

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912
L'Informatore della Stampa: 1947)
UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATA NEL 1901 - C. C. I. A. MILANO N. 77394

Direttori: UMBERTO e IGNAZIO FRUGIUELE
MILANO

VIA GIUSEPPE COMPAGNONI 28, Telefono 72.33.33
Corrispond.: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

LEGGASI A TERGO

IL PONTE - FRIGIZO

- MAG. 1964

TEATRO

GLI SPETTACOLI A ROMA

La seconda parte della stagione teatrale romana¹, quella che dall'inizio dell'anno si è protratta fino a primavera, è stata ancor più della prima caratterizzata da un sostanziale buon esito. In genere, gli spettacoli si sono distinti per il notevole livello estetico, alcuni di essi hanno conseguito addirittura il grado dell'eccezionalità. Si vorrebbe poter parlare diffusamente di tutti, perché tutti lo meriterebbero: pieno di interesse il *Cabaret degli italiani*, un genere al quale il nostro pubblico non è troppo abituato, significativa *I burocrati* del giovane Silvano Ambrogio, commedia premiatissima fra le italiane nonostante il consenso limitato che ha fatto seguito ai trionfi milanesi, notevole la ripresa dell'*Enrico IV* proposta da Salvo Randone, per non parlare di *Vita di Galileo*, di cui questa rivista ebbe ad occuparsi diffusamente in altra occasione². Nella impossibilità di riferire di ognuno, preferisco soffermarmi con maggior ampiezza sugli spettacoli più importanti, sia per impegno dei testi che per la realizzazione che per il successo di pubblico.

Isabella, tre caravelle e un cacciaballe. — Esiste su Cristoforo Colombo una biografia antichissima, in cui il navigatore viene presentato in una luce completamente diversa da quella sotto la quale la storia ce l'ha consegnato. Avventuriero, truffatore, addirittura mago, egli appare mosso da intenzioni abbastanza estranee alla scienza che in modo così determinante servì, particolare sul quale è difficile pronunciarsi se non altro per una sorta di pudore che si prova di fronte ai grandi avvenimenti storici. In definitiva, chi fosse Colombo può interessare fino a un certo punto, gli scopi che mossero Isabella ad appoggiare la sua impresa non sono elementi di per sé essenziali nella valutazione dei risultati, appunto essi essendo l'oggetto più valido per un giudizio.

Al di là di ogni pretesa di rifare la storia, risulta invece interessante rivedere gli avvenimenti di cui quei personaggi furono, consapevolmente o no, protagonisti, per esaminare l'incidenza sul piano dei rapporti tra i popoli, tra gli uomini, sociali. E quanto ha fatto Dario Fo in quest'ultima sua commedia, così diversa dalle altre che l'hanno preceduta, eppur in fondo simile, ricca di contenuti, ordinata nella successione del racconto anche se, a volte, sintetica dove avrebbe dovuto essere ancora analitica. Gli avvenimenti legati alla scoperta dell'America, specialmente quelli che si riferiscono alla preparazione del viaggio e alle difficoltà incontrate da Colombo nei suoi rapporti con la corte spagnola, acquistano una dimensione diversa dalla usuale, le ragioni che spinsero le due parti a un incontro così fruttifero di risultati, denudate fino all'impudicizia, lasciano scoprire la volontà del navigatore di soddisfare le sue esigenze scientifiche, l'intuizione politica della regina, la cortina di incomprendimento, di ignoranza, di superstizione contro la quale Colombo si trovò a urtare durante la preparazione dell'impresa. E i metodi cui ricorse per difendersi, sempre a dar credito all'antico biografo, si possono ritenere autentici, solo che si pensi al livello della società europea di allora.

La commedia vive in un clima da teatro epico. Senza timore di scomodare i grandi nomi, dirò che la poetica brechtiana trova una logica dimensione nell'atmosfera latina in cui viene immersa e dove il ricordo del grande teatro dell'arte non è una semplice constatazione di comodo. Nella capacità che dimostra di trasferire sulla scena il processo di una creazione maturata come autore, il Fo appare perfettamente in regola con la tradizione teatrale italiana, che ha un teatro di attori principalmente, e quando si riferisce a un teatro di autori-attori, raggiunge il livello del grande teatro.

I ricordi della « commedia improvvisa » si trovano dovunque nella rappresentazione, dall'inizio che finge uno spettacolo avvenuto su un palco di morte preparato per un attore, alla recitazione talvolta estemporanea e imprevedibile del Fo, che sa ancora di circense, ma appunto per questa spontaneità riesce meglio apprezzabile, al carattere quasi *sketchistico* che lo spettacolo assume nelle parti dove la mediazione del teatro appare meno valida. Ma di superiore v'è nel Fo l'ubbidienza a un impegno preciso, che è impegno morale, è impegno sociale, e come tale è volto a una dimostrazione. Viene da pensare, dicevo, a Brecht, ma ad un Brecht alleggerito, e positivamente, da una interpretazione fresca e leggera, quale il poeta tedesco avrebbe sicuramente apprezzato.

Quando si sia parlato di un testo di Dario Fo, si sarà implicitamente detto anche dello spettacolo, tanto i due aspetti della personalità dell'artista appaiono intimamente connessi. Si può aggiungere che felice è stata la scelta della scenografia, con la caravella che nasceva dal patibolo, ottima l'idea dello stendardo che serviva da sipario e sul quale erano dipinte scene riferite agli eccessi dell'Inquisizione, divertenti e orecchiabili le musiche. Dario Fo attore ha, probabilmente, compiuto tutto l'arco ascendente della sua parabola espressiva. Non c'è preziosismo interpretativo, evidentemente nel genere che gli è congeniale, di cui egli non sia oggi capace. L'intonazione può sembrare, talora, lievemente eccessiva, per certi scoppi di spontaneità che vanno un po' al di sopra del rigo, ma anche essi rientrano nella gamma di un'arte interpretativa che non ha eguali oggi in Italia, ed esercita con umiltà e dedizione una funzione dissociatrice dei « valori » della società dominante. Accanto a lui, la bellissima Franca Rame ha dimostrato di essere sulla strada di una graduale evoluzione verso un modulo recitativo di notevole rilievo, mantenendo alcune componenti di carattere guittesco, che costituiscono non poca parte del suo successo. Gli altri attori hanno lodevolmente affiancato i due protagonisti. Li ricordo tutti in un unico applauso, così come il pubblico, sempre numeroso ogni sera, ne ha sottolineato con soddisfazione la perizia.

Sei personaggi. — La statura artistica di chi proponeva una nuova lettura del più famoso testo pirandelliano, non poteva non mantenere le premesse da cui il discorso era partito. Che verteva sostanzialmente su un unico polo: esiste o no la possibilità di leggere e interpretare Pirandello dandogli la dimensione del nuovo tempo? Dalla risposta a questo interrogativo dipendeva l'accettabilità o meno di una rinnovata concezione critica sul problema Pirandello. Mettendo in scena, come hanno fatto, i *Sei personaggi*, i « Giovani » o gli « ex-giovani », come sembra amino ora farsi chiamare i componenti la compagnia, hanno dato una risposta affermativa. Una volta acquisito questo elemento determinante, rimaneva da stabilire quale fosse la strada più normale per conseguire un certo risultato. Essa non poteva essere che quella di una più accentuata « realisticizzazione » dell'opera, da cui andava tolto quel tanto di

¹ Per la prima parte, v. le cronache di teatro pubblicate nel n. 1, gennaio 1964.

² V. G. Bartolucci, n. 8-9, agosto-settembre 1963, pp. 1146-1150.

inatteso, di espressionista, di confuso contenuto nella originaria intenzione pirandelliana. Per questo obiettivo, indispensabile era privare i sei personaggi della condizione eccezionale in cui li aveva posti l'autore. Da ciò l'esigenza di abolire l'effetto teatrale della comparsa dei *sei*, avvolti in una luce irrealistica, e quasi simboleggianti una condizione umana, con il conseguente trasferimento tra gli altri attori nei movimenti iniziali del dramma. Studiate nella teoria, le soluzioni si prestavano a una interpretazione ben definita: creare attorno ai sei personaggi un mondo di realtà, e successivamente proiettarli nel sogno come esseri reali come individui che vivono la loro vicenda senza diaframmi che li separino dal mondo dei vivi.

Scegliendo questa via, Giorgio De Lullo, regista dello spettacolo, ha adoperato tutte le risoluzioni che consentivano la determinazione del suo assunto. Egli ha cominciato con il portare i *sei* alle medesime condizioni degli *attori*, facendoli comparire insieme nella scena iniziale. In tal modo, le commedie della finzione sono diventate due: quella degli *attori* e quella dei *sei*, particolare che rende realistica fin dal suo primo snodarsi la vicenda centrale. Ha, quindi, contenuto la funzione contraddittoria del *direttore*, delegandola ai due *primi attori*, i quali, esasperando talora addirittura in chiave comico-umoristica le differenze e gli scompensi che li oppongono ai *sei*, mettono in maggiore evidenza taluni motivi essenziali del dramma. Ha contenuto la recitazione dei *sei* entro i limiti di una corretta regola realistica, abbandonando gli scoppi sanguigni del *padre*, le stridule proteste della *madre*, le contorsioni espressionistiche della *figliastro*. Il registro, più basso di un mezzo tono, ha caratterizzato in misura ancor più radicale le intenzioni del regista, contribuendo ad una chiarezza di soluzioni, che mi pare di dover giustamente apprezzare. Spostata alla fine, l'apparizione, soffusa nel mistero, dei sei personaggi, dopo lo scoppio dichiarato « Realtà, realtà, signori! », sembra proporre soluzioni nuove, nelle quali si riconosce l'impossibilità per una realtà di essere rappresentata nella sua pura essenza, e dove la fantasia finisce con l'essere superata dalla realtà stessa. Non si può dire che il gioco sia riuscito facile e sempre. Talora l'onda della recitazione trascinava gli attori, a tutto scapito della chiarezza.

In questo difficile lavoro di ricostruzione del dramma, il De Lullo ha avuto la collaborazione di validissimi compagni, Romolo Valli ha detto la parte del *padre* come meglio non si sarebbe potuto, senza gli impeti furienti della vecchia maniera, ma con la tragica ponderatezza voluta dalle intenzioni del regista. In alcuni momenti ha avuto accenti di vera commozione, che hanno trascinato la platea forse oltre le intenzioni. Elsa Albani ha dato al difficile personaggio della *madre* una sofferenza interiorità, che ne ha fatto risaltare la sconcertante rivolta dell'animo di fronte agli avvenimenti. Fornendo al personaggio del *direttore* una dimensione finemente autentica, Ferruccio De Ceresa lo ha liberato da tutte le caratterizzazioni eccessive, che ne facevano una figura grottesca. Così come bravi erano tutti gli altri, dalla Falk, in cui persistevano taluni echi di una antica edizione di Orazio Costa, a Piero Sammartano, Nora Ricci, Carlo Giuffré.

Come ha accolto il pubblico le novità presentate dalla realizzazione del De Lullo? Benissimo, si deve dire, se gli applausi, le chiamate, le ovazioni ad ogni calar di sipario e soprattutto alla fine, quando la compagnia si è presentata a salutare, hanno ancora un senso.

Le mani sporche. — La polemica vivace e non sempre sincera che accom-

pagnò la prima edizione assoluta di questa complessa composizione sartriana e che caratterizzò nel medesimo senso anche la prima rappresentazione italiana, si è ripetuta in occasione della riproposta del testo che, consenziente Sartre, è stata offerta dal Teatro Stabile di Torino, per la regia di Gianfranco De Bosio. In sostanza, l'accoglienza che la critica romana ha riservato alle *Mani sporche* è stata sfavorevole. Il testo è stato riletto con l'animo del correttore severo, quando non semplicemente rigirato tra le mani come un piatto di cui si conoscano gli ingredienti e proprio per questo viene rifiutato senza togliersi nemmeno la curiosità di provarne il gusto. Quindici anni fa, il lavoro venne respinto dalla critica di un certo orientamento perché l'interpretazione ne metteva in risalto il carattere anticomunista, che le è invece assolutamente estraneo; oggi viene giudicato negativamente proprio per la ragione opposta. Eppure basterebbe accettare quanto il filosofo ha scritto accompagnando la sua autorizzazione allo spettacolo. In definitiva, ci si rifiuta di concepire la drammaturgia sartriana come un aspetto della di lui personalità culturale, in obbedienza ai canoni di una estetica consueta, in nome della quale non si capisce bene quali interessi poetici dovrebbero essere sostenuti. Per cui, l'unica voce autentica è venuta dalla stampa comunista, anche se tra le righe è facile scoprire la tutela di determinate posizioni politiche.

Il discorso condotto dal Sartre nelle *Mani sporche* è estremamente lineare e semplice, nonostante le complessità formali, che alcuni hanno voluto assumere come matrice principe dell'opera. Egli dibatte un tema che è sempre attuale nella dialettica dei partiti operai, intorno al rapporto che corre tra ideologia e prassi, tra il principio etico di cui l'intellettuale si fa spesso portabandiera e il continuo realismo, gli adattamenti, i condizionamenti cui deve assoggettarsi il politico attivo. Sarebbe bastato tener presente questo che è l'assunto totale dell'opera, inquadrare il dramma nel complesso di tutto il pensiero sartriano, per salvarne il valore essenziale. Questo non si è fatto o non si è voluto fare, sicché Sartre è stato ingiustamente travolto come autore di teatro, e nella caduta sono andati coinvolti anche aspetti della personalità dello scrittore da altre parti riconosciuti esattamente come fondamentali per la cultura contemporanea.

È stato detto da qualcuno che *Le mani sporche*, sottraendosi a qualunque giudizio come opera della creazione per rimanere assenti gli elementi intuitivi, potrebbe al più essere considerato alla stregua di un grosso dialogo su alcuni motivi premeditati dall'autore. A parte qualche opinabilità su principi estetici di natura crociana, che la storia dell'espressione contemporanea ci ha insegnato nella gran parte superati, rimane la considerazione che, anche sotto questo aspetto, l'opera non perde la sua sostanziale validità. Non si vede, a esempio, perché si possano accettare integralmente i dialoghi di Platone anche come opera di teatro, accogliere con favore testi brechtiani anche fra i più premeditati e propagandistici, e poi rifiutare *in toto* Sartre, accostandone l'opera a quella di un Sardou o di un Bernstein.

Riproporre il testo a una nuova e più accurata analisi, mi sembra scelta intelligente. Ancor più interessante l'iniziativa sarebbe stata se la regia del De Bosio avesse distinto più nettamente fra la parte durevole del testo e la sua caducità formale, fra ciò che contiene elementi concreti di pensiero e taluni aspetti della vicenda un po' fini a se stessi e vuoti di interessi autentici. Mi sembra, e vorrei sbagliare, che il regista, interpretando malamente il senso delle parole dell'autore, abbia voluto capovolgere l'impostazione del Brissoni,

che dell'edizione del 1949 fu direttore, insistendo su temi che non riguardano l'autore, ossia su quel preteso filocomunismo, che è, in un certo senso, all'origine dell'attuale *querelle*. Filocomunismo e anticomunismo sono due componenti che non interessano minimamente Sartre, almeno in questa sede. Nelle *Mani sporche* avviene lo scontro dialettico fra due parti di un tutto, con esiti che rientrano nel quadro di un preoccupante, ma fortunatamente superato, stalinismo.

Gianni Santuccio e Giulio Bosetti hanno prestato credibilità anche fisica ai personaggi da loro interpretati, specialmente il Bosetti, cui ben si addiceva la natura lievemente inclinata al romantico di Hugo. Meno convincenti, anche se egualmente efficaci, le due donne: Marina Bonfigli e Paola Quattrini.

Nelle mani dello Stabile torinese, Sartre gira i palcoscenici italiani. Il pubblico, che poi finisce sempre per aver ragione, ha accolto il lavoro come il prestigio culturale e, lasciatemelo dire, artistico del suo autore richiedeva.

ACHILLE MANGO