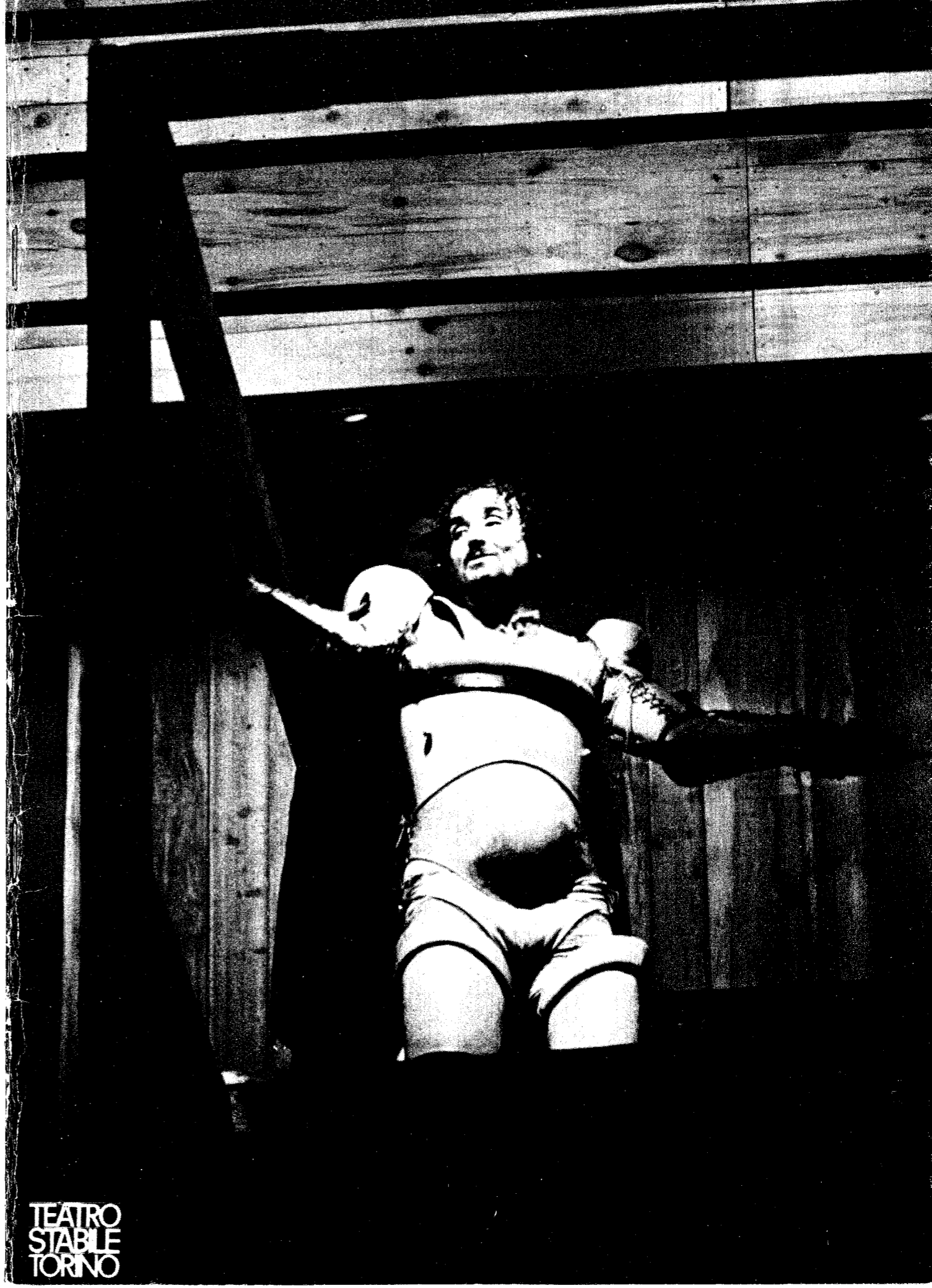




TEATRO NAZIONALE
ROMA

L. 500



TEATRO
STABILE
TORINO

IN UN'OASI DI VERDE

All'E. U. R.

CENTRO RESIDENZIALE S. COLOMBANO

APPARTAMENTI SIGNORILI

ampie terrazze, posti auto,
servizi centralizzati per:

- SCARICO N. U
- LAVANDERIA AUTOMATICA
- ESSICCATOIO
- ACQUA CALDA

IMPRESA C.E.S.P.A.

via Laurentina, 305 - Tel. 540.32.48 - 540.19.95



a condizioni favorevolissime

● **IN VIA GIULIA** ●

in vendita appartamenti d'epoca

"un appartamento diverso dall'altro"

antiche tradizioni si perpetuano oggi,
in un ambiente di spiccato buon gusto



*** in affitto ***
appartamenti e locali commerciali

.....
*L'Ufficio Vendite è aperto nei giorni feriali dalle 10 alle 19
e la domenica dalle 10 alle 14*

via Giulia 171 - tel. 653.402

*senso unico da San Giovanni dei Fiorentini
(Ponte Vittorio)*

PICCA

SCIOGLIARI

ILLUMINAZIONE ARREDAMENTO

PALAZZO DELLA LUCE

ROMA - VIA MILANO 24 - 26 - 28 - 30 - TEL. 462966 - 462776

LINEA

ROMA - VIA NAZIONALE 193 (ANGOLO V. MILANO) - TEL. 481373



ENTE TEATRALE ITALIANO
R O M A

TEATRO
QUIRINO

r o m a

dal 10 marzo 1968



non perdetevi la "prima"

C'è una importante « prima » a Roma, Milano, a Londra,
a New York?
Non lasciatevela scappare, prendete un jet Alitalia
e andatela a vedere!
Prendere un jet non è una cosa straordinaria — perché
il jet è solo un mezzo più veloce che non costa molto.
I mille voli e più che Alitalia opera ogni settimana,
il suo attento servizio a bordo; la sua vasta rete internazionale
sono più di una possibilità — sono uno stimolo a volare!

ALITALIA 

TEATRO
STABILE
TORINO

**VITTORIO
GASSMAN**

presentano

RICCARDO III

di WILLIAM SHAKESPEARE

Versione di J. Rodolfo Wilcock

Regia di LUCA RONCONI

Scene di Mario Ceroli

Costumi di Enrico Job

Musiche di Fiorenzo Carpi

GUGLIELMI

IL PIU' VASTO ASSORTIMENTO DI
TAPPETI PERSIANI - CINESI E CAUCASICI

PREZZI INFERIORI ALLE NORMALI QUOTAZIONI

DITTA DI ASSOLUTA FIDUCIA

ESEMPLARI D'OCCASIONE

ROMA - Via del Corso, 264 - Telefono 671.365



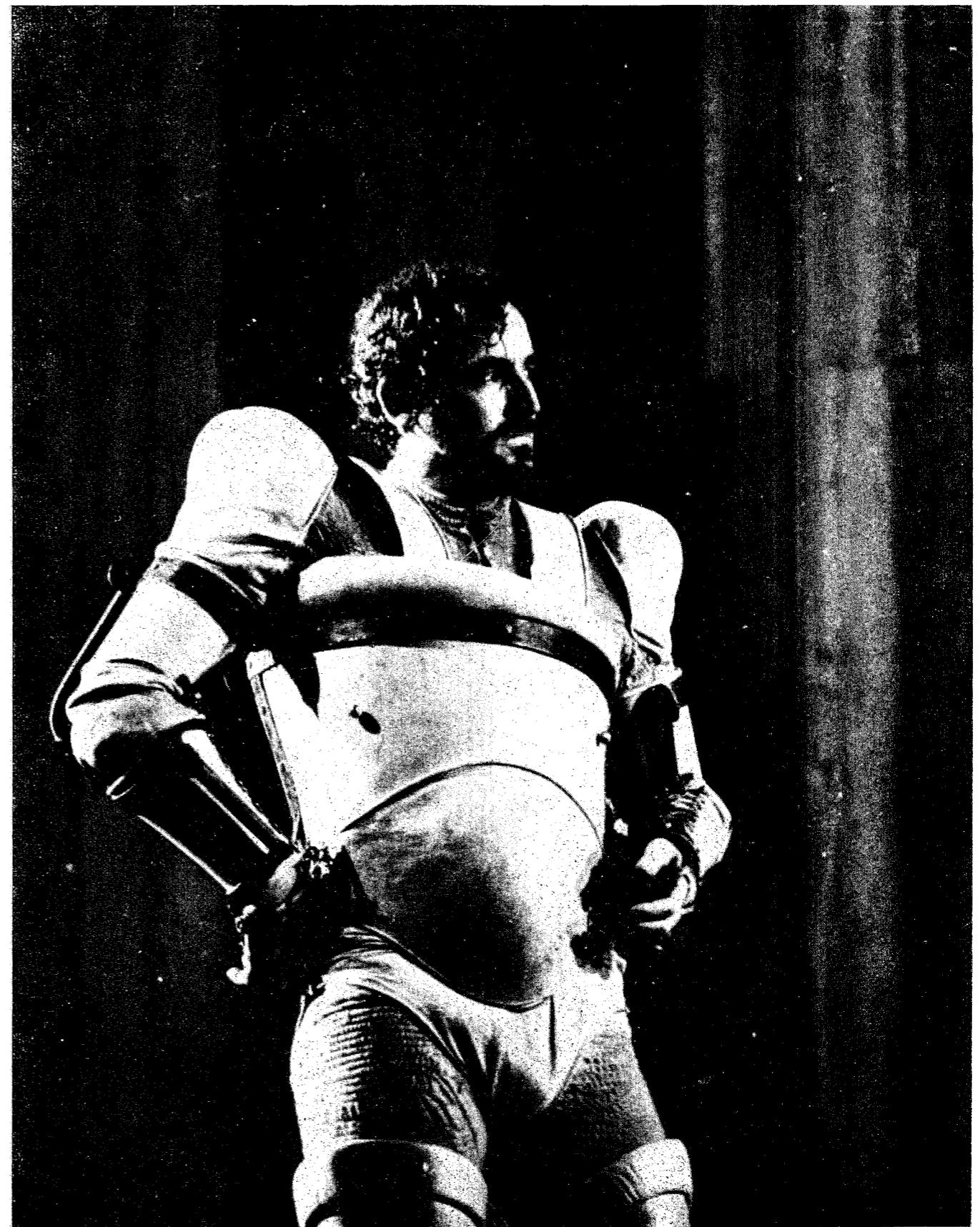
ENTE TEATRALE ITALIANO
ROMA

ENTE TEATRALE ITALIANO

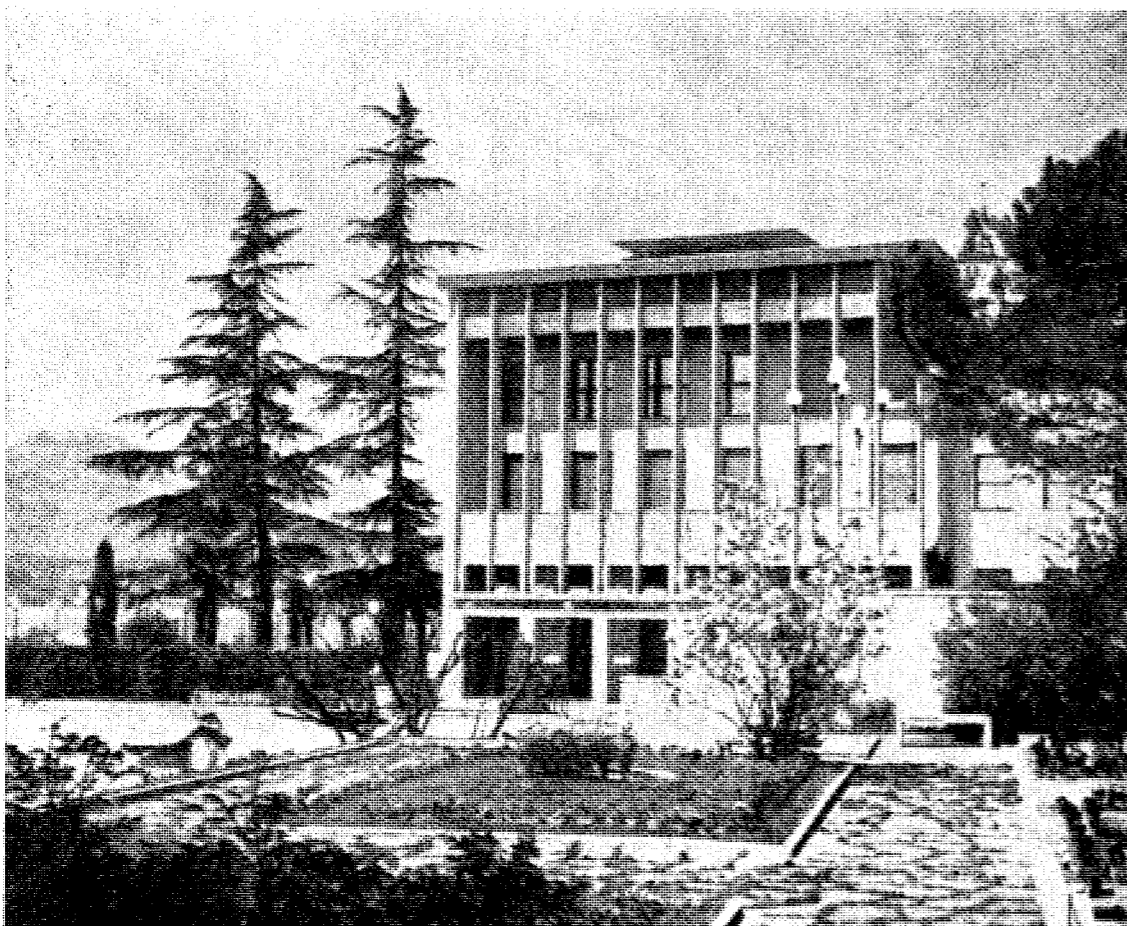
Il più importante circuito di teatri d'Italia

Roma - Sede e Direzione Generale - Teatro Quirino

ANCONA	<i>TEATRO SPERIMENTALE</i>	PADOVA	<i>TEATRO VERDI</i>
ASCOLI PICENO	<i>TEATRO VENTIDIO BASSO</i>	PARMA	<i>TEATRO REGIO</i>
BELLUNO	<i>TEATRO COMUNALE</i>	PAVIA	<i>TEATRO FRASCHINI</i>
BENEVENTO	<i>TEATRO MASSIMO</i>	PERUGIA	<i>TEATRO MORLACCHI</i>
BOLOGNA	<i>TEATRO DUSE</i>	PIACENZA	<i>TEATRO MUNICIPALE</i>
BRESCIA	<i>TEATRO GRANDE</i>	PISA	<i>TEATRO VERDI</i>
CATANZARO	<i>TEATRO COMUNALE</i>	RAVENNA	<i>TEATRO ALIGHIERI</i>
CESENA	<i>TEATRO BONCI</i>	ROMA	<i>TEATRO QUIRINO</i>
FIDENZA	<i>TEATRO MAGNANI</i>	ROMA	<i>TEATRO VALLE</i>
FIRENZE	<i>TEATRO DELLA PERGOLA</i>	SALERNO	<i>TEATRO VERDI</i>
FOGGIA	<i>TEATRO ARISTON</i>	SIENA	<i>TEATRO DEI RINNUOVATI</i>
JESI	<i>TEATRO PERGOLES</i>	SPOLETO	<i>TEATRO CAIO MELISSO</i>
L'AQUILA	<i>TEATRO COMUNALE</i>	SULMONA	<i>TEATRO COMUNALE</i>
LECCE	<i>TEATRO ARISTON</i>	TERNI	<i>TEATRO VERDI</i>
LUCCA	<i>TEATRO DEL GIGLIO</i>	TREVISO	<i>TEATRO COMUNALE</i>
MASSA	<i>TEATRO GUGLIELMI</i>	VITERBO	<i>TEATRO DELL'UNIONE</i>



Vittorio Gassman



Ad un'ora da Milano

CAMPIONE D'ITALIA

LAGO DI LUGANO

In un'incantevole cornice naturale

SPETTACOLI, MONDANITA', ELEGANZA

negli accoglienti saloni del

CASINO MUNICIPALE

DIECI PUNTI DI RIFERIMENTO PER UNA

« LETTURA » DEL RICCARDO III

1) **Il rapporto legno-attori.** Un legno, quello di Ceroli, chiaro, fresco, ombrato, venato, alternativamente, che attira e costringe, avvolge e compone i corpi degli attori con persuasiva astrazione, con violenza immobile. Le pareti altissime, con fiori, ai lati, e la parete di fronte, a guisa di mandibola, vogliono proteggere ed esaltare, farsi complici e costringere l'azione drammatica nel suo insieme. Allora la struttura centrale, a più piani, a più sezioni, diventa il luogo privilegiato di quest'azione drammatica, ed è sulla scala infatti, è nei piani, nelle sezioni di questo « legno-struttura », che gli attori, con i loro corpi, si esercitano e prendono fiducia, si muovono e si adeguano. Il saliscendi non è a questo punto una semplice costrizione di passi faticosi e inusuali drammaticamente, ma è una condizione drammatica **tout court** per la quale le costellazioni dei corpi degli attori si fanno significato ed immagine al tempo stesso, con novità stilistica sorprendente. E parliamo pure di significati è di immagini anche per l'insieme dei piani e delle sezioni, gli uni e le altre, in diversa grandezza e con differente uso, e su cui i corpi degli attori di volta in volta creano costellazioni di omogenea fattura.

2) **La corrispondenza tra corpi e immagini.** Noi siamo infatti **sorpresi** in primo luogo dai corpi degli attori: dalla loro fisicità, obbligata appunto ad avvolgersi sia di vestiti immaginosamente deformi sia di gesti volutamente espandentesi sia di toni di voce deliberatamente esasperati, in un comportamento omogeneo e costante verso il « legno-struttura ». Sono questi corpi allora a determinare materialmente l'azione drammatica scespiriana, con una riduzione animalesca purissima e con un rifiuto moralistico radicalizzato, nello sforzo davvero prestigioso e fondamentale di offrire una serie di immagini materiali della vita dei personaggi (e nello stesso tempo in grado di essere recepite per i loro dati formali). Queste immagini materiali non escono dalla loro fisicità costantemente: ossia anzitutto esse si richiamano a quel « legno-struttura » con una obbligatorietà fiduciosa, come se fosse esso una prigione e una liberazione al tempo stesso, cioè il luogo di un esercizio di costrizione e di espressione; ed in secondo luogo proprio perché queste immagini si rivestono di questa fisicità costantemente; vestiti gesti e voci e comportamento tutt'assieme; ecco che la loro materialità acquista una limpida densità, una trasparenza vivissima, una candida condizione. Così i corpi tendono a diventare immagini rimanendo sul loro terreno: cioè rimanendo dentro gli elementi formali che il procedimento di Ronconi ha costituito.

3) **La corporeità come spazio scenico.** Questi elementi formali sono l'utilizzazione del « legno-struttura » come contenitore sdrammatizzato per un verso e come luogo drammatico privilegiato nella sua frantumazione a più piani e a più sezioni per l'altro verso; e sono contemporaneamente l'utilizzazione delle costellazioni dei corpi degli attori sotto il segno della corporeità allo scopo di fare di queste costellazioni « corporee » delle vere e proprie sezioni di spazio scenico. In effetti il « legno-struttura » distrugge ogni referenza scenografica, nel senso tradizionale di insediamento di materiale scenografico per se stesso e nel senso anche innovatore di astrazione o di deformazione dell'immagine scenografica contro ogni pittoricismo o sensibilità di gusto; ed esso si presenta infatti essenzialmente

segue

come un materiale « avvolgente » in grado di specificarsi soltanto in termini di « legno », su una nozione di « struttura », appunto avvolgente. Ed è in questo materiale avvolgente, sia pure definito a più piani, a più sezioni, che la corporeità acquista un preciso spazio scenico, se la si considera, come già si è detto, in termini di costellazioni corporee: sia che queste si addossino sulla scala in un andirivieni complice e distinto, complicato e preciso; sia che si rinserrino alla base, in una dimensione costringitiva e quasi impossibile; sia che occupino più sezioni, e più piani contemporaneamente, in una corrispondenza materializzata diversificante.

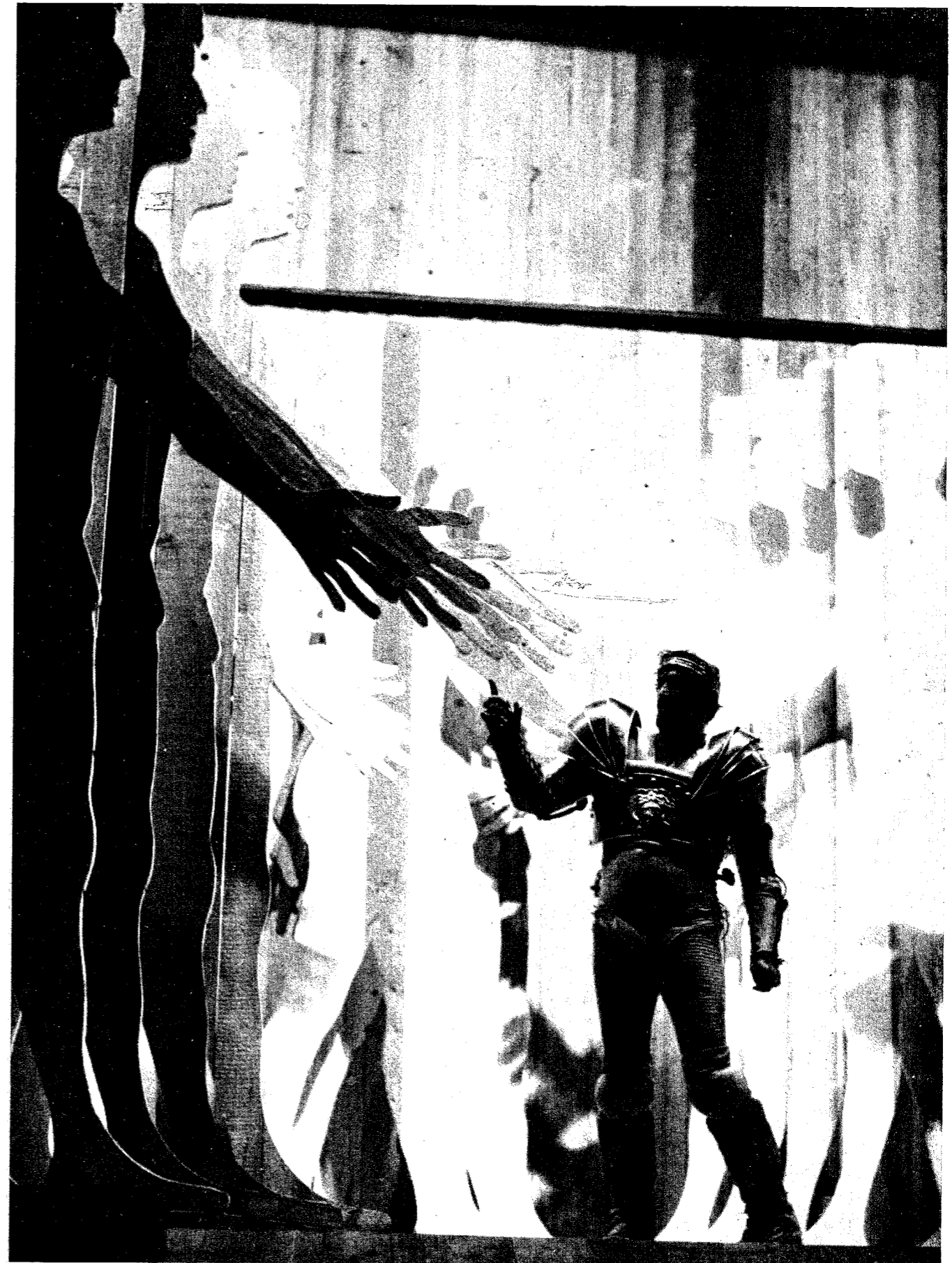
Tale corporeità è tanto più legittima quanto più prolifera e si consolida in immagini, quanto cioè più si costruisce e si espande in movimento, e quanto meno si offre come classificazione immobile di comportamenti e di posizioni fisicizzate. Ed è tanto più legittima quanto più si insedia e rimane animalità, al di là della deformazione immaginativa e reale dei vestiti, dei gesti, dei toni di voce, con una vischiosità e con una confusione, che via via si illimpidiscono e trovano ordine, nei momenti stessi del loro raggrupparsi e quindi del loro farsi costellazioni, e del proporsi di conseguenza come vero e proprio spazio scenico su un « legno-struttura » che per conto suo ha già distrutto ogni referenza scenografica.

Così lo spazio scenico è occupato fisicamente soltanto da questa corporeità animalesca, nell'avvolgimento di quel « legno-struttura », e non può dar luogo ad altra visione della rappresentazione che non sia dettata dal materiale-legno nei suoi elementi plurimi e successivi, e dal materiale-uomo nei suoi elementi di gruppo a forma di costellazioni. Ne vengono immagini corporeizzate, come già si è detto, la cui successione è contraddistinta da una serie di elementi formali congegnati. La lettura di questo congegno allora si manifesta attenta e precisa e ricca.

4) **Il gesto « ambiguo » ed il gesto « aperto ».** Se noi seguiamo adesso gli attori nei loro movimenti, ecco che vediamo ruotare attorno a Riccardo-Gassman una serie di gesti « aperti » dettati dall'ambiguità di comportamento di quello. In effetti ciò che Riccardo-Gassman opera è una continua tentazione verso il prossimo allo scopo di dargli fiducia e di averne orrore; e dal punto di vista stilistico, l'attore risolve il personaggio splendidamente in un gesto « ambiguo » con una mescolanza di ciarlataneria e di precisione di vita, di gusto del potere e di giuoco vitale, di amarezza e di completezza tutt'assieme. Ora è vero che questo gesto « ambiguo » gassmaniano si avvale formalmente di un movimento concentrico che tende da un lato a provocare ed assalire e dall'altro a persuadere e a circuire; e di fronte a questo movimento concentrico scattano appunto tutta una serie di gesti « aperti » il cui movimento è teso al massimo, esasperato all'infinito, ma non più concentricamente, bensì estensivamente, per decentralizzazione oppure per fissità ritualizzata. Infatti i gesti dell'Aldini-Lady Anna, o quelli dell'Albertini-Regina Margherita, o quelli della Marisa Fabbri-Regina Elisabetta, o quelli infine della Maria Fabbri-Duchessa di York, per citare i « gesti » femminili che maggiormente si oppongono al movimento concentrico anzidetto, o sono appunto fissati emblematicamente, a guisa di segni ieratici, o esplodono per « fuga » permanente, e però nell'uno o nell'altro caso ruotano attorno al movimento concentrico del gesto « ambiguo » gassmaniano.

Ciò che appunto rende altissima la tensione tra questo gesto « ambiguo » che in effetti promuove e tiene le fila dell'azione ed i gesti « aperti » degli altri personaggi, in questo caso femminili, è la loro corrispondenza sotterranea, al di là del diverso movimento loro, con un ricamo alternato e seducente di azione che non avanza a sussulti ma che procede a mac-

segue



Vittorio Gassman

Edmonda Aldini, *Lady Anna* - Vittorio Gassman, *Riccardo Duca di Gloucester*



Marisa Fabbri, *la Regina Elisabetta* - Edda Albertini, *la Regina Margherita*
Maria Fabbri, *la Duchessa di York*

Mario Carotenuto, *il Duca di Buckingham* - Vittorio Gassman, *Riccardo Duca di Gloucester*



chia di olio, e che però non si espande diffusamente a vista d'occhio ma che ritorna ogni volta al suo centro motore. Ciò evidentemente non dipende soltanto dalla natura divoratrice dell'attore, in questo caso magnificamente addossata al linguaggio scenico oltre che al personaggio, ma anche da una disposizione programmatrice del dramma stesso nel suo insieme, come ordito che vale appunto in ragione degli elementi che lo muovono: così abbiamo visto che la distinzione formale è qui data dalla duplicità di gesto « ambiguo » motore e di gesti « aperti » diramanti. E questi gesti « aperti » diramanti hanno occasione di esplodere nella loro fissità ieratica e nella loro decentralizzazione estensiva, in una scena, tra le più drammaticamente esemplari, nei confronti di questo elemento formale, e cioè in quella scena in cui, vestite di nero, dentro il « legno-struttura », completamente nudo, i personaggi femminili si ricorrono e si ricompongono, si disfano e si ricostruiscono, come insetti, e mai come ombre, ancora una volta materialmente, fisicamente, ed è anche vero che in qualsiasi modo implicitamente sono ancora « dentro » il gesto « ambiguo » di Riccardo-Gassman, pur in quel momento assente.

5) **La luce come irradiazione di avvolgimento.** Una luce ferma, calda, leggermente crudele, che si riflette sul legno ora dolcemente ora con spessore ora concretamente, e che investe gli attori dal viso ai vestiti, dai gesti alla voce persino, senza possibilità di ombreggiarsi e di destreggiarsi. Essa si irradia peraltro non per plasticità o per sovrapposizione, ma per densità costante, in una specie di acquario o di gabbia, dove i movimenti si snodano per illuminazione ferma e totale, e dove non c'è posto per i sotterfugi della coscienza o per le tentazioni del linguaggio. Tanto è vero che le voci esasperate convenientemente, ma al punto spesso da diventare di una tonalità deformante costante e quindi da costituire una nozione espressiva per se stessa, è vero che esse stesse sono afferrate da questa luce irradiante e vi si adagiano, vi si avvolgono senza fatica e senza dispersione, con un risultato di gelo e di calore assieme, di rigore e di distensione contemporaneamente. E così questa luce come irradiazione coopera a quell'avvolgimento del « legno-struttura » di cui si è parlato, non assalendo gli spettatori, ma in un certo senso ipnotizzandoli.

E però si tratta di un'ipnosi conoscitiva su una tensione estremamente fisicizzata. A questo punto anche la luce subisce ed è investita da tale nozione di materialità.

6) **Al di là della « moralità » e dell' « estetismo ».** Pertanto non importa nemmeno la vicenda se non in se stessa, ossia per gli elementi di vita che offre, nel loro scattare e nel loro organizzarsi, e non importa nemmeno la forma dello spettacolo se non per il procedimento, ossia per i materiali stilistici con cui si organizza, per il loro progettarsi e per il loro incrociarsi: con un risultato che senz'altro fa a meno volontariamente, il più possibile, di suggestioni romantiche e provocazioni decadenti, tendendo a divenire un prodotto-macchina come rappresentazione, senza volontà di testimoniare di alcunché contro o pro i personaggi dell'epoca, o contro o pro i personaggi scespiriani. Salvo resistere all'astrazione per mezzo di quei costumi chiaramente d'epoca, immaginativo-deformanti al punto da non dissociare il riscontro con una società, e però in grado anche di esporsi come elementi unitari di una ideale società « crudele » con quanto di contemporaneo ciò comporta. Quindi siamo di fronte a un « tracciato » in cui il linguaggio scespiriano trova un continuo riscontro e direi una continua opposizione, non tuttavia in termini di contraddizione, quanto di complementarità. E questa complementarità tende a ricondurre

RICCARDO III

di WILLIAM SHAKESPEARE

Versione di J. Rodolfo Wilcock

Regia di LUCA RONCONI

Scene di Mario Ceroli

Costumi di Enrico Job

Musiche di Fiorenzo Carpi



Re Edoardo IV
Edoardo, Principe di Galles
Riccardo, Duca di York
Giorgio, Duca di Clarence
Riccardo, Duca di Gloucester
Un bambino, figlio di Clarence
Il Conte di Richmond
L'Arcivescovo di York
Il Vescovo di Ely
Il Duca di Buckingham
Il Duca di Norfolk
Il Conte di Surrey
Il Conte Rivers, fratello di Elisabetta
figli di Elisabetta
Il Marchese di Dorset
Lord Grey
Lord Hastings
Lord Stanley
Sir Richard Ratcliff
Sir William Catesby
Sir James Tyrrel
Sir James Blunt
Sir Robert Brakenbury
Un prete
Tressel
Berkeley
Il Lord Sindaco di Londra
Lo Sceriffo del Wiltshire
Primo assassino
Secondo assassino
Un carceriere
Primo londinese
Secondo londinese
Terzo londinese
Un messaggero
Un messaggero di Stanley
Un paggio
Primo messaggero
Secondo messaggero
Terzo messaggero
La Regina Elisabetta
La Regina Margherita
La Duchessa di York
Lady Anna
Una bambina, figlia di Clarence

Carlo Montagna
Marco Margine
Marzio Margine
Mario Erpichini
Vittorio Gassman
Giorgio Locuratolo
Giacomo Piperno
Edoardo Florio
Franco Ferrari
Mario Carotenuto
Gianni Bertocin
Edoardo Florio
Remo Varisco

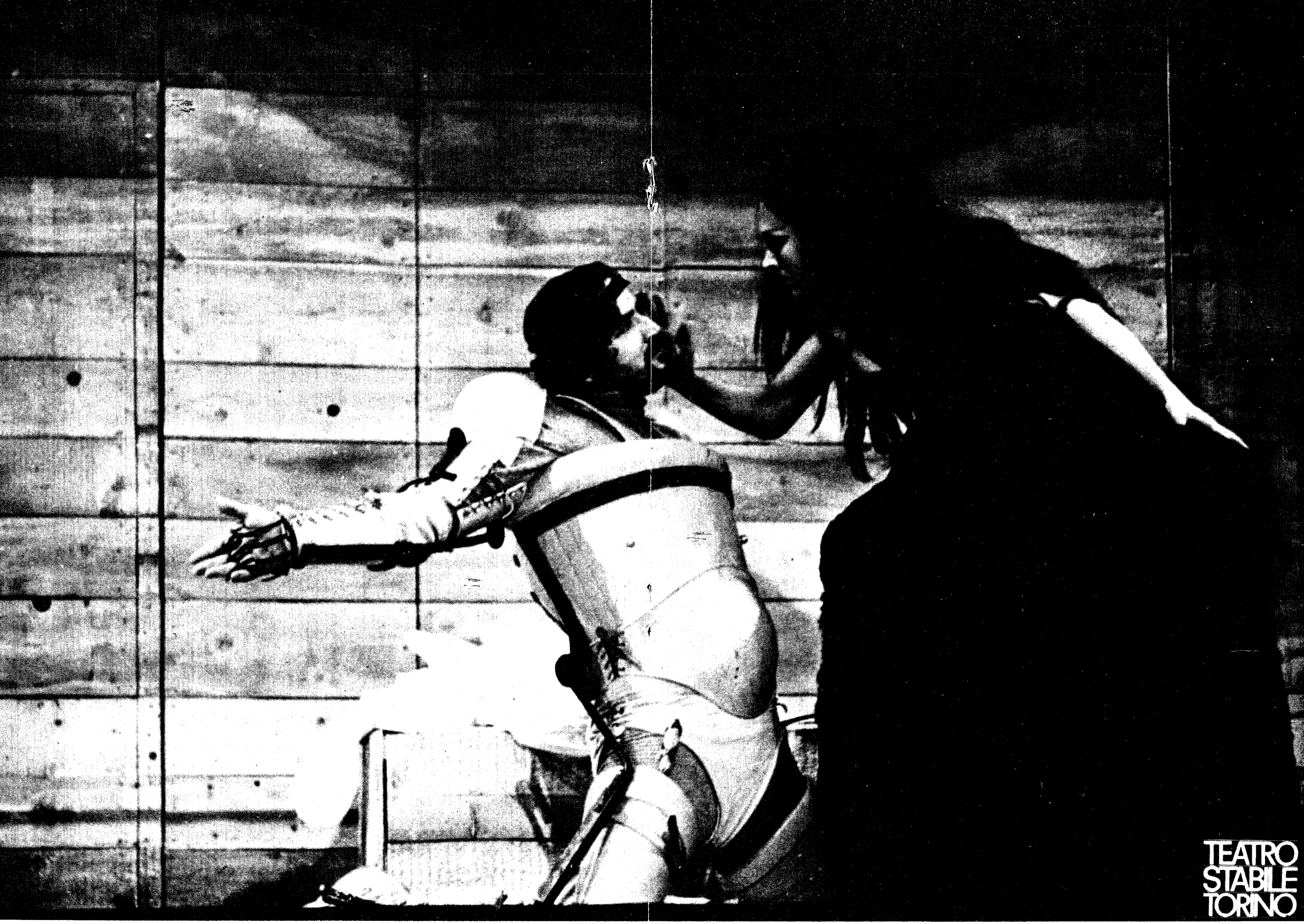
Ezio Busso
Pierangelo Civera
Umberto D'Orsi
Attilio Cucari
Emilio Marchesini
Ugo Maria Morosi
Virgilio Zernitz
Giorgio Ferrara
Enzo Fisichella
Mario Ventura
Toni Rossati
Mario Ventura
Enzo Garinei
Carlo Baroni
Duilio Del Prete
Franco Giacobini
Edoardo Borioli
Edoardo Borioli
Giorgio Ferrara
Oreste Rizzini
Toni Rossati
Gianni Guerrieri
Oreste Rizzini
Gianni Guerrieri
Toni Rossati
Edoardo Borioli
Marisa Fabbri
Edda Albertini
Maria Fabbri
Edmonda Aldini
Daniela Sandrone

Collaborazione organizzativa **Giuseppe Erba**

Assistenti alla regia **Piero Baldini** **Giorgio Ferrara**

Direttore di scena **Giorgio Scotton** Capo macchinista **Carlo Baroni**
Capo elettricista **Cesare Giuffrida** Rammentatore **Leone Marchetti**
Sarta **Carmen Pericolo** Attrezzista **Silvio De Stefanis**
Segretario **Carlo Anedda**

Allestimento scenico realizzato nei laboratori del Teatro Stabile di Torino
Direttore dell'allestimento **Umberto Bertacca**
Costruzioni **Salvatore Fortuna** **Romano Daeder**
Sartoria **Angelo Delle Piane** **Tina Nicoletti** Parrucche **Mauro Turrin**
Collaborazioni all'allestimento:
Luci **Oswaldo Studer** Strutture metalliche **Sergio Ferrero**, Torino
Armature **Bruno Pieroni**, Roma Calzature **Pompei**, Roma
Cordami per i costumi **Margherita Bosco**, Torino



TEATRO
STABILE
TORINO



BOLLA

"SOAVE - VALPOLICELLA - BARDOLINO - BOLLA ROSE
- RECIOTO NOBILE - RECIOTO AMARONE"

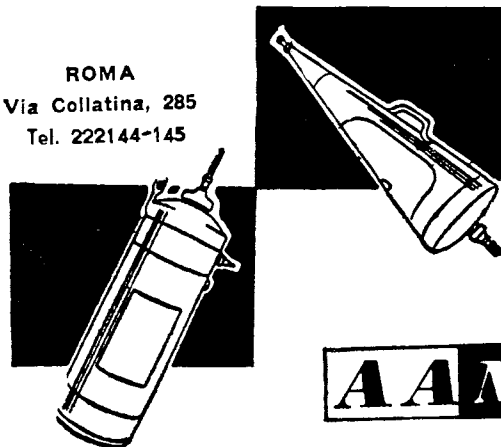
I vini di alta classe, famosi in tutto il Mondo, ottenuti dalla scrupolosa vinificazione delle migliori uve delle zone tipiche e opportunamente invecchiati in botti di rovere.

proteggete i vostri locali - abitazioni - garages - box
imbarcazioni - autovetture con "ESTINTORI MINIMAX,,

ATTREZZATURE ANTINCENDIO

MOLAJONI

ROMA
Via Collatina, 285
Tel. 222144-145



AAM

tale linguaggio alla normatività degli altri elementi dello spettacolo, in altri termini a circondario della stessa « luce » con cui sono circondati i corpi degli attori e lo stesso « legno-struttura ».

Allora la « moralità » è decentralizzata costantemente poiché i significati che le stanno addosso sono di volta in volta inglobati e ricondotti ad un procedimento, ad un artificio, che ne giustifica la presenza in virtù di una loro traduzione in immagini; ed anche l'« estetismo » è disciolto o comunque reso meno estensivo e soprattutto frantumato in virtù di una tecnicizzazione dei vari elementi della rappresentazione che ne salvaguardano la fattura al di là di ogni possibile suggestione di « bellezza » a se stante. Naturalmente, se questo è la prospettiva della rappresentazione, è chiaro che tutto quanto di « moralità » o di « estetismo » può offrirsi agli spettatori è dovuto a una insufficienza di concordanza tra intenzione e progettazione, in uno spettacolo che soltanto approssimativamente può definirsi prodotto-macchina nell'accezione che le abbiamo dato. Almeno nel senso che inevitabilmente il suo « tracciato » è proprio un « tracciato » di sperimentazione, e quindi con dati di partenza oggettivi, appartenenti cioè alla qualità e all'organizzazione del teatro italiano in questo particolare momento di svecchiamento, per cui il prodotto risente di questo passaggio dal vecchio al nuovo, a tutti i livelli, e però con uno scossone oggettivo di abitudini, di usualità, del quale ogni spettatore in grado di vedere si rende subito accorto o comunque ne accusa la proposta, e non può prenderne atto, anche se ne rimane sospettoso.

7) **L'accelerazione temporale come movimento.** Si è detto giustamente che siamo di fronte ad uno schema di azione circolare dominato dall'iterazione. Ma non si è spiegato il tipo di movimento che domina questa azione: ossia la qualità della sua durata, come movimento drammatico. Lo schema infatti è quello di una corrispondenza, l'abbiamo visto, tra gesto « ambiguo » e gesti « aperti »; e questa corrispondenza procede appunto circolarmente, per ripetizione, in modo da permettere ai personaggi, dal primo all'ultimo, di non crescere sentimentalmente, né espandersi psicologicamente, ma di proiettarsi in se stessi e nelle azioni che debbono compiere, per solo impulso fisico, per sola forza d'istinto, per sola persuasione corporea. Così la ripetizione acquista e si determina come valore formale, mediante la disposizione delle azioni stesse, che si srotolano l'una dietro l'altra, circolarmente, come si è detto, in modo da non espandersi e da non erigersi tradizionalmente. Ciò che domina l'iterazione, o meglio ciò che ne presiede lo svolgimento, è peraltro un tipo di accelerazione temporale, che consiste nel predisporre scenicamente una quantità di fatti sia come densità che come durata in modo che scatti su di essi una proliferazione di movimento con scansione temporale deformante-immaginativa, che è già un andare al di là della constatazione dei fatti stessi ed un proporli invece scenicamente come superamento del movimento tragico. Di qui la possibilità di un grottesco come indicazione di comportamento degli attori e dei personaggi e la possibilità di una durata che è dettata dall'iterazione di questo comportamento. Così l'accelerazione non è più di ordine temporale ma di ordine scenico, e viene inserendosi in quel movimento a schema circolare, dentro la corrispondenza del gesto « ambiguo » e dei gesti « aperti », su una progettazione compiuta. Il passaggio dal grottesco al tragico avviene in altre parole soltanto all'interno di un unico movimento, che è sempre quello di una costante circolarità ripetitiva, con una differenziazione di durata soltanto quantitativa, e nell'ambito di una scansione temporale, come si è detto, deformante-immaginativa.

Ed è importante sottolineare che si tratta di una scansione che è

segue





elemento formale per se stesso nella misura in cui si allinea agli altri elementi formali: l'accelerazione essendo partita da una pura constatazione di linguaggio drammatico e via via essendo stata sottomessa ad un'operatività scenica per mezzo della quale costituirsi come movimento scenico, e riflettersi sull'insieme della rappresentazione, nel suo movimento totale.

8) **La ritualità come compenso del « vuoto ».** Si comincia infatti con lo scoccare delle maledizioni e si procede di pari passo con l'effettualità delle azioni di malvagità. E il tutto procede parallelo: da un lato Riccardo che agisce totalmente per capacità e qualità di potere, di soddisfazione, di riscatto, di altro ancora, con un'effettualità mai deludente e però nemmeno confortatrice; dall'altro lato le donne e gli uomini che maledicono e assistono, denunciano e subiscono, offendono e perdono, al tempo stesso, con una ingegnosità che rasenta l'ironia al di là della meccanicità delle azioni susseguentisi con la stessa norma, con lo stesso « volto ». Metterli tutti sullo stesso piano è agevole, benché ciò vada contro la tradizione teatrale, e Gassman fa di tutto per allinearsi agli altri, anche se la sua qualità interpretativa inevitabilmente di continuo lo riporta a se stesso; ma una volta disposti nello stesso ordine ecco che bisogna rafforzarne la qualità di vivere, almeno artisticamente, fuori di ogni ricerca del « vuoto » morale per se stesso e fuori di ogni banale vitalismo indifferenziato. Così qui ci viene dato un « vuoto » comune a tutti ma valido nella misura in cui non vive di sé, non si giustifica per vitalità, ma nella misura in cui si compensa stilisticamente per mezzo di quella ritualità come maledizione.

Ciò che contrassegna infatti questa ritualità come maledizione è proprio quel movimento circolare iterativo di cui si è già parlato, per il quale Riccardo-Gassman e gli altri tutti sono messi anzitutto sulla stessa strada, senza differenza qualitativa tra di loro se non una accentuazione di richiamo a favore di Riccardo-Gassman; e in secondo luogo essi sono fatti vivere in quel « vuoto » su una serie di gesti, toni di voci, comportamento che ne salvaguardano e proteggono l'esistenza artistica, una volta ridotta al massimo la derivazione storicistica e quella formalistica. Così il procedimento di Ronconi essenzialmente tende a distanziare sia un'illusione storicistica sia un'illusione formalistica, e ciò gli riesce nella misura in cui sa riempire il « vuoto » e in cui dà movimento alla ritualità.

Il « vuoto » e la ritualità di conseguenza si compensano implicitamente senza mai coincidere, tanto più che lo spettatore è messo di fronte non alle loro conseguenze psicologiche o moralistiche, estetizzanti e di gusto, bensì alle loro manifestazioni di movimento in uno schema che tenta di esporne distintamente gli elementi. Ciò dà luogo ad una specie di « giuoco » crudele dove l'inizio e la fine sono momentanei, inattesi, anche leggermente noiosi. Ma è una noia ripetitiva, a livello drammatico cinetico-visivo, ossia su un procedimento fornito di parecchi elementi di contemporaneità.

9) **L'attore come fondamento dell'idea interpretativa.** Quando si sarà detta e chiarificata l'idea interpretativa di Ronconi, come procedimento e come elementi di questo procedimento, quando si sarà parlato della connessione assai pertinente e strettissima esistente, in questa interpretativa, tra il « legno-struttura » di Ceroli, e i costumi deformanti-immaginativi di Job, dovremo tornare necessariamente all'attore come fondamento di quell'idea interpretativa, che è basata come si sa, su una estensione materializzata di elementi espressivi e una compenetrazione di questi elementi espressivi in una nozione di movimento. L'attore, si tratti di Gas-

segue

sman, o delle donne già citate, o di Carotenuto, D'Orsini e degli altri personaggi maschili, in effetti: ed è questa la novità sostanziale di sperimentazione che dagli spettacoli di Ronconi vien fuori: è come afferrato da una tensione collettiva, da un morso di sé e da un confronto con gli altri, in quel movimento circolare ripetitivo. E nel momento in cui entra nell'azione drammatica non è che si dimentichi delle sue personalità personali; Gassman insegni, e anche le donne; ma è come se gli si fosse inoculata una furia latente di vivere, al di qua di ogni distanziamento e al di qua di ogni immedesimazione. Così egli diventa l'anello di trasmissione di quel movimento circolare oltre che esserne lo strumento, e il movimento stesso nel suo insieme si offre allo spettatore materialmente come somma di esperienze di interpreti, si tratti di gesti, di toni di voci, di comportamento, su una tensione fisica radicalizzata.

Così Gassman per la prima volta, dopo anni di silenzio, entra in una circolarità di questo tipo, con una fisicità sostanziale, al di qua dei suoi intendimenti poetici di una generazione ora in crisi e al di qua del suo stesso potenziale artistico tradizionale; direi con una fiducia umile e sommersa proprio nella « ambiguità » del suo comportamento, e del raffronto che questo suo comportamento produce negli altri; con un apporto di contemporaneità che soltanto superficialmente potrebbe essere chiamato di « crudeltà » ma che in effetti va esteso ad una nozione di scompenso generale in cui ideologia e moralità sembrano non poter più costituire materia unitaria di rappresentazione (e comunque nella necessità di venire sottomesse a verifica a costo di ignorarle sul piano espressivo). Il « vuoto », l'iterazione rituale, lo schema di movimento circolare a questo punto, la corporeità come spazio scenico, non avrebbero comunque fondamento se non si affidassero alla materialità degli attori, alla loro condizione espressiva radicalizzata, alla loro tensione rinnovata.

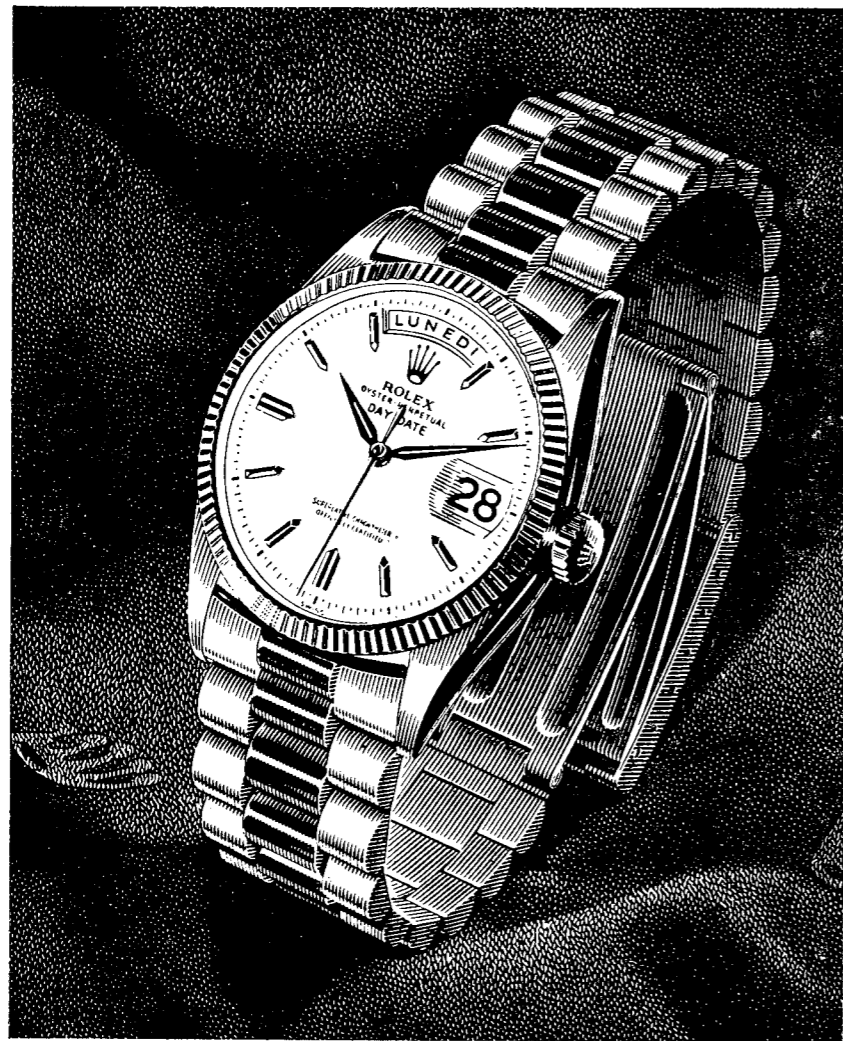
10) **Per un senso dello spettacolo.** Tutto quanto sinora si è detto a proposito di questo « Riccardo III » scespiriano, non è che non voglia tenere conto deliberatamente del linguaggio scespiriano, e indirettamente della traduzione di Wilcock, poiché è indubbio che la matrice poetica, nell'originale e anche nella traduzione, non può essere diversa da quella che lo spettacolo diretto da Ronconi e interpretato da Gassman propone allo spettatore. L'ambizione semmai è un'altra: non cioè di contestazione a un linguaggio che non può essere piegato a niente fuor che a se stesso, ed in questo il lavoro di Wilcock è significativo e laboriosissimo assieme; quanto di preparazione per un senso dello spettacolo che da più anni e da più parti si viene sollecitando come premessa di un rinnovamento del linguaggio scenico nel suo insieme. E difatti la corrispondenza idea interpretativa-legno-struttura-corporeità degli attori non è nemmeno valida in se stessa se non forse per un certo rigore d'insieme e per una certa intenzione unitaria, se non è disposta scenicamente in modo che si abbia una prospettiva « senso dello spettacolo ». Ho parlato di « avvolgimento » ma si è ancora agli inizi, e ho parlato di corporeità, ma il discorso è appena cominciato. In questo momento è certo tuttavia che altre arti: dalla scultura al cinema, dalla pittura alla musica; stanno fornendo al testo elementi stilistici di indiscussa efficacia, e ad essi implicitamente fa riferimento il lavoro scenico di Ronconi per più aspetti.

Non c'è che da insistere su questa strada.

GIUSEPPE BARTOLUCCI



Vittorio Gassman, *Duca di Gloucester* - Edda Albertini, *la Regina Margherita*



BANDIERA & BEDETTI

ROMA - VIA DEL TEATRO MARCELLO, 26

UNICA SEDE

.. DAL 1894 IMPORTIAMO IL MEGLIO in

CARTE DA PARATI

*La carta da parati
vi risolve qualsiasi
problema nella decora-
zione interna.*

Giuliani

Soc. Angela Giuliani a r.l.

NOSTRE UNICHE SEDI

PORTA CASTELLO, 32-34 tel. 652.124 - 656.9671


ROMA TORRE ARGENTINA n. 74-75 telefono 651.782

NAZIONALE, 183a (ingresso Eliseo) tel. 462.861


SENZA IMPEGNO D'ACQUISTO E PER DARE LA POSSIBILITA'
DI CONOSCERE IL NOSTRO GRANDIOSO ASSORTIMENTO
INVIAMO A DOMICILIO I NOSTRI CAMPIONARI


L. 4.400 ← Offerta speciale → L. 4.400

↑ caratteristico bottiglione da litri 16



nobiltà della mensa





”tre C,,


marchio

di

qualità

e di

genuinità



“CONCADORO,,
castellina in chianti

uffici e
deposito: ROMA - via Valdagno 26

☎ 32 32 95
☎ 32 71 801

↑ cassetta da 12 bottiglie bordolesi

VINO CHIANTI CLASSICO

Anno 1962

Gradi 12½

denominazione d'origine controllata

RICCARDO III di Shakespeare

Riccardo, Duca di Gloucester, celando sotto un'apparenza di mitezza i propri criminosi piani, riesce ad indurre il fratello re Edoardo IV, ad imprigionare il comune fratello Duca di Clarence, poi, per mezzo di sicari, fa uccidere quest'ultimo. Quindi, corteggia Anna, vedova di Edoardo, Principe di Galles, mentre essa segue la bara del marito morto; la donna, dopo aver gettato in faccia a Riccardo i più sanguinosi insulti, alla fine cede alle profferte amorose. Morto intanto Edoardo IV, Riccardo, data la minorità di Edoardo V, diviene protettore del Regno. Tale incarico gli permette di accelerare la sua opera per usurpare il trono. Rinchiuso il giovane re con il fratello Riccardo, Duca di York, nella torre di Londra, si fa incoronare con l'aiuto del Duca di Buckingham. Uccisi i figli di Edoardo IV, Riccardo non esita a sopprimere tutti coloro che non parteggiano per lui. Allo scopo di rinsaldare la propria posizione, l'usurpatore ripudia Anna per sposare la giovane nipote Elisabetta di York, figlia di Edoardo IV, che persuade alle nozze con una tattica affine a quella usata in precedenza verso Anna. Avendo a sua volta finito per saggiare a proprio danno l'ingratitudine di Riccardo, Buckingham si ribella, schierandosi dalla parte del Conte di Richmond: è però catturato e mandato a morte. Le truppe di Riccardo e quelle del ribelle Conte di Richmond si scontrano a Bosworth. Dopo una notte di incubi spaventosi, popolata dalla visione delle sue innumerevoli vittime, l'usurpatore viene travolto — durante questa disfatta Shakespeare gli mette in bocca la famosa battuta — « Un cavallo, un cavallo, il mio regno per un cavallo! » — e infine ucciso. Richmond sale al trono e assume il nome di Enrico VII.

Scritta probabilmente nel 1593-94, rappresentata nel 1597, la storia di Re Riccardo deriva dai dati forniti dalla « Vita di Riccardo III » di Tommaso Moro (1513) e dalle « Historiae Anglicae » di Polidoro Virgilio; dati questi rielaborati nelle cronistorie di Hall e di Holinshed, fonti di Shakespeare assieme al « Mirror for Magistrates ». Pare esistesse pure un'altra commedia (del 1594) sullo stesso soggetto, « La vera tragedia di Riccardo III ».

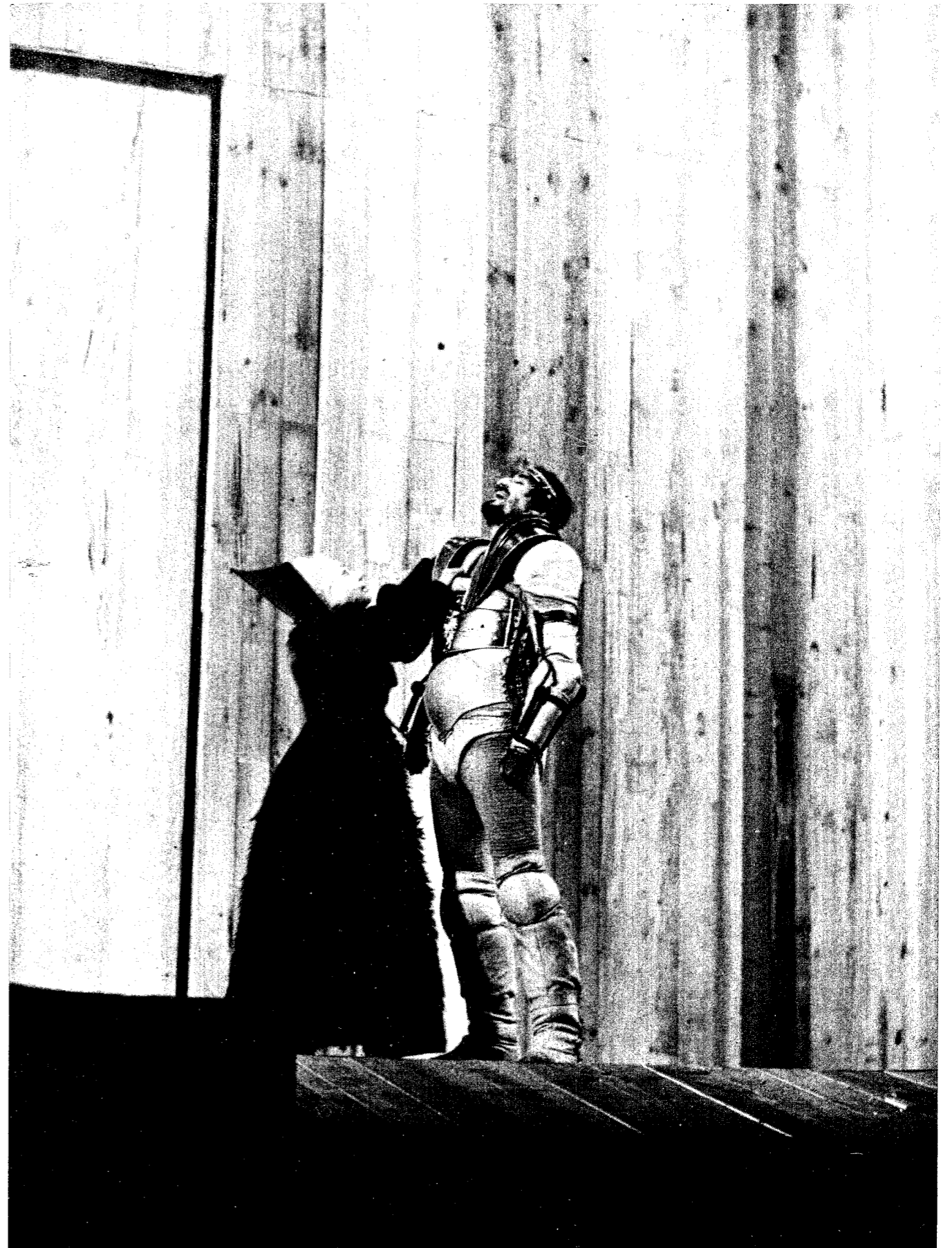
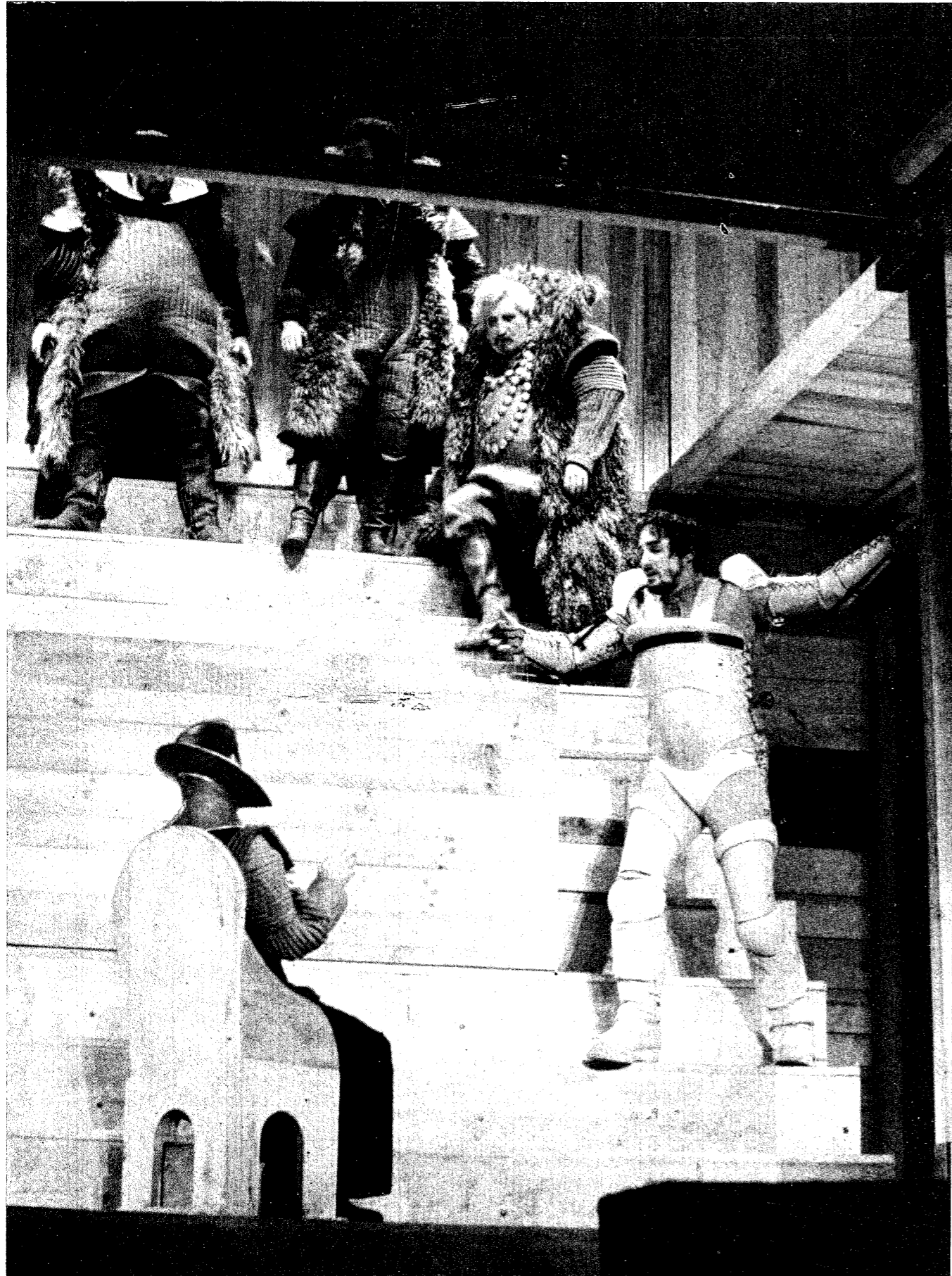
I personaggi storici

EDOARDO IV. Visse dal 1442 al 1483; regnò dal 1461 al 1483; fratello di Riccardo; primo dei tre re della discendenza York (Edoardo V, Riccardo III). Depose Enrico VI, ultimo dei Lancaster, discendente da Enrico IV.

EDOARDO V. Figlio di Edoardo IV (1471-1483). Regnò solo pochi mesi prima di essere deposto dallo zio Riccardo III, e confinato, con suo fratello Riccardo, Duca di York, nella Torre. Furono entrambi assassinati nell'estate del 1483.

GIORGIO. Duca di Clarence (1449-1478). Fratello di Riccardo. Era reputato falso e spregiuro per aver abbandonato il padrino, il Conte di Warwick, a vantaggio del fratello Edoardo IV. Non c'è prova storica

segue



che sia stato assassinato da Riccardo III, col quale ebbe una lite a proposito dell'eredità delle mogli (avevano infatti sposato le figlie di Warwick).

RICCARDO III. Visse dal 1452 al 1485; regnò dal 1483 al 1485. Duca di Gloucester, quindi re. Appartenente alla famiglia degli York, fu il quarto figlio di Riccardo, Duca di York. Nel 1461 il suo fratello più anziano, Edoardo, conquistò il trono occupato dal Lancaster Enrico IV (argomento dell'omonima tragedia, pure shakespeariana, del 1591); di riflesso Riccardo fu fatto Duca di Gloucester. Difese Edoardo IV nella sua lotta contro il ribelle Conte di Warwick, e si dimostrò un valente e coraggioso soldato, e un competente amministratore. Quando Edoardo morì, il 9 aprile del 1483, Riccardo divenne tutore del di lui figlio decenne, Edoardo V, e per un certo periodo di tempo parve accontentarsi di governare in nome di suo nipote. Nel giugno del 1483, tuttavia, Riccardo accusò i figli di Edoardo IV come illegittimi. Il 6 luglio si fece incoronare re, mentre Edoardo V e suo fratello Riccardo, Duca di York, vennero confinati nella Torre, e non si videro più. Al pur efficiente dominio di Riccardo III di York, si oppose Enrico Tudor, della casa dei Lancaster, allora in esilio in Bretagna. Reclamando per sé il trono, Enrico sbarcò in Inghilterra, e nella battaglia di Bosworth, il 22 agosto 1485, sconfisse Riccardo, e divenne re Tudor, col titolo di Enrico VII. Durante i regni dei Tudors, Riccardo venne diffamato per la sua scelleratezza, tanto da instaurare una specie di tradizione letteraria. Di ciò, i Tudor furono soddisfatti in quanto essi si consideravano gli eredi di Lancaster. La selvaggia crudeltà manifestata da Riccardo durante il breve periodo del suo potere, ne anticipò la fine.

ENRICO. Conte di Richmond, più tardi Enrico VII (1456-1509). Attraverso la madre, Margaret Beaufort, discendeva da Giovanni Gaunt e Caterina Swynford. Per questa discendenza Lancaster reclamava il trono.

Cardinale TOMMASO BOURCHIER. Arcivescovo di Canterbury (1404-1486); Lord Cancelliere, Cardinale, incoronò Edoardo IV, Riccardo III, Enrico VII.

TOMAS ROTHERDAM. Arcivescovo di York, protetto da Elizabeth Woodville, moglie di Edoardo IV (1423-1500).

JOHN MORTON. Vescovo di Ely (1420-1500). Sostenitore di Richmond. Scrisse una vita di Riccardo III che Tommaso Moro tradusse in inglese.

HENRI STAFFORD. Secondo Duca di Buckingham (1454-1483). Sposato a Catherine Woodville, sorella della regina Elisabetta, sposa di Edoardo IV. Discendente da parte di padre da Thomas di Doodstock, duca di Gloucester e da parte di madre da John di Gaunt.

JOHN HOWARD. Duca di Norfolk (1430-1485), ucciso nella battaglia di Bosworth.

THOMAS HOVARD. Conte di Surrey (1443-1524); il maggiore dei figli di Norfolk.

ANTONY WOODVILLE. Conte Rivers (1442-1463). Fratello della Regina Elisabetta; giustiziato da Riccardo a Pontefract.

THOMAS GREY. Marchese di Dorset (1451-1501). Figlio maggiore della regina Elisabetta. Si unì a Richmond in Bretagna, sfuggendo così alla collera di Riccardo.

RICHARD, Lord GREY. Figlio della regina Elisabetta; fu decapitato da Riccardo III nel 1483 a Pontefract.

JOHN DE VERE. Conte di Oxford (1443-1513). Sostenitore di Warwick e poi di Richmond, dal quale ebbe un'alta carica durante il suo regno.

WILLIAM, Barone HASTINGS (1430-1483). Lord Ciambellano, giustiziato da Riccardo III.

THOMAS, Lord STANLEY (1435-1504). Nominato Conte nel 1485; sposò Margaret Beaufort, madre di Richmond.

FRANCIS LOVELL, Visconte (1454-1487). Sostenitore di Riccardo III, dopo la sua morte divenne il leader dei sostenitori degli Yorks.

Sir THOMAS VAUGHAM. Ciambellano di Edoardo V, Principe di Galles; ucciso da Riccardo III nel 1483.

Sir RICHARD RATCLIFF sostenitore di Riccardo III. Ebbe l'incarico di giustiziare Rivers a Pontefract e condusse Edoardo V a Londra. Ucciso a Bosworth nel 1485.

Sir WILLIAM CATESBY. Consigliere di Riccardo III; fu complice dell'uccisione di Hastings. Giustiziato dopo Bosworth nel 1485. Egli, con Ratcliff e Lovell, erano famosi come « Il gatto, il topo e il cane ».

Sir JAMES TYRREL. Supposto uccisore dei due principini nella Torre. Morì nel 1502.

Sir JAMES BLOUNT. Figlio di Sir Walter, Barone Mountjoy; Luogotenente del Castello di Hammes (1476) e custode del Conte di Oxford.

Sir WALTER HERBERT. Personalità gallese.

Sir ROBERT BRACKENBURY. Guardiano della Torre. Rifiutò di uccidere i principini. Ucciso a Bosworth nel 1483.

CRISTOPHER URSWICK (1448-1522). Confessore di Margaret Beaufort.

REGINA ELISABETTA (1437-1492). Figlia di Anthony Woodville, Conte di Rivers. Regnò con Edoardo IV. Vedova di Sir John Grey, un Lancaster. Fu incoronata nel 1464.

MARGARET D'ANJOU (1430-1482). Vedova di Enrico VI. Incoronata nel 1445.

DUCHESSA DI YORK. Madre di Edoardo IV. Figlia di Ralph Neville, primo conte di Westmoreland. Sposò Riccardo, Duca di York, nel 1438.

LADY ANNA (1456-1485). Figlia di Riccardo Neville, conte di Warwick, vedova del Principe di Galles e poi sposa a Riccardo III.

- cinque minuti di pausa ovvero ...
un Coffee - Break



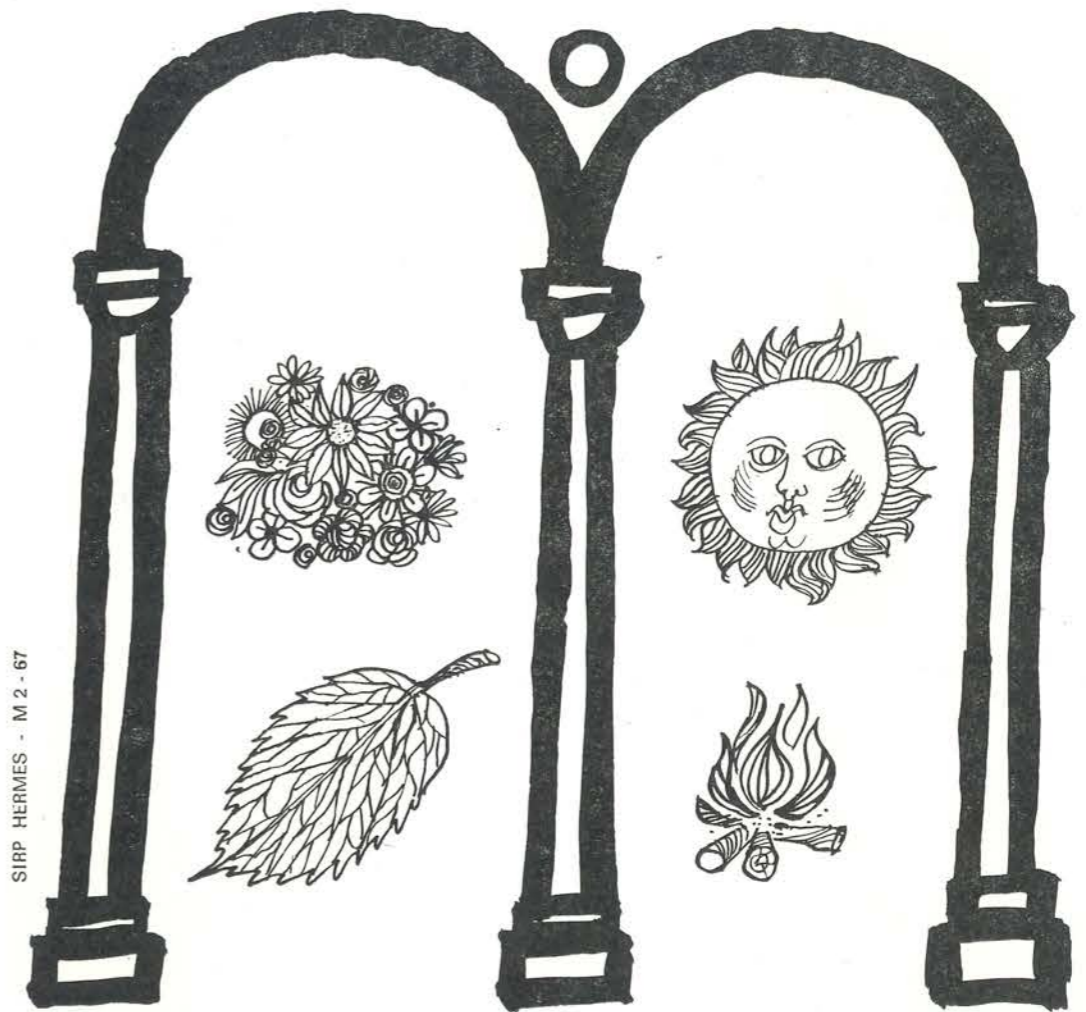
DECAFFEINATO AL NATURALE

della **DANESI**
...dal 1905 *Caffè*

... il caffè del mio cuore !!

Roma - Circonvallazione Clodia, 78 - Tel. 355.131 - 310297

LA HELIO CABALA
è aperta tutto l'anno



RISTORANTE - HOTEL - PISCINE - COTTAGES - NIGHTCLUB
MARINO - MONTE CRESCENZIO - VIA SPINABELLA

■ TELEF : 938.225 - 938.82.68 ■

DA ROMA A SOLI 21 KM. SULL'APPIA

