

Catullo, Alessandro Ninchi, Renato Lupi, Valerio Ruggeri. Lo spettacolo non è mancato; se mai ci si può domandare se il gioco valesse la candela, e se trattandosi della nostra Sicilia — per la quale il discorso sul teatro è sempre aperto, anzi spalancato — il risultato è stato produttivo. Quanto è costato lo spettacolo? quanti spettatori vi hanno assistito? Non risponderemo a queste domande, ma volendo fare simili sforzi, crediamo, si dovrebbe essere tentati a creare in Sicilia, e proprio a Catania per il « Festival di Sicilia » organizzato dal Turismo di questa Città, un « Festival Pirandelliano » di altissimo livello, con regie ed attori di grande nome sul quale Festival poggiare il richiamo nazionale ed internazionale, onde farne una « tradizione » del luogo, annualmente. Il richiamo dovrebbe (e potrebbe) essere tale da indurre la Regione e l'Assessorato allo Spettacolo a puntare su un « Festival Pirandelliano » tutte le carte teatrali. Senza con ciò togliere merito ai registi locali, come Accursio di Leo, Giovanni Cutrufelli od altri, che di anno in anno, di diritto, al fianco di registi come potrebbero essere Visconti o Strelher, o altri della medesima statura artistica, potrebbero, finalmente, raggiungere quel « quid » che fa nazionale ed internazionale e non sempre locale. Essi sarebbero — sia chiaro — indispensabili ad un Festival Pirandelliano, per sangue e temperamento, ma non sarebbero i soli a dover risolvere il gioco.

Facciamo ancora poca strada, oltre Acitrezza, per ritrovarci a Taormina, dove nel teatro greco-romano, quindi in altra cornice altamente suggestiva, ma altrettanto particolare, il regista Giovanni Cutrufelli ha allestito il *Cid* di Pierre Corneille, in una sua traduzione. L'Istituto siciliano del teatro gli ha fatto credito, evidentemente, e l'impegno è

stato assunto decorosamente, ma non si può negare una certa perplessità da parte di coloro che, estranei agli interessi di tali iniziative, si trovano di fronte a spettacoli che, per quanto nobili, sono l'aspirazione di pochi e suscitano un relativo interesse. Perché Corneille al teatro greco-romano di Taormina? ci si potrebbe anche domandare. La Sicilia — perché per noi esiste prima di tutto la Sicilia e il teatro siciliano (poi il teatro in Sicilia e se mai teatro italiano di siciliani) — ha bisogno di un teatro adeguato ai tempi della rinascita voluta dalla sua autonomia amministrativa, da una società che richiede riforme di strutture nuove e non può vivere tra le anacronistiche riprese del vecchio teatro dialettale, come non si trova sulla sua strada tra Wilder e Cecov, Gide e Corneille. Il credere che queste paternità possano giovare a chi le propone e le realizza è, crediamo, una aspirazione di Cutrufelli nella quale l'isola non si troverà mai come sede adatta. Dov'è la Sicilia in questi spettacoli? La nostra isola ha prerogative del tutto particolari che non potrà mai risolvere con un piano di riecheggiamenti teatrali internazionali. La nostra « condizione teatrale » è tanto difficile da aver resistito perfino a Gassman a Siracusa con l'*Orestide*, nel mag-

gio scorso, pur tenendo conto della perfetta aderenza dell'opera e del luogo. Questo perché si è giunti all'usura e la « presenza del fatto nuovo » non è più privilegio di raddomanti; anche il teatro si stacca da una Sicilia di maniera, resa tale dai mezzucci degli ultimi attori dialettali ancora attaccati a tipi superati, e ipocrisie sceniche che falsando la realtà alla ribalta concorrono alla descrizione di una Sicilia superata.

Ritornando a Pierre Corneille, nostro ospite dopo 276 anni dalla sua morte e 323 dalla prima rappresentazione a Parigi, al Théâtre du Marais, del suo *Cid*, diremo che la tragicommedia (fu definita « tragedia » solo nelle successive rappresentazioni del 1648) ha ancora « fatto spettacolo » a Taormina, assumendo quel particolare andamento che il regista traduttore si era prefisso. D'altronde, è risaputo che, col suo *Cid*, anche Corneille mancò alle regole, non rispettando le « convenienze della connessione nelle scene » facendo così nascere una famosa polemica. Allo spettacolo di Taormina hanno preso parte, Giulio Bosetti, Luisa Fiore, Leonardo Gorla, Raul Grassilli, Ottorino Guerrini, Fulvia Mammi, Glauco Mauri, Giovanna Pellizzi, Lino Troisi, Berta Ugolotti, Tullio Valli.

Carlo Lo Presti



## \* LA "TEMPESTA" DI SHAKESPEARE NEL GIARDINO REALE

L'Ente Municipalizzazioni Torinesi, del quale diamo notizia con compiaciuto rilievo in *Taccuino*, ha inaugurato la sua attività il 1° settembre 1960 in uno degli spiazzi più adatti e suggestivi dei giardini di Palazzo Reale. Per spettacoli all'aperto, la città offre panorami inconsueti, dagli splendidi giardini reali, appunto, al non meno incantevole Valentino, Superga, le rive del Po; la collina e il fiume offrono quanto di meglio si possa desiderare, spostandosi e cambiando, secondo la migliore aderenza del luogo all'opera. Questo lo ha detto, prima di iniziare la recita, brevemente, ma con convinta intenzione per quanto riguarda l'avvenire della città in fatto di spettacoli — anche per l'Esposizione del '61, che è alle porte — l'avvocato Valdo Fusi, presidente dell'Ente Provinciale per il Turismo.

Perché è indubbio che si deve per primo al suo entusiasmo ed ai suoi propositi la pratica realizzazione dell'iniziativa. Lo spettacolo « Suono e luce », che anche quest'anno ha avuto regolare svolgimento, risale a molti anni nelle intenzioni di Fusi, che se materialmente giunse poi in ritardo fu perché Torino si muove accortamente, ma con troppa lentezza. Questo è arcinoto, e crediamo che l'Ente Manifestazioni Torinesi sia stato costituito, appunto, dal Comune, dalla Provincia, dalla Camera di Commercio e dall'Ente Provinciale per il Turismo, per la necessità di poter agire speditamente, senza dovere — per concludere — frenare troppo frequentemente gli slanci.

Per primo spettacolo si è scelta la Tempesta di Shakespeare. Scelta felice? fino ad un certo punto, perché dalla Tempesta si può ricavare — è vero — uno « spettacolo », ma soltanto a discapito della parola, trattandosi dell'opera nella quale il poeta ha toccato altezze mai raggiunte in precedenza. Al tempo di Reinhardt e di Tumiatì, quando non esisteva l'invasata prepotenza degli attuali giovani registi, la Tempesta veniva recitata, sia pure dignitosamente anche per la parte coreografica, ma senza elementi esterni ed estranei, tali da disperdere la trasfigurazione lirica dell'opera, alterandone in alcuni punti perfino il significato. A questi canoni fondamentali di rispetto si attennero Giorgio Strelher, nel giugno 1948, in Boboli a Firenze, mettendo in scena la stessa versione di Quasimodo, della quale si è « servito » — è proprio il caso di dire servito da sé — il regista Colli. A quella rappresentazione, ricordiamo, eravamo accanto a Renato Simoni, che della traduzione scrisse il giorno dopo « molto bella, limpida, nobilmente, vivamente espressiva e teatrale ». Ma come ritrovarla, quella traduzione, tanto a Verona, nel luglio 1957, al Giardino Giusti, come a Torino, al Giardino Reale, per il cattivo uso fattone da Enriquez allora e da Colli, ora? Quasi irriconoscibile. Tanto a Verona (certo molto peggio che a Torino: eravamo presenti) come da noi, i due registi si sono preoccupati di presentare il « loro spettacolo » (con la Tempesta di Shakespeare). Un vero andazzo. Invece di salvaguardare i valori trascendenti e surreali dell'opera, Enriquez si buttò agli effetti a buon mercato, con frivoleria, con carnevalesca realizzazione del naufragio, fino alla stucchevole insistenza degli effetti comici disgustosi del buffone e del cantiniere. E via continuando. E se Colli è stato assai, diciamo assai, più contenuto e nobile, ha ecceduto a sua volta, per abuso di regia, con un bizantinismo basato su magnetofoni e suoni stereofonici, dando a questi mezzi — nientemeno — che il valore della parola, talvolta lasciando in scena i personaggi ad ascoltare le loro battute, arbitrariamente troncate sulla loro bocca per farle diventare « voci della coscienza ». Questa singolare sfiducia nella parola pura, in La Tempesta, ci è sembrata perfino puerile, quando il sistema ha spezzato anche il lungo racconto di Prospero. Qualunque sia il limite tra realtà e fantasia, tra sentimento e idea del poeta, non si può sovrastare, sovrapporre, rinchiudere la sua immensa umanità con giochi artificiosi. La Tempesta si disperde: sale alla superficie il sottofondo, viene fuori lo scenario della Commedia dell'Arte; lì dove Trinculo e Stefano non finiscono più di annoiare con la loro bottiglia. Non ripeteremo il « racconto » di quest'opera, considerata la più ricca d'immaginazione e di pensiero, fra tutte quelle di Shakespeare, ma ci soffermeremo per ciò che è nella nostra esperienza di teatranti, al ricordo di passate interpretazioni in rapporto alla distribuzione fatta dal regista Colli, non certamente rilevante. Strelher, nel 1948, a Firenze — con la Compagnia del Piccolo Teatro di Milano,

naturalmente — ebbe a sua disposizione Pilotto, Moretti, Santuccio, De Lullo, Battistella, Caprioli, e nella vivida e mutevole ubiquità di Ariel, Lilla Brignone. (Parentesi: è la prima volta, crediamo, che un regista rompe con la tradizione — che ha pure la sua ragione nella « mutevolezza » non soltanto fisica — di affidare questa parte ad un uomo, invece che ad una giovinetta. A Torino, con buona volontà, ma acerbamente, Ariel è stato il mimo Paolino Poli). A Verona, nel 1957, Salvo Randone, fu Prospero, splendidamente, e fu la sola voce e la sola luce di quella Tempesta; a Torino, decisamente, gli attori non erano che in piccola misura proporzionati al compito. Salvando la dignità e la sicurezza di Ernesto Calindri, nelle belle vesti di Gonzalo, ma anch'egli a tratti sperduto come gli altri nell'ascolto dei magnetofoni e delle lunghe, anche se ottime musiche del Liberovici, l'insieme ha risentito della difficoltà di poter mettere insieme un « cast » secondo necessità, dati i continui impegni degli attori, soprattutto d'estate. Sappiamo, a questo proposito, le difficoltà che ha dovuto superare Ivo Chiesa per trovare gli attori adatti alla commedia di Marcello Rietman La grande speranza che il Teatro Stabile di Genova reciterà a fine settembre al Festival di Venezia. Fosco Giachetti era Prospero: ottimo attore, ma lontano da questo personaggio. Prospero è proprio contrario all'autorità conferitagli: la sua ambiguità, l'amorevolezza, l'insinuazione devono fare partecipi lo spettatore dell'impenetrabile mistero ch'egli possiede. Nello Ascoli e Peppino De Martino, parlavano napoletano. Troppo. Meno volgarità che a Verona, ma invadenti e sorretti da una vis comica da divertimento troppo elementare. Gualtiero Rizzi è sempre un ottimo attore; diligentissimi Seve-

rini, Melani, Caiati, Lori, Aprà. Mario Bardella era lo schiavo deforme Calibano: ha avuto misura fino a quando non è stato trascinato dal buffone e dal cantiniere; gli atteggiamenti scimmieschi, prima validi, si sono tramutati, allora, in acrobazie. Quel personaggio non ha soltanto grottesco rilievo, ma è sopra tutto in preda ad una sorta di aggressiva disperazione. Miranda, era Bianca Galvan: ha fatto del suo meglio con scolastica imprecisione. Scene e costumi di Mischa Scandella, al servizio del regista le prime, decorativi gli altri. Un pubblico magnifico ed un successo cordiale. Da notare con compiacimento che, alle ultime due repliche, tutti i 1500 posti creati con una impalcatura a scalini, costeranno duecento lire ognuno. Anche in questo le intenzioni del nuovo Ente risultano evidenti.