

Scena, marzo-aprile 1976

# regista tra testo e contesto

LA VENEXIANA E AMOR CIRCULUS  
EST BONUS ovvero LORENZO SALVETI  
TRA TESTO E CONTESTO

Ruggero Bianchi

44  
« La venexiana » - Gruppo del Teatro Stabile di Torino - interpreti: Umberto Bortolari, Barbara Valmorin, Wilma D'Eusebio, Laura Panti, Mirella Falco, Gigi Angelillo, Giorgio Lanza, Beppe Tosco - regia: Lorenzo Salveti - scene e costumi: Giorgio Panni.

Avviare un discorso su *La venexiana* e *Amor Circulus Est Bonus*, i due spettacoli messi in scena a distanza di un mese l'uno dall'altro dal Teatro Stabile di Torino per la regia di Lorenzo Salveti, non significa tanto cimentarsi in un'analisi minuta e puntigliosa dei due allestimenti quanto fare il punto su un'operazione di cui essi costituiscono di fatto la prima esemplificazione. I termini di riferimento saranno pertanto essenzialmente tre: la nuova struttura e funzione del Gruppo del T.S.T.; il programma « Testo e contesto » promosso e varato da Mario Missiroli; la lunga collaborazione di Lorenzo Salveti con Aldo Trionfo (che non a caso si inaugura con il *Peer Gynt* di Trionfo e trova nella messinscena del *Brand* il primo momento di verifica « autonoma » da parte di Salveti).

## 1. Il Gruppo del T.S.T.

Formato da giovani attori professionisti, il Gruppo del T.S.T. iniziò la propria attività la scorsa stagione per iniziativa di Trionfo, il quale propose un cartellone che spaziava da Eschilo a Brecht, dai cori greci a Ibsen, da Calderon a Pirandello, affidando la regia degli spettacoli a operatori di diversa provenienza (Trionfo stesso per Eschilo, il regista radiotelevisivo Cortese per Pirandello e Brecht, i « giovani » Zuloeta e Salveti rispettivamente per Calderon e Ibsen). A livello programmatico, l'operazione pareva

assolutamente corretta: concepita in una prospettiva di decentramento e, soprattutto, di teatro per le scuole, sembrava offrirsi come correttivo a un'attività di animazione spesso velleitaria e improduttiva, proponendosi come strumento concreto per un'analisi-dibattito sul linguaggio della messinscena e, al tempo stesso, come indagine-campione sui modi e le tecniche di allestimento, sulle differenti chiavi registiche e sulle diverse (nel tempo) letture del testo in termini di spettacolo. Gli esiti pratici dell'operazione, tuttavia, non furono molto incoraggianti: con un paio di eccezioni (la messinscena del *Prometeo incatenato* da parte di Trionfo e le differenti proposte di lettura di un coro greco da parte di Zuloeta), la tentazione di trasformare un lavoro sostanzialmente didattico in un vero e proprio « spettacolo firmato » finì per prevalere, stravolgendo quella che doveva essere una campionatura per un'indagine sul linguaggio della messinscena in un vero e proprio « cartellone minore » dello Stabile stesso. (A questa tentazione, sia detto per inciso, cedette anche Salveti con l'allestimento del *Brand*).

## 2. « Testo e contesto » di Mario Missiroli

Chiamato alla direzione del Gruppo all'inizio della stagione in corso, Mario Missiroli non si è limitato ad allargarne e a renderne più sostanziosa la composizione. In collaborazione con il Centro Studi del T.S.T. ha infatti varato un programma di maggior respiro, denominato « Testo e contesto », mirante in fondo a un rinnovamento della funzione dello Stabile attraverso un suo passaggio dalla idea di « teatro come servizio pubblico » all'idea di « teatro come servizio sociale ». In base al programma presentato





Brand di Ibsen (Salveti: 1974)

da Missiroli all'inizio della stagione, il Gruppo del T.S.T. avrebbe senso soltanto a tre condizioni: (a) che la sua attività non risulti una sorta di programma integrativo rispetto al complesso delle attività dello Stabile, ma « il nucleo qualificante di tutta la produzione dell'Ente »; (b) che il suo programma, rispondente a « un criterio ispiratore saldamente definito e rigorosamente unitario », si traduca in un « repertorio ideale di 25/30 titoli »; (c) che tale programma si configuri come una « collana di teatro vivo e cioè di spettacoli (anziché di testi) teatrali ».

Il documento di Missiroli meriterebbe di essere citato integralmente: nell'impossibilità di farlo è comunque essenziale offrirne gli stralci più qualificanti:

a) **SCELTA DEI TESTI.** - « La scelta si orienterà su opere particolarmente rappresentative, schivando però, a lume di buonsenso, le più rappresentate: riteniamo incompatibile con le finalità del progetto l'esercizio di solitarie intenzioni registiche ai margini di tradizioni rappresentative consolidate e appesantite nel tempo, "riletture" ennesime, ecc. I testi verranno affrontati, per così dire, tangenzialmente, cioè facendo, di volta in volta, spettacolo di una specifica convenzione teatrale. Il taglio, l'approccio ai testi saranno estremamente liberi e, nella omogeneità del quadro, diversi; oggetti dell'operazione saranno viceversa i singoli testi recuperati minuziosamente con tutte le loro coordinate culturali ».

b) **ATTUALIZZAZIONE** - « Sul tema dell'attualizzazione dei testi, del rapporto tra una testimonianza del passato e il nostro presente, è bene essere chiarissimi. Non intendiamo ridurre o stipare in questa o quella formula ideologica corrente la complessità di motivi di cui l'opera del passato porta testimonianza, la ricchezza di stimoli che può trasmettere al presente; non ci pare giusto acciacciare il passato su un'immagine autoparodistica dell'attualità;

vogliamo, al contrario, nei limiti tecnici del nostro lavoro, allargare negli operatori e nel pubblico la nozione e l'emozione del presente, mettendolo in relazione con un passato assunto come passato, cioè come diverso ».

c) **DOCUMENTI CULTURALI DRAMMATIZZATI (CONTESTO)** - « Ci sembra necessario integrare l'accumulazione del repertorio con la presentazione di documenti culturali illuminanti (...) Nel suo insieme, l'attività del Gruppo istituisce un coordinamento ragionato, all'interno della nostra eredità civile, fra un repertorio teatrale e un repertorio di materiali culturali (...). I documenti culturali saranno "sceneggiati" e portati a un livello "spettacolare" che non ne faccia, è chiaro, saggio erudito e chiuso ma possibilità aperta, appunto, di dibattito, di intervento, di partecipazione (...). Vuole essere questo, insomma, lo "strumento" più qualificante del Gruppo ».

d) **SCENEGGIATURA E REGIA.** - « Proponiamo una estetica scenografica che faccia della sobrietà, della agibilità e della perspicuità funzioni espressive e non ripieghi amministrativi o demagogici, e, complementariamente, una ricerca di linguaggio recitativo che si formi come scuola collettiva quotidiana, anziché come accademia o avventura individuale. Ci troviamo così nel vivo del discorso sulla regia. Ma va precisato che il lavoro di sceneggiatura o adattamento sulle opere teatrali è già sintesi di un lavoro solidale di regia e di drammaturgia; sintesi che si configurerà mediante la contaminazione tra materiali direttamente drammatici e generi letterari diversi (narrazione, postrofe poetica, pamphlet, ecc.) (...). Considerati in questa prospettiva, i quadri della regia nel nostro teatro sono costituiti da firme nettamente identificate, laddove occorre qualificare questa nostra esperienza con un massimo di imprevedibilità controllata. Vediamo quindi come indispensabile una direzione o una "garanzia" editoriale unitaria, all'interno della quale si liberino ricerche registiche diverse... ».

e) **FINALITÀ E FUNZIONI DEL GRUPPO E DELL'OPERAZIONE « TESTO E CONTESTO ».** - « L'iniziativa dovrà instaurare un rapporto nuovo e corretto tra la cultura (nella fattispecie, il teatro) e le masse popolari (la nuova città), rispondendo ad una richiesta di fondo avanzata in questo momento e dalla società e dalla cultura ».

A proposito di questo punto, è utile, a completamento del quadro, un'ultima citazione desunta dal documento sul *Decentramento* stilato dallo Stabile fin dal maggio 1975, nel quale si precisa che « il rapporto tra la cultura e le masse popolari non può attuarsi, specie in campo teatrale, scavalcando il momento dell'istruzione », per desumerne la proposta di « una serie di allestimenti scenici di opere del passato e di "classici" contemporanei, sorta di museo permanente e itinerante di storia teatrale », e concludere che « proprio quest'anno il Gruppo ha impostato la sua attività in questa direzione (...). A noi sembra che il criterio di fondo debba essere quello di un allestimento non frontale dell'opera, anzi di una sua esplicitazione didattica (...). Gli spettacoli del Gruppo, che quest'anno sono riservati alle scuole, dovrebbero a nostro parere costituire un nucleo, in continua espansione, di opere da smistare nei quartieri. Essi rispondono al compito che abbiamo definito come "trasmissione di cultura", vale a dire all'esigenza di istruzione... ».

### 3. Da Pressburger a Salveti

Salvato per ragioni tecniche a pochi giorni dal debutto lo spettacolo di Giorgio Pressburger (sul « licenziamento » del quale occorrerebbe far luce, aldilà dei pettegolezzi e delle dichiarazioni di parte, ben poco soddisfacenti), tocca dunque agli allestimenti di Lorenzo Salveti il compito di



fungere da banco di prova per una prima valutazione del programma di « Testo e contesto »: tenendo presente peraltro che il primo consuntivo può essere soltanto parzialissimo e non deve ignorare i travagli di un Ente che ha scelto di rinnovarsi in un momento assai delicato, che è diretta conseguenza delle elezioni del 15 giugno. Va comunque detto subito, con estrema franchezza, che, in una prospettiva di *politica culturale*, i primi risultati sembrano poco persuasivi, per certi aspetti addirittura allarmanti.

Occorre, è vero, non trascurare una serie di dati di fatto che non consentono di assumere l'operazione di Salveti come verifica integrale dell'operazione « Testo e contesto ». Per quanto riguarda lo Stabile, bisogna ad esempio tener presente che, dopo il caso Pressburger, il T.S.T. non poteva più rimandare il varo di un programma per questo anno già largamente compromesso (il licenziamento di Pressburger, infatti, aveva già provocato un piccolo terremoto nel cartellone del Gruppo, con la conseguente decisione di affidare alcune regie allo stesso Missiroli e a Trionfo). Ulteriori rinvii sarebbero parsi ingiustificabili dall'« esterno » anche se più che spiegabili dall'« interno ». Si può quindi comprendere la decisione di non presentare insieme il « testo » e il « contesto » e di eliminare per il momento la *petite pièce* finale che, secondo il programma originale, avrebbe dovuto avere una funzione « straniente » nei confronti degli spettacoli « maggiori ». Analogamente, per quanto riguarda Salveti, occorre tener presente lo scarso « potere di contrattazione » di un regista alle prime armi e, al tempo stesso, la sua volontà di evitare a tutti i costi una « falsa partenza ». A prescindere dalle molte attenuanti (non inventate ma oggettive e reali), resta comunque il fatto che, come *illustrazione della politica culturale proposta da Missiroli in « Testo e contesto »*, l'esperimento di *La venexiana* e *Amor Circulus Est Bonus* non ha funzionato. E non ha funzionato, in primo luogo, per l'impossibilità di realizzare quello stretto lavoro di collaborazione previsto a livello di sceneggiatura tra i « dramaturghi » e il « regista ».

Trovandosi quindi nella necessità di mettere in scena testi non scelti liberamente (*La venexiana*) o addirittura non teatrali (*Amor Circulus*), senza avere la possibilità di incidere drasticamente a livello di sceneggiatura (si ricordino al riguardo le tesi di Missiroli sul problema della «attualizzazione», ma anche della «sceneggiatura e regia»), Salveti ha scelto una linea operativa che (per lui) era forse l'unica pensabile o proponibile: approfittare della esistenza di un testo che (sebbene non gradito) era pur sempre un vero « testo teatrale » per compiere un autentico « intervento registico » su *La venexiana* (cioè per leggere e proporre il testo dell'« Ignoto veneto del '500 alla luce di un proprio e specifico contesto »), considerando invece la messinscena dell'*Amor Circulus* un semplice esercizio stilistico. Superfluo dire che, così facendo, Salveti ha messo (forse involontariamente) in luce una serie di contraddizioni all'interno di un'operazione che, sulla carta, poteva sembrare accettabile.

Il primo prodotto di « Testo e contesto », in altre parole, ne ha posto in crisi (aldilà delle attenuanti cui si accennava) certe premesse di fondo e, in primo luogo, la destinazione « popolare » (decentramento) degli spettacoli, considerata tanto importante nel documento del T.S.T. del maggio 1975. Un decentramento di *La venexiana* e *Amor Circulus* risulta infatti inattuabile: per ragioni soprattutto linguistiche (la lingua del '400 e del '500 non è certo facile e popolare, soprattutto quando si tratti di dialetto veneto, come in *La venexiana*, o abbondi di citazioni latine e di sottili disquisizioni filologiche e filosofiche, come in *Amor Circulus*); ma anche per ragioni tecniche (« testo » e « contesto » non sono materialmente proponibili come i due tempi di un unico spettacolo, affidandosi a impianti

scenici complessi e nettamente differenziati); sia infine per ragioni economiche e logistiche (si tratta di spettacoli costosi, per il numero di attori e tecnici che essi richiedono, e inoltre, difficilmente trasportabili in spazi non caratteristicamente teatrali come sono di regola quelli dei quartieri). Sicchè, inutilizzabili a livello di quartieri o di scuole, *La venexiana* e *Amor Circulus* tendono fatalmente a essere riassorbiti nella logica del « cartellone » e dei « tagliandi di abbonamento » e quindi, di fatto, a essere destinati a (e fruiti da) i tradizionali frequentatori dello Stabile.

Ma anche a prescindere dal discorso sul decentramento, sembra ormai lecito chiedersi se, nelle sue linee programmatiche, la logica del « Testo e contesto » non comporti rischi non indifferenti in sede culturale e a livello di estetica dello spettacolo: riproponendo da un lato una distinzione addirittura precrociana tra « forma » e « contenuto » e, dall'altro, tenendo a far coincidere l'operazione registica (aldilà delle intenzioni, certamente) con un rigido e potenzialmente asettico lavoro di drammatizzazione. Dato infatti un « contenuto » immutabile o quasi e di cui comunque non è consentita alcuna « attualizzazione » (nel caso specifico, il « testo » di *La Venexiana* e l'eruditissimo « contesto » dell'*Amor Circulus*, un collage di brani di Marsilio Ficino, Pietro Bembo, Pico della Mirandola, Tullia d'Aragona, ecc.), c'è da temere che il compito del regista si riduca a quello, di pariniana memoria, di offrire « un vero in molli versi condito », cioè di dare « forma » di spettacolo a un « contenuto » che spettacolare non può essere senza interventi radicali (*l'Amor Circulus*) o, nella migliore delle ipotesi, di offrire una « veste acconcia » a un testo da presentarsi il più possibile senza interpretazioni, nè filtri (come se ciò fosse realizzabile), cioè « oggettivamente » (*La venexiana*). La contraddizione implicita nell'idea di « Testo e contesto » sembra insomma consistere nella premessa stessa (tutta da dimostrare) di una reale possibilità di separazione tra « testo » e « contesto », cioè di messinscena di un « testo » che non contenga già in sé, inevitabilmente, il « contesto ».

#### 4. *La venexiana* e *Amor Circulus*

Si ritorna dunque all'operazione di Salveti, il quale, avendo in un certo senso « tradito » i postulati di Missiroli (compiendo una corretta lettura registica di *La venexiana* e, con ciò stesso, collocando il « testo » in un « contesto »), non poteva non vedere nel « contesto » ufficiale (*l'Amor Circulus* appunto) un qualcosa di troppo, il doppio inutile di un'operazione già realizzata di fatto, e quindi l'occasione per un puro e semplice « esercizio stilistico ». Si spiega così come l'impianto scenico stesso, rigorosamente funzionale in rapporto alla chiave di lettura scelta per *La venexiana* (che vedeva i personaggi incapsulati in una struttura spietatamente geometrica, nella quale finivano pur sempre per rientrare i loro discorsi e atti d'amore), tenda a diventare nell'*Amor Circulus* l'elemento dominante, fin troppo scopertamente allusivo. Se cioè in *La venexiana* l'intervento registico condiziona e predetermina l'impianto scenico, nell'*Amor Circulus* è la soluzione scenica stessa a offrire la chiave di lettura (che è quindi inevitabilmente statica) del dialogo-spettacolo. Lo scatonone bianco ideato da Giorgio Panni (soffitto latteo; pareti giapponesi sui lati; fondale bianco con scheletro a raggiatura; lunghi parallelepipedi bianchi, inclinati e tra loro paralleli, per pavimento, negli interstizi del quale gli attori-personaggi emergono e affondano per geometrismi) è insomma frutto di una precisa ipotesi di messinscena, di una particolare lettura registica che, per esempio, intende l'amore rinascimentale come un sesso consumato in gelide stanze di ospedale anzichè in caldi lupanari decadenti-li-





La venexiana

berty e come « istinto » artificiosamente ricondotto a « razionalità » ed esorcizzato attraverso un dialogare astratto ed assente; mentre la sottile alienazione implicita nell'ideale cinquecentesco dell'individuo-microcosmo si traduce nel colloquio frontale degli attori con il pubblico, in un parlare senza guardarsi (forse, anche, senza ascoltarsi?), gli occhi fissi a un punto lontano, oltre la platea, in fondo alla sala. E tutto questo mentre, in una piccola nicchia ritagliata ai piedi della scena, un « maestro » e un « allievo » contemplano l'azione come se in fondo fosse voluta da loro soltanto e nascesse quindi da una loro singolare ed egocentrica lettura del mondo. Per questi due « umanisti », le avventure di Julius conteso tra Angela e Valeria si riducono a un sottile esercizio filosofico-stilistico tradotto in termini di affresco o di filmato, ma costituiscono altresì una realtà da controllare e dominare, un'operazione logico-matematica da far quadrare a ogni costo.

Ma quanto in *La venexiana* risulta coerente e consequenziale in rapporto a una cifra registica già singolarmente chiara, diventa nell'*Amor Circulus* ripetizione intellettuale, non giustificata dall'interno ma condizionata da una struttura scenica a tal punto esplicita nei suoi riferimenti allegorici e nell'uso che ne fanno gli attori a livello di movimenti e di gesti, da rendere superfluo il testo, cioè la parte verbale dello spettacolo. L'immagine visuale della geometrica scala che si smarrisce in alto, sulla quale salgono e scendono figure che l'amor profano eleva all'amor platonico o che all'amor platonico sono (ma sempre « graziosamente ») strappate dallo struggimento dell'amor carnale, è di per sè autosufficiente; come lo sono le due figure in

primo piano di Pietro Bembo e Giulio Camillo (simmetrici fin troppo evidenti dei due « umanisti » di *La venexiana*) dalle cui costruzioni mentali nasce, una volta ancora, la scala dell'ascesa. All'interno di questo quadro puramente visivo e gestuale (ulteriormente esplicitato da personaggi simbolo come la Francese danzante o la Ruffiana che porge la mela), la parola può aver senso soltanto in quanto suono o gesto essa stessa e risulta quindi semplicemente fastidiosa e quasi sempre superflua.

## 5. Salveti e Trionfo

La difficile esperienza di allestimenti chiusi e controllati come *La venexiana* e *l'Amor Circulus* può forse spiegare la simpatia che Salveti continua a nutrire per il *Brand*, aldilà dell'« affetto » che lega un regista alla sua opera prima. Gioca qui, naturalmente, la presenza di Trionfo che, dal *Peer Gynt* al recentissimo *Faust: Marlowe-Burlesque*, si è sempre valso della stretta collaborazione di Salveti per tutti gli spettacoli da lui curati per lo Stabile torinese. E' una collaborazione che ha senza dubbio lasciato il segno: non soltanto suggerendo a Salveti di rimandare i tempi di un (peraltro ormai prevedibile e, tutto sommato, auspicabile) « salto qualitativo », ma anche e soprattutto offrendogli un punto di riferimento preciso, cioè di fatto una « estetica dello spettacolo », sia pure ripresa ed elaborata con disinvolta autonomia.

Di Trionfo, Salveti riprende anzitutto l'aspirazione a una *synthesi*. Osserva giustamente Salveti che, una volta impostato, uno spettacolo di Trionfo può muoversi soltanto



in una direzione precisa. Trionfo, in altri termini, dà *tutto* e *subito*, anche se successivamente la sintesi iniziale si scompone in invenzioni continue che vanno dal kitch al barocco o dal grottesco all'exasperazione naturalistica. Rispetto a questa sintesi frantumata in analisi, il discorso di Salveti pare invece più riduttivo e geometrico, più preoccupato di mantenere una sua coerenza e una sua razionalità dichiarata. Questa « divergenza nell'affinità » risulta evidente soprattutto nella concezione e nell'uso dello spazio scenico. Come in Trionfo, anche in Salveti (e qui interviene, naturalmente, la grande stima nutrita da entrambi per Luzzati) lo spazio scenico non è quasi mai inteso come « luogo-ambiente-cornice » in cui si dipana una certa azione-situazione, bensì come « struttura » che determina e condiziona la azione-situazione stessa. Si pensi, in Trionfo, al letto enorme del *Peer Gynt*, al monumento equestre dell'*Ettore Fieramosca* o alle strutture-monumento del *Gesù* o del *Bel-Amy*; e, in Salveti, ai parallelepipedi obliqui di *La venexiana* o alle scale aeree dell'*Amor Circulus*. Ma mentre in Trionfo la « struttura » scenica si rivela in un momento successivo autentica « macchina » scenica (scomponibile, smontabile, modificabile), in Salveti essa resta rigida e fissa, controllando dall'inizio alle fine gesti e movimenti degli attori. Questo diverso uso di una medesima idea di spazio scenico offre forse una spiegazione della predilezione accordata da Salveti al *Brand* rispetto a *La venexiana*. E' infatti nel *Brand* che, per la prima volta, Salveti adotta una concezione sostanzialmente « trionfiana » dello spazio scenico, usandola tuttavia secondo linee di forza (cioè passaggi di piani) nettamente differenziati rispetto al modello di partenza.

In ogni caso, ciò che più conta è che la scelta di una precisa « struttura » e/o « macchina » scenica porta a una definizione nuova e originale dello spazio scenico stesso, che non coinciderà più con il « palcoscenico » bensì soltanto con quel settore di esso che è delimitato dalla struttura-macchina e rispetto al quale pertanto la parte che resta per così dire scoperta si pone come spazio diversificato, pur sempre « teatrale » ma « altro ». In Trionfo, questo è lo spazio che serve (per citare il titolo completo del *Bel-Amy*) alla collocazione del *doppio*: riferimento in questa sede usato in senso inevitabilmente troppo generico, ma che vuole alludere comunque alla vicenda « altra » e parallela che si dipana nei suoi spettacoli: il bambino sul cavalluccio nel *Peer Gynt* o il giovane serrato nella camicia di forza nel *Bel-Amy*, ma anche il salotto decadente-liberty nell'*Elettra* o la dimensione di Maupassant-Flaubert nello stesso *Bel-Amy*. Tra queste due dimensioni il passaggio è, scenicamente, cauto e assai dosato, benchè sia facile intuire che la chiave dello spettacolo va cercata in questo spazio « altro », che rispetto alla struttura-macchina scenica sembra quasi porsi come un « fuoricampo ». Ed è proprio qui che emerge l'altro momento di affinità-divergenza tra Salveti e Trionfo. Emerge già nel *Brand*, dove la sedia isolata nello spazio « altro » non allude affatto a un momento onirico o comunque in qualche modo antagonistico e non si pone quindi come saggio-emblema per un'interpretazione dell'azione stessa, ma indica semmai il momento della pausa, della riflessione costruttiva, della decisione creatrice. Ma emerge anche, in diversa maniera e misura, in *La venexiana* e *Amor Circulus*, dove lo spazio (qui ancor più

chiaramente « altro », fisicamente tale) dei due umanisti o di Bembo-Giulio Camillo si presenta come lo spazio reale la cui proiezione mentale (immaginata ma non fantastica) è la struttura scenica stessa. In altre parole, mentre in Trionfo il « fuoricampo » è il momento della lacerazione della coscienza, della fantasia che dà corpo alle contraddizioni dell'animo (secondo quella che si potrebbe definire una riduzione della « trama » ai suoi costituenti psicoanalitici), in Salveti esso è il momento della realtà-ragione che, contemporaneamente, elabora e circoscrive.

L'apparente affinità di scelte a livello di struttura scenica dà quindi corpo a ipotesi registiche nettamente differenziate, sintetizzabili forse nel costante sforzo di Trionfo di ricondurre il mito alla dimensione della coscienza e nel desiderio invece di Salveti di non smarrire la dimensione razionale dell'esistenza e di combattere in qualche modo un « fantastico » e un « passionale » visti come fantasmi suadenti ma, in ultima analisi, potenzialmente disgregatori. Ne scaturisce una serie di divergenze operative che, se si accettano queste premesse, risultano quasi ovvie. E, in primo luogo, il diverso uso della musica, che in Trionfo non può essere che dissonante e centrifuga, esplosiva e implosiva insieme; mentre in Salveti (che non a caso tende a utilizzare un unico autore o addirittura un singolo brano musicale: per esempio la *Quinta Sinfonia* di Gustav Mahler), non può essere che centripeta, nella misura in cui funge da Leit-motiv coordinatore e razionalizzante. Ma anche i tempi e i ritmi recitativi, che in Salveti dovranno essere lenti e trattenuti, quasi frenati, onde ottenere un effetto di ampliamento e dilatazione che non corroda ma accentui il geometrismo di fondo. O, ancora, l'assenza di umorismo, che trova scarsissimo spazio nella matematica malinconicamente esatta di Salveti, mentre esplose invece dall'interno di Trionfo, in tutta la gamma dell'ironia, della satira, dell'arguzia e del sarcasmo. (E qui occorrerebbe osservare che manca ancora in Salveti quella capacità di *autoironia* sempre riscontrabile nelle opere e negli spettacoli maggiori, quella capacità di *disaffezionarsi* al prodotto del proprio lavoro che sola può consentirne una verifica non soggettiva).

Se insomma in Trionfo la macchina scenica è un enorme giocattolo sempre calibratamente sull'orlo della rottura (e quindi orientato per necessità verso la grandiosità apparente, verso le scene d'insieme, verso l'uso dell'attore nella sua fisicità più corposa), in Salveti la struttura scenica è una trappola che incapsula e ingabbia (tendendo quindi a defisicizzare gli attori, a renderne alienata e alienante la presenza, a rarefarne il più possibile lo spazio vitale e a proiettarli in una sorta di astratta sequenza cinematografica).

Ma, come si vede (e come lo stesso Salveti insiste a precisare), il modello registico di Salveti è ancora, nonostante le differenze anche sostanziose, quello di Trionfo. Ed è giusto così, perché non è certo possibile dimenticare di colpo una collaborazione ormai più che triennale. Resta tuttavia la curiosità di vedere quale « salto » (teatrale, culturale, politico anche) compirà Salveti quando riuscirà a fare uno spettacolo totalmente suo, senza imposizioni esterne ma anche senza autocondizionamenti.

Ruggero Bianchi

# Realismo

rivista bimestrale di arte e cultura

diretta da Raffaele De Grada

pagg. 128 - L. 1.000

articoli di:

TEATRO  
MUSICA  
LETTERATURA  
CINEMA  
ARTI FIGURATIVE  
CONTRIBUTI  
E RECENSIONI

Redazione e amm. c/o Edizioni di cultura popolare - Piazza S. Stefano, 10 - 20123 Milano - Abbonamento annuo L. 5.000, sostenitore L. 15.000 - invia il versamento in c/c n. 3/23265 intestato a Edizioni di cultura popolare specificando la causale.