori che, per mettere insieme il pranzo con la cena, per così dire, si trovano spesso nella necessità di fare un sacco di lavori contemporaneamente, nessuno dei quali gli viene bene, e poi si giustificano dicendo: «L'ho fatto così, solo per i soldi».

VT: Steven Berkoff ha scritto tantissimo su questo argomento. Ma tornando a noi, anzi, tornando ad *Arlecchino*, ho notato che nel *Catalogo dei lavori teatrali del signor Goldoni*, da lui stesso redatto per l'edizione dei *Mémoires*¹, il titolo è *Il servitore di due padroni*, che tra l'altro nell'elenco dei personaggi è Truffaldino. Di Arlecchino non v'è traccia. Dunque: da quando è Arlecchino? Da quando lo ha fatto Strehler?

VB: No, da molto prima, e dipende dal fatto che la maschera di Antonio Sacchi, il grande attore che aveva commissionato l'opera a Goldoni, dettandogli anche il soggetto, era appunto quella di *Arlecchino*². Il *Servitore* ebbe, da subito, moltissimo successo, così che molti altri Arlecchini, dopo il Sacchi, che, già avanti negli anni, morì non molto dopo la prima, vollero cimentarsi nel ruolo.

¹ Nda: Titolo originale *Mémoires de M. Goldoni, pour servir à l'histoire de sa vie, et à celle de son théâtre, dédiés au Roi*.

² Nda: All'epoca i grandi attori si identificavano, e venivano identificati a tal punto in una maschera, che l'acquisivano come titolo pubblico. Così, ad esempio, Goldoni, nei *Mémoires*, in riferimento al Sacchi: *Alcune parole sull'Arlecchino Sacchi*, cap. 41, cronologia.



Gianmaria Martini, Natalino Balasso

Poi ci fu un grande interprete - ora mi sfugge il nome; ma era uno degli eredi di Tristano Martinelli, l'inventore della maschera di Arlecchino -, che cambiò il titolo in *Arlecchino servitore di due padroni*³, titolo che, dopo Strehler, è ormai canonico.

VT: E nessuno ha mai pensato di togliere Arlecchino e tornare a Truffaldino?

VB: Ci ho pensato. Dice una cosa molto saggia Natalino Balasso in una lettera che mi ha scritto: è tipico della commedia non avere (nel titolo) nomi propri. Mentre la tragedia li richiede - vedi *Amleto*, tanto per fare un esempio -, la commedia si identifica non nel nome proprio, ma in una particolare caratteristica del personaggio, e così abbiamo *L'avarò*, e non *Arpagone*. E mi piaceva anche, al di là del testo, mantenere una qualche aderenza con quella che è la nostra tradizione teatrale. Il mio tributo, pur molto ambivalente, verso l'opera di Strehler, vorrei che fosse questo. Tieni anche conto che abbiamo aggiunto una piccola scena, in cui scopriamo che Arlecchino è solo un soprannome. Perché la presunzione registica, direi anche un po' autorale, mi spingerebbe a mettere in scena non il personaggio mitico Arlecchino, cioè la maschera, ma un qualcuno che, malgrado se stesso, diventa quella maschera. Quando affronto dei personaggi mitici, tendo sempre ad azzerare la loro storia, tutta la loro vicenda teatrale, tutta la loro mitologia. Tanto tempo fa mi è capitato di avere una discussione con un collega, molto più famoso di me, il quale diceva: «Non bisogna recitare *Antigone* come fosse una persona normale; chi se ne frega di vedere *Antigone* che si fa un uovo fritto».

³ Nda: "evidenza" storica che conferma quanto detto da Binasco: la personalità di Arlecchino è tale che, oltre a dominare la scena, essa domina, per certi versi, anche il testo, arrivando a modificarne il titolo a dispetto dell'autore.



Elisabetta Mazzullo

«Cavolo! - ho pensato -. È tutto quello che interesserebbe a me. Vedere Antigone quando non sa di essere Antigone, e deve farsi un uovo fritto». Insomma, con Arlecchino è lo stesso. Ed è per questo che, nel nostro spettacolo, si scoprirà che si tratta solo di un servitore che ha preso tante di quelle bastonate, che sulla schiena gli si sono disegnati dei rombi, così che il suo padrone, per prenderlo in giro gli dice: «A te me pari un Arlechìn».

VT: Un'altra cosa: il rapporto uomo-donna per come viene evidenziato nel tuo adattamento, e che, se devo essere sincero, avendo assistito alla prova, non ho ritrovato in scena.

VB: Perché Goldoni mi prende la mano, e la leggerezza della commedia prevale. Ma mi sarebbe piaciuto mantenere un punto di vista spietato sulle donne e sul matrimonio. Viviamo in un'epoca che da questo punto di vista, e malgrado i vari problemi, si è comunque lasciata alle spalle quel passato di totale, quasi schiavistica sottomissione della donna, che però basta andare indietro di un nonno per ritrovare. E senza dover andare indietro nel tempo, basta attraversare un confine o due, e i film turchi, o iraniani, ci raccontano una condizione della donna che è uguale a quella che troviamo in *Arlecchino*.

PAUSA.

L'ARLECCHINO BALASSO SI UNISCE ALLA CONVERSAZIONE.



Natalino Balasso

VT: Parliamo di conflitto di genere nel senso in cui oggi comunemente si intende, contenuto sempre enfatizzato, secondo me in modo un po' forzato, anche in tutti i Goldoni visti in scena e elencati all'inizio.

VB: La mia ambizione era di provare a ispirarci, insieme agli attori, a questo cinema che viene dall'Iran, o dalla Turchia, che illustra la problematica della sottomissione della donna, e la voglia della donna di emanciparsi, ma non ci sto riuscendo...

VT: Entro in scivolata: se c'è un film che, secondo me, rende bene la questione è *My Beautiful Laundrette*⁴, proprio perché mantiene leggerezza, pur in una situazione di conflitto; che tra l'altro ritroviamo oggi, in Italia, in riferimento alla stessa etnia pakistano-bengalese; certo nel film si tratta già di ragazzi di seconda o terza generazione, ma l'atmosfera è quasi goldoniana: c'è una sovrastruttura maschilista formale che poi, nella realtà, si scopre non essere affatto così rigida. C'è scontro, ma non è scontro drammatico (nel senso che l'esito non è tragico). Si resta a livello di commedia.

Le donne sono molto attive, come sono attive in Goldoni: si travestono, si spostano, rivendicano la propria autonomia...

VB: È una lotta impari, ma anche in Goldoni cercano di imporsi. In questa strana commedia, un personaggio su cui mi sto concentrando molto è Clarice, che, da subito, soffre per l'ingiustizia che il padre la costringe a subire. Pantalone è un mercante, gli affari per lui sono tutto e deve onorare la parola data; la felicità della figlia è fuori dal suo orizzonte.

⁴ Nda: *My Beautiful Laundrette*, UK 1985, regia di Stephen Frears, sceneggiatura di Hanif Kureishi.

VT: Mi viene in mente Joe Orton, *Il Malloppo*, e ancor più *Ciò che Vide il Maggiordomo*, due farse in cui, come in tutte le farse, l'intreccio non è verosimile, ma *tiene* solo perché della storia in sé ci si dimentica. Molto dipende dal tono, ed è un *tono* che probabilmente, anche in questo caso, bisognerebbe tenere. Altrimenti, la struttura rischia di non reggere il contenuto.

VB: Ed è qui che mi viene in aiuto, non tanto la commedia inglese, quanto la commedia all'italiana; ma non quella che si è definita nel suo massimo sviluppo, quella che sta in mezzo, di Monicelli e Totò, che viene appena dopo il neorealismo e inizia a raccontare, sempre in bianco e nero, tematiche piccolo borghesi.

VT: Resta un bel problema. Ma prendersi un rischio è onorevole, e mi sembra sia questo lo spirito.

VB: Da quando mi è successa questa bellissima disavventura di avere la consulenza artistica dello Stabile di Torino, trovandomi così a poter decidere in libertà di buona parte del mio destino, di non dover più battere il marciapiede, ma di poter aprire il mio bordello personale... Beh, vorrei usare questa occasione per prendermi dei rischi e alzare l'asticella rispetto a me stesso.

Natalino Balasso: Riguardo a questo: siccome a me è sempre piaciuto farmi lo sgambetto, ogni volta che vedo un artista che potrebbe vivere di rendita, ma si fa lo sgambetto da solo, mi innamoro.

VT: Prima volta come Arlecchino?

NB: Prima volta. E anche prima volta che lavoro con Binasco. Tra l'altro non avrei mai pensato di fare *Arlecchino*, anche perché non gli somiglio proprio. Sembro furbo, ma in realtà mica tanto.





Poi fare un *Arlecchino standard*, cioè questo furbacchione che se la cava sempre, che si tratti di un Goldoni filologico o di una scimmiottatura di Strehler, o peggio qualcosa che va contro Strehler solo così, per il gusto di farlo, non mi interessa proprio. Con Binasco ci siamo trovati, ci siamo parlati e siamo d'accordo su un punto: lo possiamo fare solo così. Che tra l'altro, la versione che ha in mente la gente di Strehler non è certo l'*Arlecchino assoluto*; cioè: se da lì togli le capriole e le furbizie, hai tolto tutto. Stiamo cercando di restituire molto alla commedia, alla vicenda, che altrimenti, sommersa dai *numeri* (gags), sparirebbe. Insomma la vicenda c'è, e noi la prendiamo per quella che è, per il gusto di raccontare l'impossibile, ma assecondando il più possibile il sentimento dei personaggi, e credo che questo potrà restituire molto alla gente, al pubblico.

VT: Mi sbaglio, o anche tu, in questa fase della tua carriera, ti fai lo sgambetto da solo?

NB: Non ti sbagli affatto. In *Smith & Wesson* ho fatto il personaggio meno comico; e che facessi Beckett, *Aspettando Godot*, la gente non se lo sarebbe aspettato. Quando ho mollato la televisione e ho cominciato a scrivere i miei monologhi in modo diverso, sono riuscito nella nobile impresa di avere a teatro duecento persone, invece di mille. Il comico è la stessa scommessa del tragico. Con Valerio stiamo lavorando esattamente su questo.

VT: Tenendo conto che, in Goldoni, la gag è sempre in agguato.

VB: Io sono a favore delle gag quando sono in minore, quando non vengono sbattute in faccia allo spettatore; quelle gag stralunate e disarmanti proprie delle anime semplici, di personaggi che diventano comici loro malgrado. Non mi piacciono le gag dei furbi e dei prepotenti.

NB: Una gag che nasce contro la tua volontà. Mi viene in mente Buster Keaton: una grande forza comica, che è come un destino a cui cerchi di resistere.

VT: Spesso crudele.

NB: In *Arlecchino* c'è molta crudeltà.

VT: Per finire: mi sembra che il tuo modo di lavorare metta al centro l'attore.

VB: La gente a teatro non va a vedere il regista, va a vedere l'autore e l'attore. Il mio non è teatro di regia, il che non significa che non ci sia la regia.

VT: Lo dico con Bernhard, citando a senso: «Purtroppo, a teatro, abbiamo sempre bisogno almeno di un drammaturgo, e almeno di un attore»⁵ - cosa che tra l'altro faceva dire a Claus Peymann, che era il suo regista di fiducia, se così si può dire.

VB: Il lavoro sugli attori è la ragione per cui ho iniziato a fare regie. E il mio modo di fare il regista è molto mutevole, direi liquido. Di fatto, rimango un attore che fa delle regie.

NB: E siccome lui non lo può dire, lo dico io: Valerio è un attore della Madonna.

VT: Personalmente ti ricordo in veste di "cattivo" in un film di Nicola Riandino⁶; ed eri un cattivo molto credibile.

VB: Faccio sempre il cattivo, e credo di aver capito il perché: sono brutto, soprattutto "cinematograficamente", e sono dotato di grande immaginazione. Per me i cattivi sono buoni, cioè so individuare bene la parte buona dei cattivi e interpreto quella. Il resto lo fa il ruolo, la storia. Essendo principalmente un attore, la mia fantasia è

sempre attoriale, il mio modo di essere regista è andare incontro agli attori: le mie idee di partenza cambiano, perché seguo l'attore dove può dare il meglio di sé.

VT: E nello specifico di Natalino?

NB: Questa è un'entrata a gamba tesa.

VB: Ci stiamo conoscendo. È la fase più importante del lavoro, stiamo prendendo coscienza di tutte le ricchezze e le debolezze. L'ho conosciuto quasi soltanto grazie al suo lavoro su Youtube, e ho trovato un genio. Lo vedevo in trasparenza, e, al di là di quello che faceva, vedevo una grande umanità.

VT: I discorsi di fine anno sono esilaranti.

VB: Vedevo una persona dotata di uno spessore umano struggente. Ci sono una marea di cose che mi piacerebbe tirar fuori da lui, e lui è assolutamente disponibile. Stiamo provando a raccontare un'arte tenera che è tutta sua.

VT: E che diventa di Arlecchino.

VB: Il centro dello spettacolo è una sorta di tenerezza perduta, non solo da Arlecchino, ma dal nostro paese.

VT: Un'ultima domanda a Natalino: non è il tuo primo Goldoni, eri anche nei *Rusteghi* di Vacis.

NB: L'ho fatto solo a patto di fare Lunardo, che non ha la parte più comica.

⁵ Nda: La citazione esatta è: «La nostra disgrazia è che abbiamo sempre bisogno almeno di un attore, e almeno di un drammaturgo» - da *Claus Peymann lascia Bochum trasferendosi a Vienna come direttore del Burgtheater, in Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me e altri Dramoletti*, Ubulibri, Milano 1990.

⁶ Nda: Tre punto sei, regia di Nicola Riandino, Italia 2001.



VT: Certo, ma molto fa la presenza d'attore. Non sarà stata la parte più comica, ma tutti guardavano soprattutto te.

NB: Qui, invece, andiamo a prendere tutti i materiali di Goldoni, come dire tutte quelle cose che gli operai, dopo aver messo a posto una casa, lasciano indietro, mattoni, ferri eccetera. Abbiamo fatto il giro della casa e tirato su tutto. È un lavoro di arricchimento.

VB: Concordo. Anche se non ho nessuna attualità da onorare né da arricchire.

VT: Bene, mi sembra un'ottima chiusa. Anche perché ho una certa fame.

VB: Anch'io.

NB: E io anche.

DOPO AVER CONVENUTO SU QUESTA COMUNE "NECESSITÀ", IL REGISTA BINASCO, L'ATTORE BALASSO E IL DRAMMATURGO TREVISAN SI AVVIANO VERSO IL CENTRO DI MONCALIERI PER MANGIARE UNA PIZZA.





Fabrizio Contri, Denis Fasolo

prime note

DI VALERIO BINASCO

HO SCRITTO QUESTA NOTE DI REGIA NELLA FASE DI PREPARAZIONE DELLO SPETTACOLO, MOLTI MESI PRIMA DELLE PROVE, QUANDO IL CUORE DEL LAVORO COMINCIAVA A PULSARE.

Non è mia intenzione fare uno spettacolo ispirato alla Commedia dell'Arte, così come non userò le maschere della tradizione. Per quanto sarà possibile, tenterò di dare a questo testo un sapore moderno, cercando di restituire l'umanità e la credibilità dei personaggi anche quando la tentazione del formalismo teatrale fine a se stesso ci sembrerà irresistibile.

Non ho voluto avvicinarmi a un "mostro sacro", un'icona come Arlecchino per testimoniare il mio rapporto con la teatralità. Certo, la forza impressionante delle prime commedie di Goldoni arriva fino a noi, anche a dispetto di molte ingenuità drammaturgiche, e di altrettante concessioni al gusto e alle convenzioni dell'epoca. Resistere a questa pura forza teatrale che si propone in modo giocoso, infantile, ballerino, non sarà impresa facile, e qualcuno potrà legittimamente domandarmi: perché resistere, dunque?

Ho due risposte. La prima è che le invenzioni di Strehler per rivisitare (per quanto possibile) la Commedia dell'Arte sono insuperabili, e si sono espresse con una nettezza che rende inutile e frustrante qualsiasi tentativo di incamminarsi sulla medesima strada.

La seconda, che ha una risonanza più intima per me, è che in questa commedia, (al pari di altre commedie del "primo" Goldoni) io avverto il richiamo di qualcosa che ha a che fare con un "certo tipo di umanità",

la cui anima travalica i limiti del teatro per il teatro, e chiede di essere raccontata con maggiore realismo, con maggiore commozione. È il richiamo di una tipologia umana di vecchio stampo, l'Italia povera ma bella di sapore paesano e umilmente arcaico che è rimasta attiva a lungo nel nostro Paese, sia sulla scena che nella vita reale, ha abitato il nostro mondo in bianco e nero, si è seduta ai tavoli di vecchie osterie, ha indossato gli ultimi cappelli, ha assistito al trionfo della modernità con comico sussiego, ci ha fatto ridere e piangere a teatro e al cinema con le "nuove maschere" dei grandi comici del Novecento, e poi è svanita per sempre, nel nulla del nuovo secolo televisivo.

La voce di questa umanità è quella della Commedia. La "riforma" goldoniana è responsabile - secoli dopo - della Commedia all'Italiana, almeno tanto quanto è responsabile della progressiva scomparsa della Commedia dell'Arte.

Vengono in mente gli anni '50, la struttura inossidabile della famiglia patriarcale (messa in pericolo da patriarchi malati di manie e di storture, inadeguati, come Totò, o Fabrizi), la sottomessa rispettabilità femminile...

Un'Italia commovente nella sua retorica goffaggine, ottusa e sicura di sé, ma con lo *Sceicco Bianco* in arrivo. Ebbene, in questo tenero eppur spietato mondo piccolo borghese, uno strano servitore giunge a portare scompiglio durante una festa di nozze.

A ben vedere c'è da subito lo zampino del diavolo in questo inizio e la commedia parte a rovescio: il matrimonio è infatti sempre, e obbligatoriamente, la scena finale. Sono regole che valgono ancora.

Così come la Tragedia ritualizza la separazione di un singolo (portatore di caos) dal resto del mondo, la Commedia celebra nel suo finale il rito di individui perduti in caotiche peripezie, che finalmente si ritrovano e si uniscono in matrimonio. Il matrimonio è il lieto fine che riavvicina gli uomini alla società e sancisce la vittoria degli uomini sulla confusione, sull'incertezza, sulla morte. Alla porta di casa del rigido nucleo familiare di Pantalone già dal primo minuto bussa il Caos, ovvero il diavolo delle commedie, e arriva Arlecchino. Una volta che quella porta è stata aperta, entreranno altri strani individui, alle prese con enormi problemi personali. Si direbbe una gara a chi ha il problema più grave, questa commedia. Ognuno strepita le proprie ragioni, e nessuno ne ha abbastanza da prevalere sugli altri, o sul destino. Se il segno distintivo di un protagonista è quello di avere il problema più urgente, quanti protagonisti ci sono in questa commedia? La molteplicità dei temi e la simultaneità delle azioni più diverse sono fra i suoi attributi più seducenti, per me. Vorrei tenere conto dell'importanza di ognuna dalle storie, e vigilare perché la tentazione di mettere un protagonista davanti a tutti gli altri non prevalga. A proposito di ciò di cui è bene tener conto, è molto importante a parer mio il fatto che all'origine di tutto vi sia un assassinio. Questa gioiosa e lieve commedia ha a che fare con la morte più di quanto non sembri. Fin dagli inizi della sua carriera, Goldoni già disseminava indizi sulla sua "zona oscura", che qualche secolo dopo sarebbero divenuti argomento delle acute intuizioni di Roberto Alonge, nel bel libro *Goldoni Libertino. Eros, violenza, morte*. Non vorrei essere



Denis Fasolo, Elena Gigliotti, Marta Cortellazzo Wiel, Lucio De Francesco, Ivan Zerbinati, Michele Di Mauro

frainteso, in questa commedia non c'è quasi nulla di così oscuro, anche se sullo sfondo qualcosa si percepisce. Non bisogna mostrare troppo, per non ferire la struttura lieve e l'innocenza che spira tra le righe di questo testo, ma non bisogna neppure far finta di nulla. Se mi si consente un piccolo guizzo poetico, potrei dire che questa commedia è in fuga davanti alla morte. Ecco perché, forse, la comicità dell'Arlecchino originale è di tipo dinamico, ipercinetico. E tutti i personaggi della commedia seguono questa galoppata ritmica. Non so se faremo anche noi questo "galop", ma di sicuro cercheremo di capire fino in fondo le necessità "vere" e drammatiche di questi personaggi in fuga davanti alla morte. Il mio proposito, in definitiva, è quello di affrontare la commedia a partire da questa domanda: e se fosse una storia vera? O meglio: e se fossero persone "vere"? Con veri sentimenti, necessità, paure, anziché cliché e parodie? Ci troveremmo dinnanzi a due amanti che sfuggono la legge dopo aver ucciso, ad altri due amanti che desiderano disperatamente di sposarsi ma sembrano non riuscirci mai, a vecchi capofamiglia in guerra per difendere il proprio onore... e a un mondo di servi che arranca come può per vivere, ultime ruote del carro di una società ruvida e inamovibile. E nonostante tutto sono personaggi comici. Ma se decido di credere alla loro vita, allora forse il modo di esser "ridicoli" diverrà involontario, il ritmo generale più incerto, e la comicità inconsapevole e sospesa... Insomma tutto il grande artificio scenico, anziché esaltare i sublimi meccanismi della teatralità, diverrebbe la testimonianza di un ben più prosaico e malinconico inseguirsi di desideri irrealizzati,

di incontri mancati per un soffio, di simmetrie involontarie... Arlecchino è considerato da noi un po' come il Dio-Demone del teatro. E io lo onoro e lo venero. Ma questo che vedrete non è esattamente Arlecchino. La sua provenienza dal diabolico mondo delle maschere, con tutti i suoi riti magico-comici, è ridotta a qualcosa che al massimo sarà simile a un povero diavolo. E gli vorremo bene per questo. Cito un passaggio di una lettera che Natalino Balasso mi ha scritto: «Tu vedi nell'Arlecchino l'arrivo del caos, e questo mi sembra azzecato, ma il Truffaldino di Goldoni, più che un diavolo è un matto (e forse sono la stessa cosa), infatti Pantalone lo accoglie come matto pericoloso da cui mettere in guardia: «Vardemose che el xè mato». Quando Truffaldino strappa la cambiale, è il comico che straccia il copione per spiegare a voce la vita (la disposizione dei piatti) con la finta competenza di un bambino che imita e sbeffeggia i grandi che sono i veri protagonisti della commedia». Viene in mente la carta del Matto dei tarocchi, quella che predice avventure e peripezie, tentativi impossibili che divengono possibili, prove estreme che hanno come premio la rovina (se va male) o un dono spirituale, una crescita umana (se va bene). Arlecchino Matto compie il suo lavoro come una prova estrema. Gli va bene? Sembra di sì. Forse. Alla fine è alle prese col giudizio della società in cui ha agito. Verrà perdonato? Non sappiamo.

Goldoni dice che andrà tutto bene. Non si pone nemmeno il problema. Per lui era ovvio che dovesse finire così. Ma grazie a questa ovvia sicurezza del finale, l'autore lo ha lasciato "aperto". Quel che conta per me, adesso, è capire se per Arlecchino il premio sia davvero alla sua portata: il povero matto riesce nel suo intento, e chiede in ricompensa una moglie. Il vagabondo mette casa, vuole uscire dal suo destino di matto, essere anche lui uno che alla fine delle commedie, si sposa e fa pace con l'universo. Sembra che la società a cui si rivolge per avere il permesso di questa sua "crescita umana" (ma lo sarà?), abbia qualche dubbio. Nel testo di Goldoni l'ultima battuta di Arlecchino è la supplica per essere perdonato. Se decido di dare retta ai tempi nei quali ci troviamo a vivere, credo che lo spettacolo resterà sospeso in quel dubbio.

APPENDICE PERSONALE IL MIO PAESE

Abito idealmente un'Italia fantasma, in bianco e nero. Di questo mio paese immaginario parlano i miei spettacoli - anche quando mi pare di non farlo esplicitamente e intenzionalmente -. Non è solo l'Italia del passato (perché sarebbe una ricostruzione, un "teatro in costume", estraneo alla mia creatività) ma è come se una certa Italia di sapore paesano fosse ancora qui, viva in qualche forma, anche se viva non è più da molto tempo. È il fantasma del mio paese perduto. In questo senso posso arrivare a dire che anche il Teatro, come arte ma anche come luogo in sé, proprio lo spazio architettonico inventato apposta per fare spettacoli, e che col tempo è diventato la vera e propria casa dove ho passato la vita fino a qui, sia per me un luogo fantasma. Dove si entra e si viene investiti dalla inquietante sensazione di un abbraccio, in cui si avverte una vibrazione intima, che assomiglia sia alla paura che alla consolazione. La si può avvertire con i sensi, e non credo che sia un privilegio esclusivo dei folli, degli artisti o di certi predestinati. Il rito del teatro non è vero che appartenga al passato. Se così fosse sarebbe roba buona solo per musei e professori. Ma non è così. Appartiene alle cose morte, alle società svanite, a un infinito magma di generazioni sprofondate una dopo l'altra, con tutte le loro parole e le loro canzoni, che per qualche sortilegio sono rimaste vive in una sorta di sovrapposizione con il reale. Non si tratta di vita vera e propria, ma di immagini e suoni che con la vita hanno molte inquietanti e commoventi somiglianze. Mi sono reso conto solo in questi ultimi tempi di appartenere a questa idea parallela, spiritica, dell'Italia bella e perduta. È l'unico paese di cui ho cittadinanza certa. Dove - grazie al teatro - ho trovato una casa. La commedia è la sua unica voce espressiva.



Fabrizio Contri, Denis Fasolo, Michele Di Mauro

Presidente Lamberto Vallarino Gancia
Direttore Filippo Fonsatti
Direttore artistico Valerio Binasco

Consiglio d'Amministrazione

Lamberto Vallarino Gancia (Presidente)
Riccardo Ghidella (Vicepresidente)
Mario Fatibene
Caterina Ginzburg
Cristina Giovando

Collegio dei Revisori dei Conti

Luca Piovano (Presidente)
Stefania Branca
Flavio Servato

Consiglio degli Aderenti

Città di Torino
Regione Piemonte
Compagnia di San Paolo
Fondazione CRT
Città di Moncalieri (Sostenitore)



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo



REGIONE
PIEMONTE



CITTÀ DI TORINO



CITTÀ DI MONCALIERI



Compagnia
di San Paolo



Fondazione
CRT

Main Sponsor

LAVAZZA
TORINO, ITALIA, 1895

TEATRONAZIONALE

**TEATRO
STABILE
TORINO**

ISSN 2611-8521

I QUADERNI DEL TEATRO STABILE TORINO

EDIZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO

DIRETTORE RESPONSABILE LAMBERTO VALLARINO GANCIA
PROGETTO GRAFICO E EDITING A CURA
DELL'UFFICIO ATTIVITÀ EDITORIALI E WEB
DEL TEATRO STABILE DI TORINO

L'EDITORE RESTA A DISPOSIZIONE DEGLI AVENTI DIRITTO,
SI SCUSA PER EVENTUALI OMISSIONI O INESATTEZZE OCCORSE
NELL'IDENTIFICAZIONE DELLE FONTI ICONOGRAFICHE.

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI OTTOBRE 2018
PRESSO TIPOGRAFIA SOSSO
© TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE



Fondazione
CRT

Siamo parte della Storia della Fondazione Teatro Stabile di Torino

La Fondazione CRT sostiene da sempre la Fondazione del Teatro Stabile di Torino, di cui è socio fondatore.

Anche quest'anno la Fondazione CRT conferma il proprio significativo supporto alla stagione 2018/2019, cui ha aggiunto un contributo straordinario per consentire la realizzazione dello spettacolo "Arlecchino servitore di due padroni" e l'abbonamento fasce protette "Un posto per tutti": un'iniziativa unica nel panorama nazionale destinata ai cittadini a basso reddito.

fondazionecrt.it

