

fitainforma

ANNO XXIV - N. 4
dicembre 2010



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

Monografie

**CECHOV
E IL TEATRO
BORGHESE**

Festival

**I FINALISTI
DELLA XXIII
MASCHERA D'ORO**

Contemporaneo

**QUANDO
IL TEATRO
VA AL CINEMA**

Autori veneti

**RICORDANDO
CESCO BASEGGIO**

Alluvione: una dura prova

Paura, sgomento, rabbia e tanti danni. Ma la solidarietà avrà la meglio sul fango

dicembre 2010

tra gli argomenti di questo numero:

SOMMARIO

1 Editoriale

Alcune riflessioni di Aldo Zordan sulla recente alluvione in Veneto.

2 Alluvione

In questo numero dedichiamo alcune pagine al racconto per immagini dell'inondazione che ha colpito molti centri della regione, tra i quali Vicenza, sede della segreteria di Fita Veneto. Giorni difficili per tutti, ma caratterizzati anche da una straordinaria catena di solidarietà.

8 Festival

Resi noti i nomi delle sette compagnie, provenienti da tutta Italia, che si sfideranno per la conquista della XXIII edizione della Maschera d'Oro

I-XVI INSERTO - Il teatro borghese. Cechov e gli altri

Nuovo appuntamento monografico con la collana "Educare al Teatro". In questo numero parliamo di un genere che, dopo essersi formato nel corso di alcuni secoli, è giunto a piena maturazione fra '800 e '900, con innovatori quali Cechov, Ibsen e Strindberg.

27 Approfondimenti: Leggere il testo

28 Autori veneti: Cesco Baseggio

29 Contemporaneo: il teatro incontra il cinema

In copertina: una significativa immagine della desolazione in quartiere Barche a Vicenza, che ospita la sede della segreteria di Fita Veneto e di Fita Vicenza



fitainforma

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



**giunta
regionale**

Direttore responsabile
ANDREA MASON

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

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

Responsabile editoriale
ALDO ZORDAN

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

Segreteria
Cristina Cavriani
Giuliano Dai Zotti
Roberta Fanchin
Maria Pia Lenzi

Stampa
Tipografia Dal Maso Lino srl
Marostica

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

Alluvione: una prova dura, ma che ha tirato fuori il meglio di noi

Cari Amici,

in questo numero di dicembre, nel quale solitamente ci piace regalarvi qualche pagina dal sapore più leggero e gradevole per chiudere in bellezza e serenità un anno di impegno e, spesso, di problemi, ci troviamo invece a fare in conti con le conseguenze di un evento che, come ben sapete, ha messo duramente alla prova Vicenza, la sua provincia e altri centri del Veneto. La nostra sede di Stradella Barche è stata colpita in maniera molto pesante, come avete potuto constatare nel sito www.fitaveneto.org che ha costantemente monitorato la situazione e come abbiamo voluto "fissare" nelle pagine di questo numero del nostro giornale: una sorta di diario, di memoria storica, di fotocronaca di giornate che la nostra Federazione non dimenticherà. Ci sono stati momenti davvero difficili. Di preoccupazione, di paura. Di amarezza, di sconforto. E di rabbia, inutile negarlo, per come certe cose sono andate e per come certe altre non sono andate.

L'allerta è ancora alta, legata al livello di quel fiume che, solitamente tranquillo, placido, amichevole, improvvisamente si è trasformato in un mostro impetuoso, violento, incontrollabile, che nella sua corsa ha travolto tutto, spazzando via case, cose, ricordi e, purtroppo, anche vite: e quando certe cose avvengono e ti guardi intorno, ti accorgi che poter dire "in fondo ho perso solo delle cose, si possono ricostruire" ti fa già sentire fortunato.

Per quello che ci riguarda, dicevamo, il danno è stato molto pesante. Al piano terra della sede tutto è andato distrutto: impianti, mobili, scrivanie, attrezzature, computer, stampanti. Tutto. E il conto è salato: quasi trentamila euro di danni.

Nonostante tutto, però, questa alluvione credo abbia lasciato dietro di sé, in mezzo a tanta rovina, anche qualcosa di buono: qualcosa che definirei un ritrovato senso di appartenenza, un sentimento che ha fatto muovere con straordinaria vitalità e generosità tutta la grande famiglia Fita. Quando le prime notizie su quanto stava accadendo a Vicenza hanno cominciato a rimbalzare attraverso i media, la risposta è stata immediata, fra telefonate, messaggi, proposte di aiuto. Tante volte ci lamentiamo per l'apatia con la quale viene vissuta la Federazione... ma questa volta non è stato così: ci si è sentiti coinvolti in prima persona, ci si è sentiti "parte" di qualcosa per cui valeva la pena darsi da fare, partecipare. Abbiamo toccato con mano la solidarietà e il suo significato, il peso che può avere anche solo una parola detta al momento giusto, quando ti sembra che tutto ti stia crollando addosso.

Per questo c'è una parola che non ci stancheremo di ripetere a quanti si sono subito messi in movimento, chi con pale e scope per pulire, chi proponendo iniziative per raccogliere fondi: grazie. Grazie agli amici della Fita, grazie agli abitanti del quartiere Barche, grazie a quanti vorranno dare un contributo attraverso il conto corrente che abbiamo aperto appositamente per questo: per ricostruire insieme.

L'augurio di un Buon Natale, a questo punto, ha davvero per tutti noi, quest'anno, un sapore diverso. E l'augurio più sincero e grande che ci sentiamo di fare è che nessuno di noi perda quello che ha trovato in questa sciagura: la voglia di partecipare e di dare una mano, la voglia di esserci, la voglia di non essere indifferenti.

Ancora grazie per quello che avete fatto e per quello che farete. E un felice, sereno, buon Natale.

Per contribuire alla ricostruzione della sede regionale, potete utilizzare questo conto della Banca Popolare di Vicenza

Iban: IT13S0572811810010570750547

causale: EMERGENZA ALLUVIONE FITA VENETO

L'editoriale

ALLUVIONE
01/11/2010

SENZA PAROLE

ALLUVIONE
01/11/2010

“Senza parole”. Crediamo non esista un titolo più adatto per esprimere lo sgomento, profondo e assoluto, che abbiamo provato nei giorni dell’alluvione che ha colpito ai primi di novembre Vicenza, sede della segreteria di Fita Veneto e Fita Vicenza. Sgomento, paura, avvilitamento, dolore, sconforto. E rabbia. I sentimenti più diversi si sono intrecciati nelle menti e nei cuori di quanti, in quei giorni drammatici, hanno vissuto ora per ora l’inarrestabile crescere della marea di acqua e fango che ha invaso metro dopo metro le strade e le piazze, insinuandosi nelle case e nelle vite di gente che, fino a poche ore prima, si sentiva tranquilla, al sicuro, protetta da cose del genere, di quelle che pensi sempre capitino “agli altri”. Ebbene, questa volta “gli altri siamo noi”. C’è chi ha perduto molto. C’è chi ha perduto tutto. E a loro, prima di ogni altra considerazione, vanno il nostro pensiero e la nostra solidarietà di compagni di sventura.

Come Fita Veneto, abbiamo visto distruggere moltissimo in termini materiali e ancora di più in emozioni, ricordi, sentimenti. I danni alla sede sono pesanti, pesantissimi: il piano terra, invaso da circa un metro e mezzo d’acqua, è andato completamente distrutto; mobili, scrivanie, sedie, computer, impianti, documenti... non è rimasto niente; la valutazione dei danni arriva a quasi trentamila euro. Ma per il resto, per i ricordi, per la



Il quartiere delle Barche, dove si trova la sede Fita, in una delle prime immagini dell’alluvione: sono le dieci del mattino di lunedì 1 novembre e il livello dell’acqua era ancora destinato a crescere



E dopo l’acqua, il fango. Ecco un’altra immagine delle Barche a poche ore dal ritiro delle acque esondate dal Bacchiglione, che hanno lasciato dietro di sé una coltre di fango e sporcizia

documentazione storica della federazione, quello che l’acqua ha cancellato non si potrà più recuperare.

“Quando abbiamo visto il quartiere in cui si trova la sede di Fita Veneto invaso dall’acqua - racconta Aldo Zordan, presidente regionale della Federazione - eravamo molto preoccupati; ma quando l’acqua ha cominciato a ritirarsi e abbiamo visto quello che ha lasciato dietro di sé... è stata dura, ci veniva da piangere”.

“Comunque - continua Zordan - ci siamo messi immediatamente al lavoro, grazie all’aiuto di alcuni volontari della Fita, e abbiamo cercato di salvare quanto più materiale possibile, ripulendo e soprattutto lavorando per rimettere in funzione quanto prima la segreteria regionale e quella attigua della provincia di Vicenza (anche se il piano terra è praticamente tutto da ricostruire, sia come arredi che come impiantistica). Abbia-

mo fatto di tutto per tornare operativi quanto prima”.

A fare male, comunque, non è stata solo la massa d’acqua e di fango che ha messo in ginocchio Vicenza: “Posso affermare per esperienza diretta che ci sono state molte mancanze - commenta il presidente di Fita Veneto - sia prima dell’alluvione, in termini di informazione ai residenti, sia dopo, nell’assistenza da parte de-

continua ►

**ALLUVIONE
01/11/2010**

gli organismi competenti, che almeno per quanto ci riguarda (pur trovandoci in una delle zone del centro più colpite dall'esonazione) non sono stati di alcun aiuto, praticamente inesistenti. Le istituzioni hanno dimostrato la loro inefficienza, parlavano, discutevano, si rimpallavano le colpe: i cittadini lavoravano. La Protezione Civile girava, osservava; l'esercito indossava la maschera antigas; i cittadini e i volontari mettevano le mani nel fango".

Per non parlare dei media nazionali: "Da parte loro - denuncia il presidente di Fita Veneto - si è assistito a un'indifferenza quasi totale, mentre Vicenza e buona parte del Veneto vivevano una vera tragedia: abbiamo visto ben altri atteggiamenti quando simili sciagure hanno colpito altre zone". Ma questo non ha fermato la gente: "L'alluvione del 1° novembre ha lasciato il segno - continua Zordan - ma ancora una volta i veneti hanno dato prova di capacità, laboriosità, senso del dovere e grande solidarietà: in pochi giorni hanno liberato e ripulito città e paesi da montagne di macerie e fango".

L'unica nota positiva in un momento tanto drammatico è venuta proprio da questa voglia di non lasciarsi abbattere, insiste Zordan: "E dal valore della gente: di quella del quartiere delle Barche, che ha dato vita a una straordinaria catena di solidarietà, fatta di piccoli grandi gesti di aiuto e colla-



Su Il Giornale di Vicenza del 9 novembre, un servizio è stato dedicato alle perdite subite da alcune istituzioni culturali le cui sedi si trovano in quartieri particolarmente colpiti dall'alluvione. Tra queste anche Fita Veneto.

borazione (dal caffè portato a chi lavorava in mezzo al fango all'idropulitrice prestata a chi non l'aveva); e di quella del teatro, che da tutta la provincia, da tutto il Veneto e da tutta Italia ci ha letteralmente tempestato di telefonate, e-mail e messaggi per sostenerci e rincuorarci, offrendo il proprio aiuto, proponendo di organizzare

spettacoli per raccogliere fondi con i quali aiutarci a ricostruire. Impossibile citare e ringraziare tutti quelli che si sono messi in contatto con noi - compagnie, operatori, dirigenti e amici di altre federazioni - e allora ne citiamo uno solo, come rappresentante di quella straordinaria generosità e vicinanza che abbiamo sentito

in quei giorni e che davvero ci sono state di sostegno nei momenti peggiori: un rappresentante della Fita de L'Aquila, in Abruzzo, città che nell'aprile 2009 è stata quasi completamente distrutta dal terremoto. Il grazie che gli rivolgiamo si allarga a tutti quelli che hanno avuto un pensiero per noi".



FOTOCRONACA - Acqua, fango e generosità



Qui sopra, un'altra immagine del quartiere delle Barche. A sinistra, il cortile posteriore della sede. Qui accanto, un portone del quartiere: il livello dell'acqua è evidente

Ricostruire insieme: ecco come dare un contributo

Nei giorni dell'alluvione che ha piegato Vicenza e la sua provincia e si è fatta pesantemente sentire anche in casa FITA, l'unica luce nel buio dello sconforto è stata la straordinaria solidarietà dimostrata dalla grande famiglia del teatro vicentino, veneto e italiano e da quanti si sono stretti insieme per superare un momento tanto drammatico. Innumerevoli sono state le proposte d'aiuto pervenute da ogni parte ma a tutti, prima dell'effettiva valutazione dei danni, abbiamo rivolto un grazie e chiesto di attendere. Ora, la valutazione è fatta: c'è praticamente da ricostruire il piano terra della sede, dagli impianti ai mobili, alle attrezzature (computer, stampante, fax, ecc.). Tornare pienamente operativi richiederà un investimento che arriva a quasi 30mila euro. E dobbiamo contare sulle nostre forze.

Pur avendo ricevuto proposte in tal senso, il Comitato Regionale ha preferito non chiedere un contributo fisso alle compagnie, lasciando invece piena libertà a chiunque voglia contribuire.

Abbiamo quindi attivato un conto corrente presso la Banca Popolare di Vicenza, attraverso il quale chi lo desidera potrà versare quanto riterrà opportuno.

Queste le coordinate:
IBAN: IT13S05728118
10010570750547

Causale:
EMERGENZA ALLUVIONE
FITA VENETO.

Grazie fin d'ora per quanto ognuno di voi, ognuno di noi, farà.

Anche questo è solidarietà.
Anche questo è essere FITA.

Aldo Zordan
Presidente F.I.T.A. Veneto

continua alla pagina seguente

FOTOCRONACA - La desolazione e la paura, lo sconforto e la rabbia...



In questa pagina, dall'alto, un'altra inquadratura del quartiere delle Barche, mentre, più sotto, lo sguardo si apre verso piazza Matteotti e la cosiddetta "Isola", slargo nel quale si trovano sulla sinistra il Museo Civico di Palazzo Chiericati e il Teatro Olimpico, entrambe opere del Palladio (sullo sfondo, leggermente a sinistra, è visibile la torre di Palazzo del Territorio, che fa appunto parte del complesso del teatro).

Qui in basso, la porta d'ingresso della sede Fita dopo il ritiro dell'acqua e, più sotto, la situazione all'interno quando è stato possibile iniziare a liberare i locali dall'acqua e dal fango.



ma lavorando insieme per ricostruire c'è spazio anche per un sorriso



In questa pagina, in alto a sinistra e in basso a destra un'immagine dell'interno della sede. Nelle altre foto, volontari impegnati nelle operazioni di recupero. Molto pesanti i danni: quasi 30mila euro in computer, mobili e impianti, con pressoché tutte le strutture del piano terra della sede andate perdute. Grazie agli sforzi di quanti si sono impegnati per intervenire fin da subito, comunque, si è riusciti a evitare danni ancora peggiori e a far tornare progressivamente operativa la sede.



Scelte le finaliste della 23^a Maschera d'Oro

Festival nazionale

Sono state rese note le sette compagnie finaliste che da febbraio a marzo prossimi si sfideranno, sul palcoscenico del Teatro San Marco di Vicenza, per la conquista della 23^a edizione della "Maschera d'Oro", il festival nazionale del teatro amatoriale organizzato da Fita Veneto. Questo l'elenco, con i relativi spettacoli: Arsenale delle Apparizioni di Asti con "Ubu Re" da Alfred Jarry, regia di Tommaso Massimo Rotella; La Barcaccia di Verona con "Nina, no far la stupida" di Arturo Rossato e Gian Capo, regia di Roberto Puliero; Accademia Teatrale Campogalliani di Mantova con "La fiaccola sotto il moggio" di Gabriele D'Annunzio, regia di Maria Grazia Bettini; G.A.D. Città di Trento con "Sacco e Vanzetti" di Mino Roli e Luciano Vincenzoni, regia di Alberto Uez; Laboratorio Minimo Teatro di Ascoli Piceno con "Hedda Gabler" di Henrik Ibsen, regia di Alessandro Marinelli; La Ringhiera di Vicenza con "Otello" di William Shakespeare, regia di Riccardo Perraro; Il Satiro di Treviso con "La ballata del barcaro" da Davide Stefanato e Xenia De Luigi, testo e regia di Roberto Cuppone.

Particolarmente complesso il lavoro di selezione, condotto - sulle settantotto candidate provenienti da tutta Italia -



Le compagnie venete finaliste: in alto, La Barcaccia di Verona, in basso a sinistra Il Satiro Teatro di Treviso, qui sotto La Ringhiera di Vicenza



in prima battuta dall'operatore teatrale Mariano Santin e dai giornalisti Giuseppe Barbanti, Alessandra Agosti e Lino Zonin, in seconda e definitiva dal drammaturgo Luigi Lunari, consulente artistico di Fita Veneto.

Il calendario dettagliato del festival - che si concluderà come sempre con una serata di premiazioni arricchita da

uno spettacolo - è in via di definizione e sarà annunciato quanto prima.

La campagna abbonamenti intanto è già iniziata e prevede, come consuetudine, abbonamenti a prezzo ridotto - 55 euro anziché 65 - per chi acquista entro il 6 gennaio. La prevendita è attiva nella sede regionale della Fita, in Stradella Barche a Vicenza.



DOCUMENTI



Il teatro borghese

Cechov e gli altri

Undicesima monografia della collana *Educare al teatro*. Ed è il momento di parlare di alcuni tra i nomi più noti della letteratura teatrale degli ultimi secoli. In effetti, se il dramma borghese conosce il suo massimo sviluppo nell'Ottocento, è nel Settecento (il secolo di Goldoni e dei lumi) che esso affonda le proprie radici; ma è altrettanto vero che quelle radici scendono ancor più in profondità, calandosi fino all'epoca di Shakespeare, autore al quale viene attribuito quello che da molti è considerato il primo testo definibile come "borghese", vale a dire l'anonimo "Arden of Feversham" (o "Arden of Feversham").

Quello che analizzeremo in queste pagine sarà dunque il lento processo che ha portato l'azione teatrale a spostarsi fuori dalle corti, fuori dai luoghi più fantastici, fin dentro le case della borghesia, mettendo sotto i riflettori la realtà quotidiana di questa emergente e poi centrale classe sociale; e sarà anche interessante osservare come questa classe sociale accoglierà questo interessamento nei suoi confronti, soprattutto da parte di chi ne metterà in luce non tanto le virtù quanto i vizi, tanto pubblici quanto privati. I grandi nomi del dramma borghese così come oggi lo identifichiamo si concentrano comunque tra l'Ottocento e i primi del Novecento. Tra questi, un ruolo di primo piano ha naturalmente Anton Cechov, grande innovatore della letteratura. Accanto a lui, andremo a ricordare altri autori di grande rilevanza, da Gotthold Ephraim Lessing (importante come teorico di questo rinnovamento della scena) a Zola e Sardou, da Strindberg a Ibsen, da Pirandello ad altri italiani. Ci concederemo anche un'incursione nel mondo del melodramma borghese, che ebbe in Giuseppe Verdi e Puccini le sue punte di diamante.

E il palcoscenico

La nascita del dramma borghese è un processo lungo alcuni secoli, che interessa vari autori

Quando il cammino è lungo, meglio cominciare... dall'inizio. Ossia, in questo caso, chiarendoci le idee sulla definizione del tema che intendiamo trattare.

Che cos'è, dunque, il dramma borghese? Si tratta di un testo teatrale che ha come protagonisti personaggi della borghesia, il cosiddetto terzo stato, o almeno della classe contadina più abbiente. Quel che conta, comunque, è che non vi si tratta principalmente di nobili, di coloro cioè che per lungo, lunghissimo tempo avevano avuto l'esclusiva sui palcoscenici, nelle frasi dei racconti e nei versi dei poemi. E insieme ai personaggi, naturalmente, cambia anche l'ambientazione: non più castelli o corti o luoghi esotici o fantastici, ma case e botteghe, strade e piazze. Nel contempo, anche il tono del narrato cambia: scende cioè dallo "straordinario" tipico di cavalieri e nobili a un "ordinario" fatto di quotidianità, normalità, in una parola realtà, riprodotta con verosimiglianza.

Da un punto di vista temporale, la fase matura di questa profonda trasformazione si colloca tra il Settecento e tut-

to l'Ottocento, ossia tra il secolo dell'Illuminismo e delle grandi rivoluzioni popolari antimonarchiche e quello della rivoluzione industriale e del consolidamento della posizione sociale ed economica di questa nuova e sempre più forte classe di imprenditori e professionisti. La quale però, va detto, non apprezzò sempre e co-



munque il modo nel quale i riflettori le venivano puntati addosso.

I primi semi

La fase matura di questo processo, si diceva, si colloca tra il Sette e l'Ottocento. Ma le radici del dramma borghese affondano ben più in profondità.

Va prima di tutto citata, in tal senso, la commedia italiana del Cinquecento i cui autori, sia pure in maniera non univoca, iniziano ad attingere dal reale per le proprie trame, preoccupandosi anche di dare ai personaggi

una credibilità psicologica. Tra le opere più interessanti in materia non si può non citare *La Mandragola*, piccolo, brillante gioiello di Niccolò Machiavelli (1469-1527), ma si possono ricordare, sia pure a livello decisamente inferiore, la *Calandria* di Bernardo Dovizi da Bibbiena e il *Candelaio* di Giorda-



no Bruno.

Come "padre" di questo genere alcuni studiosi indicano invece un dramma dal titolo *Arden of Feversham* (o *Arden of Feversham*), esempio di "dramma domestico" elisabettiano del 1592 che alcuni critici - pochi in realtà - attribuiscono a William Shakespeare (1564 - 1616). Il bardo, d'altra parte, in più occasioni aveva portato sulla scena, nella sua epoca assolutista, testimoni della sempre più forte classe dei mercanti e dei professionisti, ma senza arrivare a farne i

Nelle foto, da sinistra: Machiavelli, Shakespeare, Molière e Goldoni

divenne un salotto...

I primi semi di questo profondo cambiamento iniziano a germogliare con Carlo Goldoni

protagonisti assoluti delle sue opere.

È vero, però, che negli anni di Shakespeare i tempi non erano ancora maturi: quella che sarebbe divenuta la borghesia non era infatti, allora, né sufficientemente formata e strutturata né, soprattutto, ancora pienamente consapevole di sé per arrivare a

borghesia stesse prendendo più piede in Europa. Qualche esempio? Il Gorgibus de *Le preziose ridicole* è un borghese, così come il Crisalo de *Le donne sapienti*; non sono nobili i protagonisti de *La scuola delle mogli* né quelli di *Tartuffo*; *George Dandin* è, nella commedia che porta il suo nome, un

na commedia di costume: realistica, in prosa, ispirata all'attualità, conformata ai criteri della verosimiglianza delle vicende e delle psicologie dei personaggi. Se non proprio l'inizio - poiché su questa strada si è già avuta la fioritura della grande commedia italiana del Cinquecento - l'opera di Molière marca con più decisione e in modo più univoco il cammino che un secolo dopo sarà perfettamente teorizzato e illustrato da Goldoni, che darà i suoi frutti più caratteristici e maturi nel teatro di Cechov, e che - soprattutto - informa lo 'stile' della stragrande maggioranza della produzione teatrale, cinematografica e televisiva del nostro tempo. Nella sua più lontana sostanza, si tratta della nascita di un teatro borghese, destinato a quel cetto medio che nei secoli precedenti si è andato formando, a metà strada - per così dire - tra il popolo da un lato e la nobiltà dall'altro". Questo nascente cetto medio, dal quale si perfezionerà la borghesia, inizia ad alzare gli occhi e a guardarsi intorno. Si tratta - continua Lunari - di "una realtà che, a mano a mano che si delinea e che si afferma, comincia a esigere un mondo fatto a propria

continua ►



G. E. Lessing
il teorico

Un altro nome da ricordare quando si voglia comprendere l'origine del teatro borghese è quello di Gotthold Ephraim Lessing. Vissuto in Germania fra il 1729 e il 1781, Lessing è considerato uno dei più autorevoli teorici dell'Illuminismo e in particolare uno dei primi pensatori a comprendere il ruolo dell'emergente classe borghese.

Fra gli altri i teorici significativi per capire la portata di questo nuovo atteggiamento possono poi essere ricordati Gottlob Benjamin Pfeil (*Von dem bürgerlichen Trauerspiele*, 1755) e Christian Heinrich Schmid (*Über das bürgerliche Trauerspiel*, 1768), entrambi tedeschi.



far intingere nel proprio inchiostro le penne di letterati e drammaturghi.

Lo stesso può dirsi di Molière che in verità - per quanto gli fu possibile nella sua stretta veste di poeta di corte - non risparmiò mazzate né ai borghesi né ai nobili né al clero: una *par condicio* che gli garanti, di contro, problemi un po' con tutte le categorie. Basta scorrere la produzione del figlio del tappezziere del re dedicatosi al teatro, d'altra parte, per vedere come a qualche decina d'anni dalla morte di Shakespeare, già la

ricco contadino; o ancora, nel titolo stesso dell'opera è dichiarata l'appartenenza sociale del signor Jourdain, *Il borghese gentiluomo*.

Una considerazione, questa, bene espressa da Luigi Lunari nell'introduzione all'edizione da lui curata per Bur - Biblioteca Universale Rizzoli delle opere del francese: "La linea di sviluppo che emerge dall'opera di Molière e che ne definisce la straordinaria importanza non solo teatrale e artistica, ma anche culturale e storica, è quella che conduce a una moder-

immagine e somiglianza: al teatro, in particolare, chiede storie e spettacoli lontani tanto dalla facile volgarità della farsa quanto dalle aristocratiche vicende degli dei e degli eroi. Un teatro che rispecchi i problemi della vita d'ogni giorno, gli affari, l'eterna lotta tra padri e figli, i contrasti per un matrimonio d'amore o d'interesse, i capricci delle donne, le co-

stose ambizioni dei pater familias... A questa esigenza risponde Molière, che può dunque essere legittimamente considerato uno dei padri del teatro moderno. Realizza quello che un secolo dopo attuerà Goldoni?.

Occorrerà attendere, infatti, circa un secolo perché questi semi inizino a germogliare. È in questo nuovo contesto economico e sociale che può vedere la luce un'opera come *The Merchant of London* di George Lillo, considerato il primo dramma domestico in prosa e portato per la prima volta sul palcoscenico nel 1731 a Londra: fu qui che il pubblico si trovò di fronte non a un lussuoso palazzo o a una foresta magica, ma a una casa modesta, le cui tragiche vicende domestiche divenivano il tema portante dell'opera.

Carlo Goldoni

Veniamo quindi a Carlo Goldoni (1707 - 1793) e al suo ruolo nella nascita del teatro borghese. La sua "Riforma" altro non è, sotto molti aspetti, se non la traduzione teatrale di quei profondi, epocali cambiamenti che stavano avvenendo nell'Europa del Settecento. Carlo Goldoni trasporta infatti sul palcoscenico ciò che già avveniva, e da

*Qui accanto, Carlo Gozzi
In basso, Carlo Goldoni
Nella pagina accanto,
Giacomo Puccini*

un pezzo, nelle calli della sua città: una città particolare, Venezia, non c'è dubbio; una sorta di mondo al di fuori del mondo; ma pur sempre una città cosmopolita, che raccoglieva (sia pur spesso senza riceverli) gli input provenienti dall'esterno. Soprattutto, comunque, una città di antica nobiltà ma retta ormai, con sempre maggiore evidenza, dai capitali di mercanti e professionisti: soldi borghesi, insomma. Erano loro a muovere le navi nei mari e a garantire un sostegno alle casse della Serenissima, e sempre loro a sovvenzionare la dispendiosa vita di quei tanti nobili i quali, incapaci di stare al passo con i tempi, si ostinavano a portare avanti un'esistenza di lussi e ozi ormai assolutamente impensabili nel secolo dei lumi e della ricerca scientifica, della coscienza sociale e della conseguente revisione degli equilibri politici. Il potere politico non fu certo il primo pensiero della classe borghese, o almeno non lo fu a Venezia; ma il terreno era ormai pronto anche per questo, come la storia di quei decenni infuocati doveva poi dimostrare.

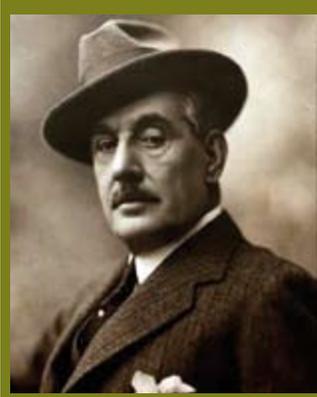
A Venezia, dunque, il tramonto della nobiltà e il sorgere dell'alba borghese sono evidenti, grazie a due figure emblematiche dell'una e dell'altra posizione: Carlo Gozzi (, campione dei nobili, e Carlo Goldoni, portavoce della borghesia.

Le differenze erano molte. Primo, per Gozzi il teatro era un piacevole passatempo al



quale il nobiluomo poteva dedicarsi per propria e altrui soddisfazione, ma per nessuna ragione doveva divenire fonte di reddito; per Goldoni, al contrario, quello del commediografo era un mestiere e come tale andava remunerato. Secondo, le opere di Gozzi doveva meravigliare e sorprendere, far stupire o rabbrivire gli spettatori, e per farlo lo trasportavano in un mondo lontano lontano, magico e fiabesco, animato di creature fantastiche e di eroi, di damigelle e di cavalieri senza macchia e senza paura. Goldoni, al contrario, riportava gli spettatori sulla terra: in un certo senso, sia pure gradualmente, sollevava le pareti del teatro e trasferiva sul palcoscenico quel che stava fuori, intorno al teatro, la vita nelle case dei mercanti e dei bottegai, i dissidi familiari e le familiari riappacificazioni, i contrasti sociali tra borghesi operosi e nobili scansafatiche, le beghe tra le donne di casa, gli amori contrastati. Il materiale dal quale estrarre la linfa per i lavori teatrali smette insomma di essere la sola fantasia, visto che la realtà, la vita quotidiana di famiglie e città rivela tutta la propria straordinaria potenzialità drammaturgica. È il primo, vero, deciso passo verso il teatro borghese.





L'opera lirica

Il melodramma di fine Ottocento attinse a piene mani dalla letteratura, sia da quella del passato, sia da quella contemporanea. Così, dopo il classicismo e la grande stagione romantica, anche la musica come la letteratura e il teatro prese a con-

frontarsi con i nuovi stimoli che arrivavano dalla società e dal costume. A metà strada tra antico e moderno si trovò ad esempio Giuseppe Verdi, che infatti nella sua produzione può vantare opere di matrice classica come *Nabucco*, *Aida*, *Otello* o *Macbeth* e altre di matrice "borgnese", come *Traviata*.

Lo spostamento verso il verismo si fa evidente in autori come Pietro Mascagni (*Cavalleria rusticana*) e Ruggero Leoncavallo (*Pagliacci*), e in Giacomo Puccini, che ad una *Turandot* (ispirata alla fiaba del Gozzi) affianca, tra le altre, *Bohème*, *Wally*, *Tosca*, *Madama Butterfly* o la trilogia de *Il Tabarro*.

Nel frattempo, in Francia Denis Diderot (1713 - 1784) faceva la sua parte. Nell'opera *Della poesia drammatica*, del 1758, teorizzava la nascita di un genere drammatico che guardasse al quotidiano, intermedio fra tragedia e commedia.

Un tentativo in tal senso si ebbe con la cosiddetta "commedia lacrimosa" (in francese *comédie larmoyante*), che ebbe una buona diffusione in Francia (un suo seguace fu ad esempio quel Philippe Néricault Destouches dalla cui opera *L'irrisolto* Goldoni dichiarò di aver tratto ispirazione per *La donna volubile*; ma anche Voltaire ne fu, sia pure solo temporaneamente, influenzato) e in Inghilterra (*sentimental comedy*) e puntava a emozionare e intenerire lo spettatore, secondo schemi di sentimenti e valori che rispecchiavano quelli propri della borghesia nascente.

Mancava ancora qualcosa, però: a questo marcato sentimentalismo, infatti, il dramma borghese aggiunse una connotazione psicologica e morale ulteriore, che seguì poi strade diverse, vuoi verso l'approfondimento di tali elementi, vuoi verso la loro negazione.

Diderot e Goldoni spalancarono dunque la porta che altri, prima di loro, avevano

socchiuso. Ma per arrivare alla piena maturità di questo genere teatrale - e più in generale letterario - occorrerà, come abbiamo visto, attendere ancora oltre un secolo, fino all'arrivo di Cechov, Ibsen, Strindberg.

I cambiamenti

I cambiamenti sono profondi. Cambiano i temi: non più le avventure e i sentimenti, gli eroismi e le viltà. Certo, anche ora in scena si parla d'amore, ma si tratta di un amore reale, con le sue altezze e le sue cadute, l'amore di una moglie e di un marito, di una madre e di un figlio, l'amore con i suoi problemi, l'amore non detto e quello non capito, l'amore in crisi e l'amore felice, ma pur sempre un amore terreno. E poi si parla di soldi, di affari, di quelli buoni e di quelli andati male.

Cambia anche l'ambientazione: il nuovo "luogo deputato" del teatro diventa il salotto, spazio psicologico e sociale prima ancora che fisico.

E con la scelta di un luogo come questo, per sua stessa definizione intimo, privato e "finito", cambia anche la struttura del raccontare: il teatro diventa sempre meno azione e sempre più psicologia, sempre più teatro di parola (A questo punto,

una breve ma interessante digressione. Pasolini definirà il teatro borghese, rifacendosi a Moravia, il "teatro della chiacchiera", opponendolo all'antiborghese "teatro del gesto o dell'urlo"; userà invece il termine "teatro di parola" nella sua teorizzazione di un teatro - equamente antiborghese e anti-antiborghese - che rinunciando alle sovrastrutture del teatro naturalistico rimettesse al centro la parola pura: una sorta di ritorno al candore della tragedia greca).

Quando va a teatro, dunque, il pubblico non trova più ad attenderlo evasione e fantasia; si potrebbe dire che trova se stesso: o meglio una visione critica di sé; e la cosa, come abbiamo accennato, non risulta sempre gradita a tutti. E ci si può anche spingere oltre, visto che questa borghesia che riflette su di sé attraverso le parole dei personaggi su un palcoscenico sarà la stessa che, di lì a qualche decennio, si troverà sotto la lente d'ingrandimento di Sigmund Freud e della psicanalisi.

Il dramma naturalista

Ma c'era ancora della strada da fare. Prima del dramma borghese si incontra infatti il cosiddetto "dramma naturalista", ispirato dalle teorie di Emile Zola (*Il naturalismo a*

teatro, 1881) e riscontrabile, ad esempio, nella produzione di Victorien Sardou (1831 - 1908): sue, tra l'altro, furono le grandi eroine della nuova letteratura, da Fedora a Tosca, che diventeranno il pane quotidiano di grandi attrici dell'epoca come Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse, oltre a trovare una perfetta collocazione nel melodramma.

Su questa falsariga, in Italia si muoveranno invece autori come Marco Praga (1862 - 1929), Luigi Capuana (1839 - 1915), Giovanni Verga (1840 - 1922) e Giuseppe Giacosa (1847 - 1906) mentre in tutt'altra direzione andrà, ad esempio, Gabriele D'Annunzio (1863 - 1938).

Il dramma borghese

Eccoci così finalmente arrivati alla fine dell'Ottocento. Tutto è pronto perché il dramma borghese arrivi a maturazione, insieme a una nuova visione non solo della società e della famiglia, ma della vita stessa, in una lettura sempre più fortemente critica dei valori sui quali fino ad allora si erano fondate. Campione di questo nuovo corso del teatro è certamente il russo Anton Pavlovic Cechov (1860 - 1904); ma importanti portavoce di questa nuova poetica sono anche

continua ►



Henrik Ibsen

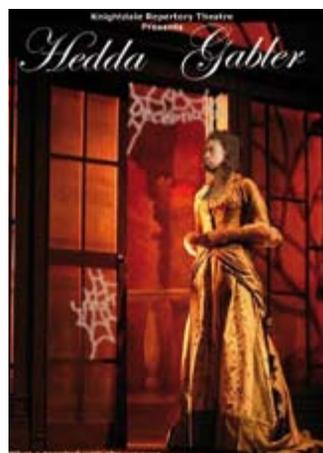
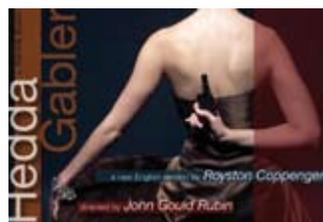
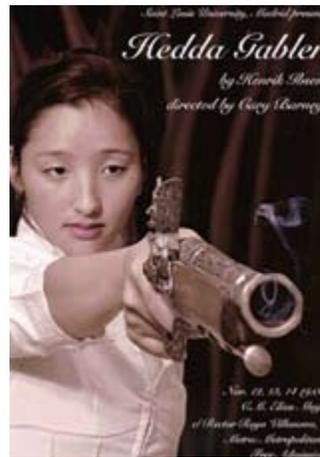
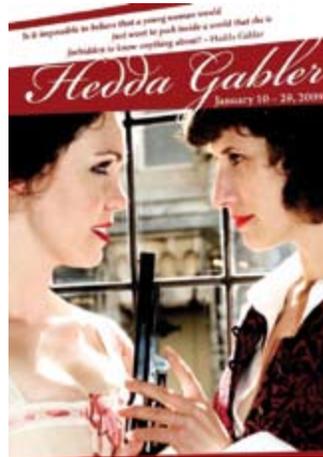
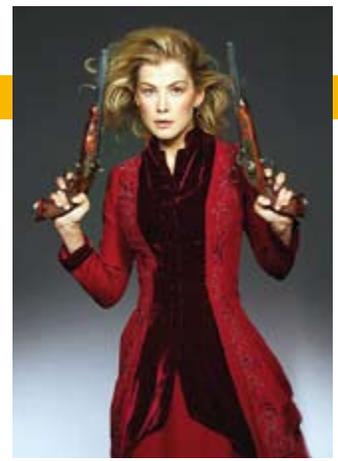
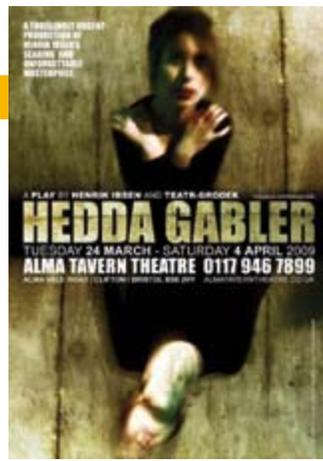


In alto, Ibsen alla scrivania.
In basso, da sinistra, Ibsen, Nina Grieg, Ole Bull ed Edvard Grieg

Henrik Ibsen (1828 - 1906) e August Strindberg (1849 - 1912), entrambi autori di matrice nordeuropea. Accanto a questo terzetto di testa, i nomi sarebbero molti, compreso quello dell'italiano Luigi Pirandello (1867 - 1936; anch'egli strettamente legato alla cultura tedesca), e lo sguardo potrebbe allungarsi fino al teatro di oggi, naturalmente passando attraverso esperienze pregnanti e fortemente critiche come quelle di Bertolt Brecht (1898 - 1956) e di Samuel Beckett (1906 - 1989).

Henrik Ibsen. La vita

Henrik Ibsen nasce a Skien, in Norvegia, il 20 marzo 1828 e muore ad Oslo il 23 maggio 1906. Il padre era un borghese, un commerciante di legname; ma il fallimento della sua attività costrinse Ibsen ad abbandonare gli studi e a lavorare in una farmacia. Tra il 1848 e il 1849 scrisse *Catilina*, il suo primo dramma (nel quale già



si intravede quel culto della vocazione individuale che gli sarà proprio), e un paio di anni più tardi - dopo essersi trasferito a Oslo e aver studiato medicina - iniziò la sua carriera nel mondo del teatro, divenendo nel 1851 direttore del Norske Theater di Bergen. Sei anni più tardi - dopo studi di scenografia a Copenaghen e a Dresda - divenne invece direttore del Kristiania Norske Theater; erano gli anni di *Donna Inger di Østråt* del 1855, di *Una festa a Solhaug* del 1856 e de *I guerrieri di Helgeland* del 1857, tutti lavori ispirati alle saghe nordiche.



Quello di Hedda Gabler è un ruolo che ha conquistato molte attrici. Fra le interpretazioni più celebri si può citare quella di Eleonora Duse (nella pagina accanto, in basso), anche se la prima rappresentazione italiana di quest'opera si ebbe nel 1892 a Milano, allestita dalla compagnia di Teresa Mariani.

In questa carrellata di foto, nella pagina accanto - dall'alto al basso - ecco una serie di locandine di allestimenti del dramma: tra gli altri, da notare quello con la protagonista dai tratti asiatici e quello con l'attrice di colore nel ruolo della protagonista, e quello dedicato a una produzione russa dell'opera, a testimonianza del

Qualche anno più tardi sarà invece la volta di opere come *La commedia dell'amore* del 1862, testo nato a seguito della crisi del suo matrimonio dovuta ai problemi finanziari (perché il teatro per cui lavorava aveva fatto fallimento) e de *I pretendenti al trono*, dramma storico del 1863.

Ma il suo percorso artistico era ancora lontano dal considerarsi completo. Dopo aver scritto *Brand* nel 1866 (durante un illuminante viaggio a Roma), il *Peer Gynt* del 1867 (poi musicato da Edvard Grieg), *La lega dei giovani* nel 1869 e *Cesare e il Galileo* nel 1873, Ibsen entrò in una fase totalmente nuova della sua evoluzione nel campo della scrittura, passando dalla produzione romantica a una comunemente definita sociale: da *Brand* in poi, infatti, l'autore inizia a focalizzare i punti fermi della sua poetica, dall'odio per lo "spirito debole" all'individualismo

sfrenato, al perseguimento di ideali alti contro le bassezze della vita.

Il primo lavoro che si colloca pienamente in questa fase è *I pilastri della società*, del 1877, ma più ancora *Casa di bambola*, del 1879, che può essere considerato il suo primo "dramma borghese" e nel quale egli contrappone il culto della rispettabilità e i valori del vero amore. Al 1881 risale invece *Gli spettri*, che scatenerà ancora più polemiche di *Casa di bambola*, seguito da *Un nemico del popolo* del 1882 (decisamente una presa di posizione contro le critiche ricevute appunto per i suoi lavori precedenti). Un grigiore sempre più penetrante invade a questo punto le opere di Ibsen, come se le sue certezze ideali avessero subito un cedimento; ma è la profondità psicologica, a questo punto, a venire ulteriormente potenziata, a partire da *L'anitra selvatica* del 1884, così come in *Villa Rosmer* del 1886 e

fatto che davvero "Hedda Gabler" è un personaggio senza confini. Le altre foto sono invece ritratti e foto di scena di attrici che hanno interpretato l'eroina di Ibsen.

Dalla pagina accanto a sinistra, si riconoscono la rockstar e attrice P.J. Harvey, protagonista del dramma di Ibsen a Broadway, Rosamund Pike, in basso Cate Blanchette, in una produzione della Sydney Theatre Company e più in basso ancora un'originale rilettura in chiave futuribile, dal titolo "Heddatron", con Carolyn Baeumler, una produzione Les Freres Corbusier. In questa pagina, dall'alto, si riconoscono Annette Benning e Ingrid Bergman. Più in basso, foto di scena di una curiosa rivisitazione, dal titolo "The Further Adventures of Hedda Gabler", della compagnia Dog & Pony Theatre. Nella foto singola, qui accanto, ancora Rosamund Pike, in un momento del dramma (con Robert Glenister)

ancora nelle opere successive *La donna del mare* del 1888 ed *Hedda Gabler* del 1890; ne *Il costruttore Solness* del 1892 parla delle illusioni dell'amore (vale la pena ricordare che nel 1889, sessantenne, aveva represso il proprio amore per la 18enne Emilie Bardach); infine, nella sua ultima opera *Quando noi morti ci destiamo* del 1899, si ha il crollo di qualsiasi ideale, simbolicamente affermato dalla scelta consapevole dei due protagonisti di avanzare verso la valanga sotto la quale moriranno. Nel 1900 è colpito da un'emorragia cerebrale dalla quale non uscirà più. Morirà nel 1906.

La poetica di Ibsen

I personaggi che popolano i drammi di Ibsen sono uomini e donne che vivono una costante lotta tra quello che sono e quello che vorrebbero essere, alla ricerca di una libertà profonda e assoluta

continua ►



Gramsci, Ibsen e la crescita delle donne

22 marzo 1917. Antonio Gramsci, in veste di critico teatrale, pubblica una recensione sulla performance di Emma Gramatica nei panni di Norma, protagonista di un'edizione di *Casa di bambola* andata in scena al Teatro Carignano.

"Emma Gramatica - scrive Gramsci -, per la sua serata d'onore, ha fatto rivivere, dinanzi a un pubblico affollatissimo di cavalieri e di dame, Nora della Casa di bambola, di Enrico Ibsen. Il dramma evidentemente era nuovo per la maggioranza degli spettatori. E la maggioranza degli spettatori se ha applaudito con convinzione simpatica i primi due atti, è rimasta invece sbalordita e sorda al terzo, e non ha che debolmente applaudito: una sola chiamata, più per l'interprete insigne che per la creatura superiore che la fantasia di Ibsen ha messo al mondo. Perché il pubblico è rimasto sordo, perché non ha sentito alcuna vibrazione simpatica dinanzi all'atto profondamente morale di Nora Helmar che abbandona la casa, il marito, i figli per cercare se stessa, per scavare e rintracciare nella profon-

continua ►

dità del proprio io le radici robuste del proprio essere morale, per adempiere ai doveri che ognuno ha verso se stesso prima che verso gli altri? Il dramma, - riflette a questo punto Gramsci - perché sia veramente tale, e non inutile iridescenza di parole, deve avere un contenuto morale, deve essere la rappresentazione di un urto necessario tra due mondi interiori, tra due concezioni, tra due vite morali. (...) Perché allora gli spettatori, i cavalieri e le dame che l'altra sera hanno visto svilupparsi, sicuro, necessario, umanamente necessario, il dramma spirituale di Nora Helmar, non hanno a un certo punto vibrato simpaticamente con la sua anima, ma sono rimasti sbalorditi e quasi disgustati della conclusione? Sono immorali questi cavalieri e queste dame, o è immorale l'umanità di Enrico Ibsen? Né l'una cosa né l'altra. (...) È avvenuta semplicemente una rivolta del nostro costume (e voglio dire del costume che è la vita del pubblico italiano), che è abito morale tradizionale della nostra borghesia grossa e piccina, fatto in gran parte di schiavitù, di sottomissione all'ambiente, di ipocrita mascheratura dell'animale uomo, fascio di nervi e di muscoli inguainati nella epidermide voluttuosamente pruriginosa, a un altro - costume, a un'altra tradizione, superiore, più

spirituale, meno animale-sca. Un altro costume, per il quale la donna e l'uomo non sono più soltanto muscoli, nervi ed epidermide, ma sono essenzialmente spirito; per il quale la famiglia non è più solo istituto economico, ma è specialmente un mondo morale in atto, che si completa per l'intima fusione di due anime che ritrovano l'una nell'altra ciò che manca a ciascuna individualmente: per il quale la donna, non è più solamente la femmina che nutre di sé i piccoli nati e sente per essi un amore che è fatto di spasimi della carne e di tuffi di sangue, è una creatura umana a sé, che ha una coscienza a sé, che ha dei bisogni interiori suoi, che ha una personalità umana tutta sua e una dignità di essere indipendente. Il costume della borghesia latina grossa e piccola si rivolta, non comprende un mondo così fatto. L'unica forma di liberazione femminile che è consentito comprendere al nostro costume, è quella della donna che diventa cocotte. La pochade è davvero l'unica azione drammatica femminile che il nostro costume comprenda; il raggiungimento della libertà fisiologica e sessuale. Non si esce fuori dal circolo morto dei nervi, dei muscoli e dell'epidermide sensibile. Si è fatto un grande scrivere in questi ultimi tempi sulla nuova anima che la guerra ha suscitato nella borghesia

femminile italiana. Retorica. Si è esaltata l'abolizione dell'istituto dell'autorizzazione maritale come una prova del riconoscimento di questa nuova anima. Ma l'istituto riguarda la donna come persona di un contratto economico, non come umanità universale. È una riforma che riguarda la donna borghese come detentrica di una proprietà, e non muta i rapporti di sesso e non intacca neppure superficialmente il costume. Questo non è stato mutato, e non poteva esserlo, neppure dalla guerra. La donna dei nostri paesi, la donna che ha una storia, la donna della famiglia borghese, rimane come prima la schiava, senza profondità di vita morale, senza bisogni spirituali, sottomessa anche quando sembra ribelle, più schiava ancora quando ritrova l'unica libertà che le è consentita, la libertà della galanteria. Rimane la femmina che nutre di sé i piccoli nati, la bambola più cara quanto è più stupida, più diletta ed esaltata quanto più rinuncia a se stessa, ai doveri che dovrebbe avere verso se stessa, per dedicarsi agli altri, siano questi altri i suoi familiari, siano gli infermi i detriti d'umanità che la beneficenza raccoglie e soccorre maternamente. L'ipocrisia del sacrificio benefico è un'altra delle apparenze di questa inferiorità interiore”.

contro il cui raggiungimento remano però le tare di un passato che li condiziona e li perseguita e un futuro dagli imperscrutabili disegni: è questo che fa del teatro di Ibsen un discendente diretto della tragedia greca - in uno straordinario passaggio epocale dal caldo mare Egeo al freddo mare del Nord - o, meglio ancora, dello spirito tragico in senso universale, senza tempo. I suoi uomini e le sue donne hanno caratteri impulsivi e forti passioni, sono rigidi individualisti e idealisti al limite dell'utopia (anzi, spesso ben al di là di essa), almeno nella prima parte della sua produzione, mentre nella seconda essi vivono tali turbamenti in maniera più intima e introspettiva, ma pur sempre assoluta e votata all'autodistruzione. Traendolo dalle teorie di Kierkegaard, Ibsen porta insomma avanti il concetto che l'umanità (o meglio qualche singolo individuo dell'umanità) sia alla ricerca di una vocazione, di un ideale in cui credere: di un fuoco, insomma; una convinzione certamente maturata anche come ribellione al “gelo” dell'indole nordica.

Chi sente dentro di sé questo fuoco si trova a combattere contro gli altri, gli inerti, i deboli, creature senza volontà e senza sogni, rappresentanti della “morale comune” e del più ottuso perbenismo, contro i quali Ibsen si scaglia violentemente: una posizione, la sua, dalla quale Ber-

Commedia
del '500



Shakespeare
(1564-1616)



Molière
(1622-1673)



Goldoni
(1707-1793)



Diderot
(1713-1784)



The
merchant
of London
di Goerge Lillo
1731

nard Shaw conierà il termine “ibsenismo”, a indicare la ribellione appunto contro la morale comune, senza compromessi.

È pur vero che Ibsen non vuole tanto attaccare le radici profonde della società quanto elevare gli individui eccellenti, i “kalò kai agazò” (i “belli e buoni”) di aristocratica, greca memoria.



August Strindberg. La vita
Johan August Strindberg nacque a Stoccolma il 22 gennaio 1849 e morì nella capitale svedese il 14 maggio 1912. Fu scrittore estremamente prolifico e versatile. Il suo stile è fortemente contrastato, costantemente in bilico tra opposti sentimenti: dal misticismo allo spirito rivoluzionario, dalla dolcezza alla crudeltà. Così come la sua opera, anche la vita ebbe molte sfaccettature. Si dedicò, oltre che alla letteratura, alle arti figurative, alla fotografia e alla chimica. Parlando di sé si definì “l'uomo che più ha sofferto

per il dolore di non poter essere colui che voleva”.

Strindberg nacque in una famiglia piccolo-borghese, terzo figlio di Carl Oskar Strindberg ed Eleonora Ulrika Norlin.

Dopo un fallimento come attore, si iscrisse all'Università di Uppsala, avvicinandosi alla scrittura. Problemi economici lo costrinsero però ad abbandonare gli studi, ma riuscì comunque a lavorare come giornalista e bibliotecario. Sposatosi nel 1877 con l'attrice Siri von Essen, ebbe tre figli. Andato a rotoli il matrimonio con Siri, si sposò altre due volte, ma sempre senza successo.

La poetica di Strindberg

La sua prima opera letteraria fu il romanzo *La sala rossa*, datato 1879, quindi nello stesso anno di *Casa di bambola* di Ibsen, e come quella decisamente innovativa nel panorama dell'epoca (tra i due, comunque, non corse mai buon sangue e anzi si osteggiarono pesantemente per tutta la vita). Per il teatro scrisse invece senza fortuna *Maestro Olof* respinta nel 1871 e messa in scena solo dieci anni più tardi.

Dopo due opere storiche (*Il popolo svedese* e *Il nuovo regno*) assai criticate, decise di trasferirsi prima a Parigi e poi in Svizzera. Durante il suo auto-esilio pubblicò la raccolta di racconti *Sposarsi*, romanzi autobiografici (tra i quali *Il figlio della serva*, legato al fatto che sua

madre era una cameriera, e *Apologia di un pazzo*) e alcuni testi teatrali, tra i quali *Il padre* e *La signorina Giulia*, e vari saggi.

Per quanto riguarda *Il padre* - una delle opere più interessanti per capire la poetica di Strindberg - questo dramma fu scritto tra gennaio e febbraio del 1887. Scrivendo al riguardo all'autore, Nietzsche (dalla cui idea del superuomo Strindberg fu affascinato) affermò di averlo letto due volte «con profonda commozione e con eccezionale sorpresa» considerandolo «un capolavoro di dura psicologia». Strindberg, dal canto suo, lo aveva definito un dramma «scritto con l'ascia, non con la penna». All'origine del dramma troviamo una crisi coniugale tra Adolf, militare e cultore della scienza, e Laura: i due non arrivano a un accordo su come educare la loro figlia, visto che per l'uomo la ragazza dovrebbe diventare un'insegnante mentre la madre vorrebbe sostenerla nelle sue aspirazioni artistiche, che il padre giudica assurde e fuori luogo. Ma dietro questa discussione si celano ben altre tensioni. Pur di avere la meglio, Laura arriva a usare una carta crudele: far sì che Adolf dubiti di essere il vero padre della ragazza. È l'inizio del progressivo sgretolamento dell'uomo-padre, che simbolicamente rappresenta lo sgretolamento dell'istituto familiare retto, secondo il pensiero comune, proprio

sul principio di paternità. Con i suoi scritti Strindberg scatenò pesanti polemiche in tutta Europa, venendo accusato di blasfemia e misoginia.

Nel 1894 pubblicò *Antibarbarus*, opera legata ai suoi interessi per una pseudoscienza fondata su alchimia e occultismo. Tra il 1897 e il 1898, in preda a una “crisi d'inferno” diede invece alle stampe tre romanzi autobiografici: *Inferno*, *Leggende* e *Giacobbe lotta*. Sempre nel 1898 pubblicò anche *Verso Damasco*, opera nella quale - come spesso nella sua vita - modificò la sua idea in fatto di teatro.

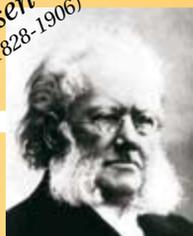
Nel 1907 fu tra i fondatori del Teatro Intimo di Stoccolma, analogo al Kammer-spielhaus di Max Reinhardt, con l'obiettivo di mettervi in scena i *Drammi da camera*: *Temporale*, *Casa bruciata*, *Sonata di fantasmi*, *Il pellegrino*, *Il guanto nero* e *L'isola dei morti*.



Anton Chekhov. La vita

Anton Pavlovic Chekhov nacque a Taganrog il 29 gennaio
continua ▶

Ibsen
(1828-1906)



Sardou
(1831-1908)



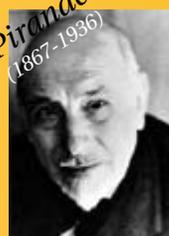
Strindberg
(1849-1912)



Cechov
(1860-1904)



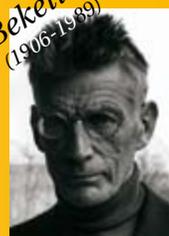
Pirandello
(1867-1936)



Brecht
(1898-1956)



Bekett
(1906-1989)





Cechov in una foto giovanile e, sotto, in età più matura



io 1860, terzo di sei figli in una famiglia molto umile; morirà a Badenweiler il 15 luglio 1904. Nipote di un servo della gleba che aveva riscattato con 3500 rubli sé e i propri figli nel 1841, era figlio di Pavel Egorovic, tanto religioso quanto duro nell'educazione (la stessa che, d'altra parte, aveva a sua volta ricevuto): "Mio padre - scriverà Cechov nei suoi ricordi - cominciò a educarmi, o più semplicemente a picchiarmi, quando non avevo ancora cinque anni. Ogni mattina, al risveglio, il primo pensiero era: oggi sarò picchiato?"; e ancora: "Il dispotismo e la menzogna hanno guastato a tal punto la nostra infanzia che non posso ripensarvi senza terrore e disgusto". Ben diversa la madre, Evgenija Jakovlevna Morozova, figlia anch'ella di servi della gleba riscattatisi e divenuti commercianti: buona e affettuosa con i figli, condivideva con loro i maltrattamenti del marito ("Per me non esiste nulla di più caro di mia madre in questo

mondo pieno di cattiveria", scriverà di lei Cechov).

Nella sonnolenta cittadina di Taganrog, il padre possedeva un piccolo spaccio di alimentari con vendita di vini e bevande alcoliche. Nel 1867 Anton e suo fratello Nikolaj furono iscritti alla scuola greca, ma nessuno dei due riuscì a ottenere buoni risultati. Anton fu allora spostato nel ginnasio russo, anch'esso di infima qualità quanto a corpo insegnante, eccezion fatta per un insegnante di religione, che avvicinò Anton - già incline allo spirito e all'ironia - ai grandi classici della satira, da Molière a Swift ad altri ancora. E fu proprio quell'insegnante a dare a Cechov il soprannome di Cechontè con il quale lo scrittore firmò i suoi primi testi.

Tra la poca qualità della scuola e il lavoro in drogheria, i risultati di Cechov continuavano comunque ad essere modesti. Studiò anche francese privatamente e addirittura, per volontà del padre, taglio e cucito.

Il 1873 fu però un anno particolarmente importante per il giovane Anton, che proprio allora scoprì quella che sarebbe divenuta una delle sue grandi passioni: il teatro. Assistette infatti a una rappresentazione de *La belle Hélène* di Offenbach. Iniziò anche a recitare a casa, con i fratelli, talvolta scrivendo lui i testi da rappresentare.

Dal 1875 la situazione economica dei Cechov prese a peggiorare. Fallita la drogheria e lasciandosi alle spalle molti debiti, il padre di Cechov scappò a Mosca

per evitare la prigione. La moglie vendette i pochi beni di famiglia, pagò i debiti e raggiunse il marito a Mosca con Michail e Marija; i due ragazzi più grandi se ne erano già andati di casa e studiavano all'Università, un altro figlio era stato mandato a vivere da una zia e Anton rimase invece nella casa di famiglia, passata a un altro proprietario, che lo ripagava con vitto e alloggio per le lezioni che dava al nipote. Intanto continuava a studiare, sperando di poter raggiungere i familiari a Mosca che, nel frattempo, vivevano anche loro nell'indigenza.

Nel 1879 ottenne finalmente il sospirato diploma ginnasiale con ottimi voti, e potendo usufruire di una borsa di studio si iscrisse alla Facoltà di Medicina a Mosca. Quei soldi permisero anche di risolvere un poco le disperate condizioni di vita della famiglia.

Durante gli anni dell'Università, impegnato com'era negli studi, Cechov non pensò alla politica ma riuscì a scrivere qualche racconto, uno dei quali fu finalmente pubblicato dal settimanale *La libellula* nel marzo 1880: si trattava de *La lettera del possidente del Don Stepan Vladimirovic al dotto vicino dottor Fridrich*.

I suoi racconti comici (e qualche recensione teatrale) cominciarono ad avere successo e, di conseguenza, le finanze della famiglia si risollearono. Scrisse anche un romanzo, *L'inutile vittoria*, pubblicato a puntate. Sottoscrisse anche un accordo con la rivista *Schegge*, per la quale doveva comporre brevi racconti umoristici con un'ottima paga; ma non

sempre l'umorismo bussava alla sua porta, così gli venne concesso di inserire anche qualche testo più serio.

Nel 1884 si laureò in medicina. Ma nel dicembre di quello stesso anno ebbe i primi sintomi della tubercolosi.

Ormai lui e la sua famiglia vivevano da benestanti, vuoi per la sua attività di medico (anche se spesso lavorava senza compenso), vuoi per quella di scrittore.

E il teatro? Per Fëdor Korš, proprietario a Mosca di un teatro che portava il suo nome, scrisse - dopo molte esitazioni - un testo in pochissimi giorni (come sua abitudine). Così lo descrisse in una lettera al fratello Aleksandr: "Ho scritto la pièce senza accorgermene (...) mi ha portato via quindici giorni o, più esattamente, dieci giorni (...) L'intreccio è complicato ma non sciocco. Termino ogni atto come sono solito fare nelle novelle; tutti gli atti si snodano dolcemente, tranquillamente, ma alla fine colpisco in faccia lo spettatore. Ho concentrato la mia energia su alcuni momenti veramente forti e memorabili; in compenso, i passaggi che uniscono tra loro le varie scene sono insignificanti, fiacchi e banali. Comunque, sono contento; anche se la pièce non fosse buona, ho creato un personaggio che ha valore letterario". Si trattava di *Ivanov*, 35 anni, proprietario terriero, colto; avrebbe tutti i motivi per vivere felice, ma sua moglie Anna non sa di essere gravemente malata e progressivamente tutto intorno a Ivanov comincia a sgretolarsi: la proprietà perde valore, si riempie di debiti. I rapporti con la moglie peggiorano e un

giorno, durante un violento litigio, egli le rivela la verità: sta morendo, la sua malattia è incurabile. Quando Anna muore, Ivanov sposa Saša, una giovane innamorata di lui da tempo; tutto sembra risalire, ma il medico che aveva in cura sua moglie lo accusa di averne provocato la morte e Ivanov si uccide.

Il dramma, al debutto, fu un fiasco; in parte anche a causa degli attori, alcuni dei quali terminarono la rappresentazione ubriachi. Nemmeno la critica fu clemente. Ma un anno dopo, con qualche ritocco, l'*Ivanov* andò in scena a Pietroburgo con pieno successo.

A quel punto della sua vita, Cechov decise di cambiare strada: per una volta, avrebbe scritto non di getto e in tempi brevissimi, ma si sarebbe concentrato su un racconto non divertente, non stupefacente, insomma non necessariamente gradevole per i suoi lettori. Sapeva di accingersi ad un'opera non facile, perché si trattava di un'avventura che lo avrebbe portato su strade lontane da quello che fino ad allora era stato il suo modo di scrivere e di esprimersi. Comunque, il racconto piacque.

Intanto, continuava a lavorare per il teatro. A quel punto si aprì un periodo negativo, con la morte del fratello Nikolaj per tisi e con alcuni insuccessi teatrali. Cechov decise allora di ritirarsi per un periodo, in una sorta di autoesilio, nella fredda isola di Sachalin, un luogo di dolore e miseria a migliaia di chilometri di distanza, oltre la Siberia, sull'Oceano Pacifico, dove si trovava un lager per criminali e prigionieri politici. Una decisione che

Cechov e Olga Knipper; in basso, con Gorki e più sotto con Tolstoj

lo scrittore motivò così al suo editore Suvorin: "Voglio unicamente scrivere cento o duecento pagine e pagare in tal modo una minima parte del debito contratto nei confronti della medicina che io ho trattato, come sapete, da mascalzone (...). Sachalin è l'unico luogo in cui sia possibile studiare una colonizzazione compiuta da criminali (...) è un inammissibile luogo di sofferenze (...) l'intera Europa colta sa chi sono i responsabili: non i carcerieri, ma ognuno di noi".

Tornato a Mosca, ne ripartì ben presto, accettando l'invito dell'amico editore Suvorin e di suo figlio di concedersi un viaggio in giro per l'Europa. Andarono a Vienna, Venezia, Bologna, Firenze, Roma, Napoli, Montecarlo, Parigi.

Tornato a Mosca, si trasferì in una grande villa in mezzo alla natura insieme ai genitori, alla sorella Marija e al fratello Michail.

Il suo modo di scrivere e la sua ispirazione erano profondamente cambiati. Di questo periodo sono, in particolare, i racconti *Il monaco nero* e *Il reparto n. 6*, quest'ultimo claustrofobico resoconto delle angherie e delle violenze contro i malati di mente perpetrati da un guardiano, del quale sarà vittima anche un medico schieratosi in difesa dei pazienti e per questo rimosso dall'incarico e a sua volta internato.

Intanto la salute di Cechov peggiorava. Nel 1896 completò *Il gabbiano*, una delle sue opere più celebri. La storia è ambientata in una casa



di campagna, nella quale si incontrano diversi personaggi, tra i quali Nina, della quale è innamorato un giovane scrittore; ma la ragazza, sperando in vantaggi per la sua carriera, si propone a un altro. Il giovane tenta allora il suicidio. Due anni più tardi, i protagonisti si ritrovano nella stessa villa, ma nessuno di loro è riuscito a ottenere ciò che si era prefisso. Il giovane scrittore è nuovamente rifiutato da Nina e si uccide. A San Pietroburgo il dram-

ma fu un fiasco. Ma poche settimane più tardi il lavoro cominciò a ottenere un buon successo, tanto da far pensare a Cechov che quel primo fiasco fosse stato pilotato.

La sua salute continuava a peggiorare. Trascorse anche un periodo di riposo e cura a Biarritz e a Nizza, proprio mentre in Francia infuriava il celebre "affare Dreyfus".

Ripresosi un poco, nel 1898 tornò in Russia e riprese a scrivere. Nel frattempo, Konstantin Stanislavskij e Vladimir Nemirovic-Dancenko, riunendo le loro compagnie teatrali, avevano fondato il Teatro d'Arte di Mosca. Tra le attrici della formazione c'era anche Olga Knipper, che colpì Cechov per la sua bravura e sensibilità artistica.

Nel 1899, per far fronte alla costruzione di una grande villa ad Autka, cedette i diritti di tutte le sue opere, anche di quelle a venire, all'editore Marks. Così scrisse a Suvorin, il suo storico editore e amico: "Ci separiamo, voi e io, serenamente; abbiamo convissuto senza contrasti (...) insieme, abbiamo fatto grandi cose».

Trasferitosi ad Autka con la madre e la sorella (il padre era morto qualche tempo

continua ►

prima) riprese a scrivere, sia racconti che testi per il teatro, in particolare *Zio Vanja*, messo in scena dal Teatro d'Arte di Mosca con buon successo e critica quasi unanime (ma non piacque a Tolstoj, che proprio in quei giorni pubblicava *Resurrezione*, al contrario molto apprezzato da Cechov).

I due scrittori, nel gennaio del 1900, vennero nominati membri onorari dell'Accademia russa delle scienze, nella sezione letteraria dedicata a Puškin; con loro anche Korolenko. Quello stesso anno rivide Olga e tra loro iniziò una relazione. Sempre in quell'anno, Cechov si dedicò alla stesura de *Le tre sorelle*. A Olga scriveva molte lettere. In una di queste dice: "Ti amo, ma a dire il vero, tu non lo capisci. Tu hai bisogno di un marito, o piuttosto di un consorte con i favoriti e una coccarda da funzionario, e io cosa sono? Niente di particolarmente interessante". Anche *Le tre sorelle* fu un insuccesso.

Di matrimonio, intanto, Olga parlava, Cechov no. Era sempre stato restio a questo tipo di legame e comunque era consapevole delle proprie condizioni di salute, anche se non se parlava apertamente. Ma poi capitò: "All'inizio di maggio - scrisse a Olga - verrò a Mosca. Se mi dai la tua parola d'onore che nessuno saprà del nostro matrimonio prima della sua celebrazione, sono pronto il giorno stesso del mio arrivo. Non so perché, ma inorridisco all'idea della cerimonia, delle congratulazioni e del bicchiere di champagne che si deve tenere in mano mentre si sorride con aria vaga». Il 25 maggio 1901 Anton e

Anton Cechov e il teatro: un rapporto che si sviluppa

La produzione di Cechov per il palcoscenico si può dividere in tre parti. La prima, collocabile tra il 1884 e il 1891, vide in particolare la pubblicazione di otto atti unici o "vaudevilles". La seconda, intermedia, è rappresentata soprattutto da sei lavori in quattro atti, dal dramma *Ivanov* del 1888 e da *Lescij* (prima versione di *Zio Vania*). La terza è quella dei quattro grandi capolavori: *Il gabbiano* (1895), *Zio Vanja* (1899), *Le tre sorelle* (1901) e *Il giardino dei ciliegi* (1904).

Olga si sposarono a Mosca. Il segreto mantenuto dai due non fece piacere alla madre di Cechov né a sua sorella, morbosamente legata a lui oltre che amica di Olga, e la convivenza fra le tre donne, nella villa di Jalta, ne risentì. Ma Olga era impegnata anche come attrice e il suo lavoro la chiamava a Mosca. Il marito rimase con lei per un breve periodo, ma quella vita frenetica non faceva per lui.

Tra alti e bassi, convivenze e separazioni per motivi di lavoro, Olga e Anton passarono un momento difficile quando la donna perse il bimbo che aspettava. Qualche tempo più tardi le sue condizioni si aggravarono, ma poi sembrò riprendersi. Cechov, invece, stava sempre peggio e faticava anche a scrivere. Riusciva solo a

riempire i suoi *Quaderni*, raccolte di pensieri carichi di pessimismo e di profonda solitudine. A fatica scrisse però quello che doveva essere il suo capolavoro: *Il giardino dei ciliegi*. Lo consegnò a Stanislavskij, ma si rese conto che il regista lo stava cambiando rispetto a quello che nella sua mente doveva essere, cioè una commedia leggera e non un dramma sociale. La prima, come al solito, non andò bene; ma, come al solito, poi le cose cambiarono.

Era il 1904. Ormai la tubercolosi stava avendo la meglio su di lui. Nella speranza di un miglioramento Cechov si recò in Germania, per incontrare un luminare, ma il dottore non gli lasciò speranze. Con la moglie si recò allora a Badenweiler, stazione termale nella Selva Nera, traendone qualche giovamento. Ma alla fine di giugno le cose iniziarono nuovamente ad andare male. Ebbe un paio di collassi e non riuscì più ad alzarsi dal letto. Morì pochi giorni dopo. Aveva 44 anni.

Olga morì invece nel 1959, a 89 anni.

La poetica di Cechov

È il caos della Russia della sua epoca il grande protagonista delle opere di Cechov. Così come nelle sue pagine è raccontato il passaggio dal romanticismo - con i suoi giovani eroi protagonisti di grandi lotte nelle quali soccombere o perdersi - a una nuova epoca, nella quale gli eroi non sono più giovani e

forti e hanno già capito che quelle lotte "romantiche" non fanno per loro: lo sanno e devono accettarlo, in un modo o nell'altro.

Non ha troppa fiducia nel suo popolo, lo scrittore: lo considera mediocre, inetto, senza ideali o comunque incapace di viverli realmente, a parte un primo, inutile slancio, oltre il quale si sgonfia, si ripiega su se stesso. Per dirla con *Zio Vania*: "Quando manca l'autentica vita, si vive di miraggi. Sempre meglio che niente". O ancora, sfogliando *Le tre sorelle*: "Noi non possiamo avere la felicità: possiamo solo desiderarla"; e "Magari non sono nemmeno un essere umano; mi pare soltanto, di avere testa, gambe e braccia, e in realtà non ne ho. Forse non esisto: credo di muovermi e dormire, ma forse non è vero. Oh, magari non esistessi! Magari!".

Il teatro di Cechov è un mix di malinconia e ironia, amarezza e capacità di ridere di ogni cosa, con effetti di grande forza tragicomica. E questo dualismo caratterizza ogni elemento della sua produzione sia letteraria sia teatrale. Non c'è nulla di totalmente comico e nulla di



La Knipper nel ruolo di Gertrude nell'Amleto, con Vasili Kachalov: l'allestimento, del 1911, era firmato da Edward Gordon Craig e Stanislavskij



In questa foto del 1899, Anton Cechov (al centro) legge "Il gabbiano" alla compagnia del Teatro d'Arte di Mosca. Tra gli altri sono presenti Stanislavskij, Olga Knipper, Meyerhold e Nemirovich-Danchenko

totalmente tragico.

Il rapporto con la vita dei suoi personaggi è di amore-odio, ma l'uno e l'altro visuti come se essi guardassero la vita di un altro, con un amore che non è mai assoluto (perché essi non sanno vivere e quindi non ne godono appieno) e con un odio che non è una vera, profonda passione quanto piuttosto, semplicemente, un non-amore. Una situazione che, attraverso la corrosiva pena di Cechov, spesso assume toni grotteschi, tragicomici: "Sono un uomo istruito, io - dice Epichodov ne *Il giardino dei ciliegi* - ; sono abituato a leggere diversi libri importanti, ma non sono ancora riuscito a capire che direzione prendere. Non so, insomma, se valga più la pena di vivere, o di spararmi. Quindi, per ogni eventualità, mi porto appresso una rivoltella".

C'è insomma, nei personaggi di Cechov, una sorta di contraddizione costante, di fondo: amano la vita ma senza sapere davvero perché e come e di conseguenza sono fondamentalmente inclini al suicidio. Lo stesso Cechov, d'altra parte, visse molte contraddizioni: amava la vita, ma sapeva di essere malato (pur avendo a lungo cercato di negarlo anche a se stesso); odiava la schiavitù e il dispotismo, ma cercò per quanto più a lungo gli fu possibile di non prendere aperte posizioni politiche; gli piaceva la vita vera, quella

della grande città, ma al tempo stesso cercava il ritiro, il silenzio, la solitudine, dalla quale però - dopo un poco - fuggiva nuovamente. Anche in amore non sembra sia stato un amate infuocato, ma il compagno tenero e mansueto di una donna, al contrario, piena di vita e passione. Ma fu proprio questo suo disincanto, forse, questa sua capacità o indole naturale a non farsi prendere troppo dall'emozione in positivo o in negativo a consentirgli di guardare al mondo con occhi distaccati, imparziali, e di raccontarlo ai suoi contemporanei e alle generazioni successive. "L'artista - scrisse - non deve essere il giudice dei suoi personaggi né di ciò che dicono, ma soltanto il testimone imparziale". Una chiarezza, un distacco che si trasformano nella sua scrittura ricca di dettagli (suoni, colori, odori) ma asciutta, senza appesantimenti: "Se nella vostra storia descrivete un fucile, questo poi deve sparare" affermava, così come "Più è breve, meglio è". È da questo essenziale realismo letterario che prende ispirazione il realismo teatrale (realismo psicologico) di Stanislavskij, anche se Cechov non fu sempre d'accordo con l'impostazione data ai suoi lavori dal regista. Quando scrive per il teatro, Cechov traduce lo stile proprio dei suoi racconti e dei suoi romanzi in dialoghi giocati sul nulla, sulla banalità, pieni di lun-

ghi silenzi, di frasi spezzate, di divagazioni.

Interessante è l'uso innovativo che Cechov fa del tempo. Quello delle sue opere teatrali è infatti lo stesso dei suoi romanzi, da misurare in mesi e anni (per fare un esempio, ne *Il gabbiano* la situazione è proposta a due anni di distanza): assai poco teatrale, ma utile - con le sue pause, i suoi tempi dilatati - a far sentire lo scorrere inesorabile delle stagioni e, con esso, il graduale decadimento delle cose e delle persone, una forza inarrestabile, contro la quale l'uomo non può in alcun modo avere la meglio.

Altro elemento importante: nel suo teatro non conta tanto il singolo, quanto il gruppo, però pur sempre composto di tanti singoli, che sanno mantenere ciascuno la propria individualità, ciascuno con la propria personale crociata per cambiare la vita, il mondo, l'umanità. Una crociata, naturalmente, destinata al fallimento, vinta dal quotidiano, dal lento, costante progredire di giorni tutti uguali. C'è in questo un seme di quello che sarà il teatro dell'assurdo e del teatro di Beckett: quell'attesa estenuante di qualcosa che non verrà, trascorsa senza vere azioni ma semplicemente "passando il tempo", parlando senza dire.

I personaggi cechoviani sanno di essere destinati a fallire. Sono come mosche prigioniere in un vaso di vetro: sbattono contro le pareti, volano in tutte le direzioni, ma sanno che non riusciranno ad andare oltre quella gabbia trasparente. La morte stessa, soluzione apparente, in realtà non lo è, perché

non risolve nulla: il vaso di vetro rimane. Questo però non significa che Cechov inciti all'inazione: da uomo di scienza, al contrario, egli sembra suggerire a uomini e donne del suo (e del nostro) tempo di non cercare l'impossibile, di non lasciarsi trascire dalle emozioni e dalle passioni che l'ideale può suscitare, ma di restare con la testa sulle spalle, agendo per piccoli passi concreti, credendo nell'oggettività, nel rigore scientifico, nella cultura; in una parola, cercando di cambiare la realtà con il reale possibile, non con l'impossibile ideale.

Altro elemento importante sono, come abbiamo accennato, i lunghi silenzi presenti nei testi teatrali di Cechov. Attraverso le loro pause, i personaggi esprimono il proprio disagio, il proprio imbarazzo o la necessità di riflettere su una situazione o una frase. In questi spazi di silenzio contano i gesti, i suoni, gli effetti sensoriali o la musica: tutti elementi che Cechov definisce con estrema precisione nelle sue didascalie.

Un attento interprete delle opere cechoviane fu, come abbiamo accennato, il suo contemporaneo Stanislavskij, che attorno ad esse costruì il suo metodo basato sul realismo psicologico, sulla corrispondenza tra emozioni da esprimere, da parte degli attori, e atteggiamento esterno da imprimere al personaggio, da realizzare attraverso gesti, sguardi. Con il teatro di Cechov, nel tempo, si sono confrontati - secondo direttrici anche molto diverse - vari grandi registi, tra i quali Brook e Strehler, Dodin e Nekrosius.



Il critico motiva la sua passione per il grande

Cechov, la verità vera

■ di Luigi Lunari

L'appuntamento

La domanda non ha molto senso, ma può costituire un buon punto di partenza. Chi è il più grande drammaturgo della storia? Da Euripide a Shakespeare, da Goldoni a Molière, da Racine a Cechov, da Pirandello a Arthur Miller... molti sono quelli che parafrasando un'intelligente affermazione di José Mourinho potrebbero dire di sé: "Io non sono il più grande drammaturgo della storia, però nessuno è più grande di me!". E in effetti è così: una volta raggiunto con una data opera un dato livello di assoluta gravidanza poetica, come è possibile che altri lo superino? Può forse *Amleto* essere da più del *Misanthropo*, o il *Misanthropo* essere da più dell'*Amleto*? Chi è la donna più bella del mondo? Chi è stato il più grande tennista di tutti i tempi? Domande oziose, da gioco di società. Eppure, malgrado l'insensatezza della domanda, una risposta io mi sentirei di darla. Non forse sul piano della "grandezza" in senso assoluto, ma su quello di una perfetta rispondenza ideale al mestiere dello scrivere per il teatro, di una "situazione" di assoluta purezza e di incontaminata indipendenza. È una risposta che covo da sempre, senza mai trovare la forza di dichiararla esplicitamente, come per

una sorta di outing critico. Eccola: il drammaturgo che - in ogni possibile elenco di "grandi autori", ciascuno insuperabile - si stacca dagli altri, per assurgere ad una condizione di inimitata ed inimitabile essenzialità, priva - si direbbe - della pur minima contraddizione, è a mio avviso Anton Pavlovic Cechov, medico e scrittore, narratore e drammaturgo, nato nel 1860 e scomparso a soli quarantaquattro anni stroncato dalla tisi.

Il posto di Cechov e dei pochi testi teatrali che ebbe tempo e modo di scrivere, nella storia del teatro è noto e arcinoto: con i suoi drammi egli conclude nella perfezione della forma e nella gravidanza dei contenuti il cammino iniziato centocinquant'anni prima da Carlo Goldoni per la costruzione di un teatro nato dal terzo stato e ispirato ai più rigorosi criteri della verità, anche documentaria, della naturalezza, della verosimiglianza. Dopo Cechov, il teatro si frantumerà nei mille rivoli delle più varie esperienze stilistiche e politiche, forzerà la naturalezza della verosimiglianza ai più vari e cervellotici "ismi", si porrà al servizio di questa o quella ideologia, risponderà allo stimolo di un individualismo che mirerà soprattutto a fare notizia e

a fare scandalo, come chiave sicura per un pronto successo commerciale, smarrendo ogni rapporto e ogni sintonia con ogni possibile pubblico. Ma *Le tre sorelle*, lo *Zio Vanja*, *Il gabbiano* e - in su la vetta - *Il giardino dei ciliegi* si attengono al rigore indicato per l'appunto dal Goldoni, suggellano la ricerca intransigente del grande realismo; tirano "dritti per la loro strada" senza cedere alla minima seduzione che non sia quella dell'indipendenza della verità, della fedeltà al mondo narrato.

Questo che abbiamo detto, non lo si ritrova in nessun altro di quegli altri grandi autori, che pur rimangono "insuperabili" nel senso che già abbiamo chiarito. Prendiamo il vecchio Shakespeare, l'onnipresente bardo. Shakespeare non solo piega la verità alla propria eloquenza poetica (che andrebbe anche benissimo) ma non si perita di rincorrere il plauso popolare nell'epico gossip dei re e degli eroi, sempre ben attento a non sbilanciarsi tra Rosa Bianca e Rosa Rossa, tra casa di York e casa di Lancaster, con un rispetto delle pari opportunità che farebbe apparire Bruno Vespa un fazioso ed esasperato forcaiolo. Prendiamo Molière: non tanto perché subordina la propria

scrittore russo con il suo assoluto rispetto per la realtà

senza cedere agli “ismi”

attività ai gusti goderecci e superficiali di Luigi XIV, suo ineliminabile committante, ma perchè anche nelle opere più sinceramente “sue” deve forzare la propria ispirazione a comprometersi con le convenienze del politically correct (come nel *Tartufo*) o del lieto fine ad ogni costo (come nella *Scuola delle mogli*). Cosa che egli fa con grande umorismo - perfido e demistificante - ma che comunque egli fa. A questo limite non sfugge nemmeno il “padre fondatore” della verosimiglianza borghese: Carlo Goldoni, con le sue tante precauzioni per evitare di prendere un po’ troppo di petto le convenienze del ceto medio o le residue suscettibilità dei nobili, fino ad ambientare *Le femmine puntigliose* in una poco credibile Palermo, o la *Trilogia della villeggiatura* in una lontana

Livorno: che è come parlare a suocera perché nuora non intenda, o comunque non se la prenda. Lo stesso, ancora, può dirsi di Pirandello, nel quale la verità del documento e la realtà del dato di fatto vengono guardate attraverso la lente deformante della propria appassionata (o patologica) percezione della realtà; percezione che appunto - sovrapposta al mondo narrato - lo porta lontano da ogni credibile forma di verosimiglianza, fino a farlo prigioniero di un pirandellismo, che altro non è che un arrampicarsi sugli specchi delle proprie premesse, rompendo ogni possibile rapporto con la controllabile e tangibile verità delle cose e della comune esperienza quotidiana. Così ancora per Bertolt Brecht, la cui opera si inquadra per intero nella lotta politica del contingente momento storico, subordinando all’urgenza del momento ogni istinto o volontà di poesia: egli stesso dirà del resto: “parlare d’alberi è oggi un delitto / perché implica il silenzio su tante atrocità”. Un atteggiamento doveroso ed eroico, liberamente scelto (e perciò dunque eroico) ma che comunque porta lontano

da ogni rispetto della pura e semplice verità quotidiana, e da una sua verisimile riproduzione.

Per non parlare poi del teatro “minore”, di coloro che non possono aspirare alla grandezza dei veramente grandi, e che inseguono il gradimento del pubblico (popolare, nobile o borghese che sia) come Marivaux o Gozzi, come Labiche o Feydeau; o che mirano ad una qualche pur utile battaglia civile, come il Dumas del dramma a tesi, o il G.B. Shaw delle denunce anti borghesi, o lo stesso Ibsen dalle profonde istanze morali. Sempre, in tutti questi e negli altri, vi è un “qualcosa” che inquina la purezza di un approccio ideale alla materia narrata: piccole ragioni di opportunità (più che mai comprensibili in questa valle di lacrime), più nobili motivi di lotta civile e politica, disinteressate istanze di progresso morale, prepotenti pulsioni di un forte sentimento poetico... tutto quello che volete voi, e che è ciò che magari ci rende un’opera più interessante nella sua vis polemica e nella sua stimolante capacità di deformazione: ma pur sempre un “qualcosa” con cui il poeta deve fare i conti e scendere a patti.

Ebbene: tutto questo non vale per Cechov! Cechov non

sbandiera nessuna ideologia, non sposa nessuna causa, non ha nessun messaggio da diffondere, non cede a nessun “ismo”, non lusinga in alcun modo un pubblico, neppure ricorre ai trucchi del “mestiere” teatrale, con scene madri da porre al sommo di una progressione drammatica, o ben calcolati e ben collocati colpi di scena. Egli “racconta” una realtà in un modo che all’apparenza risulta impersonale e indifferente: storie e personaggi compaiono nei suoi testi “così come sono”. Stanislavski racconta che quando Cechov leggeva alla compagnia del Teatro d’Arte i suoi testi, alla fine le reazioni degli attori erano di questo tipo: “Sì, bello, tutto a posto, ma tutto ovvio, niente di nuovo, niente di notevole...” Ma quel “niente di nuovo”, quella semplicità erano l’effetto di un incontaminato racconto della realtà, che è appunto quella che viviamo ogni giorno, troppo ovvia per potersene percepire la gravidanza. In conclusione, e quasi come sfida a chiunque voglia verificare e contraddirmi, Cechov fu forse il solo grande autore libero da ogni cosa, non escluso se stesso, in grado di scrivere - come tutti e sempre si dovrebbe fare - “secondo scienza e coscienza”.





COLLANA

DOCUMENTI

- 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**

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

Dicembre 2010

L'intervento del prof. Luigi Lunari in merito al teatro di Beckett (ottobre 2010) ha suscitato, come è giusto, reazioni diverse. Una nostra lettrice, Livia Carli della Compagnia Teatro Instabile di Imperia, ha espresso la sua in questa lettera, che volentieri pubblichiamo, seguita dalla risposta del professor Lunari, ringraziando entrambi per le stimolanti osservazioni.

A proposito del teatro di Beckett (opinioni)

Gentile Professor Lunari, (...) non condivido alcune idee da lei espresse e, avendo profonda stima della sua persona, sento il dovere di esprimere il mio dissenso.

È difficile parlare di uno scrittore che così profondamente ha segnato il secolo scorso, ma nel mio piccolo ci proverò.

Samuel Beckett come Shakespeare ed altri è tra quelli che io considero "autori immortali", perché hanno saputo cogliere l'essere umano nella sua totalità e molteplicità, al di là dei momenti storici e della loro temporalità. Beckett è a noi molto vicino, da qui la nostra grande difficoltà a capirlo nei suoi meandri più profondi, ma questo sappiamo è sempre il problema dell'uomo comune di fronte alle grandi menti.

Patisco tantissimo il suo inserimento nel "Teatro dell'assurdo" (così come forse anche degli altri autori del periodo), in quanto era veramente "assurdo" per l'epoca, incomprensibile, difficile, nuovo (rispetto pienamente il lavoro di M. Esslin), ma non più oggi a distanza di circa sessanta anni: la sua lucidità e la sua logica a tratti quasi spaventano.

Beckett è necessariamente autore del '900, in quanto in quel secolo è vissuto ed ha operato; da qui la sua grandissima capacità di togliere, sottrarre, arrivare all'essenza, pur continuando a fare Teatro, perché in lui il Teatro c'è pienamente; il problema è piuttosto di quelli che sono venuti dopo, che con difficoltà hanno portato avanti quel percorso che poteva condurre e in molti casi ha condotto all'annullamento dell'arte (e questo vale in tutti i campi dalla pittura alla letteratura alla musica). Dire che Beckett non ha scritto teatro è come dire che Picasso non è stato pittore; trovo molte affinità tra i due

nella capacità di sottrarre, eppure l'arte in loro esce ancora più forte e dirompente e segna il '900 come pochi hanno saputo fare.

Beckett sfalda il linguaggio, e allora? In lui il corpo diventa fondamentale e il teatro non è oggi soprattutto corpo? Quel corpo martoriato per secoli dal teatro occidentale esce nella sua interezza.

Non c'è contraddittorio? Hamm e Clov sono un continuo contraddittorio, in Hamm e Clov vedo continuamente me stessa e tutti gli esseri umani che mi circondano. La difficoltà è nel lasciarsi andare perché Beckett non ci perdona nulla, ci immerge nelle verità più profonde dell'essere e ci impedisce di guardare altrove; non è forse vero che viviamo a cavallo di una tomba? tra due nulla? perché l'uomo continua a non volere vedere la verità? E questo penso che valga anche per i credenti; Shakespeare stesso non enunciava lo stesso concetto? Quanto *Finale di partita* mi riporta all'atmosfera di *Re Lear*! Eppure se ci lasciamo trascinare fino in fondo nel suo gorgo poi ne usciamo più leggeri e scanzonati: la grandezza di Beckett è di sprofondarti nell'essere e alla fine riderne, sì perché poi ridi e ti senti più vicino all'essenza dell'uomo come è immutabile da secoli.

Peccato la nostra cecità!

Certo per il pubblico non c'è la catarsi durante e alla fine dei suoi spettacoli, come era ai tempi dei Greci, anzi si esce destabilizzati, confusi, intontiti, ma vivi, scossi dal torpore eterno a cui i nostri tempi ci hanno ridotto.

E poi il lasciare aperte tante verità: Clov inganna Hamm? È tutto vero? Alla fine andrà via? e Godot? e gli squarci di verità inconsapevole di Winnie?

Beckett apre a nuovi livelli dell'essere oltre la conoscenza puramente logica e razionale (e se lei ama Robert Wilson egli si colloca proprio su questa linea), si spinge ai confini della follia (e qui ci ricollegiamo a Pirandello), ci lascia comunque intravedere le mille possibilità dell'essere.

"Carogna" dice Hamm di Dio che non esiste e Clov risponde "Non ancora" e non è poesia questa? e non è fede? altre possibilità...

E creda non si tratta di essere intellettuali, basta mollare i freni del nostro essere e lasciarsi andare; non capiamo tutto? non importa, la grandezza dell'arte è di riuscire comunque a lasciare un segno. E Beckett stesso ci dice che nulla ha senso, non è necessario rispondere alle domande, l'importante è che le domande ci siano.

Leggendo *Finale di Partita* ho pensato anche all'*Odissea*, alla mitologia Greca, al *Mahabharatha* e alle *Mille e una Notte*, perché anche in Beckett ci sono più livelli di narrazione e più fili da seguire; è irrilevante che Ulisse viaggi per il Mediterraneo e i personaggi beckettiani rimangano chiusi in stanze: è l'essere umano che conta. La cecità di Hamm a tratti ricorda quella di Tiresia, la capacità del guardare oltre (almeno di provarci), il non vedere come ricchezza e non come privazione; subito dopo però Hamm è l'essere più bieco e immondo, e non siamo noi?

Anni fa il Teatro Cavour di Imperia (era forse il 1995) presentò in cartellone *Finale di partita* per la regia e interpretazione di Carlo Cecchi (il merito è dell'attore Franco Carli, allora direttore artistico purtroppo in seguito non più nominato); da parte mia fu uno degli spettacoli teatrali più potenti che abbia mai visto, anche se forse oggi si potrebbe notare

un'eccessiva drammaticità (ma questo è irrilevante). Carlo Cecchi seppe cogliere pienamente l'asciuttezza e l'essenzialità di Beckett (cosa che a noi italiani riesce in genere quasi impossibile!). Quello che vorrei dirle è che il pubblico in sala soffrì terribilmente e se ne andò via in gran parte arrabbiato ed offeso, imprecaando contro Cecchi e lui contro il pubblico. Io dico: grande Beckett! Non si resta indifferenti di fronte all'arte, il segno rimane, ammetto che guardarsi allo specchio sia da sempre per noi la cosa più difficile.

Mi piacerebbe incontrare quel signore che molto sinceramente le aveva manifestato la sua impressione all'uscita da teatro dopo avere visto *Aspettando Godot*, magari ancora oggi, a distanza di anni si porta dentro quella visione, mentre altre che lo avevano fatto divertire passionatamente le ha già dimenticate. Chissà... Crede andrei avanti a scrivere ma non vorrei tediare oltre. Un cordiale saluto.

Livia Carli

Cara Livia Carli, accolgo la Sua lettera con molto piacere: mi piace confrontarmi e discutere, e la Sua lettera me ne offre un'occasione concreta. Oggetto: Beckett e il suo teatro. Sul quale tema però - una volta detto io quello che penso, e una volta detto Lei quello che Lei pensa - non mi sembra ci sia terreno di confronto o di scontro possibile. Io non ho niente da dire contro quello che Lei dice, Lei - a Sua volta - non dovrebbe aver niente da dire contro quello che dico io. Il fatto è che i nostri due discorsi (a parte due dettagli, di cui più avanti) si svolgono su due piani diversi, nessuno dei quali può escludere

continua ►

l'altro. In Lei è evidente l'adesione sentimentale, l'affinità elettiva al mondo, alle situazioni, ai personaggi che Beckett esprime. Le parole di Beckett la folgorano, Lei vi si sente rispecchiata, interpretata, compresa; si sente parte delle situazioni che Beckett espone e dipinge; di lui partecipa evidentemente il senso angoscioso e angosciante dell'esistenza, la sua inutilità e la sua vuotezza. La Sua è un'adesione sentimentale e lirica, che non ha nessun bisogno di verifica nel concreto, quasi fosse una mera questione di gusti. Io mi muovo su un piano completamente diverso, che privilegia gli aspetti pratici e concreti, che non dà spazio ai "sentimenti", nel senso che Beckett non mi commuove, non mi sommuove, non mi ispira (come fanno ad esempio Montale, o Strawinski, o Arthur Miller, o Chagall), e come a Lei accade con Beckett.

Perché questa differenza? Perché Lei è Lei, e io sono io. Ciascuno con la propria struttura razionale sentimentale, ciascuno con la propria storia. Giocando un poco a fare lo psicologo, potrei dire che - per intanto - io sono un uomo e Lei è una donna (questo senza nessuna implicazione "razzista"). Potrei immaginare che Lei è politicamente collocata a destra, e che io lo sono a sinistra. Potrei dire che Lei è più riflessiva e individualista, io più estroverso e solidale. Che lei però fa beneficenza, e io no. Potrei dire che tra Lei e me ci sono almeno trenta o quarant'anni di differenza; che Lei ha una maggiore sensibilità per il presente, mentre in me pesa molto il senso del passato; che Lei ha una struttura mentale e psicologica e esistenzialista, e io materialista; che Lei è tendenzialmente pessimista, io inguaribilmente ottimista. Potrei immaginare che a Lei non piacciono Michael Jackson e Keith Jarrett, che per me sono dei sommi. Eccetera eccetera, (con il pericolo, ovviamente, di non averne imbroccata una: ma a me piace anche il rischio!).

Stando così le cose, e riconoscendo alle sue parole piena legittimità e

piena coerenza sentimentale, io rimango della mia idea (come del resto è consueto in tutte le discussioni di questo mondo). Proprio perché "sono" tutto quello che su di me ho appena finito di dire, io colloco Beckett e il suo teatro nella storia, e non riesco - né voglio - sottrarlo a una valutazione sociale e tecnica. Sotto il profilo storico e in lato senso politico, non posso non essere contrario a un teatro che si autocondanna all'inesistenza (così come ogni morale e ogni sistema giuridico sono ideologicamente contrari al suicidio): e il teatro di Beckett, da *Aspettando Godot* a *Not I* fa esattamente questo! Sotto il profilo dei contenuti, mi richiamo a quanto detto nel mio pezzo su *Fitinforma*: descrivere la solitudine dell'uomo mostrando due derelitti in una plaga deserta è facile (e inutile): molto più difficile (e utile) far vedere che si può essere soli in mezzo a una folla, a capo di un'azienda e pieni di soldi. Lo stesso per *Giorni felici*: facile dire di una donna che è schiava mostrandola sepolta fino alla cintola o fino al collo; più serio dimostrare che si può essere schiave anche quando si è belle, si hanno dei lunghi capelli biondi, si indossa un tubino nero, e si ricoprono ben remunerati posti di potere! Voglio citarle una breve poesia di Quasimodo: *Ciascuno è solo sul cuor della terra /trafitto da un raggio di sole / ed è subito sera...* Non è detto tutto? Non è detto tutto, al di là di Sartre e di Beckett? E non dice tutto Leopardi quando dà sfogo alla propria incomunicabile solitudine, senza annacquarela e tradirla teatralizzandola e facendola vedere su una scena?

Poi, su un piano più concreto, più tecnico e pratico, ripeto la mia idea: non credo ad un quadro che possa indifferentemente essere appeso a testa in giù o a testa in su, non credo in un teatro in cui - come in "Aspettando Godot", se rappresentiamo prima il second'atto e poi il primo, nessuno se ne accorge e tutto va bene lo stesso. Provi a far questo con *Il*

giardino dei ciliegi e con *Morte di un commesso viaggiatore* e vedrà quanto sia più difficile e remunerante raccontare una storia "vera", anziché prolungare per due atti un lamento esistenziale!

Infine, ancora più terra-terra, la storia delle fitte, continue, irritanti didascalie di cui Beckett infiora le sue considerazioni esistenziali! E legga magari *I limoni* di Montale, e constati quale varietà di sensazioni si affollino in quei pochi versi, senza bisogno di sentirsi suggerire che la tal parola va detta sospirando, che tra questo e quel verso è necessaria una pausa, e via dicendo! Nel mio pezzo citato più sopra, io mi premuro di riconoscere il grande fascino che esercitano i personaggi e le situazioni di Beckett sugli attori e conseguentemente sugli spettatori. Ma riconosco di aver fatto questo più che altro per amor di quieto vivere; in realtà, troppo spesso mi pare di trovarmi di fronte a un'astuta abilità affabulatoria, molto simile a quella del mio grande amico Dario Fo quando snocciola le sue tirate in finto inglese, o in finto tedesco, o francese... Puro suono, pura *phoné*, come direbbe Carmelo Bene; e in effetti, che cosa voglia dire il monologo di Lucky in *Aspettando Godot* io non l'ho mai capito, e - con l'alluce ormai nella fossa - credo che non lo capirò mai.

Questo mi ricollega a una frase della Sua lettera, che mi serve a chiarire la mia posizione. Lei scrive che "Beckett stesso ci dice che nulla ha senso" e che "non è necessario rispondere alle domande". Lei esce qui dal piano "sentimentale" in cui soprattutto si muove il Suo pensiero, si addentra in un giudizio di sostanza filosofica, ed è uno di quei due punti cui accennavo all'inizio: qui sì, mi sento di affrontarla, come su un terreno comune, per un amichevole duello all'ultimo sangue. Ebbene: nel mondo in cui viviamo, tra minacce globali, famiglie in difficoltà, bambini neri che muoiono di fame... un poeta che salga su una torre d'avorio per sentenziare che nulla ha un senso,

proprio non mi piace. Se "nulla ha un senso", se "non è necessario rispondere alle domande", diventa inutile il fare, l'agire, il porsi domande, il sollevare questioni: e il mondo resta così, insensato ed immobile. Laddove io credo - e il mondo ha bisogno - di un teatro, di una letteratura, di un'arte "che concorra a quella che è l'arte più importante e difficile, che è quella del vivere!". Così Brecht. Il che non vuol dire sventolare bandiere politiche o lanciare messaggi morali (come Brecht ma anche Goldoni), ma rappresentare con la verità della grande poesia (come in Cechov ed in Miller) quel senso di marcia del mondo, che ha un passato e un futuro, che viene da un "dove" e va verso un "dove". Un teatro che non si spenga nell'impossibilità di esistere, ma che viva e prosperi nella utilità per gli altri.

L'altro punto che ci permette una discussione su un comune terreno è quando Lei dice che Beckett è "uno scrittore che così profondamente ha segnato il secolo scorso". Ecco: La inviterei a un ridimensionamento. In un mondo - ripeto - globale, quale può essere il ruolo di un autore che scrive per una piccolissima minoranza, che scuote qualche minoritaria coscienza, che il novantanove per cento delle persone al mondo non ha mai sentito nominare? Quale può essere il ruolo del teatro stesso? Certo: noi viviamo nella nostra piccola nicchia come se fosse universale ed eterna; ed è giusto sia così. Anche se la vita (come dicono Sartre e Beckett) è una breve pausa tra due nulla, in quella breve pausa si colloca tutto quello che ogni formica umana fa e vive. Ma non dobbiamo perdere il senso della misura: né io come "politico" e storico, né lei come anima sentimentale ed esistenzialista. Fine. Lei conclude la Sua lettera dicendo che avrebbe altro da scrivere, ma che non vuole tediarmi. Ebbene, non mi tedia affatto, e mi interessa anzi quello che potrebbe ancora scrivere. Con molti cordiali saluti

Luigi Lunari

Come leggere un testo teatrale

■ di **Giuliano Polato**

(Continua dal numero precedente; l'autore ha introdotto la lettura di *Quando noi morti ci destiamo di Ibsen*).

Un uomo, un artista (Arnoldo Rubeck), dopo aver creato il suo capolavoro, chiude il proprio cuore a ciò che il cuore chiede e produce: diventa rifacitore di se stesso, ripetitore, stanco, sterile e cinico. Decide (sceglie?) di sottostare alle convenzioni, a ciò che il "mondo" ritiene sia giusto (meglio forse sarebbe dire opportuno?) perché la "normalità" sociale non subisca traumi. E allora sposa una donna più giovane di lui, piacente e intelligente, ma che poco "sa", che, cioè, non è in grado di sentire e gustare i sapori del vivere, quelli più veri e profondi, quelli che riempiono l'anima, che sono ali che fanno alzare in volo: troppo legata è, infatti, alla materità dell'esistenza, alle sue parvenze. E così Rubeck mette in atto quanto poco tempo prima aveva affermato Dostoevskij: *Vive più allegramente di tutti chi meglio di tutti sa gabbare se stesso*. (*Delitto e castigo*, Parte sesta cap. IV). Allegramente. Non "felicamente". Vivere felicemente è realizzare la propria unicità, la pienezza del proprio io. Rubeck, invece, in sé ha ormai solo il vuoto. Qualche decennio più tardi un conterraneo di Ibsen,

anche se non compatriota (Ibsen norvegese, l'altro svedese), farà dire al protagonista del suo capolavoro, Antonius Block: "Il vuoto è come uno specchio rivolto verso il mio viso: in esso vedo me stesso e mi sento pieno di timore e di disgusto. Per la mia indifferenza verso i miei simili mi sono isolato dalla loro compagnia; ora vivo in un mondo pieno di fantasmi. Sono prigioniero dei miei sogni e delle mie fantasie" (I. Bergman *Il Settimo Sigillo*). Nel vuoto di Rubeck, specchio impietoso della sua attualità, pochi sono, però, anche i sogni e le fantasie; anzi, sembrano scomparsi, sepolti dalla noiosa e sterile ripetitività. C'è, è vero, nel girovagare suo con la moglie, Maja, al seguito, un'inquietudine ansiosa, ma non è chiaro dove essa possa condurre. Colui che un tempo era l'artista pare girare intorno a se stesso, in un cammino insensato lungo una spirale di cui non si riesce a scorgere il centro. Fino a che...

Fino a che giunge sulla riva di un mare, dove i fiumi sfociano, dove è dolce adagiarsi e assopirsi perché forse ci si sveglierà migliori, dove cominciano le montagne. Ecco, la presenza della montagna dà la svolta al procedere di Rubeck e il cammino comincia ad avere senso: forse è ora di cominciare a salire.

Egli stesso aveva promesso alla moglie, come già il tentatore aveva fatto con Cristo, di condurla sulla montagna più alta per mostrarle tutti i regni della terra: ma non l'aveva mai fatto. Perché mantenere quell'impegno con chi, in fondo, per lui non è che l'altra metà di una convenzione? C'era stato un tempo in cui la stessa promessa aveva fatto a chi, invece, su quei regni, da quelle altezze, avrebbe potuto dominare. Ma gli era mancata la forza, il coraggio, per compiere quella ascesa in compagnia.

Ora, però, la Montagna sembra reclamare che la promessa sia mantenuta. Rubeck deve salire. Lo vorrebbe anche Maja. Ma non è essa la compagna, lo stimolo che può fargli prendere quella risoluzione. E affida la consorte a chi ha la parvenza del ribollire del sangue, a chi pare sia in grado di godere della vita secondo il motto oraziano del "Carpe diem": Ulfheim, un cacciatore di orsi, potrà forse portare a compimento la promessa fatta (o meglio, lasciatisi passivamente sfuggire). Ma qualcuno giunge a spingere l'artista a ritrovarsi nella salita: è Irene, colei che, un tempo modella per il suo capolavoro, tutto di sé aveva sacrificato alle convinzioni che egli stesso le aveva comunicato e poi tradito. E'

accompagnata dalla buia figura della Diaconessa, dal silenzio urlante, immagine carismatica di chi trasforma la fede religiosa in manichea pratica moralistica (quanti se ne incontrano!) e che pertanto, coscientemente oppure no, diviene punto di riferimento ma anche elemento di castrazione delle aspirazioni e della libera espressione di sé, di condizionamento, di controllo, quando non di coercizione, esercitata tramite forme di comunicazione iniziatriche, misteriche. Ma pur in questa condizione di muta sottomissione, vi è in Irene il desiderio del ritorno alla purezza primigenia. E allora essa, in una tacita ribellione al dominio della nera figura, si riappropria della sua funzione. (continua)

**PROGETTO FORMAZIONE:
INCONTRO IL 16 GENNAIO**

Si conclude il "Progetto Formazione" promosso da Fita Veneto e rivolto gratuitamente a tutti gli iscritti. Nella sala congressi dell'Associazione Artigiani di Vicenza, domenica 16 gennaio dalle 9 alle 13 si parlerà di temi fiscali e di associazionismo; tra i relatori, Roberto De Giuli per la parte tributaria. Per informazioni e iscrizioni: Fita Veneto, stradella Barche, 7 a Vicenza, tel. e fax 0444 324907, e-mail: fitaveneto@fitaveneto.org

Cesco Baseggio

attore e autore di teatro

autori veneti

L'anno prossimo Cesco Baseggio avrà detto addio al suo pubblico da quarant'anni, da quando cioè morì, a Catania, nel 1971.

Figlio naturale del conte Lodovico Leonardo II Manin - pronipote di Lodovico Manin, ultimo Doge di Venezia - e di Elisabetta Tessaro vedova Baseggio, Cesco nacque a Treviso il 13 aprile 1897. I suoi quarti di nobiltà, in quanto "illegali", furono prontamente celati al mondo dal conte, grazie a una generosa somma di denaro concessa, in cambio del riconoscimento del piccolo, a due giovanissimi prestanome: il violinista Arturo Baseggio, parente della mamma, e una cantante d'opera, che poterono convolare a giuste nozze.

Nella

prima infanzia il piccolo rimase comunque con la madre naturale a Volpago del Montello. Più tardi si trasferì invece a Venezia, da quelli che per la legge erano i suoi genitori, e lì completò gli studi elementari, dedicandosi anche allo studio della musica. Nel 1913, mentre frequentava l'istituto tecnico, Fosco Giachetti lo chiamò però a far parte della sua filodrammatica: era l'inizio di un amore che sarebbe durato per tutta la vita e che avrebbe fatto di Baseggio uno dei più grandi nomi del teatro italiano.

Nel 1916, combattendo nella prima guerra mondiale, riuscì a coltivare comunque la sua arte, dirigendo, in Albania, il "teatro del soldato".

Di ritorno dal conflitto, il palcoscenico divenne la sua casa. Dopo aver tradotto in veneziano *Il malato immaginario* di Molière, nel 1920 fu invitato da Giachetti a entrare nella compagnia "Ars Veneta", come attore brillante con ruoli da caratterista.

Conscio del suo talento, il padre naturale lo finanziò - di nascosto - perché crescesse professionalmente. Nel

1926, Baseggio fondò la sua prima compagnia teatrale e poco dopo divenne capocomico, ruolo che

mantenne per il resto della sua vita - fuorché nei tre anni passati nella compagnia di Zorzi e Colantuoni - guidando compagnie specializzate nel repertorio goldoniano.

Ma Goldoni - pur in testa alla sua scaletta professionale - non fu il solo autore con il quale si confrontò. Mise infatti in scena anche opere di Shakespeare e di Schiller, di Ruzzante, di Gallina, di Rocca e di Renato Simoni.

Al suo volto è stato legato a lungo - e ancora lo è - il repertorio goldoniano proposto dalla televisione in una storica serie di commedie per il piccolo schermo, tra le quali *Sior Todero brontolon*, *Le baruffe chiozzotte*, *I rusteghi*, *Il campiello*, *La bottega del caffè*.

Lavorò e non poco - seppure con parti minori, da caratterista - anche per il cinema, approdandovi quasi quarantenne.

Scrisse anche alcune opere per il teatro, tra le quali *Fasso l'amor, xe vero*, firmata con lo pseudonimo di Lodovico Ceschi e scritta a quattro mani con il regista Carlo Ludovici.

Morto a Catania - dove si trovava per curare una regia - il 24 gennaio 1971, Cesco Baseggio fu sepolto a Venezia, nella quiete dell'isola di San Michele, dove riposano altri interpreti del teatro dialettale veneto.





Quando anche il teatro se ne va al... **cinema**

■ di **Filippo Bordignon**

Dai palchi al grande schermo: molte opere teatrali hanno subito, dalla nascita del cinema a oggi, traduzioni dal primo al secondo medium intenzionate a mutarne il Dna di partenza. Nei tanti passaggi necessari affinché la trasposizione si completi, un'opera viene giocoforza arricchita, spogliata, decontestualizzata: sono infinite le variabili per attuarne la mutazione così come tante sono le ragioni a motivare ogni singolo cambiamento. Lungi dal voler stilare un

Dall'intransigente posizione del pianista Glenn Gould, sostenitore delle sole prove da studio, alla dura arte di fissare sulla pellicola il brivido, l'attimo fuggente tipico di un'esibizione dal vivo come avviene sul palcoscenico

freddo elenco delle realtà più riuscite sotto questo profilo, pare utile altresì evidenziare alcuni episodi particolarmente intriganti, al fine di misurare meriti e demeriti, attribuibili al dato nome o alla specifica intenzione. Partiremo allora da alcune constatazioni di carattere apparentemente distante, forniteci da una delle menti più originali e rigorose dell'intelligenza musicale

classica novecentesca, quel Glenn Gould che fu sommo interprete al pianoforte ma pure spiazzante pensatore delle Arti a 360 gradi (solo ora si sta riscoprendo la grandezza di certi suoi documentari radiofonici composti dalla sovrapposizione di monologhi concernenti le materie più disparate). Da un'attenta indagine delle molte interviste concesse dal musicista canadese nell'arco

della propria vita, emerge prepotentemente la tematica della contrapposizione tra interpretazione dal vivo e registrazione da studio; allargando la similitudine al mondo della rappresentazione visiva le parole del Maestro si colorano di un significato ancor più illuminante, abile nel gettare una luce inaspettata sulle molteplici ragioni che hanno spinto

continua ►

I delicati equilibri di Oscar Wilde

L'importanza di essere onesti, riguardo il contributo di Oscar Wilde. Ma pure, la condanna a una mancata discendenza stilistica, in virtù di un linguaggio spettacolarmente coadiuvato dalla persona/personaggio che ne fu l'abile propagandista e di un'epoca, quella Vittoriana, pronta alla glorificazione del proprio semidio, salvo riscontrarne un orientamento sessuale diverso dalla maggioranza e condannarlo al dimenticatoio. L'opera teatrale del nostro, letta a mente fredda tenendo a bada gli entusiasmi suscitati dalla tragedia finale del suo ideatore, è composta da sette titoli in ascesa qualitativa: in particolare, si getta una prima avvisaglia del genio dietro lo scrittore con l'affettata ironia di *La duchessa di Padova*, per poi addentrarsi nella stilizzazione biblica della *Salome* e sezionare via via le possibilità del linguaggio monologico e dialogico attraverso *Il ventaglio di Lady Windermere* e l'insuperato *L'importanza di chiamarsi*

Ernesto. Avendo trapuntato le trame in analisi con quegli aforismi che saranno alla base della sua riscoperta in anni recenti, Wilde caratterizza ogni personaggio con una tale carica di se stesso da rinunciare al cesellamento di individualità ben separate tra loro; ne deriva spesso un'elucubrazione concentrata su un medesimo punto di vista la quale, cinematograficamente, non porta a buoni risultati. Sorprenderà in pochi perciò che, a catturare il pubblico in sala, sia stata l'interpretazione di Stephen Fry nel biografico *Wilde* e non le leccate commedie in costume con Rupert Everett (*Un marito ideale* e *L'importanza di chiamarsi Ernesto*, nella foto della pagina accanto); per tradurre un linguaggio da medium a medium è spesso necessario operare scelte di pesante ripensamento. Molti registi di cinema e televisione l'hanno sperimentato: toccando le perfette 'architetture' dello scrittore irlandese, l'edificio è destinato a vacillare.

registi di calibro mondiale a pescare nel territorio dei "classici" per rischiare un approccio da molti ritenuto inconciliabile con la scrittura teatrale. In primis, Gould evidenzia, già agli albori degli Anni '80, la crisi numerica riguardante il pubblico interessato alla rappresentazione 'live': a essere messa in discussione non è tanto la bontà degli spettacoli in cartellone, quanto piuttosto il concetto stesso di spettacolo come rito sociale ed economico, arrivando a definirlo un gesto 'assurdo' dal quale egli riuscì a dissociarsi con maniacale coerenza rinunciando definitivamente alle esibizioni sul palco a partire dal 1964 e per i diciotto anni seguenti, fino alla sua morte nell'82. Una tale determinazione è spiegabile nella ferrea (e a quanto pare sperimentata) constatazione che le migliori esecuzioni (e

nel suo caso parliamo di alcune delle pagine più complesse scritte da mostri sacri quali Bach o Schoenberg) fossero quelle costruite pazientemente nel raccoglimento dello studio di registrazione. Gould fu forse il maggior sostenitore della spesso vituperata "arte" del taglia-e-cuci sonoro, arrivando a utilizzare decine e decine di sezioni diverse accostate tra loro per ottenere un solo brano; l'operazione, naturalmente, richiama quella del montaggio cinematografico, nel quale il regista approva a mente fredda non solo i movimenti, i costumi e via dicendo che finiranno nell'inquadratura ma l'angolatura stessa di una scena, obbligando il fruitore a un solo e inequivocabile punto di vista stilistico: il proprio.

La manipolazione sonora di uno strumento tanto complesso e delicato come il pianoforte può essere testimoniata nella volontà di filtrarne i bassi e gli alti attraverso tecnologie esterne allo strumento stesso, artificio questo che fece azzardare al nostro: "(...) la carità della macchina, interposta alla fragilità della Natura per attuare la visione di una concezione ideale".

La prospettiva di un pubblico ad affrontare giudicante l'artista sul palco viene bollata come una condanna alla quale l'interprete dovrebbe legittimamente ribellarsi, per scongiurare non solo disagi e tensioni derivate da questa situazione particolare ma soprattutto per mettere fine all'esibizionismo 'clownesco' dell'atto nel suo svolgersi.

Di idealismo in idealismo e non senza una buona dose della durezza tipica di caratteri compulsivi come quello del pianista, il discorso prosegue decantando la bontà dell'elemento

Glenn Gould

tecnologico, arma che, in buone mani, può far sperare alla creazione dell'opera quanto più possibile vicina alla perfezione, poiché soggetta alla razionalizzazione del ripensamento. Il discorso non intende screditare l'attimo di estro, l'imprevedibile vitalità dell'errore che si tramuta nell'intuizione: ma un approccio attivo deve pur essere vagliabile a mente fredda, prima di essere dato in pasto al pubblico senza possibilità di un 'rewind'. Da questo puritanesimo, che alcuni potrebbero giudicare gelido ed egoista, possiamo sviluppare la più importante distinzione tra teatro e cinema tirando in ballo, appunto, la questione di 'un attimo' anzi, dell'unico attimo possibile. L'idea di un'unica 'chance' insomma, è materia che non trova d'accordo neppure i più arditi sostenitori dell'atto improvvisato.

Vi sono poi alcune questioni specifiche; gli applausi, a esempio. Metro di gradimento per la maggior parte di noi, per una sparuta mi-



noranza significano all'opposto uno dei meno evidenti strumenti del 'vizio', capaci come sono di traviare l'artista con l'esca del successo facendolo spesso arretrare nella propria esecuzione/esibizione dal territorio della Volontà. Ogni palco, per un attore, è un'arena che il pubblico segue dalle gradinate con un piacere misto a sadismo, chiedendosi se questa sera le proprie aspettative saranno soddisfatte o se per caso il 'trapezista' mancherà la presa, cadendo al suolo. Per coloro i quali sono convinti che la fruizione artistica debba condurre necessariamente a uno stato di contemplazione risulta effettivamente difficoltoso raggiungere certi livelli di raccoglimento, stipati in mezzo a un pubblico di unità eterogenee e dunque assai diverse negli atteggiamenti e nelle sensibilità. Ma veniamo a qualche nome



che, temiamo, non è presente nel palinsesto televisivo da tempo immemore. L'antichità e la sua mitologia sono tra gli esempi più spiccioli della fascinazione per il mondo del teatro. La *Medea* di Euripide vanta trasposizioni alte da autori quali Pier Paolo Pasolini (protagonista un'azzecata Maria Callas) e più recentemente Lars von Trier, il quale si basò sulla sceneggiatura mai utilizzata di un altro fondamentale regista danese, quel Carl Theodor Dreyer che per la sua straordinaria *La passione di Giovanna d'Arco* aveva ingaggiato addirittura un giovane Antonin Artaud (a partire da quell'esperienza Artaud gettò le basi per il suo 'teatro della crudeltà'). Per ogni argomentazione e autore, tante e troppe sono le ramificazioni che tendono a svilupparsi, dimostrando così un volto indistinguibile dell'esperienza artistica, spesso etichettato per esigenze editoriali dalla critica specializzata. E allora, per complicare la faccenda, quale migliore esempio di cinema che imita il teatro che imita il cinema se non il sottovalutato *Dopo la prova*

di Ingmar Bergman? Gioiello di televisione cinematografata (principalmente per ragioni di durata) la vicenda si sviluppa a partire dalle prove de *Il sogno* di Strindberg e registra una delle ultime e più struggenti interpretazioni di Ingrid Thulin.

L'amore per il teatro di Bergman (che torna a citare Strindberg nel finale del capolavoro *Fanny & Alexander* dopo averne diretto discusse versioni teatrali come nel caso della *Danza di morte*), apre le porte anche al mondo dell'opera, pervenendo a una versione cinematografica del singspiel mozartiano *Il flauto magico*. Una versione meno magica, ambientata nella Prima Guerra Mondiale, sarà evasa nel 2006 da Kenneth Branagh, già responsabile un decennio addietro del buon *Hamlet*. Shakespeare si conferma probabilmente il drammaturgo più utilizzato dal mercato cinematografico. Sono in pochi però a derivarne opere che non poggino soltanto sulla bontà di certi passaggi arcinoti o sulla semplice trasposizione narrativa: su tutti il compianto Akira Kurosawa,

Qui accanto, Orson Welles si prepara a girare una scena sul set del suo *Othello*, di William Shakespeare. In basso, una scena dell'*Amleto* di Franco Zeffirelli con Mel Gibson; a seguire, *Macbeth* di Roman Polanski e, più sotto, *Maria Callas in Medea*, versione cinematografica del 1964, firmata da Pier Paolo Pasolini, della tragedia di Euripide. Nella pagina a seguire, due protagonisti del *Rocky Horror Picture Show* e *Il flauto magico* di Kenneth Branagh

mentre episodi isolati ma di grande impatto vanno riconosciuti all'*Hamlet* di Zeffirelli (buona parte del merito va a un trasbordante Mel Gibson) e ai *Macbeth* di Polanski e Orson Welles. Quest'ultimo in particolare, esordisce giovanissimo nei teatri newyorkesi proponendo tra l'altro il dissacrante *Voodoo Macbeth*, allucinata messinscena stipata di stregoni in un'Haiti segreta e notturna. Per il cinema, Welles tornerà a stupire con un'altra tragedia shakespeariana, una travagliata versione dell'*Otello* che, attingendo agli eccessi stilistici dell'espressionismo tedesco di Murnau e Lang, gli varrà una meritata Palma D'oro alla quinta edizione del festival di Cannes nel 1952. Volendo investigare anche il versante più 'off' nomineremo almeno una delle pellicole cult per eccellenza, quel *Rocky Horror Picture Show* nato dall'ingegno del compositore Richard O'Brien. Dai primi rudimentali allestimenti del 1973 in teatri di provincia alla versione cinematografica due anni più tardi diretta da Jim Sharman, il *Rocky* si rivela tutt'oggi entità apripista a cavallo tra musical, opera rock e parodia coinvolgente

continua ►

Akira Kurosawa

Dall'Oriente giunge una delle più emozionanti trasposizioni teatro/cinema: il responsabile è l'imperatore, Akira Kurosawa. Se la maggior parte delle riletture shakespeariane per il grande schermo soffrono infatti di un'eccessiva aderenza al testo base, le esperienze prodotte dal regista giapponese testimoniano la possibilità di fusione perfetta tra due culture spesso credute distanti, senza che si gridi allo scempio o al completo distacco con la struttura di partenza. Le sue riletture del *Macbeth* e del *Re Lear*, rispettivamente intitolate

Il trono di sangue (1957) e *Ran* (1985), si confermano pietre miliari del genere 'Jidai Geki' (storie cioè che ritraggono un ambito storico ben preciso riguardante il Giappone), oltre a essere generalmente considerate tra le più importanti esperienze del maestro, veri e propri lavori seminali per tanti professionisti a seguire (da Tarantino a Lucas, da Spielberg alla maggior parte dei cineasti nipponici dagli Anni '60 a oggi).

L'originale fusione di elementi derivati dal genio di Shakespeare con influenze riconducibili al teatro tra-



dizionale del Kabuki e No, danno origine a due capolavori che, pur distanti cronologicamente tra loro, sono accomunati da una regia vigorosa ma poetica: tanto le scene di guerra quanto gli attimi di riflessione sulla miseria della condizione umana possono vantare la mano salda di un artista rigoroso dal tocco agile e profondo.

La truculenza di certi eccessi previsti dalla penna del drammaturgo inglese sono narrati con un impeto coraggioso ma non intemperante; in tutte le opere di Kurosawa scorre la grandezza di umanesimo misericordioso, capace di raccontare le contraddizioni dell'uomo con il lirismo della propria fantasia e la misura derivata dal Mestiere.

dei B movies anni '50. I suoi barocchismi e la bontà della colonna sonora anticipano alcuni logotipi del punk conferendo col trascorrere del tempo alla pellicola il titolo di midnight movie per antonomasia. Oltre all'istrionica interpretazione di Tim Curry e alla partecipazione dello stesso O'Brien e di una giovane Susan Sarandon, il film gode di un montaggio da videoclip che lo rende appetibile agli aficionados della prima ora quanto alle nuove generazioni, smaniose oggi come negli Anni '70 di recarsi al cinema indossando le riproduzioni dei costumi presenti nel film e recitando a memoria i dialoghi e le canzoni più celebri. Dispiace soltanto che, nel tentativo di bissare il successo dell'operazione, O'Brien e Sharman abbiano azzardato un imbarazzante sequel

fortunatamente sconosciuto al mercato italiano, *Shock treatment*.

Dal teatro e verso il cinema si muoverà la traballante carriera dell'autore 'maledetto' Rainer Werner Fassbinder, i cui corti e mediometraggi d'esordio risentiranno dell'influenza dell'action-theater. Lo stesso Fassbinder

creò un proprio gruppo teatrale, col



quale si gettò in progetti incrociati producendo pellicole di indubbio interesse quali *Il soldato americano*. I risultati di rottura riguardano soprattutto titoli successivi come *Attenzione alla puttana santa*, *Le lacrime amare di Petra von Kant* e *Martha*: è qui che si compie la stilizzazione attoriale delle sue attrici feticcio (Margit Carstensen e Hanna Schygulla): davanti allo schermo, le eroine fassbinderiane reagiscono a trame di desolazione emozionale con gesti enfatici sospesi in tempi dilatati e gravi. È questo un cinema di ardua fruibilità sfacciatamente disinteressato alle catalogazioni, sconsigliato ad attori alle prime armi in cerca d'ispirazione ma generoso verso l'osservatore paziente.

Al di là delle motivazioni che spingono un regista ad adattare un testo teatrale in una sceneggiatura, le



risultanti hanno permesso innanzitutto di avvicinare un pubblico più giovane (quello del cinema e della tivù) a opere e autori che tra i banchi di scuola odorano erroneamente di stantio. Riguardando inoltre alcuni dei film qui menzionati – oltre alla lista virtualmente infinita che potremmo iniziare a redigere – scopriremo emozioni 'altre' che magari la versione da palcoscenico non ci aveva suggerito, addizionando così esperienze e diramazioni sempre più profonde a quel bagaglio culturale che in realtà non conosce barriere o distinzioni.

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
fitateatorovigo@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

