

fitainforma

ANNO XXV - N. 1
aprile 2011



FEDERAZIONE

**Intervista
al presidente
nazionale
Carmelo Pace**

DAL MONDO

**Dal 1947 ad oggi
l'esperienza del
Living Theatre
di Beck e Malina**

MONOGRAFIE

**Il teatro
americano
fra drammi
e musical**

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



LA MASCHERA VOLA AD ASTI

aprile 2011

tra gli argomenti di questo numero:

SOMMARI

1 Editoriale

Alcune riflessioni del presidente di Fita Veneto Aldo Zordan.

2 FESTIVAL NAZIONALE MASCHERA D'ORO

In questo numero dedichiamo alcune pagine ai vincitori della ventitreesima edizione della kermesse del teatro amatoriale, che quest'anno ha visto la vittoria della compagnia Arsenale delle Apparizioni di Asti, con un bell'allestimento di "Ubu Re", da Jarry. La fotocronaca di una serata ricca di premi, emozioni e applausi, degnamente conclusa dallo spettacolo di teatro canzone del cantautore siciliano Mario Incudine, accompagnato dalla sua band. A pagina 7 il testo vincitore del concorso "La Scuola e il teatro"

I-XVI INSERTO - Il teatro americano

Nuovo appuntamento monografico con la collana "Educare al Teatro". In questo numero parliamo della storia e dell'evoluzione del teatro nel "nuovo mondo", tra influenze europee e avanguardie nate da una società piena di contraddizioni.

25 Congresso Federale - Intervista a Carmelo Pace

Resoconto dell'importante incontro della Fita nazionale tenutosi a Vicenza e intervista al presidente nazionale.

28 Contemporaneo: Il Living Theatre

In copertina: Una scena di "Ubu Re", da Alfred Jarry, spettacolo vincitore della "Maschera d'Oro" 2011



giunta
regionale

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

Segreteria
Cristina Cavriani
Giuliano Dai Zotti
Roberta Fanchin
Maria Pia Lenzi

fitainforma

Bimestrale
del Comitato Regionale Veneto
della Federazione Italiana
Teatro Amatori
ANNO XXV
aprile 2011

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

Responsabile editoriale
ALDO ZORDAN

Comitato di Redazione
Alessandra Agosti
Giuliano Polato
Stefano Rossi
Stefano Vittadello
Emilio Zenato

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

Tra soddisfazioni e delusioni la partecipazione resta il fulcro

Cari Amici,

questo primo numero dell'anno ha come sempre, quale grande protagonista, il festival nazionale "Maschera d'Oro", kermesse del teatro amatoriale che da ventitré anni rappresenta uno dei maggiori punti di forza e di prestigio della nostra azione come federazione regionale. Anche quest'anno, questa iniziativa ha dimostrato di aver raggiunto una straordinaria maturità, proponendo un cartellone come se ne vedono pochi in giro per il Paese, sia per livello delle compagnie sia per spessore degli spettacoli proposti, che in questa edizione hanno spaziato dai grandi classici delle varie epoche al teatro civile, dedicando attenzione alle identità culturali e offrendo alcune interessanti rivisitazioni.

Ma questa edizione della "Maschera", al di là dell'aspetto squisitamente spettacolare, ha portato a galla anche l'annosa questione della collaborazione con gli enti locali: la crisi e i tagli nei trasferimenti dallo Stato hanno infatti messo in piena evidenza una serie di problematiche con le quali quotidianamente si scontra chi intenda "fare cultura". I fondi sono pochi, le richieste sono molte, si sa: ma in momenti come questi è forse possibile attivare finalmente quell'azione di analisi e valutazione delle risorse e della loro distribuzione che talvolta può essere mancata, e che rappresenta invece il primo, virtuoso passo per un nuovo, più positivo e reciprocamente vantaggioso rapporto tra operatori ed enti locali. Una considerazione, questa, che nei giorni scorsi abbiamo messo nero su bianco, come Fita Veneto, nel chiedere in tempi brevi un incontro con l'Amministrazione Comunale di Vicenza, da anni partner del nostro festival che ora però - proprio a causa della scarsità di risorse - rischia di dover abbandonare quella che è ormai la sua casa, alla ricerca di lidi più favorevoli e in grado di comprendere (e quindi anche di sfruttare appieno) le potenzialità che un'iniziativa come questa può rivestire per la comunità. L'augurio è naturalmente che, come garantito anche dalle autorità presenti alla cerimonia di premiazione del festival, con l'Amministrazione vicentina si riescano a creare i presupposti concreti per evitare questo trasferimento, magari individuando anche nuove strade per realizzare una fruttuosa collaborazione tra le parti.

Nel frattempo, torniamo a ringraziare quanti hanno voluto dare il loro concreto contributo alla ricostruzione della Segreteria Regionale Fita, pienamente recuperata dopo l'alluvione dello scorso novembre: un grazie a tutti, a quanti si sono prodigati in prima persona (letteralmente nel fango), alle compagnie, ai comitati provinciali e regionali e agli amici che, a vario titolo e anche senza essere direttamente coinvolti nella nostra Federazione, hanno voluto compiere un significativo gesto di partecipazione.

Meno positiva, a tale riguardo, la riflessione che nasce invece dalla scarsa attenzione riservata al progetto "Parole d'Acqua" (ne parliamo a pagina 8): un'occasione sprecata; e, purtroppo, l'ennesima conferma che la partecipazione attiva rimane il vero fulcro dell'associazionismo, la sua spina dorsale, quella che fa davvero la differenza tra l'essere un iscritto sulla carta e credere nella propria scelta, dando un contributo in prima persona, rispondendo alle proposte, proponendo a nostra volta, mantenendo viva dal di dentro questa realtà associativa, che non dovrebbe ridursi ad essere semplicemente un'iscrizione a fini utilitaristici, amministrativi, fiscali e quant'altro, ma dovrebbe diventare uno strumento autentico di cultura, stimolo, proposta, presenza forte sul territorio. Facciamoci sentire. Non trasformiamo la Fita in un'altra occasione sprecata.

Intanto, l'attività federativa procede regolarmente. In questi giorni sono stati approvati il bilancio consuntivo 2010 e preventivo 2011: un'operazione avvenuta nel pieno rispetto dei tempi e senza difficoltà per la buona tenuta dei conti e l'oculata gestione, come sottolineato dal nostro Collegio dei Revisori dei Conti, al quale rivolgo, a nome del Comitato Regionale, un sentito ringraziamento per la fattiva collaborazione.

L'editoriale

scriveteci a fitaveneto@fitaveneto.org

La formazione di Asti, per la prima volta in gara al festival, conquista il trofeo più ambito e ora si prepara per l'Olimpico

L'Arsenale delle Apparizioni di Asti vince con **Ubu Re**

È andata all'Arsenale delle Apparizioni di Asti per *Ubu re* da Alfred Jarry, con la regia di Tommaso Massimo Rotella, la vittoria alla 23ª edizione del Festival Nazionale Maschera d'Oro, promosso da Fita Veneto in collaborazione con Regione, Provincia, Comune e con il sostegno di Confartigianato Vicenza e con Il Giornale di Vicenza come media partner. La conquista del prestigioso riconoscimento è arrivata

alla formazione piemontese dopo un testa a testa con le compagnie La Barcaccia di Verona per *Nina, no far la stupida*, commedia con musica di Arturo Rossato e Gian Capo diretta da Roberto Puliero, e Accademia Teatrale Campogalliani di Mantova, in concorso con *La fiaccola sotto il moggio* di Gabriele

D'Annunzio, per la regia di Maria Grazia Bettini. Ora, dunque, il prossimo appuntamento con il coraggioso allestimento degli astigiani - che ha attualizzato il celebre ma assai poco rappresentato testo di Jarry, tra i padri del teatro dell'assurdo e, più in generale, del teatro moderno - è fissato per il 28 maggio,

L'apertura della serata di gala: sul palco, il presidente di Fita Veneto, Aldo Zordan, e la presentatrice, la giornalista Elisa Santucci





L'Arsenale delle Apparizioni (con mascotte) riceve il trofeo "Maschera d'Oro". In basso, il vicepresidente di Fita Veneto, Emilio Zenato, consegna al gruppo il premio per il migliore allestimento



quando la formazione sarà chiamata a esibirsi sul palcoscenico del Teatro Olimpico di Vicenza, il più antico teatro coperto del mondo, gioiello dell'architettura di Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi: un'occasione davvero straordinaria per una compagnia amatoriale, resa possibile dal Premio Faber Teatro, riconoscimento "parallelo" alla Maschera d'Oro messo in palio da diciassette anni da Confartigianato Vicenza. Oltre alle tre già ricordate compagnie, il Festival ha visto quest'anno la partecipazione di altre quattro compagini: il Laboratorio Minimo Teatro di Ascoli, con *Hedda Gabler* - *Soundtrack of a Death* da Henrik Ibsen, per la regia di Alessandro Marinelli; il G.A.D. Città di Trento con *Sacco e Vanzetti* di Mino

La motivazione della Giuria

L'allestimento di "Ubu Re" di Alfred Jarry, si impone per la freschezza, il ritmo, l'intelligenza teatrale di cui è ricco lo spettacolo.

La notevole difficoltà interpretativa di questa particolare piece che si colloca giustamente fra i grandi capolavori del teatro europeo, viene qui ampiamente risolta con notevole originalità e semplicità che, tuttavia, lascia intuire una attenta preparazione.

Questo spettacolo rende l'intimo spirito del testo di Jarry esprimendo una graffiante ironia, il distacco dai luoghi comuni e soprattutto una divertente leggerezza dell'insieme.

Ciò che appare evidente nel complesso è il gusto per i repentini cambi scenici i quali sottolineano, in modo esplicito e dichiarato, anche i voluti salti di stile e l'uso assai libero delle musiche.

Gli attori sulla scena sostengono egregiamente la frenesia del ritmo e gli imprevedibili sviluppi del racconto.

Roli e Luciano Vincenzoni per la regia di Alberto Uez; Il Satiro Teatro di Treviso con *La ballata del barcaro* diretto da Roberto Cuppone, autore anche del testo ispirato a un lavoro di Daniele Stefanato e Xenia De Luigi; e La Ringhiera di Vicenza con *Otello*, di William Shakespeare.

I premi individuali e collettivi: bella sfida

La vivace serata delle premiazioni è stata condotta con la consueta verve dalla giornalista Elisa Santucci. A lei il compito di introdurre i vari "Oscar" assegnati dalla giuria del festival, presieduta da Carmelo Rigobello - coordinatore nazionale di Confartigianato Persone, operatore culturale e musicista, cui è spettato il compito di leggere le singole motivazioni - e composta dai giornalisti Antonio Stefani e Sergio Garbato, dal regista e docente universitario Gabbris Ferrari e da Paolo Pezzuolo, lo studente che lo scorso anno ha vinto il concorso di critica teatrale riservato alle Scuole Superiori. Dopo la consegna - affidata a Gianfranco Ara, vicepresidente della Fita nazionale - della targa di partecipazione a tutte e sette le compagnie finaliste, la serata è entrata nel vivo con il premio assegnato al migliore giovane attore del festival: consegnato dal consigliere del Comune di Vicenza Marco Appoggi (a nome dell'assessore alla Cultura, Francesca Lazzari), il riconoscimento è andato a Nicola Cancian, Momoletto nella *Nina* de La Barcaccia, che ha avuto la meglio su Maria Grazia Mazzocchi

Gli altri finalisti



Laboratorio Minimo Teatro



G.A.D. Città di Trento



Il Satiro



Acc. Teatrale Campogalliani



La Ringhiera



La Barcaccia

continua ►



Regia *Roberto Puliero de La Barcaccia di Verona premiato da Luciano Righi, presidente dell'Ass. Ex Parlamentari*



Gradimento *La Barcaccia premiata dal vicepresidente di Confartigianato Vicenza, Agostino Bonomo*



Attore *Riccardo Ferraro de La Ringhiera di Vicenza premiato dall'assessore comunale Pierangelo Cangini*



Attrice *Rossella Avanzi della Campogalliani riceve il premio da Andrea Rigon, presidente di Fita Vicenza*



Attore caratterista *Un collega di Adolfo Vaini (Campogalliani) ritira il premio da don Giuseppe Ruaro*



Attrice caratterista *Lucia Callegari de La Ringhiera premiata dal consigliere provinciale Roberto Cattaneo*



Giovane Nicola Cancian de La Barcaccia, premiato dal consigliere del Comune di Vicenza Marco Appoggi

(l'altra Hedda) del Laboratorio Minimo Teatro di Ascoli e su Federico Finizzer, Simonetto per la Campogalliani. Tra i caratteristi, per le donne la palma della vittoria - consegnata dal consigliere provinciale Roberto Cattaneo - è andata alla vicentina de La Ringhiera Lucia Callegari (Emilia nell'*Otello*), che ha superato le colleghe Patrizia Mantovani della Campogalliani (la femmina di Luco Angizia Fura) e la veronese de La Barcaccia Kety Mazzi (Cate nella *Nina*); per gli uomini, migliore caratterista è stato invece giudicato **Aldolfo Vaini**, che ha convinto la giuria nel ruolo del serparo nella tragedia di D'Annunzio messa in scena dalla Campogalliani, superando Giorgio Rosa de La Barcaccia (Bortolo) e Stefano Stival dell'Arsenale delle Apparizioni (Madre Ubu). Il premio è stato consegnato da don Giuseppe Ruaro, parroco di San Marco.

Vivace confronto anche sul versante degli attori e delle attrici. Tra le donne si è imposta **Rossella Avanzi**, Gigliola nell'allestimento della Campogalliani, prefe-

rita a Elisa Maestri di Ascoli (Hedda Gabler) e a Giulia Vespertini de La Barcaccia (Corallina); a premiarla è stato Andrea Rigon, presidente della Fita di Vicenza. Ottimi protagonisti anche tra gli attori, tra i quali ha avuto la meglio **Riccardo Perraro** de La Ringhiera (Otello) - premiato dall'assessore comunale vicentino Pierangelo Cangini - che ha superato Gigi Mardegan de Il Satiro (el barcaro) e Davide Valeri de La Barcaccia (Gustavo). Le nomination per la Maschera si sono riproposte anche in materia di regia: nella sfida con Tommaso Massimo Rotella dell'Arsenale delle Apparizioni e con Maria Grazia Bettini della Campogalliani la vittoria è andata a **Roberto Puliero**, de La Barcaccia di Verona, premiato da Luciano Righi, presidente dell'Associazione Ex Parlamentari. Vittoria invece dell'**Arsenale delle Apparizioni** (*Ubu Re*) per l'allestimento, dopo un testa a testa con il Laboratorio Minimo Teatro (*Hedda Gabler*) e con il G.A.D. Città di Trento (*Sacco e Vanzetti*), al quale è comunque andata



Premio Salvato Daniela Salvato consegna il premio per Gian Antonio Cibotto all'amico Sergio Garbato

una menzione speciale da parte della giuria. Il premio è stato assegnato dal vicepresidente di Fita Veneto Emilio Zenato. Infine, a conquistare la vittoria come spettacolo più gradito dal pubblico è stata **La Barcaccia di Verona** con la sua *Nina, no far la stupida*.

I premi agli studenti e il "Renato Salvato"

La serata al San Marco ha visto anche la premiazione dei tre studenti segnalati dalla giuria del concorso "La Scuola e il Teatro", composta da Mario Bagnara (che ha letto le motivazioni), presidente della Biblioteca Internazionale "La Vigna" e storico del teatro, dal giornalista Stefano Girlanda, dal regista e attore Mario Luc-

chini, dal dirigente scolastico Sergio Moretti, dall'operatore teatrale Mariano Santini e dal docente di materie letterarie Erminio Villani, e presieduta dall'assessore ai Giovani e all'Istruzione nonché vicesindaco di Vicenza Alessandra Moretti. A lei il compito di consegnare i premi: primo classificato è risultato Carlo Agostini (III D del Liceo Scientifico "Lioy" di Vicenza), seguito da Francesca Spoto (IV AST dello Scientifico "Quadri" di Vicenza) e da Anastasia Destro (IV del Liceo "Trissino" di Valdagno).

L'edizione 2011 del Premio "Renato Salvato" dedicato all'indimenticato segretario regionale di Fita Veneto è

continua ►



Il vicepresidente della Fita nazionale Gianfranco Ara (nella foto con Zordan) consegna un riconoscimento a Fita Veneto

stata invece assegnata a Gian Antonio Cibotto, giornalista e scrittore rodigino che nel corso della sua carriera ha pubblicato numerosi testi di grande rilevanza in materia di teatro e che, come critico, ha seguito con estrema attenzione il mondo amatoriale, offrendone uno spaccato significativo e favorendone la diffusione e la conoscenza da parte del pubblico. Impossibilitato a partecipare alla serata, Cibotto ha affidato all'amico giornalista Sergio Garbato

il compito di ritirarlo in sua vece. A consegnare il riconoscimento è stata la nipote di Renato Salvato, Daniela.

Quante belle emozioni con Mario Incudine e band Degna conclusione della serata al San Marco è stato "Anime migranti", spettacolo di teatro-canzone portato a Vicenza dal cantautore e attore siciliano Mario Incudine e dalla sua band. Sulle note di brani originali e di suggestive rielaborazioni di canzoni celebri, il musicista ha letteralmente trascinato il pubblico del festival in un crescendo di emozioni. Impossibile restare fermi, impossibile resistere alla carica energetica del cantautore. Filo conduttore dello spettacolo è stato quello dell'emigrazione, quanto mai delicato e attuale in questo periodo. Tra le note e le parole, Incudine ha così compiuto un viaggio nel tempo

e nello spazio, sulle rotte dell'emigrazione di oggi e su quella di ieri, creando un collegamento ideale proprio tra la sua regione, la Sicilia, e quella che lo ha ospitato, il Veneto, entrambe - ha ricordato il musicista - in passato terre protagoniste di questi dolorosi sradicamenti in cerca di una vita migliore, di un futuro possibile.

Fra momenti di profonda commozione ed altri di travolgente allegria, Incudine e la sua band di ottimi musicisti sono insomma riusciti a conquistare il San Marco: alle fine, giovani e meno giovani, signore eleganti e ragazzi in jeans e maglietta, tutti in piedi a saltare, ballare e battere le mani. Un grande spettacolo, che davvero ha lasciato il segno.

È tornato alla ribalta il futuro della "Maschera"

Numerose, oltre a un folto pubblico, le autorità presenti in sala per le premiazioni del festival. Non è allora mancato, vista l'occasione, un accenno al rischio di trasferimento della "Maschera", che potrebbe lasciare l'ormai storica sede vicentina a causa dello scarso appoggio finanziario e logistico ad essa riservato dalle istituzioni locali. Una questione che il presidente Aldo Zordan aveva già sollevato nel corso della conferenza stampa di presentazione di questa 23ª edizione: "Purtroppo con le pacche sulle spalle e con le parole non si va da nessuna parte - ha ripetuto Zordan al San Marco - e torno quindi a invitare i partner istituzionale del festival a trovarci attorno a un tavolo per vedere che cosa effettivamente



Il vicesindaco Alessandra Moretti premia Anastasia Destro (3ª); seconda si è classificata Francesca Spoto, il cui premio è stato ritirato da un compagno di scuola

si può fare. Ma occorre farlo rapidamente - ha aggiunto - perché tra un paio di mesi la macchina della manifestazione si rimetterà in moto: certo, ormai noi sentiamo il festival come patrimonio di questa città e sarebbe bello che continuasse ad essere così; in questi due mesi dovremo quindi avere contatti concreti, altrimenti sarà necessario prendere delle decisioni, visto che un paio di centri si sono già proposti come possibile alternativa". Immediata la risposta del Comune e della Provincia, attraverso i propri rappresentanti presenti alla serata. Piena disponibilità al confronto è venuta dalla vicesindaco Moretti: "Siamo orgogliosi e riconoscenti alla Maschera - ha sottolineato - e sono assolutamente convinta che questa manifestazione vada difesa e conservata qui. Quindi è vero, bisogna ritrovarsi e parlarne insieme". Parole confortanti sono venute anche dal consigliere provinciale Roberto Cattaneo: "Il prossimo anno saremo ancora qui - ha dichiarato -. Sono sicuro che come Amministrazione Provinciale faremo la nostra parte e che anche il Comune farà la sua".



Mario Incudine e la sua band. Sotto, il pubblico entusiasta



A Carlo Agostini dello Scientifico "Lioy" di Vicenza la vittoria al XX concorso

Su D'Annunzio, un'analisi attenta e ricca di riferimenti

Pubblichiamo il testo di Carlo Agostini, studente della III D del Liceo Scientifico "Paolo Lioy" di Vicenza, vincitore del concorso.

Rimorso, sete di vendetta, timore, insicurezza sono andate in scena in 26 febbraio 2011 al Teatro San Marco nell'ambito del concorso Maschera d'Oro, festival giunto quest'anno alla XXIII edizione.

Il sipario si apre su un palcoscenico illuminato da una fredda luce con una profonda voce che guida lo spettatore nell'ambito storico-geografico in cui si volgono i tragici avvenimenti della nobile e ormai decaduta famiglia dei Sangro, protagonista del dramma *La fiaccola sotto il moggio*. L'opera in versi fu edita nei primi anni del secolo scorso da uno dei più noti esponenti del decadentismo italiano, Gabriele D'Annunzio, e sabato sera è stata magistralmente interpretata dalla compagnia mantovana "Accademia Teatrale F. Campogalliani", diretta da Maria Grazia Bettini.

Lo spettatore viene così calato nell'ambiente borghese di questa casata nei territori di Anversa degli Abruzzi, dove nel periodo del regno di Ferdinando I di Borbone ricorre in casa dei Sangro il primo anniversario della morte di Monica, moglie di Tibaldo e madre di Gigliola. Quest'ultima cova dei sospetti riguar-



danti la scomparsa della cara congiunta, a suo parere assassinata dalla serva Angizia, che nel frattempo è divenuta moglie del padre.

Proprio tali sospetti sono i principali promotori dell'azione del dramma, poiché essi durante la tragedia si tramutano in una irrefrenabile sete di vendetta da parte della protagonista Gigliola, interpretata con grande forza dall'attrice Rossella Avanzi. Allo stesso modo il padre Tibaldo, sebbene ne fosse stato prima l'amante e poi il marito, subisce un radicale cambiamento emotivo nei confronti della seconda consorte: quest'ultima vuole svelare la terribile verità sulla vicenda ed egli è divenuto succube del suo ricatto, ma soprattutto prova il profondo rimorso di aver sposato

l'omicida della prima moglie. Tale rimorso, che corrode nell'animo e nel fisico, è ben espresso da Diego Fusari, il quale è riuscito a creare nell'interpretazione del personaggio di Tibaldo l'antieroe del dramma, colui che ha

macchiato sé e i suoi posteri di un'atroce vergogna e ne è consapevole.

Per questi differenti motivi i due protagonisti, il padre e la figlia Sangro, concorreranno allo stesso obiettivo, quello di uccidere Angizia, arrivando però ad uno scontro finale. Gigliola crea i presupposti di un sacrificio per lavare dall'onta della vergogna il nome della casata: si consacra alla madre nel gesto omicida che sta per compiere, attraverso il proprio suicidio e mediante l'accensione di una fiaccola votiva.

La tragedia si conclude quando la giovane, moritura, scopre che il fatale gesto si è già consumato per mano del padre e capisce che tutto è diventato vano e inutile. Chiede allora alle nutrici

che la fiaccola votiva venga soffocata sotto il moggio: la fiaccola però non è solo il ricordo del sacrificio al quale Gigliola si era sottoposta, ma è anche una analogia della verità celata nel cadavere della matrigna, che più volte in vita ha cercato di confessare la complicità di Tibaldo nell'atto nefasto compiuto un anno prima.

La complicata trama si svolge su uno sfondo lugubre e precario: la perdita dei valori morali, motivo di indagine interiore del movimento decadentista, ha eroso alle fondamenta gli stessi equilibri tra i familiari, che vivono tensioni, insicurezze e odii reciproci. "La casa crolla" è un verso metaforico che viene ripetuto frequentemente, soprattutto nel primo atto, dalle nutrici e dalla madre di Tibaldo, donna Aledegrina, uniche figure non esposte alle fragilità morali e fisiche da cui invece gli altri personaggi sono afflitti.

I fratellastri Tibaldo e Bertrando vivono oppressi dall'avarizia che li porta allo scontro violento. Bertrando, inoltre, vive nella lussuria, amante di Angizia, mentre Tibaldo non riesce ad avere sufficiente autorità su questa ed è soffocato dalla malattia che lo consuma dall'interno.

Anche suo figlio Simonetto, interpretato da Federico Finizzer con notevole capacità, è gravemente malato e vive un dramma fisico e spirituale poiché, anche se è spesso ignaro della realtà dei fatti che accadono intorno a

lui, protetto dalle cure della sorella, percepisce il clima di odio in cui si sta lentamente consumando la sua esistenza e comprende l'imminenza della morte.

Il leitmotiv decadentista è presente anche nei costumi curati da Francesca Campogalliani e da Diego Fusari: in essi, infatti, il nero risalta più degli altri colori ed è il colore dominante anche nella scenografia, che è scarna e vuota, formata da un palchetto sormontato da una sedia sul quale cadono lunghi veli bianchi pendenti dall'alto. Questi attraversano la scena verticalmente lasciando trasparire sul fondo le sagome di cassapanche e di manichini a mo' di statue, che sembrano così ricoperti di polvere, come se tutto nelle sale del castello dei Sangro fosse vetusto e caduco.

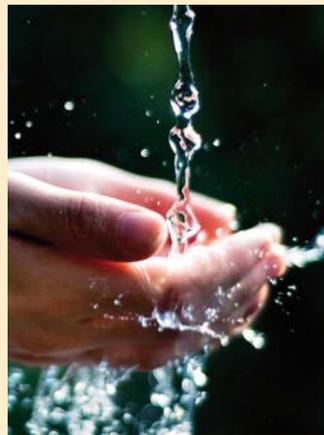
La colonna sonora di Nicola Martinelli è di notevole effetto, poiché riesce a dare continuità alle scene e a mettere maggiormente in risalto i passaggi più intensi con dei crescendo e dei lunghi ostinati ritmico-melodici, a volte anche imitando suoni naturali ai quali i personaggi in varie scene alludono.

La compagnia ospitata al Teatro San Marco nella fredda serata invernale ha saputo rendere partecipe l'intera platea del dramma dannunziano e della sua tragicità. L'esibizione di grande successo ha ricevuto un lungo applauso dagli spettatori, confermando la Campogalliani come una delle migliori compagnie ospiti della Maschera d'Oro, che tra i tanti riconoscimenti ne ha ricevuti due anche nelle precedenti edizioni del prestigioso festival nazionale.

Una riflessione sul progetto "Parole d'Acqua"

Come ricorderete, alcune settimane si era pensato di organizzare, come Fita Veneto e inserendola nella Giornata Mondiale del Teatro (27 marzo), una sorta di maratona poetico-musicale-teatrale sul tema dell'acqua e, più in generale, del rapporto uomo-ambiente. L'idea era stata elaborata da Maria Pia Lenzi, socia Fita e da tempo collaboratrice della segreteria regionale. Ricorderete anche che, a causa delle scarse adesioni, l'iniziativa non ha avuto seguito. In considerazione di ciò, Maria Pia Lenzi ha sentito la necessità di esprimere alcune riflessioni in queste righe, che pubblichiamo.

Le tante mail di solidarietà pervenute alla segreteria FITA Veneto (con cui collaboro da alcuni anni) subito dopo l'alluvione del novembre scorso, alcune delle quali sottolineavano la ferma volontà da parte di molte compagnie FITA venete di offrire del "tempo artistico" per raccogliere fondi e/o per sensibilizzare autorità ed opinione pubblica, mi ispirarono un progetto: "Parole d'Acqua". Lo proposi al presidente Aldo Zordan che accettò subito di sottoporlo all'attenzione del Comitato Fita Veneto che si sarebbe incontrato a breve, senza nascondermi però qualche perplessità (dettata dalla sua pluriennale esperienza)



circa l'adesione di un alto numero di Compagnie.

Il mio ottimismo, l'approvazione dell'idea da parte del CRV e la disponibilità del presidente Zordan per un evento che, escludendo la raccolta di fondi, mettesse in risalto la solidarietà artistico-sociale, mi fecero proseguire nell'organizzazione del progetto.

Esso prevedeva l'invito (tramite mail e pubblicazione sull'home page del sito FITA Veneto) alle 253 Compagnie venete associate di leggere in contemporanea il 27 marzo (Giornata Mondiale del Teatro), ciascuna nelle piazze o nelle vie della propria città, alcuni brani, poesie e pièce, scelti tra quelli che sarebbero stati loro precedentemente forniti dalla segreteria.

Contattammo subito il prof. Luigi Lunari e la giornalista Alessandra Agosti, competenti e fedeli collaboratori di FITA Veneto, che con entusiasmo si misero al lavoro per la ricerca dei testi da proporre.

Mi sembrava un'iniziativa

che non richiedesse molto tempo di preparazione, né eccessivo impegno economico, né di allestimento, e che quindi fosse un'occasione per molte compagnie associate di offrire la propria disponibilità:

- per non dimenticare il tragico evento dell'alluvione
- per sensibilizzare le autorità competenti affinché operino per evitare in futuro simili eventi

- per evidenziare la capillare e preziosa presenza delle Compagnie FITA in tutto il territorio veneto.

Mi sono sbagliata: solo 14 compagnie su 253 hanno aderito al progetto, che quindi si è deciso di annullare.

Con gratitudine ringrazio coloro che hanno aderito e collaborato. Con amarezza porgo invece le "condoglianze" per questo "defunto" progetto. Con ottimismo spero che possa "resuscitare" magari sotto altre spoglie... Dipende da tutti noi.

Maria Pia Lenzi
Socia Fita Veneto

Di seguito, sperando di fare cosa gradita riporto uno tra i tanti brani che facevano parte del progetto:

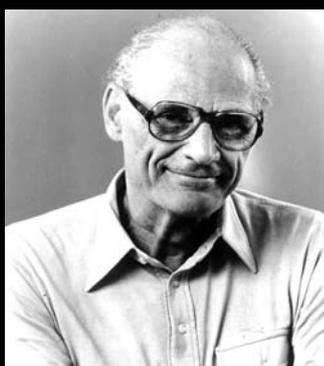
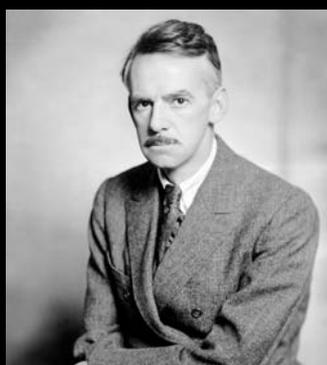
*Dalla terra nasce l'acqua,
dall'acqua nasce l'anima...*

*È fiume, è mare, è lago,
stagno, ghiaccio
e quant'altro...*

*è dolce, salata, salmastra,
è luogo presso cui
ci si ferma e su cui
ci si viaggia*

*è piacere e paura,
nemica ed amica
è confine ed infinito
è cambiamento
e immutabilità
ricordo ed oblio.*

(da Eraclito)



Il teatro americano

Fra dramma di famiglia e musical

Tentare una sintesi del teatro americano, inteso nel senso di statunitense (perdonateci la semplificazione), non è certamente cosa da poco. E questo nonostante si tratti di una delle drammaturgie più "giovani" tra quelle occidentali, figlia di quel "nuovo mondo" che raccolse in sé frammenti di civiltà e culture provenienti da ogni parte del mondo, innestandole ma soprattutto sostituendole a quelle indigene preesistenti. Sfolgiando rapidamente le peraltro importanti pagine scritte dai commediografi e drammaturghi americani, una prima considerazione che risulta immediata è il netto distacco che in esse si delinea fra una drammaturgia che riprende, modernizzandoli e caratterizzandoli, gli antichi dettami della tragedia greca (un nome su tutti Eugene O'Neill, ma anche Tennessee Williams e altri) e un'altra drammaturgia che sposta le lancette dell'orologio in avanti, anziché indietro: e ci riferiamo naturalmente alle tante avanguardie che negli Usa trovarono terreno fertile sia nel teatro (pensiamo in particolare al Living Theatre, ma non solo), sia nella poesia (la Beat Generation), sia nella letteratura in senso lato, con autori che lasciarono un segno indelebile in diversi generi. Altro elemento caratterizzante del teatro americano è la sua stretta relazione con il cinema e ancora la sua capacità di creare - sia pure su basi europee - un genere particolare e ancora oggi in auge come il musical. In queste pagine, cercheremo allora di fare una sintesi quanto più possibile interessante ed esaustiva dei percorsi seguiti dalla drammaturgia americana, facendo emergere da tale quadro quelle personalità che, per vari motivi, più di altre hanno rappresentato dei punti fermi o dei punti di svolta nella sua nascita e nel suo sviluppo. Il tutto partendo da colui che ne è considerato il padre: Eugene O'Neill.

Il teatro americano

Padre della scena Usa è Eugene O'Neill, ma un Tennessee Williams e Thornton Wilder, fra

Parlare di teatro americano no significa necessariamente entrare, e profondamente, anche nel mondo del cinema. Una caratteristica che in effetti salta immediatamente agli occhi quando si cerchi di tracciare una storia del palcoscenico nel "Nuovo Mondo" è che presto, molto presto, quel palcoscenico - almeno all'inizio di derivazione europea e quindi importato - tende a trasformarsi in un set cinematografico, questo sì prodotto assolutamente "made in Usa", che richiama per sé i migliori talenti della letteratura e della drammaturgia americana.

Le strade del teatro, della letteratura e del cinema tendono insomma, negli States, a incrociarsi di continuo, con una netta predominanza comunque, in fatto di diffusione, da parte di quest'ultimo. Un'altra caratteristica peculiare del teatro americano è poi la nascita e lo sviluppo di un genere a sé, vale a dire il musical, pure derivato dal Vecchio Continente (da melodramma, operetta, cabaret e café chantant europei), ma profondamente personalizzato dall'ambiente sociale, culturale, musicale e teatrale a stelle e strisce. In questo nostro viaggio nel teatro americano conosce-

Il dramma di famiglia specchio della realtà

Quello del "dramma familiare" è uno dei grandi capitoli della drammaturgia americana propriamente detta, ossia quella che prende forma con Eugene O'Neill e passa attraverso esponenti di spicco come Arthur Miller e Tennessee Williams, si mette alla prova con gli "esperimenti" di T.S. Eliot e Djuna Barnes, trova nuove declinazioni con altri scrittori come Edward Albee o Neil Simon e arriva fino alle firme più recenti del teatro statunitense.

La famiglia, con il suo delicato equilibrio (non a caso *A delicate balance* è il titolo del dramma che nel 1967 valse il Premio Pulitzer ad Albee), è infatti al centro di una parte consistente della produzione di questi autori, che l'hanno coniugata certamente in modalità anche del tutto opposte tra loro,

ma altrettanto certamente ne hanno fatto, tutti, il fulcro della propria indagine.

E non è una famiglia sana e felice quella che fa la sua comparsa sul palcoscenico. Il modello di base, preso nella sua essenza o profondamente rielaborato, è pur sempre quello della tragedia greca classica, l'*Oresteia* in particolare, allungandosi fino a a quel figlio del teatro classico che è il dramma elisabettiano e ad altre riprese successive: si pensi a *Il lutto si addice ad Elettra* di O'Neill, che ricalca l'opera di Sofocle persino nel titolo, e ad altre sue opere come *Oltre l'orizzonte* o *Desiderio sotto gli olmi*, ma si pensi anche a opere come *Un tram che si chiama desiderio* o *La gatta sul tetto che scotta* di Tennessee Williams, che sia pure con diverse atmosfere portano alla ribalta le stesse clastro-

remo allora più da vicino prima di tutto quelli che possono essere considerati i veri drammaturghi Usa, vale a dire Eugene O'Neill, Thornton Wilder, Tennes-

see William e Arthur Miller. Subito dopo prenderemo in considerazione Neil Simon, come rappresentante della direttrice più leggera presa dal teatro americano,

tra il palcoscenico e il set

ruolo di rilievo spetta anche ad Arthur Miller, tratti in comune e alcune profonde differenze



fibiche, malate relazioni tra i personaggi.

La “domestic tragedy” ha origini europee, in parte francesi e in parte, anzi soprattutto, inglesi, tanto che come iniziatore di questa corrente - che porterà poi al teatro borghese di Cechov, Ibsen e Strindberg - è indicato proprio un britannico, George Lillo, che nel prologo nel suo *Il mercante di Londra*, del 1731, propone esplicitamente un collegamento tra le “regali sventure” narrate dalla tragedia classica e le sventure forse più “borghesi” ma non meno tragiche proprie di questa nascente classe sociale.

È dunque la “middle class” americana a divenire la protagonista del nascente dramma americano, che si chiude ancora più strettamente attorno al solo circolo familiare, quasi distaccandolo da un contesto sociale più allargato (cosa che invece avviene nel teatro borghese di matrice europea: si pensi a Cechov e ai suoi salotti sempre fre-

quentati da parenti e amici dei protagonisti), o al massimo allargandolo a qualche vicino, visto però generalmente come elemento negativo, di fastidio. Una situazione simile di ritroverà nelle varie “sit-com” tipiche della produzione televisiva americana: il collegamento può sembrare azzardato, ma in realtà non lo è, considerando la forte interdipendenza che da sempre lega il mondo del palcoscenico e quello dei set televisivi e cinematografici a stelle e strisce.

La famiglia diviene così un microcosmo che racchiude in sé, estremizzandole, tutte le forze contrapposte che caratterizzano la vita del singolo individuo e le sue relazioni, con un diretto richiamo in particolare a Strindberg, maestro nel raccontare le guerre che possono nascere tra le pareti domestiche (si pensi in particolare a *Il padre*, del 1887); e non a caso O'Neill affermerà più volte il suo “debito” nei confronti di questo autore europeo.

All'interno del classico dramma familiare, un ruolo importante, anche se non centrale, rivestirà poi la singola connotazione etnica, certamente inevitabile in una realtà multirazziale come quella americana. Ecco allora i richiami irlandesi di O'Neill, quelli ebraici e italiani di Miller, quelli degli Stati del Sud riprodotti nelle opere di Tennessee Williams (nella foto, *Un tram che si chiama desiderio*) o Lillian Hellman, o ancora l'atmosfera metropolitana di autori come Eliot, la Barnes o Simon, i residenti nelle “piccole città” protagonisti per Thornton Wilder, fino alle periferie di Albee o alla Hollywood surreale di Kaufmann e Hart, giusto per fare qualche esempio fra i tanti. È un'America divisa fra etnie in contrasto tra loro quella disegnata dal teatro (e dal cinema) del Novecento, fra violente espressioni di odio razziale e tentativi di trovare una pace sociale ancora molto lontana da venire (an-

zi, non ancora definitivamente raggiunta): si pensi a *Indovina chi viene a cena?* celebre film di Stanley Kramer del 1967, su soggetto di William Rose, con Sidney Poitier, Katharine Hepburn e Spencer Tracy .

Ma la prima drammaturgia americana non sta troppo a guardare che cosa succede fuori dal soggiorno o dalla cucina di casa. Il sociale è presente, ma pressoché solo come eco di quanto conta davvero, ossia gli avvenimenti e le relazioni tra i componenti della singola famiglia. Alcool, droga, passioni inconfessabili: sono queste le mine pronte ad esplodere (come regolarmente avviene) sotto la famiglia disegnata dai drammaturghi americani.

ed Edward Albee per quella più drammatica e forte, affiancato - sia pure con le dovute distinzioni - da David Mamet. Continueremo citando al-

cune personalità comunque interessanti del panorama teatrale statunitense, da George Kaufman a Ira Levin, passando per le autrici Dju-na Barnes e Lillian Hel-

lmann. Infine, segnaleremo autori collegati al mondo del cinema - come Joseph Kesselring, Sam Shepard e Woody Allen - e altri provenienti dalla letteratura e

arrivati alla sceneggiatura, come Francis Scott Fitzgerald, William Faulkner e Truman Capote.

Eugene O'Neill: il padre del dramma americano

È opinione diffusa riconoscere Eugene O'Neill come padre della drammaturgia nordamericana, alla quale egli diede sviluppo - partendo dal vuoto creatosi nella società puritana, ostile a qualsiasi forma di intrattenimento - affondandone le radici nel teatro europeo, fondendo elementi antichi tratti dalla tragedia greca con lo spirito moderno proprio, in particolare, del teatro borghese realista di Ibsen ed espressionista di Strindberg. Con lui, la società americana fu portata sul palcoscenico e analizzata nei suoi aspetti più negativi, mostrati sollevando la superficie perbenista di comunità e famiglie. Nato a New York nell'ottobre del 1888, Eugene Glad-

stone O'Neill era figlio di un attore ir-

landese e di una musicista, il che gli fece frequentare le scene fin da giovanissimo. Espulso sia dall'Università di Princeton che da quella di Harvard per la sua attitudine al bere, visse "pericolosamente" per diversi anni, facendo i mestieri più diversi, dal cercatore d'oro al marinaio, al direttore di scena. Malato di tubercolosi, fu ricoverato in sanatorio e qui avvenne la svolta decisiva per la sua vita: iniziò a leggere Ibsen e Strindberg e a scrivere per il teatro, attingendo dalle sue innumerevoli esperienze.

Tra le sue prime opere, i *Drammi marini* del 1914, *In viaggio per Cardiff* del 1916, *Oltre l'orizzonte*, che nel 1920 gli valse il Premio Pulitzer, e *Imperatore Jones*, uscito in quello stesso anno. Tra gli elementi fondamentali di queste produzioni, un fatalismo pessimista, l'evocazione delle passioni più profonde e ataviche dell'uomo e la sua lotta per la sopravvivenza, impari rispetto alla forza del

fato, in naturale collegamento con quelli che erano stati i tratti essenziali della drammaturgia tragica

O'Neill

O'Neill nel 1946: si allestiva *Arriva l'uomo del ghiaccio*



dell'antica Grecia. Fra gli argomenti più trattati da O'Neill anche la questione razziale - in una serie di opere tra le quali spicca *Tutti i figli di Dio hanno le ali*, del 1924 - e una rilettura in chiave demitizzante dell'ideale americano di successo e superiorità, che si esprime tra l'altro nel tagliente *Desiderio sotto gli olmi*, sempre del 1924, specchio del sottoproletariato rurale, e nel più tardo *Arriva l'uomo del ghiaccio* del '46, sul sottoproletariato urbano: tutti testi che mostrano come le

vere aspirazioni dell'uomo, al di là delle parole e delle filosofie, siano il dominio, il potere e il possesso.

Da questa prima produzione O'Neill passò a una fase che alcuni critici definiscono "mistica", perché in essa l'autore mostra una particolare attenzione a tematiche religiose e metafisiche, comunque sempre innestate nel precedente solco "tragico" di derivazione greca, come ne *Il gran dio Brown* del 1926 o nelle possenti opere *Strano interludio* del 1928 e *Il lutto si addice ad Elettra* del 1931, che si rifà al mito degli Atridi. Infine, anche la psicanalisi freudiana ebbe una profonda influenza nella produzione di O'Neill, che però verso la fine della sua vita tornò a un maggiore realismo, per quanto continuando ad approfondire gli aspetti psicologici dei suoi personaggi e delle relazioni tra loro, come evidente tra l'altro in *Lungo viaggio verso la notte* del 1943, rappresentato postumo e di marcato accento autobiografico: una madre drogata, un padre dedito all'alcool, un figlio malato di tisi.

Nel 1936 gli fu attribuito il Premio Nobel per la Letteratura. Morì a Boston nel novembre del 1953.

Thornton Wilder.

La trama

Nell'originale, la tragedia *Il lutto si addice ad Elettra* è composta di tredici atti, divisi in tre parti (*Ritorno*, *L'agguato* e *L'incubo*). Siamo all'epoca della guerra di secessione americana. Come nella saga degli Atridi, tra odio, vendetta, adulterio e incesto, il generale nordista Ezra Mannon è ucciso dalla moglie Christine, aiutata dal proprio amante, il capitano Brant. La figlia Lavinia convince il fratello Orin a uccidere il capitano Brant; Christine, ossessionata da Lavinia, si suicida. Orin e Lavinia partono, ma il destino è in agguato.



munque per tutta la vita; realizzò anche una sceneggiatura (*Shadow of a Doubt*) per Alfred Hitchcock, regista che egli stimava molto. Qualche parola, a questo punto, su *Piccola città*, testo spesso frequentato dalle compagnie teatrali anche italiane. La vicenda è ambien-

un professore sul palco

Dal pessimismo e dal cupo ritratto sociale di O'Neill, passiamo all'ironia di Thornton Wilder (Madison 1897 - Hamden 1975), il cui testo teatrale più noto è certamente *Piccola città*, opera del 1938 per la quale ricevette uno dei tre Premi Pulitzer conquistati negli anni. È però noto anche per il romanzo *L'ottavo giorno*.

Figlio di un diplomatico (durante l'infanzia visse anche in Cina), crebbe in una famiglia nella quale poesia e letteratura erano di casa. Mente brillante fin dall'adolescenza, frequentò ottime scuole, fino a laurearsi a Yale nel 1920, con un Master a Princeton nel 1926.

Il suo primo romanzo, *La cabala*, fu pubblicato in quello stesso anno, seguito l'anno dopo da *Il ponte di San Luis Rey*, che riscosse un ottimo successo di vendite e gli valse il suo primo Pulitzer. Docente universitario ai massimi livelli, Wilder scrisse co-

La trama

Scritta nel 1938 e vincitrice del Premio Pulitzer per il teatro, Piccola città è un'opera in tre atti. Wilder inizia descrivendo la vita degli abitanti di un'immaginaria cittadina degli States, Grover's Corners, soffermandosi sui piccoli gesti della vita quotidiana e intrecciando il racconto con la storia d'amore di due giovani del luogo. Trascorsi circa dieci anni (dal 1901 al 1913), nell'ultimo atto l'autore torna a puntare i riflettori sulla "piccola città" e ne osserva i cambiamenti, affidandone il commento al personaggio del regista.

tata a Grover's Corners, nel New Hampshire, e fu ispirata a Wilder dalla lettura del romanzo di Gertrude Stein *The Making of Americans*.

Non fu una stesura facile, per Wilder, che in quest'opera utilizza un narratore (Stage Manager) e racconta la vita di due famiglie, i Gibbs e gli Webb, e della comunità nella quale sono inserite.

Anche in *The Skin of Our Teeth*, del 1942, al centro vi è una famiglia, gli Antrobus, chiamati a rappresentare l'umanità.

Un'altra sua commedia - *The Merchant of Yonkers* poi *The Matchmaker* - ha ispirato nel 1964 *Hello, Dolly!*, musical di grande successo.

Tennessee Williams la faccia violenta degli Usa

Il panorama torna cupo e violento, letto con occhio psicanalitico, con Thomas Lanier Williams, più noto come Tennessee Williams. Nato a Columbus, nello Stato del Mississippi, il 26 marzo 1911 da Cornelius Coffin e Edwina Dakin Williams, trovò una figura di particolare importanza nella sua formazione nel nonno materno, il reverendo Walter Edwin Dakin, nella cui casa la famiglia del futuro drammaturgo viveva. La sorella Rose soffriva di diversi disturbi psicologici, come attacchi d'ansia e schizofrenia, che la portarono ad essere rinchiusa nel

1938 in un ospedale psichiatrico, nel quale fu poi lobotomizzata: operazione che le tolse ogni capacità intellettuale; una tragedia della quale a lungo l'autore incolpò la madre e se stesso (tra l'altro aveva il terrore di fare la stessa fine della sorella, visto che anche lui soffriva di attacchi di panico). In quello stesso 1938 Williams si laureò all'University of Iowa. Nel '39, dopo aver cambiato il proprio nome di battesimo in Tennessee, iniziò a viaggiare per gli Stati Uniti, vivendo anche le sue prime relazioni omosessuali.

Nel '43 firmò un contratto con la casa di produzioni cinematografiche Metro-Goldwyn Mayer per una sceneggiatura, lavoro che non sentiva adatto. Ciononostante, sono numerose le versioni cinematografiche delle sue opere.

Fra il 1947 e il 1963 visse una relazione stabile con Frank

continua ►



Merlo, che si chiuse solo con la morte di quest'ultimo per un cancro ai polmoni. In questo periodo Williams realizzò il meglio della sua produzione. Alla morte del compagno, Williams cadde invece in una profonda depressione.

La sua prima opera ad andare in scena fu, nel 1936, *Candles to the Sun*, mai tradotta in italiano. Da qualche tempo sono stati rivalutati anche altri testi precedenti a quello che è considerato il suo primo capolavoro, *Lo zoo di vetro*, del 1944, come *Not About Nightingales*, del 1938, rappresentato per la prima volta nel 1998 con Vanessa Redgrave come protagonista, o *Il lungo addio* del 1940, del quale è tra l'altro celebre la versione cinematografica firmata da Robert Altman nel 1973.

È appunto *Lo zoo di vetro* a dare a Williams il grande successo, dopo un periodo negativo a Hollywood nel quale aveva tentato di lavorare come sceneggiatore. Tre anni dopo, nel 1947, fu la volta di quello che è considerato il suo capolavoro: *Un tram che si chiama desiderio*, interessante sia come testo letterario sia per le trovate scenografiche che permisero di dare uno spessore espressionistico alla messinscena, con Jessica Tandy e Marlon Brando in occasione della prima rappresentazione, svoltasi a Broadway nel 1947, per la regia di Elia Kazan. La prima rappresentazione italiana di questo dramma si deve invece alla regia di Luchino Visconti, e alla scenografia di Franco Zeffirelli, con Rina Morelli, Vittorio Gassman e Marcello Ma-

La trama

Scritto nel 1947, il dramma *Un tram che si chiama desiderio* è ambientato a New Orleans negli anni '40. Il rapporto di carnale passione tra Stanley e Stella è messo in crisi dall'arrivo della sorella di lei, Blanche, vedova dall'oscuro passato. L'estenuante gioco di nervi tra i due finirà con uno stupro e con la pazzia di Blanche. Tra Stella e Stanley sembra invece tornare il sereno per la nascita del loro bambino, ma a pesare sulla donna è l'ombra del destino toccato alla sorella e causato, in buona parte, proprio dalle pressioni di Stanley. Premio Pulitzer per il teatro.

stroiani.

Altri successi, sia pure meno eclatanti, seguirono a questi, da *Estate e fumo* (1947) a *La rosa tatuata* (1951, indimenticabile ne fu la versione cinematografica con l'attrice Anna Magnani al fianco di Burt Lancaster) a *Camino Real* (1953). Molto meglio andò invece con *La gatta sul tetto che scotta* del 1955 (altro grande successo per Hollywood, con Paul Newman e Liz Taylor nel loro pieno splendore) e *Improvvisamente l'estate scorsa*, uscito due anni dopo. Discreto successo ebbero altri drammi successivi, come *Il treno del latte non si ferma più qui* (presentato in prima mondiale nel 1962 al Festival dei Due Mondi di Spoleto), ma soprattutto *La dolce ala della giovinezza* del



Paul Newman e Liz Taylor, scomparsa di recente, nel film *La gatta sul tetto che scotta*

La trama

La gatta sul tetto che scotta. Brick, ex giocatore di football, dovrà usare le stampe dopo che, ubriaco, si è gravemente ferito. Controvoglia, con la bellissima moglie Maggie si reca dai suoi per il 65° compleanno del padre, che non sa di essere malato di cancro. Turbato da mille inquietudini, legate anche al ricordo di un amico omosessuale del cui suicidio si sente colpevole, Brick non riesce a reagire nemmeno alle odiose trame per l'eredità di suo fratello e della sua prolificata moglie. La soluzione di ogni problema arriverà però attraverso Maggie, piena di vita e di carattere.

1959 e *La notte dell'iguana* del '61, ma negli ultimi anni l'ispirazione di Williams andò calando sensibilmente, causando nell'autore una nuova ondata di depressione e un atteggiamento ostile nei confronti della critica e del pubblico. Scrisse anche numerosi romanzi e racconti. Morì a New York nel febbra-

io del 1983.

Arthur Miller, un genio dal cuore di ghiaccio?

Arthur Asher Miller fu un grande drammaturgo, per alcuni il maggiore drammaturgo americano; ma una figura umanamente molto controversa. Anch'egli, come O'Neill, coniugò tradizione tragica greca e grande teatro europeo. Tra le sue opere di maggior successo si possono ricordare *Il Crogiuolo*, *Erano tutti miei figli*, *Morte di un commesso viaggiatore*, tra i capisaldi della drammaturgia moderna, e *Uno sguardo dal ponte*.

Nato a New York il 17 ottobre 1915, di famiglia ebraica benestante ma finita in rovina durante la crisi del '29 (un'origine che lo portò anche ad essere vittima di razzismo, elemento che emerge soprattutto nei suoi ultimi lavori), Miller presentò la sua prima opera nel 1923. Studente dell'Università del Michigan, nella sua formazione egli si accostò con grande interesse - come già Eugene O'Neill - al teatro

greco e alla produzione del teatro borghese nordeuropeo, con particolare riferimento alle opere di Ibsen. Laureatosi in Letteratura Inglese nel 1938, due anni più tardi si sposò con una compagna di università, Mary Slattery, dalla quale ebbe i figli Jane e Robert.

Il primo grande successo di Miller arrivò nel 1947, con *Erano tutti miei figli*, che porta sulla scena il proprietario di una fabbrica che durante la seconda guerra mondiale vende parti di aereo difettose, causando la morte di tanti giovani. Due anni più tardi arrivò invece *Morte di un commesso viaggiatore*, considerato il suo capolavoro, che denuncia la spietata concorrenza nel mondo del lavoro, mentre nel 1953 fu la volta de *Il crogiuolo*, denuncia contro la devastante “caccia alle streghe” del periodo della guerra fredda: il cosiddetto “maccartismo”.

Nel 1956, anno del divorzio dalla prima moglie e del matrimonio con la Monroe,



Miller dovette anche difendersi dall'accusa di attività antiamericane, venendo giudicato colpevole l'anno dopo, perché si era rifiutato di rivelare i nomi dei componenti di un circolo letterario considerato filo-comunista: ma la condanna decadde quando Miller rivelò quei nomi.

Com e accennato, Miller fu anche sposato per cinque anni con l'attrice Ma-

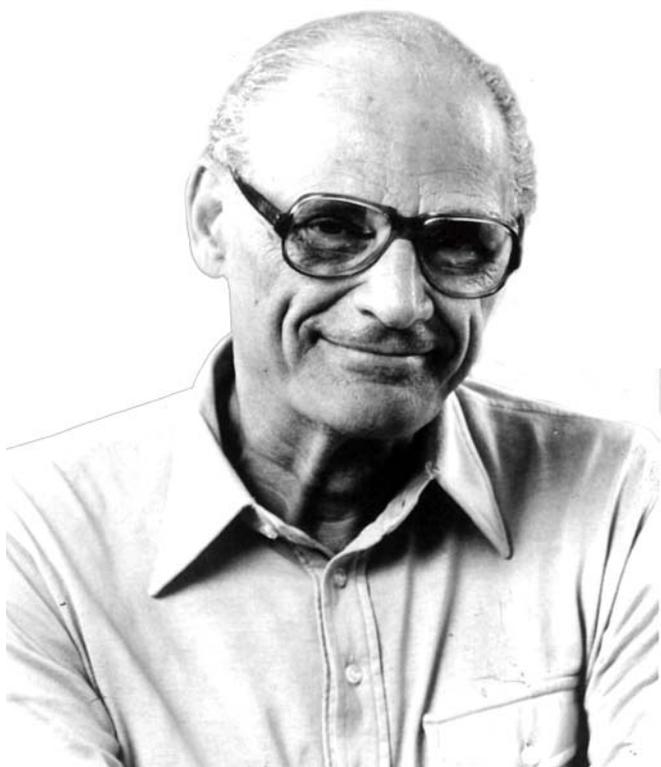
rylyn Monroe (1956-1961), unione sulla quale il drammaturgo si espresse nella sua autobiografia *Svolte*, pubblicata negli anni '90: in essa, la Monroe è dipinta come una donna psicologicamente molto fragile, intaccata nello spirito dalla dipendenza dall'alcool e dalla cocaina, piegata dalle gravidanze non portate a termine. Per lei, tra l'altro, Miller scrisse la sceneggiatura del film *Gli spostati* (definendolo “il punto più basso della mia carriera”), quella che per la Monroe sarebbe stata, nel 1961, l'ultima, intensa interpretazione - per la regia di John Huston, con Clark Gable e Montgomery Clift - prima della morte, arrivata il 5 agosto del 1962, quando aveva appena 36 anni.

Il regista John Huston, Marilyn Monroe ed Arthur Miller sul set de *Gli spostati*, che sarà l'ultima pellicola dell'attrice. In basso, una scena della versione cinematografica di *Morte di un commesso viaggiatore* con Dustin Hoffman (1985)

La trama

Il dramma *Morte di un commesso viaggiatore* è stato scritto nel 1949. Willy Loman, commesso viaggiatore di 63 anni, è schiavo della sua sete di successo. Durante un viaggio si rende conto di non riuscire più a guidare e torna disperato a casa, dove quella sera, oltre alla moglie Linda, si trovano anche i figli Biff e Happy, lontani ormai da anni. Marito e moglie considerano i figli dei falliti: Happy ha un impiego di basso livello, Biff, nonostante le sue capacità, non si è diplomato. A questo punto (siamo nel secondo atto) la situazione precipita: Willy viene licenziato in tronco ed è costretto a chiedere un prestito a un amico. La sera si incontra con i figli in un ristorante: Biff non ha il coraggio di dire che per l'ennesima volta non è riuscito a trovare un lavoro e, insieme a Happy, se ne va con due prostitute; Willy ricorda che Biff ha scoperto un suo tradimento e da quel momento si è lasciato andare. Dopo un litigio, Willy se ne va da casa e si suicida. In pochi si ritrovano per dargli l'estremo saluto: tra questi la moglie, sorpresa che Willy si sia ucciso proprio ora, che il mutuo è pagato...

continua ►



Il musical, un prodotto "made in USA"

La nascita del musical si colloca negli Stati Uniti tra l'Ottocento e il Novecento e interessa sia il mondo del teatro che quello del cinema. Tra le sue caratteristiche fondamentali, il fatto di essere rivolto a un pubblico essenzialmente popolare, che ama l'aspetto spettacolare delle esibizioni, e la particolarità che

nel corso della rappresentazione sono coinvolte, ciascuna mantenendo la propria identità, le più diverse forme espressive, dalla recitazione al canto, dalla musica alla danza. Il tutto con grande attenzione agli aspetti scenografici, ai costumi e all'allestimento in generale.

Alle sue spalle, i parenti più prossimi sono certamente l'opera e l'operetta di stampo europeo, ma conditi al gusto americano.

Per quanto riguarda il cinema, il primo musical della storia fu anche il primo film sonoro: *Il cantante di jazz*, diretto da Alan Crossland e prodotto dalla Warner Bros.

Esistono vari tipi di musical: la *Musical Comedy*, molto vicina alla commedia musicale italiana; il *Cabaret Musical* nel quale il pubblico è coinvolto nello spettacolo dagli attori (si

talvolta ha una trama drammatica (ad esempio *Cabaret*); il *Concept Musical* che prende spunto non da una trama ma da un concetto e lo sviluppa, un po' come avviene in un *Concept Album*; il *Backstage Musical*, che riprende la formula del "teatro nel teatro" (si pensi a *A Chorus Line* o a *Fame*); il *Broadway Musical*, ossia il classico musical di Broadway; l'*Operatic Musical* e il *Contemporary Musical*: il primo prende il nome dal fatto di avere una struttura simile a quella delle opere liriche, il secondo dal fatto di essere il musical di nuova generazione, con molta musica e poche parti recitate; la *Rock Opera*, caratterizzato da una colonna sonora rock (per esempio *Jesus Christ Superstar*); l'*Entertainment Musical* che mira soprattutto all'effetto di intrattenimento e non allo spessore o alla qualità dell'opera in sé; ci sono poi il biografico *Bio Musical* (tipo *Evita*), il *Dance Musical* nel quale la danza è predominante, l'*Ensemble Musical* con un cast ridotto, il *Musical Operetta* che richiama appunto questo genere di spettacolo (tipo *My Fair Lady*), il *Movie Musical* ispirato a celebri film, il *Jukebox Musical* che utilizza brani famosi, ed altri ancora. Secondo gli storici, il primo musical messo in scena negli Usa è stato *The Black Crook*, opera presentata il 12 settembre 1866 e nata dalla collaborazione tra una compagnia di canto e ballo

europea e una compagnia di prosa. Il tutto si sarebbe realizzato per una fatalità: la compagnia di ballo si sarebbe infatti trovata senza un teatro, mentre quella di prosa avrebbe avuto problemi economici; unite le forze, le due formazioni sarebbero andate in scena al Niblo's Garden Theatre.

La fortuna del musical come spettacolo "popolare" è anche dovuta al fatto che, all'epoca, negli Stati Uniti si trovavano molti immigrati che spesso non capivano l'inglese: questo tipo di show era quindi ideale, perché in esso il racconto parlato è comunque accompagnato da altre forme espressive in grado di narrare la storia, le sue atmosfere e le sue emozioni senza bisogno di parole, un po' come il circo.

Dagli Stati Uniti, poi, il musical comincerà a fare il percorso inverso rispetto ad altre forme d'arte e di letteratura, venendo cioè "esportato", a partire dagli Anni Venti, in Inghilterra e, sia pure con più fatica, nel resto del Vecchio Continente (magari con traduzioni nelle varie lingue o con sottotitoli).

Una bella spinta alla fortuna del musical è inoltre venuta dall'industria cinematografica: opere nate come musical - da *Jesus Christ Superstar* a *Evita*, da *Il fantasma dell'opera* a *West Side Story* - pur avendo riscosso successo in teatro hanno avuto fama mondiale solo grazie al cinema.

pensi al *The Rocky Horror Show*, nella foto); il *Musical Play* che



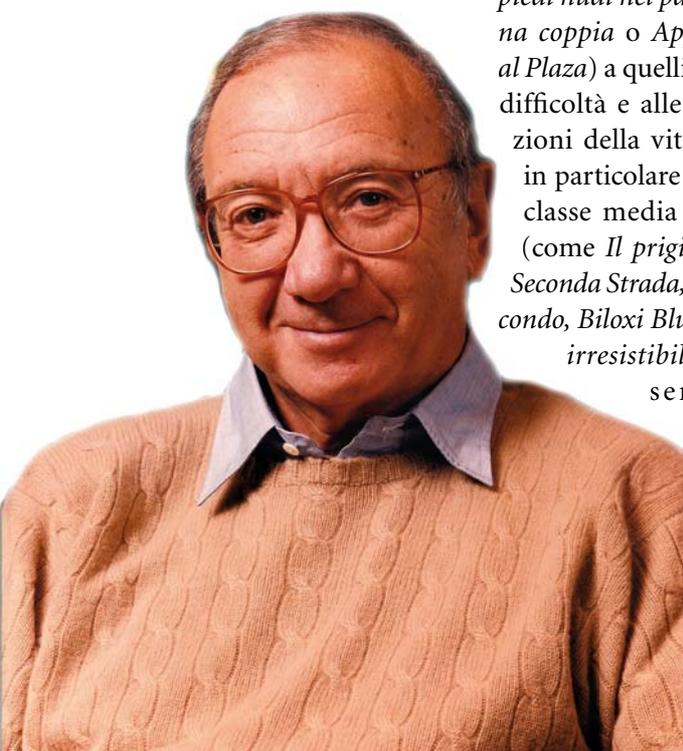


Tra l'altro, a Inge Morath, terza moglie di Miller e fotografa, si devono le celebri immagini delle riprese di quella pellicola in Nevada e in particolare della Monroe; dalla Morath Miller ebbe altri due figli, Rebecca (che è stata moglie dell'attore Daniel Day-Lewis) e Daniel, affetto da sindrome di Down e ripudiato dall'autore, che solo poco prima di morire decise di inserirlo nel testamento, dopo che il ragazzo era riuscito a incontrarlo durante un congresso.

Alla morte della Monroe, Miller ne scrisse anche la biografia, dal titolo *Io la conosco*.

Quando morì lui, invece, il 10 febbraio 2005, si trovava proprio nel ranch di Roxbury, in Connecticut, che la Monroe aveva acquistato durante la loro unione e gli aveva lasciato al momento del divorzio.

Gli altri volti



del teatro americano

Dopo il "gruppo di testa", composto dai già ricordati O'Neill, Wilder, Williams e Miller, il teatro americano segue diverse direzioni e con differenti risultati. Sostanzialmente due, comunque, le direttrici principali: da un lato un teatro più brillante, che se pure non rinuncia a un'analisi sociale lo fa con tocco leggero, e che ha il proprio campione in Neil Simon; dall'altro un teatro che continua ad affondare il bisturi nella società americana, con Edward Albee come principale punto di riferimento.

Neil Simon e il suo uomo qualunque

Marvin Neil Simon, nato a New York nel 1927, è tra i più celebri drammaturghi e sceneggiatori statunitensi. Oltre quaranta le sue opere teatrali, tradotte e rappresentate in ogni parte del mondo, nelle quali egli spazia dai temi più romantici e leggeri (come nel caso di *A piedi nudi nel parco*, *La strana coppia* o *Appartamento al Plaza*) a quelli ispirati alle difficoltà e alle contraddizioni della vita moderna, in particolare quella della classe media americana, (come *Il prigioniero della Seconda Strada*, *Capitolo secondo*, *Biloxi Blues*, *I ragazzi irresistibili*, *Rumors*),

sempre con una sottile e inconfondibile vena ironica.

Chi ha paura di.. Edward Franklin Albee?

Di tutt'altro genere il teatro di Edward Franklin Albee, che spinge la sua indagine nelle contraddizioni della società americana. Nato a Washington nel 1928, Albee è considerato il "ponte" fra il teatro europeo della seconda metà del Novecento e quello nordamericano, in particolare per quanto riguarda il teatro dell'assurdo. Tra le sue opere, la più famosa è certamente *Who's afraid of Virginia Woolf?* (*Chi ha paura di Virginia Woolf?*), del 1962, resa celebre soprattutto dalla versione cinematografica realizzata nel 1966.

Figlio adottivo di un importante produttore di vaudeville e proprietario di alcuni teatri, omosessuale, allergico alla disciplina, Edward è stato espulso da diverse scuole, pur divenendo, nel corso della sua carriera, un appassionato sostenitore del teatro universitario, oltre che docente e conferenziere. Ha vinto tre Premi Pulitzer per il teatro: nel 1967 per *A Delicate Balance*, nel 1975 per *Seascape* e nel 1994 per *Three Tall Women*. Molto numerose le sue opere teatrali, la prima delle quali è stata *The Zoo Story* del 1958; l'ultima è *Me Myself and I* del 2007.

Il verismo di David Mamet

Sulla linea di Albee, ma - per dirla con il critico Luigi Lunari - "in una sua versione di superficiale e insito verismo" (in *Breve storia del teatro*, 1999) si colloca David Alan Mamet. Nato a Chicago nel 1947 da genitori ebrei russi,

è conosciuto soprattutto come regista e sceneggiatore. Nell'84 ha però vinto il Pulitzer con l'opera per il teatro *Glengarry Glen Ross*, analisi al vetriolo della giungla degli affari immobiliari.

E fu proprio con il teatro che iniziò la sua carriera. Tra i fondatori dell'Atlantic Theater Company, nel 1976 scrisse il trittico *The duck variations*, *Sexual perversity in Chicago* e *American Buffalo*, ritratto feroce delle contraddizioni della società americana. Cinque anni più tardi approdò invece al cinema, scrivendo la sceneggiatura di film come *Il postino suona sempre due volte*, *Il verdetto* e *A proposito della notte scorsa...* (trasposizione cinematografica di *Sexual perversity in Chicago*), *Gli intoccabili*, *Non siamo angeli*, *Hannibal*. Sue sono anche serie tv come *Hill Street giorno e notte* e *The Unit*.

Tra le sue opere per il teatro da ricordare anche *Oleanna*, del 1992, che racconta la surreale vicenda di un professore universitario vittima di un femminismo divenuto, da strumento di tutela, strumento di sopraffazione.

Per il resto, gli autori da segnalare sarebbero molti e nessuno, nel senso che non si sono viste emergere personalità di spicco come quelle già segnalate. Qualche riga meritano comunque alcuni autori, che qui di seguito riportiamo.

George Simon Kaufman (Pittsburgh 1889 - New York 1961) ha lasciato alcune opere ancora oggi rappresentate, fra commedie e musical

(soprattutto per i Fratelli Marx). In particolare, nota è la commedia scritta a quattro mani con Moss Hart *Una volta nella vita*, del 1930, che racconta l'altra faccia di Hollywood, quella folle e per molti aspetti surreale. Tra le sue opere, da ricordare anche *L'eterna illusione*, film diretto nel '38 da Frank Capra e *Signorine, non guardate i marinai* del 1942, per la regia di George Marshall.

Djuna Barnes. Nata a Cornwall on Hudson nel 1892 e morta a New York nel 1982, è nota soprattutto come scrittrice, in particolare per il segno modernista che lasciò nel linguaggio della letteratura nordamericana. Tra i suoi romanzi più importanti, da ricordare *Nightwood* (*La foresta della notte*, incentrato sul tema dell'omosessualità femminile) è celebre anche per il fatto di essere arricchito da un'introduzione firmata da T.S. Eliot.

Nata a New Orleans nel 1905 e morta a Tisbury nell'84, **Lillian Florence Hellman** ha lasciato un segno importante nella letteratura e nel teatro americani di denuncia sociale e politica. Il suo primo lavoro teatrale di successo fu *The Children's Hour* (in Italia *La calunnia*), del 1934, nel quale affronta - come la Barnes - lo spinoso tema dell'omosessualità femminile, dimostrando la propria

intenzione di intaccare il perbenismo di facciata della società dell'epoca e il proprio orientamento schiettamente di sinistra: una scelta che le costerà cara durante gli anni del maccartismo anti-comunista.

Società ancora nel mirino nel 1939, quando la Hellman mette in scena *The Little Foxes* (*Le piccole volpi*), dramma che punta l'indice contro l'avidità delle classi agiate. Pur messa in difficoltà dalla manifesta ostilità del governo americano, nel 1959 porta al successo un altro dramma: *Toys in the Attic*. Sua è anche, nel 1966, la sceneggiatura del film *La caccia* (*The Chase*) di Arthur Penn, con Marlon Brando nel ruolo principale. Nel 1977 esce invece *Giulia*, film premio Oscar con Jane Fonda, tratto dal suo romanzo autobiografico *Pentimento*, che narra l'amicizia intercorsa tra lei e una donna impegnata contro il regime fascista.

Il newyorkese **Ira Levin** (1929-2007) è celebre soprattutto per i romanzi *Rosemary's Baby*, horror satanico, e *I ragazzi venuti dal Brasile*, thriller costruito su un progetto di clonazione di Hitler ideato da Mengele, dai quali sono stati tratti dei film. Buona notorietà hanno però avuto anche le sue opere per il teatro *Trappola mortale* del 1979 e *La stanza di Veronica* del 1981.

FRA TEATRO E CINEMA IL PASSO È BREVE

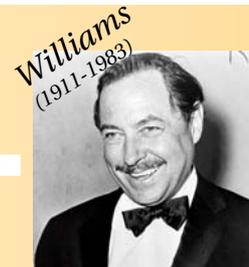
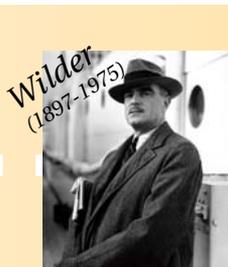
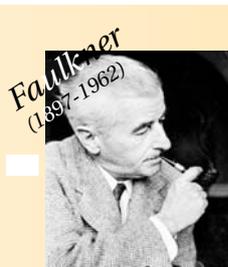
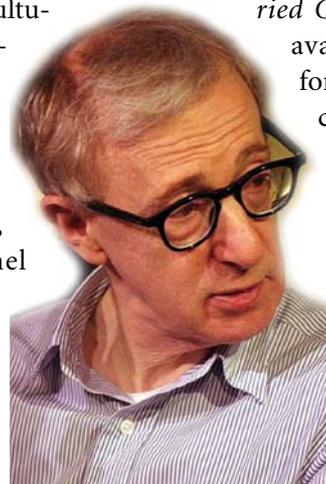
Tra gli autori che scrissero per il teatro ma la cui fortuna è essenzialmente legata alle versioni cinematografiche delle loro opere, un ruolo di primo piano merita **Joseph Otto Kesselring**, nato a New York nel 1902 e morto a Kingston nel 1967. Scrisse dodici testi per il teatro, ma oggi è ricordato esclusivamente per *Arsenico e vecchi merletti*, celebre per la versione cinematografica diretta nel 1944 da Frank Capra e con Cary Grant come protagonista.

Fra teatro e cinema si colloca anche **Woody Allen**, nato a New York nel 1935 (il suo vero nome è Allan Stewart Königsberg, *qui sotto nella foto*), noto soprattutto come autore e regista di film con i quali disegna la società moderna, quella americana in particolare, ma più in generale lo spaesamento dell'uomo, specie di quello che crede ancora nella cultura e nella possibile sincerità e semplicità delle relazioni. Ironico e autoironico, Allen entra nel mondo dello spettacolo a 17 anni come scrittore comico televisivo, com-

ponendo gag per personaggi come Ed Sullivan. Dopo qualche anno inizia anche a proporre in prima persona i suoi testi nei club newyorkesi. Nel 1965 inizia a lavorare anche come sceneggiatore per il cinema. Innumerevoli i suoi film di successo (alternati a qualche momento di crisi), da *Io e Annie* a *Manhattan*, da *Una commedia sexy in una notte di mezza estate* a *Hannah e le sue sorelle*, da *Match Point* a *Scoop*. Meno noti i lavori per il teatro, a parte *Provaci ancora*, *Sam*, del 1969, reso comunque famoso dal successivo film.

Autore, attore e regista è poi **Sam Shepard** (nato a Forth Sheridan nel 1943). Inizia la sua carriera letteraria come sceneggiatore, mettendo la sua firma in pellicole come *Zabriskie Point* del 1970, di Michelangelo Antonioni, e *Oh! Calcutta!* di Martin Guillaume Aucoin, del 1973. Innamorato del teatro, nel 1979 vinse il Pulitzer per *Buried Child*, portando avanti anche una fortunata carriera come attore.

Già sposato e padre, nel 1982 si innamorò di Jessica Lange, conosciuta sul set. L'attrice era divorziata e aveva da poco avuto una



figlia dal ballerino russo Mikhail Baryshnikov. Insieme si trasferirono in Virginia, nella cui idilliaca atmosfera Sheppard creò sceneggiature come *Baby Boom*, poi film di Charles Shyer del 1987 con Diane Keaton. Tra le sue opere migliori per il cinema da ricordare anche *Paris Texas* per Wim Wenders, e *Follia d'amore*, opera teatrale portata sullo schermo da Robert Altman.

TRA LETTERATURA E SCENEGGIATURA

Francis Scott Fitzgerald La penna dell'Età del Jazz

Un esempio eclatante del doppio filo che lega strettamente letteratura e cinema e drammaturgia e sceneggiatura negli Stati Uniti è Francis Scott Key Fitzgerald, nato a Saint Paul nel 1896 e morto a Hollywood nel 1940, per un attacco di cuore. Scrittore e sceneggiatore, è tra i più significativi testimoni della cosiddetta "Età del Jazz".

Stabilitosi in Francia dopo la prima guerra mondiale, come tanti altri intellettuali della sua generazione (la cosiddetta "generazione perduta"), Fitzgerald pose al centro delle sue opere proprio il malessere vissuto dai suoi coetanei, all'apparenza così disinibiti e vincenti.

Figlio dell'alta borghesia del Sud (ma piuttosto scarsa sul fronte economico),

La letteratura americana dal 1600 al 1950

La letteratura americana fino alla prima metà del Novecento è sostanzialmente divisa in tre grandi periodi: il periodo coloniale (1607-1810); il periodo romantico (1810-1865); il periodo realista (1865-1950 circa). Nel periodo coloniale, essa risente ancora dei modelli inglesi. Tra le opere più diffuse, si segnalano quindi i diari privati e quelli di viaggio, testi di carattere religioso o moraleggiante. Con il Settecento il pensiero illuminista arriva in America, coniugandosi con i fermenti politici. Fondamentale fu la figura di Benjamin Franklin (Boston 1706 - Filadelfia 1790), scienziato e politico. Anche il Romanticismo attraversò l'oceano, influenzato dalla letteratura inglese: da ricordare l'opera di Charles Brockden Brown (1771-1810), che spinse il simbolismo nella scrittura, elemento che caratterizzerà a lungo il romanzo americano. Ma a emergere fra tutti è Edgar Allan Poe (1809-1849), considerato tra l'altro il padre della letteratura horror e di quella gialla.

Con la metà dell'Ottocento, la letteratura americana sbocciò, tanto che per questo periodo si parla di *Rinascimento americano*. Tra gli autori, da ricordare Herman Melville (*Moby Dick*) e nella poesia Emily Dickinson. Grande fonte di ispirazione fu la corsa verso l'Ovest, che ispirò gli inizi letterari anche di autori come Marc Twain (1835-1910). Si crea pure una letteratura differenziata anche per territorio, con autori come Harriet Elizabeth Beecher Stowe (1811-1896), celebre per il suo *La capanna dello zio Tom* del 1852. Un particolare tipo di realismo fu

poi quello "cortese", sostenuto tra gli altri da William Dean Howells (1837-1920), e a cui si rifecero due grandi autori come Henry James (1843 - 1916; *Ritratto di signora, I bostoniani*) ed Edith Wharton (1862-1937; *L'età dell'innocenza*).

Forte fu, nel linguaggio, il movimento modernista, rappresentato in particolare, nella poesia, da Gertrude Stein (1874-1946), Ezra Pound (1885-1972) e Thomas Stearns Eliot (1888-1965) ed Edgar Lee Masters (1868-1950; *L'antologia di Spoon River*). Nel romanzo, si misero in luce autori come Francis Scott Fitzgerald, innovatore della scrittura con la sua frammentazione del racconto, Ernest Hemingway, minimalista del linguaggio, ed Henry Miller (1891-1980; *Tropico del cancro*), che nel romanzo fuse racconto, autobiografia e analisi sociale. Da ricordare anche John Steinbeck (1902-1968; *I pascoli del cielo, Uomini e topi*). Ma sono anche gli anni di Eugene O'Neill, padre del teatro americano d'autore. Tra la fine della seconda guerra e gli Anni '60 spiccano autori come Saul Bellow (1915-2005; *L'uomo in bilico*), David Salinger (1919-2010; *Il giovane Holden*), Vladimir Nabokov (1899-1977; *Lolita*) e Dorothy Parker (1893-1967). Fondamentali per il teatro furono invece, Tennessee Williams e Arthur Miller. Un capitolo a parte meriterebbe, infine, la Beat Generation, gruppo di intellettuali e poeti come Ferlinghetti e Ginsberg (1926-1997) e di scrittori come Burroughs (1914-1997; *Il pasto nudo*) e Kerouac (1922-1969; *Sulla strada*). Estrema è poi l'esperienza letteraria di Bukowski (1920-1994).

fu sempre profondamente influenzato dall'educazione cattolica ricevuta dalla madre, vissuta in contrasto con la sua indole romantica e avventurosa: un difficile equi-

librio che si espresse nelle sue opere, nelle quali lesse la vita delle classi più agiate in un continuo altalenare tra idealismo e scetticismo.

Il suo primo racconto pub-

blicato fu, nel 1909, il poliziesco *Il mistero di Raymond Mortage*. Mise anche in scena, con una filodrammatica

continua ►

Capote
(1924-1984)



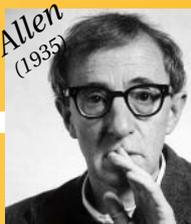
Simon
(1927)



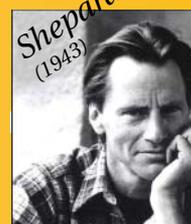
Levin
(1929-2007)



Allen
(1935)



Shepard
(1943)



Mamet
(1947)





Francis Scott Fitzgerald
e sua moglie Zelda

locale, il suo primo testo teatrale: *The Captured Shadow* (*L'ombra catturata*).

Iscrittosi nel 1913 all'Università di Princeton, tra una festa e l'altra continuò a scrivere per la scena, ma il 6 aprile 1917 gli Stati Uniti entrarono in guerra. Sperava di essere inviato al fronte, ma ciò non avvenne. Nell'attesa si concentrò sulla sistemazione di quello che sarebbe divenuto il suo primo romanzo: *Di qua dal Paradiso*. Ma il periodo del servizio militare fu importante anche per un altro motivo: nel 1918, mentre si trovava con il suo reparto a Camp Sheridan in Alabama, ad un ballo al Country Club di Montgomery conobbe Zelda Sayre, figlia di un giudice, la donna che avrebbe segnato il suo destino. Fu amore a prima vista per entrambi. Stanca però di aspettare il successo e la ricchezza di Fitzgerald, Zelda ruppe il fidanzamento e lo scrittore cadde in una profonda depressione. Tornato a St. Paul si dedicò alla riscrittura di *This Side of Paradise* (*Di qua dal Paradiso*), romanzo che era stato in precedenza rifiutato. Nel 1920, in poco tempo il libro conquistò il pubblico, trasformando Fitzgerald in uno dei più promettenti scrittori della nuova generazione. Il matrimonio con Zelda fu celebrato quello stesso anno a New York. I due divennero

una coppia simbolo per la spregiudicatezza con la quale vivevano il loro amore e per lo stile di vita assolutamente sofisticato e sopra le righe. Ebbero una figlia, Frances, detta Scottie, nel 1921. Nel '22 uscì il secondo romanzo, *Belli e dannati*, seguito dalla raccolta *Racconti dell'età del jazz*, tra i migliori di Fitzgerald. Tornati a trasferirsi in Francia (mentre Fitzgerald lavorava a *Il grande Gatsby*) iniziarono i litigi tra i due, soprattutto per i problemi economici e per l'abuso di alcool di entrambi, oltre che per la gelosia dello scrittore nei confronti della disinibita moglie. *Il grande Gatsby*, pubblicato nel 1925, fu meno fortunato del primo romanzo. Sempre nel '25 Fitzgerald iniziò la stesura di *Tender Is the Night* (*Tenera è la notte*), al quale avrebbe lavorato per ben otto anni. Purtroppo, però, la salute mentale di Zelda cominciava a dare gravi segni di squilibrio. Nel 1929 arrivò anche la grande crisi economica e la coppia - ormai minata dall'alcool e dalla malattia mentale di Zelda - tornò in Europa, dove a Zelda fu definitivamente diagnosticata una forma di schizofrenia. *Tenera è la notte* venne pubblicato nel 1934, ma con scarso successo.

Chiamato a Hollywood come sceneggiatore per la MGM, Fitzgerald si innamorò di una giornalista, Sheilah Graham, e poté vivere un periodo abbastanza sereno, sia economicamente sia professionalmente, potendosi dedicare alla scrittura. Ma

nuove delusioni lavorative lo riportarono all'alcolismo e la situazione precipitò nuovamente. Profondamente cambiato rispetto al testimone sofisticato e trasgressivo della favolosa Età del Jazz, Fitzgerald iniziò la stesura di *The Last Tycoon* (*L'ultimo magnate*, in Italia *Gli ultimi fuochi*): il suo ultimo romanzo, rimasto incompiuto, pubblicato postumo nel 1941 e, per un amaro scherzo del destino, osannato dalla critica. Morto Fitzgerald nel 1940, Zelda lo raggiunse nel 1948, morendo in un incendio nella clinica del North Carolina nella quale era internata.

William Faulkner Una saga di famiglia

William Cuthbert Faulkner (il vero nome sarebbe stato Falkner, ma quando uno dei suoi primi editori sbagliò la grafia lo scrittore la mantenne) nacque a New Albany nel 1897 e morì a Oxford nel 1962. Nel 1949 vinse il Premio Nobel per la letteratura. Con la sua scrittura ricercata, pastosa, ricca di intensità e di profondità psicologica - in collegamento con grandi europei come James Joyce, Virginia Woolf e Marcel Proust - fu considerato l'opposto letterario di Ernest Hemingway, scrittore dallo stile minimalista e asciutto. Realizzò una scrittura molto personale, utilizzando elementi come il flusso di coscienza, il cambio del punto di vista dal quale la vicenda viene letta e i flashback temporali. Nel corso dell'infanzia felice trascorsa nel Sud, William conobbe Estelle Oldham,

figlia di suoi vicini di casa, che più avanti, dopo altre relazioni, sarebbe divenuta sua moglie e madre di sua figlia Jill. Una figura importante, in quegli anni, fu il bisnonno (il "vecchio colonnello"), grazie ai cui racconti entrò in contatto con il grande patrimonio narrativo orale degli Stati del Sud e con l'epopea dei suoi antenati, dalla quale Faulkner avrebbe tratto ispirazione. Sul versante lavorativo e degli studi non ebbe molta fortuna. Nel 1918 iniziò a pubblicare qualche poesia e i primi racconti su alcune riviste locali. Fra lavori saltuari, nel 1925 conobbe lo scrittore Joseph Conrad e decise di tentare con la prosa. In pochissimi giorni scrisse *The Soldier's Pay* (*La paga dei soldati*) pubblicato nel '26, grazie alla spinta dell'amico Sherwood Anderson, con scarso successo. Nello stesso periodo pubblicò anche un raccolta di caricature di personaggi noti di New Orleans, *Sherwood Anderson and Other Famous Creoles*, che gli fece perdere l'amicizia di Anderson. Nel 1927 pubblicò, sempre senza successo, *Mosquitoes* (*Zanzare*), altro scritto satirico indirizzato questa volta contro la società letteraria di New Orleans. Nel '29 uscirono *Sartoris*, ispirato al bisnonno e al nonno dell'autore e ambientato in un Sud dell'Ottocento "fantastico" ma strettamente collegato alla realtà, e il criptico *The Sound and the Fury* (*L'urlo e il furore*), molto amato dall'autore e apprezzato dalla critica, ma ancora una volta senza successo di pubblico. Stessa sorte toccò nel '30 a *As I Lay Dying* (*Men-*

tre morivo). Miglior fortuna avevano invece i racconti. Ma il successo arrivò con *Sanctuary* (*Santuario*), romanzo gotico, per non dire pulp. Con il successo arrivarono anche le prime edizioni europee dei suoi romanzi e racconti e la chiamata da Hollywood. Nel 1932 pubblicò *Light in August* (*Luce d'agosto*) da cui fu tratto il film *Perdizione*. Tra alti e bassi nella vita professionale e familiare (la morte del fratello in un incidente aereo lo sconvolse), iniziò a bere, così come Estelle. Nel '38 pubblicò *The Unvanquished* (*Gli invitti*), che molti considerano il suo capolavoro.

Sbarcando il lunario come sceneggiatore, nel 1949, quasi a sorpresa, gli arrivò l'annuncio che gli era stato conferito il Premio Nobel per la letteratura. Nel 51 pubblicò *Requiem for a Nun* (*Requiem per una monaca*), commedia in tre atti con prologhi senza dialoghi, a metà strada tra narrativa e drammaturgia. Continuò a scrivere, vincendo anche il Pulitzer e altri premi prestigiosi. Vari i film tratti da suoi lavori: da *La lunga estate calda* (ispirato a *The Hamlet, Il borgo*) a *The Sound and the Fury*, a *Il trapezio della vita* (tratto da *Pylon, Pilone*).

**Truman Capote
Il genio
maledetto**

Truman Capote (il cui vero nome era Truman Steckfus Persons) nacque a New Orleans nel 1924 e morì a Bel Air



nel 1984. Non ebbe un'infanzia felice: dopo il divorzio, la madre andava di tanto in tanto a fargli visita a Monroeville, in Alabama, dove era ospite di alcuni parenti e non si faceva scrupolo di chiuderlo in una stanza mentre lei incontrava l'amante del momento; il padre sparì per diverso tempo e tornò a bussare alla porta del figlio solo quando questi raggiunse la fama e la ricchezza. Uniche ancora di salvezza in quegli anni di infelicità, la cugina Sook e l'amica Harper Lee, che una volta adulta scriverà il romanzo Premio Pulitzer *To kill a mockingbird* (*Il buio oltre la siepe*, nel quale Truman ispirò il personaggio del piccolo Dill).

Ottimo studente, ma effeminato nei modi, crebbe isolato in Alabama finché non dovette raggiungere la madre a New York, quando la donna si risposò; assunse anche il cognome del patrigno, Joe Capote. Nella "grande mela", appassionato di giornalismo iniziò come fattorino della rivista letteraria *New Yorker*, ma fu licenziato perché, fingendosi redattore in occasione di un convegno, scatenò le proteste del poeta Robert Frost.

Dopo aver pubblicato alcuni racconti su *Harper's Bazaar* e il *Southern Gothic Novelist*, ot-

Capote in una foto di Richard Avedon



tenne un inatteso successo con il racconto

Miriam, pubblicato su una rivista femminile. A quel

punto, per il ragazzo di New Orleans si aprirono i salotti più in di New York, nei quali egli si muoveva con la disinvoltura e l'arroganza di un moderno dandy. Conobbe molti nomi noti del jet set, da Jackie Kennedy ad Humphrey Bogart, da Ronald Reagan a Andy Warhol, al drammaturgo Tennessee Williams.

Il suo talento letterario fu confermato dal primo romanzo, *Altre voci, altre stanze* del 1948, e ancor più da *Colazione da Tiffany* (nella foto in alto la protagonista, Audrey Hepburn) e dal successivo romanzo a puntate *A*

sangue freddo, del 1966, ispirato da un fatto di cronaca nera: con esso l'autore intendeva dar vita a una nuova forma letteraria, il "romanzo verità"; da notare che per disegnare la figura di uno dei due giovani assassini Capote dichiarò di essersi ispirato a se stesso, immaginando la piega che la sua vita avrebbe potuto prendere se non fosse riuscito ad affrancarsi dai disastri della sua infanzia.

Con questo romanzo Capote raggiunse il punto più alto della sua fama, mentre il successivo *Pregchiere esaudite*, rimasto incompiuto, ne segnò tragicamente l'esistenza: deciso a raccontare i suoi anni di contatto diretto con la migliore società americana, l'autore in realtà si giocò l'amicizia di quasi tutti i suoi potenti amici, venendo alla fine vinto dalla depressione, dall'alcolismo e dalla tossicodipendenza. Morì di cirrosi epatica il 25 agosto del 1984, a Los Angeles, nella casa di Joanne Carson, tra i pochissimi amici rimastigli.

L'esperienza del Living Theatre

Tra le numerose esperienze d'avanguardia della scena e della cultura americane, un ruolo di primo piano spetta sicuramente al Living Theatre, compagnia fondata a New York nel 1947 da Judith Malina e Julian Beck.

In una continua fusione tra attività teatrale e impegno civile e politico, il LT fu impegnato, fino al 1960, principalmente a Broadway, mettendo in scena lavori della nuova drammaturgia sia americana (Gertrude Stein, William Carlos Williams,

John Ashbery, Paul Goodman) sia europea (Jean Cocteau, Federico García Lorca, Luigi Pirandello). Successivamente avviò la fase cosiddetta "Off-Broadway", fatta di tournée soprattutto in Europa e dell'elaborazione di nuove forme espressive, sempre più lontane dai dettami, per quanto innovativi, della drammaturgia. Il LT è stato per la prima volta in Italia nel 1961, portando un vento nuovo sulla scena. La compagnia è tornata a New York nel 2004.



Prendendo spunto dalle caratteristiche del

Tra pubblico e botteghino

■ di Luigi Lunari

Un principio nel quale credo fermamente, è che quando una città o una nazione diventa per così dire l'ombelico del mondo - o per lo meno di un dato mondo - lì si concentra e si realizza al massimo grado tutto il bene e tutto il male di quel mondo stesso. Così è stato per Roma antica e per quella del Rinascimento; così per la Parigi del Re Sole, per la Londra della compagnia delle Indie, la Venezia dei commerci con l'oriente, la Vienna della Felix Austria, e via dicendo. E questo vale per gli Stati Uniti del nostro mondo d'oggi: è là che confluiscono danaro e ricchezze, è là che si sviluppano industria e ricerca, che fioriscono cultura ed arte. Ripeto: nel bene e nel male. Sono stati gli USA a scatenare le disastrose guerre degli ultimi decenni, ma è anche negli Stati Uniti che i movimenti di protesta hanno sancito l'ingloriosa fuga dalla Corea e dal Vietnam e la magra figura legata alla *accomplished mission* dell'Iraq.

Il tutto per dire - sia pure prendendo il discorso un po'

alla larga - che questo vale anche per il teatro. Legati come siamo, noi europei, alla nostra millenaria storia teatrale, questa affermazione risulta difficile da masticare. Ancora il XX secolo si apre con Cechov, prosegue con Pirandello e Brecht, tramonta all'insegna di Beckett... ma non so fino a che punto questo straordinario arcobaleno regga il confronto col panorama americano, e - soprattutto - sia un fondamento adeguato per la piega che vanno prendendo le cose in questo inizio di millennio. Recentemente, trascinato da una discussione ad individuare il più grande e significativo autore del secolo che abbiamo alle spalle, ho finito coll'indicare Arthur Miller. Il teatro americano non si limita a Miller, naturalmente, e non si possono dimenticare Eugene O'Neill, Thornton Wilder, e Tennessee Williams, ma è Miller che soprattutto si impone: più di Pirandello con i filosofici tormenti dei suoi personaggi, più di Brecht con i limiti nei quali la contingenza della lotta politica lo ha costretto, ma soprattutto più di Beckett, con la sua rinuncia all'essere e al divenire, e il progressivo suicidio nel silenzio e nell'inazione. Arthur Miller - che comincia là dove Cechov conclude la

vicenda del teatro borghese - offre una perfetta sintesi dei compiti dell'arte drammatica: e con la *Morte di un commesso viaggiatore*, con il *Crogiolo*, con *Tutti figli miei* realizza una trilogia che fonde impegno umano e civile, verità e denuncia politica, in una sintesi esemplare dei problemi e della storia del nostro recente passato.

Passato, abbiamo detto. Perché in effetti anche il teatro di Miller è legato alla cultura della società che lo ha prodotto, e che sembra destinata ad essere superata da una più moderna e avveniristica società "democratica" e globale. È nel teatro americano che si manifesta ogni pensabile sviluppo verso un teatro che rappresenti appunto questa nuova società: con il suo inevitabile *décalage* sul piano della cultura e del gusto (direttamente proporzionale all'allargamento del pubblico che ne fruisce), con la sua apertura verso quella multimedialità che fonde in una gestualità più completa l'immagine e il suono, la parola parlata e il canto. Tutte cose - sia chiaro - i cui germi sono presenti nella storia d'Europa, ma che il teatro americano ha fatto propri con maggior respiro di libertà, con più autonoma indipendenza di giudizio, inventando la forma del mu-

L'appunto

teatro americano, il critico propone una riflessione

è possibile un terza via?

sical, che porta alle estreme conseguenze la struttura dell'opera lirica, dell'operetta, della commedia musicale, quasi - verrebbe fatto di dire - in una scanzonata interpretazione popolare dell'universo sonoro di Wagner, con la sua *Gesamkunstwerk*, ovvero con la fusione di tutti gli elementi spettacolari in un unicum indissolubile.

Il teatro americano è dunque oggi soprattutto teatro in musica; nel quale appunto la *theastai* (cioè il "vedere") del teatro si fonde con la *musikè* (ovvero il suono) in quello che possiamo definire "video music": questa almeno la definizione cui sono approdato in una mia recente *Breve storia della musica*. Legato alla cinematografia, con il quale ha uno scambio davvero istituzionale, questo nuovo teatro americano appare come la formula più adeguata alla piega che nel mondo stanno prendendo le cose. *Est-il bon? Est-il méchant?*, come dal titolo di una commedia di Diderot: è un bene o è un male? Ma è come chiedersi se è buona o cattiva la piega che per l'appunto sta prendendo il mondo!

Per limitarci dunque al teatro - o a quella forma che ne è l'erede - potremmo partire da una domanda: come vive il teatro? Chi

lo "paga"? Nella vecchia Europa, al mecenatismo paternalistico dei Luigi XIV e degli Esterhazy sono subentrate - dopo un precario interregno del "botteghino" - le sovvenzioni pubbliche. Negli Stati Uniti - regno del mercato e dell'iniziativa individuale - il mecenate è il pubblico, quindi di nuovo il "botteghino". Ma mentre nella suddetta vecchia Europa, il conflitto tra le esigenze dell'arte e le possibilità del botteghino è stato appianato dalle sovvenzioni, nel regno del libero mercato, questo appianamento non c'è: e il teatro deve dunque rivolgersi unicamente al pubblico, e solo su di lui contare. Ora, un fondamentale principio della storia del teatro (e non solo) dice che il cliente ha sempre ragione, e che "chi paga" vuole un prodotto che lo soddisfi. Così, come Molière, Racine e Corneille si prodigavano per soddisfare il re, così il teatro americano si prodiga per soddisfare il pubblico.

Queste premesse non sono esaltanti. E, in effetti, il teatro americano - quale ci appare oggi - è soprattutto volto al divertimento, predilige l'abbandono dei sensi alle lusinghe della musica e della coreografia rispetto all'impegno intellettuale e morale dei contenuti, e non sembra

poter uscire, per lo meno nelle sue manifestazioni più importanti e seguite, da una logica commerciale che lo lascia del tutto passivo di fronte all'indice di gradimento del pubblico più vasto. La logica della storia ci dice che quanto accade nella nazione leader - quale oggi sono per certo gli Stati Uniti, come già s'è detto all'inizio - si riproduce con un dato tempo di reazione in tutti i Paesi che le fanno corona e seguito. In questa logica anche noi cadiamo, ed è pur possibile che, sotto questo profilo, anche il teatro europeo si adegui ad una integrale commercializzazione dell'arte, nel disinteresse della voce pubblica. Tuttavia, giova richiamare anche un altro principio cui ci siamo appellati più sopra: quello che dice cioè che nella nazione leader si manifesta tutto il male ma anche tutto il bene del nostro mondo, e che dunque proprio negli Stati Uniti potrebbe avere inizio quella rivoluzione culturale che sappia conciliare le sempre più costose necessità della vita quotidiana con l'insopprimibile inutilità dell'arte.

Est-il bon? Est-il méchant? Ogni pronostico è più indicativo della mentalità di chi lo formula, che non di un'obbiettivo esame della

cose. *Così è, se vi pare*, potremmo rispondere con un altro titolo. Personalmente - se mi è consentita un inutilissima nota personale - non credo nell'utilità delle sovvenzioni pubbliche né nell'apporto del botteghino. Abbiamo citato en passant il grande teatro francese del XVI secolo, profumatamente pagato da Luigi XIV, ma forzatamente piegato ai gusti stanchi e immobili del suo regale committente fino ad esaurirsi nel nulla; altrettanto nefasto mi parrebbe un teatro piegato ai gusti del grande pubblico globale. Forse, l'arte deve stare alla larga dai soldi. I soldi rendono schiavi, e privano l'uomo del grande bene della libertà. Che le necessità della vita quotidiana ci condizionino alla caccia del soldo, è inevitabile. Ma l'arte non è necessaria: è solo un meraviglioso, straordinario "inutile". Qui sì, possiamo essere "liberi". "Povera e nuda vai, filosofia": diceva un antico detto. Ebbene: che sia così anche per il teatro? E potrà, questa parola nuova, venirci dal Nuovo Mondo?



COLLANA

- 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**
- 9 LUIGI PIRANDELLO**
- 10 SAMUEL BECKETT**
- 11 IL TEATRO BORGHESE. Cechov e gli altri**
- 12 IL TEATRO AMERICANO. Fra dramma di famiglia e musical**

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

Congresso Federale tra scuola ed enti locali



Si è tenuto per la prima volta a Vicenza, sede di Fita Veneto, il Consiglio Federale della Fita, ospitato nella città del Palladio sul finire del gennaio scorso. Una scelta, quella del centro berico, operata dalla Federazione per far sentire la propria vicinanza agli amici veneti, duramente colpiti a novembre da un'alluvione che ha procurato danni ingenti anche alla locale sede federativa. Accolti dal presidente Fita Veneto, Aldo Zordan, all'incontro hanno partecipato componenti del Consiglio Direttivo e presidenti e fiduciari delle varie regioni. La prima parte dell'appuntamento si è tenuta in un hotel alle porte della città, scenario di una "riunione fiume" durata ben dodici ore. Il giorno successivo, visita alla "recuperata" sede Fita, poi al Teatro Olimpico, gioiello palladiano della città. «Questa volta – ha commentato Pace durante la visita

alla sede veneta - abbiamo parlato meno di numeri e di regolamenti e più di sfide da affrontare, riuscendo tra l'altro a concludere il varo di due importanti progetti: un'intesa con l'Anci - Associazione Nazionale dei Comuni Italiani, che siamo certi sarà preziosa sia nelle realtà nelle quali la relazione col territorio è già ben avviata, sia soprattutto là dove ancora non si è creata o è debole; e ancora, in materia di formazione (quella dei giovani e quella dei loro formatori), è stata raggiunta un'intesa con Agis Scuola, referente del Ministero dell'Istruzione. Entrambi questi accordi - ha concluso Pace - segnano per la Fita nuove frontiere di collaborazione con enti e amministrazioni del territorio, per uscire finalmente dalle secche dell'essere considerati 'parenti poveri' del teatro professionistico e diventare parenti più rispettati". L'es-

sere in Veneto, tra le realtà Fita più avanzate e consolidate a livello nazionale, ha poi spinto Pace a un'ultima riflessione: "Le regioni più grandi dovranno 'trascinare' le altre: un tema che ci sarà modo di approfondire. Un commosso ricordo è poi andato a Paolo Giacomini, veneziano, scomparso nei giorni immediatamente precedenti il Consiglio Federale: "È stato uno degli uomini che hanno dato vita alla Fita - ha ricordato -. Sono felice di dire che durante questo Consiglio abbiamo approvato l'istituzione di un premio che Giacomini sosteneva da tempo, da assegnare a soggetti che si distinguono per il loro impegno in favore del teatro e che sarà diviso in due sezioni: una rivolta ai soggetti più diversi, l'altra riservata invece a iscritti Fita; e quest'ultima, è stato deciso, porterà proprio il nome di Paolo Giacomini". Lasciata la sede Fita, i par-

tecipanti si sono portati al Teatro Olimpico. Dopo una visita allo splendido teatro cinquecentesco, il primo al mondo ad aver avuto una copertura fissa, i componenti del Consiglio sono stati ospitati nell'adiacente Odeo. Qui, dopo un breve saluto del vicesindaco Alessandra Moretti, sono stati accolti dalla "padrona di casa", l'assessore alla Cultura del Comune di Vicenza Francesca Lazzari, dal Segretario alla Cultura della Regione Veneto Angelo Tabaro e dal presidente di Confartigianato Vicenza Giuseppe Sbalchiero, organizzazione imprenditoriale partner di Fita Veneto in varie iniziative (in particolare del Premio Faber Teatro, collegato al Festival Nazionale "Maschera d'Oro"). "Indubbiamente – ha concluso Pace – il Veneto si conferma una regione-guida, in ambito Fita, quanto a rapporto con il territorio, da portare ad esempio soprattutto come stimolo per il futuro, a dimostrazione che questo tipo di progettualità e di lavoro comune è possibile. Anche per questo guardiamo con fiducia ai progetti che abbiamo varato in questo Consiglio, che contiamo possano rappresentare un primo strumento di contatto con il territorio".

**Un'intervista con il
presidente della Fita
Carmelo Pace** 

Pace: «Obiettivi comuni con l'Anci e l'Agis»



Interessante colloquio con il presidente della Fita nazionale

In occasione della sua partecipazione, a Vicenza, al Consiglio Federale, abbiamo rivolto alcune domande al presidente della Fita nazionale, Carmelo Pace.

Come sta la Federazione?

Lo stato di salute sui numeri sicuramente è confortante, perché anche i risultati delle affiliazioni del 2010 hanno registrato un incremento, fatto questo particolarmente importante in un momento di crisi generalizzata come l'attuale. In questo quadro positivo, l'incontro a Vicenza è stato importante perché abbiamo avuto modo di parlare degli obiettivi per il 2011 e in particolare di quelle che sono le nostre relazioni con l'Agis Scuola e con il Ministero dell'Istruzione, in merito a questo protocollo d'intesa che abbiamo sottoscritto e che ci porterà a collaborare con l'Agis e quindi a riuscire, insieme a loro, a fare dei progetti che possano interessare le scuole, avvicinare gli studenti al teatro e soprattutto che possano formare le persone che hanno contatto con le scuole.

Tempi previsti?

Il protocollo è già sottoscritto e si sta lavorando alla definizione di un primo progetto. Poi si vedrà soprattutto il coinvolgimento

delle nostre strutture nel territorio, perché come sempre se l'input che viene dai protocolli a livello nazionale poi non viene concretizzato nel territorio non serve a niente.

C'è poi l'intesa con l'Anci...

Anche questa molto importante. In pratica, suo tramite noi ci siamo offerti come collaboratori per tutti gli enti locali per promuovere delle iniziative mirate alla valorizzazione delle identità culturali.

Questa intesa dovrebbe quindi servire sia a chi abbia già avviato rapporti con gli enti locali, come il Veneto, sia a chi fatichi a raggiungere questo obiettivo...

Diciamo che dove già ci sono buoni rapporti secondo noi sarà anche un conforto degli enti locali vedere un riconoscimento a livello centrale del nostro ruolo. Per coloro invece che hanno difficoltà a intessere rapporti con gli enti locali sicuramente è un'ottima occasione per iniziare un discorso e, ci auguriamo, delle iniziative sul territorio che non devono necessariamente essere solo lo spettacolo, ma possono essere tante; non ultima una collaborazione ad ampio raggio con i Comuni per avviare progetti di sensibilizzazione verso la cultura e le

tradizioni del territorio.

Crediamo molto in questa collaborazione, soprattutto per quelle realtà che si sentono scontentate, pensando che sia impossibile raggiungere certi risultati: invece vedere che è possibile, che in alcune realtà si sono ottenuti determinati risultati perché si è lavorato in una certa maniera, sicuramente può essere uno sprone.

Magari anche, trasversalmente, con quello che si sta facendo con l'Agis, quindi intrecciando scuole e territorio...

Certo. Diciamo che il bello del 2011 è proprio vedere questo grande panorama nel quale noi riusciremo a muoverci in diverse direzioni dando opportunità ai nostri associati e speriamo dando anche un contributo - piccolo, per quella che può essere la nostra capacità - a quello che è il mondo della cultura e dello spettacolo.

Ora quale sarà il prossimo passo con l'Anci?

Con l'Anci inizierà una campagna di promozione di questo protocollo, su due fasi: la prima diretta agli enti locali, nel senso che noi informeremo tutti i Comuni che è stato sottoscritto questo protocollo, spiegandone il contenuto e naturalmente sollecitandoli ad essere di-

sponibili ad avere dei contatti con le nostre associazioni, con i nostri quadri, con i presidenti provinciali e regionali; al nostro interno faremo invece una sorta di vademecum per le nostre associazioni, soprattutto per quelle che non sono tanto esperte nel proporsi con dei progetti compiuti, perché siamo convinte che la forza delle idee spesso è la chiave vincente nel rapporto con gli enti locali: è inutile andare e dire 'voglio fare la commedia, quanto hai, quanto non hai?'; è invece utile sedersi attorno a un tavolo e dire 'vediamo che cosa si può fare insieme ognuno con le proprie forze e capacità'. Quindi metteremo a disposizione tutto il materiale perché le realtà territoriali possano aprire questi rapporti nella maniera giusta. Poi tra l'altro a fine anno - questo l'impegno con l'Anci - verificheremo l'esito di questo protocollo, anche per comprendere che disponibilità c'è stata da parte dei Comuni e la capacità che abbiamo avuto noi di proporre: questo ci consentirà, in prospettiva, di concretizzare ancora di più questo significativo rapporto di collaborazione, che potrà vedere anche delle iniziative promosse con l'Anci nazionale e che poi vengano portate nel territorio.

Si è svolto con successo nei mesi scorsi, nella sala congressi di Confartigianato Vicenza, il Progetto Formazione promosso da Fita Veneto e aperto a tutte le associazioni artistiche iscritte.

Nel primo incontro, svolto si a novembre, si è parlato di sicurezza e antinfortunistica e dell'assicurazione. Sul primo si è espresso l'esperto Wladimiro Salmaso, mentre di assicurazione ha parlato Franco Pezzi. Molto seguito da un pubblico numeroso e attento, l'incontro ha tra l'altro visto la partecipazione del tesoriere della Fita nazionale, Francesco Pirazzoli, e ha toccato temi di concreta rilevanza, ora raccolti anche in un Cd-

Progetto Formazione Un ottimo successo

Vademecum, curato per gli aspetti fiscali dallo stesso De Giuli: al suo interno si trovano informazioni e approfondimenti; ricco anche il contenuto del Vademecum in tema di associazionismo, trattato anch'esso con taglio pratico: consultandolo è possibile avere tutte le informazioni necessarie per costituire un'associazione e per gestirla, sotto l'aspetto burocratico, contabile, amministrativo e fiscale.

Argomenti centrali del secondo appuntamento, svol-

ti con ottima affluenza in gennaio, sono stati invece l'associazionismo e gli obblighi fiscali ad esso collegati, con approfondimenti su temi quali la costituzione di un'associazione, le caratteristiche di questo tipo di organizzazione, la responsabilità personale, gli adempimenti richiesti presso la Pubblica Amministrazione e, ancora, gli obblighi e i documenti contabili con i relativi regimi, fino alla qualifica di ente non commerciale secondo le nor-

mative fiscali. Relatore sul tema dell'associazionismo è stato il vicepresidente della Fita nazionale, Gianfranco Ara, mentre degli aspetti normativi e tributari si è occupato il consulente Roberto De Giuli.

Tra gli argomenti trattati anche quello relativo alla possibilità, per l'iscritto a una compagnia, di esibirsi con un'altra: sulla procedura da seguire in questi casi sembra non esistere, al momento, uniformità di vedute; di conseguenza, il presidente di Fita Veneto, Aldo Zordan, ha chiesto alla Fita nazionale di esprimersi in materia, stabilendo una volta per tutte la posizione ufficiale della Federazione.

Ci ha lasciati Paolo Giacomini già presidente di Fita Veneto



A gennaio, come noto, si è spento Paolo Giacomini, appassionato cultore del teatro e, fin dalla sua nascita, instancabile sostenitore della Fita, di cui è stato anche presidente regionale dal 1984 al 1988; tra i vari altri incarichi di rappresentanza ricoperti in seno alla Federazione ha fatto anche parte del Direttivo Nazionale, partecipandovi pure, negli ultimi anni, come componente del Collegio dei Proviviri. Molto importante fu il suo impegno, in particolare, per la nascita degli strumenti di informazione della Fita regionale, pian piano cresciuti da semplici ma utili bollettini

periodici fino al periodico che ora state leggendo.

Al teatro si è dedicato attivamente per molti anni, in particolare attraverso la sua compagnia, El Garanghelo di Venezia, per la quale ha curato numerosi allestimenti, e come organizzatore di rassegne.

Con lui, la Federazione ha perduto un amico e un appassionato sostenitore. Alla sua famiglia e alla sua compagnia si stringono addolorate la Fita regionale e la Fita nazionale.

E addio anche a Italo Cunico fondatore di Piovene Teatro



Si è spento nei mesi scorsi Italo Cunico, fondatore e regista di Piovene Teatro, formazione teatrale del Vicentino attiva dal 1994. Nel '95, la sua prima messinscena fu *El pato a quattro* di Emanuele Zuccato, alla quale molte altre seguirono, fino agli allestimenti più recenti, come *L'oselo del maresciallo*, *L'eredità de la pora Sunta*, *A non saverla giusta*. Le sue regie sono sempre state caratterizzate da entusiasmo, grinta, spigliata leggerezza. È stato inoltre l'artefice, con l'aiuto di altri componenti della compagnia, di interessanti collaborazioni: con l'Istituto Comprensivo Fogazzaro

di Piovene, con la Pro Loco, con la Parrocchia e con il Comune; in particolare, da ricordare la Rievocazione storica del celebre episodio della peste a Piovene Rocchette, rappresentata tre volte. Entusiasta e volenteroso, generosamente dedito all'associazionismo e al sociale, Cunico è sempre stato molto impegnato in diverse realtà, tra le quali la Pro Loco, l'Associazione Commercianti e l'Associazione Calcio. Ora Piovene Teatro continuerà il suo cammino, conservando per sempre il ricordo dei bei momenti passati con l'indimenticabile Italo.

Piovene Teatro

■ di **Filippo Bordignon**

“Art happens” (“L’arte accade”), sosteneva con apparente semplicità il pittore statunitense James Abbott McNeill Whistler, verso la fine dell’Ottocento. L’avventura artistica di Julian Beck e Judith Malina, compagni nell’arte e nella vita fino alla morte del primo nel 1985, ha rappresentato la dimostrazione del fatto che determinare l’accadimento di un’azione può insegnare ai suoi esecutori (l’attore) e a chi lo recepisce (il pubblico) un allargamento della comprensione umana dell’atto artistico e una fruizione artistica delle nostre vite, come esseri umani.

Teatro della provocazione sana e liberatoria, il Living Theatre merita il plauso di aver coniugato con innegabile naturalezza le decine e decine di istanze rivoluzionarie di cui gli States furono incontrastati paladini dalla seconda metà degli Anni ’50 e per tutti i ’60 dello scorso secolo; teatro dunque, come

Living Theatre la provocazione portata in scena



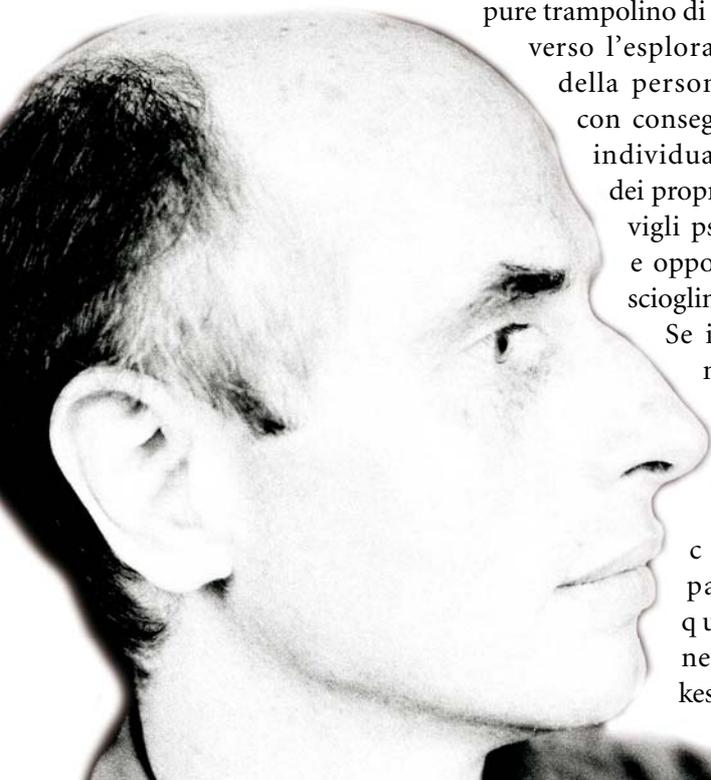
Fondato nel 1947 da Julian Beck e Judith Malina, ha coniugato le istanze rivoluzionarie degli anni '50 e '60

stradicamento a tutto tondo di ogni sua convenzione ma pure trampolino di lancio verso l’esplorazione della personalità, con conseguente individuazione dei propri grovigli psichici e opportuno scioglimento.

Se il primo periodo della compagnia, quello newyorkese (in-

dicativamente dall’esordio ufficiale nel 1947 fino al ’60), ha rappresentato la pur importante trasfigurazione del teatro moderno grazie ad ambiziose riscritture di grandi autori americani (la mai abbastanza nominata Gertrude Stein, William Carlos Williams e John Ashbery) e la glorificazione di capisaldi europei (Garcia Lorca, Cocteau) è certo il prosieguo col movimento Off-Broadway, la seconda parte che dai ’60 giunge ai giorni nostri, ad aver innescato e fatto esplodere la possibilità di una rivoluzione ‘morbida’ destinata a influenzare ancora per molto il futuro che verrà. È

allora che il Living diviene una compagnia itinerante, pronta a invadere le città con la carica sovversiva del suo manifesto in perpetua evoluzione. Le ragioni, sono più prosaiche che poetiche: su tutte uno spiacevole processo per evasione fiscale nei confronti della coppia e la crescente ostilità delle istituzioni per motivi meramente politici. La necessità, però, si dimostra una volta in più possibilità di rinascita dalle proprie ceneri: il periodo di lontananza dagli States infatti avrà il duplice merito di rendere noti i nostri in Europa e cementare la loro popolarità nel Paese di provenienza.



Sotto un profilo prettamente tematico, il periodo Off origina una serie di rappresentazioni ancor più innovative in virtù di un ulteriore slegamento nella recitazione dal vincolo del 'personaggio' e dalla condanna della finzione. Come location, luoghi non istituzionali e non necessariamente attrezzati per rappresentazioni sceniche (cantieri, scuole, strade) divengono possibilità aggiuntiva per affrontare imprevisti da risolvere nell'attimo stesso della traduzione attoriale, assorbendo atmosfere sempre diverse e difficilmente preventivabili. Il 'contesto' viene creato con la gioiosa semi-casualità che è comprensione adulta del gioco e delle sue regole: le oltre ottanta produzioni/ 'azioni' del Living hanno attraversato ben venticinque Paesi, beandosi nella caotica contaminazione di possibilità multilinguistiche e concedendo ai 'presenti in sala' la garanzia di uno spettacolo ufficialmente costituito nel suo svolgimento. Dopo la morte di Beck il testimone è passato a Hanon Reznikov; mancato anche quest'ultimo nel 2008, fortunatamente però il virus era ormai inoculato a dovere. Oltre a una continuazione 'istituzionale' (le virgolette sono d'obbligo rispetto a un teatro che ha evitato con testardaggine le trappole di catalogazioni o istituzionalizzazioni), va riconosciuta una deriva meno evidente, quella cioè che ha sancito la nascita di fenomeni popolari come il flash mob e suoi sottogeneri (freeze, silent rave ecc.), performance di carattere gratuito pianificata attraverso social network e che riguarda spes-

Cinema, un'occasione mancata

Per meglio investigare le potenzialità espresse dal Living Theatre il medium cinematografico sarebbe potuto figurare come una possibilità preziosa; sfortunatamente le poche pellicole che raccontano gli sforzi compiuti a questo riguardo sono virtualmente inaccessibili per il pubblico italiano. Già in Francia la sua situazione è assai diversa, con la proiezione dei titoli sopravvissuti al degrado del tempo spesso in occasione di rassegne dedicate al beat o più generalmente agli Anni '60, magari precedute o succedute da un concerto jazz. Il titolo a noi più familiare è certamente l'episodio *Agonia*, diretto da Bernardo Bertolucci per il film a puntate *Amore e rabbia* del '69 ma esistono alcuni episodi altrettanto degni di menzione che si attestano come vere e proprie trasposizioni cinematografiche di lavori teatrali, da ricercare su youtube in attesa di un'opportuna riedizione sul mercato. In primis chiameremo in campo l'immane film-



maker 'cult' Jonas Mekas, che col suo *The brig* tratteggia uno spietato ritratto del potere militare, in perfetta aderenza con le tematiche del tempo (aggiungeremo perciò spiritualità orientale, denuncia sociale, tensioni razziali, guerra in Vietnam, rivoluzione sessuale, tossicodipendenza). Altri artisti da investigare con attenzione sono l'italiano Alfredo Leonardi (*Living & Glorious, J. & J. & Co., Amore amore*), Sheldon Rachlin e Philo Bregstein. Pur non direttamente coinvolto nell'attività del Living, azzarderemo anche il nome di John Cassavettes, regista indipendente newyorkese che, con pellicole quali *Una*

moglie o *Mariti* (oggi disponibili grazie a Rarovideo), ha tracciato un percorso di cinema improvvisato spesso godibile (l'esordio con *Shadows* nel '59) e di indubbio impatto emotivo (il teatro nel teatro di *La sera della prima* con la commovente interpretazione della moglie Gena Rowlands). Se il volto di Beck è comparso sul grande schermo anche in ambiti esterni al Living ma di pur pregevole fattura (l'*Edipo Re* di Pasolini e il *Cotton Club* di Coppola), dispiace che il talento della Malina abbia trovato fin'ora la sua massima esposizione nei panni di Nonna nella prima versione cinematografica de *La famiglia Addams*.

so un'azione insolita svolta collettivamente dai suoi partecipanti, testimoniata attraverso filmati amatoriali poi riversati nella 'rete' a modo di testimonianza. Difficile invece sintetizzare l'irripetibile alchimia generativa tra Beck e Malina. Nella metà degli Anni '40, lui pittore astratto amico di Jackson Pollock, lei tedesca di origini e figlia d'arte da

parte di madre (il padre rabbino): fu chiara a entrambi, dalle prime discussioni, la necessità di una rivoluzione che rispecchiasse il cambiamento lì a venire (la nascita della generazione 'beat', la controcultura, il conio di nuovi generi musicali popolari, il pacifismo ecc.). Se il più completo compendio alle intuizioni del Living è rappresentato dal saggio di

Beck Theandric (Socrates editore), azzarderemo per il neofita un sunto visivo efficace nell'opera *All star* (rintracciabile sul solito youtube) di Nam June Paik, esperimento di video arte contenente estratti di performance storiche mischiate a eccessi visivi e sonori (merito anche del nipponico

Un "flash mob". In primo piano la modella Tyra Banks

Ryuichi Sakamoto); ad affiancare *All star* con l'estetica del Living è soprattutto la volontà di scontrarsi con la possibilità di un linguaggio universale, violentando i medium espressivi a portata di mano quali che siano le risultanti (in entrambi i casi infatti, è innegabile il rischio di manierismi, cattivo gusto e amatorialità).

Per meglio investigare le ragioni di un viaggio semipernamente in bilico tra realtà e sua rappresentazione va esposta brevemente una possibile teologia dell'atto interpretativo secondo il Living. La sacralità della concezione beckiana di rappresentazione poggia buona parte delle sue fondamenta sull'interpretazione orientaleggiante di concetti quali spazio, apparenza, azione e movimento. Non va scordato che proprio negli Anni '50 prendono piede, negli States, gli insegnamenti del buddismo occidentalizzato di maestri quali Suzuki Roshi (il quale esercitò per inciso una profonda influenza anche sul compositore John Cage). La teoria più nota di Suzuki, a esempio, secondo la quale "nella mente di un principiante ci sono molte possibilità, in quella dell'esperto poche" significa non tanto uno stimolo a non coltivare la professionalità del proprio mestiere, quanto piuttosto un invito a far tabula rasa di un metodo che si dà già per appreso, al fine di pervenire a soluzioni originali. Più che alla generazione di un attore impostato secondo canoni legati al passato l'aspirazione



è di chiamare a sé adepti interessati a sperimentare sulla propria pelle il rischio della contemporaneità con le fratture linguistiche, i tonfi e le contraddizioni di tutta la sua carica più libertaria e anarchica. Un testo commissionato nel '52 allo stesso Cage dai coniugi Beck-Malina, sancisce perentoriamente: "Non ottieni nulla scrivendo, suonando e ascoltando un brano musicale; ecco, ora le nostre orecchie si trovano in una condizione ideale". Parafrasando il pensiero del compositore losangelino, la condizione costitutiva per l'azione deve prima di tutto abbandonarsi a un vuoto ideale, alla consapevolezza della sua caducità, della sua natura inconsistenza e della sua finitezza. Ma non si pensi a una mancanza di metodo o rigore: i testi di e su Beck tratteggiano un intellettuale in contatto con la propria epoca e dunque capace di descriverla scartandone il sovrappiù: gli episodi più memorabili del Living sono un urticante ma

gioioso esercizio di sintesi. Vale l'esempio con la pratica della meditazione yoga: non si tratta di 'non pensare a nulla' ma di piegare la mente, con sacrificio e costanza, alla contemplazione del vuoto inteso non come 'mancanza di' ma di 'non necessità di'. Si è detto, 'rivoluzione morbida': il *modus Beck-Malina*, pur essendo qualcosa di nuovo, non intende togliere spazio al preesistente né vanificare le conquiste del passato. La sua politica è di generare un'opera che attesti la straordinarietà del lavoro collettivo (inteso come partecipazione attiva di tutti i componenti, liberi di intervenire con la propria soggettività a caratterizzare i canovacci), esempio di una filosofia della condivisione senza primi posti ma, pure, senza vincitori o sconfitti. L'equilibrio tra regia, elaborazione del testo, creazione della messa in scena, design e musica possiamo immaginarlo come un fluido, animato dalla necessità dei suoi costituenti e incapace

di rinunciare alla propria natura fisica nonostante manipolazioni d'ogni sorta. Letta sotto questo profilo, l'interpretazione contempla inoltre l'impossibilità dell'errore: una volta che qualcosa accade, accade autenticamente. Sarebbe a dire? L'arte che trascende la finzione, avviene senza curarsi di causa ed effetto, consapevole che ciò che intellettualizziamo diviene troppo spesso il nuovo paracocchi della nostra presunzione. Se c'è della ragione nel sostenere che una parte del fascino esercitato dal Living ha risieduto nella carismatica personalità di Beck, è vero altresì che oggi i laboratori di ex-allievi del movimento nascono e si moltiplicano a vista d'occhio: a essersi esauriti perciò, sono solo i luoghi comuni e le generalizzazioni che avevano pur contribuito ad amplificarne la popolarità (l'etica 'peace and love', la promiscuità sessuale, gli orientismi fini a sé stessi). Il significato, come

sempre, è esclusiva ultima del fruitore: l'artista dunque, non sarebbe che l'ideatore di una forma per contenuti già in possesso al fruitore. Un lavoro senza trama o personaggi come *Mysteries and Smaller Pieces* (1964) vuol palesare, prima ancora del suono inizio, che pur avendo pagato un eventuale biglietto noi non possediamo l'opera, né l'autore, né il suo pensiero. Non possediamo che noi stessi, in momentaneo rapporto con *Mysteries and Smaller Pieces*.

È un argomento, quello del 'niente', che dovrebbe sfuggire alle più cattedratiche divagazioni e ricongiungersi con l'evidenza spicciola di certa saggezza taoista, la quale si limita a osservare che della tazza non utilizziamo il corpo fisico, ma il vuoto che permette di essere colmato con il liquido.

L'insegnamento di libertà promosso dal Living ha trovato in Italia ospitalità fin dai suoi primi vagiti: già a partire dal '61 la seconda ondata esordisce con *The Connection* a Roma, Torino e Milano. Significativa sarà inoltre la sua presenza presso la Biennale di Venezia (in quegli anni già fortemente scossa dalla metodica distruzione del 'teatro di regia' a opera di Carmelo Bene). Non stupisce perciò che, dal 1999 fino al 2004, la sede europea del Living abbia trovato ospitalità a Rocchetta Ligure (Provincia di Alessandria); testimonianze preziose di questo periodo il documentario *Resist!* dell'attore Livng Dirk Szuszies e *Love and Politics*, basato su uno degli ultimi testi di Beck. Oggi il Living è tor-

Il Movimento Panico

Sul versante europeo la risposta più dissacrante allo sperimentalismo del Living fu senz'ombra di dubbio quella promossa a Parigi, pur in un ambito semiconosciuto al di fuori dalla cerchia dei suoi adepti/frequentatori, dal Movimento Panico teorizzato da Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal e Roland Topor.

“La nostra generazione attuale – recita il manifesto del 1965 – è un circo in cui i personaggi si dividono in clown, ‘augusti’ e pubblico. L'uomo panico è il clown; il cittadino che afferma una sola idea alla volta, cerca una sola soluzione per ogni problema e crede di ‘essere’, è l'augusto; l'immensa massa di sfaccendati inerti è il pubblico.

Tuttavia ogni pubblico è un augusto in potenza e ogni augusto può evolversi in clown perché il mondo è panico”. Gli spettacoli panici, tenuti spesso in località clandestine per la durata di una notte intera, fusero con lucida follia le intuizioni pervenute dagli States (inclusa la freschezza scapigliata dal mondo del rock), le citazioni colte dei suoi appartenenti (una mistura di surrealismo, dada e fluxus) e patinando il tutto con la colorata leggerezza del fumetto (che il surrealismo, a esempio, aveva rinnegato con snobistico intellettualismo).

Dal melting pot di questi ingredienti e unitamente ai caratteri eccessivi dei tre ideatori, sono giunte a noi testimonianze (preva-



lentemente orali e fotografiche) di eventi rivolti alla distruzione generativa di set allucinati, con azioni di sconcertante impatto visivo oggi confluite nelle operazioni psicomagiche del 'non-guru' Jodorowsky, si tratti della lettura pubblica dei tarocchi o della ricostruzione degli alberi genealogici del pubblico, compiuta utilizzando persone in carne e ossa alle quali affidare i ruoli dei vari parenti per esorcizzare traumi infantili e rinascere psichicamente a nuova vita.

nato nella nativa New York, dichiarando la necessità del recupero di quell'urgenza espressiva sbocciata nei sixties ma progressivamente mercificata dai media fino a snaturarne il significato più profondo. Le sue aspirazioni, al solito, puntano all'infinita grandezza del cielo e si riassumono nella domanda fondamentale che la voce di Beck continua a martellare nelle orecchie di chi vorrà ascoltarla: “Come possiamo fare un teatro che valga la vita dei suoi spettatori?”. La risposta sta forse nella continuazione di un teatro totale che incontri una vita totale, senza quinte dietro cui nascondersi e con un solo imperativo da non tradire: living ('vivere')!



Come leggere un testo teatrale

■ di **Giuliano Polato**

(Si conclude la riflessione, legata a un eventuale allestimento di *Quando noi morti ci destiamo* di Henrik Ibsen).

È Irene lo specchio in cui Rubeck non vuole guardare: egli ne ha paura perché in quello specchio non c'è il vuoto, ormai divenuto compagno tranquillante della sua esistenza, ma il suo "sé" più autentico e puro e profondo.

È Irene lo specchio che fa orrore a Rubeck, perché lei è ciò che anch'egli prima era e ora è: la Vita che muore ma che non accetta questa sorte. Irene è morta, uccisa da Rubeck, perché fu lui a togliere, a negare ogni illusione, ogni speranza. Ma ora essa, la vera Sposa dello scultore, vuole che il capolavoro per cui aveva posato ("Il giorno della Resurrezione"), il loro "figlio", divenga realtà. Rubeck glielo deve.

E così comincia il cammino.

Un itinerario verso l'alto, in cui mano a mano che si sale, ricominciano ad apparire i profumi, i colori, i suoni; la luce non è più abbacinante ma diviene calda, ti avvolge e ti fa partecipe della melodia degli astri. Bisogna salire, dolcemente, abbandonare il piano, superare la collina, osare arrampicarsi sulle rocce più ardite e aguzze per giungere a trovare lo scrigno che contiene il tesoro per cui si è finalmente riusciti a cedere tutte quelle che, gabbando noi stessi, chiamavamo ricchezze (e che per Maja e il cacciatore ancora tali sono, non avendo essi l'ardire di continuare a salire, ammalati dalla suaudente voce di sirena delle "sicurezze" che li attendono al piano cui fanno ritorno); lo scrigno che contiene la Verità, e quindi la Vita; lo scrigno di cui, chi si è finalmente destato dalla Morte, detiene la chiave.

E, nell'anelito alla vetta, la pace. Quella che su Irene e Rubeck invoca l'ossessiva, incombente e inquietante presenza scura della Diaconessa.

Conclusioni

Le confuse e disorganiche riflessioni che precedono mi hanno portato a concepire lo spazio scenico, in cui poter re-

alizzare il capolavoro ibseniano, suddiviso in più piani che suggeriscano l'idea della ascensionalità del cammino dei protagonisti del dramma: l'assito del palcoscenico è il piano, la spiaggia, la riva del mare da cui tutto prende le mosse, bagnato da una luce bianca e fredda: su di esso nient'altro che due (non di più) seggiole da spiaggia bianche di tela sulla destra e una sulla sinistra a creare due distinte zone: a destra quella della convenzione, in cui si svolge la prima parte del primo atto (i dialoghi cui partecipano Rubeck, Maja, l'Ispettore dei bagni e Ulheim), a sinistra quella del rinnovarsi della lacerazione della seconda parte dell'atto primo (dal dialogo di Irene e Rubeck sino alla fine dell'atto stesso).

Un secondo piano, di altezza modesta e con accesso mediante rampe inclinate, è quello della collina in cui la luce più ambrata, la distanza dalla spiaggia sottostante (luogo dei ritualismi sociali), l'uso di vesti che non indulgono al formalismo e la libertà di gestualità più dolci e meno compassate inducono all'apertura del cuore, allo smascheramento, all'allontanamento dall'ipocrisia: qui si sviluppa il secondo atto.

Il terzo piano, per l'ultima parte del dramma, è quello della montagna, più alto, quasi completamente slegato

da ciò che le soggiace se non per la presenza di una ripida scala che, unica strada anche se impervia, può ricondurre alle sicurezze del piano, anche se la si può percorrere confidando unicamente sul proprio "io", sulla quale ognuno deve pensare unicamente a sé stesso, anche quando sembra essere con noi chi ha la parvenza del soccorritore: ma non è che maschera, come quella che abbiamo deciso (scelto?) di indossare al nostro ritorno al quotidiano immobile. Lassù ogni convenzione, anche delle vesti e del gesto, è abbandonata, la luce trasforma i volti e scava gli animi, tutto riacquista il pre-sentimento della Verità, qui si comincia sentire il pulsare della Vita: quella Vita e Verità che si trovano sulla cima incombente, su cui Irene e Rubeck saliranno, chiuse nello scrigno che in vetta giace e la cui chiave è deposta nel candido uovo la cui immagine si staglia sul manto della montagna.

E dopo la nebbia che ha avvolto l'epilogo della vicenda, solo un bianco immacolato e luminoso rimane a guidare il grido misericordioso della nera Diaconessa che, dal piano, rompe finalmente la morbosa catena con cui aveva tenuta avvinta a sé Irene. Un grido che, dietro la parola Pace, cela Libertà, Verità, Vita.



i «numeri» della Fita regionale...



- ▶ 1 Comitato regionale
- ▶ 6 Comitati Provinciali
- ▶ 252 Compagnie
- ▶ 3.865 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 3500 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

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)
Tel. 045 6780521 - Cell. 328 9757934
dirigente@istitutobosco.it

Comitato di Rovigo

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

Comitato di Venezia

Cannaregio, 483/B
30121 Venezia
Tel. 041 0993768 - Cell. 340 5570051
fitavenezia@libero.it

Comitato di Vicenza

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

