

fitainforma

ANNO XXII - N. 1

aprile 2008



Maschera d'Oro 2008 a La Barcaccia di Verona

Periodico ad uso del Comitato Regionale Veneto della Federazione Italiana Teatro Amatori • Pubblicazione bimestrale
Registrazione Tribunale di Vicenza n. 570 del 13 novembre 1987
Poste Italiane s.p.a. • Spedizione in Abbonamento Postale • D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n° 46) art. 1, comma 2, DCB Vicenza

Speciale Eleonora Duse



aprile 2008

tra gli argomenti di questo numero:

sommario

1 Editoriale

Alcune riflessioni di Aldo Zordan

2 Maschera d'Oro: 20 anni celebrati bene

Si è conclusa con la vittoria de la Barcaccia l'edizione numero venti del festival nazionale. Al secondo e al terzo posto le due concorrenti salernitane

8 L'appunto

Il prof. Luigi Lunari propone una riflessione sulla figura del "mattatore" nella realtà teatrale e in quella amatoriale in particolare

10 Eleonora Duse: le proposte della Regione e uno speciale sulla "Divina"

In occasione del 150° anniversario della nascita di Eleonora Duse, la Regione del Veneto istituisce un Comitato e lancia una serie di iniziative anche oltre i confini nazionali. In questo numero, un approfondimento sul ruolo la celebre attrice ebbe nel teatro del Novecento

18 Protagonisti

Giuseppe Barbanti ci racconta un altro personaggio importante per il mondo del teatro veneto. In questo numero un ricordo di Renzo Lorenzi attore, insegnante e dirigente veronese

32 Speciale: La mia banda recita il rock

Musical e "opere rock" stanno conoscendo una seconda giovinezza. Andiamo allora a infagare il millenario rapporto tra musica e recitazione: dagli aedi ai Negramaro



fitainforma

Bimestrale
del Comitato Regionale Veneto
della Federazione Italiana
Teatro Amatori
ANNO XXII
aprile 2008



giunta
regionale

Direttore responsabile
ANDREA MASON

Stampato in 3.900 copie
e inviato ai soci Fita Veneto
Registrazione Tribunale
di Vicenza n. 570
del 13 novembre 1987

Direzione e redazione
Contrà S. Gaetano 14
36100 VICENZA
tel. e fax 0444 324907
fitaveneto@fitaveneto.org
www.fitaveneto.org

Responsabile editoriale
ALDO ZORDAN

Comitato di Redazione
Alessandra Agosti
Bruno Cavinato
Giuliano Polato
Stefano Rossi
Emilio Zenato

Segreteria
Cristina Cavriani
Giuliano Dai Zotti
Roberta Fanchin
Maria Pia Lenzi

Stampa
Tipografia Dal Maso Lino srl
Marostica

Poste Italiane s.p.a.
Spedizione in Abbonamento
Postale D.L. 353/2003
(conv. in L. 27/02/2004 n° 46)
art. 1, comma 2, DCB Vicenza

Elezioni: impegnamoci per una Fita viva e moderna



Cari Amici,

come sapete, il prossimo 2 giugno si svolgeranno le elezioni dei rappresentanti nazionali della nostra Federazione, mentre entro centoventi giorni da allora saranno fissate quelle regionali e provinciali. Inutile dire che si tratta di un momento importante per la nostra organizzazione: un momento nel quale si decide quale Federazione vogliamo avere per i prossimi quattro anni. Ognuno, naturalmente, deciderà secondo le proprie convinzioni e i propri principi. Ma permettetemi di fare alcune considerazioni che ritengo particolarmente importanti proprio per noi elettori veneti: di una realtà regionale, cioè, che si trova da tempo in una situazione interlocutoria a livello nazionale.

Primo. Inutile usare mezzi termini: siamo stati noi veneti, nel 2004, assieme ad alcuni amici determinati, in occasione delle ben note vicende di Bellaria, a pretendere e ottenere la ripetizione di quelle votazioni. Abbiamo dimostrato, allora, una grande unità e un'altrettanto grande determinazione: se non fosse stato così, forse, le cose sarebbero andate diversamente. Ebbene, il Veneto ha dimostrato in quella circostanza di volere una Fita vera, trasparente, dalla faccia pulita. Facciamo quindi in modo che il nostro voto vada a chi condivide prima di tutto questa nostra visione federativa ed è pronto all'impegno serio per portare avanti progetti concreti di rappresentanza e visibilità per il bene di questa grande organizzazione, e non vada invece a chi accetta "giochi" o discutibili manipolazioni che non fanno che ledere l'immagine della Fita nel suo complesso.

Secondo. Riteniamo ci siano cambiamenti importanti da mettere in atto: primo fra tutti la formula della rappresentatività all'interno del Consiglio federale. Oggi paghiamo lo scotto di un sistema sbilanciato e basato - permettetemi di usare questo termine - su un frainteso senso di democrazia, per il quale, all'interno del Consiglio, ogni regione "vale" indipendentemente dal numero di compagnie rappresentate: così, una regione che come il Veneto conta oltre duecento associazioni artistiche ha lo stesso peso politico di altre che ne contano solo qualche decina. Questo sistema non ha senso. E' ingiusto, diciamolo. Sarà quindi importante appoggiare quei candidati che mettano all'interno del proprio progetto di lavoro, come obiettivo primario, la revisione profonda del sistema della rappresentatività. E non meno importante sarà che questi candidati - intervenendo con forza per superare l'ottusa staticità di alcuni - appoggino e si impegnino a portare avanti la necessaria riorganizzazione delle segreterie provinciali e regionali, considerando il fondamentale rapporto diretto con la realtà territoriale locale proprio delle prime e il ruolo di collegamento con la realtà nazionale delle seconde: entrambe dovranno essere messe nelle condizioni di lavorare al meglio, per poter essere volani efficaci della quotidiana azione organizzativa, promozionale e di rappresentanza della Federazione nel territorio.

Strettamente connessa a questa, un'altra considerazione fondamentale. E' inutile negarlo: il Veneto è avanti anni luce rispetto alla stragrande maggioranza delle realtà regionali. E Fita Veneto non è più disposta a rallentare, sono gli altri a dover sveltire il passo: con reciproco vantaggio, ne siamo certi; e con vantaggio della Fita nel suo complesso, perché è ora di proporsi a tutti i livelli come una federazione moderna, innovativa, presente, propositiva.

Infine, un richiamo a chi intende candidarsi. Fare il dirigente è gratificante, ma è un impegno, con tutto ciò che ne consegue. Meglio quindi essere onesti con se stessi e con gli elettori, rendendosi ben conto della responsabilità che ci si assume quando ci si propone come candidati.

Mi fermo qui, invitando ciascuno a compiere le riflessioni che riterrà opportune. Sia chiaro però che il Comitato Regionale Veneto è fermamente intenzionato a far comprendere - e non esclude alcuna strada per arrivare a questo - che quelle indicate sono le linee d'azione che ritiene prioritarie e indispensabili per il futuro della Federazione.

L'editoriale

scriveteci a fitaveneto@fitaveneto.org

L'importante edizione ha avuto un ottimo successo di pubblico

La Maschera d'Oro dei vent'anni

È andata a La Barcaccia di Verona la ventesima edizione del festival nazionale Maschera d'Oro, organizzato da Fita Veneto in collaborazione con Regione, Provincia, Comune, Circoscrizione 1 "Centro Storico", Associazione Artigiani vicentina, ditta Itersan e Il Giornale di Vicenza. La compagnia scaligera, già vincitrice di due edizioni della rassegna (nel 1995 e nel 2005) ha convinto il pubblico - quest'anno giudice unico della kermesse - con la spumeggiante

messinscena della commedia "Ostrega, che sbrego!" di Arnaldo Fraccaroli, per la regia di Roberto Puliero.

Arricchita dalla brillante performance dell'orchestra vocale a cappella Chorus Band di Milano, diretta da Mario Marelli, la serata delle premiazioni al Teatro San Marco di Vicenza ha concluso veramente in bellezza un'edizione della Maschera degna dell'importante anniversario, ottima sia sul fronte della qualità degli allestimenti proposti sia su quello

della partecipazione del pubblico, che ha affollato la platea del teatro vicentino ogni sabato dalla metà di gennaio. Accanto alla vincitrice, in lizza c'erano quest'anno altre otto compagnie; in ordine di apparizione: La Formica di Verona ne "L'impresario delle Smirne" di Carlo Goldoni, regia di Gherardo Coltri; Prototeatro di Montagnana (Padova) in "Hauseisen - Casa di ferro", scritto e diretto da Piero Dal Prà; La Trappola di Vicenza in "Un teatro per Jules. L'ultima rotta di Verne" di Adriano Marcolini, regia di Piergiorgio Piccoli e Aristide Genovese; Compagnia del Giullare di Salerno in "Sei personaggi in cerca d'autore" di Luigi Pirandello, regia di Andrea Carraro; Compagnia di Lizzana di Trento in "Ma invece il mio cuore" di Vittoria Fait Prosser e Aleverio Raffaelli, regia di Paolo Manfrini; Accademia Campogalliani di Man-



Il festival



La compagnia La Barcaccia di Verona riceve la Maschera d'Oro 2008

tova in "Re Lear" di William Shakespeare, regia di Maria Grazia Bettini; Piccolo Teatro al Borgo di Salerno in "Non ti pago" di Eduardo De Filippo, regia di Mimmo Venditti; Estravagario Teatro di Verona in "Parenti serpenti" di Carmine Amoroso, regia di Alberto Bronzato.

La serata ha visto anche la premiazione degli studenti vincitori del concorso letterario "La Scuola e il Teatro": al primo posto si è classificata Miriam Manfrin del liceo Quadri di Vicenza, al secondo Elena Agostini del Fogazzaro e al terzo Chiara Rossato, pure del Quadri. Premio anche allo studente dell'Ipsia "Scotton" di Breganze Massimo Azzolin, autore di un nuovo logo per la Maschera d'Oro.

Infine, commozione per l'assegnazione del Premio "Renato Salvato": il riconoscimento, attribuito a persone particolarmente impegnate a favore del teatro amatoriale,

è infatti andato alla memoria a Lino Cibotto, recentemente scomparso, per molti anni presenza fissa e preziosa nell'organizzazione dell'attività del Teatro San Marco: un lungo, caloroso applauso ha accompagnato sul palcoscenico la moglie, affiancata dai nipotini.

Alla serata finale hanno partecipato anche numerose autorità, rappresentanti di Comune, Provincia e Regione, dell'Associazione Artigiani, della Banca Popolare di Vicenza e della Uilt. Per la Fita nazionale - che ha consegnato una targa di benemerita ad Aldo Zordan, in qualità di presidente regionale veneto della Federazione - erano presenti la presidente Fiammetta Fiammeri e il vicepresidente Gianfranco Ara. A Fita Veneto è stata inoltre attribuita una targa da parte del Presidente della Repubblica, per il valore della manifestazione e l'impegno per essa profuso.

Terminata questa particolare edizione della Maschera d'Oro, il festival avrà il suo ormai tradizionale "secondo tempo" il prossimo 17 maggio, quando La Barcaccia, come vincitrice del festival e quindi dell'abbinato Premio Faber Teatro (promosso dall'Associazione Artigiani), potrà esibirsi sullo straordinario palcoscenico del Teatro Olimpico, il cui ideatore Andrea Palladio proprio quest'anno è celebrato nel cinquecentesimo anniversario della nascita.

Vale anche la pena ricordare che il festival è stato accompagnato quest'anno da due conferenze, ospitate nel grande auditorium dell'Associazione Artigiani: la prima, tenuta dal prof. Lunari, dedicata all'opera di Giorgio Strehler; la seconda, tenuta dal prof. Mario Bagnara, sui duemila anni di storia del teatro a Vicenza.



Il prof. Lunari premia il Teatro del Borgo di Salerno, secondo classificato



Il vicepresidente dell'Assoartigiani, Agostino Bonomo, premia la Compagnia del Giullare di Salerno, giunta terza



La giornalista Elisa Santucci ha presentato la serata



Tutte le compagnie partecipanti al festival hanno avuto una targa per ricordare il ventesimo della Maschera. Nella foto, un momento della consegna, con la presidente nazionale Fiammetta Fiammeri sul palco



L'assessore provinciale alla cultura, Martino Bonotto, accanto a Miriam Manfrin, studentessa dello Scientifico Quadri vincitrice di questa edizione del concorso letterario. Questa la motivazione della Giuria: "L'elaborato, completo nelle sue parti, armonioso e lineare, con un linguaggio preciso e fluido, evidenzia una notevole capacità di analisi delle tematiche pirandelliane. Rilevanti altresì le osservazioni tecniche sull'allestimento teatrale"



Massimo Azzolin, studente dell'ultimo anno dello "Scotton" di Breganze, accompagnato dalla sua insegnante Erica Bordignon, riceve il primo premio del concorso "Crea il logo", con il quale si chiedeva agli studenti di pensare un nuovo volto per la Maschera d'Oro. Questa la motivazione della Giuria: "Per la felice sintesi tra la pertinenza e l'efficacia del messaggio e la sua duttilità in un possibile impiego"

Ecco i vincitori del concorso letterario

Primo classificato

Miriam Manfrin

Liceo Quadri di Vicenza

La Sicilia, patria dei Pupi e di Pirandello: cos'hanno in comune? Ogni autore di teatro conduce, manovra e modifica per tutto lo spettacolo i suoi personaggi, che poi verranno rappresentati da un attore. In "Sei personaggi in cerca d'autore", il drammaturgo siciliano non è un "burattinaio" e i suoi personaggi delle marionette, ma questi ultimi sembrano allontanarsi da lui stesso e vagare alla ricerca di un altro autore che li rappresenti, che permetta loro di vivere. Non sono personaggi usuali: sono "nati vivi" e ora vogliono vivere; hanno una loro personalità molteplice e tutti portano il proprio dramma. Essi sono apparsi sul palcoscenico della fantasia di Pirandello, improvvisamente, senza che egli se ne rendesse conto, e cominciano a tormentarlo perché la loro tragedia sia rappresentata: "Ho scritto questa commedia per liberarmi da un incubo", dice lo stesso drammaturgo.

Ed eccoli, quindi, questi sei personaggi: entrano in scena dalla porta principale del teatro S. Marco, sabato 2 febbraio, e passano in mezzo alle file di spettatori attoniti. Va bene,

Pirandello è Pirandello, ma chi si poteva aspettare un'entrata così singolare? L'atmosfera è inquietante, le luci quasi spente e la musica molto cupa... si vede il padre, un uomo sulla sessantina, vestito di nero, molto triste: Antonio Rimano lo impersona perfettamente, dando l'idea del Padre voluto dallo stesso Pirandello. Lo segue la Figliastrina, rappresentata da Paola Senatore, che la rende accattivante e colorita, ma di grande fascino. Dietro, a distanza, camminano la Madre (Amelia Imperato), tragicamente composta, il Giovinetto (Gianmarco Torre) e la Bambina (Caterina Micoloni). Ancor più distante, come se avesse a dispetto tutti quanti, avanza altero il Figlio (Rocco Romano). Ma come e perché sono nati questi personaggi? Nessuno lo sa, ma Pirandello ci offre una suggestiva spiegazione: "Il mistero stesso della creazione artistica è il mistero stesso della nascita naturale... un artista non può dire come e perché, ad un certo momento, uno di questi germi vitali gli si inserisca nella fantasia per diventare anch'esso una creatura viva in un piano di vita superiore alla volubile e vana esistenza quotidiana".

Potremmo definire "Sei perso-



A sinistra, commozione alla consegna del Premio Renato Salvato: la nipote di Salvato, Daniela, premia la moglie del compianto Lino Cibotto, per anni colonna organizzativa del Teatro San Marco e grande amico della Fita. Con loro sul palco i nipotini di Cibotto e il presidente della Circoscrizione I "Centro Storico" Maurizio Finizio

A destra, la consegna della targa di benemerita assegnata dalla Fita nazionale alla Fita regionale per la lunga e sempre più brillante vita del festival Maschera d'Oro



naggi in cerca d'autore", rappresentata sabato dalla Compagnia del Giullare, una commedia-manifesto dell'opera pirandelliana. Infatti racchiude in sé tutti i temi più ricorrenti del drammaturgo, come la pazzia, la molteplicità della natura umana, la morte... In aggiunta, tocca anche delle caratteristiche che la rendono unica e straordinaria: sono l'inganno della comunicazione, poiché questa è fondata sulla "vuota astrazione delle parole" e il continuo conflitto fra l'essere che è e la vita che cambia.

Ma Pirandello, non contento della complessità dei temi, propone allo spettatore un nuovo teatro, con gli attori che impersonano se stessi mentre i loro ruoli vengono presi dal vero personaggio, colui che "è" quel ruolo. Riprende vigore il teatro nel teatro, lo stesso usato da Paluto e Terenzio nelle loro divertenti commedie latine.

Siamo nel bel mezzo di una prova, sconvolta dall'apparizione di questi sei personaggi che pretendono di essere rappresentati. Tuttavia, non appena il capocomico tenta di intrappolare i loro drammi all'interno delle regole teatrali, dagli stessi (soprattutto dal Padre e dalla Figliastro) escono risate fragorose ed esclamazioni di dissenso: la loro storia non può essere rappresentata da attori, poiché, così facendo, interpretano "una cosa che... diventa loro" e non più dei sei personaggi. In questo modo viene accentuata la sottile linea che separa la realtà dalla finzione, fra le quali non c'è alcuna connessione: ciò che per gli attori è pura finzione, per i sei personaggi è l'unica realtà ("non abbiamo altra realtà al di fuori di questa finzione").

Ed è proprio questa impalpabile linea di divisione che la Compagnia del Giullare ha cercato di marcare, cogliendo in pieno l'anima della commedia. Sotto la guida di una buo-

na direzione di regia, dosando saggiamente luci e musiche, lo spettacolo è risultato suggestivo, elegante e "tradizionale", così come Pirandello lo volle. Da notare è la preparazione degli attori e, fra tutti, quella di Paola Senatore, che con un brillante uso del tono di voce e della gestualità, ha catturato gli occhi del pubblico per tutta la sera.

Ancora una volta, attraverso attori capaci e ben preparati, Pirandello ci ha stupito e, pur essendo di quasi novant'anni fa, la commedia lascia lo spettatore privo di certezze... che cos'è il palcoscenico? È "un luogo dove si giuoca a far sul serio"? Ed è pazzia "far parer vero ciò che non è"? Non lo sapremo mai... Il drammaturgo siciliano ci dà solo un piccolo indizio sulla sua opera: "Sei personaggi in cerca d'autore" è "un misto di tragico e di comico, di fantastico e di realistico, in una situazione umoristica affatto nuova e quanto mai complessa: un dramma che da sé, per mezzo dei suoi personaggi, spiranti parlanti semoventi... vuole ad ogni costo trovare il modo d'essere rappresentato; e la commedia del vano tentativo di questa realizzazione scenica improvvisa".

Secondo classificato

Elena Agostini

Liceo Fogazzaro di Vicenza

Se si tratti di realtà o finzione è il dilemma che lo spettatore si trova a dover risolvere di fronte a una delle commedie più brillanti di Luigi Pirandello: "Sei personaggi in cerca d'autore". Lo spettacolo è stato allestito dalla Compagnia del Giullare di Salerno e messo in scena nel corso del 20° Festival Nazionale Maschera d'Oro, al Teatro San Marco di Vicenza, lo scorso sabato 2 febbraio.

La luce è ancora accesa in sala quando un gruppo di attori, disinvolti e vivaci, si appresta

a provare un'altra commedia di Pirandello, "Il gioco delle parti", che sembra non soddisfare né il capocomico né gli attori. Dopo i primi battibecchi tra di loro, il capocomico impartisce le ultime disposizioni per le prove e biasima, innervosito, il ritardo della prima attrice proprio mentre questa fa il suo ingresso in sala e tutto ciò come se il pubblico non fosse presente.

A sconvolgere la situazione si presentano sei individui, che con passo lento e grave attraversano la platea dalla porta d'entrata al palcoscenico, quasi ad indicare la necessità che la vita reale entri nel teatro e chiedono che la loro storia venga messa in scena. Più che di storia si tratta di un vero e proprio dramma, che si presenta in modo complicato agli occhi dello spettatore, perché i sei personaggi lo raccontano ognuno dal proprio punto di vista, in un susseguirsi di interruzioni e di riprese caotiche dovute ai litigi tra di essi, per quale sia il dramma più vero, perché ognuno di loro vive un suo personale turbamento.

Si tratta di un Padre, pallido ed elegantemente vestito, di una Madre, atterrita dalla vergogna, che indossa il lutto, della Figliastro giovane e spavalda, del Figlio poco più vecchio, rigido nelle posizioni e quasi noncurante di ciò che succede intorno a lui, di un Giovinetto e una Bambina, che silenziosi assistono a ciò che accade. Ai loro occhi, però, la tragedia non è la vergogna della vicenda, rappresentata da un torbido intreccio di rapporti familiari che arriva a sfiorare l'incesto e che vede la morte dei due più giovani, ma è la disgrazia di essere vivi e vedersi negata la vita dall'autore, perché il personaggio non può vivere se non è stato scritto.

È proprio per essere scritti, quindi messi in scena, che i personaggi si trovano lì: una volta scritti avranno vita e saranno eterni, perché "il perso-

naggio è sempre qualcuno, mentre l'uomo può non essere nessuno".

Ha inizio così il gioco del teatro, che si illude di poter ricreare la realtà, ma che assegnando le parti agli attori fa sì che questi non siano che dei fantocci di qualcun altro e che nello sforzo di far parere vero ciò che non è, si rendono ridicoli. Nell'aggrovigliarsi delle riflessioni, dei retroscena e dei flashback della vicenda finisce che i sei individui diventano gli autori e gli interpreti di se stessi e il palcoscenico è il luogo dove si concretizza e si consuma il fatto stesso. Lo spettatore, disorientato, ha l'impressione che tutto accada in quel preciso istante e si consumi davanti ai suoi occhi, per cui ogni momento è prezioso e, come nella vita, non deve essere sciupato.

Perdendo il limite tra realtà e finzione, l'enigma di Pirandello emerge chiaro: se non sia la vita il vero dramma; ma la soluzione rimane celata in una vera e propria miscela tra vita e teatro, tanto che, alla fine, sorge il dubbio se lo stesso fatto sia vero o frutto della sceneggiatura teatrale.

Battute di spirito scambiate tra gli attori, dinamiche interne di simpatia o antipatia tra personaggi e attori e alcuni passi di danza alleggeriscono la tensione, rendono piacevoli la riflessione.

La scenografia di Michele Palillo è modesta, fatta di un tavolo e poche sedie su uno sfondo scuro, e viene poi "costruita" nel corso dello spettacolo dagli attori, secondo le indicazioni dei personaggi, per creare gli ambienti reali della vicenda. I costumi, curati dallo scenografo, sono semplici e adeguati al ruolo di chi li indossa; in generale tutto l'allestimento diretto da Andrea Carraro lascia molto spazio agli attori e al loro ruolo: tutti sono in scena, la luce aiuta lo spettatore a focalizzare l'atten-

zione sul personaggio che tiene le redini dello spettacolo in quel momento. Così purele musiche di Alfredo Micoloni, poco presenti, sottolineano solamente i passaggi-chiave della vicenda. Tra gli interpreti spiccano Antonio Romano, il Padre, in grado di donare dignità al proprio personaggio, e Paola Senatore, la Figliastro, capace di creare un alone di isterismo intorno al suo ruolo, attraverso le risate e il modo di comportarsi.

La consapevolezza della fragilità della condizione esistenziale dell'uomo, al centro dell'opera di Pirandello e magistralmente rappresentata dalla Compagnia del Giullare, risulta in grado di attrarre e appassionare il pubblico e si dimostra ancora attuale.

Terzo classificato

Chiara Rossato

Liceo Quadri di Vicenza

“Non si dà vita invano a un personaggio” diceva Pirandello. E non si dà vita invano nemmeno a una rappresentazione come quella messa in scena sabato 2 febbraio al S. Marco per la ventesima edizione della Maschera d'Oro. La grandezza dei “Sei personaggi in cerca d'autore” è stata straordinariamente rappresentata dalla Compagnia del Giullare di Salerno.

Assieme a “Ciascuno a suo modo” e “Questa sera si recita a soggetto”, il dramma fa parte di quella triologia che lo stesso Pirandello definì “teatro nel teatro”, in cui non viene più messa in scena la vita, ma il teatro stesso. Con che intento? “Niente, signore. Dimostrarle che si nasce alla vita in tanti modi, in tante forme: albero o sasso, acqua o farfalla... o donna. E che si nasce anche personaggi”. Pirandello con quest'opera intuisce che qualcosa si nasconde dietro la facciata della rappresentazione, della recita quotidiana che la vita impone a ogni uomo, e

ritiene che il suo compito, in quanto scrittore, sia quello di metterlo a nudo, di portarlo alla luce, attraverso la “Fantasia”, “servetta sveltissima” che “ebbe parecchi anni or sono la cattiva ispirazione o il malaugurato capriccio di condurmi in casa tutta una famiglia, da cui, a suo credere, avrei potuto cavare il soggetto per un magnifico romanzo”.

Così accade al S. Marco: palcoscenico vuoto e sipario alzato. Due sedie da una parte e tre dall'altra, accanto a un tavolo. Un telone che offusca la parte finale del palcoscenico. Il pubblico bisbiglia in attesa, guardando l'orologio. E poi ecco: mentre le luci ancora sono accese, il palco è occupato: gli attori salgono uno dopo l'altro facendosi spazio tra le poltrone del pubblico. Gli spettatori hanno proprio la sensazione di assistere, senza essere visti, alle prove di una compagnia teatrale. La commedia che si sta provando è “Il giuoco delle parti” di Luigi Pirandello e non manca nessuna delle canoniche passioni di chi fa teatro: insoddisfazione, paura, gelosie. All'improvviso, annunciate dall'uscire, ecco comparire sei misteriose figure. La tensione emotiva è alle stelle, anche grazie all'indovinata scelta musicale di Alfredo Micoloni. I sei personaggi dichiarano fin da subito di essere una famiglia abbandonata e alla ricerca di un nuovo autore che racconti la loro vicenda. Così, a poco a poco, tra l'irrisione degli attori, si delinea la storia di cui sono protagonisti. Tutto il pubblico conoscerà le disgrazie del Padre, della Madre, del Figlio. Tutti ci faremo stregare dalla personalità della Figliastro, dal suo coraggio di osare e di raccontare tutti i dettagli più difficili di questa storia. E tutti, infine, ci commuoveremo di fronte ai due bambini, vittime innocenti delle azioni altrui. Tutti capiremo che la storia di Pirandello è quella di una famiglia. Una

famiglia “moderna”, potremo dire. Il Padre decide di lasciare la Madre di suo Figlio nelle mani di un altro uomo. “Ma a fin di bene io lo feci... e più per lei che per me: lo giuro”. Alla morte del secondo compagno della Madre, la famiglia torna al paese d'origine. La Figliastro è iniziata alla prostituzione nella casa di Madama Pace e come cliente le capita proprio il Padre. Attratto dalla tragica storia, il Capocomico propone ai personaggi di metterla in scena affidando le loro parti ai suoi attori. I personaggi però non comprendono: vogliono essere loro, in prima persona, a dare vita a un dramma che non può essere di nessun altro. “Ecco penso che, per quando il signore s'adoperi con tutta la sua volontà e tutta la sua arte ad accogliermi in sé... difficilmente potrà essere una rappresentazione di me, com'io realmente sono”. Colpi di scena, riflessioni, flashback, il macchinista che per uno sbaglio fa calare per la prima volta il sipario. Tutto questo interrompe continuamente il corso della rappresentazione. Bisogna sempre tener presente il tentativo pirandelliano di svelare il meccanismo e la magia della creazione artistica e il passaggio dalla persona al personaggio, dall'aver forma all'essere forma, sembra dirci il regista.

Il racconto si conclude nella casa del Padre, dove avviene la morte accidentale della Bambina, annegata nella fontana del giardino, e il suicidio del Giovinetto che, di fronte al corpo senza vita della sorellina, estrae una pistola e si spara. Sul palcoscenico esplode lo scompiglio. Gli attori, impressionati dalle grida dei personaggi, si chiedono se tutto ciò che è accaduto sia finzione o realtà; il pubblico, sorpreso, si chiede cosa esattamente sia successo. Cala infine il buio e dietro al telone un riflettore illumina, imponenti e tragiche, le sagome dei personaggi in un ennesimo ben riuscito

sottofondo musicale.

La storia di questa famiglia è la storia di più vite. Vite ostacolate da rimpianti, rabbia e rimorsi, che, scorrendo incessantemente, dominano la scena e il suo tono drammatico. I frequenti cambi e scambi di luce ed ombra e le musiche, infatti, guidano raffinatamente il pubblico attraverso il continuo intrecciarsi di un tempo presente e passato, e contribuiscono all'onnipresente gioco di scambio tra realtà e finzione. Specchio dell'animo dei personaggi sono inoltre i costumi. Perfetta è sembrata infatti la scelta di Michele Palillo: accesi i vestiti degli attori, neri quelli dei Personaggi, ad accentuare ancor di più, se ce ne fosse stato bisogno, la differenza tra la Prima Attrice e la sua camicetta rosso acceso e la Figliastro che in lutto è “davvero”. “Un personaggio, signore, può sempre domandare a un uomo chi è. Perché un personaggio ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre ‘qualcuno’. Mentre un uomo - non dico lei, adesso - un uomo così in genere, può non esser ‘nessuno’”.

Teatro amatoriale? Sarà. Ma ciò che ha colpito di più è proprio la bravura degli attori. È il dinamismo del Padre (straordinario Antonio Romano) a trainare la conversazione: si esprime ora con un tono, ora con un altro, gesticola continuamente, si sistema i vestiti, si guarda di continuo le mani. Sorprendente la giovane Paola Senatore nel ruolo della Figliastro, con una forza d'animo e un'espressività davvero invidiabili. Bravi comunque tutti gli attori e particolare la scelta di vestire la bambina di bianco, una delle pochissime modifiche al testo originale.

Un discorso a parte merita la figura del Capocomico, interpretata da uno scoppiettante Carmine De Martino Adinolfi, che non ha mancato di far sorridere e stupire il pubblico, con la particolarità di se-

dersi continuamente al di sotto del palcoscenico, nella prima fila, in una magistrale interpretazione.

le emozioni di sicuro non sono mai mancate, la voglia di ascoltare nemmeno. Dunque soddisfatto il pubblico, a giudicare dai lunghi applausi finali, e che comunque non sono scarseggiati nel corso della rappresentazione. Regia straordinaria quella di Carraro, vista anche la difficoltà dell'opera. Per un classico come questo, infatti, è necessario un impegno maggiore. È importante non cadere nel banale, nel visto e rivisto, riuscire ad appassionare. E Carraro ha impresso all'opera un'originalità speciale. Così le piccole imperfezioni, tipo l'annegamento un po' troppo caricato della Bambina o l'eccessivo protrarsi del sipario calato per lo sbaglio del macchinista, sono subordinate all'ottima rappresentazione. Certo il teatro non è come un romanzo, una lettera, un racconto. Quello sono parole scritte, e quindi continuamente consultabili, citabili, rileggibili. E lo spettacolo? A teatro quello che non si coglie subito è perduto per sempre. A teatro bisogna cercare di rubare qualsiasi sensazione del momento, tenersele stretta, esserne gelosi, forse. E Andrea Carraro sempre proprio averlo capito: "Quando affronti un lavoro come questo te lo porti dentro per sempre". Noi siamo certi che anche questo spettacolo ce lo porteremo dentro per sempre. Probabilmente, seduto tra il pubblico, Pirandello avrebbe applaudito, sorridendo.

C'è tempo fino al 18 aprile per iscriversi

Mira, il teatro veneto sale in gara sul palco

Il Comune di Mira in collaborazione con La Piccionaria - I Carrara e con la Fita Regionale organizza il primo Festival del Teatro Amatoriale "Raixe in Scarsea", che avrà come palcoscenico il Teatro di Villa dei Leoni.

Il Festival è aperto a compagnie amatoriali che presentino spettacoli in lingua veneta scelti dal repertorio veneto dal 1870 ai giorni nostri. Una giuria selezionerà tre compagnie, che si esibiranno il 27, 28 e 29 maggio prossimi, mentre la proclamazione dei vincitori e la premiazione si terrà la sera del 31 maggio. In fase di gara, risulterà vincitore l'allestimento che avrà ottenuto il maggior punteggio risultante dai voti ottenuti dal pubblico sommati a quelli dati dalla Giuria. La compagnia vincitrice sarà ospite d'onore nella rassegna dell'anno successivo con la rappresentazione di un suo spettacolo durante la cerimonia di premiazione di quella edizione.

Il Regolamento si può trovare nel sito del Comune, all'indirizzo internet seguente: www.comune.mira.ve.it. In particolare, si segnala che la domanda di iscrizione, su carta semplice intestata, indirizzata a "Comune di Mira Ufficio Teatro, c/o Villa Principe Pio, via don Minzoni, 30034 Mira" dovrà pervenire

entro e non oltre le ore 12 del 18 aprile e contenere una serie di dati e documenti, oltre alla registrazione in Vhs o Dvd dell'intero spettacolo. Tra il materiale richiesto, anche quattro fotografie dell'allestimento per eventuale promozione dell'evento. Nel caso di novità assoluta, è richiesta anche la dichiarazione che l'opera è priva di qualsiasi vincolo sulla possibilità di rappresentazione in pubblico.

Ogni compagnia può presentare al festival una sola

opera. I testi devono essere in dialetto veneto e - come detto - devono essere scelti tra il repertorio teatrale veneto che va dal 1870 ad oggi. Il tempo effettivo dello spettacolo dovrà essere superiore ai 70 minuti.

Le selezioni per la finale da parte della Giuria si terranno attraverso le videocassette e i dvd inviati e si svolgeranno dal 21 aprile al 12 maggio. Per tutti gli aggiornamenti consultate il sito www.fitaveneto.org.

r.f.

Sanseverino premiato

Bella soddisfazione per Antonio Sanseverino, della Tarvisium Teatro di Villorba (Treviso). L'attore si è infatti aggiudicato il riconoscimento come migliore interprete al "XV Festival internazionale Ave Ninchi - Teatro dei dialetti del Triveneto e dell'Istria" per la sua prova in "Le bugie hanno le gambe corte" di Vittorio Barino e Martha Fraccaroli, regia di Roberto Zanolli. Motivazione: "Per aver caratterizzato con ottima scelta di tempi e ritmi e, soprattutto, con travolgente simpatia il personaggio di Arturo Vaghina".

La Trappola convince

Premio al Teatro Sperimentale di Ricerca al Festival Sipario d'Oro di Rovereto per La Trappola di Vicenza, grazie a "Un teatro per Jules. L'ultima rotta di Verne" di Adriano Marcolini: "Spettacolo ardito e complesso - si legge tra l'altro nella motivazione del riconoscimento - che in uno spazio aperto tutto da reinventare costruisce un allestimento plurilinguistico con affascinanti proiezioni video-cinematografiche, una originale partitura sonora continua, intriganti composizioni coreografiche e un fitto testo drammatico".

In questo numero il noto drammaturgo e critico

Piccola guida all'essere



■ di Luigi Lunari

Importanza, limiti e pericoli del “mattatore” nel teatro amatoriale. Un tema allettante, che mi permette di sciorinare utili indicazioni, ma che rischia anche di procurarmi qualche nemico (le due cose in effetti vanno spesso appaiate, ma cercherò di evitare la seconda, lasciando perdere singoli “peccatori” e limitandomi a un discorso sul “peccato”). Per mattatore intendo qualcosa di più dell’esuberante protagonista delle compagnie, anche professionistiche, di un tempo. Intendo la personalità guida attorno alla quale si coagula la voglia di far teatro degli altri, autonoma e indotta che sia. È spesso colui che la compagnia l’ha fondata, che quasi sempre ne è l’attore principale, che sceglie le opere da rappresentare e che ne dirige la messinscena, determinandone l’interpretazione e la cifra stilistica... La compagnia finisce con l’identificarsi con lui, e a lui si rivolgono tutti i membri della compagnia stessa; con atteggiamenti di varia intensità, che vanno dall’adesione intellettuale alla soggezione ipnotica, tutti in qualche modo consci della sua superiorità per quel che riguarda la capacità critica nella let-

La figura del mattatore nel teatro amatoriale: prima di sentirsi “piccoli Strehler” bisognerebbe fare davvero come lui: studiare moltissimo e usare le competenze altrui

tura del testo e la maestria tecnica nella sua realizzazione scenica.

Questa situazione - al di là di ogni travestimento ironico - mi è ben nota: per vent’anni ho collaborato con Giorgio Strehler, che svolgeva certamente un ruolo demiurgico e totalizzante, al massimo livello possibile e con totale coerenza. A poco a poco si era costruita una équipe di attori funzionali al proprio prepotente modo d’essere: attori di altissima qualità, ma spesso privi di ogni interesse culturale e di ogni autonoma capacità di analisi. Perfetti esecutori, strumenti raffinatissimi e precisi, ma tanto privi di personalità propria da sostanzarsi nel famoso paradosso diderotiano che solo l’assoluta mancanza di sensibilità prepara gli attori sublimi. Gli attori dotati di un dato grado di autonomia, non venivano certo cacciati: erano semmai loro che finivano con l’andarsene, giustamente desiderosi di altre metodologie di lavoro; non prima

però che egli ne avesse sfruttato in pieno i suggerimenti, pronto com’era a cogliere tutto dovunque gli provenisse. Certo: quando Strehler dava inizio alle prove di uno spettacolo, su quel testo aveva meditato e studiato mesi ed anni, e la sua maggior conoscenza rispetto alle eventuali conoscenze degli altri era tale da escludere ogni possibilità di dialogo “alla pari”. Ma non in modo così totalitario come si potrebbe pensare: durante le prove, Strehler in realtà continuava a discutere con se stesso ad alta voce, ed era in quel lungo momento che il lavoro si faceva davvero impresa collettiva: un gesto, anche inconscio, anche involontario, poteva indicare una strada nuova, creare una svolta, aprire un orizzonte. E molti sono gli esempi che potrei citare a questo proposito, e per i quali dovrò pure - un giorno o l’altro - scrivere un libro.

Agli eroi eponimi delle compagnie amatoriali mi capita

L'appunto

affronta un argomento di sicuro interesse per molti (veri) demiurghi teatrali

spesso di rimproverare di essere in pratica dei “piccoli Strehler” - ove mi si passi l'espressione - ma solo per quel che riguarda il punto d'arrivo, non il punto di partenza e meno che mai il percorso tra l'uno e l'altro. Un identico dominio della situazione, un'identica superiorità di preparazione sugli altri, un'identica capacità propositiva, ma - alle spalle - un ben più superficiale lavoro di approfondimento e di analisi, e una sorta di chiusura a ogni forma dialettica con se stessi e con la compagnia. L'obiezione che Strehler aveva ben altri mezzi (ovvero soldi) a disposizione, non è pertinente. Le cose cui alludo e di cui sento la mancanza sono assolutamente gratuite, a costo zero, implicano solo impegno, tempo, studio, buona volontà. Sento spesso - per esempio - una carenza di informazione sui precedenti storici di un dato testo da allestire: laddove Strehler prima di allestire, ad esempio, il “Giardino dei ciliegi”, sapeva “tutto” sulla storia scenica del testo, e tutto assimilava e faceva proprio, il demiurgo amatoriale spesso si chiude all'informazione con la scusa di voler preservare l'autonomia della propria ispirazione per non farsi “condizionare” da altri.

(Ma che direste di un giovane calciatore che si rifiutasse di guardare Maradona per non essere influenzato, e magari “copiarlo”, e magari finire a giocare come lui?) Di qui, un insufficiente aggiornamento critico, particolarmente imperdonabile oggi che Internet mette tutto a comodissima disposizione di tutti. In secondo luogo - logica conseguenza di questa “autonomia” - vi è la tendenza del demiurgo amatoriale a generare uno spettacolo tutto commisurato sulla propria idea originaria: da cui la pretesa di firmare scene e costumi, di curare colonne sonore e luci... laddove, ancora una volta, Strehler usava allargare quanto più possibile il campo degli apporti specialistici, “servendosi” così di Luciano Damiani come di Guido Baroni e via dicendo. Anche qui, non per una cessione di poteri ad altri, ma tutto assumendo e conglobando in sé, ruminando e facendo proprio, e da questo traendo forza per il proprio inconfondibile stile. Il discorso potrebbe essere lungo, e io non dispero di poterlo affrontare e approfondire un giorno in un dibattito con gli amatori eventualmente interessati. Ma i due punti citati mi sembrano già di per sé sufficienti:

da un lato un maggior impegno culturale e scientifico del demiurgo, o aspirante tale, dall'altro lato una minore invadenza nelle varie componenti dello spettacolo, un più intelligente ricorso alla collaborazione altrui, e una maggiore dialettica interna alla compagnia. Vedendo a volte certi errori o certe ingenuità negli allestimenti, mi pare francamente impossibile che nessun membro della compagnia fosse in grado di richiamarvi l'attenzione. Così come pare impossibile che il primattore demiurgo non senta l'utilità di affidarsi a una guida esterna, in modo tanto più netto quanto più egli stesso si trova impegnato come protagonista! Basterebbe in fondo un pizzico di ragionevole modestia, una minore invadenza, la coscienza che più teste possono valere più di una testa sola... Imitate i grandi uomini di teatro, vorrei dire: Gassman che per l'Otello si faceva dirigere da Piccardi, Strehler che chiedeva lumi all'ultimo dei suoi attori, Ronconi che firma “solo” la regia. Senza paura di restarne condizionati! Che se poi così fosse, e vi capitasse di essere come loro e di ottenere i loro risultati... beh, per questa volta... pazienza! ■

Alle compagnie

Il prof. Luigi Lunari è sempre ben lieto di indicare alle compagnie testi e autori di varia epoca, di inviare copioni via e-mail o in fotocopia e quant'altro. Ben felice di farlo, assicura. Sarebbe però ancora più felice di sapere a quali risultati giungono le richieste alle quali risponde con tanta sollecitudine. Insomma: dopo... fatevi risentire.

L'appunto

Nel 150° anniversario della nascita di Eleonora Duse, alcune

La Regione del Veneto ricorda la Divina

Con l'adozione della L.R. 4/2006, la Regione del Veneto dedica per il secondo anno ampio spazio ad avvenimenti e a protagonisti che hanno contribuito ad elevare il prestigio e l'immagine del Veneto nel mondo.

Nel 2008 non poteva mancare un tributo ad Eleonora Duse, l'attrice divina per eccellenza, a centocinquanta anni dalla sua nascita.

E' stato perciò costituito un Comitato regionale, presie-

duto da Laura Barbiani e composto da Carmelo Alberti, Maria Ida Biggi, Alessandra De Lucia, Giorgio Pullini, Paolo Puppa, Angelo Tabaro, Giorgio Tinazzi, dai consiglieri regionali Dario Bond, Gianantonio Da Re e Gustavo Franchetto, da Maria Teresa De Gregorio con funzione di Segretario tesoriere, con il compito di promuovere eventi, spettacoli e ricerche, grazie anche alla partecipazione della Fondazione Cini e del Comune di Padova.

Sarà un anno importante, denso di manifestazioni, che spazieranno dalla convegnoistica, alla rappresentazione teatrale, alla ricerca, anche al di fuori del territorio nazionale.

Il Comitato, infatti, vista la rilevanza della Duse non solo come attrice, ma anche come riformatrice del teatro tra Otto e Novecento ed in considerazione del lungo viaggio artistico che la vide di tournée in tournée calcare i più prestigiosi palcoscenici in Italia e all'estero, ha manifestato fin dall'inizio la volontà di proporre una giornata celebrativa a livello europeo, coinvolgendo città come Berlino, Parigi, Lon-

dra, Vienna, tappe particolarmente significative nella vita artistica dell'attrice.

Il programma avrà come evento clou il convegno internazionale di studi organizzato dalla Fondazione Cini e dal dipartimento di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici dell'Università di Venezia che si terrà nella città lagunare dall'1 al 4 ottobre 2008 in cui i maggiori studiosi analizzeranno gli anni dell'esordio, l'influenza avuta sulle altre attrici, i repertori internazionali e il rapporto tra la Duse e le arti.

Ricordando una straordinaria attrice teatrale, è naturale che le manifestazioni si spostino sul palcoscenico. Si sta lavorando su nuovi testi da mettere in scena nel corso dell'anno celebrativo. Il Teatro Stabile del Veneto aprirà, infatti, la prossima stagione teatrale a Venezia e a Padova nel ricordo dell'attrice con una rappresentazione ancora in fase di definizione.

Andrà ad arricchire la bibliografia della divina la pubblicazione in due volumi dei quaderni di Enrichetta, sua

RETRATTI



iniziative ne disegneranno il profilo sia umano che artistico

In programma convegni, spettacoli e ricerca, anche al di fuori dei confini nazionali

figlia. Una raccolta di lettere, fotografie e quaderni con la trascrizione di molte lettere inviate dalla madre. Sarà invece pubblicato in dvd il lungo lavoro di ricerca realizzato dalla Fondazione Cini sull'analisi dei testi, sulla trascrizione dei copioni e sui materiali usati in scena dall'attrice.

Comune e DAMS di Padova, invece, proporranno un ciclo di conferenze che cul-

minerà con la proiezione dell'unico film girato nel 1916 dalla Duse "Cenere". Infine, per avvicinare i giovani al teatro, il Comitato regionale realizzerà una pubblicazione sull'attrice che verrà distribuita agli istituti superiori del Veneto.



A sinistra, la Duse con la figlia Enrichetta nel 1886. Qui sopra, ancora un'immagine che ritrae madre e figlia



La Duse in scena nel 1898. L'attrice è impegnata in "Antonio e Cleopatra"

La vita, l'arte, gli amori di una donna moderna

Eleonora Duse nasce a Vigevano il 3 ottobre 1858. I suoi genitori, Alessandro Vincenzo Duse e Angelica Cappelletto, appartenevano a famiglie di attori girovaghi originari di Chioggia ed Eleonora ha un'infanzia vagabonda. A quattro anni sale per la prima volta sul palcoscenico, interpretando il ruolo di Cosetta ne "I Miserabili" di Hugo e mostrando subito il proprio talento. Nel 1873 si mette in luce come Giulietta all'Arena di Verona ma il primo ruolo importante arriva per lei nel 1878, come prima amorosa nella compagnia Ciotti - Belli Blanes. Intorno ai vent'anni dirige una sua compagnia con Giacinta Pezzana. Un ruolo dopo l'altro, Eleonora si pone all'attenzione del pubblico e della critica, che conquista definitivamente con interpretazioni memorabili, come quella di Teresa Raquin nel dramma di Émile Zola, nel 1879. A meno di trent'anni, la Duse aveva già importanti impegni, anche sul fronte organizzativo e finanziario della compagnia. Nel frattempo, a 24 anni nasce la sua unica figlia, Enrichetta, avuta dall'attore Tebaldo Checchi.

Il confronto con Sarah Bernhardt inizia dopo che la Duse e la francese si vedono reciprocamente sul palcoscenico, tra Napoli e Parigi. Il confronto tra le due divide anche la critica: ma in genere della Bernhardt è sottolineata la bellezza, della Duse l'umanità.

Dai grandi classici della drammaturgia, la Duse si sposta sempre più decisamente verso i nuovi autori italiani e stranieri. Tra i primi, un ruolo di spicco ha D'Annunzio, con il quale ella vive un'intensa e contrastata passione e che per lei scrive, dal 1897, opere come "Il sogno di un mattino di primavera", "La città morta", "Gioconda" e "La figlia di Jorio".

Ad appena 49 anni decide improvvisamente di lasciare le scene. Nel 1921 deve però riprendere a recitare, a causa di gravi problemi finanziari. In quell'arco di tempo recita anche in "Cenere", del 1916, il suo unico film muto, tratto da un romanzo di Grazia Deledda.

Muore nel 1924 negli Stati Uniti, a Pittsburgh, dove si era ammalata di polmonite durante una tournée di straordinario successo. La sua fine lontano dall'Italia commuove a tal punto D'Annunzio da fargli chiedere a Mussolini un intervento dello Stato per far subito rientrare "la salma adorabile". «E' morta - dirà - quella che non meritai». La Duse riposa nel cimitero di Sant'Anna ad Asolo, centro del Trevigiano nel quale aveva acquistato una casa e dove aveva lasciato scritto di voler essere sepolta.



■ di Alessandra Agosti

Eleonora DUSE

La Divina

Tra gli anniversari da celebrare nel corso di quest'anno, un ruolo di primo piano per il mondo del teatro riveste senza dubbio quello di Eleonora Duse, grande attrice italiana della quale si ricordano i 150 anni trascorsi dalla nascita, avvenuta a Vigevano il 3 ottobre 1858.

In occasioni come questa, il ricordo di personaggi che hanno lasciato un segno nella storia e nella cultura di una comunità può stimolare da un lato il desiderio di andare a ripercorrere le vicende che ne hanno caratterizzato l'esistenza (spesso scoprendo risvolti curiosi o sorprendenti), dall'altro una serie di riflessioni sulle tracce che effettivamente essi hanno lasciato dietro di sé.

Nel caso di Eleonora Duse, entrambi questi elementi permettono interessanti scoperte e riscoperte, in particolare quando si consideri la modernità di un personaggio quale la Duse fu, sulla scena e fuori dalla scena. Particolarmente rilevanti sono in tal senso il suo rapporto con Gabriele D'Annunzio e l'atteggiamento nei confronti del nascente cinematografo. Tra le curiosità e le note di colore può invece essere ascrivita la sua competizione con l'attrice francese Sarah Bernhardt, che pure interessò e coinvolse pubblico e addetti ai lavori dell'epoca.

A.A.

Determinata, volitiva, coraggiosa. E brava. Bravissima. Tanto da far innamorare (sia pure con alti e bassi) di sé critica e pubblico. Divenne ben presto interprete e musa ispiratrice delle nuove correnti artistiche, in particolare del verismo e del decadentismo; inoltre, il suo muoversi anche fra i testi in voga nei teatri d'Oltralpe (da Sardou a Dumas figlio) la portò a entrare in conflitto artistico con l'altra grande diva del tempo, Sarah Bernhardt.

Anche i suoi amori fecero notizia. Dopo un matrimonio sfortunato dal quale nacque una figlia, Enrichetta, la Duse si legò segretamente ad Arrigo Boito e più tardi a Gabriele D'Annunzio, vivendo con l'allora giovane e rampante scrittore e poeta un'intensa e contrastata storia d'amore. Altrettanto intense e contrastate le relazioni che ella ebbe con donne dell'alta società e della cultura, anche sotto questo aspetto calandosi perfettamente nell'ambiente innovativo dei primi anni del Novecento: al riguardo non esisterebbero prove certe di

relazioni sentimentali vere e proprie, quanto piuttosto di affettuose amicizie.

Quel che è certo è che fu donna emancipata e indiscutibilmente "femminista" pur non apprezzando questo termine né i metodi delle donne che, all'epoca, portavano avanti socialmente e politicamente la questione femminile. Nel 1917, ad esempio, riferendosi al Congresso Nazionale delle Donne che si era svolto al Teatro Argentina di Roma, si dichiarò contraria alle strategie femministe, che ella considerava eccessive; in compenso, scriveva che "le donne che oggi aspirano ad elevare il proprio ruolo nella famiglia e nella società, come molte donne hanno fatto nonostante innumerevoli lotte ed ostilità, non sono 'femministe': sono donne, donne reali, tutte le donne".

Dopo aver abbandonato le scene a 49 anni, la Duse dovette più tardi tornare sul palcoscenico per risollevare da un pesante tracollo finanziario.

Morta negli Usa, è sepolta ad Asolo (Treviso).

La locandiera



La signora delle camelie



Nel film "Cenere"



Concorso per attrici dedicato alla Duse

Fervono i preparativi per lanciare un originale concorso per attrici amatoriali e professioniste dedicato alla figura di Eleonora Duse. A promuoverlo, con il sostegno della Regione del Veneto, sono Theama Teatro, Fita Veneto e l'Assessorato ai Giovani e all'Istruzione del Comune di Vicenza. Rimandando al sito della Federazione ([all'indirizzo www.fitaveneto.org](http://www.fitaveneto.org)) per ogni aggiornamento al riguardo, diamo giusto qualche anticipazione al riguardo. Il concorso sarà di carattere regionale e sarà rivolto alle attrici amatoriali e professioniste nate o residenti in Veneto, comprese quelle che ancora non facciano parte di compagnie; una particolare attenzione, quindi, è rivolta alle nuove leve del teatro, che attraverso questa vetrina avranno l'occasione di mettersi alla prova e di far conoscere le loro qualità artistiche. Le selezioni si svolgeranno prima dell'estate in diversi centri della regione, mentre la serata finale si terrà a Vicenza in dicembre. Per le selezioni sarà richiesta la presentazione di due testi: uno tratto dal repertorio della Duse e uno di drammaturgia veneta contemporanea.

che reinventò il teatro

Dopo aver visto sulla scena le due celebri attrici, autentiche icone femminili delle rispettive nazioni, George Bernard Shaw così scrisse: «Sarah Bernhardt è bellissima secondo il concetto di bellezza della sua scuola, ma inverosimile e inumana. (Ella costringe lo spettatore ad) ammirarla, a compassionarla, a piangere con lei, (...) a prodigarle applausi appena calato il sipario. Tutto ciò è precisamente quello che non fa la Duse.(...) Quando appare sulla scena lascia libero lo spettatore di adoperare il suo binocolo per contare tutte le rughe che il tempo e le privazioni le hanno impresso nel volto. Sono il lasciapassare della sua umanità e lei non è così sciocca da coprirle con il belletto color pesca».

Una donna vera dunque, la Duse: che sulla scena metteva se stessa, la sua faccia "vera" per dare voce e gesto a quel "verismo" che infatti ne fece la propria interprete preferita. Il suo percorso artistico attraversò comunque vari generi. Dai classici dei primi anni, dettati anche dal

suo essere figlia d'arte di attori girovaghi, la Duse passò anche attraverso le pagine della Scapigliatura, complice la relazione - segreta ma durata per molto tempo, a partire dal 1884 - con Arrigo Boito (1842 - 1918): per lei, lo scrittore e compositore padovano mise mano ad "Antonio e Cleopatra" di William Shakespeare, rendendolo adatto alle sue corde di attrice; e sempre grazie a Boito la Duse si avvicinò ai drammi di Giuseppe Giacosa, amico del suo amante.

La Duse guardò però con attenzione anche all'estero e in

particolare si appassionò, nell'ultimo decennio dell'Ottocento, alle opere di Henrik Ibsen: da "Casa di bambola" a "La donna del mare", da "Hedda Gabler" a "Rosmersholm", dramma che ella portò tra l'altro, nel 1898, al Théâtre de l'Oeuvre di Parigi con la regia di Aurélien-Marie Lugné-Poë e più tardi, nel 1906, in un allestimento con le scene firmate da Edward Gordon Craig. Di Ibsen così scrisse: «Dei duecento lavori che ho recitato ce ne sono forse dieci che amo. Ibsen, sì Ibsen, sempre e soltanto Ibsen».

CONTINUA ►

Nel 150° anniversario della nascita di Eleonora Duse sono numerose le iniziative dedicate alla grande attrice e musa del teatro italiano del Novecento. Tra le altre, da segnalare quelle promosse e patrocinate dalla Regione del Veneto (si vedano le pagine 10 e 11). Se le vostre compagnie organizzano appuntamenti al riguardo fatelo sapere alla redazione.





L'AMORE CON D'ANNUNZIO

Ma lo stretto legame tra vicende d'amore e scelte artistiche proprio della Duse toccherà il suo apice quando avverrà il fatale incontro con Gabriele D'Annunzio. I due si vedono per la prima volta nel 1882, a Roma. All'epoca D'Annunzio è molto giovane, ma vanta già tre opere pubblicate. Non è ancora "il vate", ma certamente non gli fa difetto la spavalderia nell'approccio con le signore: all'attrice ventiquattrenne lo scrittore diciannovenne propone infat-

blico - stava rientrando nel suo camerino, un giovane uscisse dall'ombra all'improvviso, salutandola con un estatico "O grande amatrice!". Quel

giovane era D'Annunzio, ormai da tempo ambientato nella sua "Roma bizantina", innamorato della sua bellezza e del suo lusso, tanto da

na Eleonora Duse" - così scrive nella dedica - una copia delle sue "Elegie romane".

I due hanno un primo in-



Perché Asolo è bello e tranquillo, paesetto di merletti e di poesia; perché non è lontano dalla Venezia che adoro, perché vi stanno dei buoni amici che amo; perché è tra il Grappa e il Montello Questo sarà l'asilo della mia ultima vecchiaia, e qui desidero di essere seppellita. Anzi, ricordatelo, e se mai, ditelo.

ti, subito, di andare al sodo, ma la Duse rifiuta con fermezza; quello stesso giorno, però, di lui scriverà: "Già famoso e molto attraente, con i capelli biondi e qualcosa di ardente nella sua persona". Sei anni più tardi, nel 1888, il secondo incontro: al teatro Valle di Roma la Duse veste con successo i panni della "Signora delle camelie"; si racconta che una sera, mentre dal palcoscenico - seguita dagli applausi del pub-

fargli accettare la non amata ma retribuita attività giornalistica; senza contare che il giovane nel 1883 aveva anche "dovuto" sposare Maria Hardouin duchessa di Galles, dalla quale avrebbe avuto i tre figli Mario, Gabrielino e Veniero. Quello stesso D'Annunzio che un anno più tardi avrebbe scritto "Il piacere". Il destino, però, li avrebbe ancora fatti attendere. Nel giugno del 1892 D'Annunzio invia "Alla divi-

contro, ma sarà solo a Venezia due anni più tardi, nel 1894, che fra l'attrice allora trentaseienne e lo scrittore di cinque anni più giovane inizierà una relazione amorosa e sensuale tanto appassionata e intensa quanto contrastata ("Gli perdono di avermi sfruttata, rovinata, umiliata. Gli perdono tutto, perché ho amato", dirà la Duse pensando a lui poco prima della morte). Il legame tra i due durerà una decina d'an-

Una Musa per Verismo e Decadentismo

La Duse ispirò molti artisti, scrittori e scrittrici, poeti e poetesse, drammaturghi. In particolare, ella si mosse principalmente entro tre correnti letterarie e culturali: la scapigliatura, il verismo

e il decadentismo. Per quanto riguarda la scapigliatura, la Duse vi entrò in contatto grazie alla sua relazione con Arrigo Boito, che la portò a conoscere anche Giuseppe Giacosa. Nel campo del ve-

risimo fu interprete di opere di Giovanni Verga e della Deledda, nonché intima amica di Matilde Serao.

Alla sua tormentata relazione con D'Annunzio si deve infine lo stretto legame con

il primo Decadentismo, che nel Vate ebbe uno dei suoi grandi artefici. Per lei il poeta, scrittore e drammaturgo compose vari drammi; alla loro relazione si ispirò per il romanzo "Il piacere".

ni e sarà al centro dell'attenzione pubblica, contribuendo non poco alla fama d'artista (e di seduttore) del Vate. La Duse mise in scena lavori di D'Annunzio scritti per lei: "Il sogno di un mattino di primavera", "La Gioconda", "Francesca da Rimini", "La città morta", "La figlia di Iorio", spesso finanziando gli allestimenti e sopportando anche pesanti critiche. Lo scrittore approfitterà a piene mani della generosità dell'amante, che lo sosterrà nonostante i fiaschi e nonostante l'uomo continui imperterrito la propria vita di libertino. Nel 1896, addirittura, D'Annunzio sceglierà Sarah Bernhardt per la "prima" francese de "La città morta" (La ville morte): un affronto che farà decidere la Duse a interrompere la relazione con D'Annunzio (ma non farà cessare il suo amore per lui); lo stesso avviene con "La figlia di Iorio": D'Annunzio toglie improvvisamente la parte a Eleonora poco prima del debutto, liquidandola con un biglietto: "Il teatro è un mostro che divorà i suoi figli: devi lasciarti divorare". Nel 1900, infine, D'Annunzio pubblicò "Il fuoco", romanzo ispirato al suo rapporto con la Duse: una decisione che sollevò molte critiche contro di



lui da parte degli ammiratori dell'attrice. Interpellata al riguardo da un amico, l'attrice aveva però risposto: «Conosco il romanzo; ho autorizzato la stampa perchè la mia sofferenza, qualunque essa sia, non conta, quando si tratta di dare un altro capolavoro alla letteratura italiana. E poi, ho quarant'anni e amo».

CENERE, L'UNICO FILM

Sul versante finanziario, la Duse conobbe alti e bassi. In particolare, a crearle un notevole dissesto economico fu il fallimento della sua banca, che la costrinse negli Anni Venti al ritorno sulle scene, che aveva deciso di abbandonare, dopo il compimento dei 50 anni, nel 1909. Fu appunto in quegli anni che la Divina accettò di interpretare il suo unico film, testimonianza dell'allora nascente cinema muto italiano. Tratta da un romanzo di Grazia Deledda (sua dichiarata ammiratrice) e diretta

da Febo Mari, la pellicola - della durata di 36 minuti - non ebbe alcun successo: per noi si tratta però della sola possibilità di veder recitare Eleonora Duse. La Deledda ammirò invece molto l'interpretazione della Duse e le scrisse: «Lei ha fatto di 'Cener' una cosa bella e viva: ma quand'anche così non fosse, mi basterebbe il conforto di aver veduto la mia opera passare attraverso la Sua anima e riceverne il soffio vivificante. Ma Lei ha fatto una cosa bella e viva. Lo ripeto: il lavoro è Suo, ormai, non più mio, come il fiore è del sole che già dà colore più che della terra che gli dà radici».

UN'ARTISTA INNOVATIVA

Ma che cosa fece di Eleonora Duse la Divina? Sicuramente la sua capacità di rompere gli schemi dell'epoca in materia di recitazione. In particolare, la Duse fece qualcosa che fino ad allora nessuno aveva fatto in maniera così profonda e totale: lavorò sui personaggi, dei quali non si limitò a vestire i panni assumendone invece in sé la psicologia, l'anima, lasciandosi coinvolgere totalmente e divenendo un tutt'uno con loro. Davvero fuori luogo, nel suo caso, parlare di repliche: ogni sera,

quando saliva sul palcoscenico, il personaggio aveva attraverso di lei una nuova vita, diversa da quella avuta la sera precedente.

La sua era dunque, nel vero senso della parola, una "interpretazione": la Duse, cioè, aveva la capacità, partendo da un testo così come l'autore l'aveva immaginato e dal quale comunque non si discostava, di creare una sorta di seconda opera, nella quale le sue eroine assumevano colori e sfumature derivanti dalla sua esperienza attoriale e umana. Anche per questo, molti critici parlarono, nel suo caso, non di personaggi ma di "superpersonaggi", costruiti dalla Duse al di là e al di sopra del personaggio in sé, facendovi convergere tratti dei molti altri da lei interpretati nel corso della sua carriera.

Una recitazione di questo tipo, che scava nel profondo dell'interprete e al profondo del pubblico vuole arrivare, non poteva naturalmente convivere con lo stile dell'epoca: per questo il teatro della Duse è stato più volte definito "un teatro senza trucco", esattamente come lei, che saliva sul palcoscenico senza un filo di trucco, per essere in tutto e per tutto una donna. Una donna vera.



Sarah Bernhardt, la rivale

Le Signore delle Camelie

Così come la tormentata relazione con Gabriele D'Annunzio, anche la rivalità sul palcoscenico con fra "La Divina" Eleonora Duse e "La Voce d'Oro" Sarah Bernhardt alimentò il gossip dell'epoca. La Bernhardt (il cui vero nome era Rosine Bernardt) era nata a Parigi nel 1844 e aveva quindi quattordici anni più dell'italiana. Di grande bellezza e fascino, la francese era arrivata al palcoscenico una volta completati gli studi al Conservatorio. Dopo una prima esperienza alla Comédie-Française, nel 1866 era passata all'Odéon. Il grande successo arrivò nel 1872, tanto da essere richiamata dalla Comédie Française, dalla quale si dimise nel 1880, creando una propria compagnia, con la quale si dedicò a trionfali tournées all'estero (una curiosità: a New York registrò su un cilindro sonoro un brano del "Phèdre"). Tra le sue interpretazioni, memorabile fu proprio "La signora delle Camelie", cavallo di battaglia anche della Duse.

Lavorò anche per il cinema muto, con miglior fortuna della Duse. Girò otto pelli-

cole (due delle quali sulla sua vita), da "Il duello di Amleto" del 1900 a "Sarah Bernhardt a Belle Isle" del '12. Nel 1915, quando aveva 70 anni, le venne amputata una gamba, ma continuò a recitare rimanendo seduta.

Come la Duse, anche la Bernhardt ebbe diversi amanti e come lei un unico figlio, lo scrittore Maurice, avuto dal



nobile belga Charles-Joseph-Eugene-Henri Principe di Ligne. Tra i suoi amori anche il pittore Gustave Doré. Si sposò una sola volta, nel 1882, con l'attore greco Aristides Damala: ma l'uomo era morfinomane e la vita a due fu estremamente breve, anche se la Bernhardt rimase sua moglie fino alla morte di Damala, nel 1889, quando il giovane aveva solo 34 anni. Si occupò anche di politica: quando scoppiò l'Affare Dreyfus, l'attrice sostenne apertamente Émile

Zola e il suo celebre J'accuse!, in difesa dell'ufficiale ebreo alsaziano condannato per tradimento e poi graziato nel 1899.

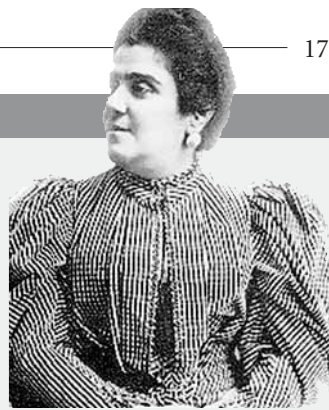
Ma la Bernhardt non fu solo attrice: pubblicò alcuni libri e opere teatrali, oltre a ispirare autori come Marcel Proust, che su di lei ideò il personaggio dell'attrice La Berma ne "Alla ricerca del tempo perduto" (nelle sue lettere Proust si riferiva spesso a quel personaggio con il nome di Haras, ossia Sarah letto al contrario).

Con la Duse, la "l'iason dangereux" iniziò a Napoli, dove entrambe recitavano, e crebbe qualche anno più tardi in Francia, dove le due si ritrovarono impegnate entrambe nel ruolo di Marguerite Gautier ne "La signora delle camelie". A Napoli, le due si scambiarono fiori ma non si incontrarono; la Duse, però, andò in incognito al Bellini a vedere la Bernhardt, arrivando dopo l'inizio e andandosene prima della fine, per evitare la folla. La francese era impegnata proprio ne "La signora delle camelie" e la Duse non disse nulla salvo - pare - un "Grande!" susurrato al suo accompagnatore.

Nel 1897, toccava invece alla

Duse andare a recitare nel "regno" della Bernhardt e proprio a La Renaissance, teatro in un certo senso "proprietà privata" della francese. Anche la Duse, come la Bernhardt a Napoli, andava in scena con "La Signora delle camelie". Dal canto suo, la parigina aveva assicurato che sarebbe andata a vedere la Duse e le due si erano incontrate prima del debutto, con spreco di gentilezze reciproche. La fatidica sera, la Bernhardt si presentò a teatro splendida, accompagnata dal figlio e dalla nuora. E la Duse trionfò con il suo modo di recitare così diverso da quello della francese, mettendo dunque il pubblico della Bernhardt di fronte a un altro modo di proporre lo stesso personaggio. Sicuramente la cosa non fece un gran piacere alla Bernhardt, che vide in un certo senso mettere in discussione la propria arte. E altrettanto certamente da quella sera le due non furono più - ammesso che lo fossero mai state - colleghe, ma rivali.

Nell'immagine, la Bernhardt in scena ne "La Signora delle Camelie" di Dumas figlio



Matilde Serao, l'amica

L'Italia non l'ha amata

Furono molto numerosi le frequentazioni femminili di Eleonora Duse, tra signore dell'alta società e intellettuali. Tra queste ultime, un ruolo importante ebbe Matilde Serao, giornalista e scrittrice considerata tra le figure più rilevanti e significative della corrente verista. Con la Serao Eleonora Duse condivise un'amicizia profonda e un'altrettanto profonda stima. Le due si frequentavano spesso, trascorrevano periodi di vacanza insieme e si scrivevano con costanza.

Dopo la sua morte, avvenuta all'estero e quasi in "esilio" da quell'Italia che - secondo la scrittrice - mai aveva compreso fino in fondo il valore di quel gioiello artistico, la Serao scrisse una sorta di lunga lettera aperta agli italiani. «Eleonora Duse - vi si leggeva - ha amato profondamente e sempre l'Italia. Non era soltanto un alto spirito d'italianità che palpitava, in lei, ma era un amore umile e costante del suo cuore di donna, un amore per le cose e per le persone d'Italia, amore che non conobbe mai contrasto, nella sua vita interiore

che non conobbe mai oblio, nelle sue lunghe assenze, in lontane terre straniere. L'Italia, invece, non ha amato Eleonora Duse (...). Eleonora Duse a Stoccolma o a Londra, a Mosca o a Berlino, a Madrid o al Cairo, aveva fatto delirare i pubblici stranieri, recitando in una lingua che non era la loro, ma travolgendone le anime e i cuori. Lo scettico italiano si scuoteva: pensava, diceva a se stesso, che, "forse veramente", questa Duse "era una gran cosa" (...).

La Serao proseguiva così nella sua riflessione: «È stata mai fischiata, Eleonora Duse all'estero? Mai, mai. Oltre l'ammirazione immensa, all'estero, si aveva per lei, un immenso rispetto, a volte era una venerazione, per questa creatura sublime. Chi avrebbe osato, mai, all'estero, obliare il rispetto per lei? Ma in Italia, Eleonora Duse, è stata molto fischiata: anzi fischiatissima (...). Di quei fiaschi Matilde Serao indica chiaramente la responsabilità: «Ma dove questa donna salì il suo Calvario, in Italia, fu quando si dette col più ardente e più generoso moto del suo animo, a voler recitare il teatro di Gabriele D'Annunzio: oh quale fu il

suo martirio, allora! L'Italia, in quel momento, era in istato di crudele ribellione contro il suo maggior poeta - che, poi, naturalmente, emigrò in Francia, anche lui! - e tutto di lui si discuteva, il talento, l'opera, i suoi debiti, le sue amanti. Sì, è vero, Eleonora Duse era legata di un amore forte per Gabriele D'Annunzio: e, alla sua maniera, anche D'Annunzio l'amava. Ma non era, forse, egli degno che la maggiore nostra artista, desse il suo talento, il suo sentimento, la sua arte a questa magnifica opera di poesia? Ma la intensa fatica di arte di quest'uomo infaticabile, non era degna di questo atto di devozione e di sacrificio da parte di Eleonora Duse? Sì: così era. Ma pochi compresero l'abnegazione di questa donna, allora: pochi gliela perdonarono. E la folla fu implacabile col poeta e con lei, di tutto il teatro dannunziano, recitato da Eleonora Duse, si salvò solo "La Gioconda": ma dalla "Gloria" alla "Francesca da Rimini", che ferocia di spettatori, in tutti i teatri italiani, contro lui, contro lei, per questi drammi! Eleonora Duse aveva profuso il suo denaro per metterli su, artisticamente: e

non era molto, il suo denaro, perché chi guadagna molto all'estero, sono i tenori e non le attrici drammatiche: quello che aveva, lo dette. Il risultato, fu la infame, la infamissima calunnia, che Gabriele D'Annunzio avesse portato via, alla Duse, anche il denaro. E anche il suo poeta, allora, l'abbandonò duramente (...).

La Serao va oltre: «Eleonora Duse commette il suo errore - Signore, abbiatela in gloria! - di ritirarsi dal teatro a quarantanove anni, quando in Francia o altrove, i cinquanta anni sono il frutto maturo e saporoso dell'arte e della vita, per le attrici. Sparisce per dieci anni. Il pubblico si dimentica di lei, totalmente: molti credono che sia morta, addirittura. (...) nessun veleno le fu risparmiato: e di tutto, io sentivo la tristezza e lo sgomento nella sua voce. A un tratto le si chiusero, innanzi i grandi teatri italiani, presi occupati, nolenti. (...) Nessuno ha compreso o nessuno ha voluto comprendere: nessuno ha voluto far niente. Ed ella è andata a morire a Pittsburgh. Adesso - concludeva la Serao - è inutile seppellirla in Santa Croce. Nell'ottava della sua morte».

Il ricordo dell'attore, insegnante e organizzatore veronese, per

Renzo Lorenzi, il suo sorriso per il teatro

■ di Giuseppe Barbanti

La scomparsa di Renzo Lorenzi, avvenuta il 17 giugno 2007, riporta alla mente una stagione molto intensa del recente passato della Federazione, contrassegnata, fra l'altro, dallo stretto sodalizio che legò Lorenzi a Renato Salvato, mai a sufficienza rimpianto segretario del Comitato Regionale della Fita del Veneto.

Nella veste prima di delegato provinciale del Comitato Provinciale di Verona, poi di presidente dello stesso - carica quest'ultima da lui ricoperta per oltre un decennio, dal 1985 al 1998 - Lorenzi mise a disposizione della Federazione la sua esperienza di appassionato organizzatore di eventi culturali, nonché di fine conoscitore della storia del teatro e della pratica del palcoscenico, collaborando alla realizzazione di numerose edizioni della Maschera d'Oro, il festival del teatro amatoriale che rappresenta ormai un consolidato punto di riferimento per i filodrammatici di tutta Italia.

Ma l'impegno di Lorenzi nel teatro non professionale aveva preso le mosse sempre dalla sua Verona attraverso l'esperienza della Barcaccia, la compagnia che a cavallo fra gli Anni Sessanta

e Settanta dello scorso secolo aveva visto convergere nel suo seno quel che di meglio esprimeva a livello teatrale la città scaligera: da lì il passo al Gruppo Teatrale Renato Simoni, diretto da Luciana Ravazzin, era stato breve. E dal 1972 fino alla fine

degli Anni '90 Lorenzi aveva dato il meglio di sé come interprete alla compagnia veronese, anche se la sua attività di organizzatore delle rassegne Fita lo aveva messo in contatto con altre compagnie di cui era stato anche regista.

Alle prese sempre con parti che richiedevano impegnative caratterizzazioni e talora anche in ruoli da comprimario, Lorenzi sarà sicuramente ricordato per la magistrale interpretazione del Re nel "Bertoldo a Corte" di Massimo Dursi, per il Gregorio del "Toderò", per il Dottor Balanzoni de "La

donna volubile", per il Maurizio de "I rusteghi"; anche se il repertorio goldoniano stava stretto alla Simoni, che spazia da Cechov (è il servitore Firs ne "Il giardino dei ciliegi") a Pirandello (è il Signor Prefetto in "Così è se vi pare"), da Campanile (è un immenso Piero ne "Il povero Piero") a Shakespeare (è Guazza ne "Le allegri comari di Windsor").

Una grande padronanza della scena, misura e garbo nella modulazione di toni e registri (quel che si dice un "fine dicitor" che è sempre in grado di trovare gli accenti giusti) ne hanno fatto per



protagonisti

anni stimato e valido dirigente della Fita provinciale e regionale



decenni non solo uno dei più affidabili e bravi attori veronesi ma anche un impareggiabile educatore. Perché per Lorenzi, formatosi alla severa scuola dei Salesiani, l'insegnamento è stata una costante di tutta la vita: per decenni si era diviso fra il lavoro al mattino negli uffici delle Ferrovie dello Stato e l'insegnamento, prima solo di materie tecnico pratiche e poi anche di teatro, che impartiva in un istituto veronese. Un'attività che lo avrebbe portato negli anni della pensione a guidare, da esperto, laboratori di teatro nelle scuole medie inferiori e superiori destinati a sfociare in apprezzati saggi di fine anno, alcuni dei quali approdati alla rassegna vicentina Teatro dalla Scuola.

Ecco, Lorenzi - ricordato dai più come stimatissimo (in primis dallo stesso Renato Salvato) collaboratore della Segreteria Regionale, nonchè persona civilissima ed educata che prendeva con serietà ogni incarico che gli veniva affidato - era anche l'uomo pacato e signorile, dal tratto elegante, spesso autoironico, che abbiamo cercato di descrivere in queste brevi note redatte con il contributo di amici e conoscenti. Dal teatro non può essere disgiunta la passione per la musica, specie quella sinfonica, che ne fece per decenni un attivo e appassionato animatore dell'associazione Amici della Musica di Verona.

Con Renzo Lorenzi se ne è andato un altro dirigente



In questa pagina, in alto: a sinistra, foto di gruppo per la Barcaccia nel 1967 (Lorenzi è in alto a sinistra); a destra, è Guazza ne "Le allegre comari di Windsor" di William Shakespeare. Qui accanto, l'attore veste i panni di Gregorio nel "Sior Todero Brontolon" di Carlo Goldoni. Nella pagina precedente, Lorenzi ne "Il povero Piero" di Achille Campanile

della "vecchia guardia" della Fita, uno di quelli che hanno dato un fondamentale impulso alla nascita del Comitato Regionale Veneto, ormai qualificato interlocutore delle istituzioni nella promozione di iniziative e manifestazioni che mirano a favorire crescita e diffusione delle buone pratiche teatrali e divulgazione della cultura veneta attraverso l'allestimento di grandi e piccoli testi del nostro repertorio. Se ne è andato in punta di piedi. Ricoverato in ospedale, reso quasi irriconoscibile dalla malattia, a Luciana Ravazzin che, nel tentativo di colloquiare con lui, gli sussurrava una battuta cruciale del "Bertoldo a Corte", rispose con un sorriso inatteso, quasi imprevedibile. Un lampo illuminante di ciò che per tutto l'arco della vita il teatro aveva significato per Renzo Lorenzi: solo un attimo, prima di ripiombare nel buio della malattia e della morte che ce lo ha sottratto.

In ricordo di Ivano

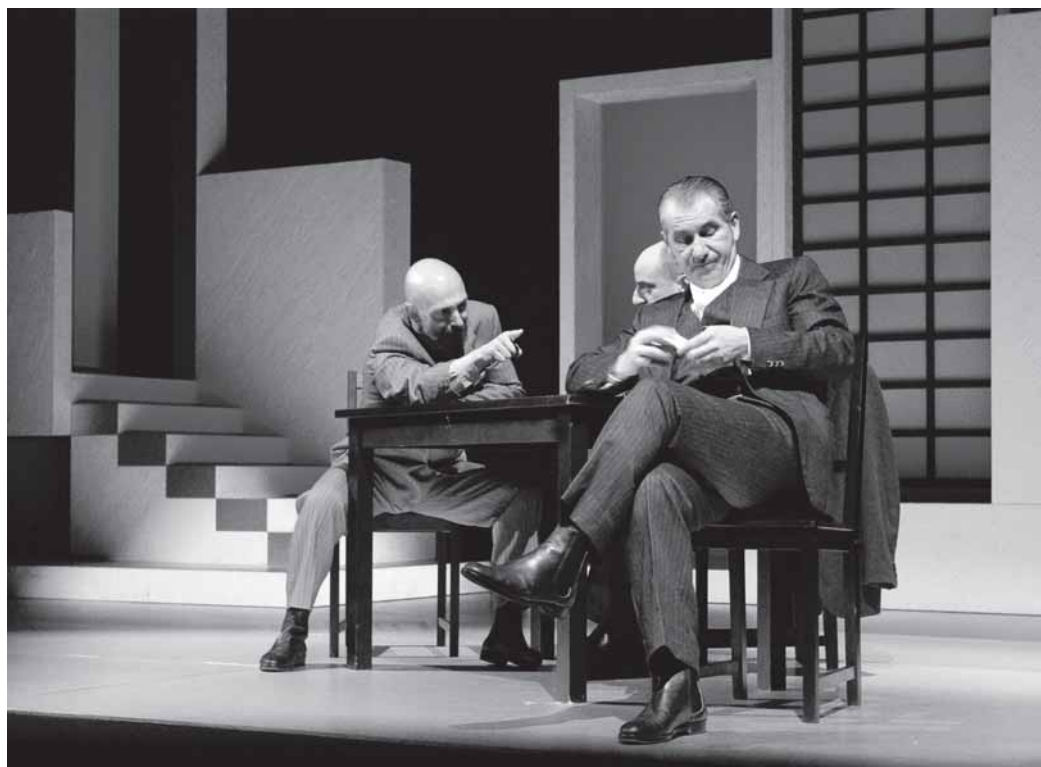
La compagnia I Salvadeghi di Vigo (Verona) ricorda un amico che non c'è più, Ivano Mantovani. "Con il suo modo di fare e di recitare faceva divertire tutti e non solo chi era in platea, ma anche i suoi stessi compagni di palco. Se ne è andato a 50 anni dopo aver combattuto contro una terribile malattia che lo ha rapito alla moglie Claudia e ai figli Matteo e Michela. Ivano era un bravo artista ma anche un uomo che lavorava nel volontariato, spesso impegnato in prima persona per animare tante iniziative. Il giorno prima della sua morte ci ha voluti accanto a lui e si è scusato per la sua partenza. Davvero un'uscita di scena eccezionale per una persona eccezionale".

Francesco Occhi

“Quando al paese mezzogiorno sona” è tornato sul palcoscenico

Bentornato, Palmieri (e con te il teatro veneto)

■ di Giuseppe Barbanti



Presentiamo l'allestimento firmato da Arteven, Teatro Stabile del Veneto e Teatri Spa, inserito nel progetto di Pierluca Donin e per la regia di Damiano Michieletto: uno spettacolo di qualità

Ed è tornato finalmente, dopo quasi sessant'anni di... vacanza, il momento di E. Ferdinando Palmieri che con la riscoperta da parte delle tre maggiori realtà teatrali che operano professionalmente nel Veneto (Arteven, Teatro Stabile del Veneto e Teatri Spa) del suo testo più convincente, l'amarissimo “Quando al paese mezzogiorno sona”, sta veramente

spopolando nei teatri veneti dove fino a metà marzo è stato visto da oltre 25 mila persone. Un risultato che non può sorprendere i filodrammatici del Veneto che per parecchi decenni hanno tenuto in vita la memoria di tanti autori, non sempre - a dire il vero - altrettanto meritevoli del sulfureo, provocatorio e sperimentatore Palmieri, con le messe in scena dei loro testi: per la cro-

naca ricordiamo i due allestimenti di questo lavoro, rispettivamente, in ordine cronologico, della Tarvisium Teatro di Treviso e della Compagnia Vittoriana di Vittorio Veneto.

Ma su “Quando al paese mezzogiorno sona” aveva messo gli occhi quindici e più anni fa anche Ivo Chie-
sa, per quasi mezzo secolo

Sull'autore anche un'intensa giornata di studio tenuta a Padova



In queste pagine due momenti dell'allestimento (foto di Paola Baldari)

direttore del Teatro Stabile di Genova che aveva anche fondato: erano gli anni in cui cominciava a sbiadire l'immagine del "Veneto bianco" e con l'affermazione del "modello veneto" (e relativo miracolo del Nord Est) prendeva piede l'immagine di un Veneto in cui il denaro non era più demonizzato ma capitalizzato, indice della diffusione di una sempre maggior ricchezza. E conversando con uno dei più bravi attori veneziani, Virgilio Zernitz, Chiesa invitava a leggere questa commedia già allora nel cassetto da più di quarant'anni. Ora, per comprendere lo spirito di cui è permeata questa proposta, seconda tappa del progetto di valorizzazione del repertorio veneto avviato da Pierluca Donin con la messa in scena di "Nina, no fare la stupida", va rimarcato l'incipit della didascalia con cui l'autore apre la commedia: "Nel Veneto, ma non è necessario. Anno 1936, ma non è indispensabile".

Il regista Damiano Michieletto, nelle sue note, parte da qui per motivare la scelta di astrarre nettamente lo spazio della vicenda da ogni riferimento temporale, attraverso anche le musiche e l'illuminazione, mirando a far emergere nel lavoro con gli attori tutta la potenzialità e la valenza attuale della storia che si consuma nella frenetica rincorsa del denaro. Ma il discorso è suscettibile di essere ampliato: non si farebbe giustizia alla levatura del testo - non esente da influssi pirandelliani e dei grandi autori del teatro europeo del '900 e comunque, come è stato autorevolmente annotato, "ben sostenuto nell'arco dei tre atti, accuratamente bilanciati fra il dramma e la farsa con evidenziati esiti grotteschi" - se si operasse una meccanica applicazione alla realtà del Veneto d'oggi delle sollecitazioni che ci possono venire dalla visione dello spettacolo. Gli orizzonti di Palmieri erano ben più ampi e pro-

prio per questo, probabilmente, egli seppe orchestrare sullo scontro tra famiglie di possidenti terrieri che si contendono il patrimonio del cugino Piero che, emigrato in America, si appresta a tornare senza figli al paese, una storia "coraggiosa e atipica", in cui non c'è spazio per l'immagine edulcorata e di maniera di un Veneto bonario.

È stato lo stesso regista a sottolineare, alla conferenza stampa di presentazione dello spettacolo, come, a suo giudizio, siano gli stessi veneti a non aver fiducia nella propria lingua, nei propri autori: "Testi come quello che ho messo in scena vanno presi sul serio, nel senso che le parole usate dai commediografi vanno lette, interpretate e recitate per il senso che hanno, non usate per ottenere facilmente un effetto comico - ha spiegato - altrimenti si scade nel localismo. Non sono, peraltro,

Lo ha annunciato
Angelo Tabaro

La Regione curerà l'edizione integrale delle opere

Nel corso della giornata di studi dedicata a Palmieri è stato annunciato da Angelo Tabaro, segretario regionale alla Cultura, l'avvio del progetto editoriale che porterà alla stampa di tutte le commedie di Eugenio Ferdinando Palmieri (Venezia 1903 - Bologna 1968) con il concorso della Regione Veneto. Un'iniziativa che a quarant'anni dalla scomparsa dell'autore teatrale e a trentanove dall'unica introvabile edizione a stampa, per i tipi di Rebellato, curata dallo stesso Palmieri e uscita postuma metterà a disposizione di studiosi, addetti ai lavori e appassionati l'intero corpus delle sue sedici commedie, arricchitosi negli ultimi anni grazie alle scoperte fatte da Roberto Cuppone di testi tenuti nascosti dallo stesso autore nonché della presenza di redazioni diverse, a seguito delle modifiche apportate da Palmieri, anche di alcune fra le sue commedie più conosciute.

CONTINUA ►

solo problemi del nostro oggi: nel dopoguerra, con il riallestimento da parte di una delle maggiore compagnie venete, Palmieri si era dovuto confrontare con questioni analoghe". Niente di nuovo sotto il sole, quindi; anche se va pur ricordato che lo stesso Palmieri definiva questa sua commedia "una dichiarazione di sfiducia, sfiducia assoluta nella vita". Ed è umano che qualche capocomico del buon tempo antico fosse spaventato dal pessimismo sparso a piene mani e tentasse di porre rimedio a suo modo con la speranza di blandire il pubblico.

Lo spettacolo firmato da Damiano Michieletto è, invece, improntato a un grande rigore: un ritmo impetuoso scandisce lo sviluppo della vicenda, in cui la miseria umana cui sono condannati senza via di scampo i personaggi si colora più spesso di rabbia ma qua e là anche di toni grotteschi. Perbenismo e ipocrisia, senza distinzioni di classi sociali, velano ogni cosa: nel segno di un'asfissiante amoralità si procede in un crescendo di prospettive sempre più desolanti. Se nelle grandi commedie goldoniane spesso accade che, in un momento abbastanza avanzato della vicenda, sembra possano prevalere i toni tragici e provvidenziali giungono i matrimoni a rasserenare l'orizzonte, in "Quando al paese mezzogiorno sona" non solo le note fosche si

sommano e riescono ad essere tollerate solo grazie alla sapienza della regia nel dare spazio anche ai registri farseschi, ma i matrimoni non possono che finire con l'essere la consacrazione ufficiale dell'amoralità trionfante. La recitazione degli attori, di estrazione molto diversa per formazione e precedenti esperienze, riveste un ruolo fondamentale per l'esito squillante di uno spettacolo che rinuncia ad ogni seduzione visiva, che potrebbe distrarre, e si concentra tutto sulla sedimentazione di una parola che si fa via via più greve. Fra gli attori spicca l'onnipresente Giancarlo Prevati, nei panni dello spregiudicato e vincente Gregorio, ben affiancato da un nucleo di validissimi interpreti: Michele Modesto Casarin, Massimo Somaglino, Luca Mascia, Alessio Bobbo, Andrea Pennacchi, Pierluca Donin, Raffaella Boscolo, Lucia Schierano, Nicoletta Maragno. Completano il tutto le musiche appropriate impiegate all'inizio di ogni atto per calare interpreti e pubblico nel clima della vicenda.

In margine all'allestimento è stata organizzata nei mesi scorsi al Teatro Verdi di Padova una giornata di studio sulla figura di Palmieri, nell'intento di approfittare dell'occasione di questo allestimento per restituire al critico, poeta e autore di prosa statura, peso e ruolo che ha



avuto nelle vicende del teatro italiano del '900. Dagli interventi di Roberto Cuppone, Gastone Geron e Paolo Puppa, che si è soffermato sulla provincia filtrata attraverso la sensibilità delle avanguardie francesi disegnata nelle sue commedie, è emerso il profilo di uno strenuo difensore del teatro, un polemista, peraltro rispettato e considerato non solo dai colleghi critici, in primis Silvio D'Amico, il fondatore dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, ma anche da attori e registi.

Sergio Garbato ha trattato il Palmieri lirico mentre, vista la scelta compiuta da Palmieri di studiare tutto il teatro dialettale e di legarsi al teatro veneto, si è registrato il significativo convergere da parte di tutti gli intervenuti sull'opportunità di dare respiro nazionale alla riuscita operazione che ha riportato, attraverso Palmieri, il teatro veneto al centro dell'attenzione, riprendendo "Quando al paese mezzogiorno sona" nella prossima stagione e portando l'allestimento anche a Milano e Roma. Lo meritano Palmieri, istituzioni e enti che ne hanno sostenuto la produzione, interpreti e regista. Capiterà ancora in futuro un'occasione così ghiotta per promuovere il Veneto e il suo teatro del '900?

Enti no profit: le prossime scadenze

Come noto, gli enti non commerciali, nel caso in cui sussistano i presupposti, devono osservare al pari delle società gli adempimenti formali imposti dalla normativa (es. presentazione del Modello Unico o del modello 770 e via dicendo). Alla luce delle novità introdotte in materia dalla Finanziaria 2007 e 2008, è utile riportare uno scadenziario con i principali adempimenti per gli enti no profit relativi ai prossimi mesi, fermo restando che novità e modifiche possono sempre essere introdotte strada facendo. Ecco dunque lo scadenziario elaborato da Francesco Pirazzoli, tesoriere nazionale della Fita.

Cominciamo da una scadenza che era fissata per il 31 marzo ma è stata prorogata al 31 luglio prossimo: quella relativa alla presentazione del Modello 770 semplificato, che gli enti non commerciali che agiscono come sostituti d'imposta e lo utilizzano devono inviare in via telematica, tramite gli intermediari abilitati o il servizio Entratel.

Una scadenza da ricordare in aprile. Martedì 29 è il termine ultimo per la presentazione dell'elenco clienti e fornitori: gli enti non commerciali titolari di Partita Iva sono obbligati a inviare telematicamente l'elenco clienti e

fornitori relativo al 2007 per la sola attività commerciale. Si ricorda che la circolare n. 53 del 3 ottobre 2007 aveva stabilito l'esonero dall'invio per alcune categorie, ma solo per il 2006.

Veniamo a giugno. La prima scadenza da ricordare è quella di lunedì 16, con il versamento del saldo e del primo acconto IRES e IRAP. Gli enti non commerciali soggetti Ires e Irap, con periodo di imposta coincidente con l'anno solare, sono tenuti a versare con modello F24 (i titolari di Partita Iva esclusivamente con F24 telematico) il saldo 2007 se a debito e il primo acconto 2008 delle relative imposte. Si ricorda che il versamento può essere effettuato anche entro il 16 del mese di luglio, applicando la maggiorazione dello 0,40 a titolo di interesse corrispettivo. Il saldo e i primi acconti inoltre possono essere rateizzati in un numero di rate diverso per ciascuno di essi. Tale facoltà invece è negata in sede di secondo acconto.

Sempre lunedì 16 va pure effettuato il versamento dell'acconto ICI 2008. Gli enti non commerciali, proprietari o titolari di altro diritto reale su fabbricati, aree fabbricabili o terreni agricoli utilizzati nell'ambito dell'attività commerciale, sono soggetti a Imposta Comuna-

le sugli Immobili. Entro tale data devono pertanto versare l'acconto Ici 2008 pari al 50% dell'imposta dovuta.

Altre scadenze importanti a luglio. Giovedì 31 luglio è il termine ultimo per la presentazione del Modello Unico 2008 - periodo d'imposta 2007. Gli enti non commerciali con periodo d'imposta coincidente con l'anno solare sono tenuti a presentare il Modello in via telematica. Nel caso di esercizio infrannuale, invece, il modello dovrà essere presentato entro il settimo mese successivo alla chiusura dell'esercizio.

Sempre giovedì 31, presentazione del Modello 770 ordinario. Gli enti non commerciali sostituti di imposta obbligati alla compilazione di tale Modello lo presentano in via telematica.

Infine, dicembre. Lunedì 1, versamento del secondo acconto Ires e Irap, mediante modello F24, da parte degli enti non commerciali soggetti.

Martedì 16, invece, versamento del saldo Ici 2008 (50% dell'imposta dovuta). Lunedì 29 dicembre da parte degli enti non commerciali soggetti alla Dichiarazione IVA versamento dell'acconto IVA, utilizzando il codice tributo 6035 (versamento IVA acconto).

Si ricorda che gli adempimenti e i termini relativi al

cinque per mille per l'anno 2008 non sono ancora stati definiti - al momento di andare in stampa - e si attende l'emanazione dei decreti di cui al comma 7 dell'art.3 della legge 244/2007.



■ di Stefano Rossi
e Alessandra Agosti

Speciale

La mia banda ...RECITA il Rock!

Ormai è sotto gli occhi di tutti: da qualche anno a questa parte - e in particolare da quando Riccardo Cocciante è tornato a una nuova primavera artistica e a un successo mondiale con "Notre Dame de Paris" - è un continuo fiorire di lavori musical-teatrali solitamente identificati come "opere rock". Cocciante come un nuovo Verdi, dunque? Lucio Dalla come Puccini? Roger Waters come Donizetti? Beh, se si vogliono considerare queste composizioni come discendenti moderne dell'opera lirica classica forse potrà essere vero. Ma è altrettanto vero che, seguendo a ritroso le tracce del rock, si possono incontrare antenati illustri di queste opere moderne anche nei grandi musical, in particolare in quelli firmati da Andrew Lloyd Webber, a cominciare da quell'icona del cinema e della musica che è stato Jesus Christ Supertar. E che dire di Tommy, l'album divenuto film dei The Who, firmato per la musica e i testi da Pete Townshend. E che dire di Hair? Ma la storia comincia anche prima...

Di opere rock si parla molto, spesso però facendo un po' di confusione etichettando qualsiasi cosa con questo nome. Un po' come accade a volte definendo "rockstar" un'artista come Madonna, che con questo genere musicale non ha alcuna attinenza. Così un Jesus Christ Superstar non è una vera e propria opera rock, ma un musical rock.

Generalmente, la vera e propria "opera rock" è quella scritta da un solo gruppo o compositore che poi la interpreta anche. Non di un disco di sole canzoni slegate tra di loro si tratta, ma di una storia che viene raccontata in musica.

Il secondo passo può essere la messa in scena a teatro o la realizzazione di un film.

Vogliamo fare qualche esempio per capire meglio la teoria? Basta pensare a "Tommy" degli Who. Pete Townshend compose (in brevissimo tempo, tra l'altro) questo disco, con la storia di un personaggio e del suo calvario, rappresentativo della sua generazione. Qualche tempo dopo venne realizzato il film, con artisti di prim'ordine



come gli stessi Who, Elton John, Ann Margret, Oliver Reed, Jack Nicholson e molti altri. Successivamente, visto il successo della pellicola, nacque anche una versione a teatro.

Visto che generalmente un'opera rock nasce principalmente come musica, risulta quasi ovvio che il maggior valore generalmente sta nelle melodie, ovvero come si riesce a esprimere una storia in musica.

Le prime opere di questo tipo nacquero negli anni '60, quando il rock si trasformò e divenne fenomeno generazionale. "Tommy" degli Who fu probabilmente uno dei primi esempi, sicuramente il

primo di successo. Il gruppo inglese si ripeté poi nel 1973 con "Quadrophenia", che resta però solo su vinile. Quest'epoca culturale e artistica sembra fatta apposta per l'opera rock, nella quale si cimentano moltissimi gruppi. I Pink Floyd con il loro "The Wall" (99% del quale è però di Roger Waters, l'ex cantante e bassista del gruppo); anche David Bowie fu della partita con "The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars". Per non parlare di "The Lamb Lies Down on Broadway" dei Genesis, testamento musicale del periodo con Peter Gabriel. Negli anni '80 e soprattutto

'90, il rock ebbe una crisi d'identità, i produttori tentarono di semplificarlo e mercificarlo e quindi un' "opera" non rientrava in questi piani. Attorno al 2000 ecco la rinascita, grazie a nomi più o meno famosi: "Metropolis Pt 2: Scenes from a Memory" dei Dream Theater ne è un chiaro esempio. Così come interessantissima è la carriera degli Ayreon, nome dietro al quale c'è il compositore e pluristrumentista olandese Arjen A. Lucassen, che ogni due o tre anni sforna una nuova opera rock, componendola, suonandola (a parte alcuni assoli di tastiera e la batteria) e scegliendo poi gli interpreti per le diverse parti vocali.

L'ultimo lavoro, uscito proprio in queste settimane, è "01011001".

Uno dei generi che ha spinto di più in questa direzione è stato sicuramente l'heavy metal, che quasi per definizione racconta storie e che conta numerosissimi esempi di opere che spesso si rifanno addirittura alla tradizione classica dell'Opera vera e propria, anche come struttura.

Anche il nostro Paese, soprattutto negli anni '70 e '80, ha dato qualcosa: basti ricordare - solo per citare alcuni nomi - formazioni come Le Orme (con "Felona e Sorona" nei Seventies e "Il Fiume" pochi anni fa), oppure la Pfm, che ha tentato pochi



anni fa di rinverdire con l'opera "Dracula", che non ha convinto del tutto, però. Da un certo punto di vista, anche Vicenza ha un presente: si chiama Absentia, formazione che - vincitrice dell'ultima edizione di Rock

Targato Italia - ha prodotto un album intitolato "Tenebrae Vincunt" (ispirato alla storia dell'Antica Roma), così come uno spettacolo musicale con arrangiamenti proprio per il teatro intitolato "Atti barbarici".



Dopo di lui il diluvio

Un ruolo di primissimo piano nell'aver riportato in auge il musical spetta senza dubbio a Riccardo Cocciantè. Il cantautore e musicista nato a Saigon da una famiglia francese, vissuto per molto tempo in Italia e da qualche anno tornato a risiedere in Francia, ha infatti ottenuto un successo planetario nel 1998 musicando il libretto di Luc Plamondon dal titolo "Notre Dame de Paris", arrivato in Italia nel 2002 nella versione italiana adattata da Pasquale Panella. Più di recente Cocciantè ha proposto un altro musical, questa volta dedicato a "Giulietta e Romeo". Dopo di

lui... il diluvio: musical e opere rock hanno ripreso vigore: qualche titolo? Lucio Dalla con la sua "Tosca", la PFM con "Dracula" e ultimamente mons. Marco Frisina con "La Divina Commedia".

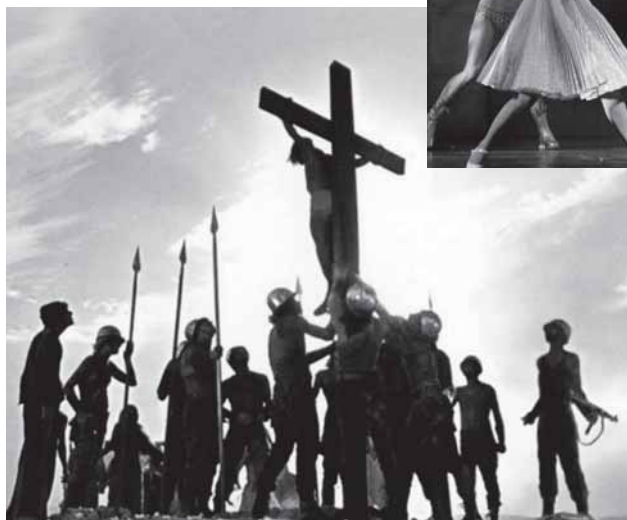


SPECIALE



Speciale

LA MIA BANDA RECITA IL ROCK



E i cantanti studiano arte scenica

Tra le materie di studio dei Conservatori musicali compare l'arte scenica. Questa materia riveste una grande rilevanza nel disegnare, in maniera completa, la figura di un cantante, che deve saper andare - soprattutto nella nostra epoca scandita dai media - molto al di là della sola "ugola d'oro". Ma ecco l'elenco di quanto richiesto per l'esame di arte scenica in un Conservatorio scelto a caso: "Lettura improvvisata, con corretta dizione, di un brano di prosa; recitazione a memoria di una poesia di autore moderno; canto e interpretazione scenica, a scelta, di una scena tratta da un'opera in musica del repertorio, facendo precedere il riassunto dell'intero libretto, notizie sulle fonti da cui il libretto deriva e le spiegazioni intorno al carattere del personaggio interpretato; dar prova di conoscere nozioni generali di storia del costume, dell'arredamento e della truccatura teatrale; illustrazione di un'opera scelta nel repertorio presentato dal candidato; illustrazione di un personaggio sotto l'aspetto storico e psicologico; canto e interpretazione di una scena d'insieme a scelta del candidato; illustrazione dei punti salienti di un libretto d'opera, consegnato al candidato tre ore prima dell'esame".

Un discorso a parte - ma ci vorrebbe un'enciclopedia... - merita il musical, che alcune volte ha saputo trasformarsi in rock. Lo stesso, già citato "Jesus Christ Superstar" è uno degli esempi più eclatanti. In questi casi uno o più compositori creano l'opera, facendola poi eseguire (con o senza messinscena) da altri artisti. Restando con la coppia Rice / Webber, si può citare The Phantom of the Opera, mentre un lavoro come "Hair", di James Rado, Gerome Ragni e Galt MacDermot, ricade più sotto il segno del musical vero e proprio.

Per uscire dal circolo vizioso della famosa coppia, citiamo allora The Rocky Horror Picture Show di Richard O'Brien che anche sullo schermo fece faville, assolutamente fuori dagli schemi per l'esplicita trattazione di tematiche sessuali, cosa che lo rese rivoluzionario per l'epoca in cui fu prodotto (1973) e che ancora oggi gli fa conservare elementi di trasgressività non comuni. Insomma, la musica anche nell'epoca contemporanea ha saputo dare molto alla rappresentazione scenica.

Esempi in rock...

- Orfeo 9 (Tito Schipa Jr., 1970): fu la prima opera rock a essere rappresentata materialmente su un palcoscenico (Sistina di Roma, 23 Gennaio 1970).
- Tommy (The Who, 1969): l'album che rese popolare il termine opera rock. Sulla sua base vennero realizzati un film e la messa in scena teatrale a Broadway.
- The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars (David Bowie, 1972)
- Quadrophenia (The Who, 1973)
- The Lamb Lies Down on Broadway (Genesis, 1974)
- The Wall (Pink Floyd, 1979): opera rock scritta da Roger Waters. Da esso venne tratto anche un film.
- Operation: Mindcrime (Queensrÿche, 1988): una storia d'amore, sesso, morte, potere, religione, corruzione, tradimenti, cupidigia e follia. Considerata la prima opera progressive metal.
- The Human Equation (Ayreon, 2004).
- Testimony (Neal Morse, 2003).

SPECIALE



Poemi epici
favole pastorali
melodrammi
e via cantando



I Negramaro

Dagli aedi ai Negramaro

Il connubio tra recitazione e musica si perde lontano, nella notte dei tempi. Non molto e comunque non abbastanza sappiamo di come si svolgevano concretamente le prime rappresentazioni "teatrali", volendo includere entro questo termine, in senso lato, tutte quelle manifestazioni espressive che abbiano previsto - dacché l'uomo ha cominciato a raccontare - qualcuno che parlava e qualcuno che lo stava ad ascoltare. Musica e parole, comunque, hanno certamente avuto sempre una relazione tanto stretta quanto importante per il risultato finale, sia che la protagonista fosse la musica sia che, viceversa, essa avesse un ruolo secondario, quello che oggi definiamo come "colonna sonora". Quel che a noi interessa in questa sede, però, è un elemento trasversale a questi due fattori: al di là cioè del "cosa" si cantava, si recitava o si suonava, vogliamo infatti soffermarci sul "come", ossia su quella carica di espressività che, al tutto, gli interpreti di turno erano in grado di assicurare. Partiamo da lontano, allora,

Quanto conta l'aspetto recitativo in quella che potremmo definire "musica da vedere"? Ecco una panoramica storica dalle origini fino a oggi

e proviamo a immaginare gli aedi e i rapsodi che, armati di strumenti musicali, girovagavano per l'antica Grecia e il bacino del Mediterraneo alle prese con qualche racconto epico con il quale incantare le corti dell'epoca: certamente, anche nel loro caso particolare favore avrà riscosso chi riusciva - oltre a ricordare le migliaia di versi con cui far rivivere le gesta di Achille, Agamennone o Ulisse - anche a dare a quel racconto una particolare carica espressiva: a recitare bene, insomma. Lo stesso, naturalmente, sarà avvenuto nei teatri sparsi per i vari centri della Grecia e delle Colonie, anche se a dire il vero fino a noi è pervenuto un unico, brevissimo frammento melodico proveniente da un coro dell'Ore-

ste di Euripide (408 a.C.). Dell'importanza della componente "musicale" nella rappresentazione tragica ci avverte d'altra parte Aristotele nella sua Poetica, quando scrive "La tragedia è dunque imitazione di un'azione nobile e compiuta, avente grandezza, in un linguaggio adorno in modo specificamente diverso per ciascuna delle parti (...). Chiamo linguaggio adorno quello che ha ritmo e armonia, e con 'in modo specificamente diverso' intendo dire che alcune parti sono rifinite soltanto con il metro e altre invece anche con il canto". Più avanti, la situazione sarebbe mutata, come ricordato dallo stesso Aristotele che infatti sottolinea come nel quarto secolo a.C. già gli autori inseriscano "parti cantate che

appartengono al racconto non più che ad un'altra tragedia e così cantano una sorta di intermezzi".

QUANDO IL POETA LUCIANO FACEVA IL CRITICO MUSICALE Anche tra i romani si manifesta il rapporto musica - recitazione. Molto divertente è, al riguardo, una sorta di "critica teatrale" ante litteram proposta da Luciano nel suo trattato "Sulla danza", datato 165 d.C., nel quale egli descrive in maniera non proprio positiva un attore tragico: "Urla, si piega avanti e indietro, a volte canta addirittura le sue battute, rendendo melodiche le sue sventure (il che è certamente il colmo dell'indecenza). A dire il vero finché interpre-



Speciale

LA MIA BANDA RECITA IL ROCK

ta un'Andromaca o un'Ecu-
ba il suo canto si può anche
tollerare; ma quando finge di
essere Ercole in persona, e
gorgheggia una canzonetta...
un uomo equilibrato può
veramente giudicarla una
cosa sconveniente".

MEDIOEVO, TEMPI CUPILI...

Attraversiamo i secoli, e ar-
riviamo d'un balzo al me-
dioevo, periodo nero, neris-
simo per l'attività teatrale,
ma pure capace di mantene-
re viva - sotto la cenere pe-
sante gettata sul teatro - la
brace della recitazione. In
quell'epoca, come noto, le

sole rappresentazioni con-
sentite (senza rischi) erano
quelle di carattere religioso:
si svolgevano infatti, in par-
ticolare nei periodi della Pa-
squa e del Natale, "laude" e
vere e proprie "sacre rappre-
sentazioni", a volte decisa-
mente sontuose, accompa-
gnate da un considerevole
apparato di costumi e di
musiche. Si parla, in questa
fase, di dramma liturgico
prima (fra l'undicesimo e il
tredicesimo secolo) e di Mi-
steri dopo (dal quattordice-
simo al sedicesimo secolo).
Né va dimenticato, nel con-
tempo, il mantenersi co-
munque vivo di "dramma-
tizzazioni" legate piuttosto
alle tradizioni pagane, quali
quelle del Carnevale o dei
"maggi" o altro ancora.

Ma torniamo al dramma li-
turgico e ai Misteri, che
avranno un ruolo fonda-
mentale nella sopravvivenza
del teatro e nella nascita del
melodramma.

Per quanto riguarda i dram-
mi liturgici (ne sono giunti
fino a noi circa duecento),
essi erano strettamente con-
nessi alla religiosità senza
che nulla potesse uscire dai
canoni ferrei del consentito.
I Misteri, dal canto loro, era-
no anch'essi strettamente
controllati dall'autorità reli-
giosa, ma il loro allestimen-
to spettava alla comunità lai-
ca, tanto che gli attori veni-

vano scelti tra le corporazio-
ni delle arti e dei mestieri.
Sono queste quelle che pos-
siamo definire "sacre rappre-
sentazioni", dedicate ad ar-
gomenti vari - sia pure sem-
pre di carattere religioso - e
con modalità di realizzazio-
ne molto diverse tra loro: per
esempio, abbiamo notizia di
un "Mistero del Vecchio Te-
stamento" che durava addi-
rittura venticinque giorni.
Queste rappresentazioni si
svolgevano su un palco con
scene fisse. La presenza del-
la musica è certa sia nei
drammi liturgici che nei
Misteri, ma era sicuramente
più rilevante nei primi. Se-
condo gli studiosi non furo-
no però queste rappresenta-
zioni religiose a condurre
per via diretta all'opera, ma
certamente essi furono i
modelli per quei "drammi
pastorali" che sarebbero
giunti di lì a qualche tempo.
È invece nel teatro profano
del tardo Medioevo che
l'opera affonda le proprie
radici. Il primo dramma
profano in musica di cui sia-
mo a conoscenza è la com-
media pastorale "Li Gieus de
Robin et de Marion", scritta
da Adam de la Hâle e presen-
tato alla corte di Napoli ver-
so il 1283.

IL RINASCIMENTO

Il grande sviluppo della mu-
sica profana si ebbe nel Ri-



Angelo Poliziano

nascimento, quando gli
spettacoli di corte divenne-
ro una prassi seguitissima
dalle corti europee, metten-
do insieme (pur senza farne
un tutt'uno) danza, canto,
musica e recitazione.

Con la metà del Cinquecen-
to particolare successo iniziò
ad avere la "favola pastora-
le", raggiungendo una tale
diffusione da far affermare
ad Angelo Ingegneri che "se
non ci fossero state le pasto-
rali si sarebbe quasi potuto
dire che il teatro fosse mor-
to". Di queste favole pasto-
rali la prima risulta essere
stata l'Orfeo di Poliziano,
proposto a Mantova fra il
1472 e il 1483.

Altro elemento chiave per
comprendere la nascita del
melodramma è il madrigale
drammatico, che - come se-
gnala il suo stesso nome -
mira a una fusione fra la
musica e il teatro: teatro co-
mico in particolare, devian-
do così il percorso dai lan-
guidi e stucchevoli amori

Il dramma liturgico: la voglia di teatro nel Medioevo si sfoga di fianco agli altari

SPECIALE

campagnoli delle favole pastorali. Ma i madrigali drammatici ebbero vita breve. Ma il cammino proseguiva. Iniziò a svilupparsi anzi una vera e propria teoria di questo genere musical-teatrale (da citare in particolare l'esperienza della Camera Fiorentina), che porterà frutti significativi a partire dalla seconda metà del Seicento.

IL RECITATIVO: UN RUOLO

DESTINATO A MUTARE

La prima opera della quale possediamo anche la musica è l'Euridice di Peri e Cac-

attraversa il Seicento e il Settecento facendosi fortemente influenzare dal teatro dell'epoca. Per esempio, nell'opera "Dal male al bene" su musiche di Abbatini e Marazzoli, si trova il personaggio di un servitore, Tabacco, direttamente derivato dalle maschere della commedia dell'arte, e da lui discenderanno molti altri servitori dell'opera, come il celebre Leporello mozartiano.

ANCHE L'OPERA DIVENTA

"VIAGGIANTE" PER L'EUROPA

Proprio come avveniva per il teatro in senso stretto, intan-

"Breve storia dell'opera" di Donald Jay Grout, Ed. Rusconi).

TEATRO E MUSICA: LE GRANDI COPPIE DELLA STORIA

La commistione tra opera e teatro è evidente anche nel fatto che spesso compositori e commediografi collaborano: basti pensare a Lully in Francia, che musicò molti libretti di Molière (tra l'altro i due insieme fondarono l'Opéra-Comique), o allo stesso Carlo Goldoni, che lavorò molto per il teatro musicale.

Al di là dell'espressività che

die". In Germania invece, si preferiva una netta distinzione tra azione, in dialogo parlato, e musica, riservata a ben precisi momenti.

Molto interessante questa annotazione del Metastasio: "I cantanti di oggi - scriveva - dimenticano completamente che il loro compito consiste nell'imitare il discorso umano servendosi delle forme e delle tecniche della musica: al contrario, essi pensano di essere più perfetti quanto più la loro prestazione si allontana dalla natura umana (...). Quando hanno eseguito la loro sinfonia con la gola, credono di aver adempiuto a tutti i doveri della loro arte. Di conseguenza, il pubblico non viene sottoposto a nessuna tensione emotiva e aspetta che gli esecutori solletichino soltanto le sue orecchie".

Dal teatro, l'opera prendeva anche il gusto per gli effetti speciali e per l'uso di mirabolanti macchine, spesso arrivando a eccessi persino grotteschi, soprattutto nell'opera buffa, dove tra l'altro erano solitamente impegnati attori e cantanti di qualità inferiori rispetto a quelli impiegati dall'opera seria. A dare maggiore dignità all'opera buffa fu però proprio il Goldoni, grazie alla sua attività di librettista per compositori come Galuppi e Piccinni, fino ad arrivare a Domenico Cimarosa, consi-

"I cantanti di oggi dimenticano che il loro compito consiste nell'imitare il discorso umano. Di conseguenza il pubblico non viene sottoposto a nessuna tensione emotiva" (Metastasio)

cini, ma il più grande autore dell'epoca è senza dubbio Claudio Monteverdi (1567 - 1643). In queste composizioni, al di là del canto, della musica e della danza, un ruolo a se stante iniziava ad avere il recitativo, per il quale erano previsti precisi momenti durante lo svolgersi dell'azione drammatica.

TRA LE INFLUENZE, QUELLA DELLA COMMEDIA DELL'ARTE

Mutando con il trascorrere del tempo, l'opera - ormai possiamo chiamarla così -

to, anche l'opera aveva iniziato a portare "on the road" in propri protagonisti: diverse compagnie di cantanti prendono infatti ad attraversare la penisola e ad avventurarsi in giro per l'Europa. Grande successo la lirica ebbe a Venezia: si pensi che "tra il 1637 e la fine del secolo in diciassette teatri della sola Venezia furono messe in scena 388 opere, e probabilmente per lo meno altrettante furono quelle di compositori veneziani messe in scena in altre città" (da

poteva essere richiesta ai cantanti nelle parti cantate (nelle quali il virtuosismo aveva comunque netta superiorità) il "teatro" si insinuava nell'opera soprattutto nei cosiddetti recitativi, che ebbero sviluppo molto diverso in Francia, in Italia e in Germania. Semplificando possiamo dire che in Francia e in Italia - sia pure con diverse differenze - la musica era comunque sempre presente, magari con diversi stili a sottolineare la separazione tra dialoghi e "melo-





Speciale

LA MIA BANDA RECITA IL ROCK

derato il più importante testimone dell'opera comica in Italia.

IL VENTO DELLA RIVOLUZIONE
Un passo dopo l'altro, l'opera invase l'Europa, prendendo ogni territorio forma e sostanza diverse, pur con tratti in comune. Dall'opéra-comique francese all'opera buffa italiana, dalla ballad opera inglese al Singspiel tedesco, alla zarzuela e alla tonadilla spagnola, il Vecchio Continente vide sempre più fondersi musica e parole, canto e recitato, passando dal Settecento di Mozart al-

l'Ottocento, indubbiamente l'età d'oro del melodramma. Sostenuti anche dai venti della Rivoluzione Francese, i libretti delle opere europee si andavano facendo via via più "drammatici", dando crescente spazio all'aspetto emotivo e quindi recitativo. I personaggi tendevano ad assomigliare sempre più a persone reali.

Grande successo ebbero all'epoca le opere del genere "pièce à sauvetage", nelle quali il protagonista subisce le più gravi ingiustizie per tutta la durata del dramma per poi essere salvato pro-

prio sul filo di lana.

Di pari passo con i temi cambiavano la struttura musicale e, naturalmente, la partecipazione espressiva richiesta ai cantanti non solo per le parti vocali ma anche per l'aspetto recitativo nel suo complesso. L'opera d'altra parte si preparava a diventare quello che - ci si perdona il parallelo bizzarro e che ad alcuni potrà suonare blasfemo - nella musica leggera sono divenuti i "video": all'ascoltatore puro si andava sempre più sostituendo lo "spettatore", che nell'opera voleva trovare un piacere sia per l'ascolto che per la vista. Scene e costumi, quindi, iniziavano a rivestire un'importanza sempre maggiore. Nel frattempo l'opera conosceva un progressivo sviluppo. In Francia, ad esempio, l'opéra-comique (che aveva prodotto anche il filone dell'operetta, una sorta di vau-deville in musica) lasciava il passo al grand-opera, che poneva sotto una nuova luce anche l'arte scenica.

grandi compositori, da Verdi a Puccini, da Bellini a Donizetti, a Rossini e a tanti altri. Di particolare interesse è l'introduzione di quello che in riferimento all'*Otello* di Verdi è denominato "declamazione drammatica in tempi stretti in sostituzione del recitativo classico da una parte e della polifonia wagneriana dall'altra" in una recensione pubblicata dal "Secolo".

Non vanno dimenticate, naturalmente, le figlie più "giovani" dell'opera e dell'opéra. Per il suo stretto rapporto con il teatro un discorso a parte merita, al riguardo Bertolt Brecht, che collaborò tra gli altri con Kurt Weill, Hanns Eisler e Paul Dessau.

CONCLUDENDO...

Passiamo dal generale all'individuale. Non è forse vero che, quando assistiamo a un'opera o a un'operetta, a un musical o a una commedia musicale inevitabilmente guardiamo sì alla bellezza oggettiva del brano ma anche a chi e a come lo interpreta? Possiamo addirittura arrivare ad applicare lo stesso giudizio a un brano puramente musicale: ascoltando lo stesso pezzo, capita che un interprete ci emozioni (perché lo "recita" con convinzione) e un altro no. E forse non è un azzardo supporre che sia sempre stato così: sempre, dagli aedi ai Negramaro.

A.A.



Lully & Molière



Galuppi & Goldoni

**NEL DICIANNOVESIMO SECOLO
TRA OPERA E OPERETTA**

Nell'Ottocento, dunque, ci si trovava di fronte a due grandi filoni: quello dell'operetta da una parte e quello dell'opéra-lirique dall'altro. Per questa seconda natura dell'opera, sempre più attenzione veniva data al libretto, spesso ispirato a grandi opere letterarie o direttamente composto da autori di grido. In Italia, questo è il secolo dei

Puccini: 150 anni d'emozione

Si celebra quest'anno il 150° anniversario della nascita di Giacomo Puccini, compositore tra i più celebri e rappresentativi del melodramma italiano. Non mancheranno naturalmente, in tutta Italia, iniziative per ricordare la sua opera e tra queste un'edizione speciale del tradizionale Festival Pucciniano di Torre del Lago. Nato a Lucca il 22 dicembre 1858, Puccini è stato un valido musicista, ma soprattutto uno straordinario compositore di opere liriche.

Ereditata dalla famiglia la passione per la musica (a 14 anni è organista nel Duomo di Lucca, come già suo padre e suo nonno), nel 1884 vide rappresentata la sua prima opera, "Le Villi".

Tra alti e bassi, fu negli anni della residenza a Torre del Lago che il maestro creò i suoi maggiori successi, dovuti anche alla stretta - ma certo assai contrastata - collaborazione con i librettisti Illica e Giacosa, che venivano entrambi dal teatro: un'influenza che si fece positivamente sentire sulla resa drammaturgica delle opere scritte insieme, da "Manon Lescaut" a "La Bohème", da "Tosca" a "Madama Butterfly".

Puccini morì a Bruxelles nel 1924: da tempo soffriva per un tumore alla gola.



E questi qui... chi se li scorda più?

I "musicarelli" tanto in voga negli Anni '60

Quando si voglia parlare del rapporto esistente tra musica e recitazione, sarebbe una grave mancanza dimenticare - per quanto, visti i risultati generalmente ottenuti, si potrebbe esser tentati di farlo... - tutta quella nutrita serie di film che hanno avuto per protagonisti, in Italia e all'estero, cantanti di grido. In Italia questa moda ha avuto un autentico boom negli Anni Sessanta, con Gianni Morandi e Rita Pavone come campioni assoluti del genere, ma ancora negli Anni Ottanta c'era un mercato musical-cinematografico piuttosto fiorente, con il napoletano Nino

a fare da portabandiera; senza dimenticare naturalmente - sempre rimanendo alle stesse latitudini - il grande capitolo delle "sceneggiate napoletane" di Mario Merola, Angela Luce, Miranda Martino e compagnia... cantante e recitante, che dal teatro furono trasposte anche su pellicola.

Negli States, comunque, non erano messi molto meglio: anche loro avevano cantanti magari ottimi (da Bing Crosby a Dean Martin, da Elvis Presley a Frank Sinatra) che venivano sacrificati sugli altari della promozione rivelandosi - spesso, molto spesso - pessimi attori: ma poco importava, visto che lan-

ciandosi dalle scogliere di Acapulco o vestendo i panni del marine un Presley vendeva poi centinaia di migliaia di copie in più.

CONTINUA ►



SPECIALE



Speciale

LA MIA BANDA RECITA IL ROCK



Ma torniamo in Italia e tuffiamoci tra i chilometri di pellicola che, in un paio di decenni soprattutto, hanno immortalato le performances attoriali di ugone d'oro come i già ricordati Gianni Morandi e Rita Pavone, gli antesignani Claudio Villa e Luciano Tajoli, il Quartetto Cetra, Domenico Modugno, Little Tony, Bobby Solo, Teddy Reno, Al Bano e Romina Power, Adriano Celentano, Mario Tessuto e altri ancora. Per questo genere cinematografico è stato addirittura coniato un termine: "musicarello", con tanto di distinzione a seconda che i protagonisti fossero cantanti melodici o i cosiddetti "urlatori".

Dopo "Il microfono è vostro" del 1951 con le belle gambe di Gisella Sofio, Enrico Luzi, Aroldo Tieri e il Quartetto Cetra, fra le pellicole degli urlatori va segnalata "I ragazzi del Juke box" del 1959, considerata la "madre" delle opere di questo genere, firmata alla regia di Lucio Fulci, proprio come quella dell'anno successivo, dal titolo "Urlatori alla sbarra", che vedeva addirittura la partecipazione straordinaria di Chet Baker, di passaggio in Italia.

Per quanto riguarda il musicarello melodico, invece, da segnalare senz'altro il caso eccezionale di Gianni Morandi che, mentre il genere si esauriva in pochi anni e in una manciata di film, da solo



riusciva a girare in appena un anno (il 1965) ben quattro pellicole: un tour de force dovuto anche alla sua partenza per il servizio militare, vissuto praticamente come un evento nazionale. Il "musicarello", come abbiamo detto, partiva dalla volontà di promuovere il successo del momento dei cantanti più in voga e da queste canzoni la pellicola di turno prendeva il titolo: basti pensare a "Non son degno di te", "In ginocchio da te", "Una lacrima sul viso", "Lisa dagli occhi blu", "Riderà", "Stasera mi butto" e tanti

altri film ancora. Da notare, comunque, che quasi tutte queste pellicole vedevano affiancare al cantante di scena - spesso assai scarsamente dotato come attore - protagonisti delle scene del calibro di Totò (che tra l'altro girò un film con Rita Pavone), Peppino de Filippo, Mario Carotenuto, Ave Ninchi, Nino Taranto, Lina Volonghi, Giancarlo Giannini, Turi Ferro, Paolo Panelli e Bice Valori, Ugo Tognazzi, Mario Girotti, Aroldo Tieri, Giulietta Masina, Romolo Valli, Walter Chiari, Aldo Giuffrè, Carlo Delle Piane. Dopo l'esperienza di Nino D'Angelo degli Anni Ottanta, il vero e proprio "musicarello" si è esaurito.



SPECIALE

i «numeri» della Fita regionale...

- ▶ 1 Comitato regionale
- ▶ 6 Comitati Provinciali
- ▶ 236 Compagnie
- ▶ Oltre 3350 soci
- ▶ Organizza il Festival Nazionale Maschera d'Oro
- ▶ Partecipa all'organizzazione del Premio Faber Teatro
- ▶ Promuove direttamente o tramite le compagnie associate un centinaio di manifestazioni annue
- ▶ Le compagnie associate effettuano circa 3000 spettacoli annui, molti rivolti al mondo della scuola, alla solidarietà e in luoghi dove solitamente è esclusa l'attività professionistica
- ▶ Coinvolge più di 1 milione di spettatori
- ▶ Organizza il premio letterario "La Scuola e il Teatro"
- ▶ Organizza stages, seminari, incontri, corsi di formazione
- ▶ Pubblica una rivista trimestrale e un volume annuale con il repertorio delle compagnie
- ▶ Svolge un servizio di editoria specifica teatrale
- ▶ Gestisce una biblioteca di testi e una videoteca (anche on line)
- ▶ Naviga in internet:
www.fitaveneto.org



COMITATO REGIONALE VENETO

Contrà San Gaetano Thiene, 14

36100 Vicenza

Tel. e Fax 0444 324907

fitaveneto@fitaveneto.org

www.fitaveneto.org

Comitato di Padova

Via Luisari, 10- Loc. Ponte di Brenta

35129 Padova

Tel. e Fax 049 8933109

fitapadova@libero.it

Comitato di Treviso

Via Garbizza, 9

31100 Treviso

Tel. e Fax 0422 542317

info@fitatreviso.org

Comitato di Verona

Lungo Adige Re Teodorico, 16

37129 Verona

tel. 045 592745

Fax 045 8044988

Comitato di Rovigo

Viale Marconi, 5

45100 Rovigo

Tel. e Fax 0425 410207

fitateatrorovigo@libero.it

Comitato di Venezia

Via Cannaregio, 1863/h

30121 Venezia

Tel. 340 5570051

fitavenezia@libero.it

Comitato di Vicenza

Contrà S. Gaetano, 14 (I piano)

36100 Vicenza

Tel. e Fax 0444 323837

fitavicenza@libero.it

