

DI ANONIMO DEL '500 AL GOBETTI

Istinto e ragione a conflitto

Originale e suggestiva l'impostazione del regista Leonardo Salveti

di ODOARDO BERTANI

TORINO, gennaio

Si potrebbe dire che la storia del teatro, od almeno di taluni suoi momenti, è condotta sugli «iceberg» (ed è perciò assai opinabile in certe conclusioni). In altre parole, l'elenco delle commedie andate perdute è ben più lungo di quelle pervenute. Si pensi a Plauto, superstite attraverso il severo Codice Varroniano; o alla nave di Terenzio affondata col suo carico di testi greci; e, per finire, alle centinaia di copioni che costituirono il volto vivo e quotidiano del teatro del Rinascimento, e dei quali rimane, nei casi migliori, il titolo.

Si comprenderà, quindi, la esultanza degli studiosi quando nel 1928, Emilio Lovarini trasse, da un cattivo manoscritto, una commedia che, in coro, dal Croce al Momi-gliano, fu salutata come un capolavoro. Era «La venexiana». Straordinaria commedia, invero, il cui ignoto autore, se mostra certissima cultura e conoscenza delle regole classiche, adotta poi la tradizione popolare, e fissa infine il proprio canone estetico in una impassibilità descrittiva, che sembra porsi come la prima verifica della celebre frase del suo protagonista maschile, Julio: «Lo experimentar è cosa bellissima, per aver avvantaggio in cognoscer». Questo sguardo fermo coglie una realtà di sensi accesi, e illumina la realtà carnale di un tempo e di una civiltà, il secolo guidato da Fortuna e da Amore, e seguace di ogni edonismo.

Bellissima, non capolavoro. Perché specchio, non interpretazione. Si faccia il confronto con «La Mandragola» e si vedrà la differenza tra il gioco sublime e la tragedia nel riso. Nè va passata sotto silenzio l'assenza di qualsiasi sussulto della coscienza, a non pretendere un accenno ad uno spessore umano che comprenda lo spirito e una anche minima ipotesi d'ordine metafisico. Ma dell'opera, che contiene alcune tra le più originali scene di passione di tutto il teatro, cogliendo una verità esistenziale nel suo svolgersi, posto che il bene è già stato detto tutto, conviene rammentare la fortuna teatrale, apertasi con le recite del 1940 (protagonista Giovanna Scotto, regista Giulio Pacuvio), e consacrata con lo spettacolo del Teatro Stabile di Bologna (protagonista Laura Adani, regista Maurizio Scaparro), nel '63.

Queste edizioni, evidentemente, si affidavano all'aspetto amoroso-veristico della commedia, e privilegiavano il personaggio carnale della vedova Angela. Ora, a Torino, nell'ambito di quello Stabile, il 24enne regista Leonardo Salveti ce ne offre — al Gobetti — una interpretazione affatto diversa. Il punto di partenza sembra a me essere una frase della scheda curata da Ludovico Zorzi, per la pubblicazione inaudiana della «Venexiana», laddove è scritto che la commedia «è veramente una sintesi della Venezia cinquecentesca, composta ed integrata da presenze tra loro inscindibili». Ecco, allora, l'allusiva presenza di uno Studioso e di un Allievo, i quali, permanendo presso che costantemente nella parte bassa della costruzione scenica, con l'abbigliamento, coi gesti, con l'uso di strumenti di misurazione ci rimandano alla pittura, alla scienza e, insomma, alla cultura dell'epoca e, meglio, alle sue premesse e predilezioni razionalisti-

A contrasto si svolge la vicenda passionale. Ma non già abbandonandola a connotazioni veristiche, sposando gratuitamente (secondo il vezzo falsamente anticonformistico di certa avanguardia) la nudità, l'oscenità. Anzi. I casi si svolgono dentro una camera bianca di bene indicata prospettiva: una specie di sala operatoria, asettica, entro la quale si profilano, in audace alterazione di rapporti, i personaggi biancovestiti, frugati da una luce cruda. E i loro movimenti d'ingresso e d'uscita avvengono come in presepe meccanico, salendo e scendendo scale nascoste nel soppalco, e più precisamente emergendo e scomparendo da e nel pavimento, come figurine senza libertà. Né il calore altissimo dei desideri femminili trasmoda in realistici comportamenti, poiché tutto il discorso gestuale è scientificamente ordinato in una astrazione stilistica, mentre la recitazione, che s'alterna o si mescola alla colonna musicale, tende chiaramente a costruire un'armonia fonica, una partitura, che vuol espressionisticamente indicare una violenza di appetiti, e anche una fatalità e una disperazione. Quasi che i personaggi fossero eterodiretti.

Contraddizione? No, indicazione e sviluppo del conflitto tra spirito e corpo, intelletto e senso («suffocata la indicativa, la volontà sforza ogni spirito a compiacere a suo corpo») esposto nel Prologo, dove si affermano gli «utenti etici e documentaristici» (Zorzi) del lavoro. La castità e l'euritmia dei gesti contiene e disciplina il furore della carne, sottolineandone l'ineluttabilità e l'intrinseca amarezza. Assistiamo, dunque, ad una specie di esecuzione di un teorema (e la rinuncia ad alcune scene, quelle di più corvica comicità popolare o di collegamento avvalorano questa ipotesi), ad una messa a fuoco, estremamente lucida, di esaltazioni e di procedimenti umani. La realizzazione, poi, è un prodigio di invenzioni figurative, dal risvolto prepotentemente plastico. La vigorosa analisi delle strutture del testo e delle sue più segrete sorgenti emozionali, la delucidazione spietata delle motivazioni inconfessate, la scansione inesorabile di un dialogo trasferito da bocca umana a bocca poetica, lo snodo essenzializzante della tessitura drammatica, sono le qualità di uno spettacolo di altissima suggestione, purissimo e affocato, che gridi e fonemi compone in una leggibile, intensa, emozionante e semplificazione umana. Il regista, dunque, si è applicato a pigliar: «co l'intellecto e non col senso» Amore.

E i due personaggi «a latere»? Quale funzione coordinata sostengono? Occorre premettere, che questo spettacolo doveva inserirsi nella serie di «testo e contesto», cioè far parte del progetto presentato da Mario Missiroli, per cui alla rappresentazione di un'opera doveva accompagnarsi la illustrazione, pur essa scenicamente risolta, del terreno culturale — consentaneo od oppositorio — nel quale era insistita. La seconda parte è qui venuta a mancare; ma lo spettacolo è tutt'altro che monco. Si potrebbe arguire che il vero teatro vince sempre e comunque. Piuttosto, il finale offre il destro a qualche scommessa, circa il significato da dare alla presa di possesso della commedia, da parte dei due esponenti rinascimentali i quali, usciti dal loro mutismo e dal loro spazio, entrano in quello degli altri e praticamente li aboliscono, cominciando essi a pronun-

Queste edizioni, evidentemente, si affidavano all'aspetto amoroso-veristico della commedia, e privilegiavano il personaggio carnale della vedova Angela. Ora, a Torino, nell'ambito di quello Stabile, il 24enne regista Leonardo Salveti ce ne offre — al Gobetti — una interpretazione affatto diversa. Il punto di partenza sembra a me essere una frase della scheda curata da Ludovico Zorzi, per la pubblicazione inaudiana della «Venexiana», laddove è scritto che la commedia «è veramente una sintesi della Venezia cinquecentesca, composta ed integrata da presenze tra loro inscindibili». Ecco, allora, l'allusiva presenza di uno Studioso e di un Allievo, i quali, permanendo presso che costantemente nella parte bassa della costruzione scenica, con l'abbigliamento, coi gesti, con l'uso di strumenti di misurazione ci rimandano alla pittura, alla scienza e, insomma, alla cultura dell'epoca e, meglio, alle sue premesse e predilezioni razionalisti-

che, intensa, emozionante e semplificazione umana. Il regista, dunque, si è applicato a pigliar: «co l'intellecto e non col senso» Amore.

E i due personaggi «a latere»? Quale funzione coordinata sostengono? Occorre premettere, che questo spettacolo doveva inserirsi nella serie di «testo e contesto», cioè far parte del progetto presentato da Mario Missiroli, per cui alla rappresentazione di un'opera doveva accompagnarsi la illustrazione, pur essa scenicamente risolta, del terreno culturale — consentaneo od oppositorio — nel quale era insistita. La seconda parte è qui venuta a mancare; ma lo spettacolo è tutt'altro che monco. Si potrebbe arguire che il vero teatro vince sempre e comunque. Piuttosto, il finale offre il destro a qualche scommessa, circa il significato da dare alla presa di possesso della commedia, da parte dei due esponenti rinascimentali i quali, usciti dal loro mutismo e dal loro spazio, entrano in quello degli altri e praticamente li aboliscono, cominciando essi a pronunciare, o meglio a balbettare, le battute appena udite. Tra le tante ipotesi, si può affacciare quella della inconciliabilità del mondo della scienza con quello dell'arte; oppure, intravedere in questo approccio l'avvio del discorso sull'amor circolare», che poi non s'è fatto, per ora; oppure, un semplice desiderio di capire, una attrazione a rivivere. As you like it. Resta che questo tocco d'ambiguità è di finissima provocazione teatrale.

L'ardita intuizione registica sarebbe naufragata senza l'apporto di un gruppo eccellente di attori, esattamente bravi in relazione al registro espressivo loro affidato, alla sintassi interpretativa — una impetuosità da calare sempre in forma sofisticata — da loro richiesta: citiamo, al merito, Barbara Valmorin (Angela), Laura Panti (Valeria), Mirella Falco e Wilma D'Eusebio (rispettivamente Oria e Nena, le serve), Gigi Angelillo (Bernardo), Umberto Bortolani (Julio), con Giorgio Lanza e Beppe Tosco. Scena e costumi di Giorgio Panni.