

fitainforma

ANNO XXIV - N. 2
giugno 2010



Novità

**FITAVENETO.ORG
SI PREPARA
AL NUOVO LOOK**

Federazione

**SCUOLA E TEATRO
AL CONGRESSO
DI SETTEMBRE**

Contemporaneo

**PINA BAUSCH
STELLA DEL
TEATRODANZA**

Autori veneti

**GIACINTO
GALLINA**



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

Luigi Pirandello

All'interno la nona monografia staccabile della collana "Educare al Teatro"

giugno 2010

tra gli argomenti di questo numero:

SOMMARI

1 Editoriale

Alcune riflessioni di Aldo Zordan.

2 www.fitaveneto.org si rifà il look

Il sito della Federazione regionale è ormai pronto a cambiare pelle. Superati i 130mila accessi unici, la piazza virtuale di Fita Veneto presto sarà protagonista di un profondo rinnovamento sia nell'immagine che nella funzionalità, con nuovi spazi e nuove rubriche.

4 Contemporaneo

Il teatrodanza, episodio di notevole rilevanza nella storia dello spettacolo, raccontato attraverso i suoi grandi protagonisti: prima fra tutti, Pina Bausch.

I-XVI INSERTO - Luigi Pirandello

Nuovo appuntamento monografico con la collana "Educare al Teatro". In questo numero parliamo di uno dei grandi protagonisti della letteratura italiana che con il teatro ebbe un rapporto tanto profondo quanto, per molti aspetti, conflittuale.

25 Approfondimenti: Il testo teatrale

26 Autori veneti: Giacinto Gallina

29 Dalle compagnie e dal territorio

In copertina: Luigi Pirandello



fitainforma

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

Congresso regionale da non perdere (in attesa che le tariffe scendano)

Cari Amici,

anche questa volta abbiamo atteso il più a lungo possibile prima di spedire il nostro periodico, nella speranza che il dissennato aumento delle tariffe postali divenisse solo un brutto ricordo. Così, in realtà, era sembrato, visto che alla fine di maggio - dopo una straordinaria mobilitazione - uno specifico provvedimento aveva reintrodotta le tariffe agevolate, anche se per il solo mondo del "no profit" e per il solo 2010. Tutto questo, però, sulla carta. Il decreto attuativo che dovrebbe dare il via alla tanto auspicata marcia indietro risulta infatti essere già stato firmato dal Presidente del Consiglio e Ministro ad interim per lo Sviluppo Economico, Silvio Berlusconi, e dal Ministro delle Finanze e dell'Economia, Giulio Tremonti, mentre manca ancora il definitivo passaggio attraverso la Ragioneria di Stato. Che arriverà? Speriamo di sì e speriamo in fretta.

Nell'attesa, intanto, ricordiamo prima di tutto l'ormai prossimo Congresso Regionale, che si svolgerà il 26 settembre in provincia di Rovigo: all'interno di questo numero di *fitainforma* trovate le prime indicazioni al riguardo, ma nel frattempo mi preme sottolineare una volta di più l'importanza di questo incontro annuale, vitale momento di conoscenza, di scambio e di costruttivo confronto tra chi vuole vivere in maniera attiva il proprio "essere parte" della Federazione. Tra l'altro, il tema scelto quest'anno - "Teatro a scuola e Scuola a teatro" - è decisamente di grande interesse, trattando i rapporti con quel mondo dei giovani e dell'istruzione che da sempre è tra i nostri interlocutori principali.

Sempre in tema di vita federativa, anticipiamo che entro la fine dell'anno è intenzione del Comitato Regionale organizzare anche un incontro a livello veneto con i rappresentanti di tutte le compagnie iscritte: una sorta di grande tavolo di lavoro, che siamo certi potrà rivelarsi prezioso per fare il punto sulla situazione in materie come gestione fiscale, assicurazioni, Enpals e Siae.

Intanto, è con piacere che segnaliamo come la Regione del Veneto abbia individuato nella Fita un partner di primo piano nella realizzazione del progetto denominato "Orma", osservatorio volto alla raccolta sul territorio di quei dati che serviranno a indirizzare i finanziamenti pubblici di progetti culturali.

Con altrettanta soddisfazione registriamo anche un ulteriore aumento nel numero degli iscritti alla nostra Federazione veneta: un segnale di vitalità che non può che confortarci e farci ben sperare per il futuro. Di contro, sollecitiamo ancora una volta i ritardatari, pochi per la verità, a regolare tempestivamente la propria posizione.

Sul piano nazionale, poi, i rappresentanti del Veneto hanno partecipato nelle scorse settimane, a Fiuggi, all'Assemblea Generale della Federazione, nella quale si è finalmente raggiunto (dopo che in passato più volte ciò non era avvenuto) il numero legale per apportare un'importante modifica all'articolo 1 dello Statuto, relativo a "Costituzione, Scopi e Sede". In occasione dell'Assemblea si è inoltre tenuta la prima Conferenza Quadri Fita, nel corso della quale i partecipanti sono stati aggiornati su materie di concreta importanza per la vita federativa (Enpals, assicurazioni e via dicendo): grande la soddisfazione per questo risultato, visto anche che si tratta di una proposta che Fita Veneto aveva già avanzato una decina d'anni or sono...

Infine, conclusa con la bella serata del Premio Faber Teatro l'edizione 2010 del festival "Maschera d'Oro", ricordiamo che si è già al lavoro per la prossima, il cui bando sarà presto pubblicato e diffuso.

Ora, lasciandovi alla lettura di questo nuovo numero di *fitainforma*, non mi resta che augurare a tutti un sereno periodo di meritato riposo - tra uno spettacolo e l'altro dei cartelloni estivi, naturalmente - in attesa di rivederci numerosi e carichi di energia al Congresso di settembre. Buona estate!

L'editoriale

scriveteci a fitaveneto@fitaveneto.org

www.fitaveneto.org oltre 130mila i visitatori

È già il più invidiato (e copiato) d'Italia nel mondo del teatro amatoriale e ora, con la soglia dei 130mila visitatori (accessi unici) infranta nelle scorse settimane, il sito www.fitaveneto.org si appresta a... superare se stesso.

Il sito di Fita Veneto, si sa, è da tempo uno dei fiori all'occhiello della realtà amatoriale regionale, "cliccatissimo" dai navigatori del web, tanto tra gli addetti ai lavori (organizzatori, giornalisti e via dicendo) quanto tra i semplici appassionati: in esso, infatti, si trovano notizie sulle compagnie della Fita, sul loro repertorio e sulla loro attività, ma anche notizie in merito a eventi, concorsi, rassegne, oltre a tante informazioni di carattere generale sul mondo del teatro. Il tutto articolato sia a livello regionale sia a livello di singoli Comitati provinciali, con modalità di utilizzo estremamente pratiche, intuitive, veloci.

Tra le rubriche più visitate, anche quella relativa alla normativa e alla modulistica, compresa quella pensata per spiegare agli interessati come iscriversi alla Fita, quali servizi in tal modo possono essere richiesti, quali principi sostengono la Federazione e quali obiettivi essa persegue.

Fin qui l'oggi del sito. Ma il domani promette scintille.

Presto anche un nuovo look e una funzionalità ancora migliore per il sito della Federazione regionale, sempre ai primi posti nei motori di ricerca quando si tratti di teatro amatoriale. Comitati provinciali più autonomi



Paolo Canova - responsabile della comunicazione multimediale di Fita Veneto - per la parte tecnica e la redazione per quella giornalistica sono infatti al lavoro per definire gli ultimi dettagli di una nuova, piccola rivoluzione estetica ma soprattutto qualitativa del sito, che dovrebbe realizzarsi nel volgere di pochi mesi.

Non sarà solo un cambio di look quello che il sito intende offrire, anche se certamente l'impatto visivo sarà ancora più accattivante di quello attuale. La trasformazione di www.fitaveneto.org, infatti, entrerà fin nel

profondo del sito, andando a modificarne radicalmente l'impostazione. Tutto dovrà risultare ancora più semplice ed efficace nell'utilizzo, con rubriche e notizie sistemate secondo criteri di estrema praticità e logica.

Tra le novità anche un sito parallelo dedicato esclusivamente al festival nazionale "Maschera d'Oro", collegato a quello principale e contenente tutte le notizie, la storia, gli aggiornamenti relativi all'importante kermesse, utile sia come strumento promozionale per il festival sia come fonte di informazioni per spettatori,

compagnie e giornalisti.

Un altro cambiamento rilevante riguarderà i Comitati provinciali, che tramite una password potranno accedere direttamente al sito inserendo e aggiornando le proprie pagine, garantendo così una migliore praticità ed elasticità di utilizzo.

Altra novità la possibilità di aggiungere in ogni Scheda Compagnia video promozionali esterni, ad esempio già pubblicati sul sito YouTube: in pratica, il sito potrà proporre sia siti "residenti", come avviene già, sia siti presenti altrove, con un semplice link.



Teatro dei Picari protagonista del Faber

Una serata di straordinaria emozione quella che ha concluso, sabato 26 giugno, la sedicesima edizione del Premio Faber Teatro, riconoscimento messo in palio da Confartigianato Vicenza e abbinato al festival nazionale della Maschera d'Oro. Sul palcoscenico dell'Olimpico di Vicenza, il teatro coperto più antico del mondo, opera di Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi, il Teatro dei Picari di Macerata, formazione che quest'anno ha conquistato la kermesse con una brillante edizione de *Il diavolo con le zinne* di Dario Fo.

Esaltato dallo splendore dell'edificio cinquecentesco, tempio della cultura conosciuto in tutto il mondo, l'allestimento dei Picari ha confermato la bravura di questa compagnia assolutamente di alto rilievo, dotata di alcune preziose individualità (su tutte la protagonista, Scilla Sticchi, non a caso premiata anche come migliore attrice del festival), ma altrettanto mirabile come collettivo: un corpo unico, che si muove docile e sicuro, mosso dalle mani sapienti di Francesco Faccioli, regista e attore. Con loro ha ripreso vita la storia "inventata" da Dario

Fo per raccontare le vicende di un giudice onesto e integerrimo contro il quale si scatena la violenza subdola e senza pudore di un sistema corrotto. Per distruggerlo, anche il diavolo ci mette lo zampino, impadronendosi del corpo della sua serva, la "longobarda" Pizzocca Ganassa, che diverrà involontario strumento della rovina del magistrato ma, al tempo stesso, gli donerà un amore sincero e totale: l'unico capace di vincere sul male e sull'odio degli uomini. Applausi scroscianti hanno accompagnato l'esibizione del gruppo, che ha

rivissuto il sogno del 2007, quando per la prima volta aveva calcato la scena palladiana dopo aver vinto la Maschera con *Pulcinella* di Manlio Santanelli. Lo spettacolo era stato introdotto dal prof. Luigi Lunari, consulente artistico di Fita Veneto, mentre il gradito compito di consegnare a Faccioli e ai suoi il Faber Teatro è stato affidato al vicepresidente di Confartigianato Vicenza, Agostino Bonomo. Accanto a lui, a nome del Comune, il presidente della Commissione Cultura Pio Serafin e il presidente di Fita Veneto, Aldo Zordan.



Viaggio nell'universo del Teatrodanza

■ di **Filippo Bordignon**

Teatrodanza e sue complicazioni: sì perché, al di là delle categorie nelle quali la critica insiste a racchiudere determinati periodi storici, sezioni geografiche e intenzioni collettive, persiste il senso di vaghezza, allorché ci apprestiamo a definire i media artistici della contemporaneità, intrisi come sono di un'ambiguità ricercata che li rende fortunatamente imprevedibili e oggettivamente inafferrabili. Trattare il Teatrodanza significa costringerlo, pur nella brevità di un testo

Quando il movimento si trasforma in vera opera d'arte lo deve alla passione e al genio di uomini e donne che hanno saputo riscrivere i codici del movimento creativo A partire da cinque antesignani, tra i quali Pina Bausch

scritto, nel bugigattolo di una segregazione formale; il fine, fortunatamente, è però di celebrare una volta in più la grandezza dei suoi protagonisti, testimoniando la passione e il genio di uomini e donne che hanno riscritto i codici del movimento creativo, sottolineando la preziosità dell'istante in cui il movimento si trasforma in opera d'arte. Partiamo perciò sgombe-

rando il campo dai fraintendimenti: il Tanztheater non è una tipologia di balletto né un genere vero e proprio. Codici e Manifesti non l'hanno attraversato, preservandone la possibilità di evoluzione fino ai giorni nostri. La sua nascita viene situata in Germania all'inizio degli Anni '70, a opera di cinque antesignani: si tratta di Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, Susanne Linke,

Gehrard Bohner e Hans Kresnik. Viene inizialmente definito da una buona parte della critica specializzata come una diramazione della danza moderna, con influenze dell'espressionismo tedesco Anni '30, la cui poetica risale alle teorie di Rudolf Laban (autore del sistema di notazione dei passi 'Labanotation'). La situazione delle arti sceniche negli Anni '30 e '40

non versava in buone acque: le dittature europee resero difficile l'operato della quasi totalità degli artisti del tempo (Laban fu tra le poche eccezioni).

Una rinascita sostanziale avvenne non prima dei '60, decennio nel quale furono però gli Stati Uniti a distinguersi per l'eterogeneità dei loro tanti fermenti culturali. Le ricerche condotte sulle nuove possibilità dei suoni elettronici, a esempio, sfidarono - con ottimi risultati - le conquiste ottenute in ambito elettroacustico, determinate in Europa da compositori quali Karlheinz Stockhausen (per la Germania) e Pierre Schaeffer (per la Francia). Centri di studio quali il San Francisco Tape Music Center divennero il faro di riferimento di quella multimedialità pronta a prendere il sopravvento: le serate di performance ospitate dal Centro testimoniarono la nascita della musica minimalista e l'approfondimento delle possibilità legate all'happening, permettendo l'attiva collaborazione tra compagnie di teatro e di danza con alcuni tra i più autorevoli musicisti del tempo. Sintomatica fu, per citarne una dal mucchio, la collaborazione tra Morton Subotnick (primo uomo ad aver registrato un album di sola musica elettronica) e la coreografa Anna Halprin. Dalla loro interazione nacquero spettacoli di spedita astrazione, nel tentativo di slegare il corpo dai vincoli della scena e far conseguire i suoni dai movimenti dei danzatori.

Avrà certamente investigato questo genere di esperienze, la Bausch, recatasi in quello

stesso periodo negli States grazie a una Borsa di Studio, per perfezionare la sua tecnica presso la Juillard School of Music.

La leggenda Pina Bausch: il quotidiano si trasfigura, la danza incontra il teatro

Essa si conferma senz'ombra di dubbio il personaggio più complesso e rappresentativo della sua generazione, divenuta nel corso del tempo figura leggendaria per gli appassionati del settore e non solo. La sua figura, esile e nervosa, compare per la prima volta su uno schermo cinematografico nel 1980, grazie al regista Werner Schroeter (la pellicola è l'oggi introvabile *Die Generalprobe*). È però il nostro Federico Fellini, spassionato estimatore dei suoi spettacoli, a concederle la maggiore visibilità qualche anno più tardi, ritagliandole addosso il ruolo della principessa cieca Lherimia nel suo *E la nave va* (non va poi dimenticata l'esperienza con Almodovar nel più recente *Parla con lei*).

Gli Anni '80, smaniosi di bizzarrie e tinte shockanti, sanciscono il definitivo coronamento della coreografa, senza peraltro che se ne intuiscono a fondo i reali meriti e le più autentiche innovazioni rispetto a ciò che la precedette. Facciamo dunque un passo indietro: al suo ritorno nella città di Wuppertal dopo il soggiorno americano il superamento della formazione espressionista (appresa nella Folkwang Hochschule di Essen, sotto la direzione di Kurt Jooss) è evidente: nel '68 Pina dà alla luce le sue prime

coreografie per la Folkwang Hochschule, di cui sarà direttrice dall'anno successivo. È solo nel '73 che decide di dar vita a una compagnia di ballo, rinominando in realtà quella di Wuppertal a nome Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Da subito sono evidenti le direzioni abbracciate dall'artista: balletto e danza moderna sono violentati dall'introduzione di elementi recitativi quali la parola e il gesto teatrale. L'attenzione di pubblico e critica è quasi subitanea. I primi lavori si ispirano a capolavori artistici, letterari e teatrali, come nel caso del celebre *Café Müller* (1978), composto sulle musiche di Henry Purcell; vi è nello spettacolo una sensazionale riscrittura dello spazio scenico, divenuto trampolino di lancio per le divagazioni estenuanti dei protagonisti, abili interpreti del contrasto uomo-società qui espresso con

angelico vigore. A partire da ciò possiamo dedurre un aspetto fondamentale nell'approccio della Bausch: la sua grandezza non verte sul conio di inedite gestualità, quanto nella trasfigurazione di ogni atto suggerito dal vivere quotidiano, si tratti del gesto di grattarsi o ramazzare il pavimento. L'interpretazione dei danzat(t)ori, stimolati a codificare secondo la propria sensibilità la struttura concordata, così come l'impiego di materiali scenici di chiara derivazione teatrale significano delle possibilità aggiuntive per l'elaborazione e dunque l'evoluzione di spettacoli 'in progress'. Senza volersi addentrare in un'analisi dettagliata delle produzioni messe in scena

continua ►



Pina Bausch

dall'anno della fondazione della sua storica Compagnia all'ultimo *Como el musguito en la piedra, ay sí, sí, sí*, riconosceremo una serie di elementi ricorrenti che hanno contribuito a giustificare il successo ma, soprattutto, la validità della sua Opera.

Vi è nelle coreografie della Bausch una tale abbondanza di originalità nella riscrittura di codici consueti, da far vibrare anche spettacoli considerati dalla critica più 'leggeri' e vicini a un pubblico di massa, come nel caso di *O Dido* del '99. Il dinamismo col quale colloca le figure nello spazio traccia una serie di affreschi teatrali pronti a sormontarsi l'un l'altro, senza che nessuna immagine prenda il sopravvento sull'altra. Questo equilibrio prolifera inarrestabile pur veleggiando un mare di corpi ambiguamente chiamati a falsare il gesto quotidiano, per sostituirvi un'immagine che lo rifletta secondo enfasi spesso ritenute opprimenti. Ma è, semmai, una nuova immagine del corpo a risultare ostica, e con essa le forme del nostro sentire; perfino la sensualità è finalmente carne, sui palchi della Bausch. A riscattare le nostre pulsioni senza l'ausilio dei linguaggi accademici troviamo l'assoluta assenza di moralismi, sicché l'interprete può scovare nell'indagine del sé le risposte del caso. Ecco fare il loro ingresso gestualità appartenenti alla vita di tutti i giorni, reinventate con ironia o mediante quello humor nero spesso rimproverato alla nostra. A renderle coinvolgenti per il pubblico è un disegno aprioristico, votato alla messa al bando

di ogni intento didattico; l'arte della Bausch intende esprimere col movimento dei corpi cose impossibili alle parole.

Un teatro dei frammenti

Sottratta al dominio della tecnica, la sua poetica riluce d'una grandezza buñueliana, allucinata al sole di atti incompiuti. Parliamo dunque di un teatro dei frammenti, costituiti dai tanti dettagli di cui è intessuto l'essere umano e perciò i suoi tic, le nevrosi, tutti brutalizzati attraverso un'estetica slegata dai vincoli di un tema che ne dissecchi eventuali divagazioni. Come nei casi

delle opere dedicate alle città (*Palermo Palermo, O Dido* e così via): la ricerca alla base di questi 'ritratti' è sommaria, poggiata su sensazioni e immagini fugaci più che su uno studio meticoloso dell'oggetto rappresentato. L'ingegno qui dimostrato è di saper coniugare *pathos* ed *ethos*, secondo un'astrazione spiazzante ma spesso di lancinante intuitività, quasi che il lavoro di scrittura su un testo richieda un qualche occhio veggente, a scandagliare la realtà al di là del reale comune. È lezione rimbaudiana, piegata all'esigenza spaziale di chi tenga la parola in un cantuccio per sfoderarla solo a necessità; è

lezione psicanalitica, decisa a svelare un mondo parallelo di possibilità altre, di infinite coniugazioni dello stesso allongées.

Va infine ricordata la preziosa collaborazione con Rolf Borzik, compagno e scenografo storico, attivo per la Bausch fino alla morte prematura, nel 1980. Vi è poi una parentesi che segue quasi per deduzione, riguardante l'apporto della musica nell'universo bauschiano: non è difficile immaginare la molteplicità di autori e generi impiegati nei vari spettacoli: se nell'*Arien* (1979) l'inflessione è decisamente per la classica (Schumann, Beethoven, Mozart e Rach-

Anna Halprin

In principio era Anna. Se, per amor di cronologia, si colloca nella Germania degli Anni '70 la nascita ufficiale del Teatro danza è vero (ma non noto) altresì che un contributo sostanziale fu derivato dagli insegnamenti dell'americana Anna Halprin, leggendaria coreografa postmoderna oggi celebrata come una delle principali responsabili delle più radicali trasformazioni concernenti la danza moderna e contemporanea. Grazie alla vicinanza con alcune menti illuminate dell'intelligenza statunitense (su tutte citeremo almeno il compositore John Cage e il coreografo Merce Cunningham) la Halprin ha coniato, a partire dagli Anni '60, un *modus* assolutamente non convenzionale di intendere il palcoscenico

e l'azione performativa. Diede scandalo l'esposizione dei corpi nudi di alcune ballerine, scelta che infranse un tabù radicato nel cuore della danza moderna, spingendo sempre più verso scelte coreografiche in accordo con le teorie del caso derivate da certe intuizioni dello stesso Cage. Poetessa del corpo e filosofa del movimento consapevole, essa sfruttò persino la circostanza di un cancro al colon, che le venne diagnosticato nel 1972, per elaborare le tecniche espresse nel suo "The five stages of healing", sorta di esercizi per l'autostimolazione di energie guaritrici, capaci attraverso il movimento di sciogliere tensioni psicologiche adagate nel nostro subconscio, per affrontare la malattia come una possibilità di crescita spirituale. Fresco di stampe

– e prossimo, ci auguriamo, a una distribuzione anche in Italia – il toccante documentario diretto da Ruedi Gerber "Dance made visible", corpus illuminante degli insegnamenti e della carriera di una grande protagonista dello scorso secolo.

Una coreografia della Halprin



maninov) *Bandoneon* ('80) parla il linguaggio tradizionale del tango, per poi spostarsi con *Tanzabend II* in una situazione ibrida tra la voce di Diamanda Galas e la ricerca della memoria folcloristica italiana, egiziana e brasiliana. Da evidenziare su tutto come il gesto non si presti mai alla semplice illustrazione dell'elemento sonoro. Grazie all'insegnamento del Tanztheater oggi sono all'ordine del giorno innesti che uniscono tra loro elementi di danza moderna e libera, ai quali si aggiungono talvolta influenze derivate dal mondo del cabaret e del mimo. L'allegoria comunicata da questa formula in perpetua espansione recupera la dimensione primordiale gesto-parola, impiegando un uso simbolico di azioni ordinarie, riscritte dal filtro di un caos controllato. Il risultato non può che essere antinaturalistico (e non innaturale), scordando la dominazione dell'elemento narrativo, sostituita da soluzioni linguistiche capaci nel migliore dei casi di un eclettismo stordente. Una volta sdoganata, la formula è rimbalzata in America (con Alwin Nikolais) e nel resto dell'Europa, in particolar modo in Belgio (Alain Platel), Francia (Carolyn Carlson) e Inghilterra (Lindsay Kemp).

La situazione nel nostro Paese? In ritardo sui tempi, come troppo spesso accade: l'esempio di Bausch e colleghi viene recepito 'ufficialmente' (se escludiamo le esperienze nel decennio precedente di Elsa Piperno e Sara Acquarone, più vicine alla danza moderna) solo

intorno alla metà degli '80, grazie alla Compagnia Sosta Palmizi. Dalle esperienze dei suoi sei storici componenti (Michele Abbondanza, Francesca Bertolli, Roberto Castello, Roberto Cocconi, Raffaella Giordano, Giorgio Rossi), si svilupperanno successivamente altrettante compagnie di indubbia validità concettuale.

A poco più di un anno dalla sua morte all'età di 68 anni, Pina Bausch si conferma stella di prima grandezza della seconda metà del Novecento, pronta a concedere il proprio esempio a quanti vorranno avvicinare la sua opera.

Tra le pubblicazioni in lingua italiana ancora disponibili in commercio suggeriamo due saggi particolarmente riusciti: *Vieni, balla con me* (di Bentivoglio e Carbone, editore Barbes) e *Le coreografie del viaggio* (Giambrone, editore Ephemeria). Seminari, mostre fotografiche e nuove pubblicazioni hanno intanto preso il loro corso, mettendo in moto la macchina delle celebrazioni postume; la speranza è che dal marasma sollevato da queste spesso superficiali manovre derivi non una ma tante interpretazioni complesse, in merito al genio di una donna che rivoluzionò in un sol colpo i due pianeti creduti distanti della danza e del teatro. La ricordiamo attaccata alla vita da un'insaziabile curiosità, sorniona e cerebrale in parti uguali, ad augurarsi il tempo necessario per "Una sigaretta ancora, ancora un bicchiere di vino".

Spettacolo di Teatrodanza

Il film

Il lamento dell'imperatrice (Die Klage der Kaiserin): un titolo che evoca maestosità per un film capace di incarnare alla perfezione le maggiori intuizioni della grande visionaria tedesca; è solo nel 1990 che la Bausch porta a termine, in qualità di regista, un'opera che per complessità del discorso metalinguistico e perizia nella realizzazione le è costata quasi tre anni di lavoro. Summa cinematografica dello spirito 'Tanztheater' *Il lamento dell'imperatrice* consta di un susseguirsi anti-narrativo e senza dialoghi di scene dall'indubbio impatto emotivo, investigando le zone meno ovvie dell'amata Wuppertal. La campagna e i boschi, la metropolitana sopraelevata, una serra, un solaro, una sala prove in un vecchio cinema: con una naturalezza e un rigore sorprendenti si alternano sullo schermo alcune delle più originali trovate di tutto il repertorio bauschiano. Un'immagine per tutte: una donna-coniglio deambula intontita, sprofondando in un terreno arato di fresco mentre i seni le fuoriescono da un severo corpetto nero. Inutile tentar di riassumere a parole l'estro di questo viaggio a briglie sciolte nei meandri di una fantasia perfettamente bilanciata tra originalità ed eleganza; prima e unica prova alla regia della Bausch (autrice anche della sceneggiatura) *Die Klage der Kaiserin* è oggi più attuale che mai, confermandosi capolavoro in attesa da troppo tempo di venir commercializzato su supporto dvd e pubblicizzato a dovere, affinché la sua testimonianza funga da propulsore a qualche talento pronto a contribuire alle nuove conquiste del Teatrodanza.



Dieci anni fa l'addio a Vittorio Gassman

Il 29 giugno 2000 moriva a 78 anni, per un improvviso attacco cardiaco, Vittorio Gassman. Il prossimo 1° settembre la Mostra del Cinema di Venezia si aprirà con *evViva Gassman*, un documentario attualmente in lavorazione firmato da Giancarlo Scarchilli, che vedrà Alessandro Gassman, terzo figlio dell'attore, introdurre una serie di interventi: da Jean Louis Trintignant a Mario Monicelli, a Carlo Verdone, una quarantina di personaggi che, in vario modo, hanno intrecciato la loro vita con quella del "mattatore". Trasmesso al festival proprio nel giorno in cui, nel 1922, Gassman nasceva a Genova, il documentario non sarà comunque il

omaggio che il mondo del cinema gli tributerà a dieci anni dalla morte.

Anche il teatro dovrebbe farlo, visto che Gassman da un lato, come tutti gli altri attori della sua generazione, proprio nel teatro iniziò la sua carriera e dall'altro al teatro seppe apportare importanti, significative innovazioni. Con lui il teatro uscì dal consueto "grande giro" delle città principali. E fu ancora lui il primo a utilizzare un teatro tenda per le proprie rappresentazioni.

Il teatro fu e rimase sempre una sua grande passione, indipendentemente dal successo avuto anche dal cinema e dalla televisione.

Figlio di un ingegnere civile tedesco Heinrich Gassman (con due "enne", la seconda delle quali poi eliminata da Gassman nel suo nome d'arte) e di Luisa Ambrosini di Pisa, compì studi classici per poi iscriversi all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, con compagni di corso come Paolo Stoppa e Rina Morelli, Adolfo Celi, Luigi Squarzina, Elio Pandolfi, Rossella

Falk, Lea Padovani e più tardi Paolo Panelli, Nino Manfredi, Tino Buazzelli, Gianrico Tedeschi, Monica Vitti, Luca Ronconi e altri ancora.

Dotato di un fisico atletico - complice la pallacanestro - debutta a teatro a Milano nel 1943 nella *Nemica* di Dario Niccodemi, con Alda Borelli. Passò quindi al Teatro Eliseo con Tino Carraro ed Ernesto Calindri, assieme ai quali recitò con successo in diverse commedie di vario stile.

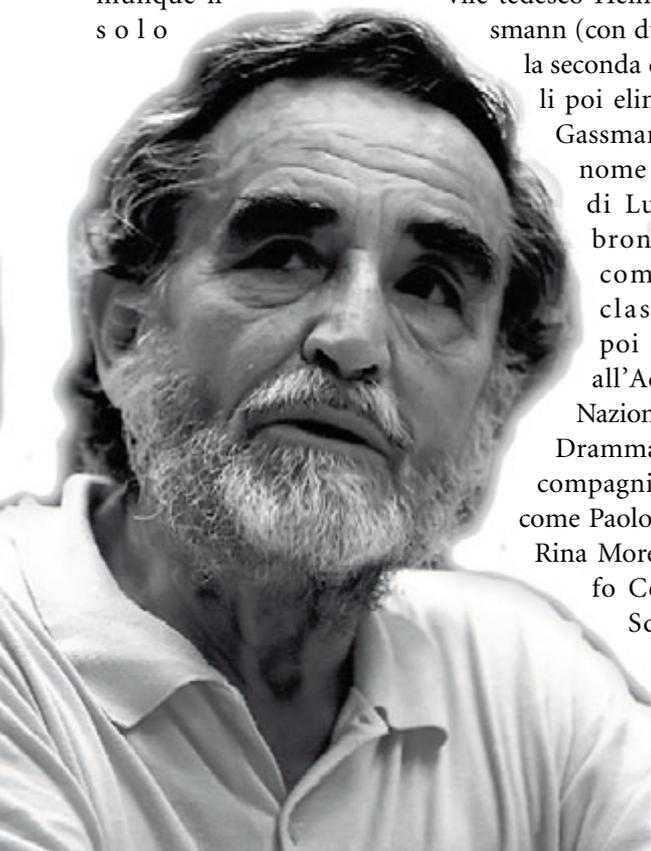
Passato nella compagnia di Luchino Visconti - con Stoppa, la Morelli e Paola Borboni - Gassman conferma il proprio talento, recitando in vari classici di diverse epoche: da *Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams all'*Oreste* di Vittorio Alfieri. Nel 1945 arriva anche il cinema: *Incontro con Laura*, di Carlo Alberto Felice, fu il suo primo film, purtroppo andato perduto; rimane invece *Preudio d'amore* del 1946, di Giovanni Paolucci.

Fu comunque negli anni Cinquanta che Gassman ottenne il grande successo. Dopo aver fondato nel 1952, con Luigi Squarzina, il Teatro d'Arte Italiano (col quale produsse la prima versione completa dell'*Amleto* nel nostro Paese e varie opere classiche all'epoca poco frequentate), nel '56 interpreta *Otello* con Salvo

Randone, scambiandosi i ruoli di Iago e del Moro. Ed ecco arrivare anche la tv, che sancisce il suo successo con il programma *Il Mattatore*, che gli porterà il celebre soprannome.

Nel 1958 enorme successo ottiene con *I soliti ignoti* di Mario Monicelli nel quale, dopo tanti ruoli da "bello", mostra appieno le sue doti di attore, che tornano tra gli altri ne *La grande guerra* (1959), *Il sorpasso* (1962), *I mostri* (1963) e l'indimenticabile saga de *L'armata Brancaleone* (1966). Innumerevoli, da allora, le pellicole di cui è stato protagonista, in Italia e all'estero. Fondatore della Bottega Teatrale di Firenze, la diresse dal 1979 al 1991. Fu anche regista di alcuni film e scrittore (*Un grande avvenire dietro le spalle; Memorie del sottoscala; per il teatro: Ulisse e la balena bianca, Mal di parole e Lettere d'amore sulla bellezza*, quest'ultima con Giorgio Soavi).

Quattro i suoi matrimoni, tutti con attrici: con Nora Ricci, dalla quale ha avuto Paola, attrice e moglie di Ugo Pagliani; Shelley Winters, dalla quale ha avuto Vittoria; Juliette Mayniel, dalla quale ha avuto Alessandro; e Diletta D'Andrea, dalla quale ha avuto Jacopo, che da qualche tempo si dedica alla regia.



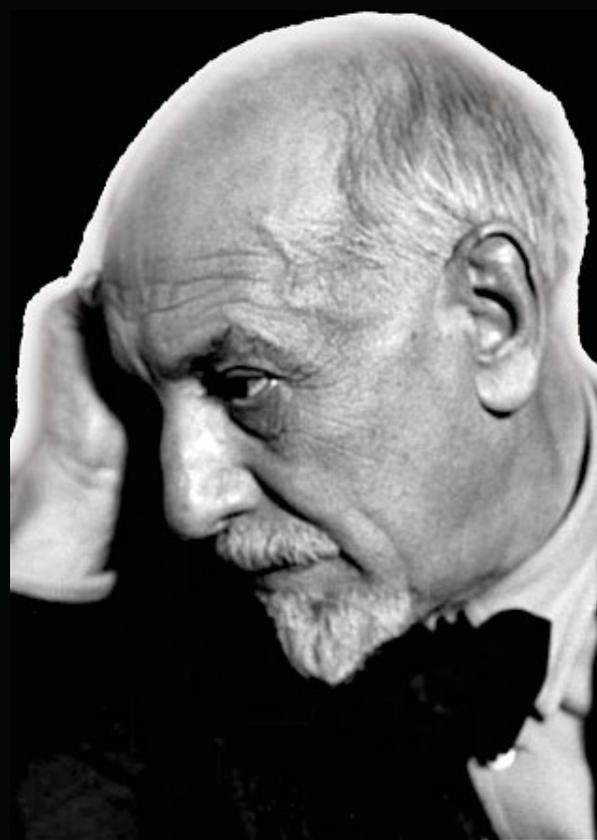


DOCUMENTI

in collaborazione con



Per le attività istituzionali



Luigi Pirandello

Nel nostro percorso per *Educare al teatro*, rivolto sia al pubblico sia agli "addetti ai lavori", una stazione di sosta quanto mai importante non poteva non essere quella dedicata a Luigi Pirandello. Con lui il teatro italiano cambia forma e prospettiva. Con lui la scena tricolore mostra i propri limiti e le proprie altezze. Con lui, più in generale, la letteratura in senso lato affronta strade nuove rispetto a quelle battute comunemente, salvo qualche rara eccezione, dagli autori nazionali.

Uomo pieno di contraddizioni e inquietudini, egli mostra le stesse caratteristiche anche come drammaturgo. Percorrendo la storia della sua vita e della sua arte, non a caso se ne notano i percorsi assolutamente paralleli, fatti di momenti di entusiasmo, altri di crisi e di sconforto, gli uni riflessi negli altri. E in tutto questo un ruolo di primo piano assume la figura di Marta Abba, donna amata, attrice idolatrata: e anche in questo caso l'una cosa si fonde nell'altra. È a lei che Pirandello drammaturgo dedica molta della seconda parte della sua produzione teatrale; ed è a lei che l'uomo Pirandello si vota totalmente.

Gli spigoli sono tanti, nella sua personalità: un egoismo che assume i connotati dell'autodifesa da un mondo che, nell'arte come nella vita privata, troppo spesso non lo soddisfa; un costante dibattersi tra problemi economici che lo portano ad avere un atteggiamento materiale nei confronti di quell'arte verso la quale vorrebbe poter rimanere assolutamente puro, concettuale; un comportamento in amore contraddittorio, tra gli slanci sterili (e vedremo come e perché) verso la Abba e il distacco addirittura disgustato verso la propria famiglia. Insomma, uomo difficile e pieno di sfumature, Pirandello. Proprio come il suo teatro.



Luigi Pirandello

L'amore e l'odio per il teatro e la sua crescita L'esperienza del Teatro d'Arte, i successi e le

Affrontare Luigi Pirandello e la sua "umana avventura" di uomo e di scrittore-drammaturgo significa addentrarsi in una giungla intricata di convinzioni e contraddizioni, principi teorici e loro sovvertimenti, slanci d'amore e sprezzanti egoismi, grandi vette letterarie e umane tristezze.

Ed è significativo iniziare questa esplorazione con un cenno biografico che lo stesso Pirandello amava sottolineare, simbolico di quel costante confrontarsi fra arte e vita che fu proprio della sua poetica. Luigi Pirandello nacque infatti nel 1867 in Sicilia, in una sperduta località nei pressi di Girgenti (l'odierna Agrigento) detta originariamente *Càvus* ma già nominata, all'epoca, *Caos*, pare per l'errore di trascrizione di un impiegato comunale: "Io son figlio del Caos - scrive al riguardo Pirandello -; e non allegorica-

mente, ma in giusta realtà, perché son nato in una nostra campagna, che trovasi presso ad un intricato bosco

denominato, in forma dialettale, *Càvus* dagli abitanti di Girgenti, corruzione dialettale del genuino e antico vocabolo greco "Kaos". A convincere il padre di Luigi, Stefano, a trasferire là la moglie Caterina Ricci Gramitto ormai prossima al parto, era stata un'improvvisa epidemia di colera che aveva colpito l'isola. I genitori di Pirandello erano entrambi di famiglia agiata e la madre era sorella di un ex compagno d'armi di Stefano, che aveva partecipato alle imprese garibaldine

tra il 1860 e il '62. Da parte di madre, il nonno di Luigi era Giovanni Ricci Gramitto, morto ad appena 46 an-



Qui accanto, Pirandello da giovane. In alto, la casa natale a Caos e lo studio del drammaturgo. Nella pagina a fianco, la madre

ni in esilio a Malta, spedito nell'isola dopo il ritorno dei Borboni contro i quali si era schierato durante la rivoluzione siciliana del 1848. Da parte di padre, invece, il nonno era Andrea Pirandello, armatore e uomo d'affari che si dedicava al lucroso commercio dello zolfo. Quella di Pirandello fu un'infanzia certamente agiata, ma

tra l'arte e la vita

come drammaturgo, famoso in tutto il mondo
delusioni. La grande passione: Marta Abba

non scevra da difficoltà sotto il profilo umano, in particolare per la mancanza di comunicare con il padre.

Fu studente impegnato fin da piccolo, sia con gli insegnanti privati che lo seguirono nei primi anni, sia in seguito, prima in un istituto tecnico e quindi al ginnasio, dove cominciò ad appassionarsi alla letteratura. Molto precoce anche il manifestarsi del suo talento letterario, visto che assai giovane scrisse *Barbaro*, la sua prima opera poi andata perduta. Quanto agli studi universitari, Pirandello li iniziò a Palermo nel 1886, ma poi si trasferì a Roma, dove proseguì la sua preparazione nel campo della filologia romanza. Ma problemi di rapporti

con il rettore dell'ateneo lo costrinsero - anche su consiglio di Ernesto Monaci, suo mentore - a proseguire gli studi a Bonn nel 1889, aprendo quel ponte privilegiato con la Germania che rimarrà per tutta la sua vita, trascorrendo lunghi periodi specie a Berlino, tra i centri culturalmente più vivaci dei primi decenni del Novecento. La laurea giunse nel 1891 con un'approfondita tesi sul dialetto dell'Agrigentino: *Foni ed evoluzione fonetica del dialetto di Girgenti* (in tedesco *Laute und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti*).

Ma questi di Bonn sono anni importanti anche sotto il profilo umano, in particolare per quanto riguarda il

rapporto sempre inquieto di Pirandello con l'amore. Nella città tedesca, infatti, il futuro drammaturgo si innamora di Jenny Lander, giovane e attraente figlia di un ufficiale. Dell'incontro con lei così scrive in una lettera del 1890 alla sorella Lina: "Fui a dirittura forzato a farlo (*ballare, ndr*) da una mascherina azzurra da un cappellaccio di paglia spropositato - che mi si attaccò al braccio e non mi lasciò più per tutta la sera. A mezzanotte, ora in cui è costume di tór via le maschere, fui meravigliatissimo di riconoscere nella mia diabolica incognita una delle bellezze più luminose, che io mi abbia mai

continua ►



Dall'alto, la madre di Pirandello, Caterina; la giovane berlinese Jenny Lander, della quale il drammaturgo si invaghì durante i suoi studi in Germania; la moglie Antonietta; Marta Abba

Pirandello e le donne: rapporti difficili

Quello di Pirandello con le donne non fu un rapporto particolarmente facile e lineare. Molto amato da donne che non amò abbastanza da un lato e innamorato follemente di donne che non lo amarono abbastanza, il drammaturgo ebbe la vita segnata da almeno quattro figure femminili di particolare rilevanza. Prima di tutto la madre, Caterina, con la quale visse praticamente in

simbiosi esclusiva per i primi anni nel rifugio di Caos. Poi la giovane berlinese Jenny Lander, per la quale fece soffrire la fidanzata dell'epoca, sua cugina Lina, più vecchia di lui. E ancora la moglie, Antonietta, segnata dalla disgrazia di una latente malattia mentale destinata a esplodere nel tempo: difficile dire se e quanto si amarono, anche se secondo molti studiosi il sentimento di Pirandello nei suoi confronti

fu, almeno per alcuni anni, sincero. Infine, il grande amore: Marta Abba, attrice di grande fascino e temperamento; per lei Pirandello perse letteralmente la testa, vivendo con intensità un sentimento peraltro non ripagato dalla donna (senza dimenticare la "tragica" notte di Como della quale il drammaturgo fa cenno in alcune lettere: ella, si pensa, gli si offrì, ma egli rifiutò...).



visto. Oggi, seguendo l'uso, mi son recato a farle visita in casa, per domandare come l'avesse lasciato il pazzo uragano di ieri sera. Ella ha nome Jenny Lander, ha venti anni, ed è figlia di un distinto ufficiale di guarnigione a Bonn. Io non so descrivere che cosa sia un ballo carne-



valesco in Germania, e che cosa diventino le donne in tale occasione. Tutto fino al bacio è permesso, senza pregiudizio di sorta". È per Pirandello una sorta di ubriacatura di libertà: qualcosa di simile a ciò che, negli anni maturi, lo porterà a girare per l'Europa alla ricerca di una soddisfazione e di una pace che in Italia, professionalmente e affettivamente, ritiene gli siano negate. Va però ricordato che, all'epoca, Pirandello era fidanzato con Lina, una sua cugina di quattro anni più vecchia, dal matrimonio con la quale farà di tutto, riuscendoci, per fuggire. In una lettera di quello stesso 1890, pochi mesi più tardi, è evidente come Pirandello non senta più un grande desiderio di tornare in Sicilia, che defi-

Pirandello e il figlio Stefano. In alto, la famiglia d'origine del drammaturgo

nisce "terra di pecore", con un'unica eccezione riservata all'amata Caos. Nell'aprile di quell'anno si trasferisce addirittura in casa di Jenny, come studente a pensione. Intenzionato a crearsi un futuro in Germania, non riuscendovi Pirandello deve però tornare, nel 1892, a Roma, mantenendosi grazie agli assegni mensili inviati dal padre. Fu qui che Pirandello entrò in contatto con il mondo letterario italiano, soprattutto grazie all'amicizia con Luigi Capuana. Il ritorno in Italia segnò però definitivamente anche il destino di Pirandello-uomo: da tempo infatti suo padre trattava per far convolare a nozze Luigi con Antonietta, la figlia del ricco possidente Calogero Portolano, suo socio d'affari. Il giovane non può che acconsentire e i due si sposano, a Caos, il 28 giugno 1892. Dalla loro

tormentata unione, segnata soprattutto dalla malattia mentale di Maria Antonietta, nasceranno tre figli: Stefano nel 1895, Rosalia nel 1897 e Fausto nel 1899.

Il rapporto con il teatro: amore, odio e... soldi

Fin dai tempi dell'Università, Pirandello inizia ad avvicinarsi al teatro. Un avvicinamento, questo, che si evince principalmente dall'epistolario giovanile del drammaturgo, una cui bella edizione è stata curata da Elio Providenti. Nel 1887, ad esempio, scrive in una lettera che "il mio unico divertimento, quando ho quattrini, è il teatro drammatico e niente altro". Teatro drammatico, dunque. Un'annotazione che fa dire a Roberto Alonge (nel suo bel volume dal titolo *Luigi Pirandello. Il teatro del XX*

Povera Lina, cugina-fidanzata messa in disparte per Jenny

Non fu davvero quel che si dice un cavaliere, Luigi Pirandello, quando si trattò di togliersi di torno Lina, cugina di quattro anni più vecchia di lui con la quale si era fidanzato prima della partenza per Berlino durante gli anni dell'Università. Conosciuta la piacente e certamente assai più disinibita e generosa Jenny Lander, il giovane Luigi fece di tutto per riuscire a costruirsi un futuro professionale in Germania: cosa che peraltro non gli riuscì, costringendolo a tornare in Italia e a sposare poi Antonietta Portolano. In una lettera del 1889, così scrive dunque alla famiglia: "Come vedete, ogni probabilità di mio ritorno in

Italia si è allontanata, e ormai non mi resterà che mandare a Lei (ossia alla fidanzata Lina, ndr) in mia vece tutti i libri che verrò man mano pubblicando". Pochi mesi dopo rincara la dose: "Tra due mesi comincerò a insegnare all'Università di Bonn; ma una tal posizione non mi permette certamente di osservare i miei impegni precedenti (la promessa di matrimonio, ndr)".

Ma non basta. Rivoltosi a un medico tedesco per alcuni problemi riscontrati al cuore, trasforma in una potente arma contro Lina e la vita coniugale il fatto che l'uomo gli abbia sconsigliato vivamente di prendere moglie perché,

così avrebbe detto, ciò non sarebbe stato sostenibile dal suo organismo per più di due anni.

In una lettera alla sorella Annetta del giugno dello stesso 1890 scrive dunque: "Io ho scritto a Lina, così come l'ho scritta a Te, la risposta del medico. Ora a lei lo scegliere. S'ella vuole assumersi la funesta responsabilità, lo faccia - e io mi dò a lei con somma gioia, anche condannato a morir tra breve". Da notare che proprio in quei mesi Pirandello si era trasferito in casa della bella Jenny, la cui madre dava camere in affitto agli studenti.

La rottura con Lina diviene ufficiale nell'agosto del 1891,

come si evince dalla lettera che Pirandello invia a suo padre scrivendo: "Oh mi si lasci solo, io non chiedo che di viver solo! (...) Io non debbo, io non posso sposare"; e da quella che invia a Lina, dichiarando tra l'altro, con un sottile tono di minaccia: "Bada, Lina; non sono io che t'uccido: sei tu che ti vuoi suicidare! Io te l'ho detto: non penserò più ad alcuna donna al mondo; rimarrò legato a te per tutta la vita; ma tu non perdere la giovinezza che t'avanza aspettandomi, perché altrimenti non faresti più a tempo. Io ho appena 24 anni e non posso avere né ora né presto quel collocamento che ci vorrebbe per sposare".

secolo, ed. Laterza, 1997): “È già evidente in questo Pirandello giovane, come sarà poi nel Pirandello vecchio, nel Pirandello capocomico, la scelta di un teatro d’arte, di un repertorio non commerciale”. Un concetto che l’autore ribadisce in una lettera del 1887: “Oh, il teatro drammatico! Io lo conquisterò. (...) Spesso mi accade di non vedere e di non ascoltare quello che veramente si rappresenta, ma di vedere e ascoltare le scene che sono nella mia mente: è strana allucinazione che svanisce ad ogni scoppio d’applausi, e che potrebbe farmi ammattire dietro uno scoppio di fischi”.

Questa lettera è però importante anche per i riferimenti che in essa Pirandello vi fa alla figura dell’attore (nella fattispecie Tommaso Salvini), croce e delizia del drammaturgo che, nel corso della sua attività artistica, avrà nei confronti dell’interprete in generale un rapporto di amore, odio e rinnovato amore: passerà infatti da un’impostazione tradizionale delle sue opere a un periodo di sprezzante allontanamento nei confronti della scena tradizionale, fino a un tardivo ritorno al cosiddetto teatro “all’antica italiana”, che voleva appunto la centralità dell’attore, solo protagonista sulla scena; un percorso che avrà come “paletti” più importanti l’esperienza diretta di capocomicato vissuta con il Teatro dell’Arte e l’amore per la sua musa Marta Abba, ella stessa attrice.

Nel 1888, Pirandello è sempre più convinto della sua scelta: “E lasciatemi seguire la via che ho tra i piedi - scri-



L'attore Tommaso Salvini

ve alla sorella Anna -, e per che vado con l’ostinazione di un matto, finché potrò, finché mi sarà possibile; lasciatemi andare senza cercare di arrestarmi mai, in alcun modo, neanche con le proteste del vostro amore, però che son così infatuato del mio lavoro, così soggiogato dall’arte, così ostinato, per voluttà di annientamento, alle fatiche, da preferire perfino - non ti paja bestemmia - di essere odiato da tutti e da tutti abbandonato, più tosto che essere dall’amore allontanato di questa mia passione, che mi dà - solo premio - la dimenticanza. Io vivo per la gioia di veder nascere la vita dalle mie pagine, togliendola dal mio corpo, dal mio sangue, dalla mia carne, dal mio cervello. È un lavoro assiduo di distruzione per creare. Non mi importa che altri sia o no partecipe di questa mia gioia: non cerco fama o gloria, fo il mio mestiere, come ognuno fa il suo; occupo il mio tempo, passo la vita così, poi che non saprei in altro modo”.

Ma il suo amore non è ripa-

gato dal teatro con la stessa moneta. Tra il 1886 e il 1897 Pirandello scrive almeno quindici testi, che però non arrivano mai al palcoscenico e in larga parte finiscono perduti o dati alle fiamme. La delusione del futuro drammaturgo è grande e anche per questo egli si volge verso il genere poetico e narrativo, cominciando a guardare al teatro con occhi torvi: i teatranti diventano così, nella sua mente, una banda di ignoranti che pensano solo al vil denaro.

Sente ancora scottare la delusione provata quando, nel 1908, dà alle stampe *Illustratori, attori e traduttori*, saggio nel quale torna a lanciare strali contro gli attori. “Questa concezione negativa della mediazione attoriale - scrive Alonge, riferendosi alla posizione di Pirandello - nasce sulla base degli stessi presupposti crociani secondo i quali il testo teatrale è una realtà autosufficiente e la rappresentazione ha unicamente funzione pratica, di memoria, di comodità. Chi non legge il testo vede lo spettacolo. Chi non può gustare una poesia nell’originale (perché ne ignora la lingua) si avvale della traduzione. Ed esattamente come la traduzione, che - secondo Croce, qui citato espressamente da Pirandello - ‘o sminuisce o guasta’, perché non è possibile ridurre in altra forma estetica ciò che ha già avuto la sua forma d’arte, così anche ogni allestimento teatrale ‘verifica quali dimensioni certe la diminuzione e il guasto’”.

Il crollo finanziario

Certo, va detto che sull’ar-

gomento Pirandello si mostra alquanto confuso, in un continuo tiro alla fune pro e contro l’attore, pro e contro la rappresentazione scenica. A riportarlo sulle rive del teatro sarà comunque, poco più tardi, un motivo non proprio artisticamente corretto - ma comprensibile - come quello economico: un tema, questo, anzi un affanno, decisamente ricorrente nella vita di Pirandello.

Che cosa era capitato? Dopo il matrimonio con Antonietta nel 1894, i due si erano trasferiti a Roma, dove vivevano agiatamente. Ma nel 1904 una frana aveva costretto alla chiusura una miniera di zolfo controllata dal padre di Pirandello, nella quale era stata investita buona parte della dote di Antonietta. La situazione era precipitata: la malattia mentale della donna esce sempre più allo scoperto, tra fughe di lei dai genitori o abbandoni del tetto coniugale da parte di lui. E le cose andranno sempre peggio, fino al 1919, anno nel quale Pirandello accetterà di far internare la moglie, ormai incontrollabile. Evidente il collegamento diretto tra queste esperienze personali e l’interesse con il quale, nella propria produzione letteraria e drammaturgica, Pirandello affronta i temi dell’inconscio, della psicologia del singolo e della società, che proprio in quegli anni, con le teorie di Sigmund Freud, stava divenendo materia di studio e approfondimento. Trovatosi dunque nella necessità di ripianare le dissestate finanze familiari (in pratica gli restava solo lo stipendio da docente al Ma-

gistero femminile, cui aggiungeva lezioni private e proventi derivanti dal suo impegno letterario e giornalistico per *Il Corriere della Sera*), lo scrittore vede nel teatro dialettale una possibile, consistente fonte di reddito. A indirizzarlo verso questo tipo di repertorio è Nino Martoglio, anch'egli drammaturgo dialettale e caro amico. In una lettera del 1° agosto 1907 - quella che apre il consistente epistolario tra i due - è evidente come l'avvicinamento di Pirandello al teatro, in questo periodo, abbia assunto connotazioni nuove: non c'è più la sola spinta artistica che l'aveva animato all'inizio; ad essa si sono infatti sovrapposti da un lato il desiderio - peraltro non poi così sentito - di tenere alto l'onore di quel dialetto siciliano al quale aveva dedicato la propria tesi, dall'altro il ben più concreto e notevole interesse economico. Il teatro è un buon affare, Pirandello lo sa: ad ogni replica, i diritti d'autore sono in media il 10 per cento degli incassi lordi; ben più di quanto gli porta la narrativa. "Non potrei fare qualche cosa anch'io? - scrive in una lettera a Martoglio del 1914 - Avrei tanti e tanti argomenti di qualunque specie, tu lo sai! E avrei in questo momento tanto tanto tanto bisogno di guadagnare: tu lo sai! Sono disperato per 500 lire che mi urgono per bisogni immediati e non so come e dove trovare. Potresti

procurare di farcele avere a titolo d'anticipazione impegnativa per un lavoro che ti potrei far subito, a richiesta? Due mie novelle *Nel segno e Lontano*, drammaticissime e piene

di poesia, si presterebbero soprattutto a esser ridotte in films e potrei far subito la riduzione: a richiesta; ma

avrei bisogno subito di queste 500 lire". E dopo il teatro, anche il cinema diventerà un obiettivo del drammaturgo, come vedremo più diffusamente in seguito.

Martoglio è un punto di riferimento concreto e prezioso per Pirandello. È lui a consentirgli di aprirsi la strada in maniera continuativa nel teatro, dopo la fondazione a Roma del Teatro Minimo a Sezioni, che intendeva ricalcare il modello cinematografico. Per questo teatro Pirandello scrive una serie di atti unici. È sempre Martoglio, poi, a procurare l'incontro tra Pirandello e Angelo Musco, attore catanese specializzato in teatro siciliano: con lui avverrà per Pirandello la svolta. Il bisogno di denaro in cui versa in questo periodo è chiaramente espresso anche in un'altra lettera: "Tu sai bene caro Nino, ch'io non m'aspetto nessun accrescimento di fama da questi miei lavori dialettali: tutt'al più me n'aspetto qualche utile finanziario", scrive.

D'altra parte, il clima era favorevole e molto diverso da quello attuale. Oggi, infatti, la drammaturgia contemporanea è assolutamente

secondaria rispetto ai grandi classici, meno "rischiosi" sotto il profilo degli incassi. Nell'Ottocento e nei primi del Novecento, invece, le compagnie erano chiamate a produrre una serie impressionante di lavori, così da garantire continue novità agli spettatori. Così era anche per una compagnia importante, quella di Angelo Musco, attore e capocomico siciliano che andava per la maggiore.

Il teatro dialettale per Angelo Musco

Per la prima volta Pirandello vive il teatro dal di dentro e non più semplicemente "a tavolino", da drammaturgo puro: inizia così quel percorso che lo porterà a scrivere pensando sempre più all'attore. Il primo lavoro che scrive per Musco è *Lumie di Sicilia*, al quale fa seguito *Pensaci, Giacuminu!*, sviluppo di una novella del 1910. In questo testo in particolare, già nato per la pagina scritta, si vede che genere di interventi il drammaturgo compie per adattarlo al teatro: in particolare, è evidente lo sforzo di Pirandello di "normalizzare" il testo, togliendo gli spigoli eccessivi e insistendo sui punti teatralmente più vincenti, adattati alle corde istrionesche di Musco.

Sul fronte della narrativa, intanto, Pirandello aveva ottenuto un buon successo di pubblico nel 1904 con il romanzo *Il fu Mattia Pascal*, tradotto in varie lingue. Molto amato dai lettori, però, Pirandello non ottenne altrettanta attenzione da parte della critica, che considerò le qualità innovative di questo testo solo più avanti:

l'interesse dei critici nei suoi confronti, infatti, arrivò solo diversi anni più tardi, intorno al 1920, quando l'autore prese a dedicarsi in maniera preminente al teatro.

Tra Pirandello e Musco i rapporti non sono facili. L'autore ce l'ha con il capocomico prima di tutto per questioni economiche: lo accusa, in particolare, di non replicare abbastanza le sue opere, che restando poco in cartellone - come nell'uso dell'epoca, d'altra parte - non gli consentono incassi abbastanza elevati. L'antipatia tocca poi la sfera artistica: "Musco è condannato alle farse" scrive nel 1917 Pirandello a Martoglio; e qualche mese più tardi dichiara senza mezzi termini: "Non voglio più avere rapporti d'amicizia con questo signore. Per me è finita. E anche il teatro siciliano per me è finito. Se qualche altra cosa mi avverrà di scrivere per le scene, la scriverò in italiano".

In effetti all'epoca Pirandello ha già iniziato a scrivere in italiano, visto che ha composto *Così è (se vi pare)* e *Il piacere dell'onestà*, cui fa seguito *L'innesto*.

Sono gli anni - lo abbiamo detto - dei grandi attori e capocomici e il più grande di tutti è Ruggero Ruggeri:

Ruggero Ruggeri



Angelo Musco nel ruolo di Agostino in "Pensaci, Giacominu!"



è allora a lui che Pirandello, desideroso di arrivare sempre più in alto, invia alcuni copioni, che l'attore mette in scena con straordinario successo (a parte *Il giuoco delle parti*, forse troppo "avanti" per il pubblico dell'epoca). "Con il *Piacere* - riflette Alonge - si impone la struttura portante di tutto il teatro pirandelliano: lo spazio scenico del salotto borghese (vecchia eredità del teatro europeo di ottocentesca memoria) e, al suo interno, lo sguardo pirandelliano che penetra con violenza e spacca l'universo sociale rappresentato. Da un lato una corallità di figure sociali meschine, ipocrite, pettegole, in qualche caso decisamente laide, crudeli; dall'altro lato un membro di quella stessa classe sociale che si isola in una opposizione tenace - anche se perdente - nei confronti dello stesso ceto da cui proviene. Detto con una formula, da un lato il *coro* e dall'altro lato l'*uomo solo*. Uno schema assolutamente fondante, per Pirandello, in cui il protagonista solitario (naturalmente anche un po' eroico) è molto spesso un interprete maschile. Si indovina bene che Pirandello scrive pensando a Ruggeri, per il quale compone - fra il 1917 e il 1921, come abiti su misura, confezionati da un sarto di classe - alcuni dei testi più fulgidi di tutta la sua produzione, dal *Piacere* al *Giuoco delle parti*, da *Tutto*



Attrici che sì, attrici che no...

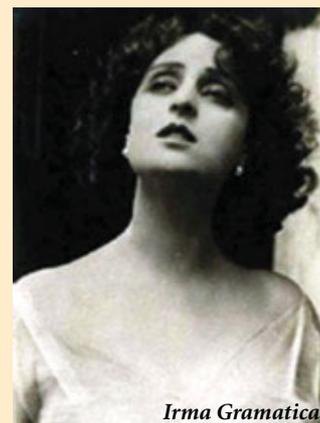
Pirandello, a parte la Abba, ebbe simpatia (artistica) per altre attrici e altrettanto forti antipatie. Tra le attrici promosse dal drammaturgo, da citare senza dubbio Maria Melato, della compagnia di Virginio Talli: è sulle sue caratteristiche che, in una lettera al capocomico, Pirandello dichiara di aver composto "L'innesto". Pesantemente negativo, invece il suo commento su Irma Gramatica, altra attrice di spicco dell'epoca, e non lusinghiero nemmeno quello riservato a Tina di Lorenzo (1872 - 1930) e a Olga Vittoria Gentilli (1888 - 1957). La Melato (1885 - 1950) aveva iniziato la sua carriera nelle filodrammatiche del Modenese, approdando nel 1903 al teatro professionistico. Fu però con Talli che la Melato sviluppò in pieno le proprie doti di attrice; tra le sue interpretazioni più riuscite quelle di alcuni testi di Pirandello (*Così è, se vi pare* e *Vestire gli ignu-*

di), di Rosso di San Secondo (*Marionette che passione, L'ospite desiderato* e *La bella addormentata*) e Massimo Bontempelli (*La guardia alla luna*), oltre che di D'Annunzio (*La fiaccola sotto il moggio, La figlia di Iorio* insieme a Betrone), di Ugo Betti, di W. S. Maugham e, più avanti, di Cocteau. Fondò anche compagnie con il suo nome, curando l'allestimento complessivo degli spettacoli. Irma Gramatica (1870-1962), sorella di Emma, pure lei attrice, entra giovanissima nella compagnia di Cesare Rossi, avendo tra le sue colleghe anche Eleonora Duse. Bella e dotata, Irma ha avuto una buona istruzione dal padre Domenico Gramatica, suggeritore, e dalla madre Cristina Gandil, sarta teatrale di origini ungheresi. Tra le sue interpretazioni più celebri, quelle ne *La figlia di Iorio* di D'Annunzio, *Casa di bambola* di Ibsen, *Anime solitarie* di Hauptmann, *L'ombra* di Niccodemi e *Come le foglie di*



Maria Melato

Giocosa. La sua recitazione è molto diversa da quella della Melato: generosa e intensa quella dell'attrice di Talli, asciutta ed essenziale la sua. Interpretò anche alcuni film, tra i quali *Porto* (1935), *Le sorelle Materassi* (1942, con Emma) e *Incantesimo tragico* (1952).



Irma Gramatica

per bene all'*Enrico IV*". Abbiamo citato *L'innesto*, lavoro al quale Pirandello teneva molto, ma che considerava poco compreso da Virginio Talli, il capocomico al quale l'aveva proposta e che già aveva messo in scena vari suoi lavori. Aveva in compagnia, Talli, un'attrice che a Pirandello piaceva molto, la giovane Maria Melato; ebbene, secondo Talli il dramma non era affatto adatto alle sue corde, ma lo stesso Pirandello, in una let-

tera all'attore, così spiegava: "Io l'ho proprio scritto per lei, per la sua voce e per i suoi occhi. (...) Io lavoro con tutta la mia anima e con tutto il mio sangue; non ho più vita per me; sento solo di vivere, lavorando, nella vita che creo con questo mio spirito troppo complesso e troppo tormentato. Non posso scrivere cose facili e piane (*qui si riferisce a quello che aveva scritto Talli riguardo a Il piacere dell'onestà, considerato una cosa facile e piana: ma forse era solo arrabbiato perché Pirandello non gliela aveva proposta, affidando-*

la direttamente a Ruggeri, ndr); non ne ho mai scritte, né saprei".

Sempre su *L'innesto* Pirandello torna in una lettera a Martoglio, a proposito del consiglio che egli gli dava di togliere *L'innesto* a Talli per darlo a Irma Gramatica, Pirandello così rispondeva: "Ma dar *L'innesto* a Irma Gramatica non voglio assolutamente: costei non rappresenterà mai nulla di mio, dopo quello che m'ha fatto col *Se non così*: Tina di Lorenzo non è per nulla adatta, e la Gentilli meno che

Luigi Pirandello sul palco con alcuni attori dell'*Enrico IV*

continua ►

Pirandello e il fascismo

A voler definire l'idea politica di Pirandello ci si potrebbe ricollegare al patriottismo risorgimentale ed è forse in questa chiave che si possono leggere le "vicinanze" tra il drammaturgo e il fascismo. Nel 1925, la firma del drammaturgo è tra quelle in calce al *Manifesto degli intellettuali fascisti*, elaborato da Giovanni Gentile. Comunque, quando Pirandello entrò a far parte del Partito Nazionale Fascista la cosa

sorprese e molto i suoi amici più cari. Le motivazioni di questa scelta, secondo i più, potrebbero essere di due generi: da un lato, quella già ricordata di una possibile attinenza tra fascismo e ideali risorgimentali; dall'altro, più prosaicamente, si potrebbe pensare all'interesse, visto che le sovvenzioni governative sarebbero state essenziali per l'attività della sua compagnia. Altrettanto certo è comun-

que che spesso Pirandello si scagliò violentemente contro alcuni esponenti del partito e che arrivò a dichiararsi apolitico: « Sono apolitico: mi sento soltanto uomo sulla terra. E, come tale, molto semplice e parco; se vuole potrei aggiungere casto... ». Nel 1927, addirittura, come narrato da Corrado Alvaro, Pirandello strappò la sua tessera davanti al Segretario Nazionale. Nel '35 partecipa comunque alla campagna di

raccolta dell'"oro per la patria" donando la medaglia ricevuta alla consegna del Premio Nobel nel '34. Va poi detto che il teatro "filosofeggiante" di Pirandello (come sostenuto da Croce) non rispondeva affatto a quegli ideali di pragmatismo che il fascismo portava avanti. Non a caso il drammaturgo fu tra i "controllati speciali" dell'OVRA, la polizia segreta attiva in Italia tra il 1930 e il 1943.

meno. E poi non darei mai un dramma come l'Innesto a una compagnia secondaria; piuttosto lo lascerei nel cassetto".

Sei personaggi in cerca d'autore: la svolta

Con i "Sei personaggi in cerca d'autore" si può dire arrivi a maturazione l'idea drammaturgica pirandelliana. La sua fama dilaga all'estero, il suo nome fa il giro dell'Europa e degli Stati Uniti. *Sei personaggi* - commenta Alonge - supera ogni altro lavoro di Pirandello perché si tratta dell'opera "più trasgressiva, perché azzerava la tipologia del dramma tradizionale e inventa

una situazione inaspettata. Non siamo più nel consueto salotto borghese tipico del teatro europeo dell'Ottocento (e del primo Novecento), ma ci troviamo su un palcoscenico vuoto dove una compagnia di teatro sta provando una commedia. *Sei personaggi* è teatro che riflette sul teatro, che mette in scena le problematiche dell'attore e dell'autore. Ma *Sei personaggi* ha questo di buffo, di essere fondato su una teoria teatrale anacronistica, anche all'interno della storia biografica di Pirandello". La riflessione di Alonge deriva dal fatto che nel 1921, anno della prima stesura dei *Sei personaggi*, Pirandello è già da anni entrato con

decisione nel mondo del teatro: non è più un drammaturgo da scrivania ma frequenta in prima persona il palcoscenico, conosce gli attori, ha imparato a capirne e apprezzarne le qualità. L'idea di teatro che emerge invece da *Sei personaggi* si riallaccia, secondo Alonge, a quella di *Illustratori, attori e traduttori* del 1908. Un balzo all'indietro, insomma. "Gli attori dei Sei personaggi - scrive ancora lo studioso - sono superficiali, frivoli, scarsamente acculturati, professionalmente modesti". Interessante, a tale riguardo, è allora una lettera scritta da Virginio Talli a Pirandello nel 1918, nella quale il capocomico così si sfoga: "Io conosco questa sciagurata gente, amico mio, l'ho attorno da 35 anni e ti posso assicurare che non ha cambiato d'un attimo. - Gli stessi bassi calcoli, le stesse violenze a base di interesse, di solo tornaconto personale, le solite invidie, le identiche vanità - e soprattutto la stessa ignoranza. Ti giuro che il combattere con questa piccola raccolta di poveri, inviperiti dall'illusione che procurano ai loro cervelli

sonnolenti i vestiti sgargianti che usano professionalmente e le parole affidate dagli autori alle loro bocche... è un martirio".

Questa posizione, espressa da un uomo di teatro esperto come Talli, potrebbe quindi aver influenzato Pirandello. Né d'altra parte mancano i segnali di quanto il drammaturgo avesse recepito delle esperienze teatrali sia proprie sia in atto nel resto d'Europa. La figura del capocomico, in particolare, si avvicina in qualche modo a quella dei "regisseurs" che cominciavano a operare nei teatri delle grandi città del vecchio continente.

Questa versione originaria e quelle successive che l'opera subirà (anche per mano di registi come Geroges Pitoëff, verso il quale Pirandello nutrirà un misto di amore e odio) non sono però - come segnalano molti studiosi - così innovative come si potrebbe pensare; e lo stesso discorso può valere per *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*, riconducibili allo stesso filone. In



Georges Pitoëff e la moglie Ludmilla, attrice

effetti, in quegli anni l'Europa e l'Italia erano attraversati da impetuosi venti di rinnovamento, anche più forti di quelli che Pirandello fa respirare nelle sue opere. Nel 1913, ad esempio, Filippo Tommaso Marinetti aveva pubblicato *Il teatro di varietà*, manifesto nel quale si teorizzava un capovolgimento del rapporto tra pubblico e palcoscenico, segnalando questo tipo di spettacolo come il solo in grado di vedere il pubblico non passivo ma attivo. Sempre Marinetti nel 1915 aveva scritto *Il teatro futurista sintetico*, altro manifesto che chiedeva l'annullamento della "parete" tra spettatori e azioni scenica. Si stavano inoltre moltiplicando le serate futuriste e quelle dadaiste e il tema della partecipazione del pubblico era centrale anche nella revisione operata dal prolifico teatro sovietico dei primi decenni del nuovo secolo.

Gli anni del guerra e il Teatro d'Arte (1925-28)

Il dramma collettivo della guerra andò di pari passo, nella vita di Pirandello, con un dramma personale: nel corso del conflitto, infatti,

L'uomo e la maschera

Il tema della "maschera" è noto. In estrema sintesi, ognuno di noi, condizionato dalle convenzioni sociali, indossa una maschera per farsi accettare. Quando cerca di togliersela, si rende conto che ciò non gli è possibile. La soluzione è allora chiudersi nella disperazione, nella solitudine, nella follia.

le condizioni mentali della moglie si aggravarono al punto da richiederne, nel 1919, il ricovero in manicomio. Suo figlio Stefano, inoltre, venne fatto prigioniero dagli austriaci e tornò in Italia in pessime condizioni di salute.

Nel 1925 Pirandello, appoggiando un'idea di suo figlio, dell'amico Orio Vergani (una curiosità: sua sorella, Vera Vergani, è stata prima interprete assoluta dei *Sei personaggi*) e di altri scrittori, partecipa alla nascita della "Compagnia del Teatro d'arte", con sede nella piccola sala Odescalchi di Roma, per la quale allestirà ventidue dei cinquanta spettacoli che vi saranno prodotti nel giro di un paio d'anni. I nomi degli attori coinvolti promettevano scintille - dalla giovane Marta Abba a Ruggero Ruggeri - ma le cose andarono diversamente.

La compagnia, fin dagli inizi, non ha vita facile, osteggiata in patria e costretta, all'estero, a scontrarsi con l'oligopolio che in pratica controlla tutti i grandi circuiti teatrali. Per quanto riguarda la situazione italiana, in particolare, Pirandello si lancia contro quella che all'epoca era l'eminenza grigia del teatro nazionale, l'avv. Paolo Giordani, accusandolo pesantemente il 19 dicembre 1925 sulle pagine del *Tevere*: "Io voglio - scriveva Pirandello - che presto in Italia sorgano i Teatri di Stato: almeno tre in principio, uno a Milano, uno a Roma, uno a Torino: teatri responsabili, che di fronte agli stranieri che visitano l'Italia, dimostrino che nel nostro Paese l'arte scenica è curata e rispettata come nel loro; che permet-

L'umorismo

Nel suo saggio *Pirandello e il disagio del teatro*, ed. Marsilio - Venezia, 1993, Claudio Vicentini spiega così il concetto di umorismo in Pirandello: "Quando un autore è amaramente consapevole del disagio della condizione umana, nel suo animo non può sorgere alcuna immagine unita a un'emozione o a un sentimento senza che intervenga immediatamente la riflessione, che 's'insinua acuta e sottile dappertutto', suscitando un'immagine, un'emozione, un sentimento opposti. Sicché le immagini anziché associate per somiglianza o contiguità, si presenteranno in contrasto (...) Nascono così le opere d'arte che Pirandello chiama 'umoristiche'". Esse spiazzano perché "il contrasto delle immagini e delle emozioni contenute nell'opera umoristica impedisce al lettore di abbandonarsi a un sentimento certo, unico ed esclusivo (...). Provocato da immagini e da stimoli contraddittori, spiega Pirandello, il lettore vorrebbe ridere, e ride, ma subito il riso 'è turbato e ostacolato da qualcosa che spira dalla rappresentazione stessa'".

A caratterizzare questo tipo di racconto, una linea narrativa e/o drammaturgica anch'essa spiazzante, tutta giocata su continui cambi, spezzettata, contrastante. Nel teatro come sulla pagina.

tano una esistenza decorosa agli attori e lo svolgimento di degni programmi artistici. Tutto questo l'avv. Paolo

Giordani, commerciante e speculatore e sfruttatore dell'ingegno altrui, lo deve vedere come il fumo negli occhi. E di qui la guerra che egli ha fatta fin ora subdolamente, e che adesso fa a viso aperto alla Compagnia del Teatro d'Arte di Roma, primo nucleo di questa grande futura formazione nazionale". Un anno dopo, comunque, le firme di Pirandello e di Giordani saranno l'una accanto all'altra in calce a un progetto di costituzione di un Teatro Drammatico Nazionale di Stato che ricalca l'idea di Pirandello dei tre poli teatrali italiani.

Il Teatro d'Arte, da un punto di vista pratico, fu un fallimento. Economicamente, una Caporetto. In una lettera alla Abba del '29, inviata da Berlino, Pirandello scrive: "Ne sa qualcosa Salvini, a cui toccò di pensare più di tutti; e io ci rimisi non so più quante migliaia di lire, con l'aggiunta di umiliazioni e mortificazioni senza fine: tutto per colpa di quel Suarso (sottosegretario di Stato alla Presidente del Consiglio dei Ministri), che Dio lo dannò, che doveva dare, per come aveva promesso a Mussolini, più di 300 mila lire, e per strappargliele, e potere io riavere il mio, si dovette faticare e stentare fino all'ultimo giorno. Se il Teatro Odescalchi è morto, com'è morto, la colpa è principalmente di questo imbecille ubriaccone: se avesse dato a tempo opportuno i sussidi governativi, senza farci impazzire con tutti i creditori che assediavano il teatro, si sarebbe tirato avanti, pagando tutti a poco a poco, regolarmente, con la

continua ►

Quella che in me detta dentro, sei Tu...

Marta Abba, musa di un poeta, amore infelice di un uomo

“Non è possibile che Tu non sia, come autrice vera e sola, in tutto quello che ancora faccio. Ma io sono la mano. Quella che in me detta dentro, sei Tu; senza più Te, la mia mano diventa di pietra”.

L'amore di Pirandello per Marta Abba nasce e cresce sulle tavole del palcoscenico. Nata il 25 giugno del 1900 a Milano (dove morirà il 24 giugno 1988), era la figlia primogenita di Pompeo Abba, commerciante, e di Giuseppina Trabucchi. Dopo gli studi all'Accademia dei Filodrammatici, entrò nella compagnia di Virgilio Talli, con la quale fece il suo esordio a 22 anni ne *Il gabbiano* di Cechov. Tre anni più tardi, dopo aver letto una critica entusiasta nei suoi confronti firmata da Marco Praga, Pi-

randello la volle immediatamente come prima attrice nel neonato Teatro d'Arte. Non badò a spese, per averla: la giovane avrebbe guadagnato 170 lire al giorno, 10 in più di Lamberto Picasso, all'epoca ben più famoso di lei. Da quel momento iniziò una simbiosi artistica totale e - da parte del drammaturgo - un amore altrettanto assoluto.

Del loro rapporto ci sono rimaste le 560 lettere scritte da Pirandello e le 280 risposte della Abba (l'epistolario fu donato alla Princeton University e pubblicato in versione integrale solo nel '94). Quali forme abbia assunto e quali confini abbia o non abbia attraversato la loro relazione resterà per sempre un segreto tra loro. Tra le pagine più intense del loro epistolario, comunque, si segnalano quelle nelle quali Pirandello accenna a una non meglio precisata

“atroce notte passata a Como”: secondo alcuni studiosi, in particolare Benito Ortolani, si potrebbe supporre che in quell'occasione la giovane attrice si sia offerta all'anziano drammaturgo, che l'avrebbe però rifiutata, spinto dalla differenza d'età. Di questo fatto si troverebbero riflessi nel finale di *Quando si è qualcuno*, testo nel quale un vecchio rifiuta una giovane che gli si offre. Esistono, in particolare, forti coincidenze fra questo testo e una lettera scritta alla Abba il 25 gennaio 1931 da Parigi. Ecco il testo

di *Quando si è*

qualcuno, che risale al 1932: “Tu non lo sai: uno specchio, scoprirci d'improvviso - e la desolazione di vedersi che uccide ogni volta lo stupore di non ricordarsene più - e la vergogna dentro, (...) il cuore ancora giovine e caldo”. Ed ecco la lettera: “Tu non sai che scoprendomi per caso d'improvviso a uno specchio, la desolazione di vedermi con l'aspetto che ora ho, uccide ogni volta in me lo stupore di non ricordarmene più. E allora soltanto, con quest'aspetto che mi scopro ma di cui non riesco mai a ricordarmi mentre vivo e mentre sento, provo un senso di vergogna del mio cuore ancora giovanissimo e caldo”.

Questo tipo di situazione, e l'ossessione con la quale Pirandello riflette sul suo essere vecchio perduto d'amore per una giovane alla quale si sottrae, si era vista già in altri testi e in particolare in *Diana e la Tuda*, del 1925, il primo lavoro ispirato da Marta Abba. Alcuni passaggi sono presi in maniera quasi identica da lettere scritte all'attrice. Restando nella storia del vecchio scultore Giancano e della sua modella, così riflette Alonge: “La giovane si offre al vecchio non per amore, ma per un misto di tante cose che amare non sono: per la subalternità della modella al grande scultore; per il masochismo della donna che si sente un 'niente' rispetto al genio; per una segreta, forse inconscia, vendetta contro lo scultore giovane che non la ama; per la pietà del vecchio scultore pazzo d'amore per lei. Il rifiuto di Giancano, il suo scatto

d'orgoglio, rispecchiano con molta probabilità la reazione negativa di Pirandello nella straziata notte di Como”.

Ma altre volte, nella drammaturgia pirandelliana nata dal rapporto con la Abba, ricompare questa situazione vecchio-giovane o comunque giovane che si offre e uomo che, per vari motivi, la rifiuta. Basti pensare a *Come tu mi vuoi* o a *Trovarsi*, che fanno da contraltare a *I giganti della montagna*, unica opera nella quale la situazione è opposta.

Dopo quella notte, tutto cambia. Pirandello non farà che cercare il perdono di Marta la quale, al contrario, svierà sempre i discorsi, li porterà dal personale al professionale, evitando anche ostinatamente quel “tu”, quell'avvicinamento che Pirandello ricerca con altrettanta determinazione.

Dopo la chiusura del Teatro d'Arte, fondò una propria compagnia teatrale, unendo alle opere di Pirandello testi di Shaw, D'Annunzio e persino Goldoni, lavorando con registi di spicco come Max Reinhardt e Guido Salvini. Con Pirandello e anche dopo la sua morte effettuò anche alcune tournées all'estero. Lavorò anche per la radio e girò due film con Alessandro Blasetti (*Il caso Haller*, 1933; in esso compare anche sua sorella Cele) e Guido Brignone (*Teresa Confalonieri*, '34).

Nel '38 sposò un industriale americano e si stabilì a Cleveland. Dopo il divorzio, nel 1952, tornò in Italia e vi restò sino alla morte.



Compagnia che agiva e agiva bene! Invece, per causa di lui, sopravvenne in tutti l'avvilimento e la stanchezza; chi si squagliò di qua e chi di là, per non aver noie dai creditori; la Compagnia se n'andò randagia per l'Italia; e addio! - Ma inutile, ormai, pensarci più! Vorrei avere adesso, con l'esperienza che ho acquistata, quel Teatro com'era, con le speranze che aveva acceso in tutti; una vera Compagnia d'arte tutta di giovani; Te, prima di tutti, (come Ti vedo ora); messe in iscena come saprei farle adesso, dopo la scuola di qua; un repertorio variato; riaccendere in tutti quel fuoco di prima, fare di quel piccolo Teatro un centro d'arte per tutto il mondo; un regno d'arte, e Te regina di questo regno... - Sogni! Saprei attuarli, se trovassi accanto a me gente capace e onesta: ma non l'ho mai trovata! Mai! Mai! E per me, così inetto ad amministrare, è stata sempre non solo necessaria ma indispensabile. Ragion per cui, a 61 anni, tranne la mia opera letteraria, non sono riuscito a edificar nulla!"

L'esperienza come capocomico è fondamentale per dare a Pirandello una visione a 360° sul teatro. Negli anni del Teatro d'Arte, il fatto di dedicarsi all'allestimento nella sua interezza - dall'ideazione alla piena realizzazio-



ne, dalla scrittura alla scenografia, alle luci a quant'altro - lo porta ad applicare ai copioni queste sue nuove competenze e gli stimoli che esse gli offrono.

L'autoesilio in Germania e il rapporto con la Abba

Il 15 agosto 1928, con uno spaventoso buco finanziario alle spalle, il Teatro d'Arte si scioglie. Nell'ottobre di quello stesso anno Pirandello e Marta Abba partono per Berlino. Pirandello ha un progetto in mente: "Bisogna, bisogna andar via per qualche tempo dall'Italia - scrive alla Abba - e non ritornarci se non in condizioni di non aver più bisogno di nessuno, cioè da padroni. (...) Bisognerà restare per lo meno un anno in Germania, come ti ho scritto ieri, e realizzarvi una grossa fortuna. Poi si tornerà, ma da padroni". L'idea di Pirandello è semplice e chiara: fare tanti soldi così da non aver più bisogno delle sovvenzioni statali per portare avanti il proprio progetto teatrale; e per arricchirsi tanto e tanto e in fretta la strada è una sola: quella del cinema.

Pirandello è famoso e comincia a bussare a tutte le case di produzione cinematografica, ma ponendo una condizione, sempre la stessa: che Marta Abba sia tra gli interpreti. Trascorrono così cinque mesi, durante i quali Pirandello e l'attrice (accompagnata dalla sorella) vivono in due stanze d'albergo vicine e sono visti costantemente insieme. Dopo quei cinque mesi - che danno

ovviamente il la a innumerevoli pettegolezzi anche in Italia - la Abba però si stanca di aspettare e decide di tornare in Italia, anche per non perdere eventuali contratti teatrali.

È il 13 marzo 1929. Pirandello è sconvolto dalla partenza della donna che ama, ma resiste e resta in Germania: un atteggiamento, questo, che gli è proprio fin dalla più giovane età (come si evince da molte sue lettere alla famiglia; in una del 1886 scrive ad esempio: "E sto allegro, a dispetto del mio cuore che, battito per battito, par che chieda di voi che siete lontano").

In una lettera alla Abba, di qualche giorno più tardi, è amareggiato per la lontananza dell'attrice, alla quale rimprovera il fatto di

non aver avuto pazienza, quella che a lui non manca né è mai mancata: "Ecco: questo: aspettare qua con me, senza impazienza; e intanto vedere, studiare, conoscere, arricchirsi lo spirito facendosi una cultura, imparare le lingue, con metodo, con volontà... - questo; senza la smania, le pigrizie di Cele (la sorella della Abba, ndr) accanto, che deve fare da sé il suo cammino e deve lasciarti in pace per la tua vita, che non deve né può essere la sua. Tutto questo! - E i denari verranno, verranno per forza, e molti, molti; ma bisogna saperli aspettare, con animo fermo, e lavorando sempre, sempre, com'io ho



Pirandello e la Abba, sotto anche con l'attore Lamberto Picasso ai tempi del Teatro d'Arte



fatto tutta la vita".

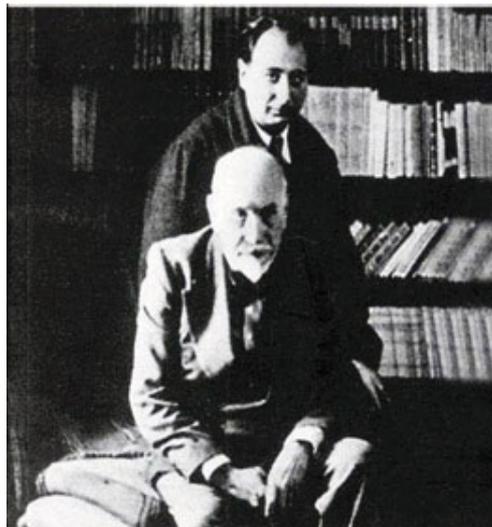
Pirandello cerca di far immaginare alla Abba il fulgido futuro che potrebbe attenderla fuori dall'Italia: "Sì, sì, Marta mia, fuori! Fuori! Fuori! Le grandi vie del mondo sono per il Tuo cammino; e non codesti sudici, storti e sassosi sentierucoli di provincia, e l'angustia di farsi avanti tra le gomitate e le spinte e gli urtoni, le ingiurie, le villanie e la stupida prosopopea del mondo teatrale delle così dette grandi città d'Italia. Tu devi respirare e avere la Tua gloria, fuori! Lo troverò io, qua, con l'aiuto di questo Dr. Lehrmann un impresario

continua ►

che Ti prepari per la stagione ventura una grande tournée, e non solo in Germania: ne abbiamo parlato a lungo jeri sera(...).”

Pirandello si sente lontano da tutto e così vuole che sia. Scrive tra l'altro, in una lettera del 16 ottobre 1930: “Non ho più patria, se non per le ingiustizie che ne ricevo; non ho più figli, se non per le amarezze e le spese che mi danno”; e ancora nel 1931, da Berlino: “Basta coi figli! Basta! Ho da pensare ad altro!”. Un anno più tardi, da Parigi, scrive poi alla Abba: “L'idea di riavere una casa, Ti confesso, Marta mia, mi è intollerabile come una prigione. Potrei avere casa solo con te. Non è possibile altrimenti. E allora, cento volte meglio questa instabilità continua, che mi dà il senso, almeno, che tutto è precario della mia vita, che domani forse potrà essere ciò che oggi non è”.

Pirandello è solo. È anche vero, d'altra parte, che a Pirandello questa vita vissuta in una sorta di “libertà vigilata”, da maritato sulla carta ma scapolo nella realtà, non deve poi dispiacere troppo: si concede molto, vive tranquillo lontano dalle preoccupazioni domestiche, può pensare alla sua arte, può coltivare il suo amore per Marta...È una vita brillante e stimolante quella che vive a Berlino e Parigi: in una lettera del 1931 scrive tra l'altro alla Abba: “Avevo anche un invito di Einstein (sai, il celebre scienziato e filosofo) che ritorna adesso in America, per incontrarmi in casa sua, la sera di lunedì, cioè domani, con Chaplin, ovverosia Charlot che di questi giorni si trova a Berlino. Ma



Charlot lo vedrò qua a Parigi il giorno 21; so già che anche lui mi vuol vedere, e si combinerà in qualche modo l'incontro, per restare insieme e parlare qualche quarto d'ora. Conosce bene le mie idee sul film parlato, per averle lette sul ‘New York Times’”. In un'altra lettera scherza invece sul pessimo italiano di G. Bernard Shaw (Pirandello scrive G. Bernardo Shaw), che in un biglietto di

*Pirandello e suo figlio Stefano
Al centro, con i De Filippo al gran completo
In basso, il drammaturgo con Walt Disney*

scuse per un mancato incontro così si era espresso: “Caro Pirandello, impossibilissimo di Lei cercare oggi. Partirò domani – molto bagaglia – sposa malata”. Aveva anche preso contatti con Eisenstein: “Mi hanno fatto scrivere – racconta alla Abba in una lettera scritta da Roma nel giugno del 1932 – una lettera a Eisenstein, che è il più grande régisseur russo, e forse del mondo, quello della ‘Corazzata Potemkin’, per domandargli se è disposto a venire da Mosca per girare il mio film”.

La genesi di “Trovarsi”

Intorno al 1931 si cominciano a profilare i tratti di *Trovarsi*, lavoro che vedrà la luce tra luglio e agosto del 1932, dedicato a Marta Abba. Al centro della vicenda c'è un'attrice in crisi, Donata Genzi, e il testo è particolarmente rilevante per la riflessione attraverso la quale in esso Pirandello esplora la sua idea dell'arte dell'attore. Il nome della protagonista, Donata, non è casuale: ella infatti si dona all'arte e at-

traverso di sé dona una vita ai personaggi che interpreta; quella stessa vita che, però, nega a se stessa. Il continuo confondersi tra realtà e finzione – tra i temi portanti della riflessione pirandelliana – si ritrova anche qui. “L'attore ha in sé una scintilla divina - scrive al riguardo Alonge -. È figura ‘sospesa’ perché il corpo è strumento dello spirito, perché è in contatto con la divinità da cui trae in qualche modo la propria conoscenza del cuore umano, senza aver bisogno di sperimentarne preliminarmente i percorsi e le vicissitudini. Donata Genzi ha conservato puntigliosamente e orgogliosamente la propria verginità sino all'altezza cronologica dei trent'anni (al fine di sfatare la leggenda secondo cui l'attrice è sempre una mezza baldracca, per usare un termine pirandelliano...), ma non per questo è meno straordinaria interprete di ruoli amorosi. Semmai è proprio a partire dal momento in cui soggiace alle umane leggi dell'amore che non riesce più a trovarsi, né nella vita, né sulla scena. Proprio perché sulla scena ha continuamente inventato gesti d'amore, Donata si ferma interdotta quando si accorge di fare a Elj le stesse carezze che ha appreso a fare sul palcoscenico. Ancora una volta, non già l'arte che imita la vita, ma, pirandellianamente, la vita che imita l'arte. Creando però, con questo, un cortocircuito, a causa del quale Donata finisce per sentirsi doppiamente a disagio: dapprima nella

vita quotidiana con Elj, e poi anche a teatro, quando recita sotto gli occhi di Elj, il quale, per parte sua, ritrova con delusione e disgusto nelle carezze dell'attrice le carezze della sua vita intima”.

I giganti della montagna

Un altro testo illuminante per capire il doloroso rapporto d'amore tra Pirandello e Marta Abba è naturalmente *I giganti della montagna*. Anche in questo caso, l'autore sembra sparire dietro l'attore. L'attore è il grande protagonista e ciò mostra come Pirandello, in questa fase, torni al teatro *all'antica italiana*. Anche su questo Alonge riflette con chiarezza: “Pirandello continua a utilizzare, qua e là, alcuni insegnamenti che ha tratto dalla sua esperienza di spettatore nei teatri di Berlino e di Parigi, alcuni effetti di cui si è arricchita la sua officina drammaturgica, ma li chiama per quello che sono, momenti di spettacolo rispetto al teatro vero che è quello che ha sempre fatto”.

L'ultimo Pirandello

Non tutti gli studiosi sono concordi nel valutare la seconda parte della produzione di Pirandello per il teatro. C'è chi la considera di livello inferiore rispetto alla prima; c'è chi invece, come Alonge, la rivaluta con convinzione. Anche i suoi contemporanei ebbero, al riguardo, pareri diversi. Ecco ad esempio l'opinione di Luigi Almirante, attore che per primo interpretò il ruolo del Padre nei *Sei personaggi*: “Pirandello, l'estero l'ha traviato un po'. Ha perduto la sua bella

semplicità e ha cominciato a fare delle cose pazzesche. (...) Meno questa traviamiento che ha avuto, e ne è la prova, appunto, questa commedia che ho citato: *Quando si è qualcuno*. È tutta roba di fantasia: parlano i ritratti, viene fuori il monumento, sparisce il monumento, viene un giardino... (...) Questo è il traviamiento che lui ha avuto all'estero. Insomma, Reinhardt faceva mangiare i maccheroni a Venezia nell'opera di Goldoni, Pirandello non è arrivato al punto di far mangiare i maccheroni a Venezia, ma certo queste cose qui che impressionavano la platea lui le ha accolte. Questo è poco ma è sicuro! Tant'è vero che nelle sue commedie, anche in *Trovarsi*, cambia la parete, cosa che lui prima non aveva mai pensato”.

Il ritorno in Italia

La vecchiaia e la morte

Dopo aver trascorso gran parte del tempo all'estero tra il '28 e il '32, Pirandello decide di tornare in Italia. È stanco. ma l'idea di tornare in famiglia non lo rende felice e non lo nasconde. Dopo un periodo con Stefano, va a vivere con Lietta e le sue figlie, dopo che la donna si è separata: “Cascherò – scrive – dalla padella nella brace; mi cresceranno del doppio le spese. L'unica mia speranza è che sarà per poco; e così i miei figli avranno fatto il mio sterminio”. Il suo umore si fa sempre più cupo e pessimista e le vicende europee non aiutano: “Non faccio più nulla, Marta mia, - scrive nel novembre 1936, riferendosi alla guerra di Spagna – sto tutto il giorno a

pensare, solo come un cane, a tutto ciò che avrei da fare, ancora tanto, tanto, ma non mi pare che metta più conto di aggiungere altro a tutto il già fatto; che gli uomini non lo meritino, incornati come sono a diventare sempre più stupidi e bestiali e rissosi. Il tempo è nemico. Gli animi avversi. Tutto è negato alla contemplazione, in mezzo a tanto tumulto e a tanta feroce brama di carneficina”.

Quando però nel 1936 la Abba firma il contratto per un tournee a New York con l'impresario Gilbert Miller sembra che qualcosa si riannodi in lui, che pare tornare il Pagmaglione degli anni passati: “Ti dico di badare più che altro - scrive all'amata attrice - al Tuo giuoco scenico, all'interpretazione della Tua parte, alle trovate artistiche secondo le varie situazioni, atteggiamenti e movimenti espressivi, senza concentrare tutta la Tua attenzione e preoccupazione sulla lingua e la pronunzia. Più il giuoco sarà vivo e Tuo, vale a dire del Tuo personaggio, che avrà vita in Te e in tutta l'espressione inimitabile della Tua arte, e meno si baderà alla Tua pronunzia”. Il 15 ottobre 1936 la Abba approda sulle scene di Broadway, ottenendo critiche positive.

Il 10 dicembre di quello stesso anno, come se avesse ormai realizzato la propria missione e potesse ritirarsi, Pirandello muore. Pochi mesi prima, attendendo il debutto dell'amata in America le aveva scritto: “(...) quando ti saprò vittoriosa e felice, potrò ben chiudere gli occhi per sempre, non avendo più nulla da aspettare per me quaggiù”.



Pirandello e il cinema

Pirandello cercò in mille modi di entrare nello sfavillante (ed economicamente interessante) mondo del nascente cinema. In concreto, però, ottenne ben poco. Nel 1931, in particolare, la Metro Goldwyn Meyer decise di acquistare per 40mila dollari (cifra straordinaria, all'epoca) i diritti su *Come tu mi vuoi*, lavoro di Pirandello che in quel periodo aveva ottenuto un grande successo nei teatri statunitensi. Nel 1932 viene allora presentato *As you desire me*, pellicola con Greta Garbo (foto) realizzata per la regia di George Fitzmaurice. Per la stessa Garbo elaborerà anche una rilettura di *Trovarsi*. Per quanto riguarda il suo rapporto con il cinema da un punto di vista concettuale importante è senz'altro leggere il saggio *Se il film parlante abolirà il teatro*, del 1929: in particolare, in esso Pirandello si scagliava contro il sonoro nel cinema perché per lui il cinema parlava “il linguaggio dell'inconscio”, per dirla con Alonge, e la parola - oltretutto con i limiti tecnici dell'epoca - avrebbe spezzato questo incantesimo.



Riflessioni sull'opera del drammaturgo ma

Come leggere Pirandello

■ di Luigi Lunari

L'appunto

Mi sono fatto una meritata fama di bastian contrario, e tanto vale che perseveri. Considero Shakespeare, Molière, Goldoni e Pirandello le forche caudine della mia esistenza, da quando - ogni tanto - mi càpita di dover parlare di loro pur non avendo ormai più nulla da dire, oppure avendolo già detto e non avendo voglia di ripeterlo. Stavolta è il turno di Pirandello. Su lui ho scritto qua e là, parlando della sua cosiddetta filosofia (che in realtà non esiste, poiché il suo pensiero è essenzialmente "sentimentale" e non pretende a nessun carattere di sistematicità), mettendo in guardia dal pirandellismo (a cui tante volte egli stesso ha abboccato), leggendo in lui il più grande drammaturgo del XX secolo (con un certo beneficio del dubbio a favore di Arthur Miller o di Bertolt Brecht), e ricordando infine la malevolenza che a suo tempo gli ha usato il teatro italiano (la cui stupidità è seconda solo alla misericordia di Dio, che è notoriamente infinita).

Saltando dunque tutto quello che si può leggere nei libri (ma ancora una volta avvertendo che la letteratura critica su Pirandello è molto più criptica, oscura e complicata che non le opere di Pirandello stesso) ecco

una riflessione un po' più inedita sul "come leggere Pirandello". Riflessione nata da una precisa esperienza pratica, e che si sostanzia in una pratica "istruzione per l'uso": quella - appunto - di come leggere un qualsiasi testo teatrale del grande autore siciliano ed europeo.

Ora, al problema sul come leggere un autore, sono sempre più tentato, con il passare degli anni, o di non rispondere, o di rispondere con insignificanti tautologie quali "da sinistra a destra, dall'alto al basso, dalla prima pagina all'ultima". Per Pirandello, tuttavia, un problema particolare esiste: e nasce dal fatto che la pagina pirandelliana riproduce con assoluta verosimiglianza il parlare quotidiano, con tutte le sue ripetizioni, i suoi intercalari, le sue sospensioni, le sue riprese, la sua originalissima punteggiatura... Una pagina del tutto diversa dalla "bella pagina" tradizionale, con tutte le sue componenti ben ordinate e ben legate tra loro, come un tema in classe o il fervorino di un politico.

Basta questo esempio, celeberrimo, dai "Sei personaggi", Atto II: "Non voglio fare offesa ai suoi attori. Dio me ne guardi! Ma penso che vedermi adesso rappresentato... - no so da chi... Ecco, penso che per quanto il

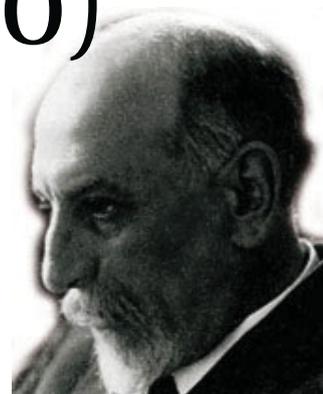
signore s'adoperi con tutta la sua volontà e tutta la sua arte ad accogliermi in sé... Eh, dico, la rappresentazione che farà - anche sforzandosi col trucco a rassomigliarmi... - dico, con quella statura... difficilmente potrà essere una rappresentazione di me, com'io realmente sono. Sarà piuttosto - a parte la figura - sarà piuttosto com'egli interpreterà ch'io sia, com'egli mi sentirà - se mi sentirà - e non com'io dentro di me mi sento..."

Indubbiamente, la lettura di una pagina siffatta può creare sulle prime qualche difficoltà, proprio in virtù della sua anomalia rispetto alla bella pagina normale. Ma un minimo di allenamento, che ci renda la scrittura familiare (aiutandoci magari col leggere ad alta voce: che per il teatro è spesso un trucco vincente) aiuterà non solo a superare l'iniziale disagio, ma anche - proprio servendosi di queste fluenti sconessioni - ad entrare nel flusso del pensiero del personaggio, e sentire sotto la sua faticata e distorta esternazione l'intimo tormento che ne è all'origine.

Ma vi è una seconda condizione, forse più difficile da accettare ma altrettanto necessaria: ed è quella di non pretendere di "capire" nel dettaglio le circonvoluzioni

da un'angolatura inusuale, giusto per non ripetersi...

(anche senza capirlo)



del pensiero dei personaggi, primi fra tutti i protagonisti. Un esempio in particolare, dal "Piacere dell'onestà" (Baldovino, Atto III): "guardate... guardate... Io dunque, semplicemente, la conseguenza ho voluto far notare al signor marchese di ciò che ho fatto: - che cioè, volendo far passare per ladro un uomo onesto - non io onesto, capite? Ma quell'uomo che egli ha voluto qua onesto e che io mi sono prestato a rappresentare per dimostrargli la sua cecità - volendo farlo passare per ladro, bisognava che il danaro lo rubasse lui." Inutile sforzarsi di capire "esattamente" quello che dice Baldovino: la sua argomentazione non tanto non sta in piedi, quanto - semplicemente - "non è".

La riflessione nasce - come detto - da un'esperienza personale: parecchi anni fa, in occasione di un allestimento del "Piacere dell'onestà" con Alberto Lionello, ho sostituito per la prima settimana di prove il regista Lamberto Puggelli, esauendo per così dire la fase della lettura a tavolino. Lionello, che non aveva nessuna difficoltà a riprodurre lo spezzato linguaggio di Baldovino, si era messo per l'appunto in testa di voler capire, nel dettaglio, il senso di quella battuta

(e ovviamente di tutte le altre), e pretendeva da me che glielo spiegassi. Ebbe - e questa è la seconda parte della mia ricetta su "come leggere Pirandello": il problema va bellamente ignorato. Non tanto - o non solo - per non arrivare alla conclusione che Baldovino straparla, quanto perché si tratta di un falso problema, una sorta di trompe-l'oreille, simile ai trompe-l'oeil dei quadri di Escher. Un testo di Pirandello ospita spesso un "paradosso" che si esprime in un ragionamento viziato e fallace, che non regge all'analisi: una sorta di escrescenza del pensiero - perlomeno nei suoi esiti estremi - che costituisce la malattia del personaggio, e di qui la sua eccezionalità e dunque il suo fascino. Anche il tentare di eliminare le contraddizioni non può che produrre uno sfrondamento della vicenda, e ridurla a un nucleo essenziale che è a volte del tutto banale, e che solo da quella sua sofferita superfetazione riceve il suo significato più profondo e universale.

Ma se l'anomalia è più complicata che non la semplice sconnessione sintattica e grafica della pagina scritta, la soluzione è più facile: basta - ripeto - ignorare il problema, e non pretendere di ca-

pire. Nel flusso dei pensieri dei personaggi pirandelliani (e più "pirandelliani" sono e più calza il mio discorso) che ci colpisce come un'ondata di piena, deve afferrarsi soltanto il valore globale, e non altro. Occorre ricordarsi che Pirandello "scrive teatro", e che se di fronte a un'opera narrativa, o storica, o poetica al lettore che "non capisce" o che non ha afferrato bene, o che si è distratto, e che si è stufato, o che ha sonno, è data la possibilità di ritornare sul già letto, di fermarsi a pensare, di sviscerare e chiarire; a teatro questo non è possibile. A teatro lo spettatore non ha né il tempo né la possibilità di anatomizzare i ragionamenti di Baldovino, come pretendeva Lionello. Il tempo teatrale è sempre "in presa diretta": la parola va colta nel suo farsi, e tutto ciò che non viene raccolto è perduto. Pertanto: leggere correttamente un testo di Pirandello significa leggerlo in un "tempo" teatrale: a un dipresso nel tempo, cioè, che gli attori impiegano a recitarlo. Chi si ferma (anche solo per "capire") è perduto.

Se lo spazio lo consente, vorrei uscire un poco dal seminato, con uno straordinario esempio letterario: un brano de "La ginestra" di Leopardi, in cui la contorta

presa di coscienza del "fatto" si traduce in sentimento, in modo affine alle sofferite anatomizzazioni pirandelliane, e - direi - con analogo scandalo della bella pagina tradizionale. È il brano in cui il poeta contempla l'immensità abitata del firmamento: "E poi che gli occhi a quelle luci appunto / ch'a lor sembrano un punto, / e sono immense, in guisa / che un punto appetto a lor sono terra e mare / veracemente; a cui / l'uomo non pur, ma questo / globo ove l'uomo è nulla, / sconosciuto è del tutto / e quando miro / quegli ancor più senz'alcun fin remoti / nodi quasi di stelle / ch'a noi paion qual nebbia, a cui non l'uomo / e non la terra sol, ma tutte in uno, / del numero infinito e della mole, con l'aureo sole insieme, le nostre stelle / o sono ignote, o così paion come / essi alla terra, un punto / di luce nebulosa..."

E se tu, benigno lettore, preso così di petto, non hai capito, niente paura: puoi rileggere e riflettere: qui non siamo a teatro.



COLLANA

DOCUMENTI

in collaborazione con

FONDAZIONE
Cariverona

Per le attività istituzionali

- 1 I LUOGHI DEL TEATRO
- 2 RECITARE: LO STILE E LE TECNICHE. Prima parte
- 3 RECITARE: LO STILE E LE TECNICHE. Seconda parte
- 4 LA COMMEDIA DELL'ARTE
- 5 LA NASCITA DELLA REGIA
- 6 SHAKESPEARE e il teatro elisabettiano
- 7 IL TEATRO DI NARRAZIONE
- 8 MOLIÈRE, GOLDONI e il loro tempo
- 9 LUIGI PIRANDELLO

Testi di

Alessandra Agosti

Con un intervento di **Luigi Lunari**

Giugno 2010

■ di **Giuliano Polato**

Nella prima parte della mia riflessione avevo scritto che, a mio parere, una delle caratteristiche fondamentali del testo teatrale è la dialogicità. Raccontare in forma narrativa, distesa, oppure dire di sé e del mondo e di ciò che rende vivi entrambi in forma poetica, in qualsivoglia metro e verso, è, molto relativamente, semplice.

Non così è per la scrittura per il teatro. Non è facile raccontare ciò che avviene fuori e dentro l'uomo, e ciò che vive e lo circonda, attraverso il dialogo. Non sempre, infatti, grandi scrittori e poeti che si sono cimentati con la stesura di un'opera per il palcoscenico sono riusciti nel loro intento. Un esempio per tutti, anche se la letteratura ne è piena: Foscolo scrisse tre opere destinate al teatro; a parte gli argomenti che possono o no piacere, chiunque le legga ora o (improbabile) pensi ad un loro allestimento si troverà davanti a qualcosa che francamente di teatrale ha ben poco: lunghe tirate, assenza di dialogo e azione, insomma, noiose. E in questa difficoltà di stesura è da ritrovare, forse, anche il motivo per cui nelle storie della letteratura il teatro è considerato genere inferiore: ma si sa, la favoletta della volpe e dell'uva è sempre valida. E forse per questo è un bene che ogni tanto qualche premio Nobel vada a gente di teatro: Pirandello e, più di recente, Fo.

Quest'ultimo autore mi fornisce il destro per fare brevissime notazioni anche sul teatro "di narrazione" o "di

Parliamo di...

Il testo teatrale

affabulazione": nei testi scritti per questo genere (quelli scritti bene e non i generici tentativi di "dir qualcosa" su un palcoscenico: tanti di questi imperversano, ahinoi, anche nel nostro ambiente) non basta aver qualcosa da dire; bisogna saperlo dire, usare la tecnica del dialogo e dell'azione anche quando sembra non esserci un interlocutore in scena (non smetto di entusiasmarmi ogni volta che rivedo *Mato de guera* di Gian Domenico Mazzocato realizzato da Gigi Mardegan); si deve saper parlare, comunicare, coinvolgere nell'azione scenica anche quell'elemento che molto spesso è considerato passivo, il pubblico (e anche qui entusiasmo continuano a suscitarmi *Il racconto del Vajont* e *Il Milione, quaderno veneziano* di Marco Paolini).

Ciò che ho appena detto mi è utile a chiarire che considero il testo creato per la scena un'opera di alta dignità letteraria, al pari di qualsiasi altro genere, e forse di più, perché in esso si condensano narrazione e poesia e perché la sua produzione prevede scogli più alti da superare. Ma sempre di opera letteraria si tratta.

Ciò che noi realizziamo sul palcoscenico è qualcosa di diverso: è l'opera letteraria che diviene realtà attraverso le pratiche della messinsce-

na. È quel che chiamiamo copione: il testo del poeta arricchito, reso vivo da noi. Il testo che non diviene copione e poi spettacolo è come uno spartito musicale che non sia eseguito.

È dunque il teatrante che dà vita a ciò che, altrimenti, rischierebbe di rimanere semplice inchiostro su fogli di carta. E lo fa ogni volta che lo spettacolo va in scena. Emblematico è quel che dice il padre nei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello: fa bene andare a rileggerselo e rinfrescarsi la memoria.

Un romanzo e una poesia possono restare sulla carta, hanno il loro fascino anche così, non serve farne ogni volta dei film, anzi, quasi sempre questi ultimi non rendono bene ciò che noi abbiamo letto. Perché?

Per un motivo, a mio modo di vedere, piuttosto semplice: ognuno di noi, chiunque fruisca, goda di un'opera d'arte diviene artista a sua volta, ne diviene autore (altra parola di derivazione latina, da *augeo*, verbo che significa *accrescere, far diventare grande*). E qui ancora una volta nulla di originale: si pensi al grande storico dell'arte Roberto Longhi. Una volta licenziata dalle mani dell'artista primo, l'opera non è più sua, appartiene al pubblico, sia esso formato da lettori, visitatori, ascoltatori o spettatori: per comprendere ciò,

e il travaglio di chi crea per qualcun altro, sono particolarmente belle le prime pagine de *Il ritratto di Dorian Gray* di Wilde.

È per quel che ho detto finora che l'interprete del testo teatrale (sia esso il regista o l'attore o lo scenografo o chi volete voi) è autore dell'opera come chi l'ha creata: la fa crescere, la fa vivere. Ed è così che il copione, pieno delle nostre idee, diventa il testo dello spettacolo, ed è vitale.

L'opera letteraria è la base da cui partire e da arricchire con le nostre sensibilità personali, le nostre analisi, le nostre capacità di lettura, di studio e via dicendo.

È così che il testo teatrale non resta solo parola ma parola che si fa azione (*dramma*, dal verbo greco *drào* che vuol dire appunto *agire*), che si manifesta; parola che usa tutti i mezzi e i sensi per farsi, e tra questi, ancora una volta, la musica e (sigh! se necessario) la musicalità prime tra tutti.

E poiché in tutti i proverbi c'è sempre qualche verità, tra le gemme di cui possiamo rendere ricco il testo per farlo vivo, non dimentichiamoci mai ciò che non si può scrivere: il silenzio.

Vi è musica nel silenzio, in quello finale di Amleto e in quella di Debussy.

(continua
nel prossimo numero)

Giacinto Gallina

Il Goldoni dell'800



autori veneti

Giacinto Gallina, nato a Venezia il 31 luglio 1852 e morto nella città lagunare il 13 febbraio 1897, è stato uno dei commediografi più noti e apprezzati dell'Ottocento veneto e ancora oggi è considerato l'erede artistico di Carlo Goldoni. D'altra parte, non poche sono le somiglianze che si possono trovare tra lui e l'insigne antenato settecentesco, anche - curiosamente - sul fronte biografico.

Egli era infatti, come Goldoni, figlio di un medico, Giuseppe. Sua madre Anna Rota, dopo la separazione del marito, sparì dalla sua vita, visto che Giacinto - insieme al fratello Enrico, di quattro anni più giovane di lui - andò a vivere con il padre; Goldoni, dal canto suo, visse spesso lontano dalla famiglia e in particolare dal padre, chiamato a diversi incarichi.

Come l'antenato, a scuola non fu quel che si dice uno studente modello, o per lo meno non brillò di particolari talenti: dopo varie peregrinazioni per scuole e licei arrivò all'orchestra del "Malibran", occupandosi come violoncellista e dando lezioni di pianoforte.

Un po' diverso, invece, l'approccio al teatro. Il giovane Giacinto, infatti, vi si avvicinò all'inizio per via del lavoro paterno, chiamato a

prestare servizio - come medico comunale - nei teatri. Anche per lui, comunque, l'interesse per la scena iniziò presto. Egli stesso, in una prefazione ad alcune sue opere, scrive di aver composto a sedici anni una tragedia dal titolo *Amore e Onestà*, seguita da una commedia dal titolo *L'ipocrisia*, in un secondo tempo sistemata e reintitolata *Uno zio ipocrita*: nell'ottobre del 1870 la fece mettere in scena e anche se le critiche non furono poche qualche commento positivo non mancò. Tanto gli bastò per convincerlo a ritirare fuori dal cassetto la tragedia, sperando in un successo maggiore: ma il 24 marzo 1871, presentandola al teatro Apollo (quello che oggi è il Goldoni), non ottenne che un sonoro fiasco.

«La vita è una prova - Corriamo a provar», scrisse in quell'epoca a un amico; segno che i fischi non erano bastati a farlo arrendere. Al contrario, decise di ritentare la sorte, ma tornando sia pure un po' a malincuore alla commedia, evidentemente più adatta alle sue corde. L'ispiratore? Carlo Goldoni, naturalmente.

Nel 1872, per la compagnia di Angelo e Marianna Moro-Lin scrisse così *Le barufe in famegia*, rifacendosi a *La famiglia dell'antiquario*: il 12 gennaio 1872 la commedia

andò in scena con grande successo. E ancora maggiore consenso ottenne *Una famegia in rovina*.

Da allora e fino al 1880 compose quindici commedie, tra le quali *El moroso dela nona* e *Zente refada*, entrambe del 1875 ed entrambe ancora oggi spesso rappresentate da compagnie amatoriali. Esse, insieme a *Le serve al pozzo* del 1873, *Telèri veci* del '77 e *I oci del cuor* del '79 - come fa notare Luigi Lunari nel suo volume *Il teatro veneto* (ed. Ergon per Fita Veneto, 2003) - "formano uno dei nuclei principali della sua opera" ma "furono alquanto condizionate dalle caratteristiche attoriali di Marianna Moro Lin, cui erano principalmente destinate".

Non a caso la morte dell'attrice, avvenuta nel 1880, portò Gallina a un prolungato periodo di silenzio, che terminò solo nel 1891, con *Serenissima*, seguita da *La famegia del santolo* del 1892 e *La base de tuto* del 1894, opere nelle quali si nota un'acquisita maturità nel commediografo.

Il destino, però, non gli diede l'occasione di mettersi ancora alla prova e di proseguire con più decisione lungo la strada intrapresa, magari - sarebbe stato l'ingrediente mancante - togliendo del tutto quella patina di buonismo che in un modo



Ancora oggi molto rappresentato, trasse indubbiamente ispirazione dall'insigne predecessore. Tra le sue opere più celebri *La famegia del santolo*, *Le barufe in famegia*, *Zente refada*, *La base de tuto* e *Serenissima*.

Su di lui, la critica è tendenzialmente positiva.

Anche se forse avrebbe potuto osare di più...

Molti sono stati, nel corso degli anni, gli attori che si sono confrontati con il repertorio firmato da Giacinto Gallina: giusto per fare qualche esempio illustre si potranno ricordare, tra gli altri, Cesco Bassaggio, Carlo Bagno, Elsa Vazzoler. Da ricorda poi, naturalmente, è la recente ripresa di questo autore e di altri della tradizione veneta operata dal Teatro Stabile del Veneto con *La base de tuto*, prodotta per la stagione 2008/2009 per la regia del giovane Stefano Pagin.

Per quanto riguarda invece il mondo amatoriale, l'amore per Giacinto Gallina e il suo teatro è di antica data. È innegabilmente proprio grazie a questa metà del cielo teatrale, infatti, che l'autore ha superato il tempo non solo con le sue opere maggiori ma anche con alcune meno conosciute. Nella sola stagione 2009/2010, ad esempio, le compagnie venete Fita hanno prodotto ben tredici allestimenti tratti dalla sua produzione: sulla scena si sono quindi applauditi i lavori *Le barufe in famegia*, *Zente refada*, *La famegia del santolo*, *Serenissima*, ma anche *El moroso de la nona*, *Una famegia in rovina*, *La chitara del papà* e *Mia fia*.

o nell'altro rimane anche nelle sue ultime opere. Aveva appena quarant'anni, infatti, quando una serie di malattie iniziarono a minare il suo fisico: prima il tifo, poi un ascesso al fegato. Visse gli ultimi anni in pesanti ristrettezze, tanto che un vitalizio gli venne assegnato dopo la cessione dei suoi manoscritti al Museo Correr di Venezia. Ricoverato in ospedale, poco tempo prima di morire fu unito in matrimonio alla sua compagna, l'attrice Paolina Campsi, dall'allora sindaco di Venezia, Riccardo Selvatico, egli stesso apprezzato autore teatrale.

I giudizi critici su Gallina sono diversi, anche se in genere tendono ad apprezzare l'opera di questo autore, pur "limitandolo" al ruolo di erede, continuatore, forse semplicemente imitatore del Goldoni.

Per un giudizio critico su Gallina ci rifacciamo allora ancora una volta a Luigi Lunari, che pur dichiarandosi non particolarmente appassionato di questo autore riporta le critiche sia positive che negative che lo riguardano: "Per tutto l'Ottocento - commenta lo studioso - con le sole eccezioni del Pittarini e del Sugana - non è commedia in lingua veneta che costituisca un passo avanti rispetto al teatro del Goldoni, e che

dichiari in qualche modo il proprio anno di nascita. Questo vale a mio avviso anche per il teatro di Giacinto Gallina: poiché peraltro il severo giudizio che ne consegue non è condiviso dai più, apro una breve parentesi per affermare che l'onestà di un critico e di uno storico non consiste nel privarsi delle proprie idee su un dato tema, nemmeno ove queste contrastino con l'opinione consolidata e corrente, ma - semmai - di avvertirne il lettore e di dar conto sia della una che dell'altra. Nel caso di Giacinto Gallina, l'opinione corrente si riassume in questo giudizio di Eugenio Ferdinando Palmieri, che così scrive: 'L'evoluzione del teatro di Gallina nel primo febbrile periodo fu contrassegnata dalla tendenza sempre più accentuata a cercare effetti di commozione nell'exasperazione sentimentale e nel romanticismo dei personaggi. Subito liberatosi dalla influenza goldoniana, egli si era posto risolutamente il problema di cogliere e di rendere il pathos e la temperie veneziana in cui viveva, e vi era riuscito in quelle commedie nelle quali soprattutto aveva saputo, con l'immediatezza di un dialogo scintillante, indurre l'aspetto del vero. Il modello l'aveva fornito a se medesimo con *Le ba-*

rufe in famegia, percorse da un umorismo intriso di malinconia. Ma, trascinato probabilmente dalla necessità di valorizzare le virtù di interprete di Marianna Moro Lin, egli volse poi a un patetico convenzionale che - preannunciato dal pur garbato e poetico *Moroso dela nona* - lo irretì nei *Telèri veci*, ne *La mama no mor mai* e ne *I oci del cuor*. L'interruzione dell'80 coincise con la morte di Marianna Moro Lin, quando egli già cominciava a sentire, in confronto agli orientamenti nuovi del teatro europeo, forse il fastidio, certo la stanchezza di tutto il miele dei suoi più recenti lavori. (...) Ritrovò la via del successo con l'arte scabra, lineare, incisiva di *Serenissima*, *La famegia del santolo*, *La base de tuto* che nella rinuncia di ogni retorica seppe riprodurre, ma anche ricreare, i valori del vero, e sicuramente indagare nel quadro dei costumi il carattere e l'animo dei personaggi. (...) Quando si parla di Gallina, il richiamo a Goldoni è di prammatica... Eppure, tolta la mossa iniziale, e qua e là qualche moto parallelo, non v'è ombra di dubbio che con Goldoni egli non ebbe di comune se non (ma quanto mutata) la fonte d'ispirazione, il folklore della sua città".

continua ►



Riportata l'opinione di Palmieri, Lunari torna alla sua opinione: "Al teatro di Gallina riconosco ben volentieri una grande scioltezza nel dialogo, una buona dipintura dei caratteri, un'abile costruzione della vicenda narrata, e via dicendo; ma non vi leggo pagina che non potrebbe essere stata scritta cent'anni prima dal Goldoni stesso. Del quale Goldoni manca però al Gallina il coraggio - per così dire - di andare fino in fondo, la coerenza di sviluppare e concludere una situazione senza alla fine avvolgerla in un clima di malinconia, che nel suo sapore romantico e intimista assume un carattere consolatorio e pacificante. La fonte d'ispirazione è ovviamente quella stessa società veneziana cui si ispirava il Goldoni, ed è verissimo che quella società - come afferma Palmieri - è profondamente mutata: ma non mi pare assolutamente che Gallina ne colga i mutamenti, e mi pare anzi che si appiattisca su quanto vi è rimasto di permanente: contrasti generazionali, amori combattuti, e via dicendo. Una tematica che facilmente può essere tenuta al riparo dal mutare dei tempi, soprattutto se guardata con la lente (a volte deformante) della tradizione teatrale".

Tra le sue opere principali...

- **Uno zio ipocrita** (1870)
- **L'ambizione di un operaio** (*Un pare disgrassia*, 1871)
- **Le baruffe in famegia** (1872): *ispirata a La famiglia dell'antiquario di Goldoni, ci porta in casa di Momolo, uomo tranquillo (o che tale vorrebbe essere), che vive con la madre, la moglie Emilia, la sorella Orsolina, innamorata di Toni, la zia e la domestica Bettina. Nuora e suocera non riescono proprio ad andare d'accordo e come se non bastasse in casa c'è anche Ubaldo, cugino di Emilia, e causa del contendere...*
- **Nissun va al monte** (1872)
- **Una famegia in rovina** (1872): *pochi soldi e tanti problemi in casa di Gigi, che si trova a contrastare le spese folli della moglie della figlia Amalia. per ortuna c'è Marietta, l'altra figlia, piena di buonsenso e innamorata di Toni, padrone di un negozio di stoffe. È qui che il sior Perin, innamorato di Amalia, acquista per lei una pezza di stoffa che Toni crede però sia indirizzata a Marietta. Da qui in avanti è il finimondo, fino all'immane lieto fine.*
- **El ragon** (*Il prodigio*, 1872)
- **Le serve al pozzo** (1873): *riprende Le massere e Il campiello di Goldoni; al centro della vicenda corale, la storia d'amore tra due giovani, contrastata dai rispettivi padri, due fratelli che covano rancore l'uno per l'altro.*
- **Una scimmia coi fiocchi** (1874)
- **El moroso de la nona** (1875)
- **La chitarra del papà** (1875): *una donna, abbandonata dal marito, sopravvive cantando e suonando nei locali pubblici insieme alla figlia Giulietta. Del marito fedifrago - fuggito a Il Cairo con una cantante - non rimane che la chitarra con la quale le due si accompagnano. Costretta dalla miseria, un giorno la donna decide di vendere la chitarra, nonostante l'opposizione della figlia. Proprio quel giorno il marito decide di tornare...*
- **Zente refada** (1875): *una famiglia è scossa da un'inattesa e cospicua eredità; le figlie di Momolo perdono la testa e rischiano di perdere anche i loro veri amori.*
- **Un monologo per la servetta** (1876)
- **Tuti in campagna** (1876): *due famiglie, dopo anni di amicizia, da tempo litigano senza sosta. L'una all'insaputa dell'altra decidono allora di lasciare Venezia per rilassarsi un po' in campagna dove inaspettatamente si ritroveranno faccia a faccia...*
- **Teleri veci** (1877): *una nobile famiglia*

decaduta e un giovane, innamorato di una brava ragazza di modesta ma onesta estrazione, che decide di combinare un matrimonio di interesse; ma la giovane abbandonata cerca di uccidersi, il giovane torna sui suoi passi e i due consuoceri decidono di lavorare insieme.

- **Mia fia** (1878): *Un padre fa di tutto per portare al successo la figlia Rosina, del cui talento come cantante è fermamente convinto. Ma un fiasco senza appelli riporterà tutti con i piedi per terra, ma non senza un lieto fine.*

- **I oci del cuor** (1879)

- **La scuola del teatro** (1879)

- **La mama no mor mai** (1880): *intrecci d'amore pieni di miele tra due sorelle; una si sacrificherà per consentire all'altra di realizzare il suo sogno.*

- **Amor in paruca** (1880)

- **Pessi fora de aqua** (scritta con Riccardo Selvatico, 1882)

- **Esmeralda** (1888)

- **Serenissima** (1891): *Piero, detto Serenissima, è il vecchio maggiordomo dei Vidal, nobili decaduti; quando uno di loro accetta di vendere a una ricca americana un manufatto di pietra da sempre patrimonio della famiglia, Serenissima fa di tutto per opporsi; come se non bastasse sua nipote Cecilia fugge con un nipote della ricca compratrice, che però è sposato. Il vecchio accetta però di riaccogliere accanto a sé la nipote e la sua creatura.*

- **Fora del mondo** (1892)

- **La famegia del Santolo** (1892): *la vicenda, che ispirerà anche Renato Simoni per per il suo intenso Tramonto, ha per protagonista Micel, la cui famiglia vive grazie alle elargizioni del santolo Giacomo che in passato, mentre Micel era in guerra al fianco di Garibaldi, ha avuto una breve relazione con la moglie dell'uomo, Amalia. Tutti in casa sono convinti che Micel ne sia al corrente e che taccia per convenienza. In realtà egli è all'oscuro di tutto, ma quando lo scopre il rapporto con la moglie si spezza per ricomporsi solo alla fine, ma in un equilibrio senza gioia, carico di malinconia.*

- **Epilogo. I fioi al pare** (1893)

- **La base de tuto** (1894): *non guardano in faccia nessuno pur di guadagnare i soci di una ditta di rigattieri, tutti imparentati tra loro. Per loro l'unica cosa che conta, la base di tutto, sono i soldi. Non la pensa così il Nobiluomo Vidal, per il quale "la base de tuto" è solo il "volerse ben".*

- **Senza bussola** (1897)

L'ultima edizione è stata vinta da La Zonta di Thiene

Grappolo d'Oro di Barbarano: migliori attori Gioia Cavedon e Donato De Silvestri

È andata a La Zonta di Thiene (Vicenza) la vittoria come migliore compagnia all'ultima edizione del concorso regionale "Il Grappolo d'Oro", tenutosi al Teatro Berico di Barbarano Vicentino. Diretta da Mauro Lazzaretti, la formazione ha convinto pubblico e giuria con "Salomé" di Oscar Wilde "per l'estrema caratterizzazione dei personaggi, nei loro notevoli ed elaborati costumi, elementi scenografici e tecnici a livello di luci e musiche, nonché dalla recitazione ammaliante nelle sensazioni e nelle emozioni riflessive".

La Zonta si è poi portata a casa anche il premio per la migliore attrice, attribuito a Gioia Cavedon per la sua interpretazione della giovane tentatrice: "Un ruolo - si legge tra l'altro nella motivazione stilata dalla giuria - che ha interpretato con estrema sincerità e professionalità", riuscendo a creare con corpo e voce "un'atmosfera sensazionale, suscitando

la fantasia e la sensibilità degli ascoltatori".

Come migliore attore è stato invece premiato Donato De Silvestri, autore-attore de Gli Insoliti Noti di Bosco Chiesa Nuova, in provincia di Verona, di scena con "Un cretino per l'onorevole", giunto alle spalle de La Zonta nella classifica generale: dell'attore la giuria ha rilevato tra l'altro "le particolarissime capacità espressive e mimiche soprattutto per quanto riguarda la comunicazione del corpo. Un personaggio frizzante e dinamico, quasi 'zampillante di teatralità'".

Al concorso hanno preso parte altre quattro formazioni: Teatro Impiria di Verona con "Ultima chiamata" di Andrea Castelletti, Treviso Teatro con "El moroso dea nona" di Giacinto Gallina, Tarvisium Teatro con "Le bugie hanno le gambe corte" di Vittorio Barino e Martha Fraccaroli e Asolo Teatro con "Mai spunciar 'a tersa età" di Memo Bortolozzi.

Per Annarita Scaramella menzione speciale a Bolzano

Annarita Scaramella, attrice de La Trappola di Vicenza, ha ottenuto una menzione speciale da parte della giuria dell'11° Festival Nazionale "Il Mascherone" e Teatro delle Regioni svoltosi al Teatro Cristallo di Bolzano e vinto dalla Compagnia dell'Eclissi di Salerno con "Il piacere dell'onestà" di Luigi Pirandello. L'attrice vicentina è stata premiata per il suo

ruolo nella commedia di Aldo Lo Castro "Tango, monsieur?", per la regia di Pino Fucito. Questa la motivazione: "La sua presenza silenziosa, ben radicata in una cornice dialogante, ha permesso sottolineature ironiche e affettuose. Come in un fumetto immagine/mimo avvolge con grande efficacia la scena e l'intera platea".

Convenzione per testi

È stata siglata una convenzione tra F.I.T.A. Veneto e la libreria Novearti, aperta a Vicenza in piazza Biade (accanto alla Basilica Palladiana). L'accordo assicura agli iscritti uno sconto del 15% sui libri (non scolastici) e sugli altri prodotti disponibili in libreria, come

t-shirt, dvd, borse, cartoleria e merchandising. Particolarmente specializzata in ogni ambito artistico e nell'editoria alternativa, Novarti propone anche una sezione teatrale, con titoli che spaziano dalla pratica alla teoria, manuali di storia e di tecnica, fino a testi drammaturgici. Per ottenere lo sconto è sufficiente presentare il tesserino federativo. Info: www.novearti.it e 0444 546046. Giorno di chiusura il lunedì.



Lucia Pantarotto de La Goldoniana ha conquistato il 13° "Ave Ninchi"

È andato alla giovane Lucia Pantarotto, attrice della compagnia La Goldoniana di San Stino di Livenza, il 13° premio "Ave Ninchi" come migliore interprete degli spettacoli presentati alla diciassettesima edizione del Festival Internazionale Teatro nei Dialetti del Triveneto e dell'Istria dedicato alla memoria della grande attrice. La giovane ha conquistato la giuria grazie alla sua interpretazione di Domenica, protagonista dell'opera "Una delle ultime sere di carnevale" di Carlo Goldoni. Questa la motivazione: "Per la presenza scenica, per la suadente e gentile interpretazione, per la dolcezza conferita al personaggio". Da sottolineare anche le positive segnalazioni nei suoi confronti e in quelli della compagnia in generale riservate dalla critica.

Appassionatasi al teatro fin dagli anni della scuola media, attualmente Lucia Pantarotto ricopre il ruolo di Lucietta ne "I rusteghi", di Beatrice nei "Pettegolezzi delle donne", della contessina Rosaura nei "Puntigli domestici" ed ancora di Domenica ne "La Casa Nova".

Mentre si completa l'allestimento dell'annuario *Fitainscena* numero 24

Verso l'appuntamento del 26 settembre con il Congresso regionale a Rovigo

Di grande interesse il tema dell'incontro: "Teatro a scuola e Scuola a Teatro"

Fervono i preparativi per il prossimo congresso regionale di Fita Veneto, tra i momenti più significativi della vita associativa della Federazione. Al momento di andare in stampa alcuni dettagli sono ancora da perfezionare, ma si sa che l'appuntamento si terrà domenica 26 settembre in provincia di Rovigo e che il tema proposto agli iscritti sarà "Teatro a scuola e Scuola a teatro", con relatori di primo piano invitati a stimolare la riflessione dei partecipanti e ad animare il dibattito. Un tema, quello

proposto, del quale è evidente la portata, visto il grande impegno con il quale da sempre il mondo del teatro amatoriale si collega a quello della scuola, in un reciproco scambio di stimoli e proposte che - questo l'obiettivo - dovrà divenire sempre più intenso ed efficace. Nel corso dell'incontro, come d'abitudine, sarà poi presentata la nuova edizione dell'annuario *Fitainscena*, giunto al ventiquattresimo anno di vita: in esso, come sempre, troveranno spazio le "carte d'identità" delle singole compagnie aderenti a Fita Veneto, divise per provincia;

per ciascuna saranno elencati i lavori attualmente in repertorio (e quindi disponibili per eventuali allestimenti nel corso della stagione 2010-2011). In appendice anche un prontuario con indicazioni utili relativi ai singoli lavori in cartellone, divisi per autori, con qualche preziosa nota sulla trama o alcuni passaggi tratti dalla critica.

Sull'appuntamento congressuale, naturalmente, la Segreteria provvederà ad informare per tempo gli iscritti. Aggiornamenti saranno disponibili anche nel sito federativo www.fitaveneto.org.



L'edizione 2009-2010 di Fitainscena: la nuova uscita dell'annuario sarà presentata al congresso di settembre

VICENZA - Teatro Popolare Veneto: quarantanove date

Piatto ricco per il cartellone 2010 di Teatro Popolare Veneto, ormai tradizionale, lunga maratona di spettacolo promossa dalla Provincia di Vicenza - Assessorato alla Cultura, Spettacoli e Identità Veneta e curata, per la parte organizzativa, dal Comitato provinciale della Federazione Italiana Teatro Amatori - Fita, il tutto con la collaborazione delle Amministrazioni locali coinvolte e con il sostegno della Regione del Veneto. Pensata per portare il teatro popolare anche là dove normalmente non arriva, la rassegna propone infatti quest'anno ben quarantanove appuntamenti e spazia attraverso i più diver-

si generi del repertorio veneto e delle produzioni "made in Vicenza", dalla commedia al cabaret, dal grande classico alle performances, e certamente lo fa con un occhio di riguardo per le proposte brillanti, ideali per rinfrescare le serate estive del pubblico.

La stagione ha preso il via nelle scorse settimane e si articola lungo l'arco di diversi mesi, per concludersi nel gennaio del prossimo anno. Tra gli autori, non manca naturalmente Goldoni, ma numerosi sono i titoli firmati da autori veneti di varie epoche, contemporanei compresi: un segnale questo da un lato dell'estrema vivacità del

mondo amatoriale, in grado di soddisfare davvero un pubblico quanto mai eterogeneo; dall'altro dello spazio che questo mondo è in grado di assicurare anche ai nuovi talenti della scrittura per il palcoscenico.

Inizio alle 21. Per informazioni sulla programmazione, si possono contattare le singole Amministrazioni oppure la Segreteria Provinciale della Fita, in Stradella delle Barche a Vicenza (tel. 0444 323837, al mattino dal lunedì al venerdì). Le date sono naturalmente segnalate settimanalmente dal sito www.fitaveneto.org, che contiene anche il calendario completo.

Nel prossimo Fitainforma:

**Intervallo sì
... intervallo no?
Dite la vostra!**

Nel prossimo numero del nostro periodico ci porremo una domanda: la pausa tra i due (o più) tempi di uno spettacolo va mantenuta? Oppure non sarebbe meglio - come molte compagnie hanno iniziato a fare - evitare quell'interruzione che rischia di spezzare l'emozione faticosamente creata sul palco? Dite la vostra opinione via fax (0444 324907) o email (fitaveneto@fitaveneto.org).

Si gioca al Teatro!

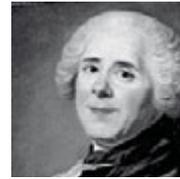
Lo stavate aspettando, vero? Ed eccolo qui, puntuale come ogni estate, il giochino dedicato al teatro per trascorrere qualche momento di intelligente relax sotto l'ombrellone o nel fresco della montagna. E allora, cervello in funzione e 1, 2, 3... via!



Chi è?



Chi è?



Chi è?



Chi è?

- Chi dei tre tragici greci a noi più noti nacque per primo? *Eschilo, Sofocle, Euripide.*
- In "Come tu mi vuoi" come è detta Greta, figlia dello scrittore Carl Salter? *Not, Mop, Sob.*
- Chi è il fondatore dell'Odin Teatret? *Bertolt Brecht, Eugenio Barba, Peter Brook.*
- Dove era nato Cesco Bassaggio nel 1897? *Venezia, Treviso, Padova.*
- Come si chiamava il fratello di Carlo Gozzi? *Gustavo, Gasparo, Giuseppe.*
- Nella Turandot, come si chiama il giovane pretendente che riesce a conquistare il cuore della principessa? *Calam, Calaf, Carim.*
- Con quale coautore Gian Capo scrisse "Nina, no far la stupida"? *Giacinto Gallina, Arturo Rossato, Edoardo Paoletti.*
- Come si chiama "L'avarro" di Molière? *Orgone, Arpagone, Geronte.*
- Un uomo, giunto in una città, ne diviene re, sposando la vedova del suo predecessore defunto. Ma una terribile verità
- ne segnerà il destino. È la sintesi di quale tragedia? *Sette contro Tebe, Antigone, Edipo Re.*
- Come si chiamava il teatro del quale Jacques Copeau fu tra i fondatori? *Vieux Colombier, Vieux Cannonier, Pont aux Cannoniers.*
- Chi scrisse l'opera "I recini da festa"? *Giacinto Gallina, Eugenio Ferdinando Palmieri, Riccardo Selvatico.*
- Come si chiama la moglie di Ciampa ne "Il berretto a sonagli"? *Lena, Nina, Tina.*
- Chi scrisse "Casa di bambola"? *Ibsen, Brecht, Beckett.*
- Quale attività praticava il padre di Goldoni? *Avvocato, medico, notaio.*
- Dov'era nato l'attore Alberto Lionello (1930 - 1994)? *Torino, Genova, Milano.*
- Il Kabuki è una forma di teatro tipica di quale Paese? *Indonesia, Giappone, Cina.*
- Chi scrisse "I pellegrini di Marostega"? *Edoardo Paoletti, Arnaldo Fraccaroli, Libero Pilotto.*
- Di quale Paese era originario Eugene Ionesco, poi naturalizzato francese? *Polonia, Romania, Ungheria.*
- Con quale di questi artisti ebbe una tormentata relazione la divina Eleonora Duse? *Luigi Pirandello, Gabriele D'Annunzio, Giovanni Verga.*
- Chi scrisse l'opera teatrale "Una donna senza importanza"? *Oscar Wilde, André Gide, Emile Zola.*
- Come si chiama il proprietario della Bottega del Caffè, tra i protagonisti dell'omonima commedia del Goldoni? *Ridolfo, Anselmo, Giacinto.*
- Che cos'è la mandragola alla quale fa riferimento Niccolò Machiavelli in una sua celebre commedia? *Una strega, un'erba, un'imbarcazione.*
- Chi è l'autore di "Morte di un commesso viaggiatore"? *Tennessee Williams, Arthur Miller, Franz Kafka.*
- In quale secolo visse il drammaturgo Pierre Corneille? *Seicento, Settecento, Ottocento.*



Chi è?



Chi è?

Chi è? 1. Brecht, 2. Gozzi, 3. Marivaux, 4. Sartre, 5. De Benedetti, 6. Botto.

1. Eschilo
2. Mop
3. Eugenio Barba
4. Treviso
5. Gasparo
6. Calaf
7. Arturo Rossato
8. Arpagone
9. Edipo re
10. Vieux Colombier
11. Riccardo Selvatico
12. Nina
13. Ibsen
14. Medico
15. Milano
16. Giappone
17. Libero Pilotto
18. Romania
19. Gabriele D'Annunzio
20. Oscar Wilde
21. Ridolfo
22. Un'erba
23. Arthur Miller
24. Seicento

“Dopo l’addio al teatro un grazie alla Fita e alle persone che mi hanno insegnato tanto”

Caro Presidente, ho lasciato passare un po' di tempo perchè non è stato facile per me in questo periodo parlare e pensare al teatro. È un anno che non sono più nella mia compagnia e in questo tempo mi viene spesso di pensare a tutte quelle persone che ho incontrato in questi ventitré anni di attività.

Fare teatro per me non è stato solo recitare, ma anche aver avuto la possibilità di incontrare persone speciali con le quali ho condiviso tante belle cose.

In questo anno per me triste, mi è stato di aiuto pensare a tanti momenti di crescita e di esperienze che la Fita mi ha regalato.

Essendo ora "fuori" vorrei dire a tutte quelle persone che definiscono la FITA un'associazione che non serve a nulla, ma solo ad avere l'assicurazione, che non è così.

Forse io non ero una che faceva Teatro con la T maiuscola, come tanti fanno; forse è per questo che io ho trovato nell'associazione un posto dove sono sempre stata bene.

Ricordo che emozione è stato il primo ingresso in sede, accolta da Salvato con il suo sorriso e la sua gentilezza.

Quell'ufficio un po' buio, pieno di manifesti, carte, progetti, che sapevano di "vecchio" aveva un non so che di "profumo di teatro" che per me, alle prime armi, mi dava emozione ed entusiasmo.

Poi, da lì, tanti incontri con

persone che mi intimorivano, perchè "sapevano di teatro" e che nello stesso tempo mi hanno sempre donato un sorriso e la voglia di fare, di imparare, di continuare.

A te in particolar modo, come rappresentante di tutti loro, voglio esprimere il mio grazie per tutto quello che hai fatto e che stai facendo.

Mi mancate un sacco e ti giuro che anche in questo momento mi sale un nodo alla gola.

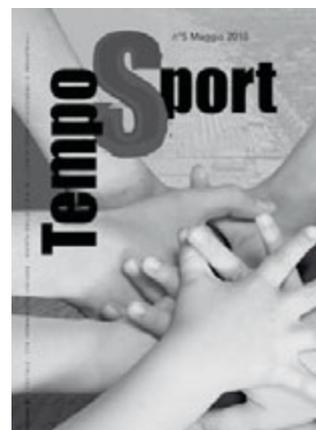
Lasciare il teatro per me è stato un passo duro e doloroso, un lutto che piano piano si sta riassorbendo, perchè il tempo aiuta: ma il vostro ricordo è una cosa bella che mi porterò sempre nel cuore.

Quella che abbiamo riportato è la lettera di un'iscritta (firmata ma, per rispetto della sua privacy, omettiamo nome e compagnia): una lettera che, ne siamo certi, potrà fornire un utile spunto di riflessione a tutti noi che insieme condividiamo da un lato l'amore per il teatro, dall'altro la partecipazione alla vita della Federazione. Ed è in particolare su quest'ultima che la nostra amica - che ringraziamo - ci invita a soffermarci: ricordando tutto quello che va al di là del semplice "uso" che della Fita si può fare; andando a recuperare il senso più profondo di questa nostra appartenenza; e ricordando e ricordandoci che la Fita siamo noi, uomini e donne che ogni giorno, con il proprio operato, possono davvero lasciare un segno e fare la differenza.

Su Tempo Sport, mensile del Csain, spazio al teatro amatoriale italiano: ecco come presentarsi ai lettori

Fita nazionale ha recentemente concluso un accordo con lo Csain e con il direttore del loro mensile *Tempo Sport*, il giornalista Mediaset Giacomo Crosa (foto), grazie al quale in ogni numero verrà dedicato uno spazio al teatro amatoriale e in particolare a una associazione affiliata alla federazione.

Il testo - precisa la Fita nazionale - non dovrà superare le 4.500 battute e dovrà essere corredato da 4 o 5 fotografie di buona risoluzione, integrate nel testo che, orientativamente, conterrà: breve storia della compagnia, i personaggi più curiosi che la caratterizzano, aneddoti, il calendario delle rappresentazioni e quanto altro può servire per documentare e valorizzare l'intervento. Il tutto deve pervenire presso la segreteria nazionale entro e non oltre



il giorno 10 di ciascun mese. Sarà tenuto conto della data di invio, dell'alternanza tra le regioni e del contenuto del testo. Il materiale dovrà pervenire esclusivamente tramite posta elettronica, dignitosamente ed opportunamente organizzato.

Per avere un'idea della pubblicazione possono essere consultati gli ultimi numeri di *Tempo Sport* (<http://www.csain.it/TempoSport.aspx>).

Sito FitaItalia: come inviare le notizie

In merito al sito www.fitateatro.it, Fita nazionale ricorda che per la pubblicazione di notizie relative a spettacoli, eventi, convegni, stage è necessario procedere seguendo le istruzioni di seguito elencate: selezionare "segnala evento" ed effettuare il login con nome utente e password in vostro possesso; completare la maschera specificando il tipo di evento, la sede, il luogo, la città, le date, il titolo e la descrizione; inviare la segnalazione che sarà pubblicata dopo qualche giorno; per propagare i bandi di concorso inviate una e-mail a segreteria@fitateatro.it; eventuali difficoltà d'inserimento dovranno essere comunicate alla segreteria@fitateatro.it.

Per le vostre comunicazioni:

fitaveneto@fitaveneto.org

i «numeri» della Fita regionale...

- ▶ 1 Comitato regionale
- ▶ 6 Comitati Provinciali
- ▶ 245 Compagnie
- ▶ Oltre 3.630 soci
- ▶ Organizza il Festival Nazionale Maschera d'Oro
- ▶ Partecipa all'organizzazione del Premio Faber Teatro
- ▶ Promuove direttamente o tramite le compagnie associate un centinaio di manifestazioni annue
- ▶ Le compagnie associate effettuano circa 3000 spettacoli annui, molti rivolti al mondo della scuola, alla solidarietà e in luoghi dove solitamente è esclusa l'attività professionistica
- ▶ Coinvolge più di 1 milione di spettatori
- ▶ Organizza il premio letterario "La Scuola e il Teatro"
- ▶ Organizza stages, seminari, incontri, corsi di formazione
- ▶ Pubblica una rivista trimestrale e un volume annuale con il repertorio delle compagnie
- ▶ Svolge un servizio di editoria specifica teatrale
- ▶ Gestisce una biblioteca di testi e una videoteca
- ▶ Gestisce il sito internet www.fitaveneto.org



COMITATO REGIONALE VENETO

Stradella delle Barche, 7
36100 Vicenza
Tel. e Fax 0444 324907
fitaveneto@fitaveneto.org
www.fitaveneto.org

Comitato di Padova

Via Luisari, 10- Loc. Ponte di Brenta
35129 Padova
Tel. e Fax 049 8933109
fitapadova@libero.it

Comitato di Treviso

Via Garbizza, 9
31100 Treviso
Tel. e Fax 0422 542317
info@fitatreviso.org

Comitato di Verona

c/o sig. Donato De Silvestri
Istituto Comprensivo di Bosco Chiesanuova
Piazza Alpini 5
37021 Bosco Chiesanuova (Vr)
Tel. 045 6780521 - Cell. 328 9757934
dirigente@istitutobosco.it

Comitato di Rovigo

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

Comitato di Venezia

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

Comitato di Vicenza

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

