

una cadenzata andatura dialettale ha trovato gli accenti più penetranti per rivelare il suo risentimento e scoprire quello di Adriano. Anche Elsa Albani nella rapida ma intensa apparizione della aristocratica torinese è stata — esattamente — una accusatrice di spietata incisività. Nella volenterosa recitazione di Paolo

Ferrari, non tutti gli accenti sono apparsi sciolti, liberati da rigidità e durezza di intonazione. Così pure la Guarnieri, mentre ha trovato felicemente il giocoso trasporto d'amore della piccola Marcella, ne ha assunto con qualche stridore il tono più maturo della conquistata responsabilità.

G. G.



## Come all hanno le scarpe

Al Teatro Stabile di Torino, la Compagnia del teatro stesso, il 26 aprile 1960, ha rappresentato la « commedia per clowns » in due tempi e diciotto quadri, di Alberto Perrini: « Come all hanno le scarpe ». Regia di Gianfranco De Bosio.

■ *Come all hanno le scarpe*, commedia che conclude la stagione del Teatro Stabile di Torino, si fregia di un sottotitolo che è indispensabile citare per riconoscere caratteristiche, pregi e difetti dello spettacolo cui ha dato vita: « commedia per clowns ». Scritta e realizzata, cioè, avendo quale presupposto ideativo e quale perno tecnico una pattuglia di questi specialissimi attori cresciuti nel clima popolare del circo. Attori che si propongono perciò di ottenere la comicità nel modo più diretto ed elementare, ma che la raggiungono — sull'onda di un estro talora giocondo e spesso patetico — servendosi di una tecnica espressiva affinatissima, fatta di capacità poliedriche in fatto di linguaggio — musica, mimo, acrobazia — e sostenuta da un ritmo impeccabile. L'arte dei clowns consiste nel trovare la bellezza — e spesso l'eleganza — di un sentimento semplice, schietto e profondo servendosi di elementi grossolani, di gesti chiassosi, di argomenti bizzarramente deformati.

Una « commedia per clowns » è indubbiamente una combinazione insolita per i nostri palcoscenici: essa sposta decisamente i valori della rappresentazione sugli aspetti più tipicamente spettacolari (dinamismo, sorpresa, originalità) e si regge quasi esclusivamente sulla inventiva di un regista e sulla bravura degli interpreti. E pretende che tutto il clima dello spettacolo si regoli e si equilibri su questo fattore determinante che è lo stile dei clowns, la loro umanità segreta e la loro perfezione tecnica. Tuttavia, se anche la parola, sopraffatta dalla corposa invadenza della buffoneria, viene ad avere pochissimo spazio, il suo ruolo non diviene per questo secondario: ridotta all'essenziale essa serve a definire, a sancire l'eloquenza di un gesto o di un'intera pantomima; oppure ad alimentare una sorta di corrente di contrappunto, a incidere tra i lazzi e i volteggi stravaganti un risvolto malinconicamente sentimentale. Non perché vi sia la necessità di ottenere dalla parola l'opposto di quanto gli estrosi comici stanno mimicamente ricamando, ma perché anche la parola, anche il dialogo devono concorrere alla finalità più intima dell'arte loro, che è proprio un raffinato ed ironico sentimento dell'uomo. Lo spettacolo che ne ha ricavato De Bosio (il quale ha indubbiamente il merito di aver creduto a questa soluzione e di averla realizzata con entusiasmo) ha potuto valersi di almeno due di queste condizioni essenziali: un ingegnoso e scattante impianto di regia, cui lo scenografo Guglielminetti ha offerto l'appoggio di una tavolozza ricca di colori fragranti e di impasti spiritosi; e la partecipa-

zione di uno splendido quartetto di clowns, « I Salvadori », le cui remote radici italiane hanno trovato il miglior terreno per crescere e formarsi nella coltivatissima civiltà teatrale anglosassone. Ma gli è mancato il terzo e definitivo sostegno: il testo. Gli è mancata la squisitezza di rifinitura di un dialogo che sapesse suscitare dalla materia così sapientemente inventata sul palcoscenico un'eco più intima di verità umane.

Il testo di Perrini assolve diligentemente alla sua funzione strutturale, dà una traccia all'azione e prepara le occasioni perché si innesti e si giustifichi l'intervento dei clowns; e giunge anche a dare alle loro apparizioni buffonesche un valore simbolico, un significato di necessità che non soltanto rende spiegabili le loro ripetute irruzioni, ma le innalza a un'intuizione di arguta fantasia. Eppure a questo copione manca il tocco della completezza, il sapiente e leggero respiro della poesia.

Esaminando le situazioni ci si rende conto trattarsi di un'unica trovata che si ripete con varie sfumature. Una storiella banale, assolutamente priva di significati inediti. Ma la sorpresa degli angeli custodi, che dispongono delle mille stravaganti risorse della clownerie per contendere un'anima semplice al maligno, è di sicura efficacia e attinge ad una autentica vitalità fantastica. I Salvadori hanno trasformato con la loro arte questa trovata; ne son balzati fuori, sul ritmo veloce della loro invenzione, esilaranti sortite di angeli combinati nelle foggie più paradossali. Ne han fatto veramente un'inesauribile sorgente di squisita e cordiale comicità, largamente e profondamente comunicativa per intima letizia. Insomma, sono stati angeli che ci hanno fatto ridere con gioia, suggerendo anche una piacevole commozione.

L'altro verso sentimentale della

Dracuz 284 - maggio 1960

storia è affidato a due personaggi: Semiramide (Midi) e Nino: gli innamorati degni di Pegnet. Qui la poesia poteva scaturire da un respiro di giovinezza fresca, irruente e ansiosa nell'amore, cui l'insidia insinuava una melanconica venatura di malizia. Nel loro dialogo avrebbe potuto riscattarsi il banale moralismo della favola, così come la trovata degli angeli è stata salvata dalla sincera cordialità dei Salvadori. Ma Midi e Nino hanno ricevuto dall'autore battute puramente di comodo, da cui difficilmente trapre il senso più intimo della loro umanità. Così la commedia ha una sola ala che batte, si solleva a tratti, ma regolarmente ricade.

Gli attori della Compagnia Stabile hanno spalleggiato con lodevole spirito di assimilazione il «poker» dei *clowns* non riuscendo pertanto a guadagnare la delicata disinvoltura del loro estro caricaturale. Ricordiamo il Passatore, l'Esposito, il Buttarelli, l'Erbetta, il Cortese, la Cini, la Parmeggiani, il Delmi, il Bartolucci, la Prono, la Magoia ma soprattutto Raul Consonni che più di tutti ha saputo far sentire nella macchietta affidatagli un autentico pizzico di umorismo (che è quanto dire un segreto tocco di umanità).

Giorgio Guazzotti

## L'autentico Liolà

Nell'opera teatrale di Martoglio non abbiamo risultati originali e compiuti. Si direbbe che ogni volta l'autore sia stato tentato di sconfinare oltre i limiti di un teatro d'uso sapientemente costruito, ma che poi abbiano preso il sopravvento i bisogni del suo artigianato (Nino Martoglio fu anche capocomico e direttore di compagnia). Quasi in ogni suo lavoro troviamo una ragione d'interesse: talora è lo spunto paradossale (come in *Aria del Continente* e in

*San Giovanni Decollato*); talora l'ambiente inedito (come in *Annata ricca massaru contentu*, *l'ambiente contadino*, o in *Riutura quello marinaio*) talora un personaggio (come quello del mendicante cieco in *Nica*).

Pirandello ha appreso certamente da tali esempi a misurare le possibilità e le esigenze teatrali. Si vedano i due lavori scritti in collaborazione con Martoglio *'A vilanza* e *Cappiddazzu* paga tutto in cui, alla luce delle sue opere posteriori sono chiari i termini della sua partecipazione. In *'A vilanza*, un personaggio che si è visto soffiare la moglie sotto i suoi occhi, rende la pariglia al suo mortificatore per puro spirito di vendetta, che egli chiama equità — vilanza — mosso nel suo agire da una logica spietata. In *Cappiddazzu* paga tutto lo scioglimento dell'azione avviene attraverso una farsa in cui agiscono le tipiche maschere siciliane (capitanate da Giufà, servo sciocco). Il protagonista attraverso questa recita mette a nudo le miserie e le meschinità di coloro che lo circondano. Il ricordo di Amleto appare evidente; ma il continuo raffronto che i personaggi compiono tra se stessi e le maschere che li impersonano, preannuncia una ben diversa impostazione: quella di Sei personaggi e Stasera si recita a soggetto. I due lavori, proprio in questa novità che s'introduce con Pirandello, hanno un'autentica ragione d'interesse.

Di poco posteriore è *Liolà*, pubblicato e recitato in dialetto della campagna agrigentina. E' notissima ed è stata ampiamente commentata l'edizione italiana. Ci contenteremo in questa sede di porre in rilievo come ben altra linfa vitale e schiettezza rappresentativa ci offra quella in dialetto. In Martoglio, nonostante le concessioni al mestiere che abbiamo visto, l'idillio e il compiacimento fanno sempre posto a una crudezza e a un dinamismo che

il palcoscenico rende prepotenti e che partono da un'audace impostazione della visione realistica. *Liolà* non ha più scorie, possiede una perfezione raffigurativa non più raggiunta dopo *Le baruffe chiozzotte* e nelle sue ricche risorserie comiche nasconde un tenero pathos, una ricerca serena, una nostalgia acuta e sincera della felicità possibile, delle immagini popolari riacquistate nel loro terreno d'origine, nella loro solare libertà. Quel che in italiano — nel dialogo — appare artificio, necessario ma sempre artificio, nel dialetto è invece osservazione diretta di nuovissima creazione lessicale, tratta dalle lezioni quotidiane nel lavoro e nei rapporti umani. La freschezza e la spontaneità del dettato si avvertono con esperienze reali e approfondite. Pirandello stesso poté spiegare le ragioni del suo *Liolà* e dei suoi lavori dialettali, in termini di ineccepibile chiarezza: «L'opera di creazione, infatti, l'attività fantastica che lo scrittore deve fornire, sia che adoperi la lingua, sia che adoperi il dialetto, è sempre la stessa. E perché allora uno scrittore, se quest'opera dell'attività creatrice è pur la stessa, si serve del dialetto invece che della lingua, cioè d'un mezzo di comunicazione molto più ristretto? Non per ragioni d'arte, evidentemente; ma per altre varie ragioni che restringono tutte la letteratura dialettale come conoscenza, giacché sono appunto ragioni di conoscenza, della parola o delle cose rappresentate. O il poeta non ha la conoscenza del mezzo di comunicazione più esteso, che sarebbe la lingua; oppure, avendone la conoscenza, stima che non saprebbe adoperarla con quella vivezza, con quella natività spontanea che è condizione prima e imprescindibile dell'arte; o la natura dei suoi sentimenti e delle sue immagini è talmente radicata nella regione di cui egli si fa voce, che gli parrebbe disadad-