

Il XIV Festival della prosa a Bologna

Una scelta di testi, di autori, di interpreti veramente « impegnati ».

Alla ribalta per la serata di apertura « Ciascuno a suo modo » dal « Teatro nel teatro » di Pirandello, nell'interpretazione dello Stabile di Genova, con l'ottimo Alberto Lionello. Sofferamoci su questo nome: il ricordo dei testi comici, d'avanspettacolo, che ci presentava alla televisione qualche anno fa, è ormai ben lontano dal Lionello di oggi, che, dopo la clamorosa affermazione delle sue non comuni doti nel « Diavolo e il buon Dio » ha comunicato a Diego Cinci nel « Ciascuno » quella sagacia, quella sarcastica acutezza e sorniona eleganza intellettuale che gli sono proprie.

La commedia, rappresentata nel 1924 ed abbandonata per parecchi anni è stata riproposta ora con coraggio, con fiducia, e la sua rappresentazione fuori dell'ombra del passato, fuori dal suo mondo (dotato con fine e perfetta malizia dall'autore stesso) ci ha convinto ancora una volta che Pirandello non teme il tempo.

L'azione si impenna su tre piani fondamentali: la realtà che filtrata dalle mani dell'autore diventa finzione là sul palcoscenico, la finzione artistica del palcoscenico che per il pubblico si tramuta in realtà, e la realtà della Morello che, attraverso l'azione scenica della Morello, si sente poco a poco imporre la realtà della finzione.

Dal « teatro nel teatro », ma più che una commedia nella commedia, è una commedia attorno ad una commedia. Il primo atto è solo discussione del dramma, e la sua rappresentazione è nella recitazione delle mascherine, degli uscieri, delle locandine stesse. È una commedia a chiave dove l'attore del dramma vero della vita, è incancellabile e, se dapprima indifferente, inetto a vedersi nel grande specchio in cui l'autore lo riflette, è poi indignato della sua immagine; ribelle quindi se lo « spettatore intelligente » vuol chiarirgli di che si tratti, rimane poi affascinato, e finalmente è pronto all'identificazione. Il pernio è Delia Morello alias la Morello « che tutti sanno chi è » dice l'elenco dei personaggi; e la locandina così suggerisce « tranne se stessa ». Un vero casus belli femminile, una personalità ingigantita, fal-

sata, esasperata dalla forza vincente delle opinioni altrui, ma interiormente alla costante ricerca della semplicità perduta, della sua parte di verità soverchiata dalla rappresentazione di se stessa che gli altri hanno creato. Tutto è doppio nel ciascuno: il Pirandello autore del tutto di se stesso, le situazioni, le battute chiacchierate dal pubblico e quelle recitate sulla scena. E Diego Cinci risarcisce il proprio fallimento creandosi profeta e giudice degli atti altrui: dunque anche all'interno della commedia nella commedia c'è uno spettatore e critico: il gioco di specchi è veramente illimitato. L'autore affronta anche il pubblico, ne crea un campione statistico e gli dà vita attraverso la ricerca della verità, che se all'inizio è soltanto curiosità e pettegolezzo, si tramuta poi in quell'abbassare istintivo della voce durante l'irruzione nel palcoscenico.

Una delle più grandi accuse rivolte al Pirandello fu quella di non creare personaggi sotto la cui apparenza si potesse intravedere un essere, una personalità vivente, ma solamente dei fantocci, delle mere astrazioni. Pure, però, i suoi fantocci « parlano », e attraverso il loro linguaggio teatrale che crea una comunicazione diretta fra palcoscenico e pubblico, una commozione, un patimento comuni, negano quella sterile cerebralità di cui il loro autore era accusato. Può un'astrazione convincere il pubblico a soffrire con lei? Non è forse invece questo fantoccio un'esplosione, un ammasso di passione che schianta i vecchi temi strutturali e diventa un vero personaggio di vita?

Questo interrogativo accomuna nella nostra mente il « Ciascuno a suo modo » con « I sei personaggi in cerca di autore ».

La scena si apre su di un gruppo di attori che stanno provando: gli interpreti arrivano, si salutano, chiacchierano, la solita « prima donna » che arriva in ritardo, tutto come avviene usualmente ad una qualsiasi prova teatrale. D'improvviso compaiono sei personaggi non previsti dal copione, che non sono interpreti del dramma da rappresentare; sei sconosciuti che sono subito scambiati per i soliti intrusi che fanno perdere tempo. Attraverso le loro parole sapremo poi che sono solo dei personaggi, che la loro vita sta nelle loro parole, nella loro storia. Consci di que-

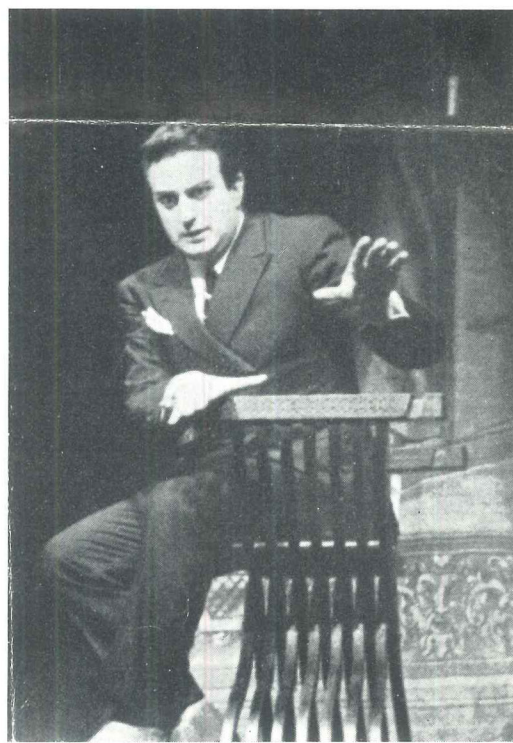
sto, essi propongono al regista la rappresentazione della loro intima essenza; « il Padre », « la Madre », « la Figliastro », « il Figlio », « il Giovinetto », e « la Bambina » hanno tutti qualche cosa da dirci.

Liberi dall'impaccio delle parrucche, vestiti come qualsiasi attore veste fuori di scena, essi si affidano alla parola, maschere nude davvero, dando un potente rilievo alla dialettica pirandelliana, creando un'atmosfera che si fa sempre più densa, sempre più impregnata di orrore, fino all'inconsulto gesto suicida del Giovinetto.

Il dramma doloroso dei sei personaggi crea un testo completamente privo di confini cronologici, eterno per le eterne verità che espone, eterno per l'eterno conflitto fra personaggio creato dalla fantasia dell'autore e interprete che tale fantasia vuole materializzare. Conflitto che si estende in quella più ampia divergenza tra i sei ed i viventi: essi, esseri inesistenti, sanno che la sola vita possibile è quella immaginaria, ed ansia di esistere è in loro; gli altri, i viventi, sono invece attratti dall'annientamento. Si erge sugli altri la figura del Padre, con il suo basso desiderio, con la sua generosità che spinge la moglie tra le braccia del segretario e poi fuori di casa; figura minacciosa e provocatrice. Al suo fianco la Figliastro, che gli dovrà essere debitrice per la mania di vivere che le ha dato, e che adempie con furia cupa ed ostinata il suo compito istigatore ed oltraggiante.

I sei personaggi, così come ci sono stati proposti dalla regia di De Lullo e dalle interpretazioni di Valli della Falk e della Albani, hanno rivelato luci nuove, ci hanno mostrato di quanti panni siano vestiti (alcuni dei quali a doppia faccia). De Lullo ha immaginato che lo spettatore sia chiamato ad assistere ad una prova del dramma ad opera della Compagnia De Lullo-Falk-Valli-Albani, portando così fino alle estreme conseguenze la formula del « teatro nel teatro »: riconosciamo gli interpreti, uno ad uno, a viso scoperto; c'è anche De Lullo stesso, regista, che lascerà il suo posto a spettacolo iniziato per andare, come tutti i registi, in fondo alla sala, e seguire da là il lavoro degli attori. Indiscutibile è inoltre la smagliante e sfac-

A sinistra, il Don Giovanni di Molière nell'adattamento brechtiano. A destra, l'efficacissimo Alberto Lionello in « Ciascuno a suo modo » di Pirandello.



65 0 N.....

L'ECO DELLA STAMPA
(L'Argo della Stampa: 1912 - L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C.C.I. MILANO N. 77394

Direttori: Umberto e Ignazio Frugiuole
VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28
MILANO
Telefono 723.333

Casella Postale 3549 - Telegr.: Ecostampa-Milano
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

SELEZIONANDO - NOTIZIARIO TIMO
VIA MEUCCI 4
MAG. 1964
GIU 64

LEGGASI A TERGO

cettata interpretazione degli attori, dal complesso « Padre » di Romolo Valli alla tristezza ribelle e scontrosa ebn cui la Falk ha colorito vivacemente la nota figura della figliastra. Reso così, chiaro come mai, il dialogo pirandelliano, siamo ad un livello talmente elevato di valori, che è impossibile farne una scala. Fra le due rappresentazioni pirandelliane, il « Don Giovanni » di Molière, in cartellone nell'interpretazione del Teatro Stabile di Palermo, che ce lo presenta nell'adattamento brechtiano. E' un Don Giovanni, figlio, come tanti altri, del famoso « Burlador de Sevilla » di Tirso de Molina. Molière ha creato un personaggio in cui l'impudenza amorosa non ha quel tanto di passione e disperazione che potrebbe accattivargli una certa indulgenza, e ci fa vedere in lui solamente un vizio calcolato, una certa malvagità indifferente. Più che della conquista, si compiace dell'inganno, deride l'onestà, si beffa della religione e di ogni fede perché crede solo che due più due fanno quattro. E' un arido egoista, un vanesio, un superuomo ben diverso da quello di Shaw, così dimesso. E' un seduttore come se ne trovano a dozzine; un amore per ogni porto, ha la « conquista facile » perché offre ricchezze e denaro, e non ha quindi neanche l'abilità che i poveri marinai devono costantemente usare. L'adattamento di Brecht non ha portato sostanziali modifiche al testo: qualche apparizione in più o in meno di taluni personaggi, qualche figura in più che è solamente una comparsa. Nulla di nuovo davvero: una commedia che scorre così, come tante altre.

La caratteristica più evidente della tecnica teatrale di Mrozek è un espediente antichissimo: il ribaltamento delle situazioni. Prigionieri cospiratori che diventano sudditi leali, entusiasti tutori dell'ordine che si trasformano in furenti avversari, in fanatici ribelli. Questo il tema fondamentale de « La Polizia ». In un paese in cui nessuno ormai più si ribella all'ordine pubblico costituito, la polizia sembra perdere il suo scopo, sembra venir meno la sua ragione di vita: l'ultimo ribelle, in prigione da dieci anni, custodito come una reliquia, nonostante il capo della Polizia cerchi di farlo restar fermo nelle sue idee di ribellione, si converte, abiura. Al contrario un fedele suddito che si finge ribelle per « dar lavoro » all'organizzazione cui appartiene, finisce col diventare davvero un elemento pericoloso.

Lo svolgimento, condotto con un notevole gusto per i giochi di parole, porta ad una conclusione logica e macchinosa insieme: il generale — oggetto di un fallito attentato —, il capo della polizia, il vecchio e il nuovo ribelle, finiscono con l'arrestarsi l'un l'altro. L'uomo padrone diventa schiavo, comanda ed è perciò costretto ad ubbidire a se stesso. Per rompere questo cerchio è necessario compiere un atto di volontà libera ed assoluta: così infatti Mrozek fa agire i suoi personaggi nel finale de « La Polizia ».

« In alto mare », Mrozek mette tre naufraghi, sopra una zattera: il Grosso, il Medio, il Piccolo. E' chiaro fin dall'inizio che il Piccolo dovrà sacrificare se stesso alla fame degli altri due: ma a questa conclusione già definita ed ovvia, si arriva attraverso uno svolgimento razionale, attraverso una prassi insospettabile. Il Grosso è sicuro di soddisfare la sua fame, ne è tanto sicuro anche il Medio, che per salvarsi gli scodinzola continuamente attorno. Si fanno le votazioni, ci sono i discorsi elettorali e c'è, immancabile, il broglio elettorale del Piccolo, che si vede perso. Tali e tanti sono però i motivi che rendono necessario il suo sacrificio (gli altri due sono sempre stati orfani, poveri e infelici), che alla fine i due riescono a convincerle anche la vittima stessa, che anzi si dichiara addirittura felice del proprio sacrificio. E la tavola viene imbandita. Ne « La Polizia » l'uomo si ribella, in « Alto mare » no, ed è allora che diventa vittima. Vien fatto di chiedersi se al teatro di Sławomir Mrozek sia attribuibile un valore di



« I sei personaggi in cerca di autore » di Pirandello nella rappresentazione della Compagnia De Lullo-Falk-Valli-Albani.

ribellione o non piuttosto quello di un'amara constatazione che nell'uomo fermenti una vaga tendenza al sacrificio e maturi in lui l'abitudine all'ubbidienza. Teatro comico? Sì, ma non aspettiamoci un comico innocente. « Les mains sales », cioè « Le mani sporche » di Sartre destò fin dall'inizio non poco scalpore ed ardue polemiche che puntavano, più che sul valore stesso dell'opera, sulla tematica affrontata, sullo svolgimento e sul significato politico che tutti vi vollero intravedere. Sembrò un'ardua polemica contro il comunismo, un atto di accusa, una denuncia di metodi spietati, abolitori di ogni libertà d'azione, morale e personale; il perseguimento, da parte di un sistema, dei propri fini, incurante delle limitazioni che ciò comporta ai singoli individui. Naturalmente ci fu chi si servì di tale situazione e non tardò a sfruttare il nome di Sartre per i propri fini faziosi. Si sa che il viaggio di Sartre verso il comunismo fu lungo e accidentato: fu, la sua figura, quella del compagno di viaggio critico. Ma Sartre in questo testo non mirava all'anticomunismo, bensì alla rappresentazione di quei temi che io portarono giusto a quella posizione di nettissimo e pervicace, se pur critico, fiancheggiamento.

L'autore, esasperato da tali polemiche, giunse quindi a porre il veto mondiale a tale rappresentazione: ora esso è stato tolto proprio per il Teatro Stabile di Torino, che ci ha presentato l'opera in questo Festival. Sartre ha

sempre sostenuto che alla base de « Le mani sporche » non c'è ombra di dibattito ideologico, non c'è ombra di faziosità, ma una ben precisa e profonda analisi di una situazione i cui termini riflettono un atteggiamento umano di fondamentale e di significativa portata.

In un paese impegnato in una guerra, coloro che sono per una rigorosa e apertamente rivoluzionaria indipendenza incaricano Hugo di uccidere il capo della fazione moderata (Hoederer). Hugo, però, resta affascinato dalla personalità e dalla concreta saggezza della sua vittima, e lo uccide solamente per un motivo ben diverso da quelle ragioni politiche che avrebbero dovuto spingerlo: egli crede che Hoederer insidi la moglie Jessica. Quando uscirà di prigione sarà ben difficile per lui comprendere i motivi che hanno portato il suo stesso partito ad abbracciare le idee di Hoederer e a fare del vecchio capo un eroe. Hugo si lascerà sopprimere dai suoi compagni di partito, si sacrificherà per abbellire la morte della sua vittima.

Sartre non ha avuto simpatia per il personaggio di Hugo, come non l'ha per tutti i giovani indecisi, spinti da una parte dalle proprie tendenze, e dall'altra dalla formazione che gli altri hanno dato loro. Sartre vuol trattare qui, al di fuori di ogni tematica, di ogni partito, di ogni ideologia, l'incapacità a risolversi, ad entrare direttamente e concretamente nella vita, accettandone leggi e com-

promessi, la ripugnanza quindi a sporcarsi le mani. Niente per Sartre è più bello e commovente di quanto lo sia il rappresentare un carattere nel momento stesso in cui si forma, quando l'uomo opera la scelta e la libera decisione che impegnerà tutta la sua vita. Hugo è il personaggio tipico dell'indecisione, della non capacità a scegliersi, e pertanto è destinato ad essere travolto. Abbiamo visto quindi come il parlare di comunismo o anticomunismo sia al di fuori della vera comprensione di quest'opera: Sartre ci presenta una situazione in cui tutti possono trovarsi, e invita tutti, indipendentemente da qualunque ideologia, alla concretezza e all'impegno morale.

L'Hugo di Giulio Bosetti è febbrile, incerto, sincero, pieno di attonito stupore; possiamo dire che un felice incontro è avvenuto tra il personaggio e l'interprete: l'Hoederer di Gianni Santuccio è un po' troppo simpatico, ma vero, completo e scultoreamente delineato. Le polemiche sorte all'apparizione de «Le mani sporche», lo scalpore che generalmente segue la rappresentazione di un'opera che rifletta situazioni di vita comuni, facilmente, se bene a volte erroneamente come abbiamo visto, riferibili alla società costituita, alle fazioni, alle organizzazioni vigenti, sembrano invece non aver atterrito Leonardo Sciascia che nella nota finale al racconto lungo «Il giorno della civetta», precisa quanto difficile sia lo scrivere e mantenersi nei limiti che le leggi dello Stato e la suscettibilità di coloro che le fanno rispettare, impongono. Queste parole, messe a giustificazione dell'opera di «depurazione» fatta al proprio scritto, sono invece una sfida vera e propria. Sciascia non conosce omertà, egli cerca contraddizione e conflitto, respinge qualsiasi problema teorico sulla esteticità dell'impegno letterario e si dispone semplicemente a forzare i limiti della tradizione per costringerla a dire tutto. E dire tutto, per la mafia siciliana, è mostrare il proprio lato umano, la necessità, la profondità umana, le basi concrete della propria esistenza. Il capitano dei carabinieri Bellodi, giunto in Sicilia da Parma per distruggere la mafia, disposto ad usare tutte le armi in suo possesso per farlo, si trova affascinato dall'umanità che sotto quell'organizzazione si cela, e lo scontro fra lui e Don Mariano Arena, noto e temuto capomafia, è lo scontro umano fra due veri uomini che radicano le proprie convinzioni su di una ragione d'essere. Sotto il male, Bellodi avverte l'esistenza di una grande energia umana distorta e confusa, al di là di ogni legge e pietà, una massa irredenta di energia umana, di solitudine, una tragica e cieca volontà. Ma volontà e umanità. Un cieco ricostruisce nella mente, oscuro ed informe, il mondo degli oggetti; don Mariano così ricostruisce il mondo dei sentimenti, delle leggi, dei rapporti umani. Bellodi acquista la consapevolezza di questa grande energia umana da redimere, di queste volontà distorte a cui aprire la via della luce, e si affeziona alla Sicilia, ne resta affascinato. Alla luce della sua verità, comprende l'errore altrui, ma lo rispetta perché è una massa veramente carica di energia e umanità che in esso si muove. Il capitano Lawrence si prepara a combattere gli arabi e ne resta affascinato: avviciniamo al capitano Bellodi questa figura e più chiara ce ne sarà la comprensione.

Sciascia rompe la compattezza dell'omertà, ma lo fa per mostrarci i lati umani delle istituzioni «invisibili» condannabili ma pur meritevoli di rispetto. Rispettiamo l'errore, se è dovuto, da parte di chi lo pratica, a mancanza di luce, e se al di sotto di esso vi è una base di umanità, di volontà, di forza da redimere.

Attraverso i personaggi vivi di Pirandello, che altro non sono che la concretizzazione

delle passioni umane, attraverso il teatro delle situazioni capovolte presentatoci da Mrozek, osservate le situazioni di vita sviscerate di fronte ai nostri occhi da Sartre, aperto uno spiraglio sulle organizzazioni segrete e riconosciute del nostro tempo per merito di Sciascia e Sbragia, ci accostiamo all'Amleto presentato in chiusura da Albertazzi, con una curiosità più che altro rivolta all'interpretazione, con l'ansia, sì, di godere di un godimento già vissuto, ma soprattutto con la curiosità di scoprire a quale aspetto della storia ormai nota l'attore avesse voluto dar rilievo. L'Amleto-Albertazzi è in continua lotta contro la consapevolezza paralizzante della propria impotenza, tenta di ingannarla, di eluderla, di sopraffarla. Sta qui l'energia inesaurita dell'interpretazione.

«Faccio Amleto perché la realtà spesso mi pesa e mi umilia», dice Albertazzi, e la realtà che pesa ad Amleto è quella della propria debolezza, dell'incapacità ad affrontare di petto situazioni che lui stesso riconosce vergognose. Non ha la forza di reagire a spada tratta, non ha slancio interno, combattivo, non ha volontà di rompere, con un atto di forza, il cerchio di inganni e umiliazioni che porta, con lui, tutta la corte di Danimarca a vivere nell'acqua stagnante che, viscida, copre con infida e repellente quiete le vergogne di un indegno gesto compiuto. Egli conosce bene i limiti della propria debolezza, conosce bene d'altra parte la strada da intraprendere per infrangere la cortina di nebbia che lo tiene impigliato, ma non ha la forza di muovere un dito, e si trascina così nel dubbio del fare e del non fare, del lasciar correre, dell'abbandonarsi, del far finta di nulla, o d'altra parte di agire, di affermare una personalità che egli stesso sa di non possedere. Giunge, come tutti i deboli e gli indecisi, ad un compromesso: se la spinta ad agire proviene a lui dal di fuori, riesce a giustificare se stesso, gli atti non consoni alla sua personalità, di fronte al suo debole spirito. Amleto sa che dovrebbe agire, ma di sua spontanea elezione non lo farebbe mai, avrebbe bisogno che qualcuno glielo imponesse. E così ricorre ad un mezzo soprannaturale che gli consenta di uscire dalla cieca via in cui si trova, un mezzo al di fuori delle proprie capacità logiche e ragionevoli, un messaggio soprannaturale, impostogli dall'alto, al di sopra della sua natura umana: lo spettro. Lo spettro non è un fantasma vero e proprio che gli viene a raccontare una storia a lui non nota, che gli mette in mano una spada e gli dà una missione da compiere; ma è piuttosto un volersi far autorizzare da un qualcosa di soprannaturale perché le sue forze volitive sono insufficienti. Il mondo che si oppone ad Amleto è l'abbiezione, la nebbia, l'inerte condiscendenza della regina e la doppiezza di Polonio. Anna Procler dà notevole rilievo all'improvviso risveglio della coscienza della regina; Anna Maria Guarnieri crea un'Ofelia svincolata da inibizioni, trascinata, contro la sua stessa purezza, all'oscenità, e per cui il suicidio incolpevole è insieme purificazione e liberazione. Il pubblico bolognese ha seguito con interesse e simpatia le varie rappresentazioni e possiamo concludere, senza tema di errare, che il Festival di quest'anno si è mantenuto ad un altissimo livello di impegno, di prestigio e d'arte vera. Gli autori scelti, veri numi dell'Olimpo della prosa, i testi, la varietà degli argomenti, le interpretazioni ottime, i personaggi perfettamente aderenti alle personalità degli attori, anzi a volte da questi ancor più puntualizzati, hanno apportato un vero godimento spirituale agli appassionati, a coloro che si augurano con noi, che la prosa non debba mai morire.