fitainforma

ANNO XXIV - N. 1
aprile 2010

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

Maschera d'Oro
AI PICARI L'EDIZIONE 2010

Storia
QUANDO IL TEATRO SI FA RICERCA

Molière e Goldoni

All'interno l'ottava monografia staccabile della collana "Educare al Teatro"

aprile 2010

sommario

tra gli argomenti di questo numero:

1 Editoriale

Alcune riflessioni di Aldo Zordan.

2 Speciale Maschera d'Oro

Si è conclusa con la vittoria del Teatro dei Picari di Macerata la ventiduesima edizione del festival, abbinato anche quest'anno al Premio Faber promosso dall'Assoartigiani vicentina

I-XVI INSERTO - Molière, Goldoni e il loro tempo

Nuovo appuntamento monografico con la collana "Educare al Teatro". In questo numero parliamo di due dei più importanti autori della storia : il francese attivo nell'età del Re Sole e il veneziano, che operò durante il Settecento; molte le differenze e molte le analogie tra loro, prima fra tutte il fatto di aver operato per riformare il teatro del loro tempo...

25 Approfondimenti: Il testo teatrale

26 Quando il teatro diventa ricerca

30 Dalle compagnie e dal territorio

In copertina: *Un foto di scena dello spettacolo "Il diavolo con le zinne" di Dario Fo, vincitore della "Maschera d'Oro 2010"*

f.i.t.a. veneto

fitainforma

Bimestrale
del Comitato Regionale Veneto
della Federazione Italiana
Teatro Amatori
ANNO XXIV
aprile 2010

giunta regionale

Direttore responsabile
ANDREA MASON

Stampato in 4.200 copie
e inviato ai soci Fita Veneto
Registrazione Tribunale
di Vicenza n. 570
del 13 novembre 1987

Direzione e redazione
Stradella delle Barche, 7
36100 VICENZA
tel. e fax 0444 324907
fitaveneto@fitaveneto.org
www.fitaveneto.org

Responsabile editoriale
ALDO ZORDAN

Comitato di Redazione
Alessandra Agosti
Giuliano Polato
Stefano Rossi
Stefano Vittadello
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

di **Aldo Zordan** *presidente regionale F.I.T.A. Veneto*

La batosta delle spese postali potrebbe fermare Fitainforma

L'editoriale

Cari Amici,
scusate il ritardo. Scusate, ma non ci è stato possibile fare altrimenti. Come molti di voi sapranno, infatti, nelle scorse settimane è arrivata, come un fulmine a ciel sereno, la decisione del Governo di annullare le agevolazioni postali per l'editoria. Il decreto del 30 marzo 2010 dei Ministeri dell'Economia e per lo Sviluppo Economico (per lo "sviluppo economico", si badi bene) ha infatti abolito le tariffe agevolate per la spedizione di libri e riviste: una batosta che le case editrici - immediatamente insorte, insieme a molte altre categorie tra le quali tipografie e associazioni no-profit - hanno calcolato porterà a una perdita di almeno 200 milioni di euro all'anno; e questo in termini economici, senza dire che cosa significherà in termini di informazione e di cultura. Il provvedimento prevede dunque che dal 1° aprile scorso il costo complessivo delle spedizioni sia totalmente a carico delle aziende: per noi significa un aumento della spesa del 500 per cento circa. Impensabile. Irragionevole. Per una realtà come la nostra, inutile dirlo, l'agevolazione statale è da sempre essenziale per riuscire a spedire questa rivista, che da quasi vent'anni rappresenta uno dei nostri canali di informazione privilegiati. All'indomani della conclusione della Maschera d'Oro, con il giornale già bell'e pronto per la spedizione, ci siamo quindi trovati di fronte a un raggelante dato di fatto: a queste tariffe la rivista non poteva essere spedita.
Abbiamo aspettato - altro non potevamo fare - nella speranza che qualcosa cambiasse, che un po' di ragionevolezza limasse gli spigoli di questa deleteria decisione. Al momento si sa che una trattativa è in corso: e non potrebbe essere altrimenti, visti i danni che una simile operazione porterebbe con sé (facile comprendere come la decisione del Ministero porti con sé una serie di effetti negativi a cascata, andando a colpire tutta la filiera coinvolta nella realizzazione della rivista: redazione, tipografia con annessi e connessi, dai produttori di carta ai trasportatori a quant'altro, poste). Alla fine, comunque, abbiamo "ceduto", decidendo di destinare a questa spedizione le risorse necessarie. ma non ci sarebbe possibile farlo di nuovo. Se le cose non dovessero cambiare, quindi, se questa assurda decisione non dovessere essere rivista in maniera adeguata, potremmo non avere alternative: dovremmo dire addio a Fitainforma in versione cartacea, all'amica che da oltre vent'anni ci tiene compagnia, ci informa, ci fa conoscere e riflettere. Che dire? È questo lo sviluppo economico? È questo lo sviluppo culturale? Restiamo in attesa dunque, unendoci al coro di quanti chiedono una doverosa marcia indietro.
Nel frattempo, salutiamo Marino Zorzato, nuovo assessore alla Cultura della Regione del Veneto, nonché vicepresidente della Giunta. Con la Regione del Veneto la nostra Federazione mantiene vivo da molti anni un rapporto di reciproca fiducia e collaborazione, fatto di impegno e qualità, di serietà e di costanza: volani questi essenziali per quello sviluppo culturale (vero) nel quale entrambe - Regione e Federazione - crediamo e per il quale ogni giorno lavoriamo, destinando a tale obiettivo energie, risorse e competenze. All'assessore Zorzato auguriamo allora un fruttuoso lavoro per lo sviluppo culturale della regione, per il quale assicuriamo da subito tutto il nostro impegno di sempre.

Maschera d'Oro 2010

La formazione di Macerata già vincitrice nel 2007 riconquista il festival con un testo del Premio Nobel

E bravi i **Picari**...
e quel diavolo d'un Fo

È tornata a Macerata, tra le mani degli attori del Teatro dei Picari, l'edizione 2010 della "Maschera d'Oro", kermesse del teatro amatoriale promossa da Fita Veneto in collaborazione con Regione del Veneto, Provincia, Comune di Vicenza, Il Giornale di Vicenza e Associazione Artigiani. Un emozionatissimo Francesco Facciolli, regista e attore della compagnia, affiancato dall'attrice protagonista Scilla Sticchi, ha ritirato il trofeo in un Teatro San Marco di Vicenza gremito di pubblico, che ha accolto con una vera e propria ovazione il verdetto della giuria favorevole al brillante allestimento della commedia di Dario Fo *Il diavolo con le zinne*. Il Teatro dei Picari bissa dunque la vittoria del 2007, quando ottenne il premio con *Pulcinella* di Manlio Santanelli, e conquistando la "Maschera" incassa anche l'abbinato, prestigioso 16° Premio Faber Teatro, riconoscimento messo in palio dall'Assoartigiani vicentina, presieduta da Giuseppe Sbalchiero, che dà la possibilità, alla formazione vincitrice del festival, di esibirsi per una sera sul magico palcoscenico del Teatro Olimpico di Vicenza: l'appuntamento, su invito, è già fissato per le prossime settimane.

Il gruppo maceratese si è dunque aggiudicato la "Maschera" dopo un emozionante testa a testa con l'Accademia Teatrale Campogalliani, di scena con *Scherzi d'amore in salsa tragica* da Anton Cechov, per la regia di Maria Grazia Bettini, e con l'Accademia di Teamus di Verona, molto applaudita in *Rumori fuori scena*, classico della commedia brillante di Mi-

chael Frayn, diretto da Rino Condercuri. A completare la rosa delle sette finaliste erano: Prototeatro di Montagnana con *La locandiera e gli amorosi*, commedia scritta (ispirandosi a Goldoni) e diretta da Piero Dal Prà; La Zonta di Thiene con *Salomè*, per la regia di Mauro Lazzaretti; Stabilimento Teatrale di Caerano San Marco (Treviso) di scena con *L'Odissea di Pantalone*, per la regia di Emanuele Pasqualini; e compagnia "Città di Milano" con *La cantatrice calva* di Eugene Ionesco, per la regia di Franco Maria Di Pippo.

Gli Oscar per i migliori attori sono andati rispettivamente a Scilla Sticchi dei Picari per le donne e a Giampiero Pozza de La Zonta per gli uomini, ma con una menzione speciale a Flint Chariot della compagnia Città di Milano. Entrambi alla Campogalliani i premi per i caratteristi, andati a Ersilia Ferrante e a Damiano Scaini. Alla promettente Sonia Vettor dello Stabilimento Teatrale, invece, il premio per il migliore attore giovane. La regia più convincente è poi risultata quella di Rino Condercuri di Teamus, che si è portata a casa anche il premio per il migliore allestimento (scene, costumi, trucco e musica).

A confermare la scelta della giuria - presieduta dal dott. Carmelo Rigobello e composta dai giornalisti Antonio Stefani e Sergio Garbato, dal regista e docente Gabris Ferrari e da Martina Lucchini, studentessa vincitrice nella passata edizione del concorso letterario - i Picari hanno conquistato anche il premio per lo spettacolo più gradito dal pubblico.

Arricchita dal coloratissimo musical *Il cerchio della vita* (ispirato a *Il re leone*) proposto dalla compagnia Amici per un Sogno di Verbania (*nella foto qui sopra*), la serata di gala dedicata alle premiazioni ha poi avuto diversi altri momenti di emozione. Applausi per gli studenti che hanno conquistato i premi in palio al concorso letterario La Scuola e il Teatro: nell'ordine Paolo Pezzuolo del Liceo Trissino di Valdagno, primo classificato, Miriam Manfrin del Liceo Quadri di Vicenza, seconda, e Alberto Fanni, sempre del Trissino, giunto terzo. Commozione infine per l'assegnazione del Premio Renato Salvato, destinato a chi si sia distinto per l'impegno in favore del teatro, alla memoria dell'avv. Michele Benetazzo, instancabile sostenitore dell'associazionismo e, tra l'altro, ideatore del ciclo di spettacoli Teatro in Corte: il premio, consegnato dal fratello di Renato Salvato, Danilo, è stato ritirato dalla figlia dell'avvocato, Cinzia Benetazzo.

Numerose le autorità che non hanno voluto mancare alla serata conclusiva della "Maschera d'Oro" 2010, tra l'altro caduta proprio nella giornata mondiale del Teatro, alla quale per la prima volta anche l'Italia ha aderito. Accolti dal presidente di Fita Veneto, Aldo Zordan, tra gli ospiti si sono avuti Loredana Cecchetto, responsabile del Settore Spettacolo dal vivo della Regione del Veneto, Roberto Cattaneo e Pio Serafin, rispettivamente della Commissione Cultura della Provincia e del Comune, Pierangelo Cangini, assessore al Patrimonio del Comune di Vicenza, Mario Bagnara, presidente della Biblioteca Internazionale La Vigna, Luigi Lunari, drammaturgo e consulente artistico di Fita Veneto, Andrea Rigon, presidente di Fita Vicenza, e Mariano Santin, operatore teatrale e componente della giuria del concorso letterario, presieduta dal vicesindaco di Vicenza e assessore ai Giovani e all'Istruzione, Alessandra Moretti e completata dai giornalisti Cesare Galla e Stefano Girlanda de Il Giornale di Vicenza, dal regista Mario Lucchini e dal docente Erminio Villani.

Presenti alla cerimonia, tra gli altri, anche il presidente nazionale della Fita Carmelo Pace e il consigliere nazionale Giuseppe Minniti, che hanno consegnato a Fita Veneto una targa (una lamina in argento raffigurante il Teatro San Marco, *nella foto della pagina precedente*) per l'impegno profuso da anni nell'organizzazione di questo festival, certamente tra i più noti e prestigiosi a livello nazionale.

Al presidente dell'Associazione Ex Parlamentari, il vicentino Luciano Righi, il gradito compito infine di consegnare a Fita Veneto anche una speciale medaglia di benemerenza assegnata alla manifestazione dal Presidente della Repubblica.

Gli altri finalisti

Prototeatro

La Zonta

Accademia Campogalliani

Stabilimento Teatrale

Accademia di Teamus

Città di Milano

Maschera *Il Teatro dei Picari di Macerata premiato da Giuseppe Sbalchiero, presidente dell'Associazione Artigiani di Vicenza, promotrice del Premio Faber Teatro, che porterà la compagnia sullo storico palcoscenico dell'Olimpico*

La motivazione della giuria

Pubblichiamo alcuni stralci della motivazione con la quale la Giuria ha assegnato il premio al Teatro dei Picari: «(...) chi si accinge a interpretare uno dei tanti copioni che Dario Fo ha disseminato nel corso della sua lunga carriera deve per forza fare i conti con l'ombra del maestro, rischiando di esserne annichilito o quanto meno condizionato. Non è il caso della compagnia Teatro dei Picari, che ha scelto, volendo dare continuità alla sua ricerca espressiva, "Il diavolo con le zinne" (...) E la scelta è apparsa sorprendente proprio perché difficile e risolta nel modo migliore, giocando cioè sul demone dell'analogia. (...) Ecco, allora, scene e costumi che privilegiano un'ambientazione fuori dal tempo e dalla storia (...). Da qui, una lingua, che senza fare il verso al grammelot, è

Regia *Rino Condercuri premiato da Pio Serafin, presidente della Commissione Cultura del Comune di Vicenza*

Allestimento *Ancora Condercuri di Teamus premiato dall'assessore al Ptrimonio del Comune di Vicenza Pierangelo Cangini*

Gradimento del pubblico *Il regista de I Picari, Francesco Facciolli, premiato da Luigi Lunari , drammaturgo e consulente artistico di Fita Veneto*

Giovane *Sonia Vettor dello Stabilimento Teatrale premiata da Loredana Cecchetto, responsabile del Settore Spettacolo dal Vivo della Regione del Veneto*

originale e altrettanto incisiva. (...) Con questo spettacolo, il Teatro dei Picari riesce a superare con felice misura e liquidare le barriere che dividono il teatro professionale da quello amatoriale, perché alla fine esiste solamente un palcoscenico dove il pubblico può finalmente riconoscere i lineamenti del mondo in cui vive e scioglie l'eterna alternanza di gioia e sofferenza».

I premi

Caratteristi *Accademia Campogalliani "pigliatutto": tra le donne ha vinto Ersilia Ferrante, premiata da Giuseppe Minniti, consigliere della Fita nazionale, tra gli uomini Damiano Scaini, premiato da Mario Bagnara, presidente della Biblioteca Internazionale La Vigna*

Attrice *Scilla Sticchi dei Picari riceve il premio come migliore interprete femminile da Roberto Cattaneo, della Commissione Cultura della Provincia di Vicenza*

Attore *Un collega di compagnia ritira il premio a nome di Giampiero Pozza de La Zonta, premiato da Andrea Rigon, presidente di Fita Vicenza*

Premio Salvato *La figlia Cinzia riceve il riconoscimento consegnato alla memoria di suo padre, avv. Michele Benetazzo, grande sostenitore del teatro e della cultura*

Medaglia del Presidente della Repubblica

Notevole soddisfazione per Fita Veneto, premiata con una Medaglia del Presidente della Repubblica Italiana per il suo impegno nell'organizzare da ventidue anni il festival Maschera d'Oro. Il presidente regionale Aldo Zordan ritira il riconoscimento dalle mani di Luciano Righi, presidente dell'Associazione Ex Parlamentari

Ancora un'edizione di ottimo livello per il concorso letterario legato al festival

Giornalisti di domani alle prese con Wilde e la Commedia dell'Arte

Quest'anno il primo premio è andato a Paolo Pezzuolo del Liceo Trissino di Valdagno, seguito da Miriam Manfrin del Liceo Quadri di Vicenza e da Alberto Fanni, pure del Trissino Al centro dell'analisi gli spettacoli "Salomè" e "L'Odissea di Pantalone"

Paolo Pezzuolo

Primo classificato
PAOLO PEZZUOLO
Liceo "Trissino" - Valdagno

Una botola che si apre sotto i nostri piedi con assurda repentinità e una folata di lirismo che ci solleva per scaraventarci subito dopo nella botola accanto. È la storia di un giovane veneziano che, inforcata la cavalcatura della chisciottesca pazzia, trascina verso la sua Itaca immaginaria una ciurmaglia di servi, pingui mercanti e matrone bisbetiche. Per il quinto appuntamento con la "Maschera d'Oro", la rassegna del teatro amatoriale organizzata da Fita Veneto, le porte del San Marco si aprono alle fantasmagoriche beffe della compagnia Stabilimento Teatrale di Treviso. Nata dal giocoso incontro tra il poema omerico e le maschere della Commedia dell'Arte, l'*Odissea di Pantalone*, spettacolo scritto e diretto da Emanuele Pasqualini, mette in scena un mondo garbatamente fantastico, condito da una deliziosa dose di *veneticum acetum*. Pantalone de' Bisognosi, danaroso trafficante della Serenissima, è tenuto, in base a un giuramento fatto alla moglie morente, ad osservare una severa astinenza sessuale fino al matrimonio del figlio. Il problema è che Evaristo, giovanotto con una passione bulimica per le lettere classiche, proprio al momento delle nozze si mette a farneticare a proposito di Lestrigoni e Ciclopi e a lanciare invettive contro i Proci, tra lo sgomento dei familiari e della civettuola francese che si ritrova per fidanzata. Ai presenti, che di fronte a "questo delirio storico-letterario" non sanno proprio che pesci pigliare, viene in soccorso un dottore bolognese: in poche parole, "il figlioletto l'è uscito di zucca" e l'unica speranza di fargli recuperare il senno è simulare il ritorno alla mitica Itaca. È così che la variopinta combriccola franco-veneta si imbarca su una bagnarola (che è l'unico, versatilissimo elemento scenografico) lanciandosi in una serie di avventure fatte di esilaranti discese nell'Ade, fattucchiere ancheggianti e "giganti farciti", giungle da sfrondare a colpi di machete e pedalate marittime.

Libera e lieve, ma mai frivola, la travolgente successione di baruffe vernacolari su sfondo omerico non sarebbe però sufficiente a rendere così pregevole questo raffinato *pastiche* teatrale, se a completare il quadro non ci fosse quel tocco di brio che la compagnia trevigiana ha saputo imprimere all'allestimento. Nell'*Odissea di Pantalone* ciò che più incanta non è il ritmo, non è la satira, non sono gli sberleffi e non è nemmeno la notevole capacità recitativa dei protagonisti: è il movimento. Con una leggerezza e un'agilità quasi abbaglianti, i sette attori dello Stabilimento Teatrale riescono a manipolare, intrecciare e amalgamare una vastissima molteplicità di registri. Il momento di abbandono lirico è infarcito di particolari comici, l'episodio allegro è interrotto da una scena di morte, il poetare di Evaristo viene travisato dai servi nelle espressioni della più prosaica corporeità. Pregio, questo, che il pubblico dimostra di gustare appieno, premiando puntualmente la compagnia con applausi anche a sena aperta. Come nelle mani di un prestigiatore, vediamo continuamente modellarsi una materia narrativa calda e vibrante, per quanto non sempre coerente: quello che un attimo prima era un gemito per i crampi della fame si trasforma in una speculazione mistico-gastronomica, un battibecco tra donne sfocia in una danza da locale a luci rosse, le allocuzioni dottoreggianti riecheggiano cadenze da

spot pubblicitario e l'empito di malinconia confina con la farsa. Una commedia priva di punti morti e densissima di impennate, in cui gli attori (Fabrizio Bonetto, Andrea Furlan, Massimo Lodde, Tiziana Conte, Anna Pilon, Stefania Cerritelli e Sonia Vettor) sono chiamati a una recitazione poliedrica e fortemente gestuale. Il tutto culmina nel motto cervantiano enunciato da Evaristo-Ulisse poco prima di recuperare la ragione: "Meglio essere pazzi per voler proprio che savi per comodo altrui". Ma l'*Odissea di Pantalone* si fa apprezzare anche per il fitto citazionismo di cui è ingioiellata. Ed è così che, tra mozziconi ungarettiani, motti danteschi e manzoniani, echi che ricordano il Kavafis di *Ithàki*, i personaggi riciclano e usurpano, rimodellano e rivitalizzano prose e versi famosi, trasformando l'avanzata verso Itaca in un gioco che concilia il carnevalesco e il solenne. Un discorso simile vale anche per le musiche: oltre alla colonna sonora ripescata dal *Barry Lyndon* di Kubrick - film di cui la commedia condivide la cornice storica e la saporosa comicità - questa *Odissea* è speziata dai ritmi del Morricone da far-west, da inserti jazz, rock e tribali, provocando nell'emotività degli spettatori l'effetto di una vitalità esilarante e primordiale.

Secondo classificato
MIRIAM MANFRIN
Liceo "Quadri" - Vicenza

"Dare significato alla vita può portare alla follia, ma una vita senza significato è la tortura dell'irrequietezza e del desiderio vago, è una nave che desidera il mare, eppur lo teme" (Edgar Lee Master, *Antologia di Spoon River*). Quanto costa salire su quella nave e partire, lasciarsi alle spalle i profili familiari delle città, per confrontarsi con un orizzonte indefinito e sconosciuto? Questo è la vita: un cimentarsi solitario e imprevedibile con il mare placido, turgido, gonfio, con l'onda che culla, sciacqua, s'innalza e inabissa. È un rischio rappresentare la vita nelle sue mille sfaccettature senza naufragare nell'infinita ricchezza dell'esperienza umana, senza colare a picco o andare in secca... E qual è il modo migliore di ridere, di riflettere di noi stessi e della nostra società se non attraverso il gioco delle maschere della Commedia dell'Arte? Sabato 6 marzo, al Teatro San Marco di Vicenza, in occasione della XXII edizione del concorso "Maschera d'Oro", sono stati recuperati dai polverosi bauli settecenteschi i costumi di messer Pantalone, il più facoltoso mercante veneziano, e di Zanisio, alter ego di Arlecchino, interpretati con stuzzicante ironia da, rispettivamente, Fabrizio Bonetto

Miriam Manfrin

e Massimo Lodde; Mostarda (Stefania Cerritelli), invece, è il maltrattato servitore dall'accento veneziano della "succulenta" Madame Bovary Bignè (Tiziana Conte) e di sua figlia, capricciosa e petulante, Melania Bignè (Anna Pilon); rivale di questa velina ante litteram nell'amore per Evaristo (Andrea Furlan), figlio di Pantalone, è Penelope, interpretata da una Sonia Vettor agile e scaltra; Evaristo, costretto dal padre a sposare Melania, perde il senno e si finge Ulisse, partendo per ritrovare la sua "petrosa" Itaca. Mescolando battute da prontuario con citazioni dai grandi classici della letteratura europea (non solo dell'*Odissea,* "l'inclito verso di colui che l'acque / cantò fatali", ma anche da *Romeo e Giulietta* di William Shakespeare oppure da *Adelchi* di Alessandro Manzoni), lo spettacolo si è trasformato in una "frittura mistica" di tante realtà diverse e di tanti riferimenti letterari non sempre comprensibili a tutti: Phelps in mezzo al Mediterraneo, una lap dance di metà Settecento, un'odalisca al posto di maga Circe, gli ultimi versi pronunciati da Romeo sul corpo dell'amata, la descrizione della morte di Ermengarda ("sparse le trecce morbide / su l'affannoso petto") rendono la rappresentazione frivola e contraddittoria; gli spettatori ridono dei facili luoghi comuni e dimostrano di comprendere e apprezzare la caricatura della nostra società, gratificando gli attori con numerosi applausi. L'idea di accostare la dimensione quasi metafisica dell'Odissea con il mondo di oggi, pragmatico e soffocato dal denaro, ben rappresentato da Pantalone de' Bisognosi, apre a tantissimi spunti di riflessione; al di là delle difficoltà tecniche di adattare un'opera in poesia ai canovacci della Commedia dell'Arte (come può il gigante Polifemo salire sul palcoscenico del San Marco? E come possono le terribili Scilla e Cariddi non seminare il panico fra il pubblico con gorghi e venti?), il viaggio di Evaristo per ritrovare il proprio senno, come un novello Orlando, si trasforma in un viaggio "per seguir virtute e canoscenza" delle proprie radici culturali e, ancor di più, umane. Portare in scena Ulisse significa portare in scena noi stessi, ma l'umanità genuina e non contaminata da interessi economici o capricci materiali; Ulisse è il simbolo del viaggio dell'uomo moderno, confuso e annientato da guadagni superficiali e di nessun valore spirituale, che cerca di risollevarsi con quel poco che gli resta: la dimensione del viaggio, la dimensione della vita, sono il recupero di un'humanitas alienata, che non ci appartiene più. Ulisse è, in realtà, ognuno di noi. Per questo, anche se lo spettacolo brilla soprattutto per l'intensità cromatica delle luci, per la caricatura dei costumi (esemplare la "torta di panna e crema" sulla testa di Madame Bignè!) e per una buona regia di Emanuele Pasqualini, ma sembra artificiale e meccanico nella recitazione, va apprezzato il tentativo di sensibilizzare il pubblico del San Marco verso la ricerca di una conoscenza approfondita di noi stessi, passando anche attraverso la follia; d'altra parte, "a volte è meglio essere pazzi per conto proprio che savi per volere altrui".

continua ▶

Terzo classificato
ALBERTO FANNI
Liceo "Trissino" - Valdagno

Terzo appuntamento al Teatro San Marco per l'ormai consueta rassegna "Maschera d'Oro". Non rimangono posti vuoti in sala per assistere alla più controversa pièce teatrale del celebre Oscar Wilde, *Salomè*, capolavoro del teatro moderno messo in scena dalla compagnia amatoriale La Zonta. Un fulmine a ciel sereno che contiene in sé infinite sfumature dell'animo umano, lo spettacolo mette a disagio lo spettatore con le sue aspettative, ma lo affascina e lo ammalia in un vortice di sangue e poesia, ebbrezza e religiosità. Il regista Mauro Lazzaretti presenta una nuova e coinvolgente chiave interpretativa della tragedia, sfruttando le musiche di Alberto La Rocca e Giuseppe Dal Bianco. Proprio la musica è, insieme alla follia, la protagonista del dramma, e a questo proposito si

Alberto Fanni

giustifica l'efficace scelta di Lazzaretti di inserire nella rappresentazione due ipnotiche danzatrici in bianco e nero, l'angelo della morte e la luna, spiriti materiali nati dalla cantilena narrante. Filtrata dal sottile ingegno del "dandy" inglese per eccellenza, la celebre vicenda biblica della decapitazione di Giovanni il Battista diventa la folle tragedia della bellissima Salomè. Gioia Cavedon sfrutta tutta la sua espressività e sensualità per calarsi nel ruolo della protagonista: Salomè è "corpo che si disfa nell'amore" sostiene il regista Lazzaretti. È la giovane ad innamorarsi senza scampo del profeta Iokanaan (Mauro Lazzaretti) e a danzare per il padre Erode Antipa (Giampiero Pozza), avaro e pauroso tetrarca di Galilea. L'unico modo per possedere il cuore di Iokanaan è strapparglielo con la forza e la voluttuosa Salomè decreta così il macabro finale, sostenuta dalla madre Erodiade (Marina Vecelli).

Tutti gli attori (tra cui anche Eleonora Barbiero, Francesco Pasquale, Corrado Carollo, Simone Picelli e Antonio Mosele) sono in grado di sostenere il raffinato sfoggio di mimica e gestualità che esige il forte impatto visivo dell'opera, sostenuti dai ricercati ed efficaci costumi di Corrado Carollo oltre che dall'indispensabile ambientazione scenografica di grande effetto. Gli interpreti superano se stessi nell'interpretazione vocale dei personaggi. Gemiti, grida, frasi declamate a gran voce si fondono con le musiche di sottofondo fino a creare un'atmosfera unica e particolare in tutta la sala. È il fascino delle terre orientali, è il flusso delle emozioni, è il rumore della corruzione ad aleggiare in teatro. Lo spettacolo viene accolto da un lungo, fragoroso applauso, tanto da suscitare le lacrime agli occhi della bella Salomè.

L'Albo d'Oro della Maschera

1989 **G. T. La Barraca, Vicenza**
1990 **G.T. d'Arte Rinascita, Tv**
1991 **Coop. del Giullare, Salerno**
1992 **La Mandragola, Grosseto**
1993 **Estravagario, Verona**
1994 **Città di Pistoia**
1995 **La Barcaccia, Verona**
1996 **G. T. La Formica, Verona**
1997 **Estravagario, Verona**
1998 **La Trappola, Vicenza**
1999 **Compagnia Patavina di prosa "Valentino Lago"**
2000 Vittoria ex aequo per **Piccolo Teatro del Garda Verona e Proteatro di Montagnana**
2001 **Piccolo Teatro al Borgo Cava de' Tirreni**
2002 Accademia Teatrale **Campogalliani Mantova**
2003 Accademia Teatrale **Campogalliani Mantova**
2004 **Estravagario Teatro, Verona**
2005 **La Barcaccia, Verona**
2006 **Compagnia di Lizzana, Rovereto**
2007 **Il Teatro dei Picari, Macerata**
2008 **La Barcaccia, Verona**
2009 **Gad Città di Pistoia**

f.i.t.a. veneto

DOCUMENTI

in collaborazione con FONDAZIONE Cariverona

Per le attività istituzionali

2010 8

Molière, Goldoni e il loro tempo

Due rivoluzionari

Molière nel Seicento e Goldoni un secolo più Ipocondriaci e con qualche umana fragilità

L'idea di accomunare in un approfondimento Molière e Goldoni non ci è parsa per nulla arbitraria. Anzi. Vuoi perché le loro sono tra le voci più importanti del nostro teatro; vuoi perché quelle loro voci sono state tanto forti e limpide da aver oltrepassato i secoli ed essere giunte sino a noi; vuoi - e soprattutto - perché entrambi sono stati, tra differenze e punti in comune, grandi innovatori della scena teatrale del loro tempo e portatori di quei semi dai quali è poi germogliato il cosiddetto teatro borghese, quel teatro cioè che guarda alla piccola e media borghesia e ai ceti cittadini agiati, discostandosi quindi sia dalla farsa più schiettamente popolare (nel senso di nata *dal* e *per* il popolo) sia dalla drammaturgia legata al mondo colto e nobiliare. In queste pagine, dunque, vedremo come Molière da un lato e Goldoni dall'altro abbiano dato voce - ciascuno secondo gli stimoli e le possibilità offerte dal proprio ambiente - a quella che nella loro epoca era una realtà sociale in fase di nascita, per il francese, e in pieno sviluppo per il veneziano. È con loro, in particolare, che le maschere - ereditate dalla Commedia dell'Arte - cominciano a perdere la propria connotazione di "tipo" per divenire sempre più "personaggi/persone reali", con un nome e un cognome e una precisa collocazione sociale. Lasciate le "arlecchinate" della farsa popolare e non degnate di attenzione (specie nel caso di Goldoni, che poteva permetterselo più del collega francese) le epopee eroiche e fantastiche che tanto piacevano ai nobili, il teatro trasporta dunque gli spettatori nelle case di città e nelle botteghe, là dove questo ceto dinamico trascorreva la propria vita tra affari e famiglia: temi questi che voleva poi ritrovare sul palco, magari per riderci su...

Molière e Goldoni. Mettiamoli l'uno accanto all'altro e osserviamoli un po'. Molière è un uomo del *monarchicissimo* Seicento francese del Re Sole (Luigi XIV, 1638 - 1715); Goldoni un uomo del Settecento, cittadino di una Serenissima ormai in profonda crisi, ma ancora legata al suo passato di splendore e, in nome di quello, alla ricerca di un nuovo, possibile equilibrio. E ancora, Molière è il figlio di uno stimato "valletto di camera e tappezziere ordinario del Re" mentre Goldoni è il figlio di un medico di origini modenesi, che per tutta la sua breve vita (Giulio Goldoni muore infatti ad appena 44 anni) viaggerà in lungo e in largo per l'Italia del Centro e del Nord: due giovani lontani nel tempo e nello spazio, certo; ma accomunati dal fatto di non volere per nessuna ragione seguire le orme paterne. Più fortunato in amore sarà Goldoni, imprudente e infantile da ragazzo, ma poi graziato dal matrimonio con una donna onesta e paziente come Nicoletta Connio, per lui quasi una seconda madre; decisamente sfortunato, invece, il povero Molière, che finirà con lo sposare la bella e ambiziosa Armande Bejàrt, di vent'anni più giovane di lui e certamente non così onesta e paziente da non farglielo pesare. Sul fronte economico, più solido finanziariamente il francese, più preoccupato del *vil denaro* il veneziano, tanto da lasciare Venezia anche per questo motivo. Entrambi appaiono determinati e coraggiosi per molti aspetti, ma altrettanto carratterizzati da fragilità psicologiche, insicurezze, piccole manie: l'ipocondria di Goldoni e il suo vizio per il gioco, ad esempio; e ipocondriaco fu anche Molière, oltre che costantemente in lotta con un senso di inadeguatezza e inferiorità. Ma tutti e due innamorati pazzi del teatro, questo è altrettanto certo: un amore in nome del quale affronteranno sfide, amarezze, grandi trionfi e tonfi altrettanto grandi e dolorosi.

Goldoni

Il figlio del tappezziere che sognava la ribalta

Andiamo dunque con ordine e cominciamo il nostro viaggio cercando di conoscere un po' più da vicino Jean-Baptiste Poquelin, destinato a passare alla storia con lo pseudonimo di Molière (il cui significato è ancora oggi misterioso). Jean Baptiste, si diceva, era figlio di un uomo rispettato e ben introdotto a corte, seguendo le orme del quale si sarebbe garantito una vita tranquilla e senza troppi scossoni. Il padre lo aveva anche fatto studiare e Jean-Baptiste aveva diligentemente concluso i suoi studi giuridici a Orléans. Ma c'era qualcosa che lo rodeva dentro, che non gli dava pace: non era di codici e cause che voleva riempire la propria vita, ma di assi di palcoscenico, di versi d'amore e d'avventura, di fantasia e talento.

per la borghesia

tardi, fra differenze e molti punti in comune ma anche coraggiosi riformatori del teatro

Quella che sceglieva, si badi bene, era una vita tutt'altro che facile: all'epoca l'attore era ancora considerato un poco di buono, tenuto alla larga dalla società dei bravi cittadini e dei fedeli, tanto che - nonostante i toni si fossero di molto abbassati rispetto a un passato non poi così lontano - ancora all'epoca di Molière un attore non poteva essere sepolto in terra consacrata, a meno che non si pentisse formalmente almeno in punto di morte. Quella che Jean-Baptiste prende a 21 anni, dunque, trasformandosi in Molière, è una decisione sicuramente sofferta e mandata giù di traverso dalla sua famiglia. Nel 1643 ecco dunque l'avvocato mancato trasformarsi ufficialmente in attore, sottoscrivendo con un gruppo di altri "sciagurati" (tra i quali l'amante Madeleine Bejàrt, la cui figlia Armande egli sposerà nel 1662) l'atto costitutivo dell'Illustre Théâtre, compagine destinata peraltro a breve e incerta vita, dato che nel 1645 sarà sciolta e Molière si farà anche qualche giorno di prigione per certi conti non pagati. In quello stesso anno, Molière non si perde d'animo e lascia Parigi, entrando a far parte della compagnia di Charles Dufresne, che godeva della protezione del Duca d'Epernon. È qui che Molière si fa la sua brava gavetta, girando in lungo e in largo la Francia, perfezionandosi come attore e iniziando ad affinare le sue doti di autore. Quando Dufresne decide di lasciare le scene, Molière deve essere salito di grado all'interno del gruppo, tanto che alcuni anni più tardi la compagnia prenderà il suo nome. Ma la sfortuna è dietro l'angolo: nel 1653, infatti, la compagine passa sotto la protezione del conte de Bourbon, tra le massime autorità del regno e celebre per le sue avventure amorose: un paio d'anni più tardi, però, il conte improvvisamente si converte e tra i suoi primi atti da buon credente proibisce alla compagnia di utilizzare il suo nome. Ancora una volta Molière non si perde d'animo e nel 1658 incontra il fratello del re, il duca Luigi Filippo d'Orléans: il nobile gli consente di dare alla compagnia il titolo di "Troupe de Monsieur" e le assegna anche una rendita annua, che peraltro non sarà mai in effetti versata. È però grazie al duca che Molière e i suoi hanno l'occasione di esibirsi per la prima volta a corte, il 24 ottobre 1658. Al termine della recita, Re Sole in persona autorizzerà la compagnia a stabilirsi a Parigi; da allora in poi Molière sarà un protetto del re, e saprà sfruttare bene questa sua posizione privilegiata: lui darà molto al Re (i testi per i balletti e la musica che amava tanto, molto più del teatro) e il Re saprà ricompensarlo concedendogli qualche "sfogo" (si

Molière

continua ▶

"L'Etat c'est moi" Parola di Re Sole

Luigi XIV di Borbone (1638 - 1715) salì al trono di Francia nel maggio del 1643 e vi rimase fino alla morte, quindi per circa settantadue anni. Figlio di Luigi XIII e di Anna d'Austria, figlia del re Filippo III di Spagna, fu detto il Re Sole (Le Roi Soleil). Sotto il suo regno, la Francia consolidò la propria posizione in Europa, grazie a precise azioni militari, e ne divenne il centro culturale. Particolare attenzione il re Sole dedicò infatti alle arti. Tra l'altro fondò l'Académie Française e sostenne menti illuminate come quelle degli autori Molière, Racine e Jean de La Fontaine e di musicisti come Jean-Baptiste Lully. Lo stesso Re Sole decise la costruzione dell'Hotel des Invalides, sorta di casa di riposo e cura per militari feriti nel corso delle varie campagne; ampliò anche il Palazzo del Louvre. Nel 1661, dopo la morte del primo ministro cardinale Mazzarino, assunse il potere del governo direttamente nelle sue mani. Gli si attribuisce la frase "Lo Stato sono io".

pensi a *Tartuffo*) altrimenti *off limits*, vista la costante, caparbia autodifesa messa in atto dai cortigiani e del clero; Molière, in questa partita, si rivelerà ottimo stratega, paziente e accorto, consapevole di poter ottenere molto, ma non tutto quello che avrebbe voluto, e in grado di portare il teatro se non proprio là dove avrebbe desiderato, almeno nel punto più lontano - dalla farsa e dal teatro dei nobili - al quale gli era possibile arrivare nella sua veste di suddito e stipendiato di Sua Maestà. Una voce fuori dal caro, insomma, ma che per tutta la vita riuscì comunque a rimanere un corista.

Egli era né troppo grasso né troppo magro...

Luigi Lunari, drammaturgo e saggista di fama, nell'edizio delle commedie di Molière curata per la Biblioteca Universale Rizzoli (2006), riporta la descrizione che del francese ci ha lasciato Angelique Poisson, figlia degli attori René e Thérèse Du Parc, compagni di palcoscenico di Molière. Così scrive Angelica: "Egli non era né troppo grasso né troppo magro. Di corporatura più grande che piccola, aveva un nobile portamento, bello di gambe e di fianchi: camminava con gravità, aveva un'aria assai seria, il naso grosso, la bocca grande, le labbra spesse, una carnagione scura, le sopracciglia nere e marcate». In effetti i tratti sono quelli del Molière che conosciamo grazie soprattutto ad alcuni celebri ritratti.

Quanto al carattere, Lunari afferma che del suo non si sa molto; il ritratto che ne propone deriva dall'autodescrizione che Molière affida alla storia nell'*Improvvisazione di Versailles*: "Un uomo pieno di buon senso paziente e tollerante, dotato di un grande autocontrollo anche nell'infuriare delle polemiche provocate, a volte, dalle sue opere". Lunari va oltre e riflette sul fatto che quell'autocontrollo potrebbe dipendere non tanto da una predisposizione di natura in tal senso, quanto piuttosto da "una volontà ferrea". A suffragio di ciò lo studioso ricorda la satira contro Molière di tale Boulanger de Chalussay (del 1670, quindi antecedente di tre anni la morte del Nostro), intitolata *Elomire Hypocondre*, dove "Elomire" altro non è se non l'anagramma di Molière; il quale a sua volta, nel *Misantropo*, opera di indiscutibile matrice autobiografica, definisce il protagonista Alceste "l'atrabiliare innamorato" (dove atrabiliare, ricorda Lunari, sta a indicare "bilioso e affetto da umor nero"). Molière ammette quindi di essere ipocondriaco e bilioso. Ma perché si era ridotto così? Secondo Lunari i motivi sono vari e riguardano sia la sfera professionale che i rapporti pubblici e privati di Molière. "Molière - scrive Lunari - visse male, coabitò male con se stesso, subì profondamente il logorio dei complicati rapporti cui lo obbligavano il proprio ruolo e il proprio stesso successo. Di tutto egli doveva rendersi perfettamente conto a livello razionale e autocritico, ma evidentemente era incapace di rasserenarsi in un intimo equilibrio, e tendeva a tenersi tutto dentro, a sopportare, e finiva per somatizzare. Solo la sublimazione della sofferenza nella creazione artistica poteva dargli sollievo: Molière riusciva finalmente a prendere le distanze da se stesso, a osservarsi dal di fuori e dall'alto, a fondere nella verità della grande poesia il piccolo dato autobiografico e la riflessione universale. Da questa combinazione ideale nascono i due suoi più grandi capolavori : *La scuola delle mogli* e *Il misantropo*. Non a caso le sole sue opere profondamente autobiografiche (...): non certo come pedissequa riproduzione di sé, ma come motivo di ispirazione per un ritratto, un racconto, una riflessione, di valore (...) universale".

Vita privata: una moglie davvero troppo giovane

Stendiamo allora Molière sul lettino dell'analista e andia-

Il Seicento

Il Seicento fu un secolo ricco di cambiamenti per l'Europa, sia nel campo della scienza che in quello del pensiero (razionalismo). Ma furono anche cento anni di grande "resistenza" da parte del vecchio che non voleva scansarsi all'arrivo di quel nuovo che avrà invece la meglio nel secolo successivo. Il Seicento, non a caso, fu un secolo di grande sviluppo dell'attività imprenditoriale di quella che sarebbe divenuta la borghesia, ma anche un secolo durante il quale i regimi monarchici toccarono le più alte cime dell'assolutismo; fu il secolo di maggior splendore della commedia dell'arte, ma anche il secolo dell'Indice dei libri proibiti, mentre barocco e manierismo si allontanavano dai dettami del classicismo.

Tra i personaggi di maggior rilievo di questo secolo, accanto a Molière, si possono ricordare i musicisti Antonio Vivaldi (1678 - 1741), compositore che anche Goldoni conoscerà e con il quale avrà qualche collaborazione, Arcangelo Corelli, Händel (1658-1759), Bach (1685-1750) e naturalmente Jean-Baptiste Lully (1632 - 1687). Tra i filosofi e gli scienziati, da ricordare Cartesio (al secolo René Descartes 1596 - 1650), l'astronomo Galileo Galilei (1564 - 1642), il medico Marcello Malpighi (1628 - 1694) inventore dell'istologia, Torricelli, inventore del barometro, il

Armande Béjart, la moglie

mo a scavare un po' nella sua vita. Da scapolo, certamente il capocomico di bell'aspetto doveva aver fatto le sue brave conquiste soprattutto fra le attrici che giravano per la compagnia. Tra queste vale la pena ricordare Madeleine, prima dei quattro fratelli Béjart (gli altri erano Joseph, Louis e Geneviève), orfani di Joseph e Marie Hervé, e tutti componenti della compagnia Molière. Ad un certo punto, però, i fratelli Béjart diventano cinque, con l'aggiunta di Armande, che in realtà era figlia di Madeleine e, pare, si un nobile già sposato. Quando Molière inizia la sua relazione con Madeleine partecipa anche all'educazione della piccola Armande, di vent'anni più giovane di lui e che sotto i suoi occhi si trasforma in una bella giovane donna. Al riguardo - segnala Lunari - così scrive il primo biografo di Molière, Grimarest: "Questa bambina abituata a vedere sempre Molière, prese a chiamarlo marito mio fin da quando imparò a parlare... Molière passò poi a poco a poco dai giochi e dagli scherzi che si possono fare con una bambina, all'amore più violento che un'amante possa ispirare". Quello di Armande e Molière non è davvero un matrimonio felice; ma il commediografo, che come abbiamo visto doveva avere una certa tendenza ad addossarsi la colpa di ogni rovescio, anche in questo caso tende a individuare la causa dell'insuccesso matrimoniale in mancanze sue piuttosto che in scarso amore e dedizione da parte della giovane, troppo giovane sposa. Il matrimonio di Molière e Armande, tra l'altro, aveva suscitato non poche chiacchiere e malumori; qualcuno era addirittura arrivato a sussurrare che Armande fosse in realtà figlia dello stesso Molière, facendo quindi emergere la possibile, infamante accusa di incesto. Ma anche a questo aveva provveduto il re: alla nascita del primo figlio di Molière e signora, infatti, egli stesso e la regina avevano accondisceso a tenere a battesimo la creatura, di fatto allontanando qualsiasi possibile illazione.

Teatranti, vil razza dannata...

Abbiamo detto come ancora all'epoca di Molière il mestiere dell'attore fosse considerato "sacrilego", tanto da meritare la scomunica. A chi lo praticava era pertanto preclusa la sepoltura in terreno consacrato, a meno che non rinnegasse tale scelta, sia pure in punto di morte. Ma quella, per Molière, giunse davvero "come un ladro nella notte" e il Nostro non fece in tempo a chiedere perdono per la sua scellerata vita da artista... Intervenne però in suo favore, ancora una volta, l'amato-odiato Re Sole, che ottenne dall'arcivescovo di Parigi uno strappo alla regola: Molière fu quindi inumato in terra consacrata, ma l'operazione avvenne di notte e senza la presenza di un sacerdote, e il corpo fu interrato a più di quattro piedi, oltre i quali la terra non era più benedetta.

Lavorare per il Re Sole? Non è tutto oro...

E veniamo all'aspetto professionale. La situazione di Molière, apprezzato e protetto dal Re Sole, avrebbe fatto gola a qualsiasi altro autore di teatro dell'epoca. Ma Molière, al solito, avrebbe voluto qualcosa di diverso: quello che gli mancò sempre, per tutta la vita, fu prima di tutto la consacrazione come "letterato", quindi come autore tragico. L'essere uno scrittore di commedie, per quanto acclamate, lo rendeva infatti agli occhi suoi, del pubblico e soprattutto della ristretta cerchia dei letterati puri un autore di serie B. Lo stesso valeva anche per il suo impegno come attore: "Meraviglioso, ma solamente nel genere ridicolo" e "incapace di recitare una qualsiasi opera seria", come puntualmente ricorda Lunari citando i giudizi di Tallemant des Réaux e Donneau de Visé, rispettivamente del 1658 e del 1663. Anche Angelique Poisson, ricorda lo studioso, ha lasciato la sua opinione in materia: "La natura - scrive la donna - gli aveva negato quei doni esteriori così necessari in teatro, soprattutto per i ruoli tragici. Una voce sorda, inflessioni dure, una lingua volubile che lo portava a precipitare la declamazione, lo rendevano sotto questo profilo di gran lunga inferiore agli attori dell'Hôtel de Bourgogne... e di questo egli riuscì a correggersi solo a prezzo di sforzi continui, che gli causarono una specie di singulto che egli ha conservato fino alla morte, e di

continua ▶

Da sinistra, Vivaldi, Pascal, Haendel, Newton e Bach

fisico Isaac Newton (1642 - 1727) e ancora Leibniz (1646 - 1716), Spinoza, Hobbes, Locke e Pascal (1623 - 1662, inventore del calcolatore meccanico, "nonno" dei moderni computer). Fra gli artisti, da citare tra gli altri i pittori Salvator Rosa (1615 - 1673), Velázquez, Vermeer (1632-1675), Caravaggio (1571- 1610), l'architetto e scultore Bernini, (1598 - 1680). Da citare poi il poeta Giovan Battista Marino, massimo esponente del barocco in letteratura, e lo scrittore Daniel Defoe (creatore di Robinson Crusoe). Da ricordare che nel Seicento nacquero anche il termometro, l'orologio a pendolo e la chitarra, che prese il posto del liuto.

cui in determinate occasioni sapeva anche trar profitto". Le porte dell'Empireo, insomma, sia di quello letterario che di quello attoriale, non gli furono mai aperte, un po' per suoi limiti naturali, un po' per la tendenza all'autodifesa della strettissima cerchia dei letterati di più alto livello.
In più, per tutta la vita, Molière fu logorato dal senso di precarietà che derivava dall'essere legato a doppio filo ai capricci del re e della corte: una parola del sovrano lo poteva portare sugli altari o gettare nella polvere; il minimo screzio con un nobile lo avrebbe potuto far spazzare via come una briciola dalla tavola imbandita di Versailles... Insomma, c'era di che farsi venire l'ulcera. Per tutta la vita Molière riuscì comunque a parare i colpi e a mantenersi in equilibrio sul filo teso, senza rete, fra la buona e la cattiva sorte. Un rovescio, pesante e umiliante, a dire il vero arrivò: il Re Sole infatti, per soddisfare l'amatissimo compositore Lully, inviperito con Molière perché in un'opera aveva sostituito le sue musiche con quelle di un altro compositore, non ci pensò su due volte a riconoscergli la proprietà "di qualsivoglia brano di musica che egli avrà composto, così come (*si badi bene!)* i versi, le parole, i soggetti, il progetto e le opere per le quali detti brani di musica saranno stati composti, senza alcuna eccezione e per la durata di trent'anni". In pratica il compositore diventava proprietario di tutte le opere che contenevano anche solo qualche nota composta da lui, quindi anche di opere di Molière come il *Borghese gentiluomo* o *George Dandin* e molte altre. Un brutto colpo, non c'è che dire, che dà chiaramente il peso di quanto e di quanto rapidamente potesse cambiare il vento per un artista al soldo della nobiltà, anche di quella più alta: un'ultima amarezza che il destino e il suo Re avrebbero anche potuto risparmiare a Molière, che peraltro morì cinque mesi dopo quella disposizione. Ai capricci del Re Molière aveva dedicato gran parte del suo talento di scrittore, accondiscendendo alle sue preferenze (balletto e musica), castrando potenziali capolavori per assecondare le voglie del sovrano e rinunciando a dedicare tempo ed energie a lavori di ben altra levatura. Ricorda Lunari al riguardo: "In conclusione: nel periodo del suo maggiore successo a corte - cioè a dire dal 1664 a poco prima della sua morte - Molière scrive solo quattro opere riconducibili senza concessioni di sorta alla sua più autentica vocazione di autore: *Il Tartuffo, Il misantropo, George Dandin* e *Le donne sapienti*".
Ottenne indubbi benefici dalla protezione del Re, certo. Ma pagò anche un conto piuttosto salato.

La sua idea di teatro così lontana dagli schemi

Ma guardiamo il rovescio della medaglia. Molière non sarà stato dunque portato per il genere tragico, né come autore né come attore. Ma è anche vero che Molière - come opportunamente segnala Lunari - "perseguiva una recitazione meno convenzionale, più realistica, più aderente alla verità psicologica dei personaggi e delle situazioni". Che questa sua scelta fosse poi interpretata come limite, come incapacità, è naturalmente un altro paio di maniche. Ma la considerazione ci è utile per addentrarci in quella silenziosa e forse per certi aspetti non del tutto consapevole idea del teatro che Molière realizzerà nel corso della sua carriera artistica. Quella riforma che se nel francese si manifesta in nuce, in Goldoni arriverà a più decisa e consapevole fioritura, aprendo definitivamente le porte al teatro borghese.
L'allontanarsi di Molière dallo stile recitativo proprio del teatro tragico-accademico corrisponde, nei suoi testi, a un diverso stile di scrittura: "La legittima istanza di naturalezza di Molière - riflette

Il Settecento

"Secolo dei Lumi", epoca di straordinari (e sanguinosi) capovolgimenti politici e sociali (dalla rivoluzione americana a quella francese), secolo di guerre, crisi economiche e altrettanto grandi splendori, il Settecento ebbe Carlo Goldoni tra i suoi figli più celebri: figlio, a sua volta, di quella borghesia che di questo secolo sarà il motore tutt'altro che immobile. La cultura illuministica si espande, artisti e letterati si ritrovano nei Caffè, nasce l'Enciclopedia e il sapere diviene sempre più alla portata di molti, anche se non di tutti. Un secolo di grandi invenzioni, grazie al genio di uomini come James Watt che con la sua macchina a vapore cambierà la cifra del progresso, Alessandro Volta, Luigi Galvani, i Fratelli Montgolfier, Benjamin Franklin...
Sul fronte politico, nel Settecento incontriamo figure come Napoleone Bonaparte, Federico il Grande re di Prussia, lo zar Pietro il Grande, Maria Teresa d'Austria e ancora Luigi XVI e Maria Antonietta, destinati a una gran brutta fine, Robespierre, George Washington e Thomas Jefferson. Anche sul versante culturale i nomi sono tanti: oltre a Goldoni possiamo ricordare Giuseppe Parini, Vittorio Alfieri, Jonathan Swift (autore de I viaggi di Gulliver), Rousseau, Johann Wolfgang von Goethe, Pietro Metastasio, Alexander Pope, Giusep-

Lunari - implicava insomma una diversa scrittura drammatica, e contenuti originali, ispirati a una nuova idea di teatro; idea che avrebbe trovato la sua definitiva realizzazione nel teatro borghese, ma che poco o nulla aveva a che spartire con il teatro sostanzialmente 'aristocratico' di scena all'Hôtel de Bourgogne".

Che cos'ha di moderno la commedia secondo Molière? Si basa sulla realtà e sulla verisimiglianza, è scritta in prosa e dà ampio spazio alla psicologia dei personaggi. Le stesse cose che si potrebbero dire guardando al teatro riformatore di Goldoni. La strada verso questo teatro "nuovo", in realtà, era già stata aperta dalla commedia italiana del Cinquecento (Machiavelli fra tutti), ma certamente Molière compie, su questa strada, passi importanti, decisivi: quei passi che porteranno poi a Goldoni, che su quel percorso andrà di corsa verso Cechov e soci, per arrivare fino a noi e alle nostre espressioni artistiche, dal teatro al cinema, alla televisione. Ed è in questo quadro che un ruolo di primo piano rivestirà la borghesia, quel ceto nascente all'epoca di Molière e poi in piena fioritura in quella di Goldoni che del teatro "nuovo" sarà al tempo stesso ispiratore e destinatario. Illuminante il quadro fornito da Lunari: la borghesia del Seicento - chiamiamola pure così, anche se il termine è per molti aspetti improprio - è "una realtà che, a mano a mano che si delinea e che si afferma, comincia a esigere un mondo fatto a propria immagine e somiglianza: al teatro, in particolare, chiede storie e spettacoli, lontani tanto dalla facile volgarità della farsa e delle maschere care al popolino quanto alle aristocratiche vicende degli dèi e degli eroi. Un teatro che rispecchi i problemi della vita d'ogni giorno, gli affari, l'eterna lotta tra padri e figli, i contrasti per un matrimonio d'amore o d'interesse, i capricci delle donne, le co-

continua ▶

Da sinistra, Napoleone, Diderot, Baretti, Watt e Washington

pe Baretti, Denis Diderot, Kant, Hume, Adam Smith. Straordinario l'elenco dei musicisti, tra i quali Mozart, Händel, Haydn, Bach. Nemmeno scoperte e invenzioni si contano, dal parafulmine di Franklin alla già ricordata macchina a vapore di Watt, dal pianoforte alla pila di Volta, dalla mongolfiera al paracadute, al sottomarino.

In pillole...

Molière

1622, 15 gennaio: viene battezzato Jean-Baptiste Poquelin, che assumerà lo pseudonimo di Molière.
1635 -1639: studia al Collège de Clermont, retto dai Gesuiti.
1637: presta giuramento come erede della carica di tappezziere del re, ricoperta da suo padre.
1641: ottiene la Licenza in diritto ad Orléans. Inizia una relazione con l'attrice Madeleine Béjart.
1643: rinuncia alla carica di tappezziere reale. Madeleine dà alla luce Armande, che sposerà Molière. Il 30 giugno costituisce l'Illustre Théâtre, compagnia di dieci attori di cui facevano parte anche Madeleine e i suoi fratelli. Ma le cose non vanno bene e Molière è arrestato per debiti.
1645/58: fa parte della compagnia di Charles Dufresne. Nel 1650 ne ottiene la direzione.
1658: torna a Parigi. La compagnia ora è la Troupe de Monsieur, protetta da Filippo d'Orléans.
1659: scrive "Le preziose ridicole".
1662: sposa Armande Béjart ufficialmente sorella, ma quasi certamente figlia, di Madeleine.
1664: presenta "Tartuffo o l'Impostore".
1668: presenta "L'avaro".
1673, 17 febbraio: muore di tubercolosi mentre recita "Il malato immaginario". Il divieto di inumazione, valido per gli attori, fu superato dall'intercessione del Re. Molière fu sepolto nel cimitero di Saint-Eustache, ma oltre i 4 piedi, termine della terra consacrata.

Goldoni

1707, 25 febbraio: Carlo Sgualdo (o Osvaldo) Goldoni nasce a Venezia.
1720: Studia filosofia a Rimini, nel collegio dei Domenicani.
1721, giugno: fugge da Rimini a Chioggia con i comici di Florindo de' Maccheroni.
1723: è ammesso al Collegio Ghislieri di Pavia per studiare Giurisprudenza.
1725: poco prima della laurea è espulso dal Collegio e torna a Chioggia.
1731: muore suo padre, Giulio Goldoni. Torna a Venezia e si laurea a Padova.
1736: sposa Nicoletta Connio, genovese.
1745/48: lavora come avvocato, dopo aver lasciato Venezia per debiti (contratti a causa del fratello Gian Paolo: il famoso episodio del "raguseo"). Scrive "Il servitore di due padroni".
1748: torna a Venezia e si dedica al teatro.
1750/51: compone le sedici commedie nuove.
1757: inizia la contesa con Gozzi e Chiari.
1762, 22 aprile: lascia Venezia per la Francia. Arriva a Parigi il 22 agosto. Continua comunque a inviare lavori a Venezia.
1765: lasciato il teatro degli italiani, diviene insegnante d'italiano al servizio del re.
1783: inizia a scrivere i *Mèmoires*.
1792: l'Assemblea Legislativa rivoluzionaria gli toglie la pensione.
1793, 6 febbraio: muore a Parigi, a 86 anni. Il 10 febbraio, per uno scherzo del destino, l'Assemblea gli riconosce nuovamente la pensione.

La celebre poltrona di Molière

stose ambizioni dei pater familias... A questa esigenza risponde Molière, che può dunque essere legittimamente considerato uno dei padri del teatro moderno. Realizza quello che un secolo dopo attuerà Goldoni: anch'egli assume come punto di partenza l'antica e decaduta farsa popolare, ne conserva lo stile, i meccanismi, i ruoli, ovvero le maschere ancora tanto care al pubblico, anche se lontanissime ormai dal loro significato originario e dalle loro originarie funzioni, e le riconduce ad assumere quel significato e quelle funzioni nella realtà contemporanea, trasformando cioè i padri e i figli, i servi e i padroni da commedia, in padri e figli, servi e padroni del XVII secolo, con un nome e un cognome precisi, una identità anagrafica e una caratterizzazione che risponde alla 'tipicità' del grande realismo". L'apice di questo percorso, secondo Lunari, è da ricercarsi non tanto nei capolavori come *Il misantropo* o *La scuola delle mogli*, quanto in *George Dandin*, i cui tre atti in prosa "liberati di ogni intrusione ballettistica, rappresentano davvero l'esempio più coerente della commedia nuova: con l'uso della prosa, la struttura in tre atti, il tema del conflitto tra borghesia e nobiltà visto dal punto di vista del borghese, e infine il coraggioso realismo con il quale la vicenda viene portata alle sue amare ma istruttive conclusioni, al di là di ogni convenzionale ma illusorio lieto fine".

Già abbiamo detto di come Molière non abbia avuto vita facile a portare la borghesia e le sue storie sul palcoscenico in un'età come quella del Re Sole. Arriverà anche, in alcune occasioni, a parlare della borghesia in tono negativo: ma lo farà dando comunque un colpo al cerchio e un colpo alla botte, deridendo non tanto il borghese in sé, ma il borghese che aspira a un titolo che non gli compete, a una vità dai tratti nobiliari che non è la sua... magari perché poteva aspirare a qualcosa di meglio, suggerisce Lunari dando voce (in maniera del tutto plausibile) al pensiero di Molière.

Goldoni

Ed eccoci a Goldoni: in una Venezia confusa

Trentaquattro anni dopo la morte di Molière, avvenuta a Parigi nel 1673, nasceva dunque a Venezia, il 25 febbraio del 1707 in Ca' Zantani (o Centanni), Carlo Sgualdo (o Osvaldo) Goldoni. Prima di lui, suo padre Giulio e sua madre Margherita Savioni (o Salvioni) avevano avuto altri tre figli, nessuno dei quali era però sopravvissuto; dopo di lui, ancora una gravidanza infelice e infine la nascita del suo unico fratello, Gian Paolo, più giovane di lui di cinque anni.

Il padre di Goldoni, di origini modenesi, era un medico, professione nei confronti della quale il giovane Carlo proverà sempre un senso di rifiuto, nostante i ripetuti tentativi del genitore di fargli seguire le sue orme. Per questa sua attività egli girerà in lungo e in largo l'Italia del nord e del centro, talvolta da solo, talvolta seguito dalla famiglia. Quanto alla madre, per lei Carlo prova un'autentica venerazione: pia, gentile, tenace, coraggiosa; non a caso, dopo varie peripezie amorose, il Nostro troverà la donna ideale in una giovane genovese del tutto simile a lei, Nicoletta Connio, che gli resterà fedelmente vicina per tutta la vita, nella buona e nella cattiva sorte.

La casa veneziana di Goldoni

Al seguito del padre prima e per la sua attività di avvocato e di commediografo poi, Goldoni viaggerà molto. Venezia rimarrà comunque il fulcro della sua esistenza e della sua visione esistenziale. Ma com'era la sua Venezia? Non era più la superpotenza di un tempo, aveva perduto gran parte delle sue colonie e si era ritirata entro i confini della propria terraferma, impegnata a non farsi troppo male a causa delle spinte inferte da Francia e Austria. Conscia della propria decadenza ma pur sempre piena di speranza per una possibile rinascita, Venezia vedeva la propria società divisa in classi sociali ben delineate. La stessa aristocrazia è divisa in sotto-classi: in vetta ci sono i Senatori, ricchissimi, passati dall'attività mercantile alla proprietà terriera; sotto di loro ecco i patrizi di Quarantia, ansiosi di ottenere più voce in capitolo nella guida della Serenissima; infine, i nobili decaduti, senza un quattrino e pieni di odio e invidia nei confronti degli altri nobili. Si passa poi ai "cittadini originari", quelli che Siro Ferrone - nel suo volume *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica, messinscena* (Sansoni Editore, Firenze, 1975, ried. 1990) - definisce "casta burocratica", sorta di eminenze grigie che godono di un potere notevole ma non dichiarato. Seguono i borghesi (mercanti, commercianti e altri professionisti), classe sociale ricca, solitamente in buoni rapporti con la nobiltà, molto attiva e probabilmente ancora non del tutto conscia del proprio peso nello Stato, tanto da

non aspirare al governo; è in questa fascia sociale che si incontrano molti intellettuali e artisti.
Da un punto di vista culturale, nella prima metà del Settecento Venezia vive uno straordinario fermento: basti ricordare, come segnala Ferrone, che in una cinquantina d'anni, frail 1710 e il '60 del secolo, nascono ventisette periodici, spesso arricchiti da un'ampia sezione bibliografica e critica.
Quello che Venezia vive in quegli anni - ricorda ancora lo studioso - è dunque "un periodo di 'ottimismo culturale' che la conduce ad acquisire gran parte del pensiero innovatore italiano ed europeo (*l'illuminismo penetra, sia pure non in profondità, anche nel territorio della Serenissima e nel suo cuore, Venezia; ndr)*, con una forte modificazione della coscienza individuale di ampi strati intellettuali ed artistici". Ma passata la metà del secolo le cose iniziano a cambiare: l'ottimismo e la vitalità della prima parte del Settecento lasciano rapidamente spazio a una fase involutiva, certamente incentivata dalla crescente crisi economica che attraversa la Repubblica.: "Non è caso – riflette Ferrone - che Goldoni parta nel 1762 per la Francia, e che invece il conservatore Carlo Gozzi trionfi nel 1761 con la prima delle sue Fiabe, che il periodo più fortunato e felice della stessa opera goldoniana sia immediatamente precedente a questa soglia; il suo teatro è anche la trasfigurazione artistica dell'approssimarsi alla crisi definitiva. D'ora in poi il primato artistico di Venezia sarà un tardivo risarcimento della crisi politica".
E com'era il teatro con il quale doveva confrontarsi Goldoni? In altre relatà, come Firenze o Roma, all'epoca c'era una netta separazione fra il teatro aristocratico letterario e quello popolare. Venezia, invece, viveva una situazione ibrida: l'amministrazione di molte sale era in mano a famiglie patrizie, ma i proprietari dei teatri aspiravano a fare cassetta, puntando quindi ad accontentare i gusti della ricca borghesia e perfino del popolo, purché pagasse il biglietto. Quanto agli spettacoli, all'inizio del Settecento a Venezia andavano per la maggiore opere e melodrammi, ma dopo l'azione riformatrice di Goldoni (e in particolare durante gli anni della isfida con il Chiari) il pubblico porterà in vetta alla classifica proprio il teatro comico. E la commedia dell'arte? Diciamo che resisteva. "Proteggere quella specie in via d'estinzione - scrive al riguardo Ferrone - era come stabilire un filo di continuità tra la Repubblica periclitante del Settecento e la grande Venezia dell'età aurea". L'attacco di Goldoni alle maschere è infatti possibile solo nella prima metà del Settecento, quando abbiamo visto quale clima di ottimismo si era venuto a creare. Le cose cambieranno quando quell'ottimismo comincerà a scricchiolare e le maschere "rasserenanti" torneranno in auge.

Venezia nel '700

Un ottimo Pigmaglione ... di se stesso

A questo punto, stendiamo anche Goldoni sul lettino del nostro bravo analista e diamo un'occhiata. Leggendo le sue "momorie" (i *Memoires*), non si può davvero non dar ragione a Ginette Herry, una delle massime esperte di Carlo Goldoni e del suo teatro, quando lo definisce "Pigmaglione di se stesso": in pratica, per dirla con un termine moderno, potremmo dire che Goldoni sapeva bene come farsi pubblicità, come essere un ottimo p.r. di se stesso. Quello che emerge dalle pagine dei *Memoires* è infatti un ritratto con molte luci e con qualche sapiente ombreggiatura, che sembra quasi sistemata a dovere per rendere più umano e di conseguenza simpatico il protagonista. Quelle di Goldoni non furono, a ben guardare, un'infanzia e un'adolescenza particolarmente felici, vuoi perché il padre visse spesso in giro per l'Italia, vuoi perché il giovane Goldoni non doveva poi essere uno che stava sui libri tanto volentieri: una caratteristica questa che anche nella giovinezza gli si ritrova ben cucita addosso, appesantita anche da una notevole dose di ingenuità (per non dire di insulsaggine) specie in fatto di donne, senza dire del suo vizio incontrollato per il gioco. Il mondo del teatro certamente doveva sembrare meraviglioso agli occhi del giovane costretto a noiosissimi studi di filosofia nel freddo collegio di Rimini o a sudare sui codici in quello prestigioso di Pavia: e tanto farà il Nostro da riuscire a farsi togliere dal primo (gli era venuto persino il vaiolo dopo che i genitori lo avevano lasciato nelle mani dei religiosi per trasferirsi a Chioggia) e a farsi espellere, poco prima della laurea, dal secondo. Quanto alle donne, non c'è che l'imbarazzo della scelta, tra avventuriere, attrici, giovani sifilitiche manovrate da madri mezzane, nipoti e zie e quant'altro. Da tutti questi impicci lo salveranno a volte la madre, a volte il padre, a volte qualche buon amico, a volte qualche ottima (sia pur poco onorevole) fuga. Alla fine, l'anima gemella arriverà durante un viaggio non programmato a Genova: Nicoletta Connio, rampolla di ottima famiglia, avvenente e di buon carattere; il miglior partito per un giovane che aveva fatto l'impossibile per

continua ▶

Goldoni ...e le donne

Quando parla di sé e del gentil sesso, Goldoni tende a stare sulla difensiva: ammette sbandate e colpi di testa, ma in un modo o nell'altro ne esce sempre salvando l'onore, passando per ingannato o, al massimo, per ingenuo. Le donne che egli frequenta prima (e dopo?) l'incontro e il matrimonio con Nicoletta Connio sono in buona parte attrici; una categoria particolare, della quale così scrive in una delle prime pagine dei *Mémoires* a proposito di una sua uscita a teatro in quel di Rimini: "Era la prima volta che vedevo donne recitare in teatro e trovai che ciò conferisse alla scena un che di seducente. (...) Guardavo con la coda dell'occhio quelle signorine ed esse mi fissavano arditamente. (...) Erano tutte mie compatriote, mi fecero coccole e gentilezze senza fine". Sarà con loro che il giovane Carlo lascerà Rimini per raggiungere la famiglia a Chioggia, su una barca stipata di attori, attrici, macchinisti e animali ("l'arca di Noè" la definisce). Una dopo l'altra, nei *Mémoires* signorine e signore si susseguono, dall'ammalata "molto giovane e bella" alla "bella eroina", da una zia e una nipote a una servetta, da una "bella attrice" alla "figlia del caffettiere"...

non essere altrettanto allettante come genero; eppure il padre della giovane, notaio ma soprattutto grande appassionato di teatro, alla fine concederà la mano della sua primogenita al giovane veneziano squattrinato ma comunque di famiglia rispettabile. Lei, in tutto e per tutto uguale alla madre di lui Margerita (o almeno disegnata come tale), gli sarà accanto sempre, dalla prima notte di nozze trascorsa a vegliarlo, vittima di un'improvvisa recrudescenza del vaiolo, all'ultima, triste notte a Parigi, quel 6 febbraio 1793: lui aveva 86 anni, era stanco, malato, amareggiato e povero, anche perché con la Rivoluzione, un anno prima, gli avevano confiscato l'appannaggio di cui godeva; per uno scherzo del destino il diritto gli verrà restituito quattro giorni dopo la sua morte, il 10 febbraio. Nicoletta morirà due anni più tardi, il 9 gennaio 1795.

Uno studente non proprio modello

Quanto agli studi, come detto Goldoni non era proprio uno studente modello e in materia qualche piccola bugia nei *Memoires* - da bravo "Pigmaglione di se stesso" - gli scappa anche (proposito di un certo esame di grammatica, ad esempio: raccontato come superato a pieni voti, ma in realtà la cosa non trova conferma, anzi); ammette però, nel contempo, di aver fatto una grande sciocchezza: la sera prima della laurea a Padova, recuperata per il rotto della cuffia grazie alla buona volontà e al buon nome dei suoi genitori, dopo l'espulsione da Pavia: ebbene, lui che fa? Si lascia prendere ancora una volta dalla febbre del gioco e rimane tutta la notte sveglio a... perdere: anche i soldi necessari a pagare le spese di segreteria dell'Università, la pigione e il viaggio di ritorno. Comunque, in un modo o nell'altro, avvocato lo diventa e la cosa gli è utile, negli anni a seguire, sia per mantenere la famiglia durante gli anni di lontananza dal teatro, sia come fonte di ispirazione per diverse commedie.

Motivi e caratteristiche della sua riforma

"Il mio stile non era elegante, la mia versificazione non tendeva al sublime; ma era precisamente quello che ci voleva per ricondurre alla ragione un pubblico abituato alle iperboli, alle antitesi e al ridicolo del gigantesco e del romanzesco". Così scrive Goldoni nei suoi *Memoires* e la riflessione ci è utile per addentrarci, come abbiamo già fatto per Molière, nel profondo della sua riforma teatrale.

In che cosa consiste dunque questa riforma? Anche a Goldoni, così come a Molière, non piace la "falsità" del teatro accademico, né gli va giù la "standardizzazione" alla quale era giunta la commedia dell'arte, ormai ridottasi - alla sua epoca - alla mera ripetizione di sciocchi clichés. Goldoni aveva insomma troppa considerazione per il mestiere dell'attore e per il ruolo del teatro per accettare questo stato di cose. Quella che voleva portare sulla scena era dunque la "natura", la realtà di tutti i giorni. Per questo afferma di aver tratto ispirazione da due "libri": quello del "mondo" (che gli ha insegnato a conoscere gli uomini, la vita

Nicoletta, "l'incanto della mia vita"

Dai *Mémoires* (I, XXXIX): "Ma a Genova ebbi un fortuna ben più considerevole, e che costituì l'incanto della mia vita: sposai una giovane donna, saggia, onesta e affascinante, che mi risarcì di tutti i brutti tiri che mi avevano giocato le donne e mi riconciliò con il gentil sesso. Sì, caro lettore, mi sono sposato: ecco come. Il capocomico e io eravamo alloggiati in una casa attigua al teatro. Dalle finestre della mia camera io avevo visto una giovane che mi sembrava assai bella e di cui avevo desiderio di fare conoscenza. Un giorno che era sola alla finestra la salutai assai dolcemente; ella mi fece un inchino, ma sparì subito e, in seguito, non si fece più vedere. Eccomi punto nella curiosità e nell'amor proprio; cerco di sapere chi è quella gente che abita di fronte al mio appartamento; è il signor Connio, notaio del collegio di Genova, uomo rispettabile, che aveva un buon patrimonio, ma che, avendo una famiglia molto numerosa, non era così ricco come avrebbe dovuto. (...)Eccoci avvicinati; veniva da me, io andavo da lui; vedevo la signorina Connio e ogni giorno trovavo in lei più attrattive e qualità. In capo a un mese, domandai io stesso al signor Connio sua figlia".

vera) e quello del "teatro", che gli ha dato gli strumenti per trasporre quella realtà sul palcoscenico. La sua riforma (e in tal senso ci concentriamo solo sui testi per il teatro di prosa, non sugli intermezzi e le opere per musica) non avrà comunque vita facile, né il suo percorso sarà privo di contraddizioni, incertezze e passi indietro, soprattutto per quanto riguarda l'uso delle maschere, talvolta decisamente superate, talaltra recuperate.

I primi passi della sua riforma si trovano nella tragicommedia *Il Belisario,* grande successo di pubblico (40 repliche in pochi giorni) nel 1734. Le sue prime commedie risalgono invece al 1738: *Il Momolo cortesan, Il Momolo sul Brenta* e *Il mercante fallito* - che saranno poi ristampate come *Uomo di mondo, Il prodigo, La bancarotta* e infine riscritte interamente - caratterizzate da una presenza sia di parti scritte sia di parti a soggetto ma con paletti ben precisi imposti alla libertà degli attori. Completamente scritta in ogni sua parte è invece *La donna di garbo*, del 1743. Due anni più tardi, però, ecco un passo indietro con *Il servitore di due padroni*, che ripropone un misto di parti scritte e non. Il percorso riformatore riprende poi nel 1749, più deciso, con *La famiglia dell'antiquario;* interamente scritta, è una finestra aperta su una casa borghese, vera, tangibile, nella quale i problemi di cui si parla sono quelli che tutti, nel pubblico, conoscevano per averli vissuti: lo scontro tra generazioni, le incomprensioni tra le donne di casa, i battibecchi tra persone di diversa estrazione sociale.

Goldoni sta insomma chiarendo, soprattutto a se stesso, la sua idea di nuovo teatro e la esprime ne *Il teatro comico*, del 1750, prima delle "sedici commedie nuove" promesse all'impresario Gerolamo Medebach per quell'anno. Nascono così, tra le altre *Il bugiardo, La bottega del caffè* e, poco più tardi, *La locandiera*, forse ancora oggi la sua opera più celebre e rappresentata. Ma l'aria a Venezia sta cambiando, come abbiamo visto, con il passaggio oltre la prima metà del secolo.

Tra il 1760 e il 1762 Goldoni scrive altri capolavori, come *I rusteghi* (1760), *La casa nova* (1760), *Sior Todero brontolon* (1762), *Le baruffe chiozzotte* (1762) e naturalmente quella *Una delle ultime sere di carnovale* (1762) che rappresenta una sorta di suo testamento spirituale.

Gli anni di Parigi: illusioni e disillusioni

Goldoni dunque se ne va, lascia la sua Venezia con un bel carico di amarezza: si sente incompreso, sottostimato e sottopagato; Parigi - così pensa - saprà certo accogliere a braccia a parte il grande autore veneziano, che nella sua città ha riempito per anni i teatri... ma ecco che il commediografo, nella capitale, si troverà - proprio come il suo illustre predecessore Molière - a dover imparare l'arte della diplomazia, dei piccoli passi per ottenere qualcosa. Il teatro italiano che i francesi amano non è affatto quello riformato che, sia pure a fatica, Goldoni era riuscito per un certo periodo a proporre al pubblico veneziano. Non a caso il suo incarico è legato alla Comédie Italienne, che viveva sulla memoria della grande commedia dell'arte del Cinque-Seicento, peraltro già annacquata dalla crisi nella quale quel genere era caduto dopo la famosa cacciata dei comici del 1697: quando qualche battuta di troppo nei confronti di Madame de Maintenon, favorita del re, ne aveva scatenato l'ira funesta. Quello che si chiedeva a Goldoni era insomma qualche bella farsa con le maschere: esattamente ciò contro cui aveva lottato come innovatore. Ma bisognava pur mangiare, e poi difficilmente il buon Goldoni avrebbe potuto scrivere un capolavoro in una lingua che non conosceva, per un pubblico del quale non conosceva i gusti e in una città della quale non conosceva il battito vitale. Solo molto più tardi Goldoni riuscirà a riprendere in parte il filo del suo percorso artistico, con due commedie in francese, *Le bourru bienfaisant* e *L'avare fastueux* rispettivamente del 1771 e del 1772: di certo non due capolavori.

Come se non bastasse, qualche anno prima dell'arrivo a Parigi il suo nome era stato oggetto di frecciate al vetriolo da parte di Denis Diderot, l'enciclopedista, accusato di aver copiato la sua opera *Figlio naturale* da *Il vero amico* di Goldoni; la sua difesa è un attacco allo stesso Goldoni, accusato - lui sì - di aver copiato dall'opera omonima e dall'*Avaro* di Molière. Nel suo scritto *Sulla poesia drammatica*, Diderot aveva dunque dichiarato: "Permettetemi di dire una parola su questo *Figlio naturale* perseguitato con tanta cattiveria. Carlo Goldoni ha scritto in italiano una commedia, o

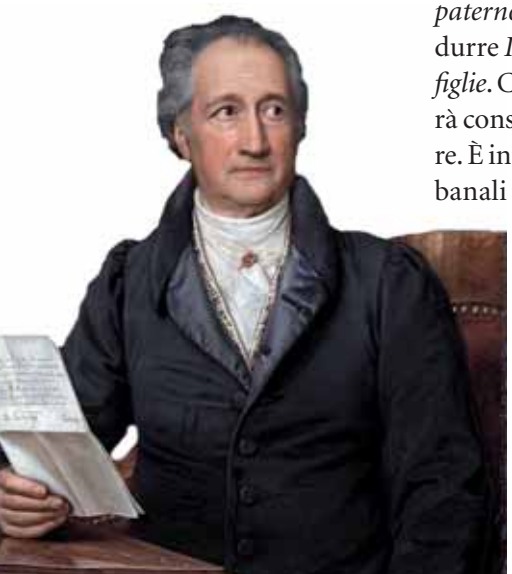
continua ▶

Io certamente mi ho sentito rapire come per una interna insuperabile forza agli studi teatrali...

Goldoni non ha dubbi: il genio comico o lo si ha o non lo si ha. In quest'ultimo caso, sostiene nella *Prefazione dell'edizione Bettinelli*, studiare potrà servire a migliorare un po' la situazione, ma l'eccellenza non si raggiungerà mai. Egli, invece, sosteneva di appartenere al gruppo di quanti quel dono l'avevano avuto in dote dalla Natura e a nulla erano valsi i tentativi di portare la propria mente su altre strade. E fu la sua passione per il teatro, scrive ancora, a portarlo anche sulla strada della riforma, vista la situazione in cui il teatro stesso versava. Nel testo l'autore spiega come in molti si fossero cimentati in quell'impresa, ma con scarsi risultati. È qui che cita allora *La donna di garbo*, del 1742, definendola "la mia prima commedia", in quanto "la prima ch'io abbia interamente scritta".

piuttosto una farsa in tre atti, che ha intitolato *Il vero amico*. È piena dei caratteri del *Vero amico* e dell'*Avaro* di Molière. La cassetta e il furto ci sono; e la metà delle scene si svolgono nella casa di un padre avaro. Io tralasciai tutta questa parte dell'intrigo, visto che non ho, nel *Figlio naturale*, né avaro, né padre, né furto, né cassetta. Credetti che si potesse trarre qualcosa di sopportabile dall'altra parte e me ne impadronii come d'un bene che m'appartenesse. Goldoni non era stato più scrupoloso; s'era impadronito dell'*Avaro*, senza che nessuno si fosse azzardato a trovarlo cattivo (...). Devo al poeta straniero una sola idea che si possa citare? Neanche una. Che cos'è la sua opera? Una farsa. È una farsa *Il figlio naturale*? Non lo credo. (...) Questo autore ha scritto una sessantina di opere. Se qualcuno si sente portato a questo tipo di lavoro, l'invito a scegliere tra quelle che rimangono e a comporre un'opera che ci possa piacere".

Insomma, non proprio uno squillo di tromba per il povero Goldoni. E nemmeno dopo il suo arrivo le cose andarono tanto meglio. Così scriveva ad esempio Friedrich Melchior Grimm, il cui duro commento è anche interessante per comprendere quale fosse l'atmosfera nella quale vivevano gli attori italiani impegnati a Parigi: "La Comédie Italienne ha attirato a Parigi il signor Goldoni, autore drammatico celebre in Italia, e per ingaggiarlo gli ha assegnato un compenso di seimila lire l'anno. Sono soldi buttati, perché il numero di coloro che conoscono bene l'italiano non è abbastanza consistente per dare a questo spettacolo successo e affluenza sufficienti. La compagnia che recita le commedie italiane è stata ben reclutata da qualche anno. Abbiamo un amoroso molto bravo e un eccellente Pantalone: quest'ultimo *(Antonio Collalto, ndr)* è uno dei migliori commedianti che si possano vedere; ma il pubblico non può essere sensibile al merito di attori che parlano una lingua incomprensibile. Arlecchino e Scapino sono stati obbligati a parlare francese per mantenere la commedia italiana in Francia, e da parte mia sono persuaso che i migliori attori in questo genere perdano ben presto il loro talento se recitano fuori dalla patria. Il signor Goldoni ha debuttato a Parigi con una commedia intitolata in francese *L'amore paterno*, che si è dovuta tradurre *Il padre infatuato delle figlie*. Commedia che non sarà considerata la sua migliore. È infarcita di bassezze e di banali complimenti per il pubblico parigino, e d'altronde è un miscuglio mostruoso di patetico e buffonesco. Non si può contestare a Goldoni molto talento; ma io credo che abbia fatto troppo o troppo poco per il teatro del suo Paese. Dandosi la pena di scrivere commedie regolari bisognava bandire le maschere: non ci si abitua a vedere di colpo una scena buffonesca subito dopo una di vera commedia. Quanto alla commedia delle maschere, bisogna lasciarla per quello che è; bisogna che resti un canovaccio le cui scene non siano scritte, ma affidate alla genialità e all'estro degli attori. È la vivacità con cui improvvisano che rende questo genere divertente; se li obbligate a recitare a memoria, toglierete ad esso ben presto la sua principale attrattiva. È una struttura quanto mai buffa e originale quella della commedia italiana; questo popolo ha dato una forma geniale perfino alle sue stravaganze".



Goethe, appassionato sostenitore di Goldoni

La critica

Agli attacchi, d'altra parte, Goldoni era ben avvezzo. Ne aveva subiti tanti già a Venezia e anche di più feroci di questo. Quelli di Giuseppe Baretti, per esempio, che nel 1761 nel testo *Delle commedie di Carlo Goldoni, avvocato veneziano* così scriveva a proposito de *Il teatro comico*: "(...) che mi pare sia stata scritta da lui per avvezzare il popolaccio a giudicare delle sue composizioni come ne giudica egli stesso. (...) In questa sua commedia trovo molta più miseria che non allegria. (...) Tutta la compagnia, che è tutta ingoldonita, critica con molte osservazioni, che giovano all'autore Goldoni, tutte le antiche commedie dell'arte, e squacchera dottrina non men nuova che buona intorno all'importantissimo mestiero del commediante. (...) Ma chi vuol piacere con una commedia al grosso del popolo italiano, che in tutta Italia è incolto e pieno d'ignoranza della più crassa, bisogna che prenda in prestito molte volte dalle commedie dell'arte gli Arlecchini, i Brighelli, i Pantaloni e i Dottori, e che li frammischi coi turchi dotti, coi persiani galanti, con gl'inglesi taciturni, coi tedeschi briachi, coi francesi matti, cogli spagnuoli millantatori e genealogisti. Bisogna che una commedia italiana ribocchi di quelle buffonerie che si usano dalla più vil canaglia; che in essa i cavalieri e le dame parlino come parlano le più sciocche e più affettate commedianti e virtuose del teatro; che non sia scarsa d'equivoci ribaldi e di gesti osceni; che dia delle botte frequenti alle donne e che metta sempre in ludibrio il matrimonio. (...) Bisogna che la lingua non sia mai buona toscana e grammaticale, perché il popolo non impari mai a parlare con eleganza; ma bisogna che sia un miscuglio pazzo di frasi veneziane, e lombarde, e romagnuole, malamente toscaneggiate". Alla violenza del Baretti risponderà per altro lo stesso "avversario"

Carlo Gozzi

Carlo Gozzi, scrivendo: "Lasciatemi dire senza irritarvi, che l'opinion vostra sopra al teatro del Goldoni è un po' troppo crudele. Siamo alquanto discordi sopra al merito di quel Poeta. (...) Il mio parere non si scosta gran cosa dal vostro, ma bisogna esser giusti, e vi prego a leggere le mie satirette poetiche *(i Versi faceti, ndr)* fatte a quel Scrittore, soltanto come tratti di spirito stimolanti. Il genere de' miei capricciosi scenici tentativi furono tanto differenti dal genere usato dal Goldoni, ch'io considero questi due generi suscettibili dell'onore d'un giudizio separato, non mosso dalla prevenzione, dalle collere, e dalla cieca parzialità". Più positivo, infine, tra gli altri, l'equilibrato giudizio di Pietro Verri, espresso nel 1764, quindi a due anni dalla partenza di Goldoni da Venezia: "Io non dirò che le ottanta e più commedie del signor Goldoni dilettino tutte; dirò che spirano tutte la virtù e che la maggior parte di esse veramente diletta".

Tra giudizi positivi e negativi, dunque, tra la noia di Madame de Stael e l'entusiasmo di Goethe per le sue commedie (*per una visione complessiva si consiglia la lettura di "Antologia della critica goldoniana e gozziana". Michele Bordin, Anna Scannapieco. Marsilio Editore, realizzato er iniziativa di Regione del Veneto e Fondazione Giorgio Cini nel 3° centenario della nascita di Carlo Goldoni)*, le opere di Goldoni hanno attraversato i secoli, giungendo sino a noi. E così quelle di Molière. Per avvicinarli ancora una volta, affidiamoci alle parole di Giacomo Leopardi, che nello *Zibaldone* così scriveva nel 1821: "Dopo Molière la Francia non ha avuto grandi comici, né l'Italia dopo Goldoni".

Un interessante commento all'opera dei due autori si ritrova nella sopracitata *Antologia della critica*. È qui che Beraldin scrive tra l'altro: "Un altro filo rosso della critica, subito individuato dai contemporanei di Goldoni e ripreso fino ai giorni nostri, è quello del rapporto/confronto con Molière. Il primo a istituirlo è probabilmente nel 1760 l'abate Denina, che ammette la minor efficacia comico-satirica del veneziano ma come manifestazione di 'saviezza' - dunque un valore - rispetto all'irriverenza del francese nei confronti della morale, della religione e della legge. Nello stesso anno Gasparo Gozzi, recensendo uno dei capolavori del commediografo, *I rusteghi*, osserva che a differenza di Plauto e Molière, che hanno costruito commedie intorno a un solo carattere (per esempio l'avaro), Goldoni proietta l'inurbanità di borghesi di recente data in ben quattro personaggi, esprimendo così indirettamente - ci sembra - un merito supplementare. (...) Nell'Ottocento per Gherardini il comico veneziano è invece senz'altro superiore al francese 'nella ricchezza dell'invenzione, nell'orditura e nello scioglimento de' viluppi, nella spontaneità del dialogo, e nell'arte di collocare i personaggi'". Bordin richiama poi "il primo critico francese autore di una monografia su Goldoni, Charles Rabany, che, schierando con sottile diplomazia Shakespeare, Molière e Goethe, e chiedendosi se Goldoni potrebbe mai entrare in simile eletta schiera di 'geni internazionali', risponde negativamente perché questi è 'troppo fortemente segnato dall'impronta della sua etnia e del suo tempo. È troppo veneziano per poter mai diventare universale'". Dello stesso avviso sarà Benedetto Croce, padrone assoluto della critica dei primi del XX secolo, il quale non considererà affatto Goldoni e la sua opera, limitandosi a dichiararlo "inferiore a Molière nell'osservazione morale, perché intelletto minore e aggirantesi in più semplice cerchia di esperienza". La critica successiva ha sicuramente recuperato il Goldoni, ma spesso, per quanto riguarda il rapporto tra i due, si è limitata a cercare le possibili "ispirazioni" del veneziano dal repertorio del francese. "Un contributo innovativo e di ampio respiro - scrive al riguardo Bordin - è venuto infine da un saggio di Giorgio Padoan, che rilegge l'espatrio di Goldoni come il tentativo - lungamente meditato - di accreditarsi, dalla città capitale della cultura settecentesca, nelle vesti del 'nuovo Molière', riformatore del teatro non solo italiano ma anche europeo". Era un'ambizione eccessiva e destinata a entrare ben presto in conflitto con ciò che a Goldoni si richiedeva in qualità di direttore/scrittore del Théatre Italien, quindi con le condizioni oggettive di un'offerta spettacolare di puro intrattenimento, come sono venuti dimostrando (...) alcuni studiosi di nuova generazione, due dei quali (Andrea Fabiano e Paola Ranzini) docenti in università francesi".

Madame de Stael non fu un'ammiratrice di Goldoni: la annoiava

Fin qui la critica dotta.

Ma se è vero, come è vero senza tema di smentita, che il critico più importante è il pubblico, forse non è così importante chiedersi chi sia il migliore o chi abbia innovato maggiormente il teatro del suo tempo. Meglio spegnere le luci in sala, accendere i riflettori sul palco e godersi un buon Goldoni e un buon Molière, campioni nel dimostrarci che dal Seicento o dal Settecento a oggi l'uomo non è poi così cambiato.

L'azione del veneziano si svolse in tempi più

Analogie e differenze

L'appunto

di Luigi Lunari

Ho avuto la fortuna di incontrare e di frequentare Jan Kott nel 1978, quando Strehler lo volle accanto a sé in una serie di incontri per la preparazione della *Tempesta*. Autore del celeberrimo *Shakespeare nostro contemporaneo*, di lui ricordo un aneddoto che mi pare utile punto di partenza per il tema "Molière e Goldoni" che mi è stato affidato. Kott ipotizzava le diverse reazioni che avrebbe avuto di fronte a un invito a cena da parte dei tre più grandi drammaturghi del teatro moderno. Invitato da Shakespeare, Kott si sarebbe ritirato con terrore, sgomento all'idea di un tête à tête con l'imperscrutabile personalità dell'invisibile e misteriosissimo bardo; invitato da Molière, avrebbe sì accettato, ma non senza un certo tremore all'idea di un vis à vis con un personaggio così ambiguo e imbarazzante nella sua mescolanza di vita vissuta e fantasia creatrice. Invitato da Goldoni… "Oh, finalmente," avrebbe detto, "ecco una bella serata tranquilla e serena, a parlare di teatro e delle cose del mondo, apertamente, senza ombre misteriose o sotterfugi!"… e si sarebbe presentato a casa dell'avvocato Goldoni, con una copia del suo ultimo libro e una bottiglia di vodka polacca. (Devo confessare - a onor del vero - che ho rovesciato l'aneddoto di Kott, che con migliore scelta drammaturgica partiva dalla normalità della cena col Goldoni per salire al panico dell'incontro con Shakespeare: ma la cosa, ai nostri fini, non ha nessuna importanza!)

Il brillante racconto di Kott, soppressa la presenza di Shakespeare che non ci serve, apre un utile spiraglio sulla diversa sostanza di Molière e di Goldoni, ammesso che di sostanza si tratti, e non - come è forse più esatto - della loro diversa collocazione nella storia e nella società.

Sotto un certo profilo, Molière appartiene ad un passato del tutto "aristocratico": il suo committente è l'onnipotente Luigi XIV, al cui gradimento egli deve subordinare la parte più cospicua della propria produzione, quasi conquistandosi - con le famigerate commedie balletto - la facoltà di scrivere *Tartuffo* e *La scuola delle mogli*, *Il misantropo* e il *Don Giovanni*. Goldoni appartiene ad un presente "borghese", nel quale il committente è il grande pubblico, ed egli non deve chiedere permessi a nessuno, se non alla propria coscienza di autore. Se è vero che tutti e due devono in qualche modo barcamenarsi, Molière lo fa profondendosi in salamelecchi al sovrano, Goldoni scivolando abilmente tra le maglie di una censura che peraltro non lo impaccia più che tanto. Ambedue, però, poggiano le loro fondamenta sulla solida base di quei due libri - del Teatro e del Mondo - su cui Goldoni dichiara di avere studiato; ma mentre per Molière "il mondo" è quello, eccessivo e smisurato, di una società contesa tra gli estremi di una élite troppo ricca e di una massa troppo povera, il mondo del Goldoni è quello dell'*aurea mediocritas* borghese, dove tutto deve essere verosimile e credibile: virtù e difetti devono essere riconducibili a una dimensione che sia ben presente in natura, il che vale sia per i personaggi che per le situazioni. Un personaggio come il Borghese gentiluomo è impensabile nell'universo goldoniano, così come mai Goldoni avrebbe scritto una scena come quella in cui Orgone chiede grottesche notizie sulla salute di Tartuffo, o mai avrebbe ideato una trama come quella del *Misantropo*, che è la storia - in ultima analisi - di un uomo che vuol parlare con la donna amata e che per tutta la giornata non ci riesce. In questa capacità di esagerazione è il fatto che i

disponibili al cambiamento rispetto a quelli del francese

tra due veri riformatori

personaggi di Molière si stagliano nella nostra memoria ben più della folla che riempie il teatro goldoniano, ivi compreso quel Sior Todero che è forse il più vicino ad essere un "monstrum" come Alceste o Jourdain. Solo una volta Goldoni butta in scena un personaggio post-litteram molieriano: in quello zio Bernardino che nella *Trilogia della villeggiatura* Goldoni limita ad una sola scena, timoroso - come in tutte lettere dichiara - di tradire la verosimiglianza della *mediocritas* realistica, con un ritratto troppo "qualcosa" per essere vero e credibile.

Sotto il più ampio profilo da cui siamo partiti, potremmo dire poi che Molière conclude il passato, aristocratico e a forti tinte, e Goldoni dà inizio al teatro moderno, democratico e veristico. All'esempio di Molière, o comunque a quel tipo di deformazione, ricorreranno tutti coloro che - per un qualsiasi motivo - troveranno espressivamente inadeguati gli strumenti del realismo: da Jarry al primo Brecht, da Majakovski a Beckett e a Ionesco, e quella cinematografia di animazione che ci è troppo tra i piedi per essere ragionevolmente collocata e intesa. Ma dal Goldoni parte quella grande strada su cui si avvierà tutta l'arte rappresentativa fino a Cechov e Miller, teatro e cinema, fino al pur deprecabile tsunami della fiction televisiva; anche qui, la ricerca di una verità e verosimiglianza quotidiana, dove lo stesso Willy Loman, il commesso viaggiatore di Miller è sì un "monstrum", ma di una banalità priva di ogni spettacolarità che possa di per sé far notizia.

In questo tessuto vi è poi la significativa differenza che riguarda la "presenza" o meno dei due autori nella propria opera. Qui, lo sgomento di Kott all'idea di una cena con Shakespeare torna utile: chi è Shakespeare? Come la pensa, "dietro" i tanti e contradditori personaggi che mette in scena? Fino a che punto si nasconde, mente, imbroglia le carte? Per che verso prendere un uomo al quale non sono attribuibili con certezza nessuna delle riflessioni che fa fare a Macbeth o a Riccardo II? Il problema si pone in modo assai diverso per Molière e per Goldoni: ma nel primo esso si ammanta di ambiguità e di mistero: Molière è certamente presente nella *Scuola delle mogli*, nel *Misantropo*, forse anche nel *Malato immaginario*, ma fino a che punto egli si rispecchia in Arnolfo, in Alceste, in Argante; fino a che punto ci si confessa e si denuda ai nostri occhi, o ricorre alla propria scienza teatrale e alla fantasia per sottrarsi con pudore o con doloroso orgoglio all'incontro con lo spettatore? Nulla di tutto questo nel teatro di Goldoni: egli è sempre lì, sempre presente, e non solo là dove la logica del racconto ne fa l'io narrante, come nel *Campiello* o nelle *Baruffe*, ma in qualsiasi altro momento e scena; nascosto dietro un paravento, o sulla soglia di una porta, o dietro l'angolo di una stradetta: sempre invisibilmente presente, come Hitchcock nei suoi film, a garantire che quelle cose che narra le ha davvero raccolte in quella camera, in quel mezzà, vicino a quel ponte..

Infine - ma questo al solo scopo di non sentirmi dire che me lo sono dimenticato - vi è quel modesto, modestissimo *Molière*, in cinque brevissimi atti e in versi, che Goldoni dedicò al grande predecessore, subito dopo l'*annus mirabilis* delle sedici commedie. Poco o nulla vien fuori di quanto abbiamo detto, forse a dimostrazione che Goldoni se ne servì soltanto per lamentare quel che di lamentabile vi era nei suoi rapporti con la cabala teatrale veneziana. Insignificante l'interpretazione del personaggio e del suo tempo, decisamente brutto il verso, per il quale Goldoni scelse il martelliano ad imitazione del classico alessandrino francese, ma di fatto scivolando in due settenari più noiosi ancora - ed è tutto dire! - dell'endecasillabo di Carlo Gozzi. (Tra parentesi butto lì un piccolo dettaglio; nel corso di questo suo modesto *Molière* Goldoni traduce *Tartuffe* con *Tartuffo* e non con *Tartufo*; altrettanto, da sempre, va facendo il sottoscritto; onde il Goldoni ed io siamo i due soli, a mia conoscenza, a sapere che *tartufo* in francese si dice *truffe*, e che Molière non aveva nessuna intenzione di tirare in ballo il pregevole tubero.)

Comunque, tornando a bomba, va detto ancora che delle tre opere che Goldoni dedicò ai suoi colleghi - Tasso, Terenzio e Molière - quest'ultimo è certamente il meno significativo. Manca naturalmente un *Goldoni* scritto da Molière: ma anche avesse potuto scriverlo, dubito che lo avrebbe fatto: tanto poco sarebbe risultato interessante, al grande francese, il teatro dell'avvocato veneziano, pur così profondo nella sua semplicità realistica. Interessante sarebbe stato invece - per Kott, per noi, per tutti - partecipare a una cena tra i due.

COLLANA

DOCUMENTI

in collaborazione con FONDAZIONE *Cariverona*

Per le attività istituzionali

1 I LUOGHI DEL TEATRO

2 RECITARE: LO STILE E LE TECNICHE. Prima parte

3 RECITARE: LO STILE E LE TECNICHE. Seconda parte

4 LA COMMEDIA DELL'ARTE

5 LA NASCITA DELLA REGIA

6 SHAKESPEARE e il teatro elisabettiano

7 IL TEATRO DI NARRAZIONE

8 MOLIÈRE, GOLDONI e il loro tempo

Testi di
Alessandra Agosti
Con un intervento di **Luigi Lunari**

Aprile 2010

"Non si scrive e non si crea mai per tutti ma soltanto per coloro che si amano tanto da voler comunicare con loro".
Nicola Chiaromonte
"Scritti sul teatro"

Parliamo di...
Il testo teatrale

di **Giuliano Polato**

Mi è capitato spesso in conversazioni di vario genere con persone che vivono il teatro, sia da una che dall'altra parte dell'arcoscenico, di dibattere il tema del testo teatrale. Ciò mi ha spinto a cercare di mettere un po' d'ordine tra tutto quel che pensavo e avevo recepito in queste occasioni.

La funzione del testo

Innanzitutto penso si debba partire dalla funzione del testo, non solo di quello teatrale, ma di ogni tipo; e per far questo dobbiamo cominciare dalla *comunicazione*.
Comunicare non è altro che mettere in comune qualcosa (pensieri, sentimenti, emozioni, idee, fatti...) tra almeno due soggetti: l'emittente, cioè chi vuole comunicare, e il ricevente, cioè chi accoglie quel qualcosa. Per far ciò è necessario *costruire* un messaggio (è ciò che viene mandato; la parola deriva dal verbo latino *mìttere* che significa, appunto, *mandare*) attraverso un codice (cioè l'insieme dei segni adatti a rendere efficace la comunicazione). Si realizza, così, il *testo*: questo, se ci rifacciamo alla sua etimologia (dal verbo latino *texo*, che significa *tessere*), non è altro che un tessuto, fatto di una *trama*, rappresentata dal significato, cioè ciò che vogliamo esprimere, e di un *ordito*, costituito dal significante, cioè gli strumenti per esprimere.
Il testo è, dunque, tutto ciò che serve per comunicare, organizzato attraverso un codice, possibilmente condiviso. E qui sorge subito una domanda: la condivisione del codice è sempre necessaria? La risposta, condivisibile o meno, sarà data più avanti.

Le tipologie

Esistono molte tipologie di testo: verbali, gestuali, musicali, iconici e altro, che possono avere o no necessità di mediazione per essere recepiti. Qualche esempio: un quadro, un film, una sonata, una balletto e via dicendo.
Ed ecco la risposta alla domanda di prima: la musica. Essa è forse l'unico linguaggio o codice che non abbisogna di mediazione per essere accolto: è un codice fisiologico con cui veniamo a contatto fin dalla nostra permanenza nell'utero materno e con il quale continuiamo a convivere per tutta la durata della nostra esistenza, tanto che la sua cessazione è segno della fine del nostro peregrinare sui sentieri di questa vita: la forma più elementare di musica è, infatti, il battito cardiaco. Così, anche chi non la ama la comprende.
Quelli che più ci interessano sono però, nel nostro caso, i *testi verbali*, cioè quelli che usano la parola come codice. Essi si possono dividere in orali e scritti, e in questa distinzione dobbiamo sempre tener presente che non vi è mai identità tra parola scritta e orale. Molti sono i generi in cui si esercita la scrittura: dalla narrativa alla saggistica, al giornalismo, al diario, alla poesia, al teatro. Ma ognuno di essi, anche se solo in forma embrionale, non può prescindere dalla musica (si badi bene, non *musicalità*: quella lasciamola all'ineffabile e sterile barocco cavalier Marino).

Il testo teatrale

Siamo così giunti, in maniera frettolosa, lo so, al testo teatrale. In esso la scrittura si mette al servizio dell'oralità e ancora una volta - e forse più che in altri generi - non può non usare la musica.
Tra le sue caratteristiche fondamentali ritengo vi siano soprattutto la dialogicità (cioè la costruzione del messaggio attraverso il dialogo) e, almeno, la verosimiglianza o il realismo (attenzione agli *ismi*, mai sinonimi di equilibrio o verità).
Nel testo teatrale l'evento non è narrato (a ciò è deputata l'epica, parola che deriva dal greco *èpomai*, che significa *raccontare*, narrare: si pensi ad Omero e agli aedi suoi emuli, ai cantastorie e simili) ma sembra "farsi, divenire", come nella realtà.
Il testo teatrale è lo strumento che, attraverso la scrittura dialogica e la ricostruzione di un evento come se avvenisse in quel momento sotto i nostri occhi, comunica allo spettatore tutta quella ridda di pensieri, sogni, emozioni, idee, sentimenti, che costituiscono, forse, la verità del nostro essere, quella che osiamo manifestare solo dietro la maschera del personaggio (in etrusco *maschera*, guarda caso, si diceva *persona*).

Come nasce un testo?

Non ho risposte a questa domanda se non alcune certezze nate dalla pratica della lettura e del palcoscenico: non nasce certo dalla frequentazione di scuole di scrittura, più o meno blasonate, tenute spesso da volponi narcisisti; nasce dentro di noi, dalla pratica del palcoscenico e della gente di teatro, dalla consapevolezza della necessità di dargli veste musicale (ritmo, tono...); nasce dall'umiltà di provare e riprovare, dalla capacità di osservare, dal saper rinunciare ai nostri moduli comunicativi per trovare quelli più adatti a costruire qualcosa che, non un lettore, ma uno spettatore possa comprendere, al di là di tutti gli "effetti speciali" che possiamo introdurre.

(continua nel prossimo numero)

Apriamo da questo numero una doverosa parentesi sul cosiddetto teatro di ricerca e sperimentale, presente con interessanti esperienze anche nel mondo del teatro amatoriale in generale e della Fita in particolare. Iniziamo da un po' di storia...

Quando il teatro diventa **ricerca**

di **Filippo Bordignon**

Partendo dal postulato di Peter Brook secondo il quale "il Teatro non ha categoria ma si occupa della vita", risulta ardua e riduttiva una distinzione tra teatro *tradizionale* e *di ricerca* o *sperimentale*. In prima istanza perché esso è costituito, nella sua totalità, da un insieme inesauribile di discipline e, in secondo luogo, perché tanto del cosiddetto teatro sperimentale si è avvalso e si avvale di formule che appartengono a quello delle origini modificandole, distorcendole ma non riuscendo nel futile tentativo di provarne l'inconsistenza. Se una prima indagine di antropologia teatrale ci rivelerà una stretta connessione tra riti religiosi e loro "rappresentazione" (intesa con la formula attore + pubblico) potremo, per amor di sintesi, azzardare l'ipotesi secondo la quale un primo importante scollamento dalle meno ovvie conseguenze di questa pratica sociale sia derivato dalla teorizzazione di certe "gnosi" del primo '900.

Volendo comunque tracciare una separazione dell'esperienza occidentale è opportuno distinguere, con approssimazione, un lungo arco temporale che va dalle origini di questo medium nel periodo dell'antica Grecia fino alla sua evoluzione moderna, comprendendo perciò la stilizzazione dell'era medievale e sua raffinazione dal rinascimento alla cosiddetta modernità. Dopo di allora giunse, con la necessità di uno schiaffo al passato, la "contemporaneità". Maestro di un disagio pre-industriale fu certamente lo scrittore francese Alfred Jarry, figura cult tra gli aspiranti drammaturghi in vena di bizzarrie e autore della celeberrima commedia *Ubu Roi* (1896); abbozzando con irriverenza quasi adolescenziale un testo di non-sense ante litteram Jarry concepì un volontario (?) omaggio all'assurdità dell'esistenza, teorizzando (qui sì, inconsapevolmente) la crisi dell'uomo contemporaneo e piantando un seme per tutto il meglio e il peggio di lì a venire. Il conio di un gergo improbabile (su tutto il termine *merdre*, per scavalcare le accuse di oscenità) e l'inconsistenza delle azioni sulla scena più che la trama di per sé, fanno dell'*Ubu Roi* canovaccio di irresistibile versatilità, ancor oggi rappresentato secondo gli estri più disparati in tutto il mondo. Da qui alla nascita del teatro dell'assurdo il passo è relativamente breve: sarà Eugène Ionesco, 'patafisico' con tanto di certificazione del Collège de Pataphysique, a porre le basi per la prima evidente rivoluzione del mezzo, mediante

Alfred Jarry

una scrittura duramente non-sense e volutamente anticonformista.

Sono questi i primi vagiti di un secolo pronto a strillare le sue denunce, utilizzando l'arma della contaminazione tra forme artistiche per vampirizzare una via verso il pubblico di massa (il quale si dimostrerà compatto nell'elevare il rinnegato di oggi a genio del domani). Una spinta di innegabile potenza fu poi assestata dalle Avanguardie Storiche, in particolar modo il surrealismo e il dadaismo (quest'ultimo con un vero e proprio locale di riferimento dove riversare le irriverenze dei suoi più acuti talenti, il cabaret Voltaire). La prima metà del '900 infatti, si conferma in Europa bacino particolarmente prolifico di manifesti e proclami, aizzati dalle più recenti invenzioni/scoperte scientifiche (lo sviluppo dell'aviazione, la psicanalisi, la fisica nucleare e via dicendo). Come logico aspettarsi questa evoluzione contaminò tutte le parti chiamate in causa. Sotto il profilo sonoro le adozioni di certe durezze novecentesche finirono col rappresentare parte integrante dello spettacolo: partiture di maestri d'ardua fruibilità quali Schönberg, Xenakis e Cage sottolinearono ed enfatizzarono la caduta delle principali ideologie moderne, impiegando rumori, dissonanze e sonorità inusitate, i quali divennero non più un accompagnamento musicale ma parte integrante nella totalità dell'opera. Nell'ambito della regia poi abbiamo assistito al progressivo avvicinamento dei più importanti nomi del cinema al mezzo teatrale (Bergman, Zeffirelli, Herzog e via dicendo), evidenziando ancor più un modus votato all'eclettismo nella direzione del testo. Le scenografie poi rischiano ormai il tutto per tutto, fluttuando tra esagerazioni al limite del kitsch fino a monumenti di minimalismo ascetico (si pensi alla perfezione formale del pluridecorato Robert Wilson).

Pur rischiando di scivolare in un settore misto a cavallo tra nessun genere specifico val la pena ricordare la memorabile collaborazione fra tre delle menti più ricettive

di tutto quel secolo, per lo spettacolo di 'balletto' *Parade* (1917): partiture del compositore Erik Satie (padre inconsapevole della musica d'ambiente), costumi di Pablo Picasso e coreografia/sceneggiatura del poeta Jean Cocteau. Il risultato fu un'esperienza spartiacque che poté vantare la primogenitura di un modus operativo dedito all'investigazione di nuove mescolanze. *Parade* va considerato tra i primi esempi di un formalismo anti-narrativo, poi ampliato con toccante incisività dal cinema, nella seconda metà del secolo, attraverso le esperienze di Antonioni e della migliore Nouvelle Vague.

Ciò che sposta l'attenzione dello scrittore e del regista dalla storia al significato della sua mancanza (o della sua labilità) è un atteggiamento intellettualistico, benefico nei suoi più riusciti esponenti ma mortale nei troppi casi in cui il manierismo tenti di colmare la mancanza di talento. Abbiamo così cominciato ad assistere a messe in scena d'impareggiabile noia o perfino di volgare supponenza. Portare sul palco il postmodernismo di Beckett, a esempio, richiede una comprensione drammaturgica logico-consequenziale prima e un successivo superamento di essa mediante una struttura alternativa che legittimi le proprie scelte in maniera inequivocabile. Uno spettacolo di ricerca, insomma, necessita sotto ogni punto di vista di una maggiore attenzione verso ogni particolare chiamato in causa. Il rischio è altrimenti quello di suscitare una risata di biasimo o, ancor peggio, la catalogazione nell'inflazionato insieme dei pretenziosi, categoria questa particolarmente nutrita dai frequentatori del contemporaneo.

Vi è poi una questione più complessa alla quale non è fortunatamente possibile dare una risposta oggettiva: cosa sia veramente la 'ricerca'. I cinquant'anni di studio su ritmo, illuminazione, spazio scenico di Strehler hanno realmente indicato una nuova rotta o si è trattato piuttosto del lavoro di continuazione della tradizione italiana ed europea? In che percentuale hanno influito autori/opere scelti per le sue rappresentazioni? Sarà la nostra stessa storia, nel suo corso lento ma inarrestabile, a filtrare le entità 'apripista' dai semplici personaggi di spicco: quelli, per intenderci, cui si intitolano strade ma che non si citano nei discorsi sui "massimi sistemi".

Caratteristica di certi personaggi ufficialmente consegnati alla storia, poi, sembra essere l'impossibilità di proseguire attraverso la nuova tradizione che essi stessi

continua ▶

Jean Cocteau

Dalle esperienze di Alfred Jarry a "Parade" di Satie, Cocteau e Picasso, da Antonin Artaud al Living, da Dario Fo a Carmelo Bene, ad Antonio Rezza

Carmelo Bene

Ingegno del genio, cinismo e anarchia per la costituzione di un approccio certamente imitato da molti, dopo di lui: Carmelo Bene, primo e sommo interprete di se stesso. Tematicamente l'attore/regista/drammaturgo leccese si riallaccia alla tradizione decadente facendo coincidere arte e vita e istillando spesso nella seconda elementi votati allo scandalo da far impallidire la prima. Al di là delle provocazioni ben testimoniate da alcune apparizioni televisive già 'cult' il nostro ha saputo incarnare un teatro di dichiarata incomprensibilità, nel quale riconosceremo comunque le influenze di maestri quali (citando nel mucchio) Beckett, Artaud, Genet, Peppino De Filippo, Petrolini. Personaggio carismatico e interprete dalla spiccata riconoscibilità, egli ha marchiato, dal suo esordio con il *Caligola* di Camus nel 1959 fino a pochi anni prima della morte nel 2002, la storia del teatro contemporaneo infondendo una linfa di atroce irriverenza ma formulando pure uno sragionamento di lucidità "altra", riguardante amplificazione sonora e scrittura drammaturgica (con il superamento di Artaud nella teorizzazione di una "scrittura di scena", contrapposta al teatro di regia).

hanno generato, salvo nei gesti di maniera di qualche smunto imitatore. È questo il caso di Carmelo Bene il quale, pur avendo scritto e teorizzato abbondantemente sulle tante questioni del teatro, lascia in bocca il sapore di un'irripetibilità che confina la sua produzione al periodo in cui fu egli stesso a propagandarla. Sorte diversa è toccata invece ad Antonin Artaud, altro fustigatore dell'intellighenzia politically correct: il libro *Il teatro e il suo doppio* resta una delle opere più vendute del suo genere nonché una delle letture tassative per chi si approcci a questo mondo con cognizione di causa. Le teorie espresse nei manifesti del "teatro della crudeltà" (1932-33) sintetizzano una disposizione interpretativa pronta a ogni sacrificio per il fine della rappresentazione (questione che potrebbe a una prima analisi risultare l'uovo di Colombo ma che finì per assumere interpretazioni estreme sotto il profilo recitativo prossime a sadismo e masochismo). La sintesi linguistica tra gesto, movimento, suono e parola assunse così un'urgenza che incanalava la confusione di un'epoca prossima a cambiamenti sostanziali. Se pure il successo di Artaud può dirsi postumo, la sua influenza ha contribuito a ispirare legioni di drammaturghi, attori e registi, infondendo una visione convulsa e dirompente capace di riscrivere testi creduti stantii e irrecuperabili. Dallo spettacolo *Cenci* in poi si delinea in realtà una visione coerente e originale, che attribuisce alle parole una funzione 'incantatoria' e non solo logica, ripescando dalla tradizione rituale dei culti religiosi. Lo spettatore deve essere bombardato da uno sconvolgimento che ne istighi reazioni violente, non attraverso una farsa granguignolesca dalla funzione catartica, ma mediante soluzioni che rispecchino l'angoscia della vita quotidiana, svelando pulsioni altrimenti stipate nel fondo del proprio subcosciente.

Lo spettacolo insomma si fa avvenimento e perciò soggetto a pesanti improvvisazioni e imprevisti d'ogni sorta, affinché si compia un'immedesimazione profonda tra attore e spettatore. Il repertorio diviene definitivamente vessillo delle proprie ideologie, sposando senza alcuna incertezza estremismi e utopie politiche magari parzialmente intaccati dal tarlo della retorica ma tutt'oggi affascinanti. Chi ritenga il teatro sperimentale come frutto esclusivo di una pulsione antiborghese votata al sabotaggio di ogni ordine costituito avrà modo di ricredersi con l'esempio del premio Nobel per la letteratura Dario Fo e della moglie Franca Rame i quali, partendo dalla tradizione giullaresca, sono pervenuti a un'opera ibrida che mischia satira politica e riformulazione del linguaggio, con un consenso popolare a dir poco sorprendente. Dalla manipolazione narrativa del linguaggio inventata nell'arcinoto *Mistero buffo*, passando per l'implacabile analisi della contemporaneità italiana nella commedia *Morte accidentale di un anarchico* la coppia è giunta ai giorni nostri forte di un'implacabile ironia e comicità che l'ha sdoganata anche ai palati (che si ritengono) particolarmente sofisticati. L'esempio di Fo dimostra, una volta in più, come la necessità del teatro di ricerca sia quella di assorbire i codici dei linguaggi più disparati; commedia brillante, farsa, gag circensi, cinema muto: il suo talento macina ogni ingrediente con semplicità, articolando spettacoli che resistono al trascorrere del

Antonio Rezza

Fenomeno più unico che raro nel panorama del teatro di ricerca, Antonio Rezza può definirsi artista votato alla celebrità suo malgrado, accettato da medium e media di diversa estrazione.

Tutti concordano nel tributargli - e con lui alla storica collaboratrice, l'artista Flavia Mastrella - un posto d'onore nell'olimpo delle simpatie popolari. Rezza, sdoganate le masse grazie alle sue ormai storiche collaborazioni con programmi televisivi nazionali, propone una decostruzione a tutto tondo della rappresentazione scenica, pervenendo con un carisma per nulla affettato ad astrazioni di accecante minimalismo e irresistibile ironia. Al suo nichilismo è permessa ogni sorta di indagine riguardante l'uomo e miserie collettive, disturbando il senso comune mediante trovate e provocazioni verbali in bilico tra la risata fragorosa e la dissezione sociologica. Vale dunque tutti i pochi denari del prezzo di copertina il suo primo dvd,

Ottimismo democratico (più libro allegato), il quale raccoglie dodici cortometraggi in bianco e nero che ne hanno costruito la leggenda, ibridando il viso plastico di Rezza all'arrendevole comicità di Buster Keaton, ma elevando al contempo la risultante a un livello di tensione tragicomica che può soddisfare un pubblico spesso inconsapevole della vera natura di alcune risate.

tempo e catturano anzi un numero sempre maggiore di simpatizzanti.
Ma il funerale per antonomasia del teatro verista fu perpetrato, senz'ombra di dubbio, dalla compagnia newyorkese del Living Theatre. Grazie alle intuizioni di un'altra coppia celebre, Judith Malina e Julian Beck (con la complicità di un decennio votato alla sperimentazione come gli Anni '60) oggi il concetto di *happening* ci appare come una possibilità artistica tra le tante, utilizzata persino in ambito pubblicitario. La seconda fase del loro discorso creativo, che prese il nome di "movimento Off-Broadway", portò in Europa una carica di innovazioni tale da riuscire a sganciare i partecipanti dai vincoli di finzione e realtà.
Nominare le realtà attualmente impegnate nella prosecuzione di questa indole in perpetuo mutamento risulta naturalmente presuntuoso e parziale. Va però riconosciuto, dal 1980 in poi, un ruolo di spicco nel suo non-genere alla italianissima compagnia teatrale d'avanguardia Socìetas Raffaello Sanzio. Pur potendo vantare allestimenti da testi ben noti (Eschilo, Shakespeare e altri) la predisposizione resta quella di svincolarsi dalla tradizione impiegando metodi espressivi quali videoinstallazioni, musica e happening. La decostruzione del testo - lungi dal rinnegare forme e convenzioni "classiche" - poggia sull'esasperazione di tinte contrastanti, elaborando così un magma parossistico di stordente complessità simbolica. Una volta in più, linguaggio e sue diramazioni vengono stravolti al fine di evocare simbologie insperate per gli autori stessi, evitando connessioni logiche 'pronto-cassa' e lavorando sullo smembramento della coerenza formale. Si ha così una inedita visuale di scrittura, voce e attorialità, senza contestazioni aprioristiche di modelli funzionali. Altra peculiarità nell'impostazione generale dello spettacolo è la disposizione frontale, che rinuncia alla prospettiva; la scelta è da imputarsi alla volontà di rinnegare la "sudditanza all'esistente, al reale". Un atteggiamento anti-solenne in grado però di risultati bidimensionali che la co-fondatrice della compagnia, Claudia Castellucci, ha giustamente definito "superbrechtiani". Fortunatamente, nel gioco dell'Arte che conta, il numero di domande che gravitano intorno al significato della ricerca di inediti significati è sempre superiore a quello delle risposte che possiamo azzardare.
Termineremo perciò questo nostro primo approccio al teatro di ricerca, non senza un pizzico di civetteria, parafrasando Jean Duvignaud e sostenendo che "la sperimentazione è molto più della sperimentazione"; il visibile, dunque, cela tanti più aspetti da vedere quanta maggiore è l'abilità di coloro che inscenano.

Una performance del Living Theatre. Qui sotto Franca Rame

Dario Fo

■ di **Giuseppe Barbanti**

Antonietta Cavazzini e Toni Borile festeggiati per l'attività

Doppia festa al "Città di Este"

Nozze di ferro (65 anni) e d'oro con il teatro per due colonne portanti: nell'ordine, Antonietta Cavazzini e Toni Borile della compagnia Teatro Veneto Città di Este. Festeggiamenti a dir poco doverosi quelli organizzati nel Teatro dei Filodrammatici di Este, che ha ospitato la replica di due atti di altrettante gustose e frizzanti commedie di Enzo Duse, rispettivamente Quel sì famoso, *con Antonietta Cavazzini protagonista nei panni della matura Contessa di Valbruna, e* Virgola *con Toni Borile, pure prim'attore nel ruolo dell'abulico Memi Virgola, che le tragiche vicende della vita costringono a prendere le redini di una difficile situazione economica familiare. Ma la selezione di commedie di Duse è stata ulteriormente rallegrata da un fuori programma: gli addetti ai lavori sanno della dedizione con cui gli attori della compagnia estense si sono spesi negli ultimi decenni nella valorizzazione del repertorio veneto, ed in particolare dei testi del giornalista e commediografo rodigino, in uno sforzo che ha trovato un significativo riconoscimento. Nell'intervallo fra i due atti, con l'intervento del sindaco di Este Giancarlo Piva e del presidente della Pro Loco Bruno Businarolo, si è svolta infatti una cerimonia dai risvolti per certi versi toccanti: Stefano Baccini, interprete e regista di* Quel sì famoso *ha presentato al pubblico uno dei figli di Enzo Duse, Alessandro, venuto ad Este per fare omaggio alla compagnia di un ritratto del padre della fine degli anni Trenta: "Non credo che questo dipinto possa trovare collocazione più adeguata di questa - ha esordito Alessandro Duse -. La recente rilettura dei testi da voi rappresentati di mio padre, nonché la visione di questo primo atto, ha evocato in me una marea di ricordi. La familiarità che avete con questi personaggi, con queste vicende, è tale che ormai li conoscete meglio voi di noi parenti".*

La cerimonia è proseguita con un profilo dei due festeggiati tracciato da Sergio Garbato che ha parlato, a proposito della Cavazzini (sulle pareti del Teatro dei Filodrammatici campeggiano le locandine del 1945 che la annoverano fra le interpreti di un'edizione di Nina, non far la stupida*) di "straordinaria presenza scenica e finezza interpretativa" e, riguardo a Borile, di misura e rigore nel suo approccio al personaggio. Sono state poi consegnate ai due premiati due simpatiche maschere d'argento. Ma in quel di Este il cammino delecupero del repertorio veneto continua: agli atti unici di Gino Rocca già allestiti,* Checo *e* La scorzeta de limon*, si aggiungerà a breve una commedia del feltrino,* Sior Tita paron*: e nel ruolo del maggiordomo Tita sarà naturalmente impegnato come protagonista Toni Borile; accanto a lui i valorosi attori estensi Bepi Quaglio, Gloria Merlin, Anna Mary Furlan, Gianni Paiuscato, Alberto Baratella, Carla Borile, Cristina Miazzi e Alberto Bovo.*

In piedi Stefano Baccini, seduti Antonietta Cavazzini e Toni Borile

Piovene Teatro: quindici anni sul palcoscenico

La compagnia Piovene Teatro di Piovene Rocchette (Vicenza) compie quindici anni. Un bel traguardo, per la formazione vicentina, che ha voluto condividere le emozioni di questa prima parte del proprio percorso con i colleghi e lettori di *fitainforma*. "Il debutto - ricorda la compagnia - avvenne il 14 gennaio 1995 con *El pato a quatro* di Emanuele Zuccato. Gran parte degli attori non era mai salita su un palcoscenico". Da quel primo successo, la compagnia ha messo in scena otto commedie (in particolare di Loredana Cont, autrice trentina riadattata all'ambito vicentino), per circa trecento repliche complessive, nel Vicentino e in Veneto ma anche all'estero: e qui il pensiero va alla memorabile tournée in Canada, a Montreal, Ottawa e Toronto. Molti gli spettacoli per beneficenza. Infiniti i ricordi. Il segreto? L'amicizia. E il fatto di continuare a divertirsi. Un plauso particolare la compagnia rivolge poi a Italo Cunico, regista e anima di Piovene Teatro: "È lui l'artefice di tutto e noi tutti lo ringraziamo immensamente". Per i quindici anni, intanto, la formazione ha un bel calendario di proposte, da una mostra ad alcuni spettacoli.

di **Giuseppe Barbanti**

Recente convegno dedicato al giornalista e drammaturgo

Renato Simoni: su di lui conta che non scenda il "Tramonto"

La figura e l'opera dell'autore al centro di un incontro a Verona, seguito dalla messinscena del suo celebre lavoro

"La pagina e la scena". Questo il tema della tavola rotonda svoltasi recentemente al Piccolo Teatro di Giulietta a Verona per ricordare Renato Simoni, il critico e drammaturgo scaligero di cui nei primi mesi del 2010 è stato proposto nei teatri veneti e non solo *Tramonto*, forse la più significativa fra le sue poche opere per il teatro. Il convegno si è aperto con la testimonianza di **Gianfranco De Bosio** che ha rievocato il suo incontro negli anni '40, giovanissimo regista, con il grande critico teatrale de *Il Corriere della Sera*: oltre che ai ricordi personali De Bosio si è rifatto allo stretto rapporto che legava Simoni alla città natale.**Giampaolo Savorelli** ha ripercorso gli oltre sessant'anni di storia dell'Estate Teatrale Veronese e del Festival Shakesperiano, alla cui nascita Simoni diede un impulso determinante, tant'è che alla sua morte venne istituto il premio a lui intitolato. **Nicola Pasqualicchio**, docente di storia del teatro nell'università scaligera, ha tracciato il percorso del Simoni regista, precursore negli anni '30 e '40 del '900 della stagione dei registi che sarebbe stati i protagonisti delle nuove vie calcate dal teatro italiano nella seconda metà del secolo: l'esperienza di Simoni curatore della messa in scena è stata legata a grandi eventi, come alcuni memorabili spettacoli della Biennale Teatro. **Piermario Vescovo**, che nell'ateneo veneziano insegna anche letteratura teatrale, ha affrontato il capitolo del Simoni drammaturgo, inquadrando la sua produzione esclusivamente giovanile - quando assunse l'incarico di recensore de *Il Corriere della Sera* smise di scrivere per il teatro, per evitare spiacevoli conflitti di interesse - nel contesto del suo tempo. I suoi testi venivano messi in scena da una compagnia veneta diretta dal "mostro sacro" Ferruccio Benini. Vescovo ha evidenziato il ruolo assunto da Simoni di promotore e "tutore" di un repertorio che garantisse continuità al teatro in lingua veneta. Ma, proprio a testimoniare l'ampiezza di interessi di Simoni, Vescovo ha concluso il suo intervento citando un volume, *Le fantasie del nobilomoVidal,* che documenta in maniera inequivocabile la sua irrequieta vivacità aperta alle più diverse espressioni della cultura.

Lo spettacolo

Dal Piccolo Teatro di Giulietta al Teatro Nuovo, dove la serata si è conclusa con la messa in scena di *Tramonto* firmata dal trentacinquenne Damiano Michieletto. L'ultimo allestimento in ambito professionale di quest'opera risale a più di un quarto di secolo fa, protagonista l'indimenticabile Alberto Lionello. Lo scenario della vicenda è un paesino della campagna veronese: protagonista il conte Cesare (Giancarlo Previati), figura dalla straripante personalità e decisionista. La commedia è costruita sul progressivo sfaldarsi delle certezze che lo animano: il suo rigore lo porta a rifiutare un posto di maestro a un compaesano accusato di aver troppo tollerato il tradimento della moglie; e sarà proprio il maestro mancato, evocandogli una relazione extramatrimoniale intrattenuta dalla moglie tanti anni prima, a innescare il processo devastante che porterà il conte a scoprire di non essere per gli altri (a partire dalla moglie Eva) quell'*Uno* che è per se stesso. La grande invenzione drammaturgica di questo testo sta proprio nell'anticipare l'approccio con l'individuo e la sua molteplicità, sviscerato da Luigi Pirandello nel 1926 in *Uno, nessuno e centomila*. La rivelazione mette a nudo anche il suo rapporto con la madre e la moglie: e qui Simoni si avvicina a due grandi autori del teatro scandinavo quali Ibsen e Strindberg. Eva, costretta da Cesare a uscire dal suo riserbo, non esita ad indicare nella sua tirannia la causa del tradimento: e ci si rivela, così, nell'interpretazione che ce ne ha offerto Nicoletta Maragno, personaggio di spessore non inferiore ad altre figure femminili del teatro europeo della seconda metà dell'800. La regia di Michieletto è attenta a sottolineare il crescere della tensione: ma è nondimeno abile a stemperare con felici coloriture, nel segno di quel contrappunto anima da sempre del buon teatro, questo stesso incupirsi dell'atmosfera. Impagabili, in questa prospettiva, sono le scene che vedono il conte, nella veste di sindaco, convincere tre proprietari terrieri ad aderire ad un progetto in grado di garantire l'irrigazione delle

continua ▶

loro proprietà. Accanto a Previati e Maragno da elogiare in blocco Dorotea Aslanidis, Massimo Somaglino, Lino Spadaro, Pino Costalunga, Michele Modesto Casarin, Maria Grazia Plos, Andrea Pennacchi ed Eleonora Bolla. Con *Tramonto* il progetto di Teatri Spa, lo Stabile del Veneto in collaborazione con Arteven e il Teatro La Contrada di Trieste per la valorizzazione del repertorio veneto fa un passo avanti, dando ulteriore conferma di validità e fondatezza degli sforzi compiuti dalle compagnie amatoriali venete nel dare continuità sulla scena contemporanea ai fasti di un teatro che oggi, come un tempo, è in grado di coinvolgere emotivamente il pubblico dei teatri veneti (e non).
Per il prosieguo sarebbe molto interessante che, sulle orme di un'esperienza collaudata, che ha dimostrato non essere i testi proposti teatro dialettale bensì teatro in dialetto, potesse trovare spazio nel 2011 nei teatri veneti la produzione di un testo in veneto di autore contemporaneo.

Vaina, addio E grazie di cuore

Come noto, Vaina Cervi ci ha lasciato. Per ricordarla e ringraziarla per quanto ha fatto in favore del teatro, riportiamo alcuni stralci del saluto a lei rivolto, a nome di tutta la Fita, dal presidente del Comitato di Treviso, Alberto Moscatelli, in occasione della cerimonia funebre.
"Grazie Vaina! Grazie per tutto ciò che hai fatto e che hai rappresentato per noi. Per averci insegnato, con il tuo esempio, ciò che significa essere Federazione: dedizione, sacrificio, partecipazione, amore. Grazie per avercelo fatto capire, con il tuo esempio: sempre presente, in ogni circostanza, sempre attenta, sempre partecipe, anche quando, pur in sedia a rotelle, hai voluto esserci all'ultima assemblea provinciale di dicembre a Motta di Livenza, dove ho avuto l'onore di poterti dimostrare un sentito tributo di affetto da parte di tutte le compagnie. Grazie a nome di tutte loro. La Fita

era la tua casa, la tua seconda famiglia, e di questa famiglia hai ricoperto, negli anni, tutti i ruoli possibili: figlia, mamma (talvolta anche papà!), nonna. Hai reso concreto e palpabile il senso di questa famiglia, di questo faro di cui tu sei stata per molto tempo il guardiano, attento a non farne spegnere la luce.
Grazie, per aver dimostrato che una organizzazione, una 'istituzione', sono fatte di 'uomini' e soprattutto 'donne' in carne e ossa che ne determinano il destino con la loro volontà, le loro azioni, la loro dedizione, la loro passione, il loro amore. (...) Tu c'eri, sempre, a ricoprire anche ruoli marginali, come sul palcoscenico, ma senza i quali non c'è spettacolo. Non potremo mai dimenticarti, seduta dietro la tua scrivania o alla biglietteria di un teatro, ad accogliere con il tuo sorriso, con il tuo: - "Tesoro!" - come amavi chiamare tutti quelli che varcavano quella soglia in cerca di un biglietto, di un consiglio, di un aiuto o anche solo di un po' di simpatia. (...)
E se davvero, come ci piace pensare, il ricordo di chi "è stato" ha il potere meraviglioso di renderci migliori, anche di questo dobbiamo esserti grati. Ricordandoti sempre presente accanto a ciascuno di noi sul palcoscenico ogni volta che il sipario si aprirà, perché se saremo lì sarà stato un po' anche grazie a te!".

Concorso «Raixe in scarsea» 2010

C'è tempo fino alle ore 12 del 10 maggio per iscriversi al festival del teatro amatoriale "Raixe in scarsea", iniziativa dell'Amministrazione Comunale di Mira realizzata in collaborazione con La Piccionaia - I Carrara e Fita Veneto, rassegna dedicata al teatro amatoriale e al repertorio in lingua veneta dal 1870 ad oggi che mette a confronto gruppi teatrali non professionisti protagonisti di riallestimenti inediti. La domanda di iscrizione, redatta su carta semplice (con intestazione della compagnia) e indirizzata a Comune di Mira Ufficio Cultura, Piazza IX Martiri, 3 - 30034 Mira (VE), dovrà essere inviata al protocollo del Comune. Saranno ammesse tre compagnie. Le finaliste si esibiranno nelle serate dell'1, 8, 15 ottobre alle 21 al Teatro di Villa dei Leoni. La vittoria sarà decretata dalla somma dei voti del pubblico e della Giuria. La premiazione avverrà il 22 ottobre. La compagnia vincitrice sarà ospite d'onore nella rassegna dell'anno successivo. Per info Ufficio Cultura – Comune di Mira 0415628199. Email: culturasport@comune.mira.ve.it.

ROVIGO: Il palco d'inverno è stato animato da sei spettacoli

Si è conclusa l'edizione 2010 di "Sul Palco d'Inverno", promossa nel Rodigino dalla Fita provinciale. Il cartellone ha preso il via il 20 febbraio e ha proposto al pubblico un totale di sei spettacoli: *Il profumo di mia moglie* di Leo Lenz con La Tartaruga di Lendinara; *A la bersagliera* di Alfredo Pitteri con I Sbregamandati di Polesine Camerini; *La badante de Costante* di Gianni Sparapan con Proposta per un Teatro Collettivo di Arquà Polesine; *Le scarpe de don Ginepro* di Giovanni Braga con La Cioca di Adria; *El refolo* di Amelia Rosselli con El Canfin di Baricetta; *Fasso l'amor, xe vero* di Lodovico Ceschi con El Tanbarelo di Bellombra.

VENEZIA Momo di Mestre: *Divertiamoci a Teatro* conclusa

Si è conclusa a marzo al Teatro Momo di Mestre "Divertiamoci a Teatro", rassegna organizzata da Fita Venezia in collaborazione con il Comune. Nove le compagnie partecipanti, tutte venete. Stuzzicante il cartellone, che spaziava dal '700 goldoniano al '900 di De Filippo e Duse, con incursioni nel teatro contemporaneo.
Questa edizione della rassegna si è svolta al Momo per la temporanea inagibilità del Teatro al Parco: un cambio di sede che certo si è fatto sentire sul fronte del pubblico, ma ha dimostrato la tenacia di Fita Venezia e dei suoi partner. Intanto, tanti progetti per il futuro.

i «numeri» della Fita regionale...

- 1 Comitato regionale
- 6 Comitati Provinciali
- 245 Compagnie
- Oltre 3.630 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
- Gestisce il sito internet www.fitaveneto.org

f.i.t.a. veneto

COMITATO REGIONALE VENETO
Stradella delle Barche, 7
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
c/o sig. Donato De Silvestri
Istituto Comprensivo di Bosco Chiesanuova
Piazza Alpini 5
37021 Bosco Chiesanuova (Vr)

Comitato di Rovigo
Viale Marconi, 5
45100 Rovigo
Tel. e Fax 0425 410207
fitateatrorovigo@libero.it

Comitato di Venezia
Cannaregio, 483/B
30121 Venezia
fitavenezia@libero.it

Comitato di Vicenza
Stradella delle Barche, 7/a
36100 Vicenza
Tel. e Fax 0444 323837
fitavicenza@libero.it

f.i.t.a.
veneto