

L'autunno porta tanto buon teatro (e una nuova partecipazione, forse)

Cari Amici,

si apre, con questo terzo numero del nostro periodico, una stagione autunnale che, come sempre, porta con sé tante nuove iniziative in campo teatrale. Nonostante la crisi infatti - che fortunatamente da più parti si sostiene essere in fase calante, anche se a dire il vero non ce ne accorgiamo in maniera poi così evidente - il teatro amatoriale non manca all'appello dell'avvio di questa nuova stagione teatrale, che vede i nostri spettacoli spostarsi come sempre dalle arene e dalle piazze dell'estate alla penombra ovattata dei teatri. Numerosi e di buona qualità gli eventi e le rassegne che le compagnie e i comitati della Fita, a tutti i livelli, inaugurano in queste settimane o stanno elaborando per il prosieguo della stagione, a dimostrazione dell'instancabile vitalità del nostro mondo.

Peccato - permettemi di sottolinearlo - che la stessa prontezza e la stessa disponibilità non si siano viste all'ultimo congresso regionale di Fita Veneto (di cui pubblichiamo un resoconto nelle pagine a seguire), che è stato seguito da un pubblico attento e partecipe sì, e molto, ma non così folto come avrebbe meritato: peccato, perché il tema trattato - l'impiego della musica nel teatro - era particolarmente interessante, stimolante, di sicura utilità pratica per qualunque compagnia, reso ancora più avvincente dalla competenza dei relatori invitati per l'occasione e dalla loro brillante esposizione.

In queste settimane, intanto, ha preso il via il percorso di selezione del festival nazionale Maschera d'Oro, fiore all'occhiello della nostra attività di spettacolo come Fita Veneto. Molte come sempre le compagnie che hanno presentato la propria candidatura, attualmente al vaglio di una commissione tecnica che presto affiderà una rosa di candidati alla decisione finale, riservata al drammaturgo Luigi Lunari, consulente artistico della nostra Federazione regionale. Notevole la varietà delle proposte presentate, sia per provenienza geografica che per genere di spettacolo, con molti autori moderni e contemporanei accanto a grandi classici, a dimostrazione di quell'accurata scelta di repertorio che sempre più spesso si fa apprezzare nel mondo amatoriale di qualità.

Sul versante tecnico, di grande importanza è - in questo numero - la proroga al 15 dicembre del termine per la presentazione dei modelli Eas e soprattutto l'attivazione da parte di Fita Veneto di un servizio riservato ai soci, realizzato grazie alla collaborazione di un esperto del settore, che consentirà alle associazioni artistiche di semplificare al massimo la complessa procedura richiesta.

Infine, mi preme segnalare la pubblicazione del sesto fascicolo staccabile della collana "Educare al teatro", dedicato questa volta a William Shakespeare e al teatro elisabettiano: un'iniziativa editoriale che, avviata lo scorso anno, sta raccogliendo apprezzamento e interesse sia al nostro interno sia da parte di altre realtà attive in campo teatrale.

A questo punto, non resta che augurare a tutti una buona, nuova stagione di teatro, piena di soddisfazioni e di stimoli per crescere e migliorarci. E ricordare, nel contempo, che anche la Federazione ha bisogno del nostro apporto, del nostro impegno e della nostra passione: né più né meno di quelli che dedichiamo alle nostre compagnie...

L'editoriale

scriveteci a fitaveneto@fitaveneto.org

A San Pelagio, in provincia di Padova, incontro al Museo del Volo



Musica & Teatro

Apprezzato il tema indicato per l'annuale appuntamento di Fita Veneto, che ha scelto un argomento complesso, coinvolgendo un regista, un esperto di musica e teatro e un compositore: alta l'attenzione, vivace il dibattito tra pubblico e relatori

CONGRESSO 2009

Si è iniziato parlando di musica, del suo ruolo nel teatro di ieri, di oggi e di domani. E si è finito con l'allargare il discorso ai temi più diversi, dalla liceità degli adattamenti alla figura del regista, dallo spazio da riconoscere alle lingue locali alla situazione economica del settore. Sala gremita e dibattito vivace al congresso di Fita Veneto tenutosi domenica 20 settembre nella suggestiva cornice del castello di San Pelagio, storico edificio incastonato nel verde di un curato giardino a sua volta immerso nel verde della campagna padovana.

La scelta di non soffermarsi troppo sul "teatro parlato" per dedicare una giornata al "teatro recitato" si è dunque dimostrata vincente, complice la buona partecipazione da parte di attori e registi iscritti alla Federazione re-

gionale e l'alta competenza (nonché la notevole *verve* espositiva) dei relatori invitati per l'occasione: il prof. Luigi Lunari, consulente artistico di Fita Veneto, drammaturgo e studioso di musica e teatro, il prof. Gabris Ferrari, regista e docente di scenografia all'Accademia delle Belle Arti di Venezia, e il M° Giannantonio Mutto, musicista e autore di oltre ottanta composizioni per il teatro, molto attivo e noto in ambito amatoriale veneto.

Aperti dal saluto del presidente di Fita Veneto Aldo Zordan (il cui intervento integrale è pubblicato nelle pagine seguenti), che ha ricordato l'importanza di un'attiva partecipazione alla vita federativa, la parola è quindi passata ai relatori. «Personalmente - ha esordito il prof. Lunari, trascinate e convincente come sem-

pre - non amo i commenti musicali in teatro (lo stacchetto all'alzata del sipario e cose del genere) perché non sono realistici, allontanano da quella verosimiglianza che Goldoni richiedeva sulla scena. Ma è anche vero che il cinema e la tv hanno abituato lo spettatore alla presenza della musica, l'hanno resa un elemento fondamentale. Ed è pur vero che il teatro è stato fin dall'inizio un misto di musica e prosa, finché le due strade non si sono divise. In futuro però, a mio parere, sia il solo teatro che la sola musica andranno a farsi benedire, vedendo la nascita (peraltro già iniziata) di una nuova forma espressiva: la videomusica, fusione di musica, immagine e parola».

Il rapporto pratico tra regista e musicista è stato invece esaminato dal M° Mutto: «La cosa più importante - ha



Il tavolo dei relatori al congresso di San Pelagio. Da sinistra: Gabris Ferrari, regista e docente di scenografia; Luigi Lunari, consulente artistico di Fita Veneto ed esperto di teatro e di musica; Aldo Zordan, presidente di Fita Veneto; Giannantonio Mutto, compositore molto attivo in ambito teatrale

«affermato - è che il regista abbia le idee quanto più possibile chiare: deve sapere cosa vuole e che senso vuole dare alla musica nel suo spettacolo. Dal canto suo, parlando con il regista il musicista deve saper cogliere anche fra le righe gli spunti sui quali elaborare le sue composizioni: un procedimento, questo, che si rivela utile per entrambi». A questo punto, un consiglio ai registi: «I temi - ha affermato il Maestro - devono essere pochi. Meglio togliere che esagerare, puntando piuttosto all'uso di diverse strumentazioni sullo stesso tema». E un consiglio anche ai musicisti: «Chi compone per il teatro deve essere curioso di tutti i tipi di musica, da quella classica

a quella contemporanea, da Mozart al jazz. E soprattutto è importante entrare in sintonia - anzi, in emozione - con il lavoro sul quale si opera: questo perché, alla fine, è proprio un'emozione quella che deve nascere nel pubblico attraverso la musica».

La parola è infine passata al prof. Ferrari, che si è soffermato sugli ambiti nei quali più forte è il rapporto fra teatro e musica, quelli cioè nei quali la musica diventa non tanto un accessorio ma un elemento fondamentale. Ecco allora l'opera lirica e, mai sufficientemente considerato, il teatro contemporaneo di ricerca, «che spesso - ha riflettuto il professore - usa la musica come

impasto, come ingrediente dell'operazione». Delicato il rapporto esistente fra regista e musicista o direttore d'orchestra: «Nel teatro d'opera - ha dichiarato il prof. Ferrari - è quest'ultimo a comandare. Ma è anche vero che nella mia carriera mi è spesso capitato di incontrare direttori d'orchestra (e cantanti) assolutamente ignoranti sotto l'aspetto teatrale: d'altra parte, i Conservatori sono in genere scarsamente dotati di sapienza dell'immagine. Ecco allora che, in questo teatro, la funzione del regista è quella di migliorare l'apparato visivo».

Particolarmente stimolante il dibattito seguito alle relazioni. Qualche spunto: «Se si mette in scena un Goldoni - ha ad esempio affermato Ferrari - non è detto che si debba cercare per forza il musicista del Settecento: si possono anche prendere i Pink Floyd purché ci sia coerenza tra quello che si vede e quello che si sente. La parola che si dovrebbe scrivere all'ingresso di tutti i teatri è libertà: non chiudiamoci in

gabbie creative». Dello stesso avviso il prof. Lunari: «Uno può fare quello che vuole - ha dichiarato - perché sarà giudicato sul risultato. L'importante, in questo caso, è comunque chiarire bene che quello che si mette in scena non è un testo "di" ma un testo "da"». Libertà creativa sì, ha però aggiunto Lunari, ma attenzione al rischio di dispersione: «Seguire l'idea individuale va bene - ha sottolineato il drammaturgo - ma sta venendo meno il lavoro continuo che, nel passato, ha portato all'eccellenza. Ai nostri giorni ognuno segue la sua idea che deve per forza essere diversa da quella degli altri: così facendo si rischia di creare solo un'infinità di vicoli ciechi che non portano da nessuna parte».

Terminato il dibattito, la parola è passata al presidente Zordan, che ha presentato la nuova edizione dell'annuario Fitainscena: giunta alla ventitreesima edizione, la pubblicazione curata da Fita Veneto raccoglie anche quest'anno la proposta teatrale delle 245 compagnie aderenti, capaci di portare in scena opere di 361 autori, oltre cento dei quali veneti, per un totale di 772 titoli.



Qui accanto, il castello di San Pelagio, in provincia di Padova, che ha ospitato il congresso 2009 di Fita Veneto

E se i posterì allestissero l'Aida di Verdi senza la musica, usando solo il libretto?

Il drammaturgo Luigi Lunari riflette sul rapporto tra musica e teatro, dall'antichità al futuro che ci attende. Molti i dubbi... ma deciderà il pubblico

di **Luigi Lunari**

Funzione e importanza della musica nel teatro di prosa. Sotto questo titolo potrebbe in realtà raccogliersi tutta la storia del teatro (con o senza musica) e della musica (con o senza teatro). Occorrono dunque dei paletti che riducano a dimensione ragionevole il tema proposto, e che ne precisino almeno la terminologia.

Se per teatro di prosa - ad esempio - si intende il teatro di sola parola (quello, per in-

tenderci, che va dal '500 italiano a Pirandello ed Arthur Miller o Neil Simon), la musica non vi entra che come occasionale accadimento della vita quotidiana, al pari di ogni altro, e il discorso è presto concluso.

Ma se per teatro di prosa si intende, più generosamente, tutto quello che siamo abituati a leggere nero su bianco in un libro (e che va pertanto da Eschilo in su) il problema si complica maledettamente e il discorso si spezza in mille distinguo.

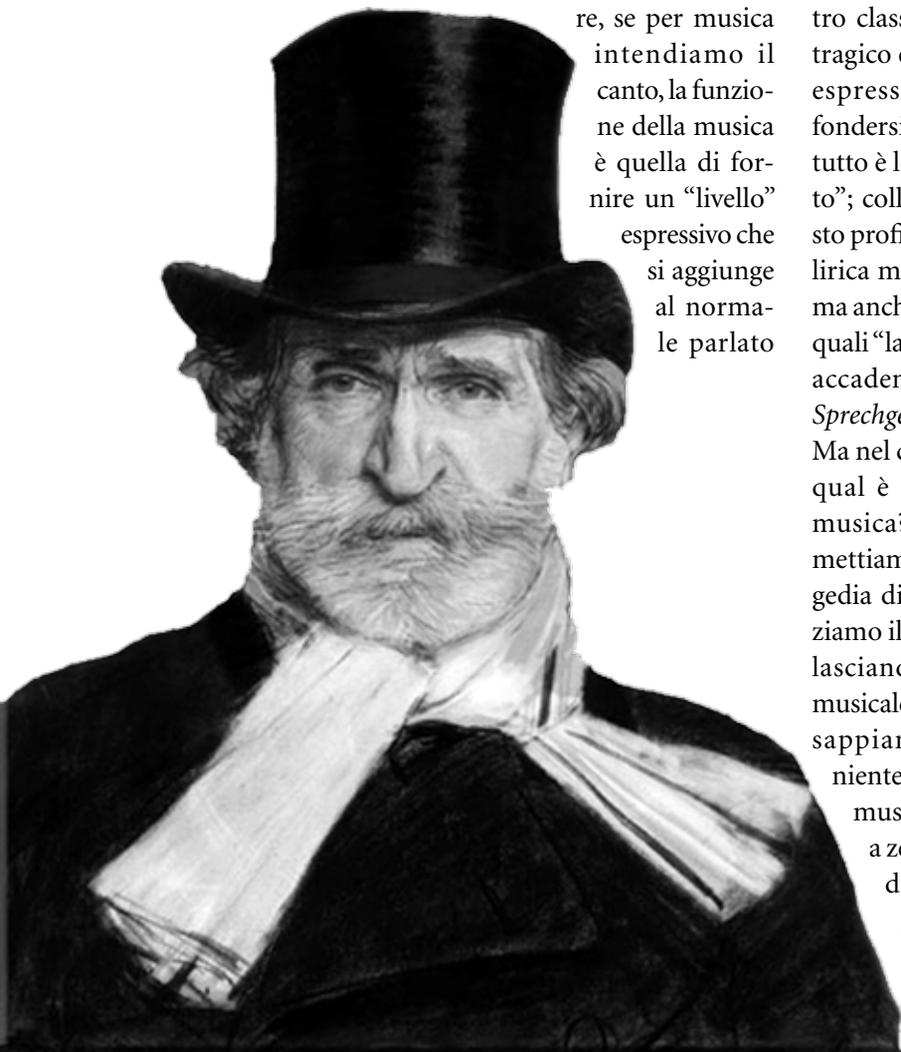
Tanto per cominciare, se per musica intendiamo il canto, la funzione della musica è quella di fornire un "livello" espressivo che si aggiunge al normale parlato

del verismo o al declamato assunto come convenzione aulica; il canto in questo caso è - per così dire - un modo più importante di parlare, l'espedito con il quale si sintetizza un concetto e lo si raccomanda all'attenzione e al ricordo dello spettatore. E sotto questo profilo, identica è la funzione della musica nel coro di una tragedia di Sofocle, in un *couplet* di un *vaudeville* di Labiche, in un *Lied* dell'*Opera da tre soldi* di Brecht, o in un *song* di *Jesus Christ Superstar* di Lloyd Webber. Ma in tutto il teatro classico (greco e latino, tragico e comico) i tre livelli espressivi sembrerebbero fondersi in un unico *modus*: tutto è letteralmente "cantato"; collegandosi sotto questo profilo non solo all'opera lirica moderna e al musical, ma anche a stili espressivi quali "la cosa mezzana" degli accademici fiorentini o lo *Sprechgesang* di Schönberg. Ma nel caso del teatro greco, qual è l'importanza della musica? Quando noi oggi mettiamo in scena una tragedia di Euripide, ne utilizziamo il solo testo letterario, lasciando perdere la veste musicale (di cui peraltro non sappiamo assolutamente niente): l'importanza della musica si riduce dunque a zero? Ma se tra mille o duemila anni i nostri posterì allestissero

allo stesso modo l'*Aida* di Verdi (recitando cioè il solo libretto e buttando a mare la musica, come appunto noi facciamo con Euripide) che cosa gli diremmo? E che dire della musica che accompagna come una colonna sonora (quasi un valore aggiunto) certi momenti della vicenda scenica, e che dal teatro è passata al cinema e alla produzione della prosa televisiva? E la musica che anche in uno spettacolo rigorosamente in prosa precede - in modo del tutto "in" pertinente - l'alzarsi del sipario, svolgendo l'identica, modestissima funzione dei tre colpi della prima scena del *Re Lear* di Shakespeare: cioè quello di dire agli spettatori di smetterla di chiacchiere e di stare attenti, che lo spettacolo comincia?

In questa frammentazione di modi d'essere, è molto difficile individuare un filo conduttore e arrivare a un quadro d'insieme completo ed esauriente. Meglio, molto meglio buttare lì una serie di provocazioni, e poi - come è mia convinta abitudine - passare il pallino al pubblico.

Il celebre ritratto di Giuseppe Verdi eseguito da Giovanni Boldini



L'importanza della partecipazione: è con le nuove idee che vive una Federazione

Il presidente di Fita Veneto, Aldo Zordan, in apertura di congresso, ha richiamato l'importanza di offrire il proprio contributo critico e propositivo alle attività

di Aldo Zordan

Dopo i saluti e la presentazione dei relatori, il presidente Aldo Zordan ha proposto una serie di riflessioni incentrate, in particolare, sul sempre centrale tema della partecipazione attiva degli iscritti. Di seguito, il testo integrale della relazione.

Permettetemi una brevissima riflessione sullo stato della nostra Federazione, anche in considerazione dell'ormai prossima scadenza del primo anno di mandato del quadriennio 2008-2012.

È stato un anno senza dubbio difficile, prima di tutto a causa della particolare e delicata situazione economica attra-

versata a livello mondiale, che forzosamente si è riversata anche sul mondo della cultura e di conseguenza pure sul nostro fare teatro. A questa situazione difficile, noi abbiamo sommato un sensibile disagio nel vivere la nostra vita federativa, in particolare nei rapporti con la struttura Nazionale.

Non voglio ora riprendere la polemica, né soffermarmi sulla scarsa partecipazione all'Assemblea Generale di cui tutti credo avete avuto modo di leggere come la penso nell'editoriale su *Fitainforma* del luglio scorso, perché altre sono le sedi per parlarne: e mi riferisco alle assemblee provinciali; ma un richiamo a cosa vuol dire appartenere ad una Federazione mi sento in obbligo di farlo.

Per quell'editoriale, e soprattutto per l'azione che il Comitato Regionale sta portando avanti, ho ricevuto numerosi attestati di solidarietà e qui approfitto per ringraziare quanti l'hanno fatto. Non nascondo però di aver ricevuto anche qualche critica e, se permettete, è

proprio su queste che vorrei soffermarmi.

Le contrarietà espresse, purtroppo, non avevano un senso propositivo ma si limitavano a criticare, poggiandosi sul solito vecchio adagio: "Ma cosa mi dà la F.I.T.A.? In fin dei conti la tessera la paghiamo".

Bene. Permettetemi di ricordare a queste persone che la F.I.T.A. non è un'entità astratta ma un'Associazione formata da soci - quindi la F.I.T.A. siamo noi - e fra questi soci ci sono persone che spendono il proprio tempo e le proprie energie per il bene e il vantaggio di tutti e lo fanno gratis (scusate questo inciso ma è bene ricordarlo, perché qualcuno è convinto che i dirigenti provinciali, regionali e nazionali siano abbondantemente remunerati) impegnandosi e ricercando quotidianamente i modi e gli strumenti per far crescere questo movimento.

Non è più il tempo per coltivare solo il proprio orticello. La protesta sterile e fine a se stessa o portata avanti solo per ricercare vantaggi personali ha fortunatamente fatto il suo tempo.

Da sempre sostengo che i soci sono il grande patrimonio di questa Federazione, ma come ho più volte detto ai vari presidenti e consiglieri



Il numero di giugno-luglio di Fitainforma che ha ospitato l'editoriale intitolato "Vergogna"

continua ►

CONGRESSO 2009

regionali e provinciali che nessun medico ha ordinato loro di fare il dirigente F.I.T.A., ai soci dico che far parte di una Federazione come la nostra non può significare solo usarla”, perché

continua da pagina 5 ►

agendo così la si condanna a una lenta ma sicura morte. Una Federazione come la nostra per vivere e dare frutti ha bisogno di idee, di progetti, di passione, di energie personali messe in gioco per qualcosa che va al di là del singolo; qualcosa che certamente si deve poi concretizzare e trasformare in risultati anche per il singolo, ma che non può in alcun modo prescindere dalla partecipazio-

ne di ognuno, esattamente come una pianta non può prescindere dall'aver acqua e luce del sole per vivere e dare frutti.

Certo: le linee politico-gestionali proposte di volta in volta possono non essere condivise e in questo caso è giusto e doveroso esprimere le proprie critiche e ricercare il cambiamento. Ma per farlo la strada è una sola: impegnarsi attivamente, propo-

nendo soluzioni, elaborando alternative, lanciando idee e facendole arrivare nei luoghi nei quali la Federazione vive i suoi momenti di discussione e di confronto al proprio interno, in modo tale che queste idee crescano, si perfezionino, trovino la necessaria condivisione e il più ampio consenso: e questo, onestamente, mi sembra non sia mai stato negato a nessuno.

CONGRESSO 2009

A quelli che non c'erano

di **Giuliano Polato**

Il segretario regionale di Fita Veneto ha voluto esprimere, a caldo, le sue impressioni sul recente congresso di Fita Veneto.

Sono tornato da poco da quello che sarebbe dovuto essere il Congresso Regionale annuale della FITA Veneto. Non è casuale l'uso del condizionale passato che indica generalmente la non concretizzazione di un evento programmato. Presente, infatti, era solo un quinto delle Associazioni Artistiche affiliate alla NOSTRA Federazione (nemmeno l'uso della grafia maiuscola per l'aggettivo possessivo è casuale). Peccato.

Un'occasione perduta.

È vero: c'è una crisi generalizzata della partecipazione nell'associazionismo di

diverso tipo.

È vero: c'è una disaffezione generalizzata per la vita associativa in ogni campo.

È vero: qualcuno potrà dire che i tempi per comunicare l'adesione, dopo la seconda comunicazione in merito al Congresso, seguita alla prima avvenuta per il tramite della nostra rivista che arriva a TUTTI i soci, erano ristretti.

È vero: qualcuno doveva prepararsi a partecipare a manifestazioni di vario tipo, da quelle squisitamente teatrali a quelle che coinvolgono ciascuno di noi nella vita sociale delle proprie comunità di appartenenza (feste, sagre, etc.).

È vero: qualcuno potrebbe essersi stancato delle richieste di vivere una Federazione che ultimamente ha avuto momenti non facili.

È vero: forse siamo troppi e non sempre quantità è sintomo positivo o indice di presenza.

È vero: la domenica mattina, dopo una intensa settimana di lavoro, sarebbe giusto poter riposare.

È vero tutto quel che si vuole. Ma non una cosa. Non si può

chiedere continuamente “La FITA cosa mi dà?” e, nel momento in cui viene offerto un momento di crescita e confronto, far finta di niente. A meno che non si creda di essere già colmo di sapienza e conoscenza in virtù di non si sa bene quale “filo diretto” con la Fonte del Sapere e della Verità.

Non voglio negare ad alcuno la libertà di questa convinzione, tutt'altro.

Ma non mi si neghi, neppure, la libertà di dubitare di questa supposizione, che è ben lungi dall'umiltà (non modestia, si badi bene) che dovrebbe caratterizzare l'agire di chiunque salga sulle assi di un palcoscenico: solo l'umiltà rende grandi, la modestia fa i meschini.

Non mi si neghi la libertà di giudicare, di criticare (azione primaria dell'intelletto umano: critica è dire “questo è...”, “quello è...”: nient'altro).

E non ho detto sentenziare, ma giudicare, criticare.

Un'occasione perduta. Peccato.

Per chi non c'era.



Qui accanto la nuova sede di Fita Veneto, in stradella delle Barche 7 a Vicenza, a due passi dal Teatro Astra. Sopra il particolare della facciata

Si trova sempre a Vicenza, ma in Stradella delle Barche Fita Veneto... cambia casa!

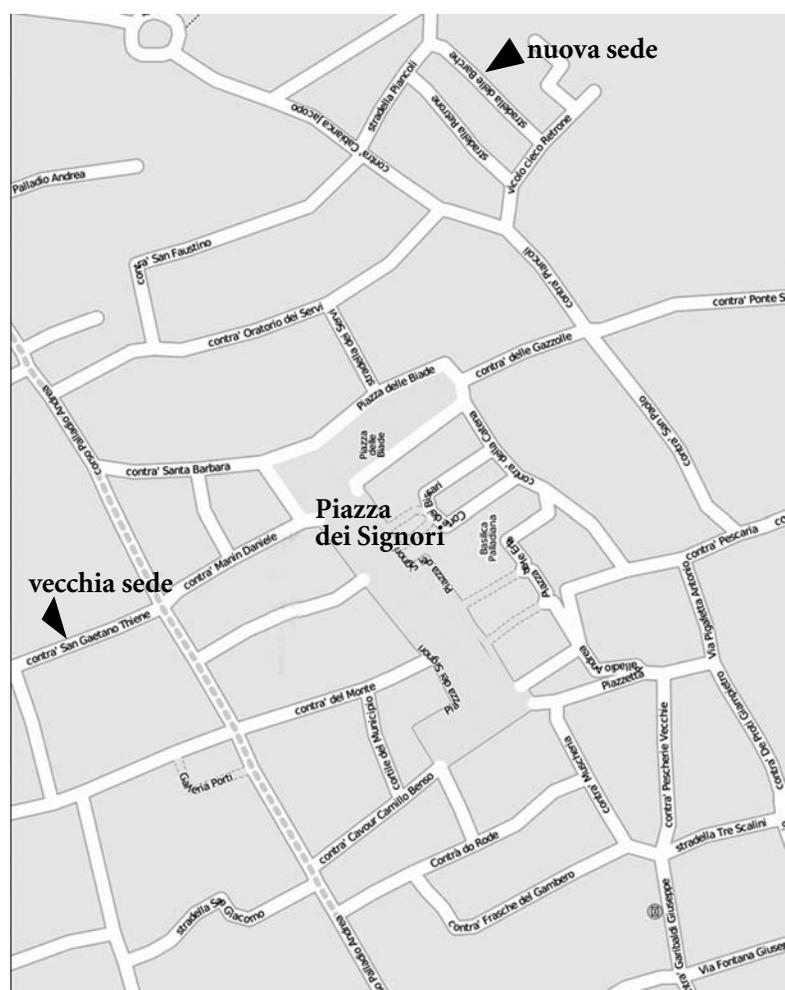
Una nuova sede per Fita Veneto. Dopo molti anni trascorsi nell'ormai storica sede di contrà San Gaetano 14, la Federazione regionale ha infatti individuato una nuova collocazione per la propria segreteria, sempre a Vicenza e sempre in pieno centro. La nuova sede si trova al numero 7 di Stradella delle Barche, a due passi dal Teatro Astra. Strutturati su due piani, i locali consentiranno un'agevole attività di segreteria, un comodo accesso da parte del pubblico (in occasione delle varie manifestazioni) e spazi adeguati per riunioni e incontri. Perfetta collocazione trovano inoltre la biblioteca e la videoteca di Fita Veneto, con tutte le dotazioni necessarie per la consultazione dei

volumi e per la visione del materiale video.

Il numero telefonico e di fax della segreteria rimane lo stesso: 0444 324907. E così pure non subiranno variazioni gli orari di apertura degli uffici: tutti i giorni dal lunedì al venerdì dalle 9 alle 12.30.

Nello stesso stabile si è trasferita anche la Segreteria del Comitato provinciale di Vicenza: anche in questo caso il numero telefonico rimane inalterato (0444 323837).

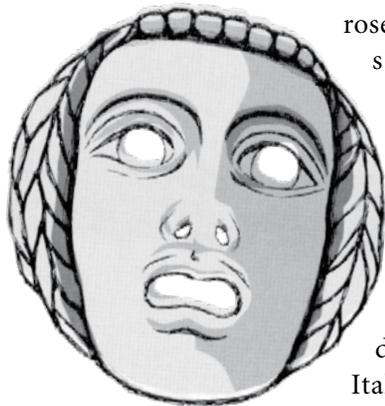
Qui accanto la mappa del centro di Vicenza. Il tratteggio segnala corso Palladio, arteria principale della città. La nuova sede si trova a pochi minuti a piedi rispetto a quella precedente, dalla parte opposta di Piazza dei Signori.



Maschera d'Oro 2010

Sono iniziate le selezioni

Dopo la prima scrematura, affidata a una commissione tecnica, la parola passerà al drammaturgo Luigi Lunari, consulente artistico di Fita Veneto



Fervono i preparativi per la nuova edizione del Festival nazionale "Maschera d'Oro", la ventiduesima nella storia di quello che è considerato il "fiore all'occhiello" dell'attività organizzativa di Fita Veneto e tra i più importanti festival amatoriali in Italia. Numerose come sempre le compagnie provenienti da tutta Italia che hanno presentato la propria candidatura alla finalissima della kermesse, che si terrà come sempre tra febbraio e marzo del prossimo anno, al Teatro San Marco di Vicenza, con l'appendice prestigiosa del "Premio Faber Teatro" che qualche mese più tardi, grazie all'Associazione Artigiani della provincia di Vicenza, porterà la compagnia vincitrice sullo storico palco-

scenico del Teatro Olimpico di Vicenza per una notte di spettacolo assolutamente indimenticabile.

La scelta dei finalisti avverrà, come consuetudine, in due fasi: la prima è affidata a tre selezionatori (l'attore e regista Mariano Santin e i giornalisti Giuseppe Barbanti e Alessandra Agosti), che hanno il compito di individuare una prima rosa di candidati; la parola passerà poi al drammaturgo e consulente artistico di Fita Veneto, Luigi Lunari, cui spetterà la decisione finale circa i nomi dei sette spettacoli finalisti.

Non resta che attendere, dunque. Nel frattempo, diamo un'occhiata all'elenco degli iscritti, che ci permette di osservare un significativo spaccato dell'attuale scena amatoriale italiana.

Per quanto riguarda la provenienza, ventisei sono le candidate provenienti dal Veneto, mentre le altre arrivano un po' da ogni parte, dal sud (con rappresentanze di Sicilia, Campania e Puglia) dal centro (con le sempre presenti Marche, la Toscana, il Lazio e l'Umbria) e dal nord (con una consistente presenza lombarda e piemontese, una buona partecipazione dal Friuli e

compagnie attive anche in Liguria e nel Trentino - Alto Adige).

Passiamo ai testi. Escludendo le rielaborazioni e considerando solo i testi originali, fra italiani e stranieri vincono questi ultimi per un soffio. Goldoni? Sì, c'è: ma con appena tre titoli, fra originali e riletture. Ci sono anche Molière e altri immancabili, come Simon, Cechov, Pirandello, Cooney e De Filippo, ma spiccano tra gli altri due Oscar Wilde, un Eric Emmanuel Schmitt proposto due volte e un Ugo Betti.

Torniamo alle compagnie per considerare come tra alcune presenze storiche del festival e molti "nomi noti" spicchino anche diverse "new entry": un bel segnale di vitalità e di voglia di mettersi in gioco, che fa ben sperare per il futuro del teatro amatoriale.



Festival

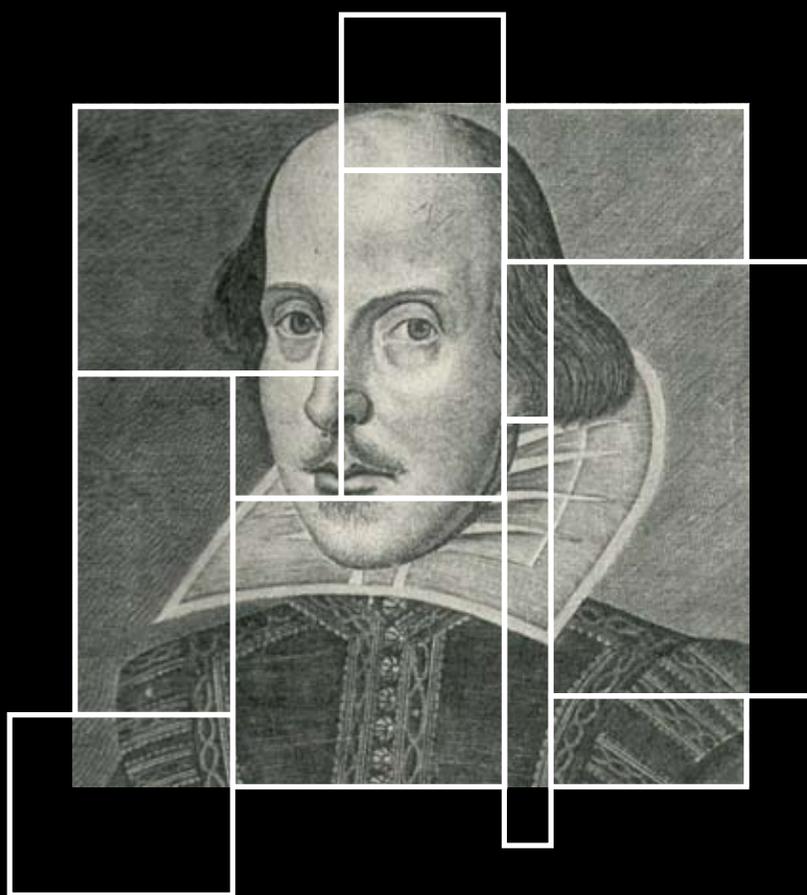


DOCUMENTI

in collaborazione con



Per le attività istituzionali



Shakespeare

e il teatro elisabettiano

Un uomo di teatro con l'animo del poeta

Una tappa del nostro viaggio nel mondo del teatro non poteva non essere quella alla stazione "William Shakespeare", il ragazzino di Stratford-on-Avon, emigrato a Londra per far fortuna, sopravvissuto a un'epoca di malattie e miseria e destinato a lasciare un segno indelebile nella storia della letteratura mondiale. Ma non è lo Shakespeare della critica letteraria quello che vogliamo raccontare in queste pagine, perché forse ha ragione Jan Kott quando scrive - nel suo *Shakespeare nostro contemporaneo*, edito nel '53 da Feltrinelli - che "Shakespeare è come il mondo, o come la vita. Ogni epoca vi trova quello che cerca e quel che vuol vedervi". Allora lasciamo che ogni spettatore, così come ogni epoca, vi trovi quel che vuole trovarvi, da tutto a niente: a ciascuno, insomma, la libertà di amarlo o - perché no? - di odiarlo o di sentirsi assolutamente indifferente alla sua opera. Di Shakespeare vi vogliamo quindi raccontare quel che di lui si sa (non molto a dire il vero) e quel che si conosce dell'epoca nella quale la sua arte si è espressa accanto agli altri talenti suo contemporanei rispetto ai quali egli ha però avuto - e per quanto possibile cercheremo di capire perché - fama e onori tanto più ampi e duraturi. Conosceremo i suoi amici e i suoi nemici, i suoi momenti di ispirazione e il suo "mestiere", le sue piccole umane e le sue altezze di poeta.

Di William Shakespeare, della sua vita, del suo carattere, delle sue idee in fatto di politica o di religione, molto si è ipotizzato e si continua a ipotizzare ma poco di sicuro si sa. Addirittura c'è stato, c'è e molto probabilmente continuerà ad esserci un fronte di studiosi che dubita della sua stessa esistenza, ventilando che dietro il suo nome si celi o un gruppo di scrittori o un singolo autore di teatro: e, tra i nomi, il più accreditato è quello di Francesco Bacon. Ma siamo comunque nel campo delle ipotesi. A giocare in sfavore della trasparenza biografica di Sha-

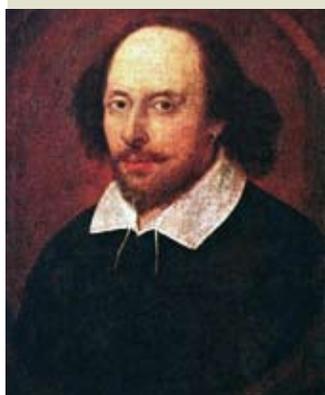
kespeare ci sono almeno due elementi: da un lato il fatto che il nostro era un autore di teatro e come tale assai meno considerato di un letterato da studiosi ed editori della sua epoca; dall'altro, il fatto che dopo la sua morte trascorse un lungo periodo di tempo prima che qualcuno cominciasse a interessarsi alla sua opera e alla sua figura, e nel frattempo eventuali documenti erano andati dispersi, mancando poi - e soprattutto - testimoni diretti o abbastanza vicini in grado di mettere ordine nei dati trasmessi in quell'epoca burrascosa.

I primi anni

Ad oggi, comunque, quel che è dato sapere è che William Shakespeare nacque nel 1564 a Stratford-on-Avon, una cittadina di media grandezza del Warwickshire. Contava circa 2mila abitanti, era famosa per il commercio della lana ed era situata a circa 130 chilometri a nord-ovest da Londra: per raggiungere la capitale ci volevano quindi due giorni di viaggio a cavallo e almeno quattro a piedi, ma andando di buona lena. Sul giorno di nascita, invece, non c'è accordo tra gli studiosi e continuerà ad essere così, salvo qualche nuova



Sopra, il busto di Stratford
Sotto, il "ritratto Chandos"



Il "vero" volto di Shakespeare

Tra i molti elementi che ancora oggi ci sfuggono riguardo a Shakespeare c'è il suo aspetto. Attualmente, i ritratti più accreditati sono tre: quello che correde l'*in-folio* del 1603, opera dell'olandese Martin Droeshut, all'epoca ventenne (e che è riprodotto sulla copertina di questa monografia); il busto, opera forse dell'olandese Gheerart Janssen (che aveva vissuto a Londra, nelle stesse zone frequentate da Shakespeare e quindi poteva averlo

conosciuto), conservato nella Holy Trinity Church di Stratford, dove si trova la tomba di Shakespeare; e il cosiddetto "ritratto Chandos", attribuito all'attore Burbage, che si dilettava anche di pittura. Sofferamiamoci sul ritratto dell'*in-folio*, non eccezionale sul versante tecnico, ma importante perché ad esso fa riferimento Ben Jonson nella sua dedica: "Il ritratto che qui tu vedi collocato, fu intagliato a immagine del vago Shakespeare. E

*La casa natale di
William Shakespeare*



scellino di multa (corrispondente forse a un paio di giorni di lavoro): aveva infatti tenuto un cumulo di letame in una strada centrale di Stratford; un reato non da poco, in quell'epoca nella quale le malattie - in particolare la peste - mietevano migliaia e migliaia di vittime.

Nella sua vita John si mosse sempre in equilibrio tra legalità e problemi con la giustizia, soprattutto a causa di debiti non pagati.

Doveva però essere, di contro, un uomo ben considerato a Stratford, cittadina economicamente piuttosto vivace. Non a caso egli rivestì numerose cariche pubbliche: fu tra l'altro assaggiatore ufficiale di birra per Stratford nel 1566 e controllore dei prezzi e delle misure, oltre che di questa diffusissima bevanda, anche di carne e pane; fu anche *constable*, qualcosa di simile a un poliziotto, e *affeeror* (o *affurer*), il cui compito era quello di giudicare e assegnare eventuali pene nei casi non direttamente contemplati dalla legge; tra le cariche più alte che rivestì vi furono poi quelle di rappresentante parlamentare del borgo, ciambellano e consigliere municipale e, nel 1568, di alto balivo, una sorta di sindaco d'oggi. Quanto al suo lavoro, si pensa sia stato un uomo d'affari in senso lato, un po' artigiano, un po' commerciante, sempre pronto a cogliere al volo qualche buona opportunità.

La famiglia di Shakespeare,

scoperta che possa fugare ogni dubbio. Si sa però che un William Shakespeare fu battezzato il 26 aprile di quell'anno e questa data ha stimolato una serie di congetture, riportate tra gli altri da Bill Bryson nel suo volume *Il mondo è un teatro. La vita e l'epoca di William Shakespeare*, edito nel 2008 da Ugo Guanda: «La tradizione vuole - spiega Bryson - che il giorno sia il 23 aprile, San Giorgio. È la festa nazionale dell'Inghilterra e guarda caso anche il giorno in cui Shakespeare sarebbe morto cinquantadue anni dopo, il che conferisce al tutto una

certa irresistibile simmetria, ma il solo dato concreto che possediamo sul momento della sua nascita è il giorno del battesimo, avvenuto il 26 aprile. A quel tempo, in conseguenza dell'alta percentuale di mortalità, era in uso battezzare rapidamente i neonati, non oltre la prima domenica o la prima festività dopo la nascita, a meno che il ritardo non fosse dettato da cause straordinarie. Se Shakespeare fosse nato il 23 aprile, che nel 1564 era una domenica, la scelta più ovvia sarebbe stata due giorni dopo, San Marco, il 25 aprile. Ma alcuni pensavano che

San Marco portasse sfortuna, e così, si dice con una punta di speranza, il battesimo fu rimandato di un altro giorno».

I suoi genitori erano John Shakespeare e Mary Arden. Di lei sappiamo che era la discendente di un ramo minore di una famiglia agiata e che suo padre era un agricoltore benestante. Sappiamo anche che, con John, Mary ebbe otto figli, quattro femmine e quattro maschi: le sorelle di William, però, morirono tutte prima dell'età adulta, a parte Joan che morirà a settantasette anni (gran bella età per quell'epoca disgraziata), dopo aver sposato il cappellaio William Hart, dando vita a una famiglia ancora oggi esistente; dei suoi fratelli solo il merciaio Gilbert pare abbia avuto figli, mentre morirono giovani e senza prole Richard e l'attore Edmund, destinato a lasciare questo mondo nel 1603, ad appena ventisette anni.

Quanto a John, il padre di William, fu un personaggio piuttosto particolare. Basti dire che la prima volta che il suo nome affiora dalla nebbia della storia è nel 1552, quindi dodici anni prima della nascita di William, a proposito di un'infrazione che a John era costata uno

chi l'esegui ebbe a lottare con la stessa possibilità di natura per raggiungere una figurazione che lo cogliesse al vivo! Ah, s'egli avesse potuto, con la stessa capacità con cui nel rame ha saputo cogliere il suo volto, fissare anche il suo spirito! Quel che al suo posto si vedesse inciso supererebbe quanto mai sia stato tramandato in rame! E dal momento che l'incisore non può arrivare a tanto, o lettore, non guardare a questo ritratto, ma al suo libro!?"

Sul ritratto Chandos si sofferma invece Bill Bryson nel suo *Il mondo è un teatro.*

***La vita e l'epoca di William Shakespeare*, edito da Guanda, nel quale riporta l'opinione della dott. Tarnya Cooper. L'esperta fa notare alcuni particolari: il collare indossato è tipico del periodo fra il 1590 e il 1610; l'orecchino mostra un certo gusto *bohémien* e il colore nero dell'abito mostra un buon benessere economico, perché una tinta piena come questa era molto costosa da realizzare negli abiti (ma può anche essere stata una richiesta di Shakespeare, per mostrarsi un po' più "su" di quanto non fosse...).**

insomma, doveva godere di una certa considerazione nella comunità di Stratford, e questo anche nonostante i rovesci finanziari subiti dal padre e i ripetuti problemi con la giustizia e il fisco (una situazione questa, d'altro canto, non così infrequente all'epoca). «In ogni caso - sottolinea però Bryson nella sua opera - qualcosa di grave dovette accadere nella vita lavorativa di John, poiché nel 1576, quando William aveva dodici anni, suo padre si ritirò bruscamente dalla vita pubblica. A un certo punto il suo nome comparve fra quelli di nove cittadini di Stratford che si pensava non fossero andati in chiesa 'per tema di essere processati per debiti'. I suoi ex colleghi ridussero o condonarono ripetutamente le sanzioni che avrebbe dovuto pagare e mantennero il suo nome nei registri per altri dieci anni nella palese speranza che saldasse i debiti. Ma non li saldò mai».



Ben Jonson

Per quasi dodici ore al giorno sui banchi di scuola

Si andava a scuola dai 6-7 anni ai 15. Appena si imparava a leggere e scrivere si iniziava a studiare latino. Le lezioni iniziavano alle 6 del mattino e si concludevano verso le 6 di sera:

La scuola

Questo fatto potrebbe aver avuto importanti ripercussioni nella vita di William se davvero, come alcuni pensano, a causa delle ristrettezze economiche attraversate in quegli anni dalla famiglia il ragazzo fu ritirato dalla scuola che frequentava.

Sulla preparazione culturale di Shakespeare, d'altro canto, le considerazioni sono discordanti, ma di certo non frequentò l'università, altrimenti il suo nome sarebbe emerso dall'archivio di qualche ateneo. Che l'abbia frequentata fino ai canonici quindici anni o che ne sia uscito prima, la Free Grammar School di Stratford, paragonabile a una media attuale, era comunque un'ottima scuola: nata nel 1424, è ancora oggi visibile dalle parti della Guild Chapel, con la facciata praticamente uguale a com'era all'epoca di Shakespeare. Vantava, in particolare, inse-

gnanti di notevole preparazione accademica, tra i quali almeno due laureati di Oxford. L'erudizione non è comunque un fattore rilevante nell'opera di Shakespeare come poteva esserlo, invece, per altro genere di poeti dell'epoca. Di certo aveva una buona dimestichezza con il francese e con l'italiano, o almeno doveva sapere a chi appoggiarsi per avere la traduzione di brani tratti da opere che all'epoca non erano disponibili in inglese. Aveva certamente interessi intellettuali vivaci, che lo portavano a curiosare nei campi della medicina, della strategia, delle scienze, ma bisticciava alquanto con la geografia e con la storia (lo sapevate che nell'antica Roma c'erano gli orologi? e che gli egizi giocavano a biliardo?). Ma forse voleva solo farsi capire dal suo pubblico.

«In realtà - riflette Bryson - il genio di Shakespeare aveva poco a che fare con i fatti e molto con l'ambizione, l'intrigo, l'amore, la sofferenza, cose che a scuola non si insegnano. Aveva una sorta di intelligenza assimilativa che gli permetteva di mettere insieme una gran quantità di frammenti di conoscenza disparati, ma nelle sue opere non vi è quasi nulla che dimostri un forte impegno intellettuale - a differenza di Ben Jonson, ad esempio,

quasi dodici ore, durante le quali i bambini e i ragazzi stavano su duri banchi di legno, con due sole pause brevissime. Naturalmente, le punizioni corporali erano all'ordine del giorno.

Il latino, come detto, era fondamentale in quell'epoca: esisteva persino un manuale contenente 150 diversi modi di tradurre la frase "Grazie della vostra lettera".

la cui cultura penzola come un pavese su ogni singola parola. (...) Questo è un bene - conclude Bryson - poiché se fosse stato più istruito sarebbe quasi certamente meno Shakespeare e più esibizionista. Come scrisse John Dryden nel 1668: "Coloro che lo accusano di avere scarsa istruzione gli fanno il complimento più grande: era naturalmente dotto". Intorno a lui, comunque, la realtà non era proprio brillante: il 70 per cento degli uomini era analfabeta e per le donne si saliva al 90 per cento. Ma in quello stesso periodo è pur vero che la diffusione dei libri cominciò ad aumentare, grazie alla crescita di edizioni più economiche e quindi alla portata di un maggior numero di tasche.

Ragazzo padre

A questo punto, dal 1580 al 1582 abbiamo un vuoto biografico di due anni, durante i quali non sappiamo esattamente che cosa Shakespeare abbia fatto: se l'apprendista in una delle attività del padre o il viaggiatore o il marinaio o chissà che altro. Quel che è certo è che nel 1582 il suo nome ricompare nei registri di Stratford come firmatario di una promessa di matrimonio nei confronti di una certa Anne Hathaway (ma sul nome esatto e sulla sua provenienza esistono anco-

ra dubbi). Lui aveva diciotto anni, lei otto più di lui, come si evince dal suo monumento funebre, collocato accanto a quello di William nella chiesa di Stratford. Anne era incinta e il matrimonio riparatore dovette essere celebrato in tutta fretta, come dimostra anche il fatto che quel tipo di prassi - più rapida di quella comune - richiedeva il versamento di 40 sterline, qualcosa come 20mila sterline al cambio attuale. Comunque, a meno di vent'anni ritroviamo William marito (volente o nolente) di Anne e padre di Susanna, battezzata il 26 maggio 1583, che due anni più tardi avrebbe avuto con sé anche i fratellini gemelli Hamnet e Judith i nomi erano quelli di un panettiere e di sua moglie, amici di William), nati il 2 febbraio 1585. Susanna si sposerà il 5 giugno 1607 con John Hall, apprezzato medico di Stratford, che morirà nel 1635. Insieme trascorreranno la loro vita a New Place, la grande casa di Stratford acquistata da Shakespeare quando gli affari cominciarono ad andargli bene: un segno evidente, questo, della sua ascesa nel difficile mondo del teatro londinese e - perché no? - del suo legame con la città natale, presso la cui comunità egli desiderava

La nipote di Shakespeare, Elizabeth Hall, con il marito Thomas Nash, nel 1626.



essere considerato come un uomo dalla solida posizione sociale ed economica (che nel caso del padre, invece, era stata più volte compromessa). Dal matrimonio di Susanna e John Hall nel 1608 nacque la sola nipote di Shakespeare, Elizabeth, che si sposò due volte: la prima con Thomas Nash nel 1626, la seconda con sir John Bernard nel 1649. Morì senza avere figli e, per quel che si sa, fu l'ultima discendente diretta di William Shakespeare. Difficile dire se il poeta fu un marito felice. Come prova del contrario - o quanto meno a far pensare che il suo essersi trovato il capio al collo tanto presto gli sia talvolta pesato - alcuni studiosi riportano un passo di *Racconto d'inverno*, che parrebbe nascondere una sorta di rimpianto per l'età perduta: «Vorrei - scri-

Che bella donna... è così pallida!

Durante la vita di Shakespeare l'ideale di bellezza femminile era molto diverso da quello di oggi. Al top era la carnagione chiara, quasi diafana, per ottenere la quale le signore dell'età elisabettiana utilizzavano impacchi composti di borace, zolfo e piombo, quindi altamente tossici.



Cate Blanchett in "Elizabeth"

ve Shakespeare - che non ci fosse età di mezzo fra i sedici e i ventitrè anni, o che la gioventù si dormisse l'intervallo; perché null'altro si dà in quel frattempo, se non d'ingravidare sguadrinelle, far torto agli anziani, rubare, azzuffarsi». Che fosse un riferimento autobiografico? Potrebbe esserlo, anche se i collegamenti fra poesia e vita privata sembrano essere decisamente scarsi nell'opera teatrale di Shakespeare.

Un altro punto a favore di Shakespeare marito infelice starebbe, secondo alcuni, nel solo passaggio in cui, nel suo testamento, egli fa riferimento alla moglie, lasciandole "il letto di seconda scelta" o come altri traducono "il letto migliore dopo il primo", biancheria compresa. Al riguardo ci sono due linee di pensiero: chi punta sull'infelicità, legge questo passaggio in negativo; chi pensa a un matrimonio felice o, se non altro, a una civile convivenza (anche se Shakespeare viveva a Londra e andava a Stratford quando era libero da impegni) lo legge invece considerando alcuni fattori: prima di tutto che la legge prevedeva comunque che una parte dei beni del marito andasse alla moglie,

senza bisogno che ciò fosse menzionato nel testamento; secondo, che per legge la moglie doveva essere d'accordo sul contenuto del testamento del marito, potendolo impugnare nel caso si fosse sentita privata di qualche diritto; terzo - ma qui si concede forse un po' troppo alle ipotesi e alla voglia di romanticismo a tutti i costi - che magari la decisione di lasciarle un altro letto e non quello che avevano condiviso per tutta la vita era stata una delicatezza di marito innamorato, desideroso di non far soffrire troppo la moglie dopo la sua dipartita.

Comunque, felice o infelice, quel che è certo è che l'unione fra William e Anne durò tutta la vita, che il poeta non fece mai mancare né il mantenimento né la presenza alla sua famiglia e che dopo la morte i coniugi riposarono fianco a fianco nella chiesa di Stratford.

Shakespeare si dimostrò insomma nel matrimonio, così come nel resto della sua vita, un uomo senza tanti grilli per la testa e un lavoratore serio e affidabile. Certo, come la stragrande maggioranza degli uomini del suo

Uno scorcio di New Place, la grande casa acquistata da Shakespeare a Stratford: al momento dell'acquisto era in pessime condizioni, ma rappresentava comunque un segno di agiatezza



tempo, eccedeva talvolta nelle libagioni, tanto che una di queste - secondo il racconto fatto da John Ward, parroco di Stratford dal 1662 al 1681 - dovette essergli fatale: «Shakespeare, Drayton (*il poeta Michael, ndr*) e Ben Jonson s'incontrarono per un'allegria serata, e parve che bevessero di troppo, perché Shakespeare morì d'una febbre ivi contratta». Lo stesso Ward ci offre anche un ricordo di Shakespeare, evidentemente ricostruito attraverso le parole di chi in città lo aveva conosciuto: «Ho sentito dire - scrive il parroco - che Mr Shakespeare possedeva un ingegno naturale non corretto da alcun artificio. Era uso frequentare i teatri per tutto il tempo della sua giovinezza, ma gli ultimi suoi giorni li visse in Stratford. Diede al teatro due drammi l'anno e n'ebbe tali guadagni da consentirgli, in media, di spendere un migliaio di sterline l'anno: così ho sentito dire».

Gli anni del mistero

Abbiamo dunque visto il diciottenne William sposare in tutta fretta Anne Hathaway nel 1582 e divenire padre per la prima volta l'anno seguente. Un paio d'anni più tardi, nel 1585, lo stesso della nascita dei gemelli, il

nome di Shakespeare torna alla ribalta per un fattaccio: forse un episodio di caccia di frodo per il quale il poeta sarebbe stato addirittura fustigato pubblicamente. Che ciò sia vero o meno non ci interessa tanto quanto considerare che da quell'anno al 1592 non abbiamo più alcuna notizia. Che cosa avrà fatto in quei sette anni? Anche in questo caso le ipotesi si sprecano, ma certamente il nostro doveva aver deciso di tentare la fortuna nella capitale, interessandosi di quel teatro che - fin da ragazzino - doveva averlo affascinato, come si evince anche dalle parole già ricordate del parroco Ward.

E le cose doveva anche essergli andate piuttosto bene, tanto da portare un uomo in punto di morte a sfogare tutta la sua rabbia contro di lui. Stiamo parlando di Robert Greene, autore caduto in disgrazia e ormai devastato dal cocktail di malattie che di lì a poche settimane lo avrebbe ucciso. Fu lui a pubblicare, nel 1592, un opuscolo dal titolo *Greene's Groatsworth of Wit*, nel quale si rivolge-

re a fare i conti con quella che per secoli sarebbe stata una compagnia terribile e incontrollabile: la peste. E quel che è peggio non era nemmeno sola. Fra le malattie più violente di quell'epoca si possono ricordare la tubercolosi, il vaiolo, il morbillo, la scrofolo, la dissenteria e un

Elisabetta I.
Sotto, il complesso della Torre di Londra.
A fianco, la maschera "medico della peste".

va a tre suoi amici e colleghi di un gruppo di poeti colti (i cosiddetti *University Wits*, i talenti universitari), probabilmente Marlowe, Nashe e Peele. Si trattava di un boccale di fiele che i critici



concordano nel credere rivolto proprio a Shakespeare, allora astro nascente delle scene londinesi, nel quale si leggeva tra l'altro: «(...) pure non fidatevi di loro (*degli attori*): perché c'è un corvo, venuto su dal nulla, abbellito delle nostre penne, che, col suo 'cuor di tigre avvolto in una pelle d'attore', s'illude d'essere altrettanto capace di sproloquiare un decasillabo sciolto quanto il migliore di voi; e siccome è un Johannes Factotum tal quale, si considera nella propria

albagia l'unico *scuoti-scena* che ci sia nel paese». Perché parlerebbe di Shakespeare? Perché *scuoti-scena* si traduce *shake - scene*, con una significativa assonanza con il nome dell'attore e autore arrivato dalla provincia per mettere le mani in casa d'altri, un galletto senza troppa cultura che si faceva bello sfruttando le idee di altri. Inoltre il riferimento al "cuor di tigre" si riallaccia a un verso dell'*Henry VI*, nel quale, riferendosi alla regina Margaret, il poeta scrive "O

Peste & Co.

Tempi duri, quelli durante i quali visse Shakespeare. A Londra, nel 1564 la popolazione era fra i 3 e i 5 milioni di abitanti, nettamente inferiore rispetto a tre secoli addietro. Dalla metà del Duecento, infatti, la popolazione aveva dovuto inizia-

numero infinito di morbi sconosciuti, catalogati indistintamente come "febbri" e "flussi" di varia natura. Nell'anno in cui Shakespeare veniva al mondo, nel registro dei nati e dei morti di Stratford il parroco scrisse accanto al nome del bambino Oliver Gunne tre parole pesanti come maci-

gni: "Hic incepit pestis", qui iniziò la peste. A seguito di quell'epidemia, nella sola Stratford morirono almeno duecento abitanti, circa dieci volte più del normale. I bambini furono preda facile del morbo: in genere la mortalità infantile era del 16%; ma nel 1564 morirono due bambini su tre.

Passeggiando per Londra (ma armati...)

Le case erano per la stragrande maggioranza miserabili e le condizioni igieniche spaventose. Anche i quartieri abitati da cittadini benestanti non erano di molto migliori. Il Tamigi era una presenza fondamentale per la città, ric-

cuor di tigre, rivestito del corpo d'una donna".

Alti e bassi tra una peste e l'altra



La Londra che aveva accolto questo giovane provinciale in cerca di fortuna doveva apparire ai suoi occhi come oggi New York a quelli di un giovane proveniente da un paesino della bassa padovana. Certo Stratford non era piccola rispetto a tanti altri villaggi dell'Inghilterra, ma tutti i suoi cittadini sarebbero stati comodamente in uno solo dei suoi teatri.

In realtà, come efficacemente dipinto dalla penna di Bryson nel suo libro dedicato a Shakespeare, la capitale non era un posto meraviglioso nel quale vivere, a meno che non si fosse di sana e robusta costituzione, svelti di occhio

chissimo di pesce (compresi delfini e balene: le cronache raccontano di una di esse che rischiò di restare bloccata tra le arcate del ponte di Londra) e indispensabile per i traffici commerciali e civili. Ovviamente non aveva gli argini controllati e si stendeva come e dove voleva; in alcuni punti raggiungeva anche i trecento metri di larghezza e a tratti era piuttosto impetuoso. Il

e di mano, furbi a sufficienza, o talmente pieni di speranze per il futuro da chiudere gli occhi su tutto.

Non sappiamo di preciso quando Shakespeare vi arrivò, ma il libello di Greene fu pubblicato quando il poeta aveva 28 anni, età che poteva già essere considerata matura se non avanzata, visto il tasso di mortalità di quell'epoca. «Londra - scrive Bryson - era una città difficile, affascinante e terribile, piena delle malattie in arrivo dalla terra e dal mare, crocevia di traffici e batteri. Ogni volta che una nuova epidemia iniziava a mietere vittime in città, chi poteva la lasciava immediatamente, reali compresi». Questa triste realtà aveva pesanti ripercussioni anche sul mondo del teatro: «Quando i morti per l'epidemia del momento arrivavano a quaranta - continua Bryson - venivano automaticamente sospesi gli spettacoli teatrali, per evitare ulteriori contagi».

Lo sfogo di Greene arrivò proprio poco prima di una di queste nuove ondate di peste, che nel 1592 portò alla chiusura dei teatri. Non era certo il momento migliore perché una cosa simile avvenisse: il libello dell'autore

ponte era una sorta di città nella città, con centinaia di botteghe, tanto rumore e un'infinità di gente. Ma era anche uno dei luoghi più salubri di Londra, grazie soprattutto al ricambio d'aria che altrove era praticamente inesistente, con tutte le conseguenze del caso. Attorno al fiume anche gli edifici erano molto ricercati e si era costruito molto, con palazzi alti fino a sei piani

morente dimostrava infatti che Shakespeare si stava facendo un nome come scrittore di teatro, e anche la sua carriera come attore - che non sarà comunque mai straordinaria - doveva essersi consolidata, come dimostrano alcuni documenti di quell'anno (d'altra parte sarà sempre anche attore, visto che il suo nome compare, in questa veste, almeno fino al 1608). A proposito dei suoi successi teatrali come autore, Bryson scrive: «Shakespeare fu una vera "bomba" nel teatro londinese dell'epoca, comparsa dal nulla ed esplosa grazie a immediati successi, primo fra tutti l'*Henry VI*, che fu un vero trionfo, incassando al debutto 3 sterline, 16 scellini e 8 pence; tanto che nei quattro mesi seguenti fu riproposto sulla scena altre tredici volte, più di qualsiasi altro spettacolo precedente».

Dal 1592 e per un paio d'anni, causa la peste, la vita di chi lavorava nel teatro dovette essere molto dura. Diverse compagnie presero la strada della provincia, cercando fortuna in pesantissime tournée per le campagne e i villaggi. Shakespeare, dal canto suo, si dedicò alla letteratura e fu in questo

e protesi sulle acque anche per una ventina di metri, sorretti da precarie palafitte e contrafforti.

Quando scendevano le tenebre, le porte della city venivano chiuse e vigeva il coprifuoco: ma doveva esserci una certa tolleranza in materia, specie in inverno. La criminalità era altissima: si rischiava letteralmente la pelle ogni volta che si usciva di casa.

periodo che nella sua vita entrò un personaggio destinato a lasciare un segno molto profondo e per molti versi ancora non del tutto compreso: il giovane, ambiguo, vizioso e viziato conte di Southampton. «Sei mesi dopo la chiusura dei teatri di Londra - ricorda Bryson - Shakespeare scrisse il poemetto *Venere e Adone*, con una sperticata dedica al diciannovenne e assai probabile bisessuale Henry Wriothesley (pronunciato "Rizzly"), terzo conte di Southampton e barone di Titchfield. Di lui possediamo una miniatura, opera del celebre ritrattista Nicolas Hilliard: ha una lunga chioma ramata, raccolta sulla sinistra; ma vale la pena ricordare che all'epoca gli uomini non portavano né i capelli così lunghi né acconciati in modo tanto femminile. Il poemetto che Shakespeare scrisse per lui fu uno straordinario successo letterario (...). Meno fortunato fu il poemetto successivo *Lucrezia violata*, ispirato al tema della castità e anch'esso dedicato al conte di Southampton».

Ma che cosa rappresentava per Shakespeare il conte di

Southampton? Come già detto è difficile dirlo con esattezza. Secondo alcuni, potrebbe essere proprio lui “il bel giovane” descritto nei *Sonetti* e con il quale Shakespeare avrebbe avuto una relazione: i *Sonetti*, d'altra parte, furono scritti in questo stesso arco di tempo, anche se la loro pubblicazione avvenne solo quindici anni più tardi. Quella di cercare la protezione di un nobile danaroso era comunque una prassi normale all'epoca, tanto più in periodi di magra come questo paio d'anni di peste. Il conte di Southampton era ricco, o meglio lo sarebbe stato, con una rendita annua di un 3000 sterline (circa un milione e mezzo di sterline di oggi): ma aveva le mani bucate e un terzo delle sue entrate andava alla madre; così non ci volle molto perché si ritrovasse in bolletta.

Il ritorno al teatro

Dopo i poemetti, i sonetti e soprattutto la peste, alla riapertura dei teatri Shakespeare si fece trovare pronto. Naturalmente, nel frattempo, lo scenario era cambiato. Prima di tutto, il più grande poeta dell'epoca, Christopher Marlowe, era morto



Christopher Marlowe

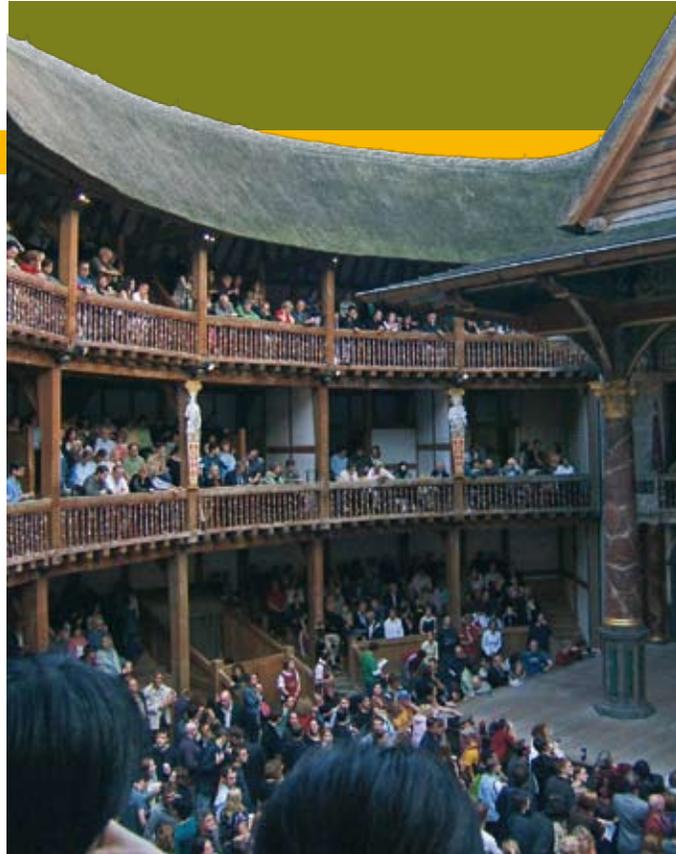
durante una rissa di taverna, ucciso da una pugnalata alla testa infertagli da Ingram Frizer. Aveva ventinove anni. Poco prima della sua morte, però, la sua stella aveva iniziato ad offuscarsi, a causa di sospetti di irreligiosità, ateismo e blasfemia sorti nei suoi confronti a seguito delle accuse mossegli, sotto tortura, da Thomas Kyd, autore e suo caro amico. Interrogato e poi rilasciato, aveva avuto l'ordine di essere sempre reperibile e la cosa non doveva aver fatto bene ai suoi nervi.

Shakespeare, intanto, si dedicava a opere come *Penne d'amor perdute*, *I due gentiluomini di Verona*, *La commedia degli errori*. Non molto, rispetto ai capolavori che Marlowe aveva già consegnato alla posterità: *La tragica storia del dottor Faustus*, *Tamerlano il grande*, *L'ebreo di Malta*. Certo, se a morire in quella taverna fosse stato Shakespeare, forse oggi in questa monografia staremmo parlando di Marlowe e non di lui.

Un anno dopo anche Kyd (autore di un testo di grande successo, *Tragedia spagnola*) moriva a 36 anni per le conseguenze delle torture subite. Greene se n'era già andato e Shakespeare, quindi, si ritrovava ad essere il primo della lista, almeno fino alla comparsa di Ben Jonson nel 1598: anzi, proprio in quell'anno Shakespeare recitò in una sua commedia, *Everyman in his Humour*.

Shakespeare attore

Ma come era diventato attore il nostro William? Un'ipotesi - ma tale è e tale resta,



Quando non c'era ancora la tv...

I teatri sorgevano nelle “liberties”, quindi al di fuori delle mura, in aree dove non erano in vigore le severe leggi della city. Qui si trovavano anche bordelli, prigioni, manicomi e varie attività rumorose e insalubri, come la tintura e la concia. I puritani non li potevano vedere, considerandoli ricettacoli di malattie veneree e perdizione, vista anche la presenza “ambigua” di giovani maschi che recitavano ruoli femminili (e così fu fino alla restaurazione del 1660). Nel suo libro su Shakespeare e l'epoca elisabettiana, Bill Bryson riporta una storiella spassosa e significativa per dipingere il clima che si respirava nei teatri: “Una giovane moglie prega il marito di poter assistere a uno spettacolo di successo. Il marito accetta di malavoglia, ma alla rigorosa condizione che la donna faccia attenzione ai ladri e tenga la borsetta nascosta sotto le sottane. Tornata

a casa, la donna scoppia a piangere e confessa che la borsetta le è stata rubata. Il marito, naturalmente, è sbalordito. Non ha sentito, sua moglie, una mano sotto i vestiti? Oh, sì, risponde lei sincera: ha sentito la mano di un vicino... ‘ma non pensavo che fosse lì per quello’”. Elisabetta però amava il teatro e i divertimenti in genere e finché fu sul trono la categoria non ebbe particolari problemi; lo stesso avvenne anche sotto il regno di Giacomo I. L'attività era comunque sottoposta a regole rigide, il cui rispetto era affidato al “Master of the Revels”, il sovrintendente agli allestimenti. Gli spettacoli iniziavano alle due del pomeriggio. Nelle strade erano distribuiti volantini che promuovevano quanto si sarebbe visto sul palcoscenico: l'inizio era segnato da un vessillo collocato sulla cima dell'edificio che avrebbe ospitato lo spettacolo e da squilli di trombe. Per la platea (in piedi all'aperto attorno

al palco) il costo del biglietto era di un penny, di due se ci si voleva sedere, di tre se si voleva anche un cuscino. Non poco, se si pensava che un uomo guadagnava in media uno scellino, ossia 12 pence. I soldi venivano messi in una scatola che poi veniva conservata nel "box office", una stanza a parte. Durante lo spettacolo erano in vendita frutta, birra, tabacco e dolci.

Uno spettatore stava al massimo a quindici metri dal palco, anche se i teatri erano molto grandi. La loro struttura, con scarne o nulle scenografie e mezzi tecnici pressoché inesistenti, ebbe una forte influenza sui testi del teatro dell'epoca: in pratica, la parola dell'autore dove stimolare la fantasia del pubblico a creare nella mente quello che sulla scena non era ancora possibile ricostruire; questo poteva sembrare un limite, ma in realtà fu uno dei pregi del teatro elisabettiano, che tra l'altro godette di una straordinaria libertà di ambientazione, spaziando da castelli o città a isole o foreste incantate. Una cosa su cui non si lesinava era il *sague*, per le scene di morte: si utilizzavano *sague* e interiora di pecore o montoni, oltre ad arti artificiali che venivano sparsi per il palco quando era necessario riprodurre un'ecatombe. In genere gli spettacoli si concludevano con un'allegria giga.

Un teatro, per sopravvivere, doveva avere almeno 3mila spettatori al giorno... e in genere ci riusciva.

nell'assoluta mancanza di prove - vuole che Shakespeare sia capitato nel posto giusto al momento giusto. Pare infatti che la compagnia dei Queen's Men si sia trovata in grave difficoltà proprio mentre passava per Stratford. Durante una lite, infatti, l'attore John Towe aveva accoltellato - per legittima difesa - il collega William Knell e quindi la formazione... cercava un attore. Un anno più tardi, la vedova di Knell, allora sedicenne, aveva sposato John Hemenges, che sarebbe più tardi divenuto uno dei più cari amici di Shakespeare, oltre che il curatore, con Henry Condell, del suo primo *in-folio*.

Quando l'ennesima ondata di peste allentò la sua forza, nel 1594, erano rimaste due sole compagnie rilevanti: gli Admiral's Men diretti da Edward Alleyn e quella che ora si chiamava Lord Chamberlain's Men, diretta da Richard Burbage, con Shakespeare tra gli attori.

Da allora e per un paio d'anni Shakespeare vide la propria fama di autore accrescersi in maniera notevole. La sensazione è che il poeta avesse appreso perfettamente i meccanismi per "funzionare" nel volubile mondo del teatro londinese: tra compagnie che avevano bisogno di spettacoli "sicuri" sul fronte della cassetta (per questo spesso si rielaboravano trame già utilizzate) e spettatori che, per il tempo in cui restavano a teatro, volevano dimenticare i disastri che li circondavano all'esterno, a volte ridendo alle buffonate del protagonista del momento, a volte commuovendosi per vicende d'amore melodrammatiche, a volte ancora scon-

Una lingua per noi ormai sconosciuta

Shakespeare fu un grande innovatore della lingua inglese, un accanito produttore di neologismi e di forme destinate a entrare nel linguaggio comune. Ma è anche vero che gran parte della sua lingua ri-

sulta a noi ormai incomprensibile.

Un interessante esperimento al riguardo è stato condotto nel 2005, proprio al Globe di Londra, quando fu messo in scena il dramma Troilo e Cressida nella "pronuncia originale": in quell'occasione il critico del *New Yorker* dichiarò di aver compreso circa il 30% di quanto ascoltato.

Tutti a tavola! Chi più... e chi meno

Un'amica di famiglia degli Shakespeare, tale Elinor Fettiplace, scrisse uno dei primi libri di economia domestica che la storia ci abbia consegnato. Grazie a lei conosciamo così alcune tra le ricette che all'epoca andavano per la maggiore, almeno tra le famiglie agiate. Ciò che subito salta agli occhi è che in età elisabettiana si utilizzavano materie prime che oggi ci farebbero storcere il naso se non sobbalzare, come la cicogna, la gru o il cigno, ma troviamo anche più "ortodossi" tortini agli

spinaci o meringhe con la panna.

La tavola della gente comune, naturalmente, era molto meno sofisticata: vi si potevano trovare pane scuro, formaggi e verdure e qualche volta un po' di carne. La patata, destinata al successo che sappiamo, era invece una *new entry* nella dieta europea e, almeno in Inghilterra, non era ancora così diffusa. I sudditi di sua maestà, invece, facevano pazzie per lo zucchero e i dolci, con le comprensibili conseguenze odontoiatriche: ma qualche dente annerito era simbolo di ricchezza, tanto che c'era chi se li colorava apposta. Quanto alle bevande, su tutte vinceva la birra.

volgendosi per le vicende di re e regine, principi e nobili assortiti. I drammaturghi migliori sapevano dare al pubblico tutto questo, stando però attenti a non pestare i piedi a qualcuno in fatto di politica e religione.

Shakespeare conosceva bene il suo mestiere: era un uomo di teatro, vi lavorava dalla mattina alle sera, e ne conosceva i segreti. Sapeva cosa le compagnie e il pubblico volevano, ed era una

vera macchina produttiva di successi. Niente di meglio per una compagnia e niente di meglio per le sue tasche, che infatti, in quegli anni cominciarono a riempirsi a sufficienza per garantire alla sua famiglia una vita agiata. La realtà del teatro inglese dell'epoca lo portò a sviluppare una notevole elasticità sul fronte drammaturgico, lontana dai vincoli impo-

Le compagnie dei ragazzi: quei “falchetti” di cui parla Rosencrantz nell’*Amleto*

Secondo Giorgio Melchiori (*Shakespeare*, ed. Laterza, 1994) «i caratteri del teatro elisabettiano vero e proprio sono il risultato di una felice

fusione fra una tradizione popolare derivante dalle sacre rappresentazioni (che le autorità protestanti avevano soppresse, ma che sopravvivevano in forma di *Interludes* presentati privatamente) e una tradizione colta che coglieva gli ultimi frutti del Rinascimento europeo, con opere di ispirazione classica rappresentate da complessi di ragazzi (studenti, coristi di chiesa)

nei colleges o nelle dimore aristocratiche». Continuavano comunque a esistere piccole compagnie professionistiche, che si esibivano nelle locande o in case private. Nei salotti patrizi, invece, andavano molto spettacoli a invito condotti da studenti e coristi, ma alla fine del ‘500 a questi ragazzi-attori si sostituirono giovani professionisti guidati da impresari teatra-

li che si facevano pagare a peso d’oro. Fra i due mondi vi era una distinzione anche sul fronte drammaturgico: il teatro “pubblico” usava copioni scritti spesso a più mani e finalizzati solo alla messinscena; il teatro “privato” utilizzava opere di stampo più squisitamente letterario, che puntavano molto sull’invenzione, il sensazionalismo e la satira. Nel primo Seicento

sti invece, per esempio, ai drammaturchi italiani: di questo periodo è, tra l’altro, l’invenzione del “diversivo comico”, figlio della commedia prestata alla tragedia, e grande varietà era consentita su generi, divisione dell’opera teatrale e quant’altro.

Prendiamo le opere di Shakespeare: si riscontra, in esse, una straordinaria varietà, con numeri di scene che vanno da sette e quarantasette e parti parlate che spaziano da quattordici a più di cinquanta. Quanto alla durata, basti dire che in media gli spettacoli duravano circa due ore e mezza e i lavori di Shakespeare potevano durare da circa un’ora (gli 800 versi de *La commedia degli errori*) alle quasi cinque dell’*Amleto*, tragedia-fiume che comunque si pensa nessuno abbia mai visto per intero.

Una macchina per il teatro

Essere un drammaturgo di professione aveva, comunque, i suoi svantaggi. Dover scrivere per vivere significava dover produrre molto e in poco tempo e quindi

non sempre il risultato era straordinario. Così facevano tutti, spesso lavorando anche in collaborazione, affidando a uno o più scrittori la stesura di parti del copione.

I ritmi forzati ai quali anche Shakespeare era sottoposto per sbarcare il lunario lasciarono dunque il segno. Prendiamo *Amleto*, ad esempio, che all’inizio ci viene presentato come studente ma alla fine risulta avere un’età che non corrisponde certo a questo status. Ancora, ne *I due gentiluomini di Verona* Shakespeare parla di “Duca”: ma un Duca c’era solo a Milano. *Misura per misura*, poi, è ambientato a Vienna ma quasi tutti i nomi dei personaggi sono italiani. Ci sono inoltre alcuni passaggi praticamente privi di senso, come la “scuola della notte” citata in *Pene d’amor perdute*

o ancora il verso del Re Lear che recita: “Swithald footed thrice the old, a nellthu night more and her nine fold”, ossia: “Tre volte San Vitoldo la terra percorse / la diavolessa incontrò e le sue nove compagnie”, il che non ha molto senso.

Gli anni della fama

Il periodo aureo di Shakespeare fu comunque quello compreso tra il 1596 e il 1603. Il 1596, in verità, fu un anno di dolore per il poeta. Ad appena 11 anni moriva infatti il suo unico figlio maschio, Hamnet. Difficile dire se e quanto Shakespeare abbia riversato nelle sue opere quel lutto. Alcuni studiosi ne vedono però qualche traccia in un passaggio del *Re Giovanni*, dove si legge: “Il dolore invade la stanza del mio figlio assente / giace sul suo

letto, cammina su e giù assieme a me / sfoggia la sua bellezza, ripete le sue parole / mi rammenta tutte le sue parti attraenti / riempie i vuoti indumenti della sua forma”. In quello stesso periodo, però, nascevano anche alcuni dei suoi personaggi più comici e grotteschi, primo fra tutti Falstaff. Che dire? Che la vita doveva comunque andare avanti, forse. O che ognuno ha il suo modo di elaborare il dolore. O ancora - senza voler peccare di cinismo - che quella era una società abituata alla morte, anche a quella di un bambino.

Il 1596 segnò comunque l’inizio della fase più brillante della carriera di Shakespeare. L’anno successivo il poeta poteva permettersi l’acquisto di New Place, un grande edificio di Stratford in cattive condizioni, ma che rappresentava comunque un evidente status-symbol, una sorta di consacrazione della posizione sociale raggiunta dal figlio di John Shakespeare. A questo punto, proviamo a fargli un po’ i conti in tasca. Scrive Bryson: «È impossibile dire quanto si arricchì William in quegli anni. Gran parte dei suoi gua-



I capi della cosiddetta “Congiura delle polveri”

si assistette a una vera e propria “guerra dei teatri”, cui accenna anche Amleto nell’opera shakespeariana: “C’è una covata di ragazzini - dice infatti Rosencrantz - falchetti che strillano a squarciagola, e ottengono per questo i più strepitosi applausi. Sono loro che vanno di moda ora, e mettono alla berlina i teatri pubblici (così li chiamano) al punto che certi che portano tanto

di fioretto (ossia hanno il rango di gentlemen, ndr) hanno paura delle penne d’oca (di chi fornisce i testi ai ragazzi, ndr) e quasi non osano più frequentare quei teatri”. Le compagnie dei ragazzi, però, con la satira si spinsero troppo in là: intorno al 1608-10 vennero emessi provvedimenti contro la loro attività, che praticamente arrivò alla soppressione».



Qui accanto un’immagine tratta dalla prima edizione delle opere di Shakespeare curata nel 1709 da Nicholas Rowe. Sulla scena è presente un attore del XVII secolo, Thomas Betterton, impegnato nella scena dell’Amleto durante la quale il fantasma di suo padre si confronta con lui nella camera di sua madre. Qui sotto Nicholas Rowe. In basso, Giacomo I



Rowe e gli altri

La prima biografia dedicata a Shakespeare risale al 1709, quando Nicholas Rowe, drammaturgo e poeta laureato britannico, dedicò al bardo un testo di quaranta pagine come introduzione alla nuova edizione delle opere di Shakespeare in sei volumi. Non mancavano gli errori, ma era comunque un inizio. Nel 1723 anche Alexander Pope si dedicò all’opera shakespeariana, ma fu tutt’altro che scientifico, così come fece l’attore David Garrick nel 1740 (che per esempio regalò un lieto fine al *Re Lear*). Le cose andarono meglio a partire da William Dodd, non proprio uno stinco di santo, ma indubbiamente di talento. Per parlare di vera e propria ricerca accademica occorre però attendere il 1763, con l’irlandese Edmond Malone, avvocato trasferitosi a Londra.

danni proveniva dalle quote che possedeva della compagnia teatrale. Dalle opere in se stesse avrebbe guadagnato relativamente poco: la tariffa del tempo per un copione finito era di circa 6 sterline, che potevano forse diventare 10 per le opere di prima grandezza. In tutta la sua vita, Ben Jonson guadagnò meno di 200 sterline dalle sue opere teatrali, e Shakespeare non avrebbe raggranellato molto di più». Aveva anche una rendita di circa 60 sterline all’anno, provenienti da una tenuta e da una parte delle decime di tre villaggi. Non aveva soldi a palate, ma si trattava comunque di cifre di tutto rispetto, a patto di non confrontarle con quelle da capogiro di nobili come James Hay, che per un

banchetto aveva speso 3300 sterline, o come il conte di Suffolk che con 190mila aveva acquistato una residenza di campagna, o come il celebre sir Francis Drake, che ne aveva raggranellate 600mila con una sola spedizione corsara nel 1580.

La congiura del 1601

La compagnia di Shakespeare passò un gran brutto momento nel 1601, quando si trovò coinvolta, sia pure marginalmente, in un complotto contro Elisabetta ordito da Robert Devereaux, conte di Essex. Il piano non funzionò, Devereaux ci rimise la testa e il conte di Southampton, anch’egli coinvolto, rischiò lo stesso trattamento, salvo essere risparmiato per l’intervento di sua madre e vedersi condannato a due anni di “prigione dorata” in alcuni appartamenti della Torre di Londra (per le quali pagava 9 sterline di affitto alla settimana). Quel che a noi più interessa, però, è che i Lord Chamberlain’s furono pagati da uno dei congiurati, sir Gelly Meyrick, per mettere in scena il *Riccardo II* in versione integrale: vale a dire, provocatoriamente, con

le scene della deposizione e dell’uccisione del re.

I Chamberlain’s furono comunque assolti da ogni accusa. La cosa più tragicamente ironica di questa faccenda è che appena due anni più tardi, nel 1603, la regina Elisabetta morì e al suo posto salì Giacomo VI di Scozia, figlio di Maria, divenendo, come re d’Inghilterra, Giacomo I.

Gli anni di Giacomo I

Durante il regno di Giacomo I Shakespeare scrisse la maggior parte delle sue opere più grandi. Alla morte della regina, la compagnia del poeta aveva chiesto la protezione del nuovo sovrano, come di prammatica, e va notato che la “patente” regia era stata concessa immediatamente. La compagnia aveva così cambiato nome in King’s Men, iniziando una nuova fase della propria attività che l’avrebbe portata a esibirsi a corte, fino alla morte di Shakespeare nel 1616, per ben 187 volte. Un paio d’anni appena dopo l’inizio del suo regno avvenne un episodio di grande rilevanza nella

continua ►





Due poeti che si confrontarono con la grandezza di Shakespeare: Milton (sopra) e Keats



storia d'Inghilterra e per la sua evoluzione successiva: la Congiura delle polveri, tentato complotto cattolico contro il re. Ideata da Robert Catesby (curiosamente protestante per tutta la vita salvo convertirsi al cattolicesimo dopo la morte della moglie), la congiura portò a una feroce repressione contro il cattolicesimo, che da quel momento in poi non fu più un problema per la corona inglese. Lo stava diventando invece - e anche il mondo del teatro ne avrebbe pagato le conseguenze - l'ortodossia puritana.

Gli ultimi anni

Il 1603 segnò l'inizio della fine della vita di Shakespeare. I suoi cari cominciarono a

morire. Quell'anno toccò al fratello Edmund, anch'egli attore, di appena 29 anni. Quattro anni dopo toccò a sua madre, arrivata comunque alla bella età di 70 anni circa. Nel frattempo dovette anche sopportare dispiaceri familiari di altro genere: in particolare, sua figlia Judith, da poco sposata con un tipo poco raccomandabile, aveva dovuto subire l'umiliazione di un adulterio divenuto pubblico per via di una multa comminata al marito fedifrago, colto in fragrante con la sua amante, destinata a morire di parto, qualche mese dopo, dando alla luce suo figlio. Nel 1609 venivano anche pubblicati, ma pare senza il permesso del poeta, i *Sonetti*, destinati a

confondere ulteriormente le idee su Shakespeare o - se si vuole - a farne senza dubbio una vera e propria icona gay o bisessuale. Poco o nulla si sa di essi, né quando furono scritti (anche se si suppone risalgano al periodo della grande peste degli anni '90 del '500) né chi li avrebbe ispirati. Chi sono dunque il *fair youth* e la *dark lady* di cui parla il poeta? John Middleton Murry, nel suo volume *Shakespeare*, edito da Einaudi nel 1953, li definisce «la storia di una breve ubriacatura causata dall'amicizia di un giovane aristocratico; di una rapida disillusione; del rinnovamento di relazioni amichevoli su di una base completamente diversa, quando Shakespeare era economicamente indipendente; di un graduale declino di quelle relazioni, culminante - a distanza di anni - nella violazione di ogni fiducia, che può essere stata provocata da una mera incuria del mecenate, ma che, anche in tal caso, riusciva altrettanto amara per Shakespeare quanto lo sarebbe stata se si fosse trattato di un tentativo deliberato d'insozzarlo».

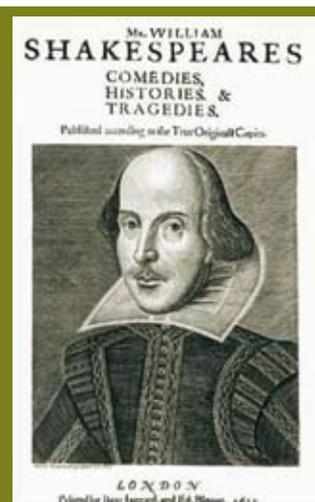
La fortuna dopo la morte

Mentre fu in vita, come abbiamo visto, Shakespeare fu un autore piuttosto affermato, tanto da consentirgli di vivere agiatamente. Ma non era certo quel fenomeno letterario che, con il passare del tempo, sarebbe diventato. Dopo il periodo della restaurazione, infatti, che non lo vedeva di buon occhio, fu nel Settecento che il fenomeno Shakespeare esplose. Ma perché? Che cosa c'è nella sua opera che non si trova in quella di altri né suoi contemporanei né di altre epoche? Le spiegazioni potrebbero essere tante quante sono i critici che l'hanno studiato. Bryson ha la sua opinione: «Si dice spesso - scrive - che ciò che rende unico Shakespeare è la sua capacità di illuminare i meccanismi dell'anima, e lo fa in modo superbo, ci mancherebbe; ma ciò che caratterizza davvero la sua opera (...) è una comprensione, chiara e palpabile, del potere incantatorio della parola. (...) E mai vi fu età migliore per crogiolarsi nei piaceri della lingua del sedicesimo secolo, quando la novità spirava sull'inglese come una brezza primaverile. Fra il 1500 e il 1650 apparvero circa dodicimila parole nuove». Secondo altri è invece la profondità psicologica dei personaggi il vero asso nella manica di Shakespeare: usava trame proprie anche ad altri, ma solo lui sapeva andare così a fondo. «*Omnia abeunt in mysterium*» - scrive dal canto suo Murry -: tutto sbocca in un mistero. Rendersi conto che è questa la verità della vita, vuol dire essere atterrito. E questa terrificante verità

In-folio, in-quarto e altri libri

Con il termine *in-folio* si intende un foglio che ha soltanto una piega verticale a metà della sua larghezza, il che produce due fogli o quattro pagine. In genere si trattava di fogli piuttosto spessi, alti una quarantina di centimetri. Con il termine *in-quarto* si indicava invece un volume composto da un foglio piegato due volte, così da formare quattro o otto

pagine compressive. Durante l'epoca in cui Shakespeare lavorò, come abbiamo visto, i libri cominciarono ad essere prodotti in maniera più economica e ad avere, quindi, una maggiore diffusione anche tra le classi meno abbienti, ma sempre, ovviamente, tra chi sapeva leggere (e non erano poi molti). Durante tutta l'età elisabettiana, comunque, furono



stampati qualcosa come 7mila titoli.

La tomba di Shakespeare a Stratford e... un mistero

Sulla pietra tombale del poeta sta scritto: “Buon amico, per amore di Gesù, trattieniti dallo scavar la polvere chiusa qui dentro! Benedetto colui che risparmia queste pietre, maledetto chi rimuove queste

mie ossa”. Un'altra tomba è però, di recente, salita agli onori delle cronache: quella dello scrittore Lord Fulke Greville, contemporaneo di Shakespeare, sepolto a Warwick. A quanto pare, nel sarcofago ci sarebbero

un corpo e alcuni libri, tra cui forse il manoscritto dell' *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare. Sarebbe una scoperta straordinaria, ma qualcuno si spinge oltre: e se Greville fosse... il vero Shakespeare?



della vita si trova in Shakespeare, come in nessun altro dei grandi libri dell'umanità. Non che Shakespeare abbia espresso questa verità nei termini di una consapevole formulazione, benché ci fosse indubbiamente un attimo in cui egli afferrò con piena consapevolezza, e tentò di esprimere il mistero che allora lo sopraffecce: ma quel che intendo dire è che Shakespeare stesso incarnò quella verità in maniera preminente. In lui la natura si esprime, e giunse alla coscienza di sé. (...) Si ha la sensazione che non sia un uomo a porre quelle domande che non conoscono risposta (...). In Shakespeare ci par di osservare la natura impegnata nel suo destino di scoprire se medesima; ma, poiché si tratta di un processo che non possiamo limitarci a osservare, in esso ci troviamo ad essere noi pure coinvolti». Anche alcuni poeti si confrontarono - o si scontrarono - con Shakespeare. Emblematici i casi di Milton e Keats, riportati dallo stesso Murry: «Milton (...) si è lagnato con lo spettro di Shakespeare: 'But thou, our fancy of itself bereaving, / Dost make us marble with too much conceiving' (Ma tu, di se medesima orbando la nostra fantasia, / marmo ci fai, per troppo meditare). Shakespeare - a dirla in

altre parole - paralizzava in Milton l'immaginazione, e impietriva il suo senso poetico, deviandolo nell'estraneo sentiero del cosciente pensiero. (...) Milton sapeva assai bene che in lui era accaduto qualcosa di irreparabile»; quanto a Keats, egli «temeva di ritrovarsi “erran-

te in un deserto sogno”; (*per questo*) Milton dovette farsi deliberatamente un nuovo stile e inventare un nuovo verso sciolto, la cui struttura fosse così netta da impedirgli di soggiacere al fascino dei facili ritmi di Shakespeare. Che fosse consapevole o meno il suo sforzo di rimanere

se stesso di contro a Shakespeare, l'invenzione del verso miltoniano è stato il tributo più alto che mai sia stato pagato alla potenza istintiva della poesia di Shakespeare (...). Keats subì similmente la magia di Shakespeare, ma poi si volse a Milton per lo schema del suo verso sciolto. Finalmente, quando giunse anche per lui la grande ora creativa, sentì il bisogno di svincolarsi. Non che tornasse allo schema di Shakespeare: lo strano, in Shakespeare, è che egli non ha schema alcuno».

È lo stesso Keats, poi, a collocare la poesia di Shakespeare in una categoria particolare: quella di *sensazione*, contrapposta a quella di *pensiero*, ossia a quella che “non viene naturalmente come le foglie dall'albero” e che per questo, diceva, “sarebbe meglio che non venisse affatto”. Per dare poi la parola a un suo contemporaneo, possiamo riprendere le parole di Ben Jonson, l'amico-rivale di tanta parte della sua vita: al paragone di quella di Shakespeare, ebbe a scrivere Jonson, nell'*in-folio* dedicato al poeta, la poesia di greci e romani è poca cosa, “perch'essi alla Natura non faceano corteggio, / ma non tutto a Natura debbo ascrivere: l'Arte, / o mio nobile Shakespeare, chiede in te la sua parte”.

L'intenso rapporto con il cinema

Il rapporto tra Shakespeare e il cinema è intenso. Il premiatissimo e arcioromantico *Shakespeare in love* (nella foto) non è che la punta di un iceberg che affonda le proprie radici nella storia della cinematografia. Questo è, ovviamente, un film su Shakespeare, ma ancor più numerose sono le trasposizioni cinematografiche di opere del bardo, dal classico *Othello* di e con Orson Welles all'*Amleto* con Mel Gibson, da *La bisbetica domata* con Elizabeth Taylor fino alle numerose pellicole dirette e interpretate da Kenneth Branagh.





E se Shakespeare fosse morto prima? E se

Però attenti al rischio

■ di Luigi Lunari

L'appunto

Probabilmente per questo articolo finirò all'Inferno: ma, almeno, non certo nel girone degli ipocriti e di quelli che per amor di quieto vivere rinunciano a dire *quel ch'hanno in core*, bensì in quello dei colpevoli di lesa maestà. Shakespeare? Mi vien fatto di ripetere quel che don Abbondio pensava del Cardinal Federigo ("Che sant'uomo, ma che tormento!") parafrasandolo in "Che grande autore, ma che rompiballe!".

Sotto un certo profilo, ho senz'altro ragione: il teatro di Shakespeare è un macigno che pesa sulle programmazioni di ogni compagnia, sulle ambizioni di ogni attore: è un *must* onnipresente, una fonte inesauribile di titoli sicuri, un'ottima occasione di recite scolastiche, che spesso però ingenerano nei disarmati spettatori una diffidenza per il teatro destinata a durare per tutta la vita.

Ma al di là di queste punzecchiature, probabilmente causate anche dal mio fastidio di autore nel vedere tanto spazio occupato dal Nostro, c'è qualcosa che si possa dire onde scalfire un poco la "Bardolatria", ovvero quell'adorazione (che la dottrina riserva al Padreter-

no e solo a lui) che il teatro inglese, e non solo, tributa al grande Bardo?

Cominciamo con la piccola malignità di un paragone con il suo contemporaneo Christopher Marlowe, nato due mesi prima di lui ma morto, ventinovenne appena, ventitré anni prima. Se Shakespeare fosse vissuto quanto Marlowe, che cosa ci resterebbe della sua opera? Il poemetto *Venus and Adonis*, il mediocre *Enrico VI* e l'orripilante *Tito Andronico*. Passo e chiudo. Ben poca cosa, ad onor del vero, rispetto al *Faust*, al *Tamberlano*, all'*Ebreo di Malta* e a quello straordinario capolavoro che è *Edoardo II*. In questa situazione, Marlowe conserverebbe tutta la sua grandezza, Shakespeare non sarebbe neppure ricordato come autore minore.

Certo: la storia non si fa con i "se" e con i "ma", tanto più che il sottoscritto nutre la superstiziosa convinzione che un grande poeta non muoia se prima non ha detto tutto quel che doveva dire: e questo vale per Marlowe, come per Franz Schubert o Georg Büchner, o - in altro ma analogo campo - Evaristo Galois. E - inoltre - uno è libero di scrivere quanto gli pare, dopo le esperienze che più gli paiono utili. Non

insistiamo dunque più che tanto con il paragone con Marlowe, e ci limitiamo a buttarlo tra i piedi dei troppo solerti bardolatri.

Altre due noticine: nel Settecento neoclassico, Voltaire descrisse l'opera di Shakespeare come un cumulo di spazzatura nel quale si trovano straordinarie e preziosissime perle. Da ragazzino la cosa mi scandalizzava profondamente, oggi - molto più giovane e indipendente di giudizio - non posso fare a meno di riconoscere la giustezza di questa diagnosi, se pur espressa in modo pittorescamente provocatorio. Del resto - al pari di Mourinho - neanche Voltaire era un pirla, e quel che ha detto va preso in seria considerazione: e in effetti, come conciliare - faccio solo un esempio - gli straordinari monologhi del *Riccardo II*, del *Re Giovanni*, dell'*Enrico V*, del *Riccardo III* con il ciarpame della trama dell'*Amleto*, delle sgangheratezze di *Molto rumore per nulla* o della *Dodicesima notte* o della stessa mitica *Tempesta*, se non appunto dando per buona la sostanza del giudizio di Voltaire?

Seconda noticina: *Better than Shakespeare?*, si chiedeva George Bernard Shaw a proposito della propria

Voltaire avesse avuto ragione? Fra tanti “se”, resta grande di diventare “bardolatri”

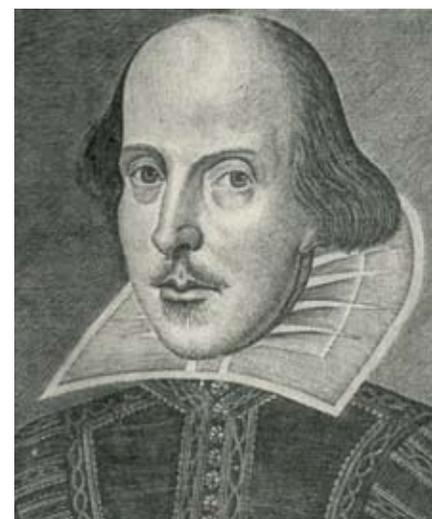
opera, paragonata a quella dell'onnipresente Bardo. Con questo egli non intendeva farne una questione di valore estetico e poetico, quanto rimproverare all'opera di Shakespeare la mancanza di una concreta e immediata utilità sociale: qualità che rivendicava invece per le proprie commedie, impegnate nella denuncia delle contraddizioni e delle magagne della buona e perbene società vittoriana. Ma anche questi due strali - al pari del paragone con Marlowe - mancano il segno: a Voltaire si può rispondere (ma Voltaire lo sapeva benissimo) che di un autore valgono le cose buone che fa, e che - ripulite di ogni spazzatura - le perle che si trovano nel teatro di Shakespeare gli valgono comunque l'immortalità; a Shaw si può osservare (ma anche Shaw lo sapeva benissimo) che la bellezza e la verità poetica sono dei valori di utilità anche sociale, sia pure largamente intesa: e basterebbe a questo proposito il monologo di Shylock sulla eguaglianza umana, a dimostrare quanto infinite siano le vie del Signore anche per quello che riguarda la letteratura. Nessuna bardolatria, insomma, perlomeno da parte mia.

Ma a che cosa si deve il fatto che a trecentonovantatré anni dalla sua morte, io sia qui a parlarvi ancora di Shakespeare? E che almeno dal 1660 (da quando cioè il teatro riprese a vivere dopo l'eclissi del periodo puritano) la presenza del suo teatro è un fattore di assoluta e ininterrotta e dilagante continuità? A mio avviso, due sono gli elementi concreti che stanno alla base di questo fenomeno: il primo è la pubblicazione del grande in-folio in cui due colleghi di Shakespeare raccolsero nel 1623 tutte le opere del bardo, consegnandole così alla posterità, con il peso e l'autorevolezza delle Tavole della Legge che Mosè portò giù dal Monte Sinai. La seconda è in un certo senso il rovescio della medaglia disegnata da Voltaire, e - modestamente - ribadita dal sottoscritto: il fatto cioè che in quell'immane cumulo di immondizie e di sgangheratezze, ciascuno si sentì libero di ritagliarsi lo Shakespeare che più gli faceva comodo, e di stratonarlo nella direzione preferita. A volte si è trattato di banali tradimenti da *soap opera* (come quando si storcavano a lieto fine tragedie come *Re Lear* o *Giulietta e Romeo*); più spesso, soprattutto in età moderna, si è condotto

il testo ad un ordine e a una dignità formale di più sorvegliata fattura, da un lato poggiando sulla necessità di tagli più che abbondanti, da un altro lato servendosi del testo per letture attualizzanti (*Giulio Cesare* in orbace, *Enrico V* infilato nel Terzo Reich...). La mole stessa di un testo shakespeariano (oltre al fatto non secondario che Shakespeare non sia più in grado di protestare e di difendersi) rende possibile quel sistematico massacro scenico che sarebbe impensabile per le opere del Cinquecento italiano (dalla *Mandragola* di Machiavelli al teatro dell'Aretino e del Ruzzante), del tutto compiute e perfette e per ciò stesso intangibili (altro paragone inteso a scalfire il mito della bardolatria!). In questo “massacro” finiscono con lo scomparire cose come l'illeggibile riassunto della legge salica nel primo atto dell'*Enrico V*, le avventurose panzane di cappa e spada del IV e V atto dell'*Amleto*, i risibili eccessi sadici del *Tito Andronico* e le altre più leggere sciocchezze degli innamorati che pur travolti dal desiderio rallentano l'azione drammatica per correre a farsi benedire con giuste e legittime nozze, come Olivia e Sebastiano

nella *Dodicesima notte*. Ai bardolatri - come cartina di tornasole - consiglieri pertanto una serena e disinteressata lettura dell'*Amleto*: pronto, se del caso, ad aprire un dibattito.

Per il resto... guardo con speranza al cinema, assai più in grado di produrre testi di Shakespeare con una economicità e una funzionalità impossibili al teatro, come a una benedetta guerra di liberazione. Ma di questo già si è parlato in altra occasione, ed è inutile che io mi ripeta. Ed infine... vedo con terrore avvicinarsi il quarto centenario della morte di Shakespeare, con lo tsunami celebrativo che si scatenerà. Forse - carta d'identità alla mano - non ci sarò più. Eviterò lo tsunami, ma riconosco che morire per evitarlo è un duro prezzo!





COLLANA

DOCUMENTI

in collaborazione con



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**

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

Ottobre 2009

■ di Roberto De Giuli

IMPORTANTE: la scadenza è prorogata al 15 dicembre '09

Il Decreto Legge 29 novembre 2008 N. 185, cosiddetto decreto anticrisi, convertito, con modificazioni, dalla Legge 28 gennaio 2009 N. 2, ha introdotto con l'art. 30, intitolato *Controlli sui circoli privati*, l'obbligo, per gli enti di tipo associativo in possesso dei requisiti richiesti per avvalersi delle agevolazioni previste dall'art. 148 del Testo Unico delle imposte sui redditi e dall'art. 4 del Decreto istitutivo dell'IVA che intendano continuare ad avvalersi di dette agevolazioni, di trasmettere per via telematica all'Agenzia delle Entrate i dati e le notizie rilevanti ai fini fiscali mediante un apposito modello da approvare entro il 31 gennaio 2009.

Le agevolazioni previste dalle sopra menzionate norme fiscali consistono nella de-commercializzazione delle attività (ad esclusione di alcune specificamente elencate) svolte in diretta attuazione degli scopi istituzionali, effettuate verso pagamento di corrispettivi specifici nei confronti degli iscritti, associati o partecipanti, di altre associazioni che svolgono la medesima attività e che per legge, atto costitutivo o statuto fanno parte di un'unica organizzazione locale o nazionale, dei rispettivi associati o partecipanti e dei tesserati dalle rispettive organizzazioni nazionali, nonché le cessioni anche a terzi di proprie pubblicazioni cedute prevalentemente agli associati. È il caso, ad esempio, dell'organizzazione di corsi a cui partecipano gli iscritti all'associazione e per i quali

Modello Eas: per gli iscritti Fita disponibile un aiuto qualificato

Servizio per i soci

Per venire incontro alle esigenze delle associazioni artistiche iscritte, Fita Veneto ha stipulato un accordo con il dott. Roberto De Giuli, in qualità di intermediario abilitato Entratel, per la compilazione e l'invio telematico di detto modello. L'accordo prevede due possibili interventi: il primo consiste nella copiatura e nella trasmissione telematica di un modello precompilato dal responsabile di compagnia (e per questo servizio la tariffa è di 40 euro); il secondo consiste invece in un servizio di assistenza per la compilazione del modello e nella trasmissione dello stesso (da 60 a 80 euro a seconda della difficoltà incontrata nella compilazione). Le associazioni artistiche interessate devono consegnare il precompilato o prenotare l'assistenza del dott. De Giuli al rispettivo presidente provinciale entro il 30 novembre prossimo, versando nel contempo anche la somma richiesta per l'intervento di interesse.

viene richiesto il pagamento di un corrispettivo. Oppure del corrispettivo riconosciuto ad una compagnia per l'allestimento e la rappresentazione di uno spettacolo all'interno di una rassegna organizzata da un'altra compagnia o dall'organizzazione territoriale (es. FITA provinciale o regionale).

Alla fine di gennaio 2009 non risultava tuttavia approvato lo specifico provvedimento, che è stato invece approvato solo lo scorso 2 settembre.

È stabilito che il modello debba essere presentato per la prima volta entro il 30 ottobre 2009 da tutti gli enti associativi costituitisi entro il 31 agosto 2009 mentre, a regime, va presentato entro

60 giorni dalla costituzione. In caso di variazione dei dati comunicati il modello deve essere nuovamente presentato (completo di tutti i dati richiesti, anche quelli non variati) entro il 31 marzo dell'anno successivo a quello in cui si è verificata la variazione.

Tuttavia, venerdì 16 ottobre scorso, la stampa specializzata ha diffuso la notizia secondo cui **il termine di presentazione stabilito in origine al 30 ottobre 2009 è prorogato al 15 dicembre 2009**, per cui **tale nuova scadenza vale anche per le associazioni costituite fino al 16 ottobre 2009**. Al momento di andare in stampa è attesa l'ufficializzazione di

tale nuova scadenza, da parte dell'Agenzia delle Entrate, in un apposito documento di prassi, presumibilmente una circolare, nel quale sarà spiegata nel dettaglio anche la semplificazione prevista per talune associazioni già "note" alla Pubblica Amministrazione, quali le ONLUS, le Organizzazioni di Volontariato, gli Enti di Promozione Sociale, le associazioni sportive iscritte al CONI, le associazioni religiose riconosciute dalle confessioni con le quali lo Stato ha stipulato patti, accordi o intese.

La presentazione del modello deve essere effettuata **esclusivamente in via telematica**, direttamente dagli enti associativi, previa acquisizione delle credenziali, cioè il codice Pin e la password, recandosi presso un ufficio locale dell'Agenzia delle Entrate, oppure tramite intermediari abilitati Entratel (commercialisti, C.A.F. e altri soggetti che svolgono pratiche fiscali).

La presentazione telematica si effettua utilizzando il prodotto informatico denominato "MODELLOEAS" prelevabile gratuitamente attraverso il sito internet www.agenziaentrate.gov.it, che però non è a tutt'oggi disponibile, mentre è disponibile sul sito medesimo il modello con le relative istruzioni ed il provvedimento di approvazione.

Al lavoro
la formazione
guidata da
Vescovo e
Valerio, che
dopo la buona
anteprima a
Verona inizierà
a girare nei
primi mesi del
prossimo anno.
La scelta di
tradurre il testo
in Veneto?
Gli garantisce
una nuova e
maggiore presa



Balasso, beato tra le donne in una “Bisbetica” da scoprire

■ di Giuseppe Barbanti

Natalino Balasso e Stefania Felicioli saranno nuovamente insieme, a partire da marzo 2010, a capeggiare, rispettivamente nei panni dell'inossidabile Petruccio e della faticosamente “placata” Caterina, la compagine per il resto tutta al femminile de *La bisbetica domata*: lo spettacolo andato in scena al Teatro Romano di Verona per il Festival Shakespeariano nella scorsa estate sarà, infatti, ripreso nell'allestimento del Teatro Stabile di Verona nella parte finale della stagione 2009-

2010, con alcune decine di repliche in programma nei teatri veneti e lombardi.

La polemica sul dialetto in Veneto, che ha preso piede in questo scorcio di fine estate - inizio autunno, rischia di non far percepire l'esatto spessore di un'operazione come la traduzione in dialetto veneto del celebre testo del Bardo ambientato nella nostra regione, mai tentata in precedenza nella prestigiosa cornice dell'Estate Teatrale Veronese con altri testi del drammaturgo inglese. Il colore e la vivacità dei dialoghi,

l'emergere di sfaccettature nuove dei personaggi, più credibili e vicini al pubblico che li avverte legati, grazie al dialetto, da un rapporto più vero, sono il risultato più tangibile della scommessa vinta da Piermario Vescovo, professore di letteratura teatrale all'università Cà Foscari di Venezia, e Paolo Valerio, che assieme a lui ha curato la regia dell'allestimento.

Certo la traduzione è un elemento fondamentale per l'esito squillante riscosso dallo spettacolo, proprio perché la riscrittura del testo

☆ **IL PETRUZZELLI
TORNA A VIVERE**

Una bella notizia non fa mai male. Questa riguarda il Teatro Petruzzelli, tornato alla vita dopo il rogo che lo aveva distrutto la notte del 27 ottobre 1991. Suggestiva la cerimonia di riapertura, con immagini

di fiamme proiettate sulla volta e con la voce di Maria Callas a eseguire l'aria *Casta diva* dalla *Norma* di Bellini, proprio l'opera rappresentata quella faticosa sera di diciotto anni fa. Al maestro Fabio Mastrangelo il compito di dirigere le prime note della rinascita: l'inno di Mameli e poi la *Nona* di Beethoven.

☆ **MILANO, PICCOLO
PER PINOCCHIO**

Si intitola "La vera storia di Pinocchio raccontata da lui medesimo" la nuova produzione del Piccolo di Milano dedicata ai bambini dai 6 ai 10 anni. Si tratta di "una bizzarra autobiografia in musica",

che immagina cosa può essere successo a Pinocchio dopo la fine della favola di Collodi. Scritto, diretto e interpretato da Flavio Albanese, lo spettacolo presenta un Pinocchio cantastorie, che gira il mondo narrando a grandi e piccoli le sue avventure, fra sapori antichi e moderne tecnologie. Le musiche sono di Fiorenzo Carpi.

Lucia Schierano



in dialetto ne ha sicuramente favorito la rivitalizzazione, rendendo molto più facilmente comprensibili e spesso comici passaggi in precedenza in italiano di assai più difficile resa. L'alternarsi di vita e sogno ha fatto emergere assonanze con l'opera di Ruzante, autore quasi certamente sconosciuto a Shakespeare, ma studiato e approfondito da Vescovo, sia come studioso che da uomo di spettacolo.

E le atmosfere ruzantiane prendono qua e là corpo nel corso di una messa in scena molto agita e vivace, segnata da un'altra scelta di campo, quella di contrapporre al Petruccio-Balasso, unico maschio in scena, uno stuolo di attrici, alle prese per lo più con personaggi maschili. Balasso è un fiume in piena,



I registi Vescovo e Valerio

che si trova a suo agio, così come è, nei panni del "provinciale" Petruccio, mentre Stefania Felicioli costruisce la sua Caterina anzitutto nel doloroso confronto con la sorella Bianca, più bella e più malleabile, e poi nel rapporto con Petruccio. L'astrazione, spesso in agguato nella poetica shakespeariana, finisce con l'essere sorretta da una lingua avver-

La traduzione avvicina i vari personaggi al pubblico veneto e dona richiami ruzantiani

tita almeno nelle repliche veronesi molto più viva e concreta del consueto.

Sotto il profilo visivo, sicuramente curiose e d'effetto le scenografie disegnate da Gek Tessaro nel corso dello spettacolo dal tavolo della regia e proiettate poi su un grande schermo collocato sul fondale. Dal vivo anche le musiche composte dal maestro Antonio di Pofi.

Insomma serate di teatro a tutto tondo in riva all'Adige. Di particolare interesse l'interpretazione che di Grumio, uno degli spasimanti di Bianca, ci ha offerto Lucia Schierano. Accanto a lei, a fianco della coppia mattatrice della serata, Linda Bobbo, Ursula Joos, Silvia Masotti, Marta Meneghetti, Carala Stella, Antonella Zaggia e Camilla Zorzi.

produzioni

A vent'anni dalla morte, un ricordo del grande autore drammatico, conside-

Samuel Beckett, con lui l'impossibilità di

Vent'anni fa, il 22 dicembre 1989 moriva Samuel Beckett, scrittore e drammaturgo irlandese, considerato uno dei padri del "teatro dell'assurdo". Nato a Dublino nel 1906 fu studente, assistente e amico di

James Joyce e nel 1969 ricevette il Premio Nobel per la letteratura. Morì a Parigi nel 1989.

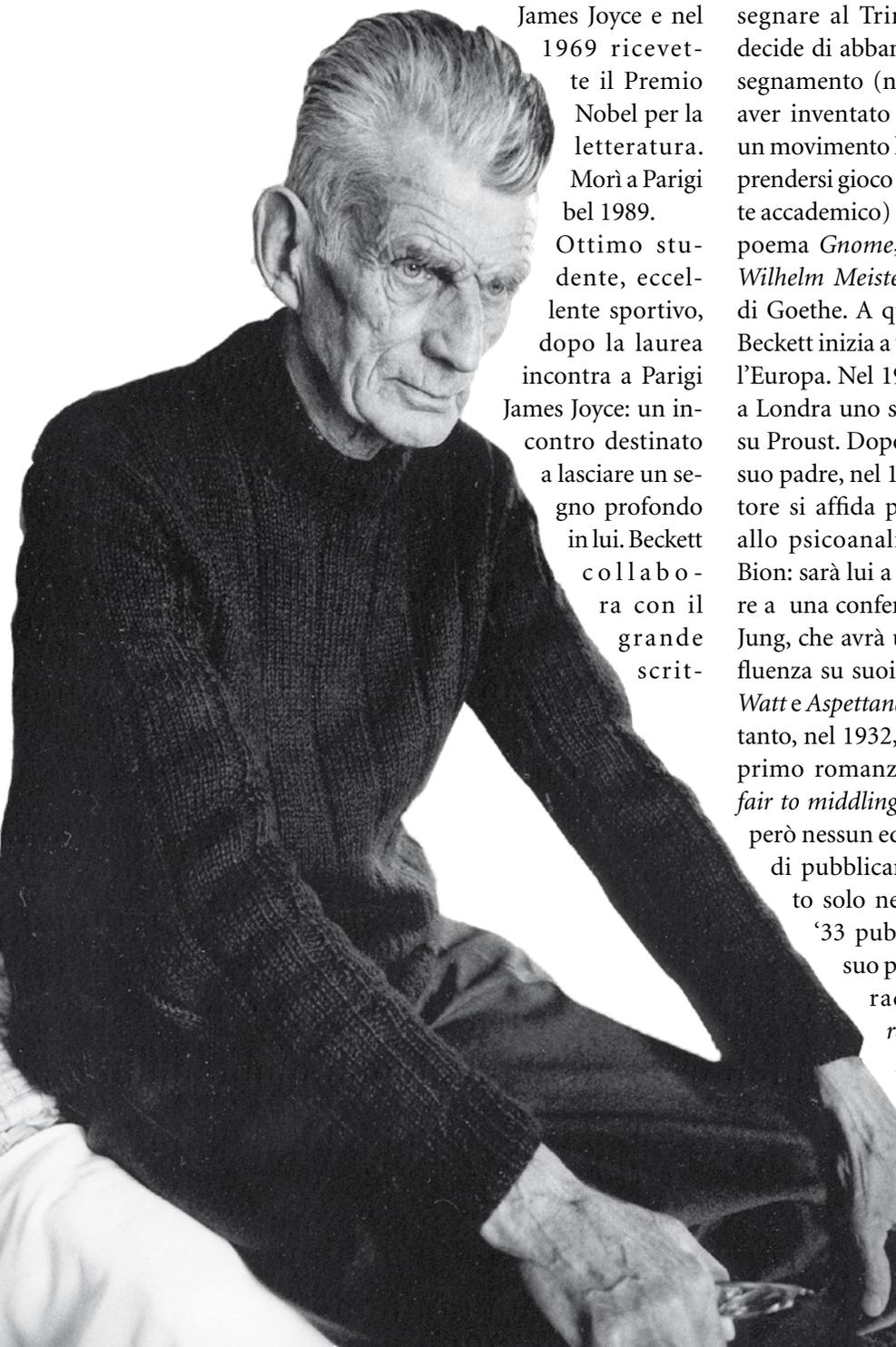
Ottimo studente, eccellente sportivo, dopo la laurea incontra a Parigi James Joyce: un incontro destinato a lasciare un segno profondo in lui. Beckett collabora con il grande scrit-

tore tra l'altro nella traduzione in francese di *Finnegans Wake*. Ma il loro rapporto è destinato a incrinarsi quando Beckett non accetta l'amore di Lucia, figlia di Joyce sofferente di schizofrenia.

Tornato brevemente a insegnare al Trinity College decide di abbandonare l'insegnamento (non prima di aver inventato un autore e un movimento letterario per prendersi gioco dell'ambiente accademico) e compone il poema *Gnome*, dedicato al *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe. A questo punto, Beckett inizia a viaggiare per l'Europa. Nel 1931 pubblica a Londra uno studio critico su Proust. Dopo la morte di suo padre, nel 1933, lo scrittore si affida per due anni allo psicoanalista Wilfred Bion: sarà lui a farlo assistere a una conferenza di Carl Jung, che avrà una forte influenza su suoi lavori come *Watt* e *Aspettando Godot*. Intanto, nel 1932, scrive il suo primo romanzo, *Dream of fair to middling women*, che però nessun editore accetta di pubblicare (sarà edito solo nel 1993). Nel '33 pubblica però il suo primo libro di racconti, *More Prick Than Kicks* (*Più pene che pane*).

Molto importanti sono poi i suoi numerosi saggi, in particolare quelli dedicati a poeti e scrittori irlandesi. Nel 1935 pubblica il volume di poesie *Echo's Bones and Other Precipitates* (*Ossa d'eco*), lavora al romanzo *Murphy*, che pubblicherà nel '36, e cerca di farsi accogliere come apprendista dal regista Sergei Eisenstein: ma il progetto non andrà in porto. In quegli anni decide di trasferirsi a Parigi, dove ritrova Joyce e frequenta altri personaggi di spicco, da Alberto Giacometti a Marcel Duchamp, a Peggy Guggenheim, con la quale ha una breve relazione. Nel 1938 viene accoltellato e al suo capezzale giunge tra gli altri Suzanne Dechevaux-Dumesnil, con la quale si legherà per la vita. Durante la seconda guerra mondiale, Beckett si unisce alla resistenza francese dopo l'occupazione tedesca del 1940, il che gli frutta la Croix de guerre e la Medaille de la Resistance del governo francese.

Tornato a Dublino nel 1945 ha una sorta di illuminazione su quello che doveva essere il suo percorso letterario, come riporterà ne *L'ultimo nastro di Krapp*. In quegli anni, Beckett lavora a diverse opere e tra l'altro al romanzo *Mercier et Camier*, considerato premessa del suo



Un intenso ritratto di Samuel Beckett
Il drammaturgo nacque nel 1906 e morì nel 1989

rato tra i padri del Teatro dell'Assurdo con opere come "Aspettando Godot"

comunicare è divenuta teatro

lavoro più celebre, *Aspettando Godot*. Di lì a poco compone anche la sua "trilogia" di romanzi: *Molloy*, *Malone Muore* e *L'innominabile*.

È con *Aspettando Godot*, si diceva, che Beckett ha ottenuto la sua "eternità artistica". Vivian Mercier, critico dell'epoca, sull'*Irish Times* del 18 febbraio 1956 scrisse al riguardo che con quest'opera Beckett «ha realizzato il teoricamente impossibile, un'opera in cui non succede nulla, ma che tiene incollati gli spettatori ai loro posti. In più, considerando che il secondo atto è una ripresa leggermente differente del primo, ha scritto un'opera in cui non succede nulla due volte».

Anche in questo caso, come in diverse altre sue opere, Beckett scrisse la prima stesura dell'opera in francese, con il titolo *En attendant Godot*, fra l'ottobre del 1948 e il genna-

io del 1949. La pubblicazione avvenne però solo nel 1952 e un anno dopo fu eseguita la prima rappresentazione al Theatre de Babylone a Parigi, ottenendo reazioni contrastanti. La traduzione in inglese arrivò nel 1955, insieme a diverse altre critiche negative, escluse quelle di Harold Hobson e di Kenneth Tynan. Giudizi altalenanti anche negli Stati Uniti: un disastro a Miami, un trionfo a New York. Da lì in avanti, però, le cose iniziarono a cambiare e l'opera ottenne quel successo che ancora oggi si mantiene intatto.

Dopo il conquistato successo di quest'opera, Beckett si dedicò con assiduità anche al teatro, sia come drammaturgo che come regista, oltre a continuare a occuparsi di radio, televisione, cinema e saggistica. Tra le sue opere di maggior successo, *Finale di partita* del 1957, il già ricordato *L'ultimo nastro di Krapp*, *Giorni Felici* del 1960 e *Play* del 1963.

Nel 1961, intanto, aveva segretamente sposato Suzanne, che morirà il 17 luglio 1989. Pochi mesi dopo lui la seguirà. Sono sepolti insieme nel cimitero di Montparnasse a Parigi.

L'opera di Beckett è comunemente divisa in tre periodi: il primo, che va fino

alla fine della Seconda Guerra Mondiale; il secondo e più fertile, dal 1945 ai primi Anni '60; il terzo, fino alla morte, caratterizzato da uno stile minimalista.

Interessante notare come il secondo periodo si differenzi dal precedente per un sostanziale allontanamento di Beckett dallo stile del maestro Joyce, come si evince in particolare dai romanzi della trilogia. La "letteratura totalizzante" (raccontare tutto, accumulando informazioni e strati di lettura) cede il passo in Beckett al riconoscimento dell'impossibilità, per lo scrittore, di comprendere e tradurre in scrittura il reale. Il paradosso del "dire che non c'è niente da dire" diviene per lui l'unica strada possibile. Raccontare cose non reali e riconosciute come tali diviene, per i personaggi di Beckett, l'unico strumento per sentirsi in qualche modo vivi.

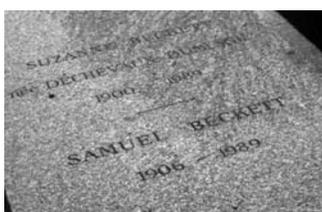
Dopo la scrittura della trilogia, Beckett entrò in una fase di profonda crisi, come si manifesta nei *Testi per nulla* del 1954, che richiamano in particolare *L'innominabile*. Ma come si legge nel libro - "Non posso continuare, devo continuare" - la scrittura deve andare avanti, modificandosi però in opere decisamente più brevi e dal notevole peso specifico; tra queste si possono ricordare *Com'è* (1961), *Compagnia* (1979), *Worstward Ho* (1984).

Un addio anche ad altri volti di cinema e teatro

Oltre a quello dei vent'anni dalla morte di James Joyce, sono altri gli analoghi anniversari da celebrare. Nel 1989 lasciava infatti questa vita, tra gli altri, l'attore **Laurence Olivier**. Parallelamente a una tempestosa vita privata, Olivier visse una straordinaria carriera artistica sia per il teatro che per il cinema.

Nello stesso anno moriva anche **Bette Davis**, icona del cinema americano grazie al suo fascino ambiguo e inquietante. Era nata nel Massachusetts nel 1908. Alla recitazione era arrivata dopo un inizio nella danza, come allieva della celebre Martha Graham.

Venendo all'Italia, tra gli addii celebri di quell'anno si possono ricordare quelli a **Vittorio Caprioli**, **Carlo Dapporto** ed **Elsa Vazzoler**. Nato a Napoli nel '21, Caprioli si diplomò alla D'Amico nel '41 e nel '48 fu al Piccolo nella *Tempesta* di Strehler; lavorò per radio, cinema e tv, ma anche per il teatro, dove conobbe Franca Valeri, sua compagna di vita. Dapporto fu invece uno dei grandi del varietà italiano e collaborò con molti altri volti noti, da Campanini alla Osiris. La trevigiana Vazzoler, infine, legò il suo nome sia teatro che al cinema. Fu apprezzata interprete soprattutto di classici dialettali, da Ruzante a Goldoni.



La tomba di Beckett e moglie
Sopra, James Joyce

■ di Roberto Zannoli
Regista della compagnia

La Tarvisium Teatro compie trent'anni. Per fare un complimento si è soliti dire "trent'anni... ma non li dimostra". Ma se quella dei trent'anni è l'età della maturità, della presa d'atto delle proprie possibilità e dei propri limiti, dei primi bilanci esistenziali, allora siamo orgogliosi di affermare che la Tarvisium Teatro i suoi trent'anni li dimostra tutti. Era l'autunno del 1979 quando un gruppo di giovani e meno giovani, con alla testa Arturo Malossi, poveri di mezzi ma ricchi di entusiasmo davano vita ad un sodalizio culturale che allora prese il nome di "Compagnia del Teatro Veneto Tarvisium".

Consigliati e incoraggiati dall'esperienza e dalla levatura artistica del mai dimenticato Giorgio Colleoni, spinti dal fervore proprio degli anni verdi di Paola Soligo e Roberto Bressan, confortati dalle doti organizzative della inossidabile Vaina Cervi Molin, dopo cinque mesi di prove la compagnia aprì il sipario - che ininterrottamente da trent'anni continua a scorrere - su *I Balconi sul canalasso* di Alfredo Testoni.

Da allora venti sono state le commedie portate in scena. Il che, riassunto in pillole, significa: 4 registi, 73 attori, 20 tecnici, 1960 ore di prove, 543 rappresentazioni, 380 papere dette, 3258 aperture e chiusure del sipario, 6516 pizze consumate, 38710 km percorsi e infine... 1.000.000 di applausi: beh, più o meno.

Ricordo a tutto tondo del regista Roberto Zannoli, fra amici di ieri e di oggi, spettacoli messi in scena, pizze consumate e chilometri macinati tra un alzarsi e un richiudersi di sipario: tanti momenti da rivivere con il pubblico

Tarvisium, trent'anni di teatro



Una scena di "Tre in città"

Per l'occasione per quattro sabati consecutivi dal 26 settembre scorso abbiamo voluto proporre al pubblico di Treviso, al Teatro Aurora, quattro momenti dell'evoluzione che ha contraddistinto il percorso artistico degli ultimi dieci anni, dal testo in dialetto alla commedia sofisticata.

Con *Un premio alla fameja* di Aldo Durante i riflettori si sono accesi sul grigio Municipio di un paese del Trevigiano, alla vigilia del terribile bombardamento del 7 aprile 1944. La vicenda è incentrata sugli intrighi di esponenti fascisti per poter acquisire il prestigioso Premio per la "Famiglia più numerosa e che ha dato più figli alla Patria". Questa commedia ha superato le 100 repliche e costituisce oramai il cavallo di battaglia della compagnia.

È stata poi la volta di *In città è un'altra cosa* di Emilio Caglieri, remake dell'omonima pièce, già rappresentata nel 1987 con Giorgio Colleoni e Vaina Cervi Molin interpreti principali. Nell'utilizzare la lingua italiana unitamente al dialetto per meglio contraddistinguere i personaggi, definire la loro estrazione sociale ed evidenziare i momenti più decisamente comici, ci si è allontanati dalla messinscena in puro vernacolo delle origini, per avviare un approccio con testi di un repertorio non solamente veneto ma che comunque nel Veneto trovano la loro ambientazione.

Così come avviene nel terzo spettacolo rappresentato all'Aurora, *Una prestazione eccezionale*, del napoletano Sami Fayad, in cui è l'intrigo a farla da padrone. Il

carosello di personaggi che interagiscono sulla scena, tutti con una loro personale caratterizzazione, contribuisce a tenere sempre desta l'attenzione su una vicenda stuzzicante e densa di colpi di scena.

L'ultima proposta è stata *Trenta secondi d'amore* di Aldo De Benedetti. La commedia - un classico del genere brillante fra le due guerre - anticipa per certi versi il contenuto del film *Proposta indecente* e si distingue per l'eleganza della vicenda e per la costruzione dei personaggi. A queste caratteristiche la Tarvisium si è attenuta nella messinscena e nella recitazione: e di certo non sono state tradite le aspettative, considerati i premi conquistati al IX Festival Nazionale del Teatro Amatoriale di Viterbo.

Al San Marco tornano gli appuntamenti organizzati direttamente dal Comitato Provinciale, mentre a Ospedaletto e a Montecchio due concorsi realizzati in collaborazione con le attive realtà locali - Una notevole scelta di titoli

Vicenza, rassegne targate Fita

Ricco di attività l'autunno 2009 del Comitato di Vicenza di Fita Veneto. Per prima cosa, prosegue il luogo cartellone di prosa organizzato a due mani con la Provincia di Vicenza: "Teatro Popolare Veneto" proporrà ancora spettacoli, infatti, fino al prossimo febbraio, portando in giro per il territorio numerose compagnie amatoriali attive nei più diversi generi.

È invece tornata al Teatro San Marco - dopo la sosta forzata dello scorso anno - la rassegna autunnale Fitainsieme: dodici i titoli in cartellone, per un totale di ventiquattro appuntamenti, di scena ogni sabato e domenica fino al prossimo 20 dicembre. Dopo gli spettacoli di ottobre, affidati a Brusajchete di Villaverla (*Ridente paese*), Compagnia Città di Vicenza (*Così è, se vi pare* di Pirandello), Piccolo Teatro di Bassano (*Per la regola* di Varagnolo), La Zonta di Thiene (*Salomè* di Wilde) e Tic - Teatro Instabile di Creazzo (*Signorina... si spogli!* da Joe Orton), la rassegna prosegue con Teatroinsieme di Zugliano in *Nina, no far la stupida* di Rossato e Gian Capo, Compagnia Astichello di Monticello C. Otto in *Tosseo e Vinsanto* di Lunari e Stefani da Kesselring, Teatro Berico di Barbarano in *Vicini di casa* di Conati, La Ringhiera di Vicenza in *La*

buona madre di Goldoni, Lo Scigno di Vicenza ne *Il colpo della strega* di Graham, G.A.D. Amici del Teatro "Dino Marchesin" di Noventa in *Quando il marito va a caccia* di Feydeau e La Colombara di Breganze ne *La corte dele pignatte* di Palmieri.

A Ospedaletto, intanto, nuova rassegna di spettacolo dopo la riapertura della sala parrocchiale, avvenuta ai primi di quest'anno; il cartellone - che vede la collaborazione di Fita Vicenza - è ora divenuto concorso con il nome di "Il Siparietto d'Oro", con quattro formazioni in gara: Compagnia Teatrando di Vicenza in *La strana coppia (al femminile)* di Lunari da Simon, La Colombara di Breganze ne *La corte dele pignate* di Palmieri, Attori in Prima Linea di Schio in *Una bugia tira l'altra* di Bianchin da Cooney e Associazione San Francesco in *Cenerentola, il musical* di Montee da Perrault; sarà la stessa S. Francesco a chiudere gli appuntamenti con lo spettacolo fuori concorso *Se non ghe fosse xia Teresa (bisognaria inventarla)* anch'esso di Montee.

Sempre con la collaborazione di Fita Vicenza, infine, nuova edizione del trofeo Vascia d'Argento, di scena come tradizione al Teatro Patronato S. Antonio di Montecchio: in lizza sono quest'anno gli spettacoli *Ostrega, che sbre-*

go! di Fraccaroli con La Barcaccia di Verona, *La buona madre* di Goldoni con La Ringhiera di Vicenza, *Il colpo della strega* di Graham con Lo Scigno di Vicenza, *Nina, no far la stupida* di Rossato e Giancapo con Teatroinsieme di Zugliano, in provincia di Vicenza e *Non siamo angeli* di Lunari da Husson con il Teatro del Corvo di Padova.

Biglietti ridotti per Comunale Vicenza

Fita Veneto ha stipulato una convenzione con la Fondazione del Teatro Comunale "Città di Vicenza" che permetterà di usufruire delle riduzioni sul biglietto di entrata agli spettacoli della stagione 2009-10 (www.tcvv.it). Per usufruirne, la Fondazione prevede la richiesta di un gruppo minimo di 10 soci. Info: Fita Veneto (0444 324907 - fitaveneto@fitaveneto.org).

A chiudere il trofeo sarà, fuori concorso, *La vedova scaltra* di Goldoni proposta dal Teatro dei Pazzi di S. Donà di Piave (Venezia).

Fita Treviso: 26 anni di spettacoli all'Eden

Ha preso il via al Teatro Eden la Rassegna di Prosa organizzata da Fita Treviso, giunta alla ventiseiesima edizione e realizzata, come ormai tradizione, con la collaborazione di Teatri SpA, il patrocinio del Comune e una novità: l'ingresso nel grande circuito ReteEventi gestito dalla Provincia di Treviso. Sei gli spettacoli in cartellone, caratterizzati, come l'intera offerta di ReteEventi da un unico filo conduttore: "Crisi e creatività". Due i titoli di ottobre: "Le bugie hanno le gambe corte" di Vittorio Barino e Martha Fraccaroli con la Tarvisium Teatro che proprio in questo 2009 celebra i suoi trent'anni di attività, e "E Giuditta aprì gli occhi" di Carlo Lodovici con la Vittoriana del Teatro Veneto. Due gli spettacoli in cartellone

anche a novembre: il 21 tocca alla compagnia Treviso Teatro, di scena con "El moroso dela nona" di Giacinto Gallina; il 28 sarà invece la volta del Teatro d'Arte Spretiano, che all'Eden porterà il colore e il ritmo della commedia dell'arte con "Il ratto di Arianna" da un canovaccio originale. E veniamo a dicembre, ancora con un doppio appuntamento: il 12 sarà di scena il Teatro Stabile del Leonardo, impegnato nell'allestimento del "Caligola" di Albert Camus; il 19 infine, a chiudere la rassegna, divertimento alla francese con "Il tacchino", classico di George Feydeau firmato dalla compagnia Arte Povera di Mogliano. Tutti gli spettacoli si svolgono di sabato, con inizio alle 21.

Quindicesima edizione della rassegna di teatro brillante firmata Fita

Venezia, al Momo ci si diverte

Prende il via a novembre al Teatro Momo di Venezia e proseguirà fino a marzo la quindicesima edizione di "Divertiamoci a Teatro", rassegna di teatro amatoriale organizzata dal Comitato provinciale di Venezia della Fita in collaborazione con il Comune. Ricco il cartellone, che affianca grandi classici della prosa brillante a riletture e nuove produzioni. Si comincia il 15 novembre con *Le baruffe chiozzotte* di Carlo Goldoni, messa in scena dal Piccolo Teatro Città di Chioggia. Il 29, un altro classico ma che arriva dalla parte opposta della penisola: *Na-*

poli milionaria di Eduardo De Filippo, presentato dalla Nuova Compagnia Teatrale 'A Fenesta di S. Donà di Piave, sempre in provincia di Venezia. Il 6 dicembre il Momo si aprirà invece a *Nessuno è perfetto* di Simon Williams, con *La Ribalta* di Piove di Sacco, nel Padovano.

Ed eccoci a gennaio, con uno spettacolo in cartellone il 31 del mese: sarà la volta di Teatroimpiria di Verona, di scena con *Toccata e fuga* di Derek Benfield. Tre invece gli appuntamenti di febbraio. Si comincia il 6 con lo spettacolo fuori abbonamento *Pipino il Breve*, di Toni Cucchiara,

firmato da Il Palco di Sanbruson di Dolo (Venezia). Il 14, giorno di San Valentino, ci staranno bene i languori di *Una delle ultime sere di carnevale* di Goldoni, con *La Goldoniana* di San Stino di Livenza. Infine, atmosfera decisamente diversa con *Signorina, si spogli*, commedia di Armando Carrara assai liberamente tratta da *Ciò che vide il maggiordomo* di Joe Orton, messa in scena dal Teatro Instabile di Creazzo (Vicenza). A marzo si comincia con uno spettacolo fuori abbonamento in compagnia del Piccolo Teatro del Garda di Bardolino (Verona): *Su-*



gar. A qualcuno piace caldo, libretto di Peter Stone, musica di Jule Styne e liriche di Bob Merrill, il tutto ispirato all'intramontabile film di Billy Wilder con Marilyn Monroe, Toni Curtis e Jack Lemmon. Infine, il 14, *Mato per le done* di Enzo Duse con El Garanghelo di Venezia.

POLTRONISSIMA



"La macchina del capo" per Marco Paolini

L'attore veneto sta girando per i teatri con lo spettacolo *I.t.i.s. Galilei*. Ma torna anche ai suoi Album (di ricordi) con *La macchina del capo*: al centro, come sempre, le emozioni di un'intera generazione, cose da non dimenticare...



Filippo Timi un po' Amleto un po' pazzo

Il popolo non ha il pane? Diamogli le brioches è il titolo del lavoro con il quale Filippo Timi - attore di punta, conteso da cinema e teatro - sta affrontando il tema del potere, riprendendo il personaggio shakespeariano.



Quel geniale cialtrone di Orson Welles

Si intitola *Orson Welles'Roast* - letteralmente "arrosto di Orson Welles" - il nuovo spettacolo di Giuseppe Battiston: il grande attore e regista inglese si racconta, partendo proprio dai suoi lati... peggiori, che ne stimolarono la creatività.



E Gioele Dix torna al suo amato cabaret

Dopo aver attraversato le terre della letteratura di tutti i tempi, Gioele Dix torna al cabaret delle sue origini. Il nuovo spettacolo con cui sta girando l'Italia si intitola *Dixplay*. Nei prossimi mesi passerà anche per il Veneto.

Segnaliamo alcuni spettacoli attualmente in tournée