

umiltà di essersi tenuta una parte di poco rilievo: l'ha recitata come un pezzo di antologia. Lina Volonghi è stata Nora e ha spiegato, rivelato il personaggio con straordinaria virtù e bravura. Bianca Toccafondi, in Sara, è stata coraggiosamente espressiva. S'è scritto di qualche incertezza da parte del pubblico, ma sono le reazioni di una «prima»; dopo di essa un vero grande successo. Ricci avrà il primato anche questa volta. E O'Neill, in Italia, gli deve non poco.

Vittorio Vecchi

## LA SIGNORA ROSA

Quella splendida commedia che è *La Signora Rosa* di Sabatino Lopez è stata — quanto mai opportunamente — ripresa al Teatro Sant'Erasmo di Milano, il 29 ottobre 1958, per l'interpretazione di Carlo Ninchi, Laura Carli e Fausto Tommei. Uno dei compiti principali delle Compagnie dovrebbe essere quello di far conoscere, man mano, alle nuove generazioni, le opere più significative di un dato periodo teatrale. Trent'anni dopo la rappresentazione (Padova - Teatro Garibaldi - Compagnia Vergani, Lupi, Cimara: 29 marzo 1928) riascoltare *La Signora Rosa* vuole dire, per molti giovani, smuovere dei preconcetti, far opera di chiarificazione verso se stessi, collocare l'autore nella sua luce giusta, talvolta ben diversa da quella tutte ombre confuse, che appaiono su saggi frettolosi, libri scritti per se stessi ed enciclopedie, purtroppo, settarie. Sabatino Lopez ha un grande posto nel teatro italiano, dall'ultimo decennio dell'Ottocento (il suo primo atto del 1889) alla prima metà del nostro Secolo (*Giovannino* è del 1948), e le sue opere — come si dimostra ad ogni ripresa — sono eccezionalmente vitali e resistono nel tempo, perché teatro, vero teatro, con un dialogo mirabile.

Al Teatro Sant'Erasmo, trent'anni dopo, il successo è stato — come si prevedeva — magnifico. Carlo Ninchi, Laura Carli, Tommei e gli altri loro compagni hanno recitato con molta bravura. Di Carlo Ninchi si sapeva, poiché aveva già interpretata quella parte, che fu di molti altri grandi interpreti; ma la mag-

giore attenzione — ed attesa — era per Laura Carli, col ricordo di altre «Signora Rosa» da Vera Vergani, che s'è detto, fu la prima, Maria Melato, Wanda Capodaglio, Paola Borboni, senza tener conto della più grande Irma Gramatica, che metteremo sul piedistallo della gloria, senza alcun confronto. \*

## COMICA FINALE

La Compagnia del Teatro Stabile di Torino, il 30 ottobre 1958, con la partecipazione straordinaria di Dario Fo, ha rappresentato quattro farse, imbastite su vecchi canovacci, dello stesso Fo: «Quando sarai povero sarai re», «La Marcolfa», «Un morto da vendere», «I tre bravi».

■ Con la giustificata intenzione di accattivarsi le simpatie del pubblico, valendosi di accorgimenti e di «sorprese» intese a tener desta l'attenzione attorno al proprio programma, lo Stabile torinese ha iniziato la stagione, come dire... dalla fine; ha scelto per l'apertura uno spettacolo di piena, esclusiva comicità, dichiaratamente farsesco, di quelli che un tempo sarebbero stati posti in calce al cartellone a bilanciare, nelle capacità ricettive degli spettatori, il peso di troppo impegnativi sforzi drammatici.

Comica finale è, infatti, il titolo di questo spettacolo che Dario Fo ha costruito, dalla rinvenzione del dialogo sino alla regia, facendo perno sul proprio particolarissimo temperamento di attore. Il richiamo a un'antica consuetudine è evidente: era abitudine, anche delle migliori compagnie, mandare a casa lo spettatore dopo averlo conciliato con una «comica finale». Ma ancora più indietro nel tempo, e ai margini della più «autorevole» attività drammatica, quello della farsa era il modulo teatrale più capillarmente diffuso, quello a cui più facilmente si accostavano i ceti popolari e i pubblici periferici, magari iscrivendo nella canzonatura offerta da una ingenua e grossolana comicità i rilievi — involontariamente critici — che veniva istintivo trarre dal costume e dagli eventi del proprio tempo. Come da sempre, in quelle risate popolari si sfogavano, contemporaneamente, una carica istintiva di cordialità e di giocondità e un estro polemico altrettanto spontaneo. Dario Fo ha ripetuto il percorso di questa vitalità comica ormai estinta, sino a rintracciare quelle origini che, storicamente, si possono vedere connesse con l'embrione della nostra attuale società nazionale. Le «chiavi» per montare le situazioni comiche del proprio spettacolo egli le ha tolte da vecchi copioni — tramandati per linee interne — in uso presso una delle più gloriose famiglie comiche ottocentesche, quella piemontesissima dei Rame. Patetico omaggio alla perduta felicità espressiva in un ingenuo mondo teatrale? Anche, ma solamente «in margine». Il lavoro di Fo non ha voluto essere una diligente operazione di rilevamento filologico, ma la reinvenzione di un'effervescenza di motivi comici sull'occasione offerta da vecchi tracciati. Dei rudimentali meccanismi da lui riscoperti, egli ha conservato i movimenti essenziali arricchendoli di tutta una nuova progressione di ingranaggi, moltiplicando ed esasperando le sorprese e i moduli di questo gioco con una libertà di invenzione estremamente moderna. Quando l'ingenuità di certi gesti e di certe battute, per la violenza dei contrasti o per il parossismo delle ripetizioni, tocca l'assurdo, proprio allora, da essi, ha origine un ripen-

samento ironico; la risata meccanicamente estorta illumina di una luce spietata un vizio, una deformazione; apre una riflessione.

La proposta di Fo non è dunque soltanto piacevolmente scanzonata, ma ha una sua malizia; sorge dalla simpatica e cordiale intuizione di voler riacciare i legami con una tradizione sepolta ma non svuotata, ma ubbidisce poi, più sensibilmente, a un estro intelligente e spericolato che, impossessatosi di certi materiali comici tradizionali, li tende e li forza sino a portarli al punto critico della loro resistenza. La contaminazione è evidente, e non sempre si risolve in risultati organici. Come interprete — ed è qui che va cercata la chiave del suo lavoro di attore e di regista — la sua sagoma allampanata che si muove con accentuati ricorsi mimici dando la sensazione di una figura che si espande al punto di disarticolarsi, la sua recitazione in cui la battuta meccanicamente si ripete, si accavalla, precipita e si arresta stralunata così da far pensare a un discorso di cui si sia perso il controllo, inscrivono i suoi personaggi e i suoi temi in una dimensione tesa al massimo: è la proiezione nell'assurdo che trasforma in una forza spietatamente critica quell'ingenuità. Occorre perciò che l'ingranaggio della situazione cui il personaggio partecipa sopporti questa tendenza all'espansione, sappia disporre di questa presenza disordinata e anarchica e li contenga nel proprio ritmo. Le intuizioni di questo attore sono di origine schiettamente popolare, hanno una matrice realistica; ma il trattamento, il loro modo di estrinsecarsi, si vale di un intervento estremamente sofisticato dell'intelligenza. Di qui la legittimità, anzi la felicità di questa scelta e di questo incontro con la farsa popolare ottocentesca; ma anche la insufficienza di certi risultati. Non tutti quegli antichi materiali presi per lo spettacolo reggono sino in fondo; alcuni si frantumano proprio sotto la pressione della sua personalità di interprete.

Difetto di origine o difetto di elaborazione? Saremmo tentati a imputare le lacune dello spettacolo più alla fretta della trattazione (e perciò della sceneggiatura e della regia) che ai motivi ispiratori: che è quanto dire che lo spettacolo è, come scelta, perfettamente giustificato. Si sente ancora troppo la genialità di un estro non perfettamente dominato e di invenzioni non ben coordinate: gli spunti non sono abbastanza ricontrollati in tutta la loro portata, e l'improvvisazione, per quanto generosa di motivi e geniale di trovate, non giova a meccanismi che devono funzionare puntualmente. Certo Fo si è reso conto che, pur guardando con simpatia il mondo cui si rivolgeva per estrarre la materia del suo spettacolo, inevitabilmente avrebbe dovuto sottoporlo a una spietata trasfigurazione ironica; la sua adesione a quell'ingenuità farsesca non poteva essere altro che un pretesto. Ma ha poi sviluppato sino in fondo questa premessa critica? Come tecnica di recitazione sì, ma come ridimensionamento dei meccanismi e, soprattutto, come elaborazione del dialogo, si è qualche volta affidato a soluzioni superficiali. Ci sono nello spettacolo degli scompensi di ritmo fra la recitazione e l'azione che vanno fatti risalire a questa incompleta preparazione; vi sono delle zone ancora sorde che vanno imputate semplicemente a un mancato approfondimento.

Alcuni elementi appaiono solamente « pensati », non ancora completamente individuati secondo le concrete necessità della scena. In Quando sarai povero sarai re l'arguzia di quell'avvio dello spettacolo ottenuta con la presentazione della compagnia dei comici girovaghi (con molto spirito marcata dalla musica di Fiorenzo Carpi) non riesce a mantenersi sufficientemente rilevata quando s'intrec-

cia paradossalmente con la vicenda dell'uomo che vuole diventare a tutti i costi povero per poter essere re, e deve perciò essere dissuaso dai comici i quali vengono pagati per dimostrarci che essere re comporta l'infelicità. La melodrammatica sarabanda caricaturale che i comici improvvisano attorno al ricco ammattito non trova un piano di contrasto, non si confronta ironicamente con la filosofica disperazione della loro normale condizione umana. Sarebbero bastate forse poche notazioni perché risaltasse questo fondo ironico che avrebbe dovuto costituire l'impalcatura critica di tutto lo spettacolo.

Così l'armadio che si offre da rifugio al paradossale carosello dei personaggi della « Marcolfa » — la vecchia serva che avendo vinto alla lotteria si vede improvvisamente corteggiata da tutti — rimane un elemento sfuocato, che non contribuisce alla dinamica della situazione e in cui tende a smorzarsi l'efficacia del gioco.

Nei Tre bravi la prova di coraggio con cui vengono impegnati tre gradassi, chiamati a liberare un castello dagli spiriti — scena di per sé ingegnosa e deliziosamente risolta — non ingrana con un adeguato risvolto di umoristica sorpresa nel finale offerto dalla prova di astuzia delle tre figliole del castellano che hanno inventato gli spiriti per accalappiare tre mariti.

Sono appunti dettati dal riconoscimento e dal rispetto per uno spettacolo intelligente, ingegnoso, divertente; certamente indovinato come proposta. Ma che può essere notevolmente migliorato, come resa. Comunque è spettacolo che — per sua natura — ha bisogno di un certo rodaggio: gli attori debbono immergersi nei ritmi alla perfezione, i disegni mimici debbono perdere certe rigidità di impostazione, le battute scorrere rapide in perfetta sincronia. Una organicità che soltanto il ripetersi delle repliche potrà portare.

Le caratterizzazioni di Fo risaltano immediatamente: è una personalità comica di originale rilievo; ma va subito detto che nell'edizione torinese di questo spettacolo, che farà poi la sua strada per l'Italia, egli ha trovato dei soddisfacenti collaboratori oltre che in Franca Rame (la equivoca ingenuità sottolineata dallo stridulo falsetto della sua voce sortisce un efficace effetto ironico) e in Antonio Cannas, un attore che con le sue angolose stilizzazioni ha ormai inventato un suo tipo comico dai risultati sicuri, negli attori « locali »: in De Toma, particolarmente felice in tutte le prove, in Gina Sammarco, in Cesare Polacco, e in Lucetta Prono, Carla Parmeggiani, Pietro Buttarelli e l'Esposito.

Giorgio Guazzotti

