

TRIMESTRALE
MONOGRAFICO DI TEATRO
Anno XXXV N. 405
Il trimestre 1980
L. 3.000

Spedizione in abbonamento postale gruppo IV/70

SIPARIO degli ATTORI

[*Presentazione* - Nel 1980, la rivista "Sipario", che dal 1976 non apparteneva più alla casa editrice Bompiani, viene gestita da una cooperativa promossa dal "Centro per la ricerca e la sperimentazione teatrale di Pontedera". "Sipario" era diventata, lungo gli anni Sessanta del Novecento, una delle più autorevoli ed innovative riviste teatrali europee. Diretta dal suo editore Valentino Bompiani, era di fatto l'invenzione del suo redattore capo, Franco Quadri. Nel 1971, Franco Quadri fondò una propria casa editrice, la "Ubulibri" di Milano; nel 1979 aveva istituito il "premio Ubu", che divenne il più importante premio teatrale italiano. Il nome di Ubu lascia capire il carattere accuratissimo e dirompente dell'editoria capitanata da Quadri: aristocrazia culturale e insieme ribellione, la sapienza patafisica. La rivista "Sipario", intanto galleggiava passando di mano in mano, cercando di identificare le voci di cui diventare portavoce. La parentesi del 1980 è legata all'ambiente di artisti ed intellettuali che si incontravano nel Festival di Santarcangelo e praticavano il teatro come sconfinamenti, sia nell'azione pratica che negli studi. La gestione della rivista "Sipario" fu un'esperienza volontaristica, nel senso che nessuno la sentiva come essenziale. Fu breve abbastanza da apparire un esperimento: non una rivista d'attualità, ma di acculturazione e passione teatrale, trimestrale, ogni numero dedicato ad un tema capace d'attraversare il ponte fra la conoscenza del passato e il desiderio per il futuro. Il "Sipario" così pensato non resistette più d'un anno. Nel primo trimestre (numero 404), venne pubblicato un "Sipario" dedicato al "Teatr-Laboratorium di Wroclaw ed a Jerzy Grotowski; nel terzo trimestre (n. 406), fu pubblicato il "Sipario dell'Oriente per l'Occidente", curato da Nicola Savarese. Ambedue questi numeri monografici si sono poi sviluppati in libri e studi ampi e di grande respiro. Il numero di centro, invece, il 405, il "Sipario degli attori", crebbe col respiro breve d'un coro improvvisato lungo l'arco d'un secolo. E siccome restò allo stato "improvviso", con voci disperate e fra loro non armonizzate, crediamo che sia, a distanza di anni, un interessante documento di memoria spettinata.]

TRIMESTRALE
MONOGRAFICO DI TEATRO
Anno XXXV N. 405
Il trimestre 1980
L. 3.000

Spedizione in abbonamento postale gruppo IV/70

SIPARIO degli ATTORI



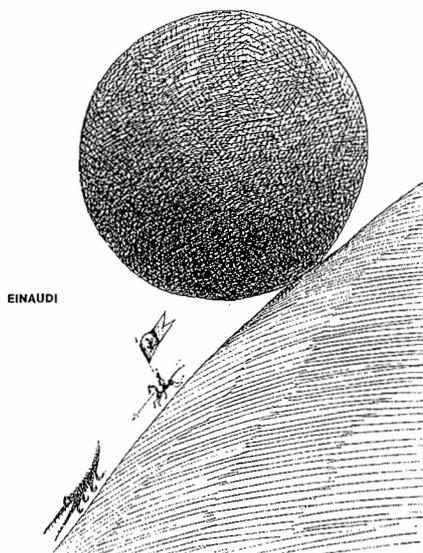
Libri da leggere



GLI STRUZZI 219

Italo Calvino Una pietra sopra

Discorsi di letteratura e società



EINAUDI

Italo Calvino, Una pietra sopra

«Gli struzzi», L. 6500.

La letteratura e la società dei nostri anni nella prima raccolta di saggi di Italo Calvino.

Barthes di Roland Barthes

«Gli struzzi», L. 6000.

Scritti, disegni, fotografie, citazioni, allusioni, fantasmi di scrittura.

Virginia Woolf, Il volo della mente

Lettere 1888-1912

«Supercoralli», L. 24 000.

Vladimir Kormer, La talpa della storia

«Supercoralli», L. 10 000.

Un funzionario sovietico nella vischiosa ragnatela di piani e intrighi sovversivi e terroristici, in un mondo surreale e gogoliano.

José María Arguedas, Il Sexto

«Supercoralli», L. 8000.

L'inferno della prigione di Lima. Un romanzo dell'autore di *Fiumi profondi*.

FRANCESCA SANVITALE

MADRE E FIGLIA



EINAUDI

Francesca Sanvitale, Madre e figlia

«Supercoralli», L. 8000.

«È passata più di una generazione, diciamo da *Menzogna e sortilegio* della Morante, da che in Italia non appariva più un romanzo di simile intensità». (Geno Pampaloni).

Gianni Rodari, Il gioco dei quattro cantoni

«Gli struzzi», L. 4500.

«Gianni Rodari, poeta favolista inventore [...]. Un uomo il cui legame, di tipo socialistico e comunista, con la povera gente era la continuità della sua vita». (Paolo Spriano).

Elio Vittorini, Opere

«Gli struzzi», 10 volumi in cofanetto, L. 45 000.

Einaudi

Degli attori perché

Il discorso sull'attore è stato giustamente ripreso negli ultimi anni, ma quasi sempre sotto forma di saggi e inchieste condotte da studiosi.

Ci è sembrato giusto, invece, dedicare questo secondo numero di "Sipario" alle testimonianze di attori di diverse generazioni e orientamenti.

I racconti degli attori mentre costituiscono una lettura divertente e appassionante, evidenziano concretamente tutta quella complessità di visioni e di problemi che spesso in sede teorica risulta astratta ed accademica. Non abbiamo scelto un tipo preciso di attore o una generazione. Questa volta ci sembrava giusto limitarci a definire una campionatura significativa di esperienze (al di là dell'importanza dei singoli nomi) e lasciare la parola agli attori stessi. Non è stato facile, ma, al momento di congedare questo numero, ci sembra che ne sia valsa la pena.

Esistono diverse "scritture degli attori" nel passato. Quella più immediata si trova ai margini dei copioni, negli appunti buttati giù tra le battute dell'autore. Questa scrittura è molto difficile da rintracciare ed è comune a una campionatura molto vasta. Ci sono anche attori che hanno usato il "diario". Ma la maggior parte delle memorie sono state scritte alla fine di lunghe attività di palcoscenico.

Il periodo più florido per le autobiografie degli attori va dalla fine del secolo scorso agli anni Trenta-Quaranta: basta sfogliare vecchi cataloghi italiani e francesi, o una rivista come "Scenario", per trovare racconti e memorie di diversi tipi d'attore. Da noi la casa editrice Cappelli giunse a dedicare, attorno agli anni Trenta, addirittura una collana alle memorie di attori. Ma la maggior produzione è stata assicurata da case editrici piccolissime e spesso effimere. Con la Seconda Guerra Mondiale questa tradizione s'interrompe quasi del tutto, mentre sulle riviste si preferisce dare la parola ai critici. Nè, d'altra parte, l'attenzione che i rotocalchi dedicano negli ultimi decenni agli attori (ai divi del momento) ha un qualche valore per comprenderne la storia e le evoluzioni.

Ma la memoria ha continuato a incamerare e registrare i cambiamenti di questi anni e, una volta sollecitata, ci fornisce un quadro composito di diversi modi di fare teatro che convivono e si influenzano a vicenda, che marcano nel mestiere una risposta alle profonde trasformazioni sociali di questi decenni.

Questo "degli attori" è un tentativo di comporre una memoria collettiva, di seguire percorsi diversi e a volte contrari che hanno costituito la storia dello spettacolo. Agli attori è stato chiesto di parlare, di raccontare o di scrivere la propria storia. Si tratta dunque di racconti in prima persona, di incroci tra biografie e mestiere, tra vicissitudini personali e periodi culturali, che ci rivelano un aspetto inedito e fondamentale del teatro. Il mosaico delle memorie ci dice di una storia mai riferita dai manuali e compone una specie di "romanzo polifonico" che lega sullo sfondo di un'epoca esistenze diversissime, tutte distinte da quella dignità che deriva dalla ricerca di dare dimensione di comunicazione a un rifiuto del mondo com'è. Un romanzo che non è misurabile sull'importanza del nome dell'attore che racconta, ma casomai sulla "dote" di esperienze che ci portano tante "vite per il teatro".

Vogliamo ringraziare tutti gli interessati per la collaborazione che ci hanno fornito e tutti i collaboratori, che hanno saputo limitarsi con piacere a registrare i racconti degli attori.

In copertina: particolare da un quadro di Ensor, realizzazione di Rinaldo Chiesa

Direttore ospite di questo numero: Stefano De Matteis

Direzione: Stefano De Matteis, Renata Molinari

Hanno collaborato: Felice Pesoli, Paolo Pierazzini, Fernando Pignatiello, Carla Pollastrelli

Comitato scientifico: Alberto Abruzzese, Ines Aliverti, Franca Angelini, Umberto Artioli, Antonio Attisani, Roberto Bacci, Mario Baratto, Francesco Bartoli, Edo Bellingeri, Paolo Bertinetti, Cesar Brie, Orazio Costa, Fabrizio Cruciani, Stefano De Matteis, Bernard Dort, Edoardo Fadini, Goffredo Fofi, Clara Gallini, Maria Grazia Gregori, José Guinot, Carlo Infante, Achille Mango, Gianni Manzella, Ferruccio Marotti, Claudio Meldolesi, Ferruccio Masini, Renata Molinari, Paolo Pierazzini, Jean Marie Pradier, Kostanty Puzyna, Lionel Richard, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Giuliano Scabia, Ferdinando Taviani, Ugo Volli, Klaus Völker.

Progetto grafico di Mario Convertino

Cooperativa Sipario (per informazioni, abbonamenti e redazione) è in Via Nicola D'Apulia 11, 20125 Milano, telefono 289.08.49 (ore 9-13 giorni feriali).

Distribuzione edicole: Messaggerie Periodici MEPE, Via Giulio Carcano 32, 20141 Milano.

Distribuzione librerie: Multipla, Piazzale Martini 2, 20137 Milano

Stampa: Intergraf, Via Giovanni XXIII, 23, 20090 Rodano - Milano.

Direttore responsabile: Antonio Attisani. Autorizzazione Tribunale di Milano n. 207 del 10 maggio 1980. Spedizione in abbonamento postale gruppo IV, pubblicità inferiore al 70%.

La Cooperativa Sipario è promossa da:



centro per la sperimentazione
e la ricerca teatrale



SIPARIO

TRIMESTRALE MONOGRAFICO DI TEATRO
Anno XXXV N. 405 Il trimestre 1980

Degli attori

Passione di teatro

Fatti e nomi Maria Bianchi	6
I ricordi non servono Eduardo De Filippo	11
Un colpo di striscio Jolanda Peghin Dal Fabbro	13
Attrice di tanti teatri Isabella Riva	17
Primi attori Salvo Randone Sarah Ferrati	21
Il mestiere di burattinaio Nunzio Zambello	23
Non è più quello di una volta Athos Ronchi Aldo Dal Santo	25
Ospiti illustri Laurence Olivier, Jean-Louis Barrault, Madeleine Renaud	28

Il mestiere e l'accademia

La valigia dell'attore Franco Parenti	35
Da fantasista a suggeritore Alfredo Girardi	38
Divertirsi è difficile Vittorio Caprioli	40
Come continuare Lina Volonghi	43
Il mestiere di Arlecchino Ferruccio Soleri	45
Incontri difficili Tino Carraro	48
La morte del padre Vittorio Gassman	50

Niente scuole

Niente scuole Carmelo Bene	54
Se fosse possibile insegnare Leo De Berardinis, Perla Peragallo	56

Senza famiglia

Cronaca di un prologo Angiola Janigro	59
La frattura del teatro Marion D'Amburgo	63
Incontrare teatro Silvia Ricciardelli	65
Viaggio per il teatro Cora Herrendorf	68
Grafie d'attore Cesar Brie	71
Le trappole del politico Silvano Piccardi	74
In cerca di Renato Carpentieri	77
Prego signori da questa parte Bustric	79

Legenda	82
----------------	----



Passione di teatro

Maria Bianchi. Una vita fuori e dentro i teatri, dal circo alle grandi compagnie senza amare il teatro

Fatti e nomi

Non sono entrata con piacere nel teatro, e fino all'ultimo non l'ho amato.

L'arte

Sono nata a Napoli l'ultimo anno del secolo scorso. Mia madre era nata a Parigi. Mia nonna aveva recitato alla Comédie Française. Mia figlia - posso dirlo - è oggi un'attrice nota e proviene dalla tradizione del teatro napoletano. Anch'io ho appartenuto a questa tradizione: le famiglie dell'arte scappano un po' dappertutto sulla carta geografica. Françoise-Aimé D'Antigny è un'attrice parigina. Suo marito è un pittore miniaturista ed è stato comunardo. Lei, nel 1872 o '73 lascia Parigi e il marito, e va in Egitto, a recitare con una compagnia di teatro francese. Porta in Egitto i figli: Léon e Régine - mia madre.

Al Cairo mia nonna abbandona il teatro e investe i soldi che ha da parte nell'acquisto di un circo che sta per chiudere e i cui proprietari sono troppo vecchi. Il circo è piccolo ma elegante: ha i palchetti di velluto rosso. La nuova padrona non lavora nello spettacolo del circo, sta alla cassa. I suoi due figli, invece, imparano a fare gli acrobati e tutte le sere fanno il loro numero. Il loro maestro è l'acrobata inglese William Gregory, che, insieme a mia nonna, guida il circo. Il circo fallisce. William Gregory va in Svizzera, muore a Ginevra (mia madre conserverà a lungo una foto della sua tomba), mia nonna con i due figli (che nel numero del circo prendevano il nome di Léon e Regina Gregory) va a Roma, lavorano al teatro Corea. È lì che mia madre conosce l'amministratore del conte, proprietario del teatro, e non torna in Francia. Finisce a Napoli, dove vive recitando ogni tanto, lavorando come corista nel teatro d'Opera, facendo lavori di cucito. Mio fratello Nicolino nasce nel 1895, io nel 1899.

Farsi un nome

L'anno in cui nacqui, Raffaele debuttò. Era anche lui napoletano, una famiglia originaria di Minturno. Lo incontrerò nel '20, a Roma, in un numero di varietà, e prenderò il suo cognome. Ma il suo cognome non era il suo. Raffaele era figlio di un maestro, e aveva una grande passione per il teatro di varietà. Finalmente, da ragazzo, a diciassette anni, riuscì a farsi accettare da una compagnia e debuttò al teatro Umberto I di Napoli. In teatro piacque, ebbe successo, erano venuti a sentirlo molti amici e sul manifesto aveva fatto mettere in bella vista il suo nome e cognome.

Fuori del teatro lo aspettava suo padre: "Che hai fatto? Hai debuttato? Il mio nome aveva bisogno che qualcuno gli facesse un poco di pubblicità, perchè a me chi mi sa? chi mi conosce a me che sono solo un maestro? Così adesso questo nome voglio che non te lo dimentichi più..."

Il padre aveva ritagliato il nome e il cognome da un manifesto e se l'era attaccato sul palmo della mano, e così dette un ceffone che intontì Raffaele. Era sempre stato lesto di mano, sia con i figli che con le figlie.

Raffaele tornò a casa tardi nella notte, quando sapeva che il padre dormiva e andò a raccontare tutto alla madre, che stravedeva per lui.

"Nun da' retta, ce pensa mamma tua" gli diceva la madre (lei era romana) e gli disse che se il padre non voleva che usasse il suo, allora poteva prendersi il cognome di lei, della madre: Bianchi. Gli cambiò anche il nome, e lo chiamò Italo. Per questo anch'io sono Bianchi e lo è mia figlia: per la mamma romana di Raffaele - Italo.

I filodrammatici: quelli che amano il teatro

Quelli che amano il teatro pagano per farlo.

Ma a noi ci pagavano quando avevano bisogno che andassimo a recitare.

A Napoli c'erano due circoli di filodrammatici molto noti: il circolo Excelsior, che stava vicino a Spaccanapoli, e il circolo Napoli, nel rione Vasto. In quegli anni, subito prima della guerra del 1915-18, al circolo Napoli c'era un filodrammatico che si chiamava Montuori e recitava benissimo il personaggio di Sciosciamocca, un po' come lo faceva Vincenzo Scarpetta. I filodrammatici pagavano una quota ciascuno per le spese del circolo. Erano appassionati, gli piaceva proprio recitare. E quando avevano bisogno di qualche parte - specialmente di donna, perchè le donne erano sempre meno degli uomini - allora si rivolgevano alle attrici in riposo, o alle figlie di comici. C'era una vecchia attrice che lavorava sempre con i filodrammatici, la moglie di un suggeritore di Scarpetta - si chiamava Enrichetta De Bonis. Quando fu troppo vecchia, e doveva pensare ai nipoti, allora disse a mia madre se voleva andare a lavorare al posto suo. Così i circoli dei filodrammatici cominciarono a chiamare mia madre, e poi, nei primi anni di guerra, anche me. Quelle furono le mie prime prove in teatro. Ma lo facevo così tanto per fare e guadagnare qualche lira: il direttore mi diceva come dovevo fare la parte e la facevo. Ma intanto studiavo a scuola, prendevo un mucchio di 10 e volevo fare la maestra.



In una rivista patriottica che si recitò al circolo Excelsior feci la parte del Piccolo Belgio: entravo in scena e raccontavo tutte le atrocità che i tedeschi avevano fatto, specialmente l'uccisione della crocerossina Caldwell.

In quei mesi, mia madre ed io eravamo sole: mio fratello che era marinaio fin da quando, a 18 anni, si era arruolato volontario come meccanico, era stato destinato nel sommergibile Balilla. Ricevamo ogni mese, puntualmente, le sue lettere. Lui già mi scriveva così: "Cara maestrina..."

La vocazione: chiamata al teatro

Nel teatro ci entrai nell'ottobre del 1916, perchè nel luglio era morto mio fratello. Il 16 luglio, dopo che non arrivava mai la sua lettera, leggemo sul giornale che il sommergibile era dato per disperso: "Due nostri sommergibili, partiti dalla base, non vi hanno più fatto ritorno..."

A casa venne Domenico Scarpetta, che chiamavano Mimi. Era capitano dei cavalleggeri, nella compagnia del padre lavorava come amministratore per tutti i contatti con l'esterno. Aveva tenuto a cresima mio fratello. Ora cercava di consolare mia madre: le diceva che era destino. Poi cominciò a parlare di me: "ma piuttosto, 'sta figlia, che fa ora?". Anche mia madre si preoccupava: se c'era mio fratello a lavorare io avrei potuto studiare, ma ora dovevo pensare a guadagnare.

"Ora 'sta figlia deve imparare a recitare - diceva Mimi Scarpetta - ne parlo a Vincenzino, se è possibile. Così può

darsi che un giorno si può mantenere con il suo lavoro".

L'ottobre dopo entravo nella compagnia. Eravamo così tanti che parevamo un reggimento. Avevo 16 anni.

La compagnia di Eduardo Scarpetta ormai era diretta dal figlio Vincenzo. Il padre non recitava più, se ne stava nel suo palazzo in via Vittoria Colonna 4, oppure nella villa al Vomero, la villa "Santarella", che si era costruito con i soli incassi delle rappresentazioni di *'Na Santarella*. A volte Eduardo veniva in teatro, alle prove generali delle novità, e diceva la sua. *L'Uomo stabile*, per esempio, ricominciammo a provarlo dopo la prima, perchè alla generale don Eduardo aveva detto che non era abbastanza ben affiatato. Anche suo figlio Vincenzo faceva Sciosciamocca, ma mentre il padre lo aveva fatto secondo il ruolo del "mamo" (il ruolo di uno ingenuo e sciocco), Vincenzo lo faceva secondo il ruolo del brillante. Vincenzo era bravo, e come brillante avrebbe potuto fare molte più cose. Dina Galli gli aveva proposto di entrare nella sua compagnia. Ma lui non aveva potuto abbandonare la compagnia del padre, dove aveva un reggimento di attori.

Lavorammo molto a Roma, al teatro Manzoni, in via Urbana, e al teatro Nazionale. Andammo anche a Perugia, e l'estate a Salerno e Cava dei Tirreni.

Fu Vincenzo Scarpetta che mi insegnò a recitare. Peppino De Filippo faceva, allora, le sue prime parti e aveva l'incarico di buttafuori: Titina e Eduardo erano ragazzi più o meno della mia età. Recitavamo le vecchie opere del repertorio di Eduardo Scarpetta e le commedie musicali di Vincenzo: *La donna è mobile* (che lui aveva tratto da *Pulcinella in cerca di fortuna per Napoli*) e *L'Uomo stabile* (che aveva tratto da una commedia del padre, dove si raccontava la storia di un pappagallo. Vincenzo ci aveva aggiunto musiche e balletti). Ero entrata in compagnia senza ruolo, perchè non avevo nessuna esperienza precedente. Facevo delle comparse. Poi mi vennero affidate delle piccole battute, e infine delle piccole parti. Ormai mi ero ambientata nel mondo del teatro. Quando viaggiavamo fuori di Napoli naturalmente mia madre veniva con me, e ricreavamo, nelle camere di affitto di Roma, la vita familiare di due donne sole, di una madre con la figlia di diciassette o diciotto anni.

Il teatro come vita

C'era tempo solo per il teatro. Tutti i santi giorni, la mattina, un'ora prima della prova, mia madre mi svegliava, mi dava il caffelatte, e io andavo in teatro. Si provava, ogni giorno, dalle dieci alle quattro del pomeriggio, con mezz'ora di intervallo per mangiare qualcosa a mezzogiorno.

Provavamo le novità, oppure vecchi lavori di repertorio dove bisognava che attori nuovi si affiatassero. Finchè un lavoro non era perfettamente affiatato non andava in scena. La sera rappresentavamo gli spettacoli già affiatati, quelli che avevamo provato nei mesi e nelle settimane precedenti. Alle otto e mezza di sera bisognava essere di nuovo in teatro. Lo spettacolo iniziava alle nove e nove e mezzo, e fino alla sera tardi non si staccava, perchè allora gli spettacoli duravano molto più di oggi, negli intervalli c'erano gli intermezzi dell'orchestra, che mandavano le cose per le lunghe.

Mi davano sei lire al giorno. Fuori di Napoli avevo una lira in più come indennità di alloggio. A mia madre pagavano i viaggi, ma in compenso lei aveva l'obbligo di fare le parti di seconda caratterista, e questo significava che doveva anche



Suicidare Pulcinella

Il difficile consisteva nella scelta; e scegliendoli io mi lasciai guidare non solo dall'esperienza del teatro, ma dalle esigenze di questo nuovo repertorio, che vagheggiavo, il solo, l'unico, che reputavo adatto ai tempi mutati, e che mi proponevo di far accettare al pubblico, a poco a poco, senza urtarlo soverchiamente. Fu per questo che io non volli dapprincipio eliminare del tutto la *maschera del Pulcinella* servendomene quasi come di un accessorio, di una decorazione, e deciso poi a sbarazzarmene, come d'una cosa inutile, a tempo opportuno. Senza aver l'aria di uccidere quella vecchia *maschera*, che aveva fatto il tempo suo, aspettavo il giorno non lontano ch'essa si *suicidasse*, stanca ormai di vivere e persuasa della indifferenza del pubblico, o che pigliasse da sè la via dell'uscio come una intrusa mal tollerata.

Eduardo Scarpetta.

provvedere al proprio vestiario di scena oltre al mio. Così le spese aumentavano. Una camera per due persone costava non meno di due lire al giorno, e restava molto ma molto poco per tutto il resto.

Di soldi, in pratica, nella mia vita non ne ho mai visti: anchè quando guadagnavo di più a volte non sapevo neppure precisamente quanto guadagnavo. I soldi prima li amministrava mia madre, poi li amministrò Raffaele - Italo Bianchi. Lui mi diceva: "Tu i soldi non li devi toccare. Tu non sai che farci. Non conosci il valore del denaro".

... e come viaggi

Venne, nel 1918, l'epidemia della febbre Spagnola. Mia madre ed io ci ammalammo, a Roma.

La compagna Scarpetta era partita, ma mia madre aveva trovato lavoro per lei e per me alla sala Giraud, vicino a Fontana di Trevi, dove si faceva avanspettacolo: facevamo le farse, e la paga era quattro volte più alta.

Mia madre faceva la caratterista, io la servetta o l'amorosa. Pulcinella era un certo Braucci, che era analfabeta. Quando la sala Giraud chiudeva, l'estate, con altri che avevano fatto parte della compagnia ci organizzavamo per metter su qualche recita delle *Due Orfanelle* dei *Due Sergenti* o dei *Figli di nessuno* a Grottaferrata, a Torpignattara, e in altri paesi vicino a Roma.

Nel 1920 ho cominciato a fare il varietà: cantavo canzoni napoletane ed ebbi un nuovo nome d'arte: Maria Esmeralda. Maria Esmeralda faceva un duetto con Italo Bianchi, che aveva diciassette anni più di lei e che una volta, con la compagnia del grande illusionista-trasformista Tatulli, in arte Frizzo (Frizzo faceva concorrenza persino a Fregoli), era stato fino in Russia, a Vladivostok.

Io e Italo Bianchi - Raffaele - abbiamo avuto sei figli, in molti anni di viaggi. La prima figlia è stata Regina. Tutti gli altri sono morti piccoli o piccolissimi.

Con il varietà eravamo stati a Udine, Venezia, Bologna, a Pescara e in molte altre città. Spesso avevo le mie serate d'onore.

Poi formammo una compagnia di prosa. Eravamo al Politeama Greco di Lecce - dove nacque Regina, e dove, otto giorni dopo la nascita fu portata per la prima volta in palcoscenico, a far la parte di una neonata.

Nel '23 entrammo nella compagnia del clown Polidor, che veniva dal circo, e che aveva organizzato un grande spettacolo d'arte varia. Quando arrivavamo in una nuova città, Polidor affittava delle carrozelle per tutti e andavamo in corteo dalla stazione al teatro, con le valigie e i bambini in braccio. Era un uso del circo che Polidor aveva adattato anche alla sua numerosissima compagnia teatrale, per farsi pubblicità semplicemente con l'arrivare in un posto. Passammo - io, Raffaele, mia figlia Regina, e a volte mia madre - in altre compagnie: nella Celli - De Cristofaro, nel '24, che aveva un repertorio di commedie brillanti e di pochades; con Carlo Titta, nel '26; con Luisella Viviani, nel '29, perchè Luisella aveva litigato col fratello e aveva formato una sua compagnia. Erano tutte compagnie che lavoravano nell'Italia meridionale, nei teatri di Napoli, Messina, Catania, Palermo, Reggio Calabria, Capua, Lecce, Taranto, a volte anche in piccoli paesi.

Ma quando non stavamo in una vera e propria compagnia, allora ci mettevamo insieme, due o tre famiglie, e portavamo commedie, farse, sceneggiate o varietà in cittadine e paesi,

specialmente in quelli dell'Abruzzo e della Sicilia.

A volte ci prendeva un nodo alla gola, quando ci dicevano che già altri comici erano passati e se ne erano andati senza una lira. Così ci disse, per esempio, una donna a Floridia, un paese della Sicilia: non voleva affittarci le camere perchè sapeva che non avremmo avuto da pagare e che sarebbe stata lei a doverci aiutare, come aveva fatto con quelli che erano passati qualche mese fa, prima di noi.

E sempre in Sicilia, a Francofonte, vicino a Vizzini, il paese dove compare Turiddu va a comprare il vino, appena arrivati, quando stiamo per salire le scale per entrare in teatro, vediamo scritto in alto, davanti a noi, a caratteri grandi e neri come un brutto presagio, questo avvertimento che un'altra compagnia di comici aveva lasciato prima di abbandonare il teatro: "Orsù compagni/ vestiamo il saio/ che abbiam passato/ l'ultimo guaio/ e senza indugio/ pria che la fin/ ci faccian fare/ del Conte Ugolin".

A noi non ci fece ridere. Ci fece paura. Eravamo con la famiglia di Nicola Urciuoli: la moglie era incinta, io facevo le parti di primadonna, mentre la figlia, di 12 anni, già faceva la servetta o l'amorosa. Eravamo arrivati direttamente da Napoli, perchè avevamo bisogno di lavorare.

A Francofonte invece, abbiamo avuto fortuna: recitavamo soprattutto le farse, e la gente ci prese a benvolere.

Restammo lì due o tre mesi. Ci aiutò molto un giovane di venticinque anni, studente, che era di una delle famiglie principali del paese.

A Francofonte c'era anche un professore di matematica che aveva scritto una commedia, ce la dette e noi gliela

recitammo. Lui, per sdebitarsi ci portò dell'olio che era così cattivo, non raffinato, che lo usammo per far camminare il motorino dell'elettricità.

Altri nomi si associano a momenti e ricordi più brutti. Nel '26, quattro o cinque anni dopo esser stati a Francofonte, eravamo in Abruzzo, a Falconara, vicino ad Ancona, ancora una volta insieme alla famiglia Urciuoli. Era arrivato anche Peppino De Filippo, che aveva litigato con il fratello Vincenzo Scarpetta ed era innamorato di Giulia Urciuoli, la figlia di Nicola. Per anni abbiamo ricordato ridendo l'episodio di Italo Bianchi, Nicola Urciuoli e Peppino De Filippo che spingevano e tiravano una carretta a mano con su tutti i nostri bagagli, perchè non avevamo una lira per trasferirci in altro modo che a piedi da Falconara a Castelferretti. Sulla strada li colse l'acquazzone, e si sono a lungo ripetute le battute e le esclamazioni comiche dell'uno e dell'altro. Ridendo, ridendo, mi ricordo ancora di come stavamo male.

Recite staccate

A Napoli, quando stavano senza lavoro, i comici, i cantanti, gli orchestrali si radunavano alla Galleria Umberto I. Questo succedeva quando proprio uno si trovava solo e non aveva neppure un gruppo, due o tre famiglie di comici per cui riunirsi per andare in giro a recitare. Alla Galleria Umberto I venivano anche gli impresari, tutti i comici li conoscevano: "Quello è Scermino, di Cava dei Tirreni, quello è di Salerno, quello è di Torre Annunziata o di Torre del Greco".

Gli impresari davano incarico a qualcuno di organizzare una determinata recita, o una determinata sceneggiata nel loro teatro. Un certo numero di comici disoccupati si metteva insieme e andava lì la domenica, provava la mattina, e la sera faceva lo spettacolo. Bene o male tutti conoscevano il repertorio napoletano, quello che si faceva al S. Ferdinando: *Santa Lucia, A bascio 'o puorto, Uocchie cunsacrate, 'O capo da camorra*. Noi, quando dovevamo fare una recita staccata, cercavamo l'aiuto del cognato di Raffaele, Pasquale Modugno, che aveva una cassa piena di copioni del repertorio napoletano. Uno dei suoi figli faceva il suggeritore, un altro faceva il trovarobe, e così ci si organizzava proprio come una vera compagnia.

Le sceneggiate potevano essere recitate col copione, ma anche a soggetto. Le farse erano sempre a soggetto. tutti i comici le conoscevano: il personaggio principale poteva essere fatto o da Pulcinella Cetrulo o da Felice Sciosciamocca o da Pascariello Carota, a seconda della specializzazione e delle preferenze del primo attor comico. Si recitava a soggetto, ma non si improvvisava niente, tutti sapevano quali erano i lazzi da usare, il tipo di battuta da dire, i principali gesti da fare. Solo l'attore principale aveva la facoltà, se vedeva che la spalla era vivace e rispondeva alle imbeccate, di improvvisare delle battute. Questi dialoghi improvvisati, che facevano ridere il pubblico, e che erano prerogativa del Pulcinella e del brillante, erano molto amati dai filodrammatici. Ma fra noi del mestiere era difficile che a uno gli venisse il destro di mettersi ad improvvisare e a mandare per le lunghe la rappresentazione. Ognuno era lì per la pagnotta, e dovevi proprio trovare un filodrammatico, per avere dell'improvvisazione nelle recite a soggetto. Le recite staccate erano già la miseria: nessuno era sicuro di riuscire a recitare tutte le domeniche, e si sopravviveva settimana per settimana, senza futuro.



I capitali

Chi aveva i così detti "capitali" era praticamente a posto, non aveva grossi problemi per campare.

Per noi, naturalmente, era diverso. Raffaele aveva cominciato a lavorare ed era diventato Italo Bianchi per passione del teatro, ma aveva "passione" per le scenette e le macchiette che faceva nel varietà. Nemmeno per lui il lavoro dell'attore era particolarmente attraente. Quando doveva fare una parte - il suo ruolo era il caratterista - andava quasi sempre a suggeritore, la parte a memoria non la studiava mai. Preferiva fare l'amministratore di compagnie. Dal '30 al '34 fece il direttore artistico del teatro Jovinelli di Roma, dove si faceva varietà e avanspettacolo. Ci eravamo fermati a Roma per permettere a Regina di studiare. Nel '36 Regina cominciò ad avere parti importanti nella compagnia di Paolo e Armando Ferrara, dove Raffaele faceva l'amministratore, una compagnia specializzata nella recita della Passione di Cristo, con la quale girammo tutto l'Abruzzo.

Io smisi di recitare nel '38, quando Regina fu chiamata a Napoli dalla compagnia di Raffaele e Luisella Viviani. Era una scrittura molto importante, era come se lei raggiungesse quello che nè suo padre nè io avevamo mai raggiunto. La accompagnai a Napoli e poi durante le tournées, mentre il padre continuava a lavorare per suo conto. Per la prima volta la famiglia si divideva: eravamo stati un po' in dubbio se accettare o no questa condizione di rischio e di sacrificio, ma in qualche modo, bisognava piegarsi perchè Viviani rappresentava l'avvenire di Regina.

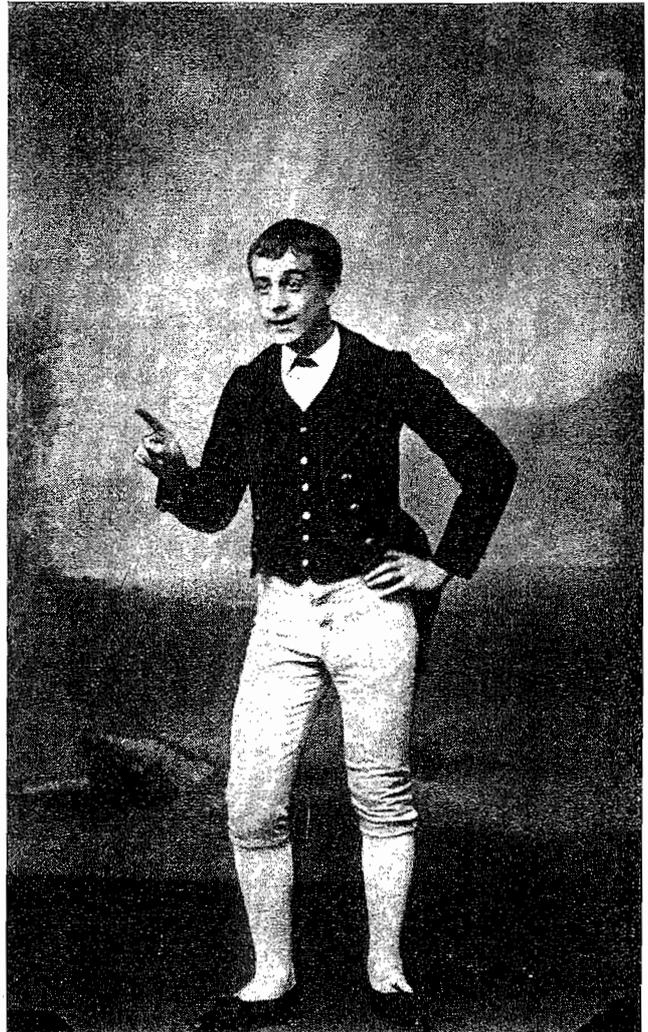
Naturalmente a me non spiacque smettere di recitare. Mi piaceva abbastanza fare i personaggi comici, non mi piacevano quelli tristi o drammatici, ma non ho mai amato un personaggio in particolare, si può dire che non avevo preferenze.

Nella Compagnia di Carlo Titta, dal '26 al '28, entrai con il ruolo di seconda donna e madre. Raffaele faceva l'amministratore e a volte parti di secondo caratterista (il primo caratterista era Nello Carotenuto, il padre di Mario e di Memmo - Mario, oggi, è il suo ritratto). Carlo Titta era di Ponza, era stato a lavorare nella compagnia di Gustavo Salvini e ora portava nei teatri comunali delle cittadine del meridione un repertorio di drammi in costume: *Il Cardinale del Parker*, *I due sergenti*, *Il Fornaretto di Venezia*, *I Miserabili*.

La compagnia era una sociale, ma Titta aveva i "capitali": possedeva alcune casse di costumi per gli spettacoli, alcune parapettate e una porzione di legname e cantinelle per costruire la scena. Così, oltre la sua caratura, Titta aveva un fisso di 25 lire a spettacolo, quale che fosse l'incasso. Aveva un fisso anche il macchinista. Ogni sera, dedotti questi fissi, l'incasso si divideva secondo le proporzioni stabilite. Con il fisso giornaliero la famiglia di Titta, che aveva moglie e tre figli, poteva sopravvivere, e così, che andava in teatro non c'erano quasi spettatori, e nessuno degli attori aveva voglia di recitare, Titta (e il macchinista) ci teneva a far spettacolo lo stesso, e diceva che era meglio recitare per pochi piuttosto che "fare forno" o "levare porta" che è il modo che i comici usano per dire chiudere il teatro. Ma solo per chi aveva i capitali era meglio recitare per pochi.

Noi tutti recitavamo solo per l'onore e per la gloria.

Dire "per l'onore e per la gloria" vuol dire: "per niente".



Eduardo. Tenere viva la tradizione dimenticando il passato

I ricordi non servono

Non mi è mai interessato scrivere sull'arte di recitare perché il teatro, come la vita, si evolve continuamente, incessantemente; l'importante non è fissare su di un foglio un momento di questo flusso, ma capire che questi nostri uomini di teatro viventi sono generati da momenti che ci hanno preceduto e che genereranno, a loro volta, dei momenti futuri nell'evoluzione del teatro che, credo, terminerà solo con la morte dell'uomo.

Io credo che quelli che teorizzano, seppure in buona fede, creano solo confusione. Per esempio attori e registi continuano a usare i metodi di Stanislavskij e di Brecht, mentre forse questi due uomini di teatro, se fossero vivi, e operanti, magari, avrebbero abbandonato i loro metodi e sarebbero passati ad altro, continuamente. Il metodo ideale per imparare a recitare è quello di fare teatro con quelli che sanno come si fa. È così che si forma la tradizione e la tradizione rende del tutto superflue le teorie. L'attore, del resto, muore senza poter dire di avere raggiunto la perfezione; egli dà al pubblico i risultati di questa continua esperienza artistica ma questa esperienza è superata proprio nel momento in cui la si acquisisce.

La maggior influenza sul mio teatro, come autore, l'ha avuta la vita, l'umanità, la natura, la tradizione della commedia dell'arte. Invece di ammirare i maggiori teorici del teatro moderno io ho sempre preferito cercare la mia ispirazione nella naturale sorgente dell'arte, la vita.

Il mio lavoro come scrittore e come attore si è sempre svolto nello stesso modo in cui si svolgono, o dovrebbero svolgersi i rapporti fra un autore e il suo interprete: con una certa distanza e un reciproco rispetto. L'attore e l'autore, infatti, dovrebbero completarsi l'un l'altro non competere l'uno con l'altro e ognuno dovrebbe rispettare i limiti del proprio intervento.

Io mi avvicino all'interpretazione di un personaggio cercando di capire il suo modo di pensare e il suo carattere con l'aiuto della parola dell'autore. E forse perché sono anche autore io so che può esistere una reale intimità solo fra il personaggio e l'attore: perché l'autore crea il ruolo, ma è l'attore che deve dare al personaggio la vita. Oltre alla parola l'attore ha a sua disposizione i gesti, gli sguardi, i movimenti del corpo e il pubblico che per mezzo delle sue reazioni può fare capire all'attore la vera natura "teatrale" del personaggio. Io sono convinto che, malgrado le riflessioni e le analisi, il vero studio comincia per tutti nel contatto con il pubblico.

Io ho recitato in centinaia e centinaia di commedie. Ho cominciato facendo parti superiori alla mia età. Ho navigato

in tutti i repertori. Ho recitato operette, drammi popolari, e, infine, il mio teatro. Il teatro non è un libro, ma un'opera letteraria: deve essere vivo e quindi per un'ora e mezzo, due ore deve avere sempre un aspetto di sorpresa.

La situazione che ho trovato ai miei tempi, quando ho cominciato a recitare era particolare: il grande attore imponeva ai giovani la propria recitazione. Allora non c'era il regista e l'attore capocomico era il "dittatore". Pretendeva dagli altri assoluta fedeltà al proprio modello, li trasformava in tante brutte copie di se stesso. Come conseguenza la recitazione era estremamente monotona. Venivano fuori degli imitatori, non degli attori che potessero dire qualcosa di personale in teatro. Io ho voluto cambiare questa situazione. Una volta ho scritto in un quadernetto di note che l'attore impegnato in un ruolo importante ha il diritto di grondare sudore durante la prima, la seconda e la terza recita. Ma se alla quarta gronda ancora, vuol dire che non suda per lo sforzo d'interpretare il personaggio, ma solo per quello che dovrà affrontare vita natural durante per sopraffare l'indifferenza del pubblico nei suoi confronti. Io, in genere, non sudo mai. Sono presente a me stesso e amministro le mie energie. Le mani sudate, il nervosismo evidente, il fazzoletto portato di frequente alla fronte per tamponare il sudore, questi mezzi meccanici non servono a niente anzi peggiorano la situazione, trasmettono il nervosismo anche al pubblico. Se l'attore non si rilassa, se non sente gioia, se fa soffrire il pubblico con la sua fatica, si affatica e affatica anche gli altri.

Ho visto tanti attori del passato che dovevano ricorrere a cento maneggi per tenere impegnate le mani (ventagli, fazzoletti, sigarette, ecc.). Quando gli mancavano questi oggetti nelle mani succedeva di tutto. Gli uomini tenevano in genere le braccia penzoloni e rigide, le mani nelle tasche della giacca, i piedi uno più avanti dell'altro.

L'atteggiamento, insomma che nei manuali di recitazione del tempo si chiamava "di sfida". Il bello è che questo atteggiamento lo tenevano sempre, anche quando stavano recitando una scena nella quale dovevano soccombere. Quando si trova di fronte a un personaggio il pubblico invece non deve essere distratto, non deve sorprendersi a dire: "quanto sta faticando quell'attore". Come in uno strumento bene usato non si deve scorgere la fatica della recitazione, la difficoltà di un passaggio: si deve udire solo il suono. Come interprete devo aver avuto, quando ho cominciato, i requisiti necessari per riuscire altrimenti non sarei riuscito a fare quello che ho fatto. Avrò avuto delle qualità che

suscitavano la simpatia del pubblico e mi davano la possibilità di continuare il mio lavoro senza assoggettarmi ad aiuti da parte dello Stato o di un mecenate. Voglio dire che un attore deve imparare a pagare e a osare di persona, rischiando in proprio. Voglio dire che non ci deve essere un sistema assistenziale che altrimenti va a scapito dell'attore di razza. Chi ha talento arriva al traguardo anche senza sovvenzioni. Si diventa attori, grandi attori per elezione popolare.

Ho fatto l'attore perchè la mia famiglia era una famiglia di attori. La recitazione che vedevo sui palcoscenici di allora non mi piaceva, la trovavo esagerata, finta. Con la presunzione dei bambini ho pensato che avrei fatto molto meglio io, che li stavano sbagliando tutto. Per tutta la vita ho sempre voluto fare meglio degli altri, esser più vero, osservare più attentamente la realtà, raccontare meglio di tutti la vita.

Questo mio modo di recitare non l'ho inventato io. L'ha inventato Ermete Novelli. Novelli recitava anche lui di spalle ed è stato secondo me il più grande attore del nostro Ottocento: disinvolto, pacato, intenso. Ai suoi tempi era considerato un po' guitto perchè recitava di tutto da *Edipo re* fino a *Maritimo la suocera* e *La zia di Carlo*. Io l'ho ammirato, l'ho studiato; l'ho visto recitare cento volte, forse di più. Ma avrei fatto un errore a tentare di ripeterlo e cordiale. Ognuno è come è. Ma il suo modo di stare in scena è di un disinganno, disinvolto e umano. Ma di stare in scena quello sentii che potevo riprenderlo e che potevo inserirlo nel teatro italiano.

Credo che l'intelligenza e la capacità di osservazione siano le doti più importanti per un attore; che deve possedere, inoltre, tecnica misura, e la possibilità di modulare gli strumenti che ha a disposizione. Tutto parla in un attore: le mani, le spalle e perfino i capelli. Caratteristiche importanti perchè denotano un certo modo suo di essere ogni volta diverso. Questo modo - possiamo chiamarlo anche metodo - di comunicare è universale, l'abbiamo in noi anche se certe volte, purtroppo, lo vediamo castigato dall'accademismo che ci ha fatto dimenticare di essere naturali e priva gli attori della loro personalità. Il gesto, poi deve essere composto, un grido può anche essere straziante, ma deve esser dignitoso, sempre.

Riguardo all'interpretazione credo che siano da distinguere fra l'interpretare opere scritte da altri e opere scritte da me. Nel primo caso mi è necessario penetrare non solo il mondo dell'autore, ma anche analizzare come hanno letto quel

personaggio gli altri attori che l'hanno interpretato prima di me. Quando io affronto sulla scena un mio personaggio, invece, non sono mai contento dei miei risultati iniziali perchè proprio per il duplice, triplice ruolo che occupo in una compagnia non posso essere allo stesso tempo osservatore attento degli altri come regista e attore per me stesso. Le sensazioni che provo quando scrivo un copione non le risento più quando recito; solo quando scrivo, paradossalmente, credo di recitare bene. Poi metto in prova la commedia per gli altri attori. Un certo pudore, allora, mi blocca, mi prende la preoccupazione per lo spettacolo nel suo insieme. Come attore non vado mai bene, non come vorrei per lo meno, all'inizio delle repliche anche se poi cerco di superare quel pudore che mi paralizza con l'autocritica. Allora e solo allora quando gli altri sono pronti e lo spettacolo nel suo insieme funziona, io torno a concentrarmi veramente sulla mia recitazione.

Quando vedo un giovane attore per prima cosa lo provo. Lo guardo e mi chiedo che ruolo potrebbe ricoprire. Osservo se è disinvolto, di che colore ha gli occhi. Gli occhi sono fondamentali: un giovane con gli occhi azzurri ha meno possibilità di uno con gli occhi scuri. Gli occhi, poi, devono essere grandi, i movimenti non eccessivi, ma espressivo. E poi mi interessa la voce, il modo in cui il giovane la usa. Se ha una voce "di testa" non funzionerà mai come attore. Si può insegnare a un giovane attore come riempire i polmoni d'aria, come fare arrivare la voce in sala, o altri simili accorgimenti tecnici; ma lo stile, l'espressività della recitazione dipendono unicamente da lui e non saranno altro che il suo modo di comunicare la propria arte. Se l'arte non c'è, in altre parole, non c'è lo stile. Il gioco dell'attore è abbastanza misterioso. Che cosa vuol dire essere attori? Ce ne solo alcuni che imparano la parte a memoria e la dicono. Punto e basta: e si considerano attori. C'è, invece, chi la interpreta dandogli molto di sé. Questi è il vero attore perchè questa possibilità misteriosa di comunicare uno ce l'ha o non ce l'ha. Se rappresento un personaggio io ci credo fino in fondo. Quando ci penso: quanti ruoli ho interpretato! E tutti mi sono serviti per vivere la vita, per darmi la vera libertà. Non voglio scrivere le mie memorie. I ricordi non servono a niente. Servono solo a imbrogliare le carte. Si prenda il libro di Stanislavskij sulla recitazione e si guardi che fine ha fatto nelle mani dei suoi discepoli. Stanislavskij è importante per quello che ha fatto sulla scena non per quello che ha lasciato scritto e gli americani che nelle scuole di recitazione si richiamano a lui stanno uscendo pazzi per cercare di capire e di mettere in pratica i precetti che ha lasciato sulla pagina. Non hanno ancora capito che non sarà mai possibile. Guardassero la vita, invece, Si guardassero intorno: ce n'è abbastanza da vedere, mi pare. L'attore è la voce dell'uomo libero. Ma il vero teatro stenta a nascere, ad affermarsi perchè l'attore non dice tutta la verità. Ma di chi e di che cosa abbiamo paura? Ci serviamo ancora di Molière e di Shakespeare per trovare un parallelo con la vita d'oggi. Invece bisogna avere il coraggio di raccontarsi, di mostrarsi per quello che si è. In teatro si può dire tutto, poi, alla fine, si tirano i conti. L'attore ha il compito di farli tornare.

Ho recitato tutti i ruoli

In quella piccola... piccolissima... modesta... modestissima compagnia dove ci trovavamo mio padre ed io, fui costretto a recitare tutte le parti possibili ed immaginabili, dal servitorello che porta la lettera, ad un generico primario con tanto di parrucca... altri. Dal tirannico al brillante, e questa fu una grande ventura per me, perchè nell'avvicinarsi di svariatissimi tipi e l'importanza di parti, potei acquistare quella pratica che mi ha servito sin qui di guida per fare il maestro agli altri.

Ermete Novelli

Jolanda Peghin Dal Fabbro. Entrare in arte a diciotto anni, per incoscienza, e lasciare il teatro dopo trent'anni con tanto rimpianto

Un colpo di striscio

Mi chiamo Jolanda Peghin Dal Fabbro, oggi che parlo ho 79 anni, quando entrai in arte ne avevo 18: è stata una lunga vita di teatro. Entrai in arte senza essere filodrammatica nè niente, ero vergine.

La voglia di fare teatro l'ho sempre avuta. Fin da piccola. Da bambina dicevo: quando sarò grande farò l'attrice.

Ma i miei genitori non erano d'accordo. Non sono figlia d'arte. I miei genitori erano albergatori a Verona e io per convincerli a darmi il consenso a entrare in arte mi sparai un colpo di rivoltella naturalmente badando a dove miravo, al chè però i miei genitori provarono un grande spavento, poverelli... È l'incoscienza dell'età. Avevo 17 anni, perciò si è un po' incoscienti e cattivi.

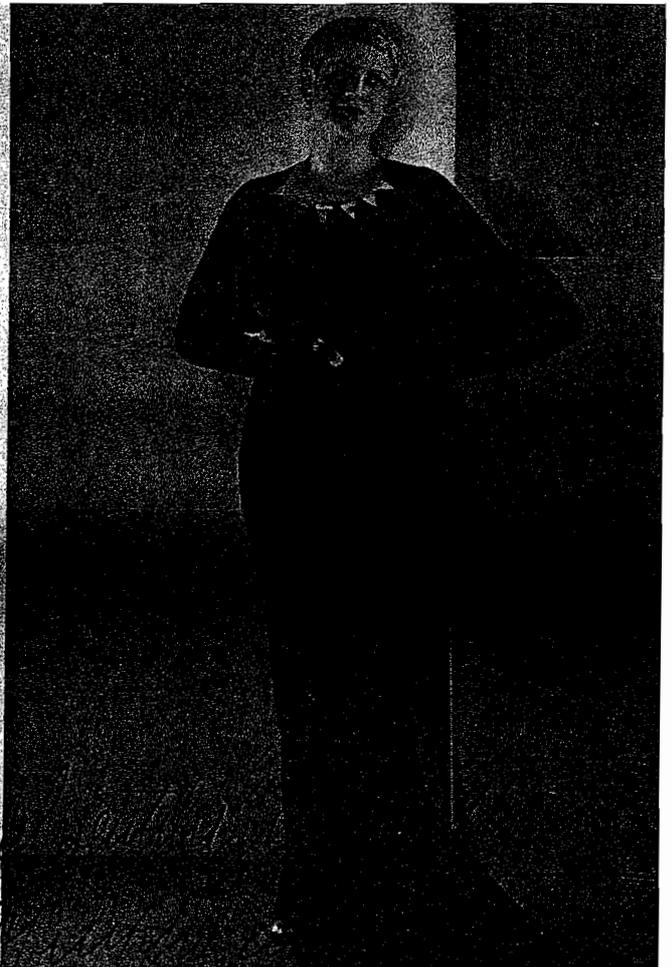
Non ho fatto né scuole né ho frequentato filodrammatiche, solo una volta una mia amica che recitava con dei filodrammatici a Verona e mi invitò a vedere una recita. E io le dissi: "vengo, ma non lo dico nemmeno ai miei genitori", ai genitori ho detto che andavo in casa di questa amica. E invece sono andata in questo teatrino. Lì c'era Raffaldi che poi divenne un gerarca fascista che mi disse: "Signorina non vorrebbe fare una parte ne *La zia di Carlo*?" Io risposi che non conoscevo neanche la commedia, non avevo mai praticato il teatro. Lui mi disse: "provi, venga". Io: "provare come si fa? i miei non mi permettono". Lui: "ma è sempre nel pomeriggio, può trovare una scappatoia". Difatti trovai questa scappatoia. Fu la prima volta che feci la recita e feci questa parte ne *La zia di Carlo*, dove tutti mi dicevano che ero un'attrice nata. Fu l'unica volta che recitai con una filodrammatica.

Venne a Verona la compagnia Celli-Ferrero-Paoli: il primo attore era Marcello Giorda, romano bell'uomo, bravo, poi c'era la Celli, romana, avvocatessa, la prima attrice, era una compagnia primarissima.

Andai nel camerino di Ferrero che era il capocomico e direttore artistico. Andai da lui e gli dissi che avevo il desiderio di entrare in arte, di recitare e mi disse: "signorina, lei è una bella figliola, ha una bella figura, ma ha la dizione veneta che dovrà naturalmente..." Dissi: "certo, ci metto tutta la buona volontà per purificare il mio modo di parlare veneto". Lui: "per me io sarei disposto a prenderla, naturalmente non la posso mettere in paga perchè non so quello che lei sa fare, quello che mi farà, se lei vuol venire gratuitamente..." Io: "ne parlerò coi miei genitori, verrò con mia sorella maggiore a parlare con lei, ci metteremo d'accordo". E lui mi avvertì: "signorina, sappia però che l'arte è contornata più di spine che di rose". Gli dissi: "lo so,

lo immagino: come tutte le cose della vita del resto". E così ne parlai coi miei genitori e feci quello che ho detto: mi sparai questo colpo di striscio con la rivoltella di mio padre.

Mi hanno dato il consenso di entrare in arte e poverini erano loro che mi mantenevano fuori, perchè naturalmente non



Jolanda Peghin Dal Fabbro
Bozza 935
Ottolenghi

potevo mica vivere così. Mi davano un tanto al mese, poi per i primi mesi, dato che io ero minorenni, venivano con me a turno o la mamma o le mie sorelle. Poi trovarono una coppia, i Valenti, che presero la responsabilità di tenermi sotto il loro controllo, di farmi vivere con loro. Entrai in compagnia al Goldoni di Venezia: era il 21 aprile del 1921. Avevo vent'anni.

Cominciai così, a poco a poco. Non lasciavo mai il teatro, ero presente alle prove, alle recite, ero sempre in quinta e imparavo le parti delle attrici a memoria.

Io prendevo sette lire, la Celli, prima donna, prendeva sessanta lire e il primo attore anche cinquanta.

Nelle compagnie i vestiti erano a carico dell'attore - soltanto i costumi erano a carico del capocomico - cioè il vestito moderno: toilette da sera, da cavallo, questi erano tutti a carico dell'attore. Il cosiddetto basso vestiario cioè le scarpe, le parrucche, i gioielli erano a carico nostro, dell'attore.

Basso vestiario perchè partiva dalle scarpe.

Ferrero era il nostro capocomico: attore brillante e capocomico, il regista come lo chiamano adesso. Prima invece si chiama direttore artistico. Era lui che disponeva le scene, allora c'erano le scene di carta. Non era lui che le faceva, aveva il disegnatore, era come adesso, lui decideva anche per i vestiti che le attrici dovevano mettersi d'accordo con la prima donna per decidere i colori.

A Roma presi il tifo: fortunatamente la compagnia andava a Verona, a casa mia, feci il tifo forte forte, sono stata per morire. Quando la compagnia ripartì i miei genitori non vollero più sapere che io entrassi in arte, ma avevo ancora il pallino del palcoscenico: li feci arrabbiare moltissimo.

Quando il celebre Emilio Zago fece compagnia conoscevo il direttore di un giornale che mi disse: "sai c'è Beppe Zago, il figlio di Emilio Zago, che cerca un'attrice giovane e io gli ho proposto te". Lo ringraziai e combinai di andare con la compagnia di Zago. Fu la seconda stagione. La compagnia Zago aveva un repertorio veneto: Goldoni, si facevano *Le baruffe chiozzote* e io facevo l'amorosa ne *La casa nuova*, e *I quattro rusteghi*. Rimasi due anni nella compagnia di Zago, poi ebbi la disgrazia di conoscere Dal Fabbro, ci siamo sposati e feci un figlio.

Dopo sono andata con la compagnia di Febo Mari, compagnia italiana.

Da quando ho conosciuto Dal Fabbro abbiamo lavorato sempre insieme. Si prendeva una unica paga quando si era in due perchè gli amministratori erano furbi: prendevamo ventisette lire, diciassette io e dieci Dal Fabbro. Lui prendeva meno perchè ero superiore io come personaggio. Ma loro facendo una paga sola cercavano di risparmiare. Noi i vestiti le scarpe le borse i cappelli, i guanti li compravamo tutti a rate. Si andava in camera ammobiliata per tirare bene avanti: io lavavo, stiravo le camicie di mio marito, la mia roba, ero una donna di casa, facevo il doppio gioco, cioè attrice e donna di casa, cosa che i giovani oggi non fanno.

Una compagnia come Febo Mari aveva in repertorio venti o venticinque lavori. Ma i giorni di prove erano pochi. Noi la riunione l'avviavamo con la famosa quarantena, così la chiamavamo: andavamo a Siena quaranta giorni; quasi tutte le primarie passavano di lì, si davano il cambio. Andavamo a Siena perchè faceva comodo, ci davano il Teatro dei Rinnovati che era libero. Molti altri stavano a Roma se avevano il teatro. Quarantena perchè si stava quaranta giorni a provare si mettevano su una decina di commedie in

quaranta giorni, perchè allora si cambiava tutte le sere cartellone, mica come adesso che fanno una commedia e la si prova per tre mesi e si continua con quella. Allora no. Quando s'andava alla prova io per esempio facevo l'attrice giovane, l'amorosa, la seconda donna e altro: si andava in palcoscenico per provare alle nove del mattino e si usciva a mezzanotte passata e la pausa era di un'ora; si mangiava un panino e si beveva un caffè con latte. Mi ricordo che dalle nove alle dieci dovevo fare l'attrice giovane ingenua e, magari, dalle undici a mezzogiorno o all'una avevo in un'altra commedia la seconda donna cattiva, la rubauomini, per cui facevo uno sforzo enorme per creare l'altro personaggio. In un giorno si provavano anche cinque commedie tutte insieme: avevi dei personaggi diversi da un'ora all'altra, dovevo fare uno sforzo mentale e fisico per trasportarmi nei nuovi personaggi che avevo. C'era il suggeritore per i testi, tutte le compagnie andavano a suggeritore, l'unica che non ce l'aveva era Zacconi. Nella compagnia di Ermete Zacconi bisognava andare a memoria e il suggeritore stava dietro le quinte come oggi.

Dopo Febo Mari passai altre compagnie. Subito dopo Mari sono stata con lo Zabum: era una nuova istituzione fatta da Mattoli e Ramo, che erano due attori. Sono stata anche al teatro Arcimboldi di Milano, che ora non esiste più, dove si facevano i cosiddetti spezzatini: eravamo 3 prime donne (io sono diventata quasi subito prima donna, la generica l'ho fatta solo per le prime battute quando entrai in arte, poi ho fatto sempre i ruoli e anche lì all'Arcimboldi con la Zoppelli). Si facevano tutte le commedie di un atto o due atti e ci si alternava, per esempio in un lavoro la prima attrice ero io e una di loro faceva la seconda donna, commedie dove la Zoppelli faceva la prima donna io facevo l'attrice giovane: ci si alternava. Si facevano però due spettacoli al giorno all'Arcimboldi, con Barbaresi direttore e con un repertorio moderno... Tutto si faceva... Gli argomenti erano dati sempre dal solito trio: il marito, la moglie, l'amante, uomo o donna, naturalmente sempre basati sulla vita odierna di allora, non come adesso che c'è la politica, da noi la politica non esisteva, erano tutti fatti d'amore, di tradimenti, di gelosie. L'ambiente: salotti, ambiente ricco, alle volte ambiente popolano a seconda della commedia, a volte anche antico, si faceva anche l'*Amleto* di Shakespeare.

Dopo l'Arcimboldi feci questo Zabum, lì facemmo la cosiddetta "famiglia reale" e c'era Irma Gramatica, Gualtiero Tumiati, Alfredo Sainati, Giannina Chiantoni, Carlo Ninchi, Andreina Pagnani, nel 1929. La famosa "famiglia reale" che rappresentava la famiglia americana, non ricordo i nomi degli autori, so che era la famiglia americana, dei famosi Barrymore, la famiglia reale la chiamavano. La scrittura di Zabum era di nove mesi, ma siccome questa commedia nuova non ebbe un gran successo allora dovettero metter su altre commedie. Mettemmo su *Come le foglie* di Giacosa. I registi erano Mattioli e Ramo, i due capocomici: loro però non lavoravano come attori. I registi erano sempre i capocomici anche se non erano attori. Mattoli poi introdusse una novità: eliminò il foglio che si trovava dietro le quinte dove era segnata la battuta d'entrata di ogni scena, si chiamava la battuta di soggetto. Mattoli la volle eliminare, diceva: "Lo dovete ricordare" e da allora non ci fu più la battuta di soggetto. Questo fatto divenne un'istituzione anche per tutte le altre compagnie.

Dopo lo Zabum, nel 1930, andai con Zacconi come prima

attrice per fare quelle parti che la moglie di Zacconi, invecchiando, non poteva più fare. Lì conobbi Nino Pavese in una commedia che facevamo: *Il diavolo* di Molnar dove rappresentavamo tutti e due Jolanda e Giovanni; io Jolanda e lui Giovanni, e da lì nacque il nostro amore che durò cinquanta anni. Con Zacconi rimasi due anni, Nino invece di più perchè venne la figlia, il secondo anno, a fare le mie parti, a me rimasero solo una o due parti importanti. Ho sofferto molto, anche perchè la ragazza dopo si è fatta brava, ma allora non era per niente brava. Io smaniavo in camerino, soffrivo. L'anno dopo non accettai la riconferma. Rimase Nino che faceva il primo attore. Venni via; ma con Zacconi non si imparava di certo, era... non so se oggi piacerebbe, aveva una recitazione tutta sua che per noi giovani non giovava, ci faceva recitare di spalle: tutto al servizio suo, tutto a discapito nostro, non era un buon maestro per noi. Io andai in compagnia Zacconi - che erano un po' guitti - solo perchè avevano un elenco di viaggi all'estero meravigliosi che m'attirava: poi si fece solo il giro della Francia e basta. L'amore mi trattenne in compagnia un altro anno, ma non mi piaceva.

Il capocomico era quello che durante le prove e durante le repliche interveniva sulla recitazione. Lasciava fare all'attore o all'attrice il suo personaggio, quando vedeva che, per esempio in una scena drammatica si smorzavano o si aumentavano i tempi, dicevano dovevi andare più piano o più forte, e magari ti faceva vedere lui il pezzo... Ecco questi erano i suggerimenti del direttore artistico, però lasciava molto fare agli attori, lasciava che venissero fuori le loro personalità, non esercitava delle imposizioni da regista. Eravamo noi che facevamo e lui ci correggeva. Nel repertorio di Zacconi c'era il *Re Lear*, *La città morta*, *Il cardinale Lambertini*, tutte cose forti, drammatiche: lui era bravissimo a fare il Cardinale. Voleva ottenere una recitazione forte che scuotesse il pubblico, che lo facesse piangere, o, se era comico, che lo facesse ridere. Lui faceva anche il comico, il Cardinal Lambertini era comico. I testi non si facevano integrali, li tagliavano, mettevano loro delle battute di soggetto che poi restavano nel testo. Lo facevano per ottenere degli effetti sul pubblico, perchè erano molto plateali. Io invece ero della scuola di Febo Mari e lui smorzava tutto, era moderno e io avevo preso da lui, dalla sua modernità. Ero un'attrice moderna, e infatti a Zacconi non andavo molto. Nel *Diavolo* di Molnar, avevo una scena tutta mia con il diavolo che mi tenta perchè vada da questo ragazzo che è innamorato di me. La scena era mia. Lui mi faceva stare tutta di spalle, con delle intonazioni impossibili. Io alla prova facevo finta, dicevo: "va bene maestro, sì, sì". Poi la sera della recita, cambiavo tutto e questo gli seccava molto, ma lui non protestava: me lo faceva dire dalla moglie. Bisognava fare come dicevano loro, e se un attore non faceva come diceva il capocomico non c'erano multe, ma eri sicuro che non ti riconfermava più, il secondo anno non eri più scritturato. In compagnia comunque c'era molto rispetto, noi ci si dava tutti del lei. In una compagnia c'erano anche trentacinque persone: attori, tecnici, macchinisti, l'amministratore, il segretario, il direttore di scena, che poi a volte facevano anche loro delle piccole parti. Ognuno si vestiva e si truccava in camerino da solo. Alle volte quando c'erano i costumi interveniva la sarta della sartoria che dava i costumi e ti veniva ad aiutare. Quando andammo a Parigi mi concessero un baule dopo grandi insistenze, perchè i



bagagli occupavano posto. Ma come si fa: a Parigi! Bisogna cambiarsi... non siamo mica dei guitti; e allora dopo insistenze mi condussero un baule a patto che lo dividessi con Pavese: nel baule c'erano solo i miei vestiti personali. Dopo Zacconi andai in compagnia Perbellini-Siletti, con la Perbellini prima donna, era una compagnia di secondo piano. Con loro siamo stati a Tripoli, dove c'erano delle piazze pagate. Però i vuoti capitavano con tutti, c'erano anche con Zacconi.

All'Argentina a Roma si stava quindici, venti giorni, a Milano si rimaneva di più, perchè magari si facevano due teatri, prima si faceva il teatro in centro, il Manzoni e poi si andava in Corso Buenos Aires. Dopo Siletti andai con la Borboni nel '35 a fare il *Tovarich*. Dopo la Borboni andai con Emma Grammatica ... e con Tofano, con Benassi che aveva la compagnia. Con Tofano ho fatto tante commedie. Allora era di moda Niccodemi e la Maltagliati volle fare *Lo scampolo*, io facevo la seconda donna e c'era anche Nino che faceva il primo attore. Ho fatto tanti personaggi, quando andavamo al Teatro della Commedia di Trieste, facevamo due spettacoli e anch'io avevo la serata d'onore... facevo *Scampolo*, facevo *La maestrina*, tutti quei lavori di Niccodemi che andavano molto. Anche Pirandello, ma non si faceva granchè perchè non piaceva molto allora, non lo capivano e non lo volevano. Anche durante il fascismo non c'erano commedie dove c'entrasse la politica.

Ma io il distintivo non l'ho mai portato, né io né Nino. E quando mi chiamò il federale gli dissi: "io non lo porto perchè sono un'attrice, io sono apolitica, e non voglio appartenere... sono solo un'italiana. Ho la mia idea e nessuno me la può proibire". Non ho fatto niente e ho lavorato sempre lo stesso. E mai siamo andati davanti al Balcone come facevano allora gli Stoppa, i Cervi e via di seguito: portavano la camicia nera loro, noi mai.

Fino alla Seconda Guerra Mondiale il modo di fare teatro era sempre quello, c'era il vecchio repertorio, sempre quello. Chi ebbe il coraggio di portare l'avanguardia in teatro fu la Merlini quando fece *La piccola città*, prima della guerra. Non c'erano scene, non c'erano mobili, solo delle sedie, con l'immaginazione dovevo far vedere il caffè. Fu un grande fiasco, ma fu lei che ebbe l'ardire di portare questa commedia; poi a poco a poco l'hanno imposta e cominciava a piacere. I registi cominciarono dal tempo di guerra, ma prima il nome regista non lo conoscevamo.

Gli attori di rivista, come Macario, Totò, li consideravamo bravi nel loro genere. Io e Nino abbiamo fatto la rivista con Fanfulla in tempo di guerra, io facevo la caratterista, qui a Roma, per mangiare l'abbiamo fatto. Un attore di prosa evitava di fare la rivista, faceva le commedie musicali. Avevo una bella voce di soprano e all'Arcimboldi ho fatto una commedia musicale.

Ho chiuso la carriera dopo la guerra. Ho seguito Nino e per combinazione tutte le compagnie che scritturavano Nino erano al completo, scritturavano anche me e una paga me la dovevano dare se no non si campava, ma con l'obbligo di non fare ruoli, poi quando ero lì naturalmente mi sfruttavano. La figura del regista non ci andava bene e preferivamo il vecchio sistema che era migliore, perchè il regista imponeva la sua personalità e invece il capocomico, uomo di teatro che recitava anche lui, lasciava all'attore la propria personalità. Dopo però abbiamo fatto l'abitudine, io ho recitato poco coi registi, perchè mi sono ritirata. Ho molti rimpianti per aver lasciato il teatro, lo amavo tanto, amavo tanto recitare.

Il confronto con la vita

Dire con naturalezza e semplicità è un istinto prezioso perchè rende assai facile il compito di parlare come uomini veri nella vita effimera della scena, e gli attori anche di genio che non hanno questo dono istintivo devono sostenere dure lotte e logorante studio per conquistarlo. Abbiamo avuto attori della più assoluta ignoranza, ai quali la sorte aveva concesso questo privilegio prezioso: quando uno di loro era guidato da un direttore intelligente e capace, diveniva un elemento impagabile, naturalmente abbandonato a se stesso era inadatto a una vera comprensione e penetrazione dell'arte. Avrebbe potuto essere definito «buon dicitore», o, come sembra meglio a me, «ripetitore semplice» (per semplicità di mente) della parola scritta, ma sotterratore dell'idea e dello spirito che nella parola l'autore ha posti. L'attore o attrice che fondano la propria arte sulle doti naturali, se anche raggiungono una notorietà o persino una gloria fittizia, hanno poi il dolore di sapersi estinti ancor vivi, perchè ogni loro fascino cessa con l'affievolirsi di quelle doti. Per essere veramente dei buoni dicitori ed anche degli interpreti, perchè la buona dizione non può essere disgiunta dalla interpretazione, essendone la conveniente esteriorizzazione, occorre anzitutto conoscere bene l'autore non nella sola commedia che ci è data da eseguire, ma in tutta l'opera sua.

Bisogna cercare anzitutto quali concetti d'etica sociale e politica e religiosa egli prediligia. Afferrare il pensiero primo che generò il soggetto del lavoro ed in possesso di questo studiare e meditare bene le idee, i concetti che questo primo pensiero ha via via generati e le conseguenze e le conclusioni che ne derivano. Se vi è nel dramma urto o raffica di passioni, occorre veder se queste siano morbose perchè generatesi in anime malate, o se siano solo frutto della convivenza sociale; bisogna poi cercare di rendersi esatto conto del carattere di ciascuno degli interlocutori e dell'ambiente in cui si svolge il dramma. Cercare di questi caratteri ed ambienti i termini di confronto nella vita.

È troppo facile portare ogni sera alla ribalta un se stesso eternamente uguale e quindi falso, ogni volta che il personaggio che si rappresenta è un essere assai diverso da ciò che noi siamo. E bisogna tener presente che un dramma, una commedia, debbono dare, in tre ore al più, avvenimenti, caratteri, processi psicologici e fisiologici, ed altre cose ancora. Per esporre, commentare, chiarire tutto ciò, l'autore non dispone che di poche parole e di breve tempo, e dunque necessario che il contenuto d'ogni frase valga per dieci, per cento. L'attore che «sbrodola» (per usare un termine del nostro gergo) non può che annebbiare anzichè chiarire i concetti.

Ed oltre a quelle difficoltà già enumerate, v'è pure la fluidità nel ragionare, quella fluidità che toglia al dire la rigidità di cosa imparata, che rende suavia la parola e come sgorgata improvvisamente dal cervello, dal cuore di chi parla. E oltre a ciò bisogna saper mutare il proprio fisico, perchè prima del trucco è la fisionomia stessa che deve per suggestione di volontà trasformarsi e dare una diversa luce allo sguardo e un diverso atteggiamento agli obbedientissimi muscoli facciali.

Emete Zacconi

Isabella Riva. Figlia d'arte abbandona la scena a ottant'anni sentendosi ancora nel pieno della carriera .

Attrice di tanti teatri

Sono nata in arte. I miei bisnonni erano attori, i nonni erano attori, e così mio padre e mia madre. Il mio debutto in scena è avvenuto a cinque anni; allora si usava fare compagnia intorno alle "piccoline", alle bambine che recitavano. Con me lavoravano tutti i parenti, non c'erano estranei. Morti di fame e scavalca-montagne, si facevano tutti i lavori famosi di allora, i *Tristi amori*, *Come le foglie* e *Addio giovinezza...* la mamma faceva la prima donna e mio padre il brillante. Era una piccola compagnia di guitti, si chiamava Scerno, una vecchia ditta. Sto parlando della fine del secolo scorso e dei primi anni di questo. Poi sono cresciuta, e a quattordici anni sono andata con Clara Della Guardia in tournée nel Sudamerica. In questa compagnia facevo delle amorosine, data l'età. Però dicevo sempre con mio padre: voglio andare in compagnia primaria. E con tanto sforzo e tanta fame, anche, sono andata con Ruggeri e ci sono stata dodici anni, facendo la prima attrice madre. Poi sono stata con tanti altri, Gandusio, la Ferrati, la Villi...

Ma il mio grande maestro, più ancora di Ruggeri, è stato Sainati. Quando sono andata a fare il Grand Guignol con lui, per cinque anni e mezzo... Allora avevo trentacinque anni, adesso ne ho novanta. Io avevo una compagnia, la Riva-Lotti-Fortis, e la moglie di Sainati, la Bella Starace Sainati, scappò. Vennero a chiedermi se volevo fare la prima donna con lui. Io ero abituata ai ruoli comici-sentimentali, sa, *Maestrina* o cose così. Ero di figura un po' gracile, poco adatta alla tragedia. Quando ho lasciato il Grand Guignol sono stata male perché fisicamente non reggevo allo sforzo. Tutte cose terribili, spaventose, che richiedevano una concentrazione altissima. E Sainati pretendeva la precisione al dettaglio... Curava molto la tecnica della recitazione, ma io ero figlia d'arte, sapevo già. Ma fu comunque un grande maestro. Mi ha insegnato la verità nell'interpretazione. E oggi, che dirigo una compagnia di giovani, anch'io insegno ai ragazzi la stessa cosa: l'immedesimazione, lo studio del personaggio...

Sainati mi faceva studiare moltissimo i personaggi. Solo dopo aver ben ragionato, mi faceva dire le battute. E dunque mi ha migliorato, mi ha scavato la personalità. Questo non per la tecnica della voce, per quello io ero già a posto: tutto di petto, non si può recitare di testa, da mascherina, come fanno oggi. Dunque, dopo cinque anni e mezzo, la moglie di Sainati è tornata. Mi hanno chiesto se volevo dividere le parti con la Bella Starace Sainati, ma io preferii non accettare. Da lì sono partita, e sono finita con Benelli... Nel Grand Guignol c'erano sì effetti tremendi, ma non ammazzamenti continui



come nei gialli di adesso. Erano per lo più stati d'animo, con un colpo finale ad effetto. Si facevano quattro atti per sera. Dieci minuti per cambiarsi da una signora a una popolana, perchè non bisognava dare al pubblico il tempo di pensare. Molti mi chiedono se ho ancora i testi: purtroppo non ho più niente, li ho dati via tutti... Erano comunque tutti francesi. Mi ricordo *Passa la ronda*, *Un concerto in manicomio*, *Lui*. La cosa terribile spaventosa, accadeva sempre alle ultime battute. Ma non bisognava calcare gli effetti, Sainati non ce lo permetteva. Era un esempio di vitalità e di precisione insieme. Ruggeri invece mi ha insegnato soprattutto l'eleganza nella dizione. Era un'altra maniera, una recitazione diversa.

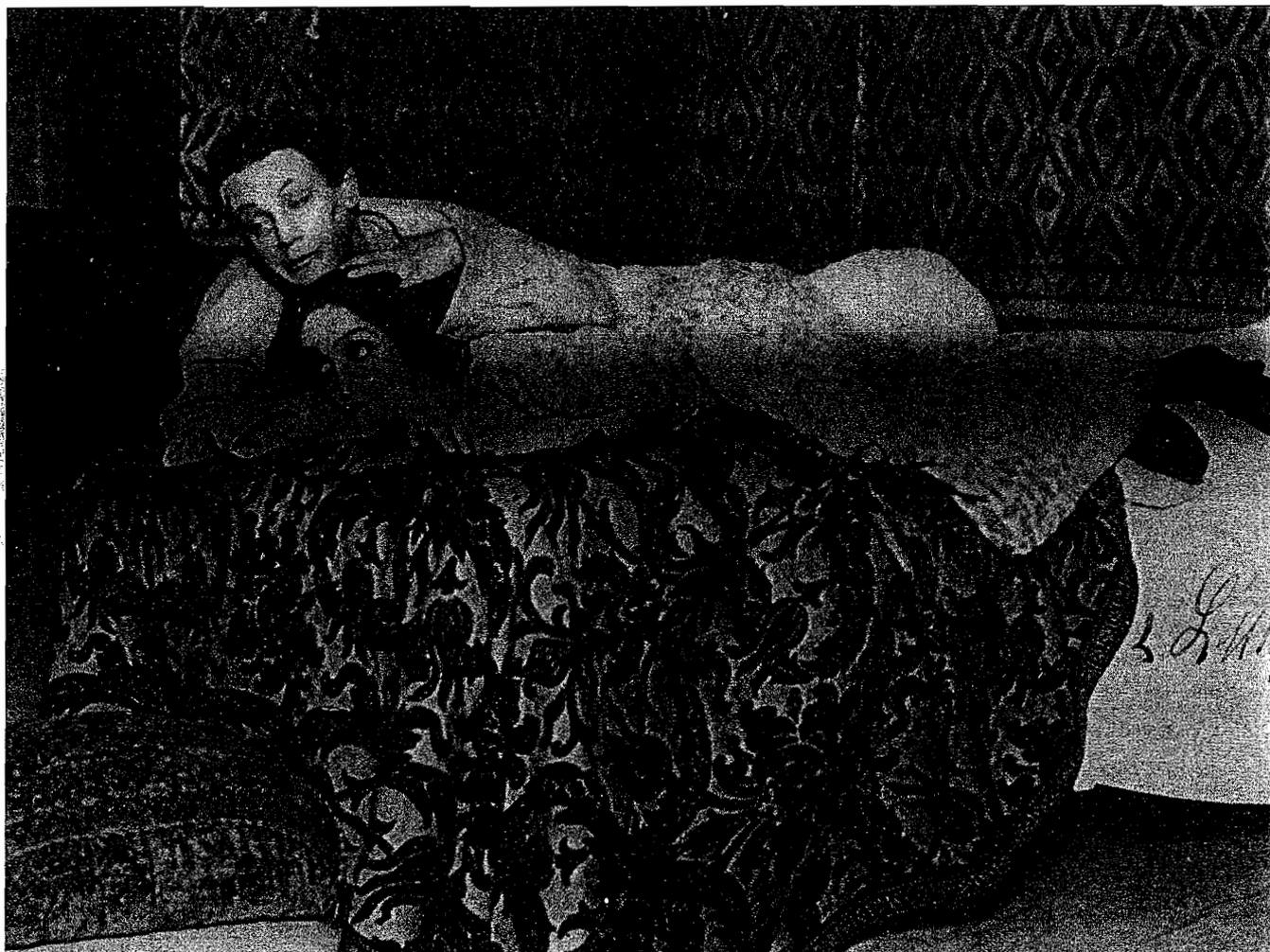
Il pubblico che veniva a vedere il Grand Guignol era di tutti i generi. Cinque anni di pieni, di esauriti. Si cominciava con una commediola semplice, molto spiritosa; poi ne seguiva una più seria, *Lui* per esempio, la storia di quel macellaio che ha ammazzato la vecchia... Io riconoscevo la sua foto sul giornale, e mentre Sainati dormiva, cercavo di prendere la chiave per scappare. Mi faceva strisciare per dieci minuti sul palcoscenico. Oppure, per farmi fare una pazzia che è protagonista di un'altra commedia, mi ha condotto a visitare manicomi nel corso di mesi e mesi, a cercare il mio personaggio. Abbiamo trovato una vecchia legata al letto di contenzione, e lui me l'ha fatta osservare a lungo, perchè io la rifacessi in ogni particolare. Così come mi faceva passare

giornate intere con i miei personaggi, a camminare come loro, a pensare come loro, ad immedesimarmi nelle loro vicende. Mi dicono sia un insegnamento russo...

Poi sono stata con Benelli, ricordo un bellissimo *Peer Gynt*, a Torino. Io ero la madre Aase, e c'erano quaranta professori d'orchestra, le ballerine. Avevo tutta la musica di Grieg, e quando morivo la ballerina che faceva la Morte mi prendeva tra le braccia e mi portava via. Ricordo persino i vestiti, gli abiti di scena. Era un allestimento grandioso, tanto che poi mi risulta non fu più rifatto con una simile ricchezza. Benelli seguiva il lavoro del nostro capocomico, e partecipava di tanto in tanto alle prove. Fu lui a dire a Ricci: per Aase ho bisogno di una donnina minuta, con occhi grandi: la Riva andrebbe benissimo. Con Benelli sono stata un solo anno.

Poi sono passata con Gandusio. Facevo soprattutto commedie brillanti, e ormai ero attrice affermata, a livello delle migliori compagnie primarie. Gandusio era molto scolastico. Se la prima volta le prendeva la mano in una certa maniera, il movimento doveva restare identico per tutte le repliche. Se il partner non lo ricordava al millimetro, Gandusio restava con la mano sospesa. Bisognava adeguarsi alla sua recitazione.

Bisognava dargli la battuta nel modo che si era convenuto, senza la minima inflessione di mutamento. Era poi così anche Ruggeri: bastava cambiare un'intonazione e restava



a bocca aperta. Era come se gli prendesse un colpo. Ruggeri, per esempio, era lui che dava il tono. C'era nella compagnia la sua stessa signorilità, un grande rispetto tra compagni. Ci si dava tutti del lei: forse può sembrare esagerato, ma era così. L'eccezione si creava se si diventava amici al di fuori del teatro: ma, prima e dopo lo spettacolo, ognuno nel suo camerino. Ruggeri poi non si comportava secondo i canoni del grande attore, non si può considerare Ruggeri come il continuatore di uno Zacconi. Questi era un classico, ma era anche uno che declamava. Io ho sentito la Duse, ho sentito tanti grandissimi attori. Zacconi l'ho ascoltato in un celebre monodramma: era bravo, ma niente di moderno, intendiamoci. Ruggeri era l'opposto, con quella sua voce bella e pacata, suadente... E nelle prove, ci dirigeva sempre lui. Una volta accettò da me un suggerimento su come una battuta doveva essere detta. Non accadeva mai, perché Ruggeri di solito ci dava le istruzioni secondo il suo modo di leggere il personaggio e la situazione. Comunque, posso dire di avere avuto la scuola di Sainati e l'accademia di Ruggeri: per scuola intendo il modo di recitare, mentre Ruggeri mi ha insegnato il portamento, la presenza in scena, addirittura il modo di prendere un oggetto. Ruggeri aveva questo sistema: radunava tutta la compagnia, poi leggeva il lavoro con le diverse parti, interpretando ciascuna di queste secondo le caratteristiche del personaggio. La parte mia, la dicevo come una donna

vecchia. Poi si andava in prova, e Ruggeri capiva subito chi aveva assimilato. Naturalmente aveva anche lui le sue simpatie. Ma certo, quelli che arrivavano in compagnia e si vantavano di non avere paura di lui, di non temerlo, appena affrontavano il suo sguardo conoscevano il panico, non c'è dubbio...

Anch'io avevo soggezione di Ruggeri in scena, ti guardava fisso mentre recitavi, e sembrava dire: "vediamo cosa sai fare". Quando facevo la maîtresse in *Angelo*, si raccomandava che fossi elegantissima, una gran signora che offre il the. Niente allusioni, niente effetti sulla battuta brillante. E Ruggeri non era il gigione che faceva la corsa all'applauso, no, per dir la verità. Tutte le battute, le chiuse, Ruggeri le faceva calando, eliminando la sonorità calcolata. In *Baci perduti*, addirittura, ha aspettato che finisse un lungo applauso ad una mia uscita. Un applauso con Ruggeri in scena, vi rendete conto? Bastava che lui movesse una mano, e tutto sarebbe finito. Invece restò immobile ad aspettare.

Poi ho fatto compagnia con Volpi, quella è stata la nostra compagnia per sette anni, all'Olimpia di Milano... Facevamo *Una notte in casa vostra, signora*, e insomma tutto quel repertorio che adesso può sembrare anche ciarpane, cascame comico-sentimentale. Io avevo sempre ruoli di caratterista brillante, che erano tutti bellissimi. Ed è stato in quel periodo che Lattuada venne a chiedermi di fare *Il Mulino*



del Po. Le riprese durarono due mesi, e Calindri mi fece rimpiazzare in compagnia.

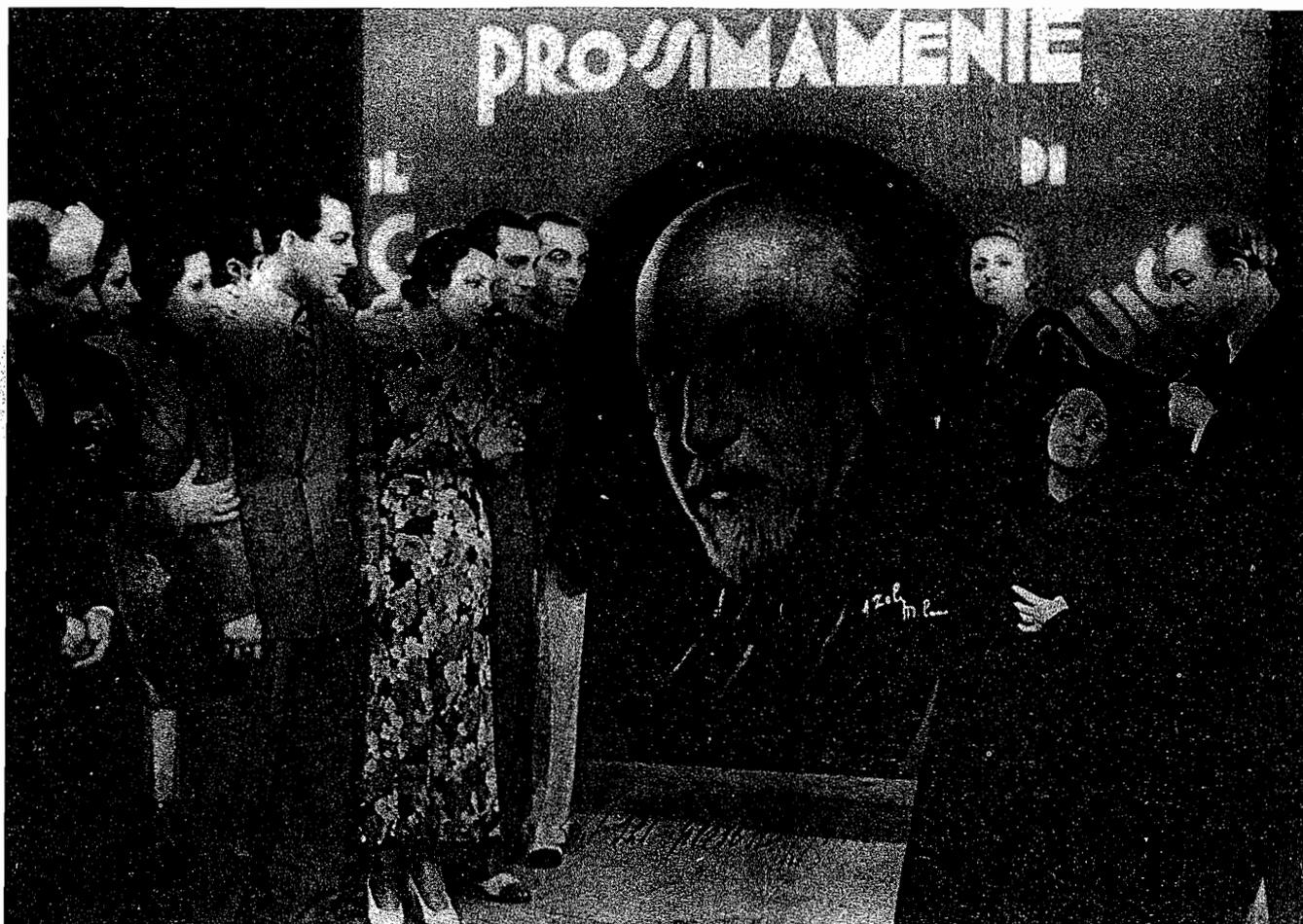
Ma, io non amo nè il cinema nè la televisione, perchè non sono continuativi. T'interrompono mentre fai magari una bella scena drammatica, ti fanno riprendere quando hai ormai perso l'intensità. E così è la televisione. L'ho fatta solo quando non avevo quattrini. E la televisione ha influito molto sulla recitazione media dell'attore. Lì prevale la mediocrità dei toni, lo standard dell'espressione. Non parliamo delle intonazioni sbagliate all'interno di una stessa scena. Diceva Ruggeri: la recitazione di una scena deve essere una musica, sempre accordata. Quella televisiva però, mi pare monocorde e basta.

Ho fatto anche il vaudeville... I titoli non posso dirli tutti, ma comunque dal *Mannequin* a *Inganno e verità* a Feydeau, Labiche, cose che a volte si portavano per la prima volta in scena. Le regie, diciamo così, le faceva Prandi. Andava a Parigi, portava questi testi e poi da capocomico li metteva in scena. C'è stata anche la famosa edizione dei *Sei personaggi*, con Ruggeri...

Pirandello veniva sempre alle prove, se ne stava seduto in platea a tirarsi il pizzetto e a rimuginare. Poi di tanto in tanto si alzava e diceva: "Senti, Ruggero...", e dava qualche nervosissimo suggerimento sull'esecuzione. Ho fatto le

esperienze più diverse: dagli spettacoli per le truppe al fronte, durante la prima guerra mondiale, ai carri di Tespi... Ne ho fatti tre: Campania, Sicilia, Puglia. Avevamo due pullman, e riuscivamo a toccare persino i paesini di cinquanta abitanti. Il teatro era formato da una specie di cupola gonfiabile, i camerini erano di tela. Grande Sila, Piccola Sila: la gente quando arrivavamo impazziva. Venivano a domandare: ma il signor Tespi, qual è? Di Salvini ricordo il *Peer Gynt*, lo diresse lui, ma chi recitava, non mi piaceva neanche allora, immaginatevi il vocione di Salvini. Di Gassman, per esempio, che venne a fare *La nemica* con me quand'era ancora ventenne (lui faceva il figlio ed io la madre), non avrei mai supposto che si sarebbe messo anche lui, più tardi, a tromboneggiare. Adesso per fortuna ho perso un po' il vizio.

Dodici anni fa ho deciso di smettere di recitare. Ero ancora nel pieno della carriera. Un attore di questi nuovi, che era in compagnia con me, brontolava nei confronti di un altro collega anziano perchè si muoveva lentamente e tardava a cambiarsi. L'episodio mi è rimasto impresso, e ho preferito non ascoltare mai nessuno che potesse dire la stessa cosa di me. Avevo settantotto anni, e mi sarei sentita di continuare ancora. Insegno ai ragazzi, e questa compagnia mi dà moltissime soddisfazioni.



Salvo Randone, Sarah Ferrati. La vocazione del teatro e la costruzione del mestiere

Primi attori

Salvo Randone

Sono entrato in arte molto giovane, la mia carriera teatrale, ebbe inizio sotto i migliori auspici perchè allora i 'maestri' non mancavano. Infatti ebbi la fortuna di stare in compagnia e di seguire per periodi in verità non molto lunghi i due grandi attori di quel tempo: voglio dire Zacconi e Ruggeri. Ciascuno di loro, e per temperamento e per mestiere, da solo poteva essere il maestro di una intera generazione. Però spesso la grandezza non si accompagna con la predisposizione naturale che esige l'essere maestri: direi che questi formidabili interpreti erano maestri loro malgrado. Si può dire che fossero dei maestri elettivi, che influenzavano i giovani, più che con il loro insegnamento, con il loro esempio. Se provo a guardare indietro, agli anni della mia formazione professionale, devo ammettere che i primi esempi che mi si presentarono davanti erano tali che il mio istinto subito mi suggeriva di non imitarli. La verità è che a iniziare una carriera artistica, soprattutto quella dell'attore, una volta ci spingevano impulsi vari da cui non erano estranei infatuazioni e velleità. Chi non nasceva figlio d'arte, doveva vincere molte resistenze e abbattere la barriera del conformismo borghese: per fare ciò occorreva coraggio, una buona dose d'incoscienza e magari un generico e romantico anelito di rivolta. Ma per uno che si santificava, cento finivano all'inferno, oppure rinunciavano. Non mancavano insomma prove durissime: ma quando una vocazione resisteva, era una cosa seria. Non voglio sostenere che oggi gli inizi di un giovane siano più facili, però molto è cambiato in virtù del cinema e soprattutto della televisione.

Per quanto riguarda le mie interpretazioni, non vorrei parlarne perchè non saprei su quale soffermarmi, dal teatro classico a quello borghese.

Forse vale la pena ricordare il mio sodalizio con Ugo Betti, che scrisse più di un lavoro tenendo presente me interprete: e Betti mi dedicò un profilo che ritengo tra le cose migliori scritte sul mio conto specie se si tiene presente che risale a una ventina d'anni fa.

Forse merita un certo rilievo il fatto che in questi ultimi anni lo strapotere del regista in seno allo spettacolo sta venendo meno.

Direi che tra regista e attore sarebbe auspicabile una maggiore collaborazione: ma com'è possibile ottenerla? Forse non si può generalizzare, occorre risolvere caso per

caso. In ogni modo ritengo che se ancora dovesse esistere un mattatore per la salvezza del teatro, è bene che sia l'attore non il regista. Non voglio nulla togliere all'importanza spesso determinante della regia: però è bene qualche volta ripensare con semplicità a ciò che veramente è il teatro e al rapporto che esiste dall'origine tra testo-attore-pubblico: da questo rapporto primigenio il regista è escluso. Una constatazione da cui non vogliamo trarre nessuna drastica conseguenza: essa però è illuminante. Oggi, d'accordo, il teatro non può più fare a meno della regia che si è inserita come quarto elemento (o quinto, o sesto?): però questo fatto non autorizza il regista a rompere l'armonia assumendo una posizione di forza, quasi di sopraffazione, che finisce sempre col risolversi a danno dello spettacolo. L'attore è l'unico tramite tra il testo e il pubblico; è l'attore a rispondere di persona verso il pubblico e infine è lui il vero *alleato*, il viscerale alleato dell'autore. O mi sbaglio?

Ho lavorato alla televisione in più di quaranta lavori, tra i quali *Frana allo scalo nord* di Betti, *Il piacere dell'onestà* di Pirandello, *Saul* di Alfieri e *Re Lear* di Shakespeare; e questi lavori li ho interpretati quando ancora non esisteva l'ampex, ossia in presa diretta: voglio intendere che alla televisione ho dato molto sangue e molto fiato.

Resta il fatto della notorietà che la Tv distribuisce facilmente, tant'è vero che una volta un attore doveva faticare tutta la vita per raggiungerla, mentre oggi i giovani - se hanno la fortuna di ricoprire qualche ruolo importante in un teloromanzo - ottengono lo stesso risultato nel giro di poche settimane. Ed è pertanto comprensibile se poi questi giovani attori si avvicinano al teatro decisi a bruciare le tappe, formano compagnie, si autoproclamano primi attori, e qualche volta il gioco riesce: ma spesso l'esperienza teatrale si risolve in una cocente delusione.

Nel cinema accade la stessa cosa e sono pochi coloro che si rendono conto che si può essere popolari attori del cinema senza per questo richiamar gente a teatro, che non ha nulla a che vedere col cinema. Io ho lavorato in parecchi film: però a parte *I giorni contati* di Elio Petri, nel quale ero il protagonista, si è sempre trattato di partecipazioni più o meno importanti in quanto considero il cinema un'attività che raramente può dare le soddisfazioni che un attore di teatro si ripromette. La soggezione al regista è troppo forte e il margine di autonomia per l'attore è quasi sempre ridotto al minimo. In ogni modo non sta a me parlare di questo argomento: le mie partecipazioni sono state sempre marginali.

Sarah Ferrati

L'esordio

Ho visto il teatro quando avevo sei anni, ho detto io voglio fare come quella lì, naturalmente era la prima donna e da quel momento io non ho pensato ad altro. Ho pensato solo ad imparare a fare quello che faceva quella lì.

Da allora tormentai tutta la famiglia con questa mia smania, provocando panico e disperazione. A quei tempi per una ragazza entrare in arte significava il disonore, con tutti quei racconti scandalosi che si facevano sulle attrici.

Sono stata allieva a Firenze di Mario Fumagalli, che era un uomo di teatro estroso, intelligente e straordinariamente lucido. Non era un grande attore (mentre sua moglie, Teresa Franchini, era una delle più grandi attrici di quegli anni), ma aveva il dono di intuire perfettamente la natura di un attore.

Mi presentai a lui quando avevo solo tredici anni, e per superare l'esame di ammissione all'Accademia impersonai addirittura Basiliola nella *Nave* di D'Annunzio! Lui mi ascoltò, diede un giudizio positivo della mia interpretazione, ma subito mi fece studiare un autore agli antipodi di D'Annunzio, Marivaux!.. Tutto ciò che conosco di tecnica teatrale ancora oggi lo devo a Fumagalli. Ai miei allievi ho insegnato la stessa cosa: appunto la tecnica. Se sono intelligenti, la useranno per rivelare la loro personalità artistica. Altrimenti, c'è poco da fare.

Oggi invece nelle Accademie ai giovani non insegnano a recitare ma a diventare intelligenti. Come se fosse possibile.

La formazione dell'attore.

Quando io ero giovane, nel giro di cinque, sei anni si sapeva se si sarebbe diventati primi attori o dignitosi comprimari, che però avrebbero avuto il lavoro assicurato fino alla vecchiaia. Oggi c'è molta incertezza, l'organizzazione è cambiata, contano amicizie e antipatie, le anticamere sono interminabili e gli esami non finiscono mai. Ogni stagione, anche per i migliori, non c'è la sicurezza di un ingaggio. Non esiste più la tradizione del teatro. Un tempo, per formarsi, l'attore entrava in una compagnia e ci restava qualche anno. Il direttore gli insegnava a recitare, ne scopriva le possibilità, le coltivava. Oggi, per questi ragazzi tutto è provvisorio: recitano con un regista, l'anno dopo passano con un altro. E tutti diversi, tutti con impostazioni, idee, metodi diversi. Come possono formarsi una propria personalità?

Se i giovani non fossero stati costretti a reagire contro i vecchi attori, che, appena finita la guerra, furono chiamati tromboni, forse avrebbero avuto modo sin da allora di imparare qualcosa di più.

Le scuole sono necessarie, utilissime. La scuola di recitazione deve insegnare a recitare e deve insegnare come si deve vivere e come si deve essere quando si è attori. Conosco un'infinità di attori e di attrici che avrebbero la possibilità di diventare degli ottimi primi attori e delle ottime prime attrici. Non hanno la possibilità di imparare, non hanno la possibilità di un lavoro continuativo, sono sbattuti da un regista all'altro per cui quello che hanno imparato da uno nel giro delle sessante prove, immediatamente viene distrutto dall'altro che è tutto il contrario e che vuole tutto il contrario nella tecnica di un attore. Questi ragazzi sono sfruttati al massimo, appena uno ha il fisico adatto per quella parte, perchè non ci si interessa più se uno recita bene ma ci si

interessa solo che abbia il fisico adatto, fa immediatamente una parte di protagonista, lo prendono subito altri non i nemici del regista che lo ha scoperto, quelli non lo scrittureranno più perchè le vere prime donne del teatro sono i registi.

L'attrice e il teatro

A volte mi chiedono: "Qual è la qualità più importante per diventare un'attrice di successo?"

Non è qualità, è grazia di Dio. Attrici si nasce, non si diventa. Direi che fare teatro è più difficile per un uomo. La donna è abituata a fare di tutto per poter non essere sopraffatta dall'uomo. È un modo anche questo di recitare, di imporsi, di interpretare un personaggio, il personaggio di se stessa, e di tenerlo in alto per arrivare a un successo. Come studiare una parte. L'uomo è più soddisfatto nella vita, in tutto quello che fa, sa di poter comandare e gli è riconosciuta una forza e un diritto alla supremazia nella vita. Diventare sulla scena un'altra persona, all'improvviso, significa fare uno sforzo tremendo. Nessun uomo si sente Amleto a meno che non sia un piccolo, debole uomo o abbia una storia familiare tremenda come quella del principe danese. Una donna, sì, può sentirsi Ofelia.

L'attore non è una macchina che può correre sempre. Dopo aver lavorato per molti mesi di seguito, deve dimenticarsi i personaggi, i testi, la voce dei suoi compagni di scena; deve ritrovare una purezza che gli permetta di accogliere con improvvisa emozione una nuova *pièce* che, magari, prima non l'aveva interessato. In questo processo, è fondamentale il ruolo delle esperienze che egli fa come essere umano. Personalmente, ho dato alla mia vita privata un'importanza enorme rispetto al teatro, e questo mi ha aiutato moltissimo a capire i personaggi che poi ho interpretato.

Le ragioni con cui si può spiegare la versatilità sono due: la prima è che esistono interpreti ai quali la Provvidenza ha dato una disposizione innata a comprendere ed esprimere i più diversi personaggi; la seconda è che, durante la preparazione tecnica, culturale, psicologica precedente al debutto, l'attore si è messo nella condizione di essere in grado di interpretare qualsiasi personaggio. Per quel che mi riguarda, ogni spettacolo è nato da un profondo studio e da una fortissima convinzione. Amo moltissimo il teatro, ma l'ho fatto sempre solo se avevo il tempo per studiare adeguatamente non solo il mio personaggio, ma tutto il testo, le condizioni storiche e culturali in cui è nato, il suo autore. Ho bisogno per questo di almeno sei, sette mesi...

Un'attrice che fa ruoli come me di grande responsabilità ha il dovere, la necessità di meditare a fondo sul testo. Durante questo studio, io interpellò il regista per sapere se sono sulla strada giusta, in modo da arrivare alle prove psicologicamente matura. Detto questo, ritengo, senza alcuna effettiva contraddizione, che per fare l'attore bisogna essere *medium*, diventare «un altro». Non credo affatto all'interprete che se fa Amleto si sente davvero il Principe di Danimarca. Credo, invece, all'attore, che, una volta assimilato il testo e il personaggio, riesce, attraverso una sorta di fenomeno isterico, a *dare l'impressione* al pubblico di essere Amleto durante il tempo della recita. In questo senso, attori non si diventa.

*Nunzio Zambello. Sopravvivere a tutto:
il lavoro quotidiano
la tradizione di Pulcinella e la fatica*

Il mestiere di burattinaio

Sono quarant'anni che faccio il burattinaio. Lo faccio da quando stavo all'Istituto. Io sono stato in Istituto e lì divertivo i miei compagni. L'Istituto era l'orfanotrofio.

Non avevo mai lavorato con mio padre, che era stato burattinaio. Non ho mai lavorato con lui perchè in quell'epoca io potevo avere cinque o sei anni, andavo appresso a mio padre, guardavo mio padre, ascoltavo mio padre il quale non mi ha mai detto: «prova!» Era pericoloso provare e mio padre non voleva perdere suo figlio! Ma ci sono riuscito, perchè forse nel sangue io avevo l'arte di mio padre, una trasmissione, come vogliamo dire... una telepatia... perchè insegnamento non me ne ha dato nessuno. Uscito dall'Istituto, so' ghiuto a fa' 'o sguattero, e tanti altri mestieri, ho campato sempre alla buona, mi son trovato con tante professioni alla mano, ma mi mancano le dita della mano della professione, quindi non sapevo fare niente... So' rimasto coll'arte di mio padre. Ho costruito una casa, bella o brutta non lo voglio sapere, non mi interessa. 'Na moglie ce l'ho... Ma tutto ciò l'ho perchè ho fatto quel mestiere di mio padre, non altro. Non mi rammarico! I burattini li ho intrapresi dopo la prigionia dalla Germania, che so' turnato in Italia sfasulatamente disperato, peggio do' diavulo. E mi son trovato, quel giorno stavo poi anche digiuno, a Piazza Principe Umberto, e ho visto un teatrino che era uguale a quello di mio padre e un uomo che lavorava... una donna anziana che andava intorno per racimolare col piattino i soldi da chi si fermava... e mi sono fermato.

Terminato lo spettacolo, la donna consegnava i soldi che aveva racimolato a quello all'interno, non sapendo io che era la stessa famiglia, cioè la mamma, che andava intorno, e due figli che si alternavano al lavoro, allo spettacolo, alla rappresentazione. Ho detto: «Ma che diavolo ccà nun 'ce sta nisciuno che guarda 'nu poco a 'sti guagliune!» La donna come senti dirmi questa frase disse: «A chi vuò! Ma chi si, nun 'ce rompere 'o cazzo! Levate 'a nanzo!» Una donna volgare! Io dissi: «no... io ho parlato perchè sono figlio d'arte.» 'Stu giovane che lavorava all'interno del teatrino uscì, sentendo la mamma parlare in quel modo, e disse: «Chi site?» Allora io mi presentai. Nel mentre che mi presentavo soggiunse il fratello maggiore, il quale si chiamava Giovanni però per fisionomia io lo chiamai Salvatore, ma Salvatore era il loro padre! Disse: - «Sono Giovanni, ma tu sei Nunzio 'o figlio 'e Totonno de' guarrattelle...» Insomma stringemmo la conoscenza, e stringemmo anche i ragionamenti... bisognosi, in quel momento, che io me murevo 'e famma,



non tenevo sorde, stevo disoccupato. Subito andammo a mangiare, venimmo all'accordo e il giorno dopo io uscii a lavorare con loro. Però io non ero il lavoratore come loro volevano, mi presero a lavorare e mi diedero il terzo del guadagno perchè il piattino lo giravo io tra il pubblico, e non ero il mestierante come loro. Però dopo pochi mesi, m'esibii per la prima volta come burattinaio, a Via Duomo, di fronte al Museo Filangieri, e feci uno spettacolo che pigliammo allora, quattromila lire. Io faticavo per bisogno e con amore, non so lo spettacolo che io sapevo a memoria, chè lo faceva mio padre, quanto tempo durò, per guadagnare quattromila lire in un solo spettacolo. Non lo ricordo, non lo posso dire, ricordo solo che guadagnammo quattromila lire uno spettacolo.

Ma prima di quel momento non avevo più esercitato quel mestiere. Uscito dall'Istituto perchè fui dimesso, scappando, evadendo fui dimesso, non ho mai esercitato quel mestiere, anzi l'avevo proprio dimenticato, se non era per un riaffacciarsi alla mente, dietro l'incontro di quel giorno a Piazza Principe Umberto, io avrei dimenticato anche mio padre. Invece incontrandomi con loro, figli d'arte, io venni a galla. Così facemmo società, lavorando quasi quattordici quindici anni insieme: ce simmo appiccecati, avimmo fatto pace; ce simmo lassate, ce simmo ripigliate. Ultimamente venno lo scatascio: ognuno si faceva 'e fatte suoie. E io fui lasciato anche in cattive condizioni, perchè allora già avevo una moglie, una casa e non la potevo pagà, nun putevo mangià, perchè 'o cumpagno mio, 'o socio mio, quello che avevo era tutto suo e niente di mio. Andai soggetto a un fabbricante di bigliardi, chiamato Antonio Errichiello, il quale mise a disposizione mia i ferri, il legno, la bottega, tutto... e io iniziai a scolpire la prima testa di un burattino con le mani che scorrevano sangue, non sapevo piglià manco 'o principio.

Però riuscii in una settimana a mettere su quattro testoline di burattini, con la mia fantasia, fisiologica, diedi un volto a quel pezzo di legno. Poi comprai dei muraletti e feci il teatrino. Feci un debito e comperai il telo per contornare e chiudere il teatrino e così uscii la prima volta in piazza. La mia vita è iniziata con quel giorno, all'arrembaggio, senza sapere se riuscivo bene o male. Il mio socio che mi aveva allontanato, guardando questo, sapendo che era uscito un'altro burattinaio, rifece società con me, perchè aveva un rivale in piazza. Io accettai, poi lui morì e rimase il fratello il quale era un dipendente comunale, tutt'oggi in questo momento che vi sto parlando sta in pensione, il burattinaio non lo può fare più non soltanto per l'età, ma per la mancanza dei denti. Perchè 'o burattinaio, a modo nostro, come è nato o come nacque a Napoli, se non si hanno i denti in bocca non si può fare, causa della voce del Pulcinella perchè noi usiamo una pivetta di ottone sterilizzato con un nastro speciale che pochi conoscono. Sarebbe una fettuccia che si chiama trina uso-lana che prima di dare la risonanza, la vibrazione tra due ottoni, concavi e convessi deve essere raschiata e bagnata finchè non dà un suono di forza fiatale all'altezza dei propri polmoni, che dà un'intonazione al suono uguale ad un LA maggiore ad un LA naturale, come vogliamo dire in termini musicali. Ma se è pesante di fiato non si può lavorare perchè vi fa troppo spolmonare, come dire voglio suonare una cornetta che stoni e bisogna regolare il tono di voce per dargli quel fiato, per prendere quella tonalità: quindi 'sta pivetta va applicata sotto al palato quasi all'altezza dell'ugola e col movimento necessario della lingua, delle labbra... è chiaro? se la sai adoperare, tu ci parli, se no la ingoi te stracci la trachea, l'esofago, tu sbatti 'nterra e muori! là per là!

E questa pivetta è di tradizione, ma ci sono anche burattinai che lavorano con la registrazione. Ma la storia del Pulcinella non è nè breve nè lunga. Tutto sta un po' nella conoscenza di chi l'ha tramandata, nella correzione di chi l'ha intrapresa. Poi perchè è uno spettacolo solo e può durare con qualche pausa d'intervallo circa quattro ore. Senonchè noi pubblicamente quando si lavorava non si poteva lavorare quattro ore sopra a una piazza per racimolare poco e niente, allora sono andato all'idea di suddividere lo spettacolo in tanti pezzetti. Oggi un'ora, o meno di un'ora o più di un'ora. Però c'è un punto centrale dello spettacolo, vale a dire il punto nevralgico resta sempre lo stesso, cioè combattimento tra Pulcinella e il rivale, la cassa, cioè la bara, e la morte. Un duello tra il Pulcinella e il rivale come dialogo può essere differente, poi ci sono battute che si ripetono in qualunque spettacolo. Perchè? In qualunque rappresentazione, di quella minima parte dello spettacolo, le battute che hanno suscitato nel pubblico più ilarità, più risate, più divertimento, se le si vuole cambiare, sostituirle con qualche altra, non hanno lo stesso effetto in corrispondenza a quelle parole dette altre volte.

C'è l'improvvisazione. Io definisco improvvisazione per non dare a capire ciò che faccio è memoriale, tramandatami. Per me c'è qualche piccola rettifica.. vocabolaresca... cioè se io primma dicevo: - Mmocca 'a soreta, oggi dico: - Mmocca 'a mammeta! Si primma dicevo: Si' 'nu fetente! Oggi posso dire: Si' spuorco! Però sia la prima parola che la seconda in sostituzione alla prima va sempre accompagnata ritmicamente come la prima volta. Non è che cambia il ritmo. No, non cambia niente! Il ritmo deve essere quello lì, non cambia niente, cambia la parola...

Sono io tessitore, che debbo svolgere ed accoppiare ritmo e

parola e non posso sbagliare perchè il tempo della parola glielo dò io, il ritmo glielo dò io. Quindi debbo sintonizzare sia l'uno sia l'altro e trovarli insieme come due gemelli. Non posso fare: una parola lunga e un ritmo minore o un ritmo lungo e una parola abbreviata, anche se la parola contiene quattro sillabe e il ritmo cinque, io debbo accoppiare... cinque e quattro.. per me non fanno nove ma fanno dieci! Perchè io debbo prolungare la parola in quel ritmo in modo che non deve uno avanzare e l'altro retrocedere; debbono essere sempre insieme tutti e due, non c'è niente da fare. Pulcinella è il protagonista e non può mai subire sconfitte, lui non può mai morire. Perchè il Pulcinella nella vita quotidiana non è altro che l'uomo che, in sostanza combatte la vita e la combatte al fine di sopravvivere. Quindi i rapporti fondamentali che ha Pulcinella sono tre: la guardia, la morte e la donna. E sono sempre motivati dalla sopravvivenza, in quanto: combatte contro l'autorità abusiva, contro la morte per la vita e per la donna, perchè non credo che un uomo vedendo una donna bella possa dire: Come si' brutta, no! Vedendola bella la corteggia! Cerca di conquistarla e la conquista. Ecco la sopravvivenza dell'uomo che combatte l'ingiusto, perchè: la guardia non è sempre l'autorità giusta, ma può essere anche ingiusta, perchè l'occhio suo vede quello che hai commesso come ingiusto, mentre è giusto per quello che commette l'azione e lui, per atto di autorità, te lo proibisce. Mentre la morte, poi, è una cosa che dovrà avvenire per naturalezza di cose, di creazione e il Pulcinella la schiva addirittura, guardando una donna bella.

Quindi nel mio spettacolo lui vuole sopravvivere a tutto, paradossalmente il Pulcinella è quell'essere che schiva l'autorità abusiva, la morte che gli spetta, perchè la giuventù, la bellezza naturale della sua vita vuole sopravvivere. Se noi parliamo realisticamente a chi piace morire prima del tempo? A nessuno! A chi piace essere imprigionato? A nessuno! A chi piace la donna brutta? A nessuno! Quindi gli aggettivi chiamati in causa: morte, femmina bella, e guardia, so' tre: due sono contrari al Pulcinella e lui li vince, storicamente, perchè la storia rimane, l'uomo può morire ma la storia dell'uomo rimane. Ma assieme a Pulcinella rimane anche la donna storicamente, quella che nuie 'a chiamammo da non so quanti anni, forse a Napoli dal seicento settecento, l'abbiamo chiamata sempre Colombina o Teresinella come nel mio spettacolo. Forse negli altri spettacoli del nord la chiameranno Colombina, ma Colombina è colei che vola, 'na libellula, vogliamo dire nel senso di puro; mentre a Napoli 'a Teresinella è 'na caciona, 'na bella femmena chiatta che dà un senso di carnalità.

Lo spettacolo non ha un tempo fisso, una durata unica. Dipende se lo spettacolo è pubblico o privato. Se lo spettacolo pubblico io lo prolungo, è per una convenienza personale. Cioè racimolare quanto più soldi posso racimolare. Allora, se guadagno poco debbo prolungare lo spettacolo per arrivare a quella cifra da me desiderata. Se invece lo spettacolo è privato io non lo prolungo, e specialmente quando vedo che gli astanti restano soddisfatti, restano contenti, si divertono. Io approfittando della loro contentezza, della loro gioia, lo posso anche spezzare e andarmene a casa prima del tempo perchè soddisfatti pagano e io vado a casa mia. Ma pubblicamente no, è differente, perchè per prendere una certa somma, che poi non corrisponde a quella che paga un privato, allora bisogna prolungare lo spettacolo per poter guadagnare.

Athos Ronchi, Aldo Dal Santo. Gli spettacoli, gli attori, i registi, il lavoro del teatro italiano nel racconto di due tecnici attrezzisti

Non è più quello di una volta

Ronchi: Le compagnie di una volta, quelle che avevano dei "mattatori" come Benassi o Ruggeri avevano un repertorio, oggi una compagnia fa una commedia o due e basta. Allora avevamo un repertorio di venti lavori e magari si andava in una città e un giorno sì e uno no si cambiava cartellone.

Dal Santo: Oggi è più comodo, l'attore fa la stessa commedia per tre o sei mesi e poi basta. Ma la scuola dell'attore è ridotta in questo modo perchè c'è la scuola del Piccolo o quella di Roma ma non c'è tirocinio, invece l'attore prima veniva fuori proprio da questo tirocinio.

Ronchi: Adesso la regia, le luci, i costumi, le scene sono le cose principali, allora invece curavano la recitazione, se poi la scena era un po' meno bella non aveva importanza, l'importante era la recitazione.

Dal Santo: Oggi l'attore viene guidato, io è tanto che lavoro con Strehler, lui gli mette in bocca la battuta da dire, e in questo è un maestro ma gli attori... certo a Carraro non c'è mica bisogno di farla ripetere due volte la battuta, perchè viene dalla gavetta.

Ronchi: Carraro era con me, attor giovane, nella compagnia di Benassi, e si faceva *Il cadavere vivente*, *Gli spettri*.

Benassi era un grande attore, una bella maschera, anche se aveva il difetto di spettegolare per mettere l'uno contro l'altro e poi vederli bisticciare di nascosto. Una volta eravamo al Manzoni a Milano, si aspettava l'amministratore, tutti in bolletta e improvvisamente arriva un taxi e scende lui, tira fuori di tasca un rotolo di soldi e si mette a contarli di fronte a noi, perchè gli piaceva fare queste cose. Ma quanto a recitare... nel *Tartufo* quel prete falso era grandioso, ma non faceva fatica a farlo, era lui!

Dal Santo: Oggi gli attori sono tranquilli non fanno più la fame, recitano la loro parte, prendono lo stipendio e basta. Nel mio mestiere per esempio quando arrivava qualcuno che avrei dovuto tirarmi su, mica mi chiedeva che cosa c'era da fare, macchè mi chiedeva che stipendio c'era ed ecco la mentalità diversa. Noi si girava con la compagnia e dopo cinque giorni quando si doveva prendere la cinquina, veniva l'amministratore e ci dava quel che c'era, perchè si dipendeva dal botteghino. Per noi, per gli attori di allora si trattava di passione.

Ronchi: Quando sono andato in compagnia Ruggeri, l'amministratore mi porta a un caffè in piazza Cispini che ha la sala da the e lì c'era seduto Ruggeri con un cappello sugli occhi che senza alzare lo sguardo mi fa "Cosa ha fatto nella vita lei?". Oh, così. Io gli ho raccontato tutto, erano già vent'anni che favevo l'attrezzista, e lui mi ha detto che

andava bene, non mi ha detto nè sì nè no. Io mi ero quasi pentito ma l'amministratore mi ha fatto firmare il contratto il giorno dopo. Ero pentito... beh ho fatto i più bei tre anni di teatro.

Dal Santo: Certo, perchè ne venivano anche delle soddisfazioni, allora. Oggi è diverso perchè quell'applauso all'aprirsi del sipario che era un tempo anche per noi oggi riguarda caso mai lo scenografo. Oggi l'attrezzista non è quello di una volta che costruiva tutto lui. Oggi certi oggetti li comprano fuori. Io mi ricordo le palle di neve del *Campiello* che abbiamo fatto noi due, erano palle che si dovevano spaccare mentre le lanciavano. Ci abbiamo lavorato un mese per poter trovare il sistema giusto: erano di polistirolo ma vuotate con un po' di gesso per renderle più pesanti... tutte cose che facevamo di nostra iniziativa. Mica Strehler ci diceva come farle. Pensi un po' le uova del *Re Lear* tagliate a metà ma in modo che stessero insieme, è un lavoro pazzesco. Il nostro rapporto con l'attore in fondo dipende sempre dal modo con cui trattano le cose che ho fatto io, ma anche un tempo si viveva insieme, si andava nelle pensioni, si mangiava insieme.

Ronchi: Erano anche altri attori talvolta insostituibili, ricordo una edizione di *Arsenico e vecchi merletti* con Dina Galli che si ammalò e fu sostituita dalla Tavoli. Ebbene tutto il lavoro era diventato diverso non era più quello di prima.

Dal Santo: L'attore di una volta era più malleabile, capiva di più, trattava meglio il materiale. Prenda Santuccio nel *Giardino dei ciliegi*, dimenticava sempre tutto, entrava in scena al primo atto, prendeva il pacchettino delle sardine che andava al terzo atto e poi noi a chiamarlo, ma lui è un po' un caso particolare, è svagato. E comunque Santuccio è un grosso attore. Perchè vede per noi è importante lavorare con un attore che conosce bene il suo mestiere perchè ci troviamo meglio con quelli, che con le nuove leve di adesso, perchè questi si credono arrivati, al contrario del vecchio attore. Noi stessi, dopo quarant'anni di teatro non si può dire che non dobbiamo imparare qualcosa di nuovo, dicevo prima delle palle di neve, per esempio. Io ho lavorato con Macario, sono stato uno dei pochi, fra parentesi, che è stato con lui cinque anni come attrezzista e come elettricista perchè lui aveva l'abitudine di cambiare gente, e mi ricordo *Votate per Venere*: debuttino a Torino e poi andiamo a Parigi per cinquanta giorni, eravamo nel 1950. Siamo tornati in Italia, prima piazza Novara, un solo giorno, prima di venire a Milano. C'è da immaginarsi che cosa significa fare un montaggio per una sola replica, eppure si è fatto lo stesso,

per serietà. Certo è anche serietà dei tecnici, io ho fatto una tournée di sette mesi in Europa con l'*Arlecchino* del Piccolo ed ero il solo tecnico solo aiutato da due uomini presi sulla piazza: montavamo lo spettacolo lo stesso giorno del debutto nella città. Oggi per montare l'*Arlecchino* ci vogliono tre giorni, anche se ora la scena non è più leggera come allora. E magari non si tornava neanche a casa: con la *Trilogia della villeggiatura* sono stato venti giorni in teatro dormendo in palcoscenico. Un tempo non c'erano gli orari, gli attori provavano tutta la notte, ma quando finivano le prove noi dovevamo rimettere a posto la roba e prepararla per il giorno dopo.

Ronchi: E poi bisognava anche andare in giro a cercare gli arredamenti per le scene perchè allora non si portavano via. E con tutto questo ogni tanto si faceva acqua e si rimaneva sui sospiri... un natale mi trovo a Roma con mille lire in tasca ero con la compagnia, poi fallita, di Ardenzi. Il pomeriggio arriva Giulio Bosetti a portare un po' di bottiglie nei camerini e mi regala diecimila lire, ecco siamo a posto anche per stavolta è sistemata.

Ronchi: Lì al Piccolo per un lavoro provano tre mesi, noi in quindici giorni mettevamo su tre o quattro lavori, due imbastiti e tre da varare subito, non si poteva perdere tempo, se il capocomico perdeva le giornate era triste eh. Magari si andava a Verona, si provava dieci giorni e si mettevano su due lavori, poi mentre si facevano i debutti si provava e quando si arrivava a Roma o Milano c'erano già cinque o sei lavori varati, già rodati in provincia.

Dal Santo: Oggi l'attore non fa più un lavoro pesante, è come andare al lavoro qualsiasi. Si fa le due ore di prova e magari in quelle due ore non dice neanche una battuta, oggi mettono addirittura le prove divise e chi non è nella scena che si prova non viene neanche.

Ronchi: Abbiamo fatto i diciotto atti unici di Lualdi con Calindri e la Toccafondi: si facevano sei giorni e ogni sera si mettevano in scena tre atti unici. Una sera Calindri si ammala e per il giorno dopo bisogna cambiare il programma facendo dei pezzi in cui lui non compariva. Allora si toglie *Il petto e la coscia* e si sostituisce con *Secondo binario* ma la Toccafondi non viene in teatro, non ricordo in che città fossimo, viene solo alle otto di sera e subito si arrabbia. Ci siamo messi a bisticciare perchè dicevo che doveva venire prima a vedere se tutto andava bene, poi le faccio "nel manifesto non c'è il mio nome, c'è il suo", poi alla fine della compagnia mi ha regalato un assegno da cinquantamila lire e abbiamo fatto la pace.

Dal Santo: Io ho lavorato con tanti attori ma non ho mai conosciuto uno più serio di Carraro, non l'ho mai sentito brontolare anche se magari lo facevano star lì delle ore ad aspettare, mentre mi ricordo quando Buazzelli dava in escandescenze, ho sentito altri arrabbiarsi magari per un'osservazione.

Dal Santo: Ricordo una volta con la *Trilogia della villeggiatura* che c'era un fondo azzurro e Strehler mi fa sedere vicino a lui e mi accorgo che la luce della padella di sinistra era diversa da quella di destra, nessuno se n'era accorto. Strehler ha fatto diventare matto l'elettricista perchè quella luce gli piaceva più dell'altra ma le gelatine erano uguali. Insomma la luce era diversa perchè era stata sistemata per errore in modo che filtrasse uno spiraglio di luce bianca. S'è dovuto sistemare tutte le padelle in quel modo.

Ronchi: Ho fatto l'*Enrico IV* nei palasport e a un certo punto doveva calare un grande velo che copriva tutti i soldati; lo facevano cadere ma cadeva come un carciofo allora la soluzione l'ho trovata io, proprio per dire della nostra pratica, facendo mettere dei fili di nailon ai lembi di questo enorme velo. Noi queste cose le vediamo proprio per l'esperienza e la passione.

Dal Santo: Una volta vado a sostituire Ronchi nel *Campielo* e lui tira fuori il suo libretto, perchè si scrive tutto, io invece, e forse è un difetto, mi mando tutto a mente e questo vuol dire sapere tutto del lavoro che si fa, anche a distanza di anni. Siccome ho fatto anche il magazziniere al Piccolo ho tirato fuori dopo vent'anni tutta la roba di *El Nost Milan* perfino le monetine con scritto "cucine economiche milanesi". Anche il minestrone l'ho sempre fatto io, anche perchè dove si poteva comprare il minestrone a Parigi? Come anche il budino dell'*Arlecchino*.

Ronchi: Ci sono cose che a raccontarle... una volta eravamo a Roma, con la Merlini ed è sparito il capocomico. Non si fa più la compagnia ed io sono senza lavoro; tornavo in pensione in punta di piedi perchè non avevo soldi, la Merlini ogni tanto ci passava qualcosa attraverso l'amministratore e questo qui, l'abbiamo scoperto dopo, si teneva la metà. Poi la padrona della pensione mi fa: "Ma perchè viene a casa in punta di piedi, se non ha i soldi mi pagherà quando lavorerà, anche io ho provato a dormire sotto il carrozzone del circo senza una lira, io ero cavallerizza e mio marito clown".

Dal Santo: Anche queste vecchie pensioni non ci sono più, io a Roma sono sempre andato per vent'anni di fila in una che era in via della Vergine. Ci si trovava tutti nelle pensioni con gli attori, si stava assieme.

Ronchi: Queste pensioni per artisti... andavo in una a Torino la cui padrona quando vedeva il mio nome sui manifesti mi riservava la camera e mi preparava il bollito! Certo che sono sparite queste pensioni, perchè un tempo non si poteva abbandonare la piazza e allora si stava tutti assieme, si mangiava assieme, forse non c'erano le automobili che consentono di muoversi e tornare a casa la sera stessa dello spettacolo. E poi bisognava firmare ogni sera e lasciar detto, se non si era impegnati, dove si era in modo da essere sempre reperibili, magari per una sostituzione.

Dal Santo: Ma oggi, a parte il primattore e la primattrice, tutti sono sostituibili senza problemi, si può star tranquilli che fanno recitare anche Ronchi....

Ronchi: Oh, io sono la negazione per recitare. Una volta con la Elsa Merlini facevo nella *Piccola città* la guardia e lei mi sussurrava in scena "che cane!", e io già facevo fatica, figurarsi se mi dicevano poi quelle cose, diventavo matto.

Dal Santo: Io avevo un'abitudine: mi preparavo un tavolo dietro le quinte con su tutta la roba e avevo dato l'abitudine agli attori di passare dal tavolo a prendersi i loro oggetti. Ancora oggi nell'*Arlecchino* ci sono i due tavoli miei. Oggi ti arriva un attore e all'ultimo momento fa: "Dov'è la mia borsa", e come si fa. Ne *El Nost Milan* per esempio Carraro deve avere un coltello a serramanico e in questa edizione gli ho dato quello vecchio che allora adoperava Rinaldi, ma nella prima edizione ce n'erano due di coltelli. Uno era infilato con il suo fodero sotto il tavolo. Ecco Carraro questo secondo coltello non l'ha voluto ma si ricordava benissimo che c'era un secondo coltello là sotto. Io a Carraro davo ciò che gli serviva, lui la metteva in tasca e per tutta la stagione non la vedevo più, me la dava alla fine.

Ronchi: C'era l'abitudine di mettere una cesta in quinta con la roba per tutti e noi si seguiva solo il primattore e la primattrice, gli portavamo la roba in camerino. Ma poi tutti ci riconsegnavano il materiale, era una regola d'ordine anche per noi.

Dal Santo: Magari adesso invece certe cose se le dimenticano in giro, le poggiano di qua e di là.

Ronchi: Un tempo così c'era Santuccio, ma tanto, lo si sapeva; ma anche Benassi era così, un giorno gli porto la rivoltella poi vado a controllare e la rivoltella era in camerino. Vado in quinta e lui, si sa come faceva lui, tornava indietro recitando, mi allunga una mano da dietro in quinta e si mette in tasca la pistola. Quando facevo *l'Enrico IV* si fa la prova generale e Puecher, con cui avevo già fatto una questione perchè gli attori lasciavano in giro tutta la loro roba e io dovevo fare chilometri a recuperarla, Puecher allora vuol rifare la scena della battaglia. Oh, c'era un lavoro di due ore, "fa a tempo ad andare a mangiare" gli faccio io; insomma ogni attore s'è preso la sua roba e in dieci minuti tutto era di nuovo a posto. Ecco, io in tanti anni non mi sono mai preso con un attore, è questione di fiducia.

Dal Santo: Sì perchè capiscono, capivano che lavoravamo con una certa passione del mestiere e se facevamo una cosa era per il bene dello spettacolo, quello che oggi non succede spesso più.

Ronchi: Nel *Cardinale di Spagna* con Ricci c'era una scena in cui doveva dargli una cartelletta con tre lettere in ordine. Non avevo mai lavorato con lui, così era attento, non si fidava le prime sere e prima dello spettacolo, di nascosto per delicatezza andava a vedere la cartelletta per controllare che le lettere fossero nel giusto ordine. Dopo un po' di sere, basta, si fidava e prendeva la cartelletta senza più andar prima a controllarla. Certo che con certi attori era un guaio, mi ricordo uno nel *Campiello* che era superstizioso e appendeva aglio dappertutto, una puzza... e voleva che lo mettessi nel baule e io una volta l'ho perso, diciamo quest'aglio e buona notte.

Dal Santo: Ecco, questo attore aveva in scena una borsa e mi faceva impazzire perchè voleva che fosse piena di verdura a foglie lunghe. Facciamo la tournée in Russia e lì 'sta verdura lunga non si trova, allora l'ho dovuta fare io e un attrezzista russo, finta.

Ronchi: Sì certe volte gli attori sono terribili, è anche l'ambiente. C'era un periodo che io ero separato dalla moglie e avevo l'amica in compagnia e tutti parlavano, anche se magari erano anche loro mal combinati da 'sto punto di vista. Vado in camerino da Ruggeri lui si accorge che ero inverso, gli spiego tutto e lui mi fa "Non si preoccupi Ronchi, in questo ambiente il più pulito ha la rogna". Se lo diceva lui! Ci sono degli attori, che sono meravigliosi ma ce n'è qualcuno... me ne ricordo uno, non faccio, nomi, che era proprio un tipo: arrivava la sera tardi, dopo che io ero lì, dalla mattina magari, in quei teatrini dove manca sempre uno a far due, pieni di polvere, arrivava e cominciava a criticare e io ghe davi minga tratt e allora andava a parlare con la scala, e poi se ne accorgeva anche lui, ma in quei momenti...

Dal Santo: Mi viene in mente che se dovessimo scegliere un titolo a questa chiacchierata potrebbe essere "Il teatro non è più quello di una volta". Cioè magari per il pubblico la situazione è anche migliorata, però a chi ci lavora non dà più le soddisfazioni che dava allora.



LON052205-5/22/79-PINEWOOD STUDIOS, England-Sir Laurence Olivier, Britain's greatest living actor, who is 72 today, celebrates with crew of his current MGM film "Clash of the Titans" here 5/22. The crew presented him with a surprise birthday cake, and he was helped to cut the cake by 7 year old Jaxon Gwillim, son of actor Jack Gwillim. Sir Laurence portrays Zeus King of the Gods in the epic, and co-stars with Burgess Meredith, Maggie Smith, Ursula Andress, Clair Bloom, Sian Phillips, Judi Bowker and Harry Hamlin. UPI dv/hc



Laurence Olivier, Jean-Louis Barrault, Madeleine Renaud. I segreti del mestiere e le sorprese del teatro in tre prestigiosi interpreti del teatro del Novecento.

Ospiti illustri

Laurence Oliver

Se qualcuno mi chiedesse di spiegare in poche parole che cosa sia l'arte di recitare, gli risponderei che recitare è l'arte della persuasione. Infatti l'attore per prima cosa, persuade se stesso e poi mediante se stesso il pubblico. Per raggiungere questo risultato occorrono osservazione e intuizione. Al suo livello più alto un attore è importante come uno psichiatra o un dottore o, se preferito, come un sacerdote. Sono proprio queste caratteristiche che lo spingono a raggiungere il culmine della sua arte. D'altro canto l'attore non è una persona così fuori dalla realtà da non prestare attenzione anche alle cose più (apparentemente) piccole della vita osservandole e di tanto in tanto usandole per il proprio lavoro.

Io ho frequentemente osservato la realtà e, grazie a Dio, se magari non ho una buona memoria per altre cose, l'ho però ottima per quanto riguarda i più piccoli dettagli che posso aver osservato nel comportamento di qualcuno che ha attirato la mia attenzione. Mi è capitato, infatti, di conservare nella mia mente delle piccole cose magari insignificanti per diciotto anni, prima di usarle. Perché accade talvolta che, lavorando, scatti una molla, una di quelle piccole, insignificanti cose che si è visto fare a un altro. Può capitare, poi, di meravigliarsi nello scoprire le ragioni che ci spingono a farlo, ma ci si rende conto che sono proprio queste ragioni a dare la chiave illuminante di una intera caratterizzazione. Una delle cose che possono aiutare un attore ad avere successo in una determinata parte (anche se non sempre è così) è di

cercare di essere diverso da qualsiasi altro l'abbia precedentemente interpretata. Quando io studiavo la parte di Riccardo III, all'inizio ero molto influenzato da Donald Wolfit che circa diciotto mesi prima vi aveva ottenuto un enorme successo. All'inizio ero molto restio a interpretare questa parte perchè pensavo che fosse molto legata al successo di questo collega. Mi era capitato di vederlo recitare in quella parte e mentre studiavo il personaggio non riuscivo a sentire altro che la voce di Donald dentro di me e non vedevo altri che lui. Subito ho pensato "Così non va; devi pensare a qualcosa d'altro".

Fu proprio questo atteggiamento direi quasi infantile che mi spinse a una caratterizzazione che senza nessuna analogia con quella di Donald si propose come del tutto differente. Ora io credo che un attore dovrebbe sentire il mio stesso desiderio di non essere mai simile, in una parte, a un altro. Talvolta questo atteggiamento può essere sbagliato, ma talvolta può condurre a una spiaggia felice, a un risultato inatteso. Così quando dirigo dei giovani spesso per loro rifaccio il "modo" in cui qualche vecchio attore che loro non hanno potuto vedere, ma io sì, ha interpretato il ruolo che adesso è il loro. Imito il loro modo di parlare, di muoversi, per dare a questi giovani un'idea di come un altro attore abbia interpretato quella parte e con quale varietà sia possibile interpretarla. E questo lo faccio soprattutto per aprire la mente a una infinità di possibilità interpretative.

Talvolta mi capita di riflettere su quanto taluni vanno ripetendo sull'Actors Studio e sul metodo. Quanto io ho detto finora mi pare del tutto lontano dalle loro ipotesi. Perché se è vero che lavorando nel modo in cui lavorano loro raggiungono dei risultati, ecco io credo che questi risultati non si possano chiamare né naturalismo né realismo. Li possiamo chiamare sincerità e per raggiungerla non c'è bisogno di un metodo. Guardiamo al modo di recitare: ci sono alcuni attori che "stanno dentro" il personaggio, altri che ne rimangono alla periferia che sono quello che si dice degli attori "esterni". Ora io credo che l'attore che sta "dentro" il processo si ritrova più facilmente nel personaggio che interpreta piuttosto che ritrovare i personaggi in sé. L'attore esterno, invece, non ritrova necessariamente in sé i personaggi, ma entra dentro ed esce dal personaggio, voglio dire che riesce ad essere qualcun altro. Io devo identificarmi nel personaggio. Devo farlo. Sento di essere chi sto interpretando. Non del tutto magari. (E come si potrebbe senza impazzire?) Piuttosto l'attore deve identificarsi con *qualcosa* che ha a che fare con la sua parte: è proprio la tua Giulietta che muore e che ti lascia per sempre; è proprio la tua Desdemona che hai or ora strangolato.

Io sono un attore molto esterno. Un tempo pensavo che la mia caratteristica essenziale fossero gli occhi. Ora non più: credo che occorra una vera fusione di tutte le caratteristiche, vale a dire degli attributi fisici, della voce, delle mani e degli occhi. L'attore di teatro ha certamente bisogno della voce, deve sapere bene controllare la sua emissione, come anche l'emissione del respiro. Ma tutte queste tecniche non servono a niente se un attore non sa muoversi, ma sa usare le sue mani e i suoi occhi.

Sì, il mio modo di creare un personaggio magari non sarà più di moda, in questi tempi. Io - l'ho già detto - sono un attore molto esterno. Le caratteristiche esterne, per me, sono una protezione contro l'angoscia di sentirmi su di un palcoscenico senza niente da esprimere, senza sapere



come muovermi o come dire le battute che ho da dire. Costruisco i miei personaggi dall'esterno con un minimo di tecnica, idea e immagini e talvolta il personaggio diventa vero e cammina da solo. Niente a che fare con Lee Strasberg. Ricordo che una volta andai a visitare l'Actors Studio e mi parve che il metodo si preoccupasse esclusivamente di far sentire la realtà del dramma e non l'illusione della realtà: voglio dire che il metodo voleva scoprire il nucleo psicologico di un personaggio prima di esprimerlo. Pensai, forse un po' frettolosamente, che quello fosse un ottimo sistema per chi recita nel cinema, ma che non funzionasse in teatro. Perché il problema per chi recita in teatro è quello di trasmettere l'illusione a cinquanta metri di distanza.

Io sono convinto di essere nato per essere attore. Ogni attore sente intensamente il bisogno di conservare la propria personalità: è, questo, un elemento essenziale della sua difficile professione, pericolosa e inebriante.

E ogni grande attore sa che è più facile arrivare alla vetta che rimanervi. Io confesso che è stato proprio il mio senso della nostalgia a spingermi a recitare talune parti. Ho, infatti, interpretato molti grandi personaggi e anche molti grandi uomini mancati; ma le loro parti li mostravano quando già avevano passato la vetta della loro grandezza. Forse questi nostri tempi rifiutano di guardare la vera grandezza in faccia

e la tollerano soltanto in uno sguardo obliquo. E l'attore, a volte, sente titubanza, quasi timore a portare sulle scene un personaggio veramente "grande". Ma c'è anche un altro tipo di nostalgia, la nostalgia dei grandi attori del passato che è per un attore vivo, il desiderio, il sogno di qualcosa di perduto, irrimediabilmente perduto: è proprio questo l'impulso che spinge l'artista. Ma bisogna contenerli quest'impulso e questa nostalgia, bisogna lasciare che diano profondità e forza alla nostra arte, ma nelle giuste proporzioni, perchè ogni epoca ha la sua arte che deve bilanciarsi fra il presente e il passato e anche il futuro. Penso che ci sia una grossa differenza fra me e gli attori della nuova scuola. E la ragione c'è: la mia età. Se si chiedesse agli attori della nuova generazione di fare quello che faccio io si troverebbero di fronte a grosse difficoltà perchè per arrivare ai miei risultati occorre molto tempo. Se quelli della nuova scuola, invece, cercassero di insegnarmi il loro modo di recitare ci riuscirebbero facilmente perchè conosco tutti i trucchi del mestiere.

Io non mi sento un attore sorpassato. Come succede a molti mi considero un ragazzo di diciassette anni. Molta parte del teatro, un certo modo di porsi nei confronti dello spettacolo, alcune tecniche, alcuni metodi non sono sorpassati, ma soltanto fuori moda. Così ora mi sento un po' confuso, incerto, su quello che devo fare.

Madeleine Renaud e Jean Louis Barrault

Jean Louis Barrault. Io studiavo matematica e scienze, e amavo enormemente la scuola. Avevo perduto mio padre nella guerra '15-18, ero perciò orfano di padre; ma avevo dei nonni e uno zio e una madre che erano adorabili. Ma la scuola era un posto in cui stavo veramente bene perchè vi potevo combattere il mio senso di angoscia della morte e un senso di solitudine nella società, poichè non avevo la mia famiglia al completo. Insieme a questi studi che adoravo avevo il desiderio di essere attore, da quando avevo sei anni. Perchè - l'ho compreso dopo - io volevo sposare la pelle degli altri. Amavo mettermi al posto degli altri, era un sentimento completo d'amore. Quando si ama si vuol divenire l'altro. Ma io combattevo un po' questa passione, poichè mi avevano insegnato che la gente di teatro non è seria. Un giorno mio nonno, che pagava i miei studi, mi ha tolto i viveri, dicendo che alla mia età dovevo guadagnarmi la vita. Avevo diciotto anni e mezzo. Era un colpo durissimo per i miei studi, un colpo tragico del destino. Ma era un colpo provvidenziale. Allora gli ho risposto: "A partire da domani sono libero" e sono partito. Naturalmente ho continuato i miei studi lavorando, vendendo fiori alle Halles il mattino, come contabile, ritornando come istruttore nel collegio in cui prima studiavo. In quel periodo la mia passione per il teatro è ritornata in superficie. Non resistendo più, a vent'anni scrissi a Charles Dullin che aveva allora il teatro dell'Atelier. Io venni gentilmente chiamato e feci un'audizione molto maldestra, poichè non sapevo come si facesse un'audizione. Dullin mi prese gratuitamente alla scuola. Da allora, la mia vita era tracciata.

I miei maestri furono tre: Dullin e il Cartel, i Surrealisti, la Comédie. Il mio ingresso all'Atelier segna una seconda nascita, Dullin è per me un secondo padre. La sua carriera

professionale era cominciata nel 1911, nel ruolo di Smerdiakov ne *I fratelli Karamazov* di Jacques Copeau, al Vieux Colombier viene iniziato al 'teatro d'arte', in compagnia di Louis Jouvet, Etienne Decroux e Jean Dasté. Nel primo dopoguerra, mentre il Vieux Colombier si scioglie e Copeau vuol ripartire da zero, Dullin fonda l'Atelier. Cocteau vi dà la sua *Antigone*, prima attrice è Genica Atanasiou, grande amore di Artaud, Achard vi fa il suo debutto; poco dopo è il trionfo di *Volpone*, i parigini prendono la strada dell'Atelier, i veri affezionati la perdonano. Quando io arrivo è già cominciata una seconda fase, meno eroica. Ma per me è l'avventura. Il mio primo ruolo in *Volpone* è quello dello sbirro: io vi scoprii il panico, il terrore di non essere all'altezza del pubblico, paura che ancor oggi non mi ha abbandonato; io fallisco quasi sempre le 'prime'. A scuola facevamo le improvvisazioni ed era una novità, ci insegnava

l'autenticità delle sensazioni, sentire prima di esprimere, conoscevamo le analogie tra gli uomini e gli animali. Io amavo molto questo come amavo la labilità delle teorie di Dullin; quando aveva denaro lodava le scene, quando i soldi non c'erano era rapito dalla purezza della scena vuota, praticava Stanislavskij e amava Mejerchol'd, una frase del quale mi è stata molto cara: "È attraverso lo sport che si può avvicinare il teatro". Questo mi ha aiutato più tardi ad aderire di slancio alla definizione artaudiana dell'attore come "atleta affettivo". Altra grande lezione che ho appreso da lui è quella della verginità quotidiana, sentire ogni giorno la vita per la prima volta.

All'Atelier in quegli anni c'era un attore che si chiamava Etienne Decroux: in quel momento non aveva una sua scuola e abbiamo fatto mimo insieme. Io ero dotato e diventammo complici alla ricerca di un nuovo mimo; Decroux era il ricercatore, aveva il genio della selezione, io improvvisavo, lui sceglieva. Cominciammo a codificare un nuovo solfeggio dell'arte gestuale; nudisti per principio e vegetariani per necessità, eravamo diventati lo zimbello della scuola. Dullin era tra gli scettici, ma dopo due anni lo convertimmo. Poi con Decroux tutto finì, perchè lui era rigoroso fino alla mania, io ero più leggero, aspiravo a produrmi davanti al maggior numero di persone e tentavo di nascondere i miei errori. Più tardi egli mi maledisse.

Oltre alla scuola vera e propria cercavo la possibilità di recitare. Ho appreso molto, ogni occasione era buona, ma quanto a ruoli... Dopo *Volpone* ho fatto la pioggia in *Il faut que une port soit ouverte ou fermé*, ne *Il piacere dell'onestà* facevo il terzo aiutante del notaio, quello che resta sempre tra le quinte e ne approfittavo per truccarmi ogni sera in modo diverso. Durante le prove poi aiutavo a puntare le luci e così ho imparato anche questo. Poi venne il servizio militare e al mio ritorno all'Atelier mi accorsi che ero diverso. Feci tre piccoli ruoli nel *Riccardo III* e poi i soliti piccoli ruoli nel *Come vi piace*, con la regia di Jacques Copeau, nostro nume tutelare e per me padre di tutto il teatro moderno.

La mia prima grossa prova di interprete fu nel *Come vi piace*, con la sostituzione dell'attore che interpretava il malinconico Jacques. Da allora Copeau mi amò molto, anche se mi fece molto soffrire. È da allora che io penso che certe rivolte dei giovani dipendono dagli adulti, dal disprezzo che ostentano i maestri. Il disprezzo genera l'insolenza.

All'Atelier feci anche un'esperienza di regia. Una compagna mi fece leggere il romanzo di Faulkner, allora poco conosciuto *Tandis que j'agonise*, storia di una madre, un



(DALL'INCHIESTA DI LUCIANO SCIALOJA)
 È una foto (non è un'illustrazione) di un momento
 commemorativo del 1955, a Parigi, con
 Pauline Bonaparte e il marito
 Jean Paul Sartre.

marito e cinque figli nel profondo sud. La stagione dell'Atelier era finita e io avevo preso in affitto il teatro da Dullin. Fu la mia prima esperienza di teatro totale. Io ero insieme il cavallo, il figlio e la madre. A questo spettacolo (ribattezzato, per questioni di diritti, *Autour d'une mère*) devo l'ammirazione di Jouvet che mi disse come la formulazione delle idee al Vieux Colombier avesse trovato vita nel nostro sangue, una generazione dopo. Intanto allargavo le mie conoscenze. Fuori dell'Atelier avevo cominciato a frequentare altre persone, a vivere esperienze diverse; ero stato il soldato nell'*Histoire du soldat* musicata da Stravinskij, avevo recitato ne *L'enfant prodigue* di Gide e ne *Le coup de Trafalgar* di Vitrac, ero passato accanto a Breton, Bataille, Malraux, passavo le mie notti a danzare alla *Cabane cubaine*. Dopo il trionfo di *Tandis que j'agonise* mi legai a Roger Blin, Jacques Prevert, il gruppo Octobre. Fui adottato dai surrealisti. Cominciai a fare del cinema. Marc Allegret mi aveva scritturato per *Les beaux jours*. Mi stabilii poi a Saint Germain des Prés, al Grenier des Grands Augustins; era il 1935, avevo dunque venticinque anni. Il Cartel era stato in teatro ciò che i *fauves* erano stati in pittura, io ne avevo ricevuto linfa estetica; ma con loro il teatro era soltanto un'arte poetica "la poesia nello spazio per mezzo della figura umana", la società non aveva cittadinanza e io avevo bisogno di passare da essa. I surrealisti mi hanno aiutato. Come per il Cartel vi sono arrivati tardi, a scissione avvenuta, ma mi ci sono dedicato

con tutte le mie forze. L'unità si era scissa: Bréton si ostinava a rimanere fedele al movimento, accettò di legarsi alla politica di sinistra pur mantenendo la sua indipendenza, Aragon e Eluard si erano convertiti al comunismo volendo passare all'azione. C'erano poi i libertari: Desnos, Masson, Artaud, Prévert, ed io. C'era una quarta componente, un po' dada, ma tutto era mescolato; all'influenza di Freud e di Marx si aggiungeva quella dell'Oriente, io assorbivo senza troppo capire. Artaud mi insegnava la metafisica del teatro, la conoscenza fisica l'avevo appresa da Dullin e Decroux. Per me era già chiaro che l'arte del teatro consisteva nel ricreare la vita, dal punto di vista del Silenzio e del Presente, per mezzo dell'essere umano. Attraverso Artaud le mie letture orientali presero un senso diverso; io ho appreso come le risorse della contrazione muscolare e della respirazione fanno dell'uomo una pila magnetica. Grazie all'influenza di questi tre 'maestri' io definivo un mondo che continua ad essere il mio ancor oggi.

In quel periodo vivevo molto intensamente, facevo cinema ma pensavo costantemente a formare una compagnia, volevo essere responsabile di un gruppo umano. Intanto la storia non poteva essere ignorata e quando André Masson mi suggerì di rileggere *Numanzia* di Cervantes ebbi la spinta per realizzare uno spettacolo: avevo trovato il mio 'classico marginale'. Sul piano civile davo il mio contributo ai repubblicani spagnoli, sul piano della metafisica teatrale entravo nel regno del fantastico, della notte, del furore. Il

canto, il mimo, la parola, la danza, il mio teatro totale. E anche la mia vita si avviava a diventare totale: Bénéoit-Levy mi proposò per *Hélène*, con Madeleine Rénaud, lei mi conobbe e accettò la mia candidatura.

Nel 1946 con Madeleine abbiamo creato la nostra prima compagnia, in funzione degli innesti che noi avevamo ricevuto, per fare un teatro come si gestisce una fattoria, con classici, moderni, ricerca, avanguardia, facendo dell'alternanza e del repertorio. Da 34 anni questo dura ancora. Certo ci sono alti e bassi e qualche volta si è obbligati a mutare rotta, ma non si perde mai la direzione e ancor oggi, se io dovessi dare una definizione dell'attore direi che è chi ha la facoltà di dimenticare se stesso negli altri per assumerseli. C'è una frase di Baudelaire che io amo molto e che è anche molto vicina all'attore: "E io mi corico felice e fiero di aver vissuto e sofferto in altri che me stesso". È, io credo, ciò che spiega la vocazione di un attore.

Per quanto mi riguarda, ammetto di aver molto amato il cinema - abbiamo fatto televisione quando la televisione era ancora in diretta - ma confesso che le gioie che procura la scena teatrale sono eccezionali. Perché in teatro c'è ciò che si vede, ciò che si sente, ma c'è anche ciò che si riceve per magnetismo. Il pubblico forma una pila magnetica e la compagnia dei comici forma un'altra pila magnetica. E queste due pile si inseriscono l'una nell'altra e c'è una conoscenza fisica, un lato carnale, sensuale, che esiste solo a teatro. È ciò che fa sì che questo ramo dell'arte sia quello che più somiglia all'amore. Ci sono momenti assolutamente sconvolgenti, quando si recita con il pubblico (dico con il pubblico), con un bel pubblico che risponde bene, come quando si ama una giovane donna affascinante, seducente e che risponde bene. Mi è capitato qualche volta di trattenere la replica, per poter provare la gioia. È esattamente come per l'amore.

Quando abbiamo creato la nostra compagnia noi volevamo anche conoscere la terra intera con il nostro lavoro. È per questo che noi abbiamo viaggiato moltissimo. Abbiamo fatto più volte il giro del mondo, ma abbiamo cambiato spesso sede anche a Parigi. Il teatro d'Orsay non esisterà più per ordine del presidente della repubblica e noi lo trasporteremo per la nona volta in un altro luogo. È la nona volta che noi cambiamo sede, ma noi abbiamo la stessa condizione di spirito, e abbiamo la stessa volontà di navigare. È la navigazione della vita in cui crediamo ci voglia molta caparbia, ma anche molto amore. La cosa che conta nella vita è la rinascita quotidiana del desiderio.

Madeleine Rénaud: La vita è fatta così, ci sono stati ogni volta avvenimenti gravi. È evidente che Jean-Louis e io potevamo restare, direi con molta tranquillità, alla Comédie dove eravamo entrambi, io dall'età di 18 anni e Jean-Louis dopo e potevamo restare tutta la nostra vita là in questa istituzione così bella. Ma Jean-Louis ha sempre sognato di formare una propria compagnia, in assoluta indipendenza. E l'indipendenza e la libertà sono difficili da conservare. Gli avvenimenti hanno fatto sì che ogni volta potessimo installarci in un luogo che ci piaceva e ogni volta che noi fossimo costretti ad abbandonarlo. Allora noi ricominciavamo da un'altra parte. E quello che lei vede oggi è, con un po' più di lacerazione, di fatica, di affanno, il nostro nono trasloco. Ma naturalmente noi affrontiamo il nuovo spazio con coraggio e speranza. E l'accoglienza che abbiamo ricevuto dal pubblico in questi ultimi giorni di

repliche ci fa sperare che il pubblico ci seguirà dove saremo.

Jean-Louis Barrault: Finora va molto bene, sì, finora abbiamo ancora questo amore, malgrado i momenti di angoscia, di dolore e di sofferenza. Perché la nostra vita sia fatta di pienezza (che è poi lo scopo della nostra vita) c'è bisogno di un amore che si rinnova tutti i giorni, cioè che quotidianamente si riscopra il desiderio e poi che si impari (perché questo bisogna impararlo) a riconvertire la sofferenza in una specie di gioia. Bisogna farlo con molta modestia. La sofferenza non serve a niente, distrugge soltanto. Tutto ciò che vale nella vita è ciò che serve la vita, e ciò che è male nella vita è ciò che la distrugge. Dunque la sofferenza è male. Noi sappiamo bene che dal giorno in cui siamo nati noi siamo condannati a morte, sappiamo che ci troveremo in faccia ad un avversario che avrà l'ultima parola, ma che è un bell'avversario; la morte non è la malattia. Intanto ognuno deve costruire la sua morale e il suo codice di viaggio.

Talvolta mi chiedono che cosa è importante per un giovane che voglia affrontare la professione teatrale. La pazienza e la perseveranza. E io consiglierei anche la lettura di un libro molto breve: *Lo Zen e il tiro con l'arco*. È un libro in cui l'istruttore d'arco insegna a colpire un bersaglio non guardando il bersaglio ma identificandosi con il proprio arco. È cioè il contrario dell'arrivismo. Se si vuol raggiungere il bersaglio per arrivismo si dimentica l'arco e la freccia va a lato. Se non si vuole arrivare ma si è pieni d'amore per il proprio mestiere ci si identifica con l'arco e in un solo colpo la freccia raggiunge il bersaglio. E io credo che questa sia una grande lezione. Non bisogna tentare di arrivare, bisogna tentare di far partire la freccia; ciò che è interessante è partire, non arrivare, e partire sempre pieni d'amore di desiderio e di entusiasmo. L'entusiasmo non è lontano dalla gioia.

Madeleine Rénaud: Ai giovani che sognano di far teatro io direi che è uno splendido mestiere, ammirevole, trascinate, ma non facile. Ci vuole molto lavoro, molto coraggio, spesso bisogna sopportare umiliazioni e soprattutto bisogna donarsi completamente agli altri.

Jean-Louis Barrault. Sul piano teatrale io credo che più si impara a conoscere il corpo umano più ci si avvicina all'arte del teatro. Il corpo umano è uno strumento inestinguibile. E non è qualcosa che si limita alla pelle e ai cinque sensi. È un congegno nello spazio, un corpo magnetico collegato a tutto l'universo. Non si tratta di fare del catechismo, ma io credo che comunicare sia una cosa straordinaria.

In tutto ciò la disciplina di lavoro è indispensabile. Per prima cosa bisogna inventare le proprie costrizioni; la libertà è infatti la scelta delle costrizioni. E poi, bisogna lavorare il proprio corpo come uno strumento; bisogna lavorare sulla respirazione e poi bisogna lavorare all'espressione corporea, l'arte del gesto; bisogna arrivare a spostare la propria voce come si vuole. Noi abbiamo a nostra disposizione con la nostra voce una grande orchestra sinfonica. Non c'è soluzione di continuità tra la parola e il gesto: tutto fa parte dell'espressione di un corpo umano che può svilupparsi all'infinito. Non basta una vita intera per tentare di fare qualche progresso. In ogni caso non bisogna tentare di arrivare, basta tentare di rispondere; poiché tutto è risposta nella vita.

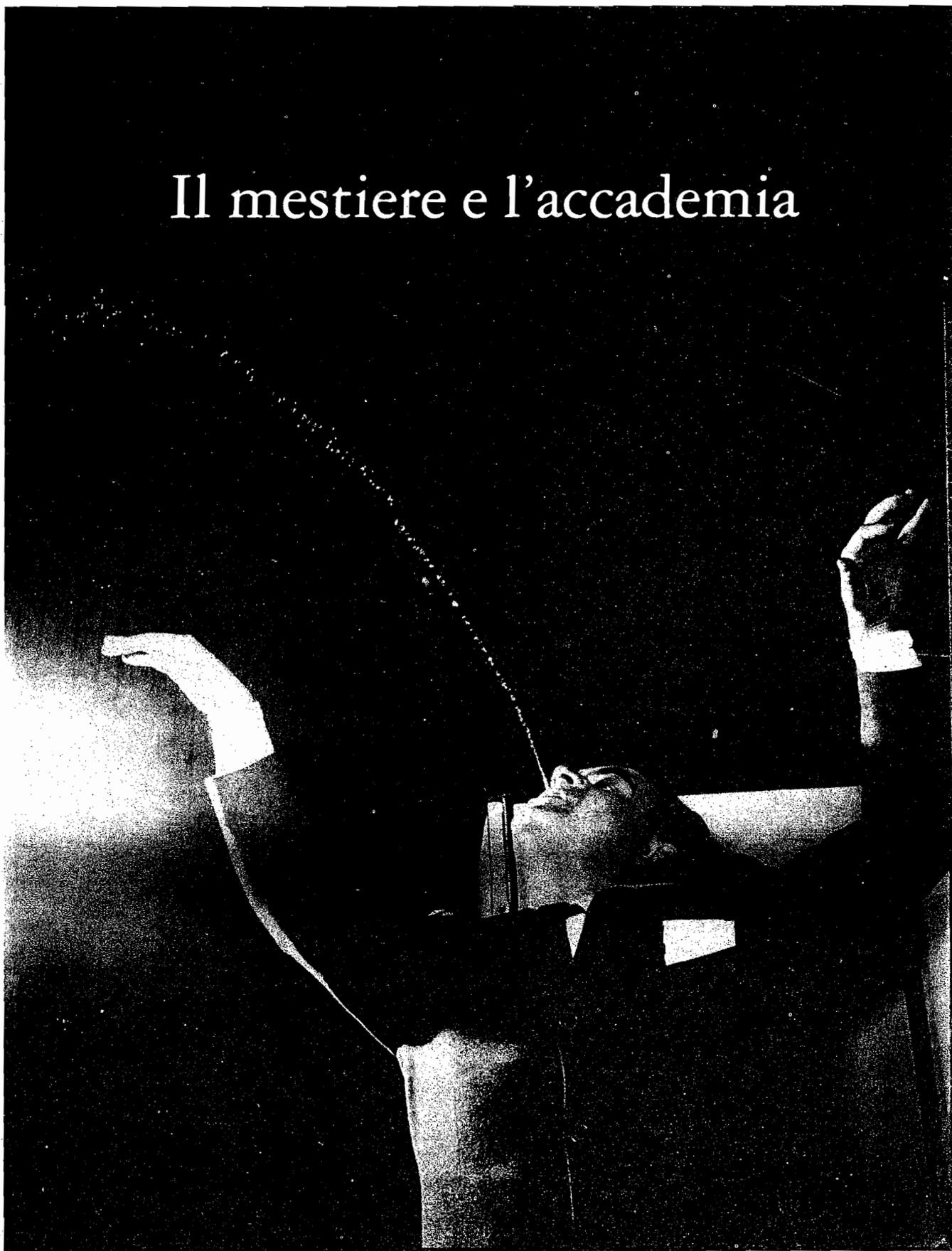
E non bisogna mai fermarsi alle cose acquisite. Noi dobbiamo di nuovo traslocare e questa volta siamo

particolarmente lacerati poichè avevamo completamente costruito questo teatro la cui architettura era il risultato di un'esperienza di 40 anni. Avevamo fatto spettacoli nelle aie, nelle tende, nei circhi, avevamo recitato in Giappone, nei teatri all'italiana, in quelli alla tedesca, all'aperto, nei teatri greci etc. Ebbene, tutto questo era allora la risultante di un'esperienza. Ma noi, per fortuna, poichè era già l'ottava volta che ci insediavamo a Parigi, lo abbiamo fatto smontabile. Cosicchè nel prossimo luogo in cui andremo noi potremo riportare la nostra conchiglia e rimontarla. Noi siamo lacerati, ma non disperati. Lo saremmo se la nostra casa sparisse, ma noi faremo di tutto per ricostruirla, poichè è nostra e del pubblico. Ebbene, se noi potremo in otto mesi offrire al pubblico che ci segue una nuova casa che sia identica come atmosfera, ebbene noi pensiamo che avremo recuperato la gioia ancora una volta.

Nonostante la fama e il successo conseguiti, siamo riusciti a restare dei marginali. Fino ad ora siamo sempre stati presso gli altri, anche se erano amici. Nella legge francese non si può avere una licenza di direttore se non si è titolari di un contratto d'affitto; non avendo mai avuto un contratto del genere non abbiamo mai avuto una licenza da direttore: abbiamo una licenza da girovaghi. Se ci fosse una riunione plenaria nella nostra corporazione saremmo con i circhi, con le roulottes, con gli impresari: i girovaghi, appunto. Noi siamo sempre stati in tournée a Parigi. È il nostro destino, di essere marginali ed è, forse, la nostra fortuna. È un destino duro, ma che abbiamo scelto e teniamo a conservare. Ci si fabbrica un po' il proprio destino, ed è così facile mettersi in ginocchio.



Il mestiere e l'accademia



Franco Parenti. *La formazione in accademia, gli incontri, le scelte culturali: soprattutto l'emozione del sipario*

La valigia dell'attore

Come prologo posso dire che quando ho deciso di fare l'attore era una decisione principalmente di carattere sentimentale, più che una decisione motivata dal sapere chiaramente cosa volevano realizzare tramite il mestiere dell'attore o il lavoro dell'attore. Sono stato abituato, per una passione che circolava in famiglia, a frequentare i teatri, soprattutto i teatri di carattere popolare: abitavo in periferia e venivano delle compagnie che facevano delle stagioni popolari dove presentavano più o meno periodicamente i lavori canonici delle compagnie di giro *Amleto*, *Macbeth*, *Re Lear*, *Kean*. Da adolescente ero affascinato da quello che vedevo sul palcoscenico per quello che il palcoscenico - si potrebbe dire con una frase retorica - mi faceva sognare: vedere tutte queste persone che si travestivano, si camuffavano, tutto quel movimento, riempivano questo palcoscenico di fatti, e mi colpivano più per quello che vedevo anziché per quello che sentivo, era una grande sorpresa. Ero affascinato, e questo mi è rimasto ancora oggi, da spettatore, dei pochi momenti che precedono l'apertura di un sipario, mi emoziono perché per me quando si apre un sipario su uno spettacolo, è un mondo misterioso che si mette in movimento. D'altra parte ero colpito dal fenomeno dell'attore in quanto il pubblico giudicava l'interpretazione dell'attore nei vari testi, tenendo conto di tutte le qualità interpretative dell'attore, era esaminato con una prontezza e una capacità critica notevole e acquistava ai miei occhi la fisionomia di una persona straordinaria. Questa è una prima fase, forse romantica e sentimentale, ma che ha influenzato le scelte che ho fatto. D'altra parte io frequentavo l'istituto di ragioneria e il progetto della mia esistenza, se continuavo quella scuola, mi faceva presumere di diventare impiegato e non avevo la possibilità di frequentare altre scuole perché allora era molto difficile (sto parlando degli anni tra il Trenta e il Quaranta): il paese, la vita del paese, l'educazione che si riceveva per quella scuola era una educazione ristretta e strumentale per fare di un ragioniere un buon impiegato.

L'insegnamento dell'Accademia

Mi sono iscritto a una scuola di recitazione, l'Accademia dei Filodrammatici di Milano, ho avuto la fortuna di avere dei maestri straordinari: Emilia Marini Berti grande attrice di teatro italiano tragico, che insegnava dizione e ci ha insegnato il gusto di parlare, l'armonia della nostra lingua; Gualtiero Tumiati, di livello sicuramente molto più alto e più colto della media degli attori italiani anche se non popolare

come tanti, che ci ha dato la possibilità di capire l'approfondimento del testo e quello che il testo rappresenta nei rapporti con un pubblico: cioè il desiderio di comunicare col teatro degli avvenimenti che comunque si presentano come eccezionali.

All'Accademia al primo anno ci si esercitava sulla dizione di brani di letteratura italiana o di poesia e l'insegnante ci indicava la dizione corretta, cioè le "é" le "ò", le consonanti, le doppie e in più ci indicava una dizione che desse con semplicità la misura e il valore del pezzo in se stesso: il gusto di dire il verso, di condurre le parole e di dare un senso generale al brano con i ritmi corrispondenti che cambiano all'interno di una poesia trovando il senso lirico a seconda dei pezzi. Ci venivano assegnati i brani il lunedì e noi dovevamo saperli a memoria il mercoledì e così il mercoledì per il lunedì.

L'allievo era chiamato a dirla e l'insegnante correggeva gli errori di impostazione, di voce o di pronuncia e ci conduceva al limite massimo delle nostre possibilità. Ogni due mesi c'erano gli esami, veri e propri esami selettivi, infatti noi abbiamo iniziato i corsi in un numero abbastanza folto di allievi, quindici uomini e venti ragazze più o meno, siamo arrivati alla fine che non eravamo nemmeno la metà.

Al secondo anno c'erano i corsi di recitazione. Tumiati dava a ciascuno di noi delle scene, queste venivano da lui impostate, a seconda delle caratteristiche dell'allievo attore. Si portavano poi a memoria e i difetti, gli errori venivano corretti davanti a tutti gli allievi. Questo era un lavoro che non si limitava all'approfondimento del testo e l'insegnante non ti diceva: "in questo momento il personaggio deve esprimere meraviglia - oppure - è stupito, o, in preda a una crisi di angoscia", ma l'insegnante dava delle indicazioni generali. Alle scene tratte da testi teatrali venivano aggiunte delle battute chiave, inventate, ma che permettevano una infinità di soluzioni, infatti la stessa battuta poteva essere detta in tutti i possibili modi che a te venivano in mente o che l'insegnante ti suggeriva. Questo serviva per dimostrare quanta vastità di toni ti permetteva una battuta. Le altre lezioni sono state di storia del teatro, tenute da Enrico Roma, critico teatrale. La passione che c'era in questa scuola mi ha sempre fatto pensare alla passione di quel pubblico di provincia che io conoscevo bene e che seguiva le compagnie e gli spettacoli di giro che venivano al mio paese.

C'è stata inoltre la fortuna di avere come compagni di classe Giorgio Strehler, Paolo Grassi. Paolo Grassi aveva una

visione più complessiva del teatro e venni da lui introdotto nel gruppo che ruotava attorno alla rivista "Corrente", un gruppo di intellettuali che si raccoglievano intorno ad Ernesto Treccani, composto da pittori, scultori, letterati che avevano una visione molto articolata di quella che è la funzione culturale dell'arte.

Importante è stato quindi il contatto con personalità culturali non di teatro come lo stesso Ernesto Treccani, Renato Birolli, Guido Piovene, Salvatore Quasimodo: venivano alla luce problemi vari e in particolare, a me più vicina, la collocazione che può avere il teatro in una società come la nostra: cioè cosa deve rappresentare il teatro, questo specchio della convivenza degli uomini e come trovare la soluzione di tutti i problemi relativi per l'attore.

Scoppiata la guerra ho interrotto l'attività, in questo periodo di assenza, tra il 1941 epoca del militare e il 1945 fine del militare e del conseguente internamento in Germania, ho avuto la possibilità di riflettere su quella che era la funzione dell'attore in una società moderna, quella società che anche moralmente, socialmente noi aspiravamo a costruire.

Questo è il punto di partenza, il quadro generale.

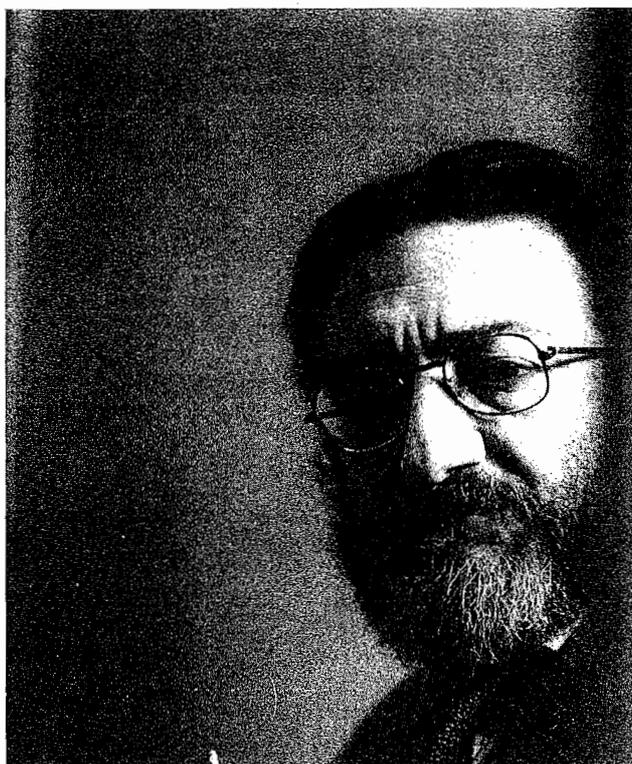
Nel dopoguerra c'era da fare i conti con le realtà immediate: la ricostruzione del paese del teatro e la possibilità di vivere come attore. C'era da tenere conto del momento di transizione che il teatro viveva, il passaggio da un teatro itinerante e fatto di compagnie di giro come era il teatro prebellico a un teatro che doveva formarsi nel rapporto con lo Stato e con gli enti pubblici: cioè fare del teatro una istituzione più solida.

Il palcoscenico è differente dall'Accademia

Sono entrato in una compagnia, la Merlini-Cialente, come si entrava allora come ultimo generico, la scuola serviva allora solo per garantirti che avevi le possibilità per fare l'attore, poi stava a te marciare. Per me fu un ricominciare da capo, non affrontavo personaggi, ma in quella compagnia dovevo fare il mio tirocinio. La compagnia ti prendeva e ti pagava per quell'impiego limitatissimo che poteva fare di te, cioè i camerieri, i servi che portano la lettera, le figure che dicono una battuta o due e non incidono sullo spettacolo e poi stava a te apprendere, eri come invitato in una bottega artigiana e eri invitato come apprendista e man mano che dimostravi di avere delle qualità, procedevi.

La scuola già mi aveva dato dei fondamentali, però in teatro quando mi sono trovato a contatto con professionisti che da anni stavano sul palcoscenico la prima cosa di cui mi sono reso conto è che il palcoscenico doveva diventare mio, un mio spazio naturale creativo dove ti puoi permettere qualsiasi cosa, devi essere padrone di questa zona, la devi sentire fisicamente tua.

L'attore in queste compagnie era guidato, doveva fare i conti con se stesso per la professione, ma era guidato dal direttore. Il fatto stesso che si provava tutti i giorni, per tutta la durata della stagione e che le commedie in repertorio erano tante era già un buon tirocinio. Il direttore aveva il senso pratico dello spettacolo, parlo di compagnie dirette non dei registi, è il direttore a mettere in scena un testo e il direttore fa anche da maestro: io ho avuto Cialente. Quello che più veniva provato non era lo spettacolo d'insieme, l'aspetto critico realizzativo di un testo, ma la recitazione degli attori; cioè il teatro aveva una sua forma molto, molto precisa, che veniva realizzata tramite il lavoro di recitazione. E un attore



doveva vivere il palcoscenico come suo habitat naturale, saper entrare, uscire, muoversi, camminare, parlare. Questo lavoro ti dava molto perché le persone immediatamente al di sopra di te avevano molto da darti e ti aiutavano. Se un direttore trovava in un elemento giovane la passione gli si dedicava.

Mi ricordavo un signore che era in compagnia con me, si chiamava Cecchi, era un vecchio generico e si era affezionato a me e mi portava in teatro e mi insegnava quello che lui sapeva, mi faceva camminare sul palcoscenico, mi faceva sedere e mi dava indicazioni. Questo è molto utile, come la disciplina: si provava dalle dieci alle due o dalle due alle sei, e tutte le sere c'era lo spettacolo. Così funzionavano le compagnie drammatiche di allora, le compagnie di prosa. Nel dopoguerra ho fatto le più svariate esperienze e mi è capitato di fare l'avanspettacolo. Ora nell'avanspettacolo l'attore, come attore interprete, non esiste, anche se non è il comico che ha una sua figura di maschera, anche se è un attore che ruota intorno al comico, quello che gli viene dato da dire sono semplicemente dei pretesti, allora l'attore per farsi ascoltare dal pubblico, mettiamo anche una semplice presentazione del numero che viene dopo, deve avere un'invenzione e lì nasce il superamento teatrale di quello che tu stai dicendo, non ti basta dire la cosa, devi trovare dentro di te il modo di farti ascoltare. Nell'avanspettacolo capitava spesso, quasi sempre così. Era una grande scuola. Il pubblico era lì per vedere il comico e le ballerine e l'attore era mal tollerato, annoiava. Per conquistarsi uno spazio in un pubblico che per principio, per abitudine, per convenzione era ostile all'attore che entrava a fare un siparietto, per permettere un cambiamento di un quadro, l'attore - che poi come testo non aveva un gran ché da dire - doveva inventare e te la dovevi cavare da solo, nessuno ti dice nulla e lì, quello che è indispensabile è la presenza dell'attore. Ci

Io, il varietà e la belva

L'arte del *variété* è un'arte specialissima. Chi ve la insegna? L'ambiente stesso, il pubblico, ed il pubblico è il più gran maestro. Si impara da sé, per propria esperienza. Pensate all'intelligenza condensata di un artista di varietà che ha pochi minuti per poter svolgere il suo «numero», e in quei pochi minuti deve convincere. Quando un comico del *variété*, dal solo modo di annunciare la prima «cosa» che fa, non riesce a suscitare una risata o a incatenare la generale attenzione, va incontro al quasi insuccesso.

Furono e saranno ben pochi gli artisti che nel *variété* poterono far pensare. Molti noti strofaioi comici ebbero i loro grandi successi per la velocità della loro parlantina con la quale dicevano una infinità di cose banali, ma il pubblico, per l'impossibilità stessa di poterle valutare, data la rapidità con la quale esse si succedevano, alla fine rimaneva più sorpreso che preso e quell'attimo di disorientamento era sfruttato dal comico per piazzarvi il suo bis. Nondimeno i comici di questo stampo raggiunsero larga notorietà e paghe vistose.

Ecco perché dei grandi attori del *variété* ce ne furono pochi e ce ne sono pochissimi, poiché le doti che il *variété* richiede, sono tante che è assai difficile poterle mettere insieme.

Raffaele Viviani

vuole la fantasia: l'invenzione dell'attore che superando il testo compone una figura accettabile per il pubblico. Nella rivista dovevi arrangiarti da solo, io seguivo tutti, specialmente i comici, sono stato con Macario, con Navarrini, con Walter Chiari. Vedevo loro e poi riflettevo su me quando dovevo lavorare. Solo che nella rivista mi sono sentito sempre un ospite, anche se ho fatto fruttare questa esperienza.

La presenza dell'attore

La presenza dell'attore è sapere occupare la scena, trovare la dimensione fisica con la quale l'attore la occupa. E questo è un lavoro che ho ricominciato da capo quando ho iniziato a fare veramente teatro perché un conto è trovarsi fra allievi che stanno studiando e che devono dimostrare delle doti effettive in possibile divenire, un conto è quando quelle qualità devono presentarsi come qualità definitive, un prodotto che deve essere il più perfetto possibile. Anche entrare e uscire dalla scena, semplicemente. A scuola provavi per trovare il tuo atteggiamento, in scena devi avere la tua entrata, ogni entrata deve essere l'entrata di qualcuno, di qualcosa di preciso, e su questo sei valutato, sulla possibilità di essere presente sulla scena. E questa conquista della presenza è la cosa più difficile. Io non credo ai ruoli: che ci sia l'attor giovane, il brillante eccetera, cose superate. Ma c'è una cosa a cui credo, cioè alla zona: se hai una parte piccola hai una zona piccola da riempire, ma la devi riempire e man mano che vai avanti acquisisci la presenza. La zona ti si allarga fino a diventare tu il centro e occupare tutto il palcoscenico, in qualsiasi punto e in qualsiasi posizione della scena ti metti. Essere là, come diceva Jouvét, essere là, sulla scena, è il fatto che l'attore si deve conquistare. Questo problema della presenza è legato anche alla conoscenza che l'attore ha di se stesso, l'effetto del proprio viso, dei propri occhi sul pubblico. Avere dentro di

sé non la spavalderia e nemmeno la presunzione, ma la certezza che tu sei lì per una forza che è dentro di te, perché tu devi fare quella determinata cosa che ti urge.

Nel periodo in cui ero con Gandusio dovevo fare il personaggio di un fattorino, uno che portava delle valigie: l'azione era di entrare, deporre le valigie e andar via. Io ho fatto così. Gandusio alla prova mi ha detto che il facchino che facevo io lo si può incontrare alla stazione, ma un facchino in teatro deve essere sì il facchino, ma in quel momento deve far vedere che entra qualcosa, un frammento di vita, e mi ha fatto vedere una quantità di facchini possibili: quello che entra e resta stupito dall'ambiente, quello che è curioso, quello che fa il galletto con le donne che sono in scena, quello che è strafottente e maleducato, scocciato dal proprio lavoro, quello ossequioso. Un'infinità di modi, questa è la presenza dell'attore.

Una delle cose per me più appaganti mi è capitata in una vecchia rivista dove prendevo degli applausi a scena aperta facendo un pretino che non parla, ma ha una maniera particolare di entrare, di uscire e di stare in scena: si faceva notare anche se la scena continuava tra i vari protagonisti. Questo vuol dire essere presenti e avere inventato qualcosa. Personalmente ho ammirato molti attori, ma sono punti di riferimento scoraggianti: ho ammirato degli attori la cui bravura è irraggiungibile oggi nel nostro modo di fare teatro. Uno è stato Ruggeri che mi ha sempre sbalordito: era arrivato a non fare un gesto sulla scena e a riempire la scena, con tutta l'attenzione condensata su di lui. Oppure Eduardo che riesce a far grande qualsiasi cosa. E sono per me i modelli per una mia ricerca, per poter arrivare a una spoliazione di ogni teatralità superflua, condurre una teatralità tutta interna, ma fatta di sfumature clamorose. Oggi molto spesso trovi chi costruisce un suo modo di essere attore e porta a perfezione quel modo di essere. Allora vedi che il mestiere diventa sempre più tecnicamente inavvertibile e se tu rimani dentro questa situazione ti accorgi che più il mestiere non lo vedi più diventa il tuo modo di vivere la scena. E si perfeziona sempre più il tuo personaggio, il personaggio attore. Mi sono trovato, invece, a fare una infinità di esperienze diverse tra loro, dalla rivista al cabaret, da Shakespeare a Brecht, da Testori a Ruzante per cui io mi sono trovato anche a reinventare la tecnica per realizzare questi personaggi diversissimi tra loro. Il mestiere ti fa capire che tutto quello che hai conquistato deve essere rimesso in discussione. A te resta solo l'interpretazione delle battute, l'interpretazione dei movimenti: il mestiere ti fa capire che devi chiedere un nuovo mestiere rimettendo tutto in discussione. Altri attori sono personaggi e ripropongono sempre lo stesso personaggio.

Ma oggi l'attore è in mano alla regia, un regista fa uno spettacolo l'anno ed è una sua visione critica che pone allo spettacolo e un attore rischia di fare in una stagione una sola parte. Un attore prende molto dal regista, solo che gli capita di cambiare regista ogni anno e quindi risente delle differenze tra i vari registi e quindi la sua personalità è più difficile da conquistare. L'arte dell'attore oggi nel teatro rassomiglia un po' troppo a quella del cinema o della televisione, si cercano gli elementi naturalmente consoni a fare dei personaggi e questo elimina un po' quella che è la qualità dell'attore: quella di saper inventare i personaggi prima di essere egli stesso il personaggio ideale per quella parte.

Alfredo Girardi. *Dalla rivista alla prosa: i rischi e le soluzioni per stare dentro al teatro*

Da fantasista a suggeritore

Alfred Girard

A partire dal 1933, dal debutto cinematografico di Fred Astaire, cominciai ad appassionarmi di lui e del tip-tap, io che allora avevo appena dodici anni: assistevo due, tre volte allo stesso film nel medesimo giorno, e poi la sera, a casa, davanti allo specchio rubavo i passi e ripetevo lo "step". Ma solo nel 1939 debuttai al Teatro Apollo in spettacoli di varietà: eseguivo il primo numero. Lo spettacolo giornaliero era composto: s'iniziava con una farsa (data da una compagnia apposita composta da un massimo di quattro persone, il cui capocomico era comune alle altre compagnie impegnate nel teatro), si proseguiva con una sceneggiata (erano gli anni di maggiore successo della famosissima Cafiero-Fumo, che lavorava appunto in quel teatro, tra gli altri), si chiudeva infine appunto con lo spettacolo di varietà. A quest'ultimo prendevano parte attori della prima e seconda formazione, con numeri propri, a parte qualche specialista scritturato apposta. Era il mio caso. L'anno successivo entrai a far parte di una compagnia di giro (Napoli e provincia).

Il numero del fantasista consisteva proprio in una indefinibile specializzazione, nel suo rapidissimo trascorrere dal parlato al canto, dal serio al faceto, dalla parodia al comico, dal sentimentale e patetico al volgare e grossolano, dal "non-sense" al doppio senso, dal dialogo col pubblico all'esibizione di passi di danza e figurazioni, della "canzone di giacca" alla macchietta più o meno stilizzata. Soprattutto, il fantasista doveva seguire l'umore del pubblico: se ci stava davo dentro, se non ci stava rallentavo o acceleravo e andavo subito al finale con il pezzo più opportuno, a seconda dei casi. In ultimo il ballo eseguito da me sempre da solo, con il siparietto chiuso o un fondalino. Talvolta andavo sulla passerella, ma giù in mezzo al pubblico: per fare ciò ci voleva molto coraggio e sicurezza. In genere si cominciava sulla passerella e si finiva il numero a siparietto. Il pubblico era diviso in varie categorie e si differenziava a seconda delle giornate e imponeva non solo al fantasista ma a tutto lo spettacolo di adattarsi alle diverse circostanze. Il lunedì c'era la provincia, che scendeva a Napoli per farvi le compere e poi se ne veniva in teatro: era un pubblico molto particolare, che si portava da mangiare e trascorrevano un pomeriggio intero in teatro, con vecchi, bambini, donne e persino donne incinte. Il martedì, invece, era un po' fiacco: solo qualche sfaccendato in sala. Il mercoledì si risaliva ed il pieno si realizzava soprattutto il giovedì, con tutte le famiglie del

quartiere e della Ferrovia, di piccola e media borghesia. Noi così sapevamo cosa fare di diverso rispetto alle altre serate: il repertorio si adattava al momento. Così venerdì e sabato. La domenica invece c'era una bolgia infernale, il pubblico era quanto di più sfrenato potesse vedersi. E noi senza controllarlo, giù ad accontentarlo a seconda di ciò che mostrava di preferire.

Ero l'unico fantasista napoletano che poteva lavorare all'Augusteo, perchè vi si dava uno spettacolo di varietà con tutti numeri nazionali. Facevo il gioco del mio nome francese e passavo anch'io per artista internazionale. Allora, prima della guerra, portavo in scena un numero tutto (o quasi!) in francese: facevo, in frac, "Monsieur Fumoir". Dicevo d'aver vinto varie gare di fumo, e uscito in scena fingevo di presentare un grande numero che consisteva nel fumare contemporaneamente quattro sigari avana con trentasei ispirazioni senza mai espirare; e poi quattro pacchetti di sigarette americane, Camel, Lucky Strike, Chesterfield, di seguito all'altro, scusando con il pubblico italiano - eravamo nel 1937, si badi - se non fumavo sigarette italiane "perchè non ero assicurato". Ma mentre m'accingevo, dopo questo buffissimo dialogare, elegante ed esotico col frac e con l'accento francesizzato, a dare inizio alla mia esibizione, veniva fuori un "compare", da me pagato, che si precipitava sul palcoscenico e mi vietava di fumarvi per la sicurezza del teatro e del pubblico. Così mettevo fine al numero salutando gli spettatori, tra indispettito (era la parte che lo richiedeva, ma a volte l'uscita in ritardo del mio socio faceva perdere valore ai tempi che dovevano essere studiati alla perfezione) e sollevato, se l'applauso ci accompagnava dietro il sipario. A quell'epoca il repertorio più comune dei fantasisti era costituito dalle canzoni di Armando Gill, ma io ero uno dei pochi che, con la simpatia del Maestro che m'aveva tenuto a battesimo, ne sapevo rendere la finezza. Armando Gill m'ammirava ed io ammirando lui ne ammiravo le canzoni, che eseguivo da "fine dicitore". Sennonché la guerra, che mi vide partire soldato nel 1939 e tornare con il tifo e la febbre petecchiale nel 1943, mi impedì di progredire nella carriera e nel successo. Con la venuta degli alleati potetti riprendere il mio lavoro, ma fui condizionato. L'Officers Club che era allo "Special Service" presso il Teatro Delle Palme di Napoli, cercava un artista napoletano per allestire spettacoli per le truppe statunitensi: partecipai così alla selezione che tennero nel 1943, vestito di stracci e con al piede un paio di scarponi da militare che m'erano rimasti. Quando dissi che

avrei eseguito con quelli un numero di tip-tap volevano mandarmene: alla fine invece mi scritturarono. Mi inserirono nel *Floor Show Number One* e trascorsi tre anni con loro, prima al Delle Palme di Napoli, poi in vari "campi" vicini (Aversa, Cassino, etc.) o più lontani (Sicilia, Sardegna etc.), risalendo l'Italia dietro le truppe che ricacciavano i tedeschi. Ho lavorato con l'orchestra diretta da Glenn Miller, con Bob Taylor, maggiore dell'aeronautica, mio numero di fantasista truccato da negro e ballavo il tip-tap. Il numero durava quattro-cinque minuti, a seconda delle reazioni del pubblico. Affrontavo una platea terribile. Nel 1946 trascorsi un anno a Livorno, alla Pineta di Tombolo, tra le truppe americane, soprattutto negri: chi vi entrava non sapeva se ne sarebbe venuto fuori. Si dava spettacolo sotto le tende dei soldati ubriachi, con balletti e i primi numeri di "stip-tease" parziale. Ci si può immaginare cosa succedesse.

Dalla Liberazione fui con Sportelli e Rita Valori, con Vincenzo Acampora e con altri, partecipai alle ultime "audizioni" delle case editrici musicali napoletane, precedenti il Festival della canzone: si trattava di periodiche manifestazioni canore che lanciavano la produzione d'ogni casa discografica. Appena unificati il Nord ed il Sud d'Italia, fui scritturato da Nuto Navarrini e Vera Roll. Erano venuti a Napoli all'Augusteo, non potevano debuttare perchè s'era ammalato il loro primo ballerino. Così mi pescarono sotto la Galleria Umberto, mi provarono e mi scritturarono per una tournée di due anni. Lo spettacolo si chiamava *I cadetti di Rivafiorita*. Rimanemmo sei mesi al Mediolanum di Milano.

Poi da Fanfulla, per uno spettacolo di varietà, quindi con Tognazzi, col quale nel 1948-49 presi parte alla seconda edizione di *Febbre tournee* (la prima l'aveva fatta Macario) ed alla successa *Azzurra*. Nel 1951 fui scritturato da Totò, sempre come fantasista. Nei grandi spettacoli il fantasista aveva il compito di collegare uno "sketch" ad un "quadro", e siccome bisognava dar tempo ai macchinisti di cambiare la scena, gli si chiedevano tre-quattro minuti di lavoro per volta. Si chiudeva il sipario ed usciva il fantasista, da solo o con due, tre o quattro ballerine, in rapporto alle possibilità della Compagnia: "due barzellette, una canzoncina, delle "craquettes" o un balletto, pronta l'altra scena, via. S'apriva il sipario ed io dietro, a cambiarmi per l'uscita successiva, per il finale, il finalissimo e la passerella. Proprio con Totò mi accadde un fatto che mi piace raccontare. Eravamo al Teatro Verdi di Firenze. Fra un quadro e l'altro si rompe l'americana, cioè un siparietto di proprietà della compagnia. Il direttore di scena, Rudi Bauer, un tedesco terribile, era con le mani nei capelli: tutto rischiava di confondersi. Allora io afferro un libro ch'era in uno scaffale che doveva uscire in scena, vado in passerella, faccio accendere le luci in sala, chiedo all'orchestra esterrefatta di far rullare i tamburi, apro il libro e fingo di leggere: "Breve intervallo". Applausi a non finire mentre me ne torno dentro. Pochi secondi ancora e l'americana è rimessa a posto. Rivado in scena, stessa funzione, stesso rullo, stesso libro e leggo: "Fine del breve intervallo". Applausi, mentre lo spettacolo continuava senza che nessuno abbia capito nulla di ciò che succedeva, dietro ce ne uscivamo e come al solito ciascuno di noi passa per il camerino del principe a salutarlo, egli si rivolge a me: "Guaglio", aspetta nu mumento!" Mi chiama e mi regala venticinquemila lire: "tie' guaglio", haie salvato lo spettacolo

stasera". Dopo Totò, continuai nel lavoro di rivista con Dapporto e la Osiris, alternandolo con le ormai consuete "audizioni" napoletane. Proprio a Napoli partecipai ad uno spettacolo in Villa Comunale, nel 1954, interpretando un numero in cui impersonavo un italo-americano che, tornato in America dopo una breve permanenza nella città partenopea, racconta in una mezza-lingua, uno "slang" napoletano, ciò che ha visto e le sue barzellette. Il tutto in una chiave parodistica e satirica, con barzellette, accenni di costume e qualche riferimento alla cronaca. Poi facevo le "craquettes", il "boogie-voogie" ecc. In teatro, quella sera, c'era Eduardo De Filippo, che mi mandò a chiamare per Ferraioli, il suo amministratore. Mi fece firmare il contratto con la Scarpettiana, un anno di Scarpettiana, nel 1955, la prima, al San Ferdinando. C'erano Sportelli, Vera Naldi, Carla del Poggio, Pupella Maggio, Salvatore Cafiero, Vincenzo Petito, Golia, Asposito, Crosio, Beniamino Maggio e una schiera di altri attori napoletani tutti bravissimi. Anch'io volevo imparare a recitare per costruirmi il mio nuovo avvenire: il fantasista ormai aveva ancora possibilità di lavoro, ma poca sopravvivenza. Era destinato a finire di lì a poco, e con lui il tipo di varietà, rivista e avanspettacolo nei quali trovava posto. Debuttammo con *Nanassa*, in cui interpretavo la parte dell'amoroso. Poi feci Enrico Delfino. Quindi passammo a *O scarfaliotto*. Per il secondo atto Eduardo, presentando un *scenone*, aveva bisogno d'un attore che gli impersonasse un direttore-scenografo. Allora cosa feci: fusi insieme tre personaggi che appartenevano alle mie precedenti esperienze teatrali: Gisa Geert, coreografa, tedesca della quale ero stato assistente coreografo nella Compagnia di Totò; poi un grande e noto effeminato, Cavallo, anch'egli coreografo; e mi vestii come Schubert, il noto sarto. Creai il coreografo "Einz-zwein", gustoso Schubert, altra prova della versatilità del fantasista Girard, senza falsa modestia. Finita la Scarpettiana, fui però costretto a tornare al varietà. La ragione? Durante quella prima stagione Eduardo mi pagava con tremila lire al giorno ed io, pur di lavorare con lui, le accettai, io che ne guadagnavo dodicimila al giorno proprio in quel Teatro del Popolo della Villa Comunale in cui lui mi aveva pescato. Mi ripetevo che per una rinuncia di quel tipo, ero certo di aver trovato il mio avvenire a quarantaquattro anni. L'anno successivo, però, Eduardo m'inviò una raccomandata nella quale mi diceva che voleva risparmiare il trenta per cento sulle tremila lire giornaliere. Andai da Eduardo e gli dissi: "Diretto", guardate ch'avimmo fatto 'o stesso pensiero: vui sparagna' 'o trenta pe' cciento e io voglio 'o ciento pe' ciento 'e cchiù! Vui v'ate accattato 'o scoglio (l'isolotto) e io nun me pozzo fa' nu bagno!" E gli restituii il contratto. Proprio allora, a Napoli c'era il Festival della canzone ed io vi partecipai, mentre riprendevo al Diana a proporre il numero dell'italo-americano: venne anche qui uno spettatore che modificò il corso della mia vita. Si chiamava Johnny Lombard e mi scritturò per un anno, che poi divennero cinque, negli Stati Uniti, da dove sono tornato nel 1962. Qui comincia il mio nuovo capitolo: per potermi reinserire trovo la possibilità di fare il suggeritore, fra teatro e Rai. Adesso finalmente lavoro per tutto l'anno, conosco tutti, ormai non ho molto impegno, come suggeritore teatrale radio-televisivo penso di essermi garantito l'avvenire, anche perchè porto qui la professionalità mia e quella che ormai ho acquistato in diciotto anni di pratica.

Vittorio Caprioli. L'attore e il suo impegno di fare teatro per stare all'altezza del tempi in cui si vive

Divertirsi è difficile



Ho in simpatia chi affronta lo spettacolo, quindi il teatro il cinema, con lo spirito di portare a questa professione una partecipazione di vita, qualcosa di più (...).

Carmelo Bene si può dire che è venuto fuori da questo. Non è che qui si nomina un attore, si nomina uno che ha determinato un fatto culturale: è la professione dell'attore, ma con l'apporto dell'artista che ha dato modo di intuire quale potrebbe essere un'altra via dello spettacolo. Con meno simpatia guardo invece alle manifestazioni registiche; anzi, devo dire che guardo con un certo senso di fastidio al rileggere, alla riletture, alla rivisitazione come dicono, che il più delle volte è fonte di grossi equivoci. Io non do nessuna fiducia a questi manipolatori, do fiducia all'artista: Strehler è, più che il regista, il grande autore di teatro. Perché veramente ti dà la possibilità di capire ciò che, magari a una lettura, non hai capito. Però stai pur tranquillo che è un'interpretazione giusta di ciò che l'autore ha detto. Vai a sentire gli spettacoli di tanti pinchipallini, anche abbastanza noti voglio dire, e vedi una loro presa di posizione che a me non interessa affatto; perché le loro prese di posizione non mi riguardano, a me riguarda cosa ha detto l'autore, ecco. Allora, da un punto di vista di regia, credo che ci sia molta confusione e soprattutto un eccessivo bisogno di dover essere impegnati a qualsiasi costo. Diceva giustamente Flajano: qui bisogna creare un partito per scoraggiare la cultura. Troppo impegno, troppo, troppo.

Sono entrato in Accademia nel '40, l'anno prima di Gassman. Fu in Accademia che cominciammo a fare le scenette. Cosa furono le scenette? Soltanto dopo aver fatto, soltanto negli anni, quando ricordi quello che hai fatto, l'epoca che hai vissuto, puoi ritare un po' le somme. Quando uscivo dall'aula di Wanda Capodaglio o di Mario Pelosini per andare nello spogliatoio a fumarmi una sigaretta e a divertirmi con Mazzarella e Alberto Bonucci, io non pensavo che avremmo creato il teatro da camera o una nuova maniera di satireggiare. No, non c'è dubbio: si facevano le scenette perché ci divertivamo enormemente a farle, con Gassman, sempre con Mazzarella e con Bonucci, con Nora Ricci, con la Piazza, con l'Ave Ninchi, con Crast, con quanti ce n'erano allora in Accademia. Inventavamo delle situazioni, per esempio alla birreria di via Francesco Crispi, dove Mazzarella diede un cazzotto a Gassman che fece il triplo salto mortale sugli avventori, e ci portarono tutti quanti al commissariato per aver disturbato. Ecco, non è che allora noi pensassimo: facciamo un happening. No, lo facevamo perché eravamo dei gigioni, in fondo, dei gigioni che non

potevano esserlo sul palcoscenico, ma in noi c'era questa voglia di esibirci. Dopo è venuto l'happening, noi l'avevamo già fatto. Questo grazie, devo dire, a un momento favoloso. Quando i giovani oggi si lamentano e sono veramente scorati per quello che avviene e per vedere il loro prossimo futuro come un tunnel buio, io do loro ragione, e veramente sono loro vicino; sono vicino dicendo a me stesso: meno male per noi, noi abbiamo avuto un'epoca favolosa, dove c'era un po' permesso tutto, perchè nulla era stato ancora fatto in un certo senso. Quindi siamo stati anche molto favoriti, è meglio dirlo, perchè il dopoguerra in Italia è trascorso attraverso quindici anni di favola. Difatti, poi s'è visto, dal cinema in poi, cos'è stato fatto. Oggi no, oggi è molto diverso. Però ancora oggi, laddove c'è spettacolo, lì c'è fortuna perchè, facendo le dovute proporzioni, il teatro va stupendamente, con un professionismo, dalla parte organizzativa, migliorato.

In Accademia non ci chiudevamo in una stanza per imparare, non so, il testo di O'Neill preso dalla biblioteca o il monologo dell'*Amleto* tradotto. Era istintivo in noi di fare del teatro imitando, oppure interpretando, ma la vita, ecco. Non è che noi sapessimo che questo era giusto o non giusto: era un divertimento perchè, almeno per me, fare del teatro, fare dello spettacolo, comunque parlare, fa parte della mia natura.

Dopo è venuto fuori il Piccolo Teatro di Milano, dopo sono venute fuori le regie di Luchino Visconti, dopo. Cioè dopo l'Arlecchino, il teatro Arlecchino di Roma. Nell'Arlecchino, creato da Plinio de Martiis da Alberto Bonucci e da me, hanno recitato Mino Maccari, Ennio Flajano. Noi non avevamo paura degli altri attori, avevamo paura delle scenette che faceva Flajano, oppure di come era bravo Baldini. Loro non facevano le prove però, e questo permise la nostra vittoria. Perciò siamo arrivati noi, perchè eravamo attori. Baldini faceva l'imitazione di Douglas Fairbanks. Era straordinario: una lezione agli attori! E noi non sapevamo come vendicarci, come demolire questo saggista, questo scrittore che ci dava fastidio. Siccome era un po' grasso ed era figlio del vecchio Baldini anche lui grassissimo, allora buttammo lì una cosa che ci servì: "Le polpe dei padri ricadono sui fogli". Era il '46. Qualcuno scrisse poi: non esageriamo, questo testo di Baldini non è poi all'altezza delle cose. Siamo riusciti a demolirlo. Insomma c'erano queste piccole guerre.

Credo che fu proprio un pezzo di Alvaro che ci fece consapevoli che in fondo qualche cosa stava per nascere.

Anche Gadda scrisse un pezzo di queste serate dell'Arlecchino. Da lì passammo poi con la compagnia di Luchino Visconti, con *Le nozze di Figaro*.

A proposito delle scenette, D'Amico aveva capito che queste nostre improvvisazioni non era affatto tali. Cioè erano delle idee, delle osservazioni che noi prima portavamo sulla carta e poi realizzavamo con delle prove estenuanti. Cioè non abbiamo mai, mai, mai improvvisato un alito. Tutto questo sapore di improvvisazione veniva da uno studio profondo. Questo studio lo abbiamo imparato in Accademia.

Ci fu anche un festival della scenetta e furono delle serate straordinarie. Fu in occasione di non so quale spettacolo organizzato a Verona da Salvini... Perchè Guido Salvini chiamava tutti, tutti noi dell'Accademia, tutti i ragazzi ex allievi; da Verona si passava a Venezia e c'era l'abitudine di andare a mangiare verso le 4 o le 4.30 di notte al dancing

"Martini". Mi ricordo che si mangiava la pastasciutta a quell'ora. A Venezia ci fu il festival della scenetta: c'eravamo io, Mazzarella, Bonucci, Panelli, Buazzelli e altri. Allora eravamo i maestri, ci consideravano tali. E c'era Panelli che aveva dei numeri che ci davano molto fastidio. C'era il numero delle scorregge di Panelli che era straordinario: lui le mimava, ma chi faceva il rumore, nascosto, era Marcello Mastroianni. Chi poteva mai immaginare il futuro di queste scenette fatte in piazza San Marco, o nelle calli di Venezia? Il pubblico e gli amici che ci seguivano mentre ci spostavamo a fare le scenette non sapevamo che noi avevamo dei punti ben precisi di esibizione: nelle calli si potevano fare alcune scenette, nelle piazze altre scenette, avevamo dei luoghi deputati. Dopo tanti anni, ad Assisi ho assistito al Calendimaggio, dove il pubblico segue gli attori; come è vero che il teatro non l'ha inventato nessuno. È sempre esistito! A chi le facevamo le scenette? Fra di noi? Allora cosa si diceva? "Dio... Parigi!" Parigi rappresentava un punto d'arrivo. Per fare che cosa non lo so, però si diceva così. E quando si prestò l'occasione di andarci, quando il Piccolo Teatro vi portò Gozzi (*Il corvo*, 1949), noi ci accodammo e una volta arrivati nessuno tornò indietro. Arrivammo una sera alla Rose rouge attraverso un amico, Marcello Pagliero. che era un giornalista italiano trapiantato a Parigi. Ci presentò i suoi amici che erano Sartre, Anouilh, Aragon, Claudel e chi più ne ha più ne metta. Quella sera c'era Claudel; noi ridemmo molto e ci venne in mente una scenetta che improvvisammo subito dopo. Io facevo Benedetto Croce e Bonucci faceva il mio segretario. Lui mi veniva alle spalle e mi diceva: "Maestro, dalla piana di Rocca di Papa i russi guardano Roma". "Eh?" "Dalla piana di Rocca di Papa i russi guardano Roma!" "Eh? Eh? Eh?". E poi scappava via. Allora don Benedetto rimaneva solo, dopo aver capito qualche cosa, e faceva un numero al telefono, chiamava Claudel. "Allo? C'est la fin de la civilisation occidentale. Viens ici e amène quatre putaines". Questa telefonata: finiamo nel vizio, voler coinvolgere Claudel, fu proprio il massimo! Vedendo Claudel lì, fu quasi spontaneo l'accoppiamento con Croce. Così continuammo a recitare alla Rose rouge. E il critico del "Figaro littéraire" scrisse: "J'ai vu hier le trois italiens, Chapeau". E descriveva queste cose come le aveva recepite lui, cioè: ci troviamo di fronte a un problema culturale.

I francesi sono straordinari, però vedono tutto deformato dalla lente culturale, non hanno le antenne come noi. Sono sempre dei colti. Loro vedevano in questi giovani gli eredi della Commedia dell'arte; perchè non dovevano vederci così? Eravamo io, Bonucci e Salce.

Poi Salce raggiunge Celi in Brasile. Contemporaneamente Ettore Giannini, che aveva in mente di fare *Carosello napoletano*, insisteva con me e Alberto perchè tornassimo a Roma. Quindi noi tornammo a Roma. Ma dopo aver partecipato con Giannini alla stesura del testo, dopo aver debuttato a Firenze, al Verdi, sentimmo la voglia di tornare a Parigi. Ormai avevamo assaggiato il polpettone, non potevamo più... E così al posto di Salce venne Franca, la Valeri, e tornammo a Parigi, e poi di lì, via!

La scenetta "La guerre n'aura pas lieu" nacque a Parigi, perchè era il periodo che ancora si minacciava. Noi dicevamo il contrario: "Sappiamo perfettamente che la guerra non ci sarà". "La guerra non ci sarà". "Ma perchè ci dovrebbe essere la guerra?" "Ma figurati, la guerra!" E

intanto davamo dei colpi distrattamente sul braccio. Tam. Tam. Così ci guardavamo, poi Tam, Tam, Tam, Tam, Tam e uscivamo per andare alla guerra. A Parigi la gente non aveva visto, non aveva vissuto quello che noi avevamo vissuto in Italia. Quindi parlava con un po' troppa facilità della guerra, dell'ordine. Eh no! Un momento! Ordine inteso come? Quindi venivano spontanee le scenette. Si sentiva qualche cosa e ci divertivamo a rispondere con una scenetta. Tornammo in Italia e fu l'esperienza dei Gobbi, nel '51-'52. La chiave fu ancora quella del divertimento, anche serio. Farò due esempi. Anche se ne eravamo usciti, malgrado noi, per essere sinceri, però l'idea che potesse tornare il fascismo... C'era da sbattere la testa al muro dalla rabbia, e avevamo voglia di dirlo. Da questo venne *Giochi pericolosi*, una scenetta che ebbe anche molto successo nel primo *Carnet de notes*. C'erano tre che giocavano col fazzoletto: "È arrivato un bastimento carico di c". "Di castelli". "Di p.". "Di pere". "Di b". "Di bombe"... Non so, da un gioco così si arrivava a bombe, a pistole, e poi uno che non riusciva a prendere il fazzoletto: "Mi hai colpito! Ah! Mi hai fatto male, oh?..", "Ah! No! Mi hai fatto male, Piantala". Non volevamo dare un contenuto alla scenetta, ma la sera prima avevamo visto uno che ancora faceva il fascista. Eh no! Ma che siamo matti? Avevamo avuto paura. Allora, man mano, cominciammo a essere consapevoli che qualcosa di diverso stava venendo fuori dal nostro modo di fare teatro. Così ci mettemmo ad osservare alcuni registi senza fare nomi, alcuni critici senza fare nomi, le varie maniere di interpretare testi, e nel secondo *Carnet* presentammo il tutto, dalla commedia moderna al dramma ibseniano, a Pirandello, a Cechov: à la manière de... Avevamo abbastanza coraggio. Io non conosco affatto l'inglese: il francese l'avevo studiato a scuola, l'inglese non lo conoscevo. Però ero a Parigi, avevo preso dei soldi (guadagnavo molto bene), e senza dir niente agli altri andai a Londra dove c'era un impresario di cui non ricordo il nome, che parlava molto bene il francese. Gli dissi: "Veniamo qui a Londra e recitiamo", al Palace Theatre: *Three from Rome*. Io ho studiato per tre mesi alla Berlitz school e ho imparato a memoria il testo. Qualche volta, alle prove, veniva un anglofilo a sentirci, a correggerci la pronuncia e a farci anche da suggeritore. Questi era Saragat. E poi ci fece anche una lettera per un suo amico, il leader laburista Wilson, che diede un ricevimento per noi a Londra; per dire la follia... Ho la bobina dello spettacolo, con le risate e gli applausi e il successo trionfale. Roba da non credere. Porca miseria! In quattro mesi mi sono comprato la jaguar. Ti immagini che io oggi caccio dieci milioni e vado a Londra per... Se ci penso ora mi vengono i capelli ritti dal terrore. E se m'impappino che faccio? Nei film ho recitato anche io in inglese, ma è diverso, si impara a pappagallo. Ecco perchè ho rispetto per Gassman: è l'unico che praticamente, potendo fare i testi che vuole, improvvisa, rischiando. Si dà, è di una generosità incredibile. Dopo l'Inghilterra dissi: Mo' cosa faccio? Rifiutai un contatto in America per sei anni, dissi: ora bisogna cambiare tutto. Fui folgorato da un'idea, fare una commedia musicale, non con ballerine e tutto, di prosa. E nacque *Lina e il cavaliere*, che ebbe un successo... Due anni! Guadagnai l'iradiddio. Pretesi un'orchestra composta da otto elementi, pagati un mese prima, che imparassero a memoria la musica. Questa nasceva contemporaneamente alla battuta,



e quindi non c'era l'attacco, non c'era barriera. I musicisti stavano seduti su delle sedie, in platea e ci guardavano. Sembrava che improvvisassero. E dopo di quello seguì molto l'evolversi di Franca. Poi feci una mossa sbagliata. Mi affidai allo scrittore e comprai i diritti di Saul Bellow, tre atti unici: *C'è importanza nel sesso? Ma non funzionava*. Interruppi lo spettacolo e smisi. Da quel momento giurai a me stesso che mai più avrei fatto il capocomico. Perché mi dava fastidio perdere. Avevamo fatto un errore, dovevamo continuare a scrivere noi. Dal cinema ho avuto e ho molte soddisfazioni, ma anche questa esperienza è nata senza vocazioni, sono stato affascinato dal cinema. Ora non ho più molta fiducia nel cinema, con il suo realismo, perchè tutto quello che mi viene in mente è talmente meno importante del momento storico che viviamo, che è già scontato. Il teatro è diverso, il realismo del teatro è fantastico: nel cinema ci sono i posti reali; c'è il cielo; in teatro c'è la cartapesta, c'è il fondale; quindi io col teatro posso dire qualche cosa, perchè la realtà non è che mi tocca come mi toccherebbe come il cinema. Forse le ragioni sono altre, io adduco queste. E tornerò presto a fare del teatro, per stare sempre all'altezza del tempo in cui si vive, che mi sembra l'impegno più giusto di un attore. In questi anni ho visto rinascere a poco a poco delle cose che io credevo finite. Cosa per esempio non ridevamo con Bonucci, quando si scrissero le *Laudi medievali sarde*, che erano un po' il folklore, il folk delle regioni, e dicevamo: "È finita"! Oh! So' passati vent'anni, il folk sta ritornando! Allora ti viè lo scoraggiamento, perchè vuol dire che... Ma come? L'abbiamo criticato, una cosa finita... Ecco che rivieni voglia di fare le scenette.

Lina Volonghi. Da Govi a Squarzina: saper essere attrice anche in un teatro in crisi

Come continuare

Ho cominciato a fare teatro con Govi, non avevo ancora sedici anni; per me è stato anche un inizio di vita, era un grandissimo maestro e certe cose, come i suoi straordinari tempi comici (ogni comico li ha, ma lui era inarrivabile), le ho imparate da lui, a orecchio, con la pratica.

Govi aveva una grande qualità: era innocente, innocente nel modo di trasmettere agli altri le sue emozioni; lui pescava in una specie di fanciullezza eterna la sua aggressività, i suoi sentimenti, le sue manifestazioni di attore. Ho riscontrato che il grande attore, da Musco ai De Filippo (anche se Eduardo è un po' diverso per via di quella faccia), nasce dalla semplicità. Peppino era un bambino, qualche volta maligno, qualche volta cattivo o buono ma appunto un bambino; la forza trascrivere di un grande attore comico è appunto l'innocenza.

Govi ne aveva perchè faceva delle cose che parevano banali, se le avesse fatte un altro non avrebbero avuto valore, ma fatte da lui diventavano gesti scenici bellissimi, forse proprio perchè pescava in questa sua abbondanza di innocenza. Aveva una grande presenza teatrale, contava molto sulla faccia, sui suoi silenzi, su tutti questi aspetti. I suoi tempi comici di cui parlavo prima gli venivano da una straordinaria comunanza col pubblico, un pubblico che gli dava una grande carica che lui usava per i suoi tempi. Credo proprio che contasse mentalmente... Mi è capitato una volta di contare mentalmente prima di dare una battuta; anche adesso ne *La bocca del lupo* di Zena io sono una madre che sta attendendo la figlia che torna da un veglione, io non so ancora che c'è andata, così quando arriva mi metto a berciare. Lei mi fa solo "Vado a dormire" e mi pianta lì sull'asse dei formaggini... io smarrita guardo l'altra figlia e dico "Chissà da chi ha preso". Beh, se conto prima viene una gran risata, se non conto non viene niente. Se appena ti accorgi di essere seguita (e la cosa non è comune anche perchè il pubblico ride male, di cose volgari, ride da cinema), appena te ne accorgi, *sai* che è una questione di tempi. Govi li aveva precisi, ma aveva anche un suo pubblico che gli consentiva un bellissimo rapporto, quello appunto fra pubblico e attore. Govi era uomo, quello appunto fra molto giusto, proprio un buon padre, un uomo di insospettabile statura.

È stata una grande fortuna avere come primo grande maestro proprio lui anche se era dura la sua severità. Ma era la severità della disciplina di compagnia, il fatto di dover sempre mettere la firma sotto l'ordine del giorno la sera anche se non recitavi, l'attenzione per il modo di camminare



in palcoscenico mentre gli altri recitavano o il fatto di assistere sempre tutti alle prove perchè potevi dover sostituire il collega che si ammalava. Una disciplina teatrale diversa da quella di oggi. Devo dire che c'era però una tale ammirazione da parte degli attori per Govi che riusciva a farsi seguire in tutto. Io poi ero così giovane, non avevo visto nulla, ero da guidare ma anche da guidare nella scelta degli spettacoli da andare a vedere, degli attori che non conoscevo.

Ecco che allora lui mi indicava: mi indicava i tre De Filippo per eccome e mi diceva che erano incredibilmente bravi e che avrebbero fatto strada e me lo diceva nel 1934 e io andai a vederli a Napoli quando erano al Sannazzaro. E poi Pirandello, io ne ero in soggezione come chi ammira delle cose che però non riesce del tutto a capire, e allora Govi mi consigliava di andare a vedere il Pirandello di Ruggeri perchè lui, Ruggeri, spiegava alla gente, faceva capire perchè era un attore preciso, lucido, intelligente, proprio giusto per Pirandello. Per questo Govi è stato per me un maestro di vita. Una cosa che manca agli attori di oggi è il fatto di recitare vicino ad attori che accanto ai loro difetti avevano qualità ed esperienze che ti trasmettevano comunque. Ricordo, quando ero in compagnia Calindri-Solari un altro grandissimo maestro fu Sabatini, un caratterista molto bravo ma soprattutto un gran direttore, uno che ti insegnava veramente come si deve comportati. Una differenza fra disinvoltura e professione. Non ci si muove con il peplo come ci si muove con un costume dell'Ottocento o del Settecento, sono tre movimenti diversi; ma chi te le insegna più queste cose. Io vedo degli attori che, in costume, accavallano le gambe, un gesto magari disinvolto ma che in altre epoche non esisteva. Ma mi rendo conto, in quarant'anni di teatro in quattro cose che un attore di oggi non potrà imparare a fare in tre vite, perchè la professione la si deve imparare: impostare la voce, lo stare in scena, il modo di camminare, il poter superare certi trac, certe paure, la concentrazione... Tutte cose che non si imparano a scuola. Bisogna provarle sul palcoscenico. E non le si impara facendo per tre anni lo stesso spettacolo.

Un tempo ero più giovane e forse più paziente, certe volte oggi mi sento invece aggredita da cose che mi danno fastidio. Per esempio *La bocca del lupo* che ora sto facendo, è tratto da un libro, il testo è in italiano e c'è stato un grosso lavoro non solo di traduzione in dialetto ma anche di ricerca per tutti e per me soprattutto quale protagonista ed ecco che trovare dei genovesi che al ristorante ti dicono "Signora, meglio di Govi" mi manda in bestia. Non per il paragone, ovviamente, ma perchè è un'altra cosa! Insomma tutta l'operazione linguistica, tutto il lavoro che sta dietro non è stato neanche avvertito, allora bastava che avessimo la cadenza recuperare! Tu fai un lavoro, vivi in una città di cui tendi a recuperare le valigie della cultura popolare che va salvata e ti accorgi che la gente non avverte nulla. Poi magari ti porta le valigie il facchino della stazione e ti dice "Sono venuto con mia moglie e mia figlia, ho goduto, mi sembrava di sentire parlare mia nonna". Ed ecco che a questo punto dico meno male! Allora vale ancora la pena. Il fatto è che uno arriva verso la fine della sua carriera e si accorge di quanto sia precario il tutto in questa professione. Per questi motivi sono molto in crisi, ma poi non mancano altre gratificazioni e

allora si pensa che è proprio un mestiere che va fatto. Insomma, non dico di non farlo, ma vorrei sapere in questo momento come - e so che nessuno me lo può dire: come non si può dire a un giovane che vita avrà. Per noi attori è un momento difficile eppure vedo quanto entusiasmo mette Gassman nella sua scuola, certo lui è un vitale, per fare delle cose che gli portano via la vita, perchè so che fa una fatica terribile... e allora ti accorgi che c'è gente che magari ha capito di più e ha tanta passione e amore da insegnare agli altri, ai giovani, la sua esperienza.

Quello che mi sconvolge è che se avessi dovuto imparare a recitare in questi anni non avrei mai imparato: non si può imparare facendo una commedia all'anno e poi portarla magari in giro per tre stagioni! Un attore ha bisogno di cimentarsi sempre, di fare nuove esperienze, di passare da una parte all'altra, di stare in palcoscenico a guardare e a provarsi per tante ore al giorno perchè è una professione che si impara proprio lì. Oggi è invalso l'uso di fare uno o, se si è fortunati, due spettacoli all'anno; certo, se non hai dietro un gran bagaglio di esperienza fatta precedentemente, ti addormenti su quegli spettacoli. Quella dell'attore è una professione tutta da rimettere in piedi, da riguardare tutta: non so neppure io in quale ottica... persino il pubblico non è più facile da capire, anche se abbiamo sempre saputo che, tolto un dieci per cento di eletti e un trentacinque per cento di frequentatori abituali, il resto va a teatro per le ragioni più diverse e strane. Per esempio è giusto portare i giovani a teatro, ma è un pubblico che non accetta tutto e un pubblico che non accetta o accetta tutto e così magari la fortuna di un lavoro è legata alla presenza di un attore televisivo: evidentemente questo mostro dalle sette teste del divismo, che si è tanto combattuto, rivive. E così magari capita, come mi raccontavano, che Ilona Staller in una serata incassi il doppio di Ray Charles. Ecco, a vent'anni quando si affronta questa professione lo si fa con entusiasmo e magari incassava come è tipico di quell'età, ma poi magari portare avanti un tuo discorso culturale e sociale ti scontri con le grandi difficoltà e non sai più se è la struttura, l'organizzazione, i testi che non vanno e magari vai avanti a braccio. L'anno scorso ho fatto con De Ceresa *Vecchio mondo* di Arbutov, una commedia a due personaggi melanconicamente gioiosa: è la storia di due persone anziane che si incontrano e decidono di vivere insieme. Avevamo tanti dubbi nonostante i quarantacinque giorni di repliche con successo a Trieste, perfino avevamo dubbi sul titolo, eppure purtroppo è stato un grosso successo con tanto di code ai botteghini. Invece altre volte affronti altri testi di maggior impegno, ti aspetti chissà che e non succede niente; a me è capitato per fortuna raramente, ma è qual cosa di molto significativo per l'attore. La scelta di un testo avviene sempre in relazione a quanto si è fatto l'anno precedente, è come mettere un mattone sull'altro. A parte i primi anni di duro lavoro, posso dire di non aver mai fatto cose per me pensate di individuare perchè leggendole non sempre pensati di individuare quali erano le cose che mi permettevano di dare me stessa al mio pubblico, quanto potevo costruire e in che misura potevo esserne gratificata. Adesso non so se è un discorso che abbia ancora una sua validità perchè sono molto disorientata, forse solo perchè non sto molto bene ed ho deciso di fare una stagione un po' di riposo e di ripensamento per poi ripartire in altre direzioni e fare altre cose.

Ferruccio Soleri. Le maschere del teatro per scoprire le possibilità dell'attore

I mestieri di Arlecchino

Cosa sono oggi

Ho fatto la regia del *Don Pasquale* di Donizetti a Modena, la mia prima regia lirica in Italia. Ne ho fatte in tutto sette o otto, sempre di teatro italiano di un certo periodo, cioè il Sei-Settecento: opera buffa, ma anche un Mozart. Ho fatto *Il ratto nel serraglio* nel '75. E Smetana, *La sposa venduta*. Dopo il *Don Pasquale* ho fatto a Bordeaux un seminario di dieci giorni per attori sulla Commedia dell'Arte. Poi ho fatto una regia al Festival di Schwetzingen, ho proposto due opere del Seicento italiano, *Il lieto tracollo* di Pergolesi e *Il duello comico* di Paisiello (siamo nell'aprile '78). Poi sono andato in tournée d'estate a Leningrado con *Arlecchino servitore di due padroni*. Al festival di Salisburgo ho preso parte come voce recitante a un'opera lirica di Stefano Landi. Poi a Karlsruhe ho fatto *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, in settembre, *I due gemelli veneziani* di Goldoni nei mesi successivi. Poi sono andato in tournée con *Arlecchino l'amore e la fame*, uno spettacolo che faccio con Graziella Galvani e Carlo Boso. Nel dicembre '78 ho ricominciato con *Arlecchino* di Strehler, siamo stati a Roma e in Giappone. Con il mio Arlecchino sono stato invece al festival d'Israele e a quello di Avignone; in queste occasioni ho tenuto anche dei seminari. Nel settembre ho fatto la regia de *La finta giardiniera* di Mozart al festival di Monaco (spettacolo che riprenderò tra due anni). E ho fatto anche per la prima volta la regia di un'operetta, *La notte a Venezia* di Strauss. Poi ancora abbiamo ripreso l'*Arlecchino* a Milano, a Firenze, a Perugia, di nuovo a Roma, a Napoli, a Bari e a Venezia. Dimenticavo che dedico uno o due mesi l'anno per insegnare a Bruxelles, all'Insas (Istituto Nazionale Superiore d'Arte e Spettacolo) e alla scuola di Maurice Béjart, Mudra, dove quest'anno partecipo anche alla realizzazione dello spettacolo che ora è in tournée. Si tratta di "animazione": sono tutti ballerini, cantano, recitano, fanno di tutto; i più bravi sono i sudamericani, sono molto giovani, dai 16 ai 19 anni. Prendendo spunto da giochi infantili, da divertimenti, qualcuno prende la maschera, gioca, se la mette, fino ad arrivare a vere improvvisazioni e a delle scene di Commedia dell'Arte, scritte e cantate. Ogni anno vado a fare queste scuole, in genere tengo corsi sulla Commedia dell'Arte, ma anche altro. All'Insas un anno abbiamo fatto *La mandragola* di Machiavelli, quest'anno facciamo due atti unici di Marivaux. Comunque il mio lavoro discende tutto da questa competenza. Non capisco perchè un attore debba imparare delle cose che



forse va a fare una sola volta nella vita. Quando tengo dei seminari fisici faccio fare sempre degli esercizi di liberazione delle articolazioni. Un attore deve essere capace di muovere il suo corpo, se poi un giorno deve fare una cosa di puro mimo, di pantomima in quindici giorni si applica e, se il suo corpo è libero e sciolto, fa tutto, senza bisogno di diventare Marceau. Lo stesso per la danza, io sono contrario che si studi danza; perchè inquadra già il corpo. I mimi li riconosco lontano un miglio che vengono dalla scuola di mimo e i ballerini lo stesso, invece uno che ha le articolazioni libere il giorno che ne ha bisogno non farà le grandi acrobazie ma le

piccole le può fare, non farà dei grandi balli ma può fare anche dei movimenti di danza fatti bene. Ma l'uomo ha la parola, perchè non la deve usare? Sono andato da Béjart perchè là si conduce una ricerca di teatro totale. È una scuola di ballo, ma ci sono quattro insegnanti di teatro, io sono uno di loro e mi occupo soprattutto della Commedia dell'Arte.

La mia Commedia dell'Arte

Nell'Ottocento i comici sono andati via e la Commedia dell'Arte è sparita. L'abbiamo "ricostruita", dato che questi gesti non sono mai stati codificati, si basavano sull'improvvisazione, niente di scritto. Gli attori morivano con il loro quadernino, tutte le improvvisazioni le scrivevano in un libriccino e per testamento si facevano seppellire col loro libretto, perchè nessuno doveva sapere i loro segreti. Mentre nel teatro orientale il segreto era tramandato tra attori.

La Commedia dell'Arte è stato un periodo chiave nella storia del teatro europeo. Segna la nascita e la formazione dell'attore professionista, quindi la valorizzazione della tecnica dell'attore, del suo virtuosismo. La Commedia dell'Arte è stata l'unica forma di teatro in Europa che ha usato il gesto, la parola, il canto, l'acrobazia, cioè tutti gli strumenti che un uomo può usare per esprimersi e per la gioia di vivere, per la liberazione di un io totale che tende a liberarsi dalle costrizioni materiali, dai problemi sociali e politici. Oggi c'è questo ritorno. Io ricevo un sacco di inviti a far seminari. In genere rifiuto perchè ti mandano ventimila persone per tre giorni. Non serve a niente.

Allora questo teatro sorse perchè non c'era il teatro scritto, non c'erano grandi autori e c'era questa necessità di esprimersi che nasce dal popolo. Adesso siamo in periodo di crisi, non abbiamo nessuno che scriva per il teatro. Se togliamo un certo settore dell'avanguardia, il settore politico, il resto dell'avanguardia consisteva nel cercare di fare in modo diverso, strano e nuovo, qualcosa di vecchio, perchè non c'era teatro, non esisteva una drammaturgia: allora tutti hanno preso ispirazione nel "diverso". Si parla molto della Commedia dell'Arte, in tutto il mondo. In genere con questo termine si intende alludere, semplicisticamente, all'improvvisazione. Ma questa è un'idea senza senso.

Persino molte esperienze d'avanguardia degli ultimi decenni sono state interpretate in questo senso, come se portassero in scena la "spontaneità". Laddove invece c'è sempre una ricerca, uno studio approfondito. Se fosse

"improvvisazione" non ci sarebbe niente da insegnare.

Spesso si pensa che sia importante mettere delle maschere, anche senza avere la conoscenza delle maschere, anche quando non c'è necessità, invece la Commedia dell'Arte ci insegna che la maschera è importante perchè evita l'equivoco. Usavano la maschera perchè recitando sulla strada la maschera dà una risonanza, perciò si viene uditi da più lontano, e ci sono tante altre ragioni: copre il viso e crea una difesa personale, perchè chi faceva teatro veniva condannato; la maschera dà un'immagine fissa più grande del viso, a distanza la si vede meglio e, cosa più importante, la maschera ti dà già un personaggio fisso, stabile; con la maschera di uno che ride non si può recitare uno che è triste, a meno che non ci sia un'intenzione psicologica, allora non è più Commedia dell'Arte. Quindi chiave (tipizzazione) subito, non solo della maschera ma anche del costume e del gesto. Io oggi insegno la ricerca del movimento e l'uso della

maschera, perchè recitare con la maschera vuol dire recitare con una statua al posto del viso, ma è una statua che parla. Comincio dallo studio del guardare con la maschera: lo sguardo della maschera non è quello dell'uomo, l'uomo volta gli occhi, la maschera non può voltare gli occhi, per cui il suo guardare è su una linea fra i due occhi che va perpendicolarmente al piano della maschera, non del nostro viso; secondo la maschera che indossi il tuo modo di guardare deve essere diverso e non puoi ingannare come l'uomo. Perchè se in teatro guardo le cinque dita mi basta un colpo d'occhio, in sala però il pubblico lo vede sì o no fino alla terza fila. Con la maschera, se voglio mostrare il vedere, sono costretto a spostare l'asse dello sguardo dall'una all'altra. Lo sguardo, i sentimenti sono atteggiamenti, quindi studio dell'atteggiamento della testa, del collo; e non basta, i sentimenti diventano ancora più complicati; non è una grande psicologia perchè la psicologia delle maschere è molto infantile naive, ma aiuta oltre la testa il collo, poi cominciamo con tutto il corpo, le spalle, le braccia... tutto il corpo diventa espressione. Ecco allora che quello che può fare il viso con una leggera espressione lo si può trasferire in una maschera e quindi in tutto il corpo.

L'insegnamento prima di tutto smentisce l'idea di Commedia dell'Arte come improvvisazione. Per un fatto importantissimo: è un teatro professionistico e il pubblico ha il diritto ad avere un buon prodotto. Anche se hai un margine d'improvvisazione devi avere sempre una valvola di sicurezza. Quando faccio l'Arlecchino, l'anno prossimo farò la millesima replica, tutte le sere sono nuovo, non perchè io faccia delle cose nuove, ma perchè le ripropongo in modo nuovo, le presento come se nascessero: ecco l'improvvisazione. La scena della distribuzione dei piatti tutti pensano che sia all'improvviso e invece è tutto calcolato. La scena della mosca: non faccio sempre la stessa cosa perchè aspetto la risposta del pubblico, però se non mi aiuta io devo avere una soluzione e quindi devo essere preparato a risolvere. L'improvvisazione è fatta soprattutto durante le prove, per scoprire, e poi viene messa a punto e a fuoco attraverso lo studio e la preparazione.

La vita e il lavoro di Arlecchino

La riscoperta delle tradizioni è una cosa utilissima per rinnovarsi. Quando io faccio Arlecchino non mostro altro che una capacità virtuosistica dell'attore, di un mestiere; a parte certi momenti che possono essere di poesia, di bravura; ma nella Commedia dell'Arte c'è la dimostrazione, massima, della tecnica e del virtuosismo dell'attore.

Quando sono in scena, durante l'esecuzione dell'Arlecchino, a cosa penso? Ci sono dei momenti in cui io mi astraggo per pochi secondi e sono yoga: dormo. Sono frazioni in cui ho una pausa, una posizione di attesa, e mi rilasso; posso anche pensare ai fatti miei, ma sono frazioni. Sempre la partecipazione stanislavskiana, l'uomo che soffre e che piange sul lavoro, questo no!

Comunque il pensiero che guida è quello relativo all'esecuzione. Cerco di essere sempre più chiaro. Ormai l'Arlecchino lo conosco molto bene; eppure molti mi dicono che con gli anni, invecchiando, io non divento peggio: sento che riesco a montare, non a scendere. Faccio meno fatica perchè c'è un'abitudine consolidata nel saper prendere il momento, i fiati. Ci sono altri momenti che vedo rosso e blu: se io prendo fiato il pubblico si accorge che ho durato fatica,



per cui senti il bisogno di prendere aria e non devi perchè hai ancora due o tre parole da dire e allora ti ronzano le orecchie ti diventa tutto rosso e blu, dura due o tre secondi, si rischia talvolta l'embolo. Però la cosa fondamentale che mi lega al ruolo è il fatto di essere, di far capire, di far divertire gli altri. Questa vita contrassegnata da Arlecchino non è la mia condanna. Ho trovato la mia specialità e dentro questa specialità lavoro.

Come l'ho scoperta? È semplice. Quando ho fatto la prima volta Arlecchino, ero giovane, uno dei tanti. Poi è morto Moretti e l'ho dovuto fare, ho pensato di farlo bene e ho cercato nuove cose dell'acrobazia, del virtuosismo. A un certo punto ho capito che non bastava. Allora ho incominciato a studiare. La Commedia dell'Arte. Come potevo farlo, che cosa mi dava? E ho scoperto che poteva darmi moltissimo, perchè io sono più felice le sere che faccio Arlecchino di non so cosa, ed è una gioia infinita. Allora a questo punto sono andato alla ricerca di cosa dovevo fare; girando il mondo ho visto infinite scuole di teatro, ma capivo il modo di lavorare e di affrontare le cose. Per esempio per le acrobazie tutti i maestri mi dicevano "ma tu hai pochi muscoli", allora ho cominciato a ragionare: nel circo tutti quelli che fanno la ginnastica hanno bisogno di uno sforzo fisico enorme, ma in effetti basta l'agilità, cioè avere le articolazioni sciolte. Si può muovere tutto il corpo: questa è agilità, il resto, lo sforzo muscolare, è relativo.

Ci sono comunque tre fasi precise nella mia vita di Arlecchino.

La prima fase è quella dell'apprendimento della parte di Moretti.

Sono stato quindici giorni con lui, facevo l'imitazione. Lui aveva un'altra voce. È stato un cattivo maestro, ma molto buono invece per quello che io dovevo fare, cioè non m'ha insegnato l'Arlecchino, ma mi ha detto quello che dovevo fare. Io dovevo fare esattamente quello che faceva lui e forse proprio così mi ha permesso di capire che io avevo un altro temperamento. Comunque il primo approccio è stato: la copia. Ed era una brutta copia, perchè dovevo fare le cose che faceva un altro e con meno esperienza. Non recitavo

bene, perchè sono sicuro che allora non recitavo veramente bene, poi il ruolo è grandissimo e io ero più agile, più scattante, per cui lui mi correggeva nel suo senso. Ma fare la copia serve, sollecita lo spirito di osservazione delle cose, ad apprendere e riprodurre.

In quanto ai segreti era un po' geloso.

E nel ruolo di Arlecchino ci sono dei segreti. Per esempio quando si entra nel baule. Lui entra nel baule e si veste (allora ci davamo del lei...); io entravo e ci stavo delle ore e mi rimproverava: ma no, ormai è tardi, la battuta se n'è già andata. Non mi diceva come dovevo preparare l'altro costume all'interno per cambiarmi in fretta. Mi diceva solo: vai lì e ti vesti in fretta. Che poi è un segreto di Pulcinella, è un fatto di abilità, perchè il baule è veramente piccolo, ma il corpo deve essere libero per potersi muovere, riuscire a uscire, entrare, fare. Se a uno che incomincia non glielo dici... Ecco, di questo genere erano i segreti.

Non è che ce ne sono molti. I trucchi che ci potevano essere me li ha dovuti insegnare, sennò non lo potevo fare.

La fase successiva è quando sono rimasto solo. Allora mi sono detto: non voglio che scrivano: sì bravo, però Moretti... e ci sono riuscito.

Aggiungevo la giovinezza, l'agilità, avevo già cominciato ad aggiungere un po' di acrobazia. Avevo delle idee e le sottoponevo a Strehler e lui: ah, benissimo, precisiamo! oppure: no, questa qui è una merdata. Oppure venivano da lui, che vedeva il mio carattere diverso; mi proponeva delle cose nuove e se funzionavano le facevamo. C'era insomma una ricerca continua di stupefazione, tutti parlavano delle funamboliche azioni che fa Arlecchino, senza capire che il ruolo di Arlecchino nel teatro - e a me c'è voluto un po' di tempo - è tutt'altra cosa. Non c'entra nulla, può benissimo non fare acrobazie. Quando mi dicono: la scena del pranzo; che meraviglia con tutti i piatti che volano! Sì, ma non me ne importa nulla. Se vado al circo equestre ne vedo di meglio. Ma quando mi dicono: ah! quanti esci dal baule e fai la marionetta! quella è un'altra cosa. Allora vuol dire che quello che ho fatto è servito, arriva, non è solo il salto mortale o il camminare sulle mani. All'inizio c'era questo, mi dicevo:

forse pensano che io sono bravo solo nell'Arlecchino, allora devo dimostrare che so anche recitare bene. E allora ho cercato di fare una ricerca più approfondita sul modo di recitare e sul personaggio, cercavo le motivazioni (a suo tempo l'avevo imparato a stampo, a pappagallo). E lentamente ho capito cosa dovevo fare e ho cominciato a prepararmi, a farmi l'Arlecchino. Non mi hanno dato molti altri ruoli da fare. Ma non me ne importa niente, perchè ho capito che il fatto di aver dimostrato che sapevo recitare non serviva per fare altri ruoli, serviva a me. Ho superato la paura. Questa è stata anche la fase dello studio più profondo, poi andavo allo sbaraglio alla ricerca di tutto, mi interessava tutto. Ad un certo punto mi sono creato un modo di fare il teatro, che sicuramente è eclettico, ma ho preso quello che mi serviva da tutti e credo che sia giusto così. Lo studio della storia della Commedia dell'Arte ha aggiunto un approfondimento culturale. A forza di vedere quadri, immagini, di leggere cose, piano piano ti si chiariscono le scelte che hai fatto, le vedi in modo diverso, le modifichi. Infine sono arrivato a crearmi una tecnica mia. Io faccio 20 minuti di ginnastica ogni giorno e non di più, perchè ho trovato gli esercizi che mi servono per quello che faccio. Non c'è bisogno di fare tanta ginnastica.

Tino Carraro. Quarant'anni di teatro italiano, dalla filodrammatica a Brecht, dal capocomico al regista

Incontri difficili

Ho cominciato a fare teatro tanti anni fa, nel '37-38. Facevo il rappresentante delle Renault, avevo fatto esperienze nelle filodrammatiche, qui a Milano, senza pensare di fare del teatro la mia professione. Poi sono venute le sanzioni, non si potevano più vendere le Renault, e allora ho fatto la scelta definitiva, sono passato al professionismo.

Di quel primo periodo non mi è rimasto molto, da professionista non ho incontrato nessuno dei compagni di lavoro di allora, la guerra ha cancellato tutto.

Frequentavo l'Accademia dei Filodrammatici, a Milano, i miei maestri erano dunque Enrica Varini e Ettore Berti: durante un saggio mi ha visto Silvio D'Amico che mi ha invitato a Roma a lavorare con la Compagnia dell'Accademia, l'allora Accademia Reale. Ho accettato, da allora ho lavorato ininterrottamente come professionista: la mia storia è un po' la storia del teatro italiano degli ultimi quaranta anni.

Ricordo gli anni della Compagnia dell'Accademia diretta da Silvio D'Amico, dove ho avuto come registi Costa e Brissoni. Sotto la direzione di Ettore Giannini ho interpretato il personaggio di Wronskij in *Anna Karenina*, e la parte di Frank ne *La professione della Signora Warren* di Shaw. Altre collaborazioni artistiche determinanti per me, sono state quelle con Ernesto Sabatini, Sergio Tofano e Memo Benassi. Infine ne *La via del tabacco*, ho avuto il primo incontro con Luchino Visconti.

Poi è venuto l'incontro con Strehler: dieci anni di lavoro al Piccolo Teatro di Milano, un periodo di separazione e poi di nuovo assieme. Con Strehler non ci sono mai stati grossi incontri o incomprensioni: una ricerca costante da entrambe le parti per trovare la maniera più giusta di penetrare il testo, il personaggio, di fare passare quello che per noi è il senso del lavoro.

Gli anni di lavoro con Strehler, al Piccolo, hanno condizionato la mia sensibilità di interprete, modificato la mia esperienza.

Sono passato dalla commedia dell'Arte a Pirandello, dai classici greci a Bertolt Brecht, da Goldoni a Shakespeare, a Cechov, Bertolazzi, Buzzati, Moravia, Zardi. Sono stati i dieci anni più entusiasmanti della mia carriera d'attore e anche i più difficili, per la continua esigenza di rinnovamento di fronte a disparate esperienze. Ma questo comporta anche un grande affinamento della propria sensibilità e un approfondimento di ricerca che reca quasi una sofferenza fisica per ogni personaggio nuovo che si affronta, una capacità assai maggiore di captare le più riposte ragioni

dell'evoluzione e della progressione drammatica di ogni personaggio che si interpreta. E tutto questo non si fa da solo, ma con un regista che ti guida e ti conforta, ti comprende e ti fa comprendere.

La recitazione all'italiana

Quando ho iniziato avevo dei modelli di riferimento, e naturalmente erano i modelli della grande tradizione della recitazione all'italiana: Benassi, Ruggeri...

Li avevo visti recitare, con Benassi avevo anche lavorato. Di lui mi interessava l'istrionismo intelligente, anche Ruggeri aveva questa grande capacità istrionica, accompagnata da una maniera tutta particolare di porgere la battuta. Ricci era già più moderno, trovava di più, cercava di più: oggi chiameremmo la sua ricerca più scientifica.

Volendo cercare una differenza fra la recitazione all'italiana di allora e il dopo Strehler potremmo dire che allora c'era più Diderot e meno Brecht. Più naturalismo, più attenzione alla resa veristica e meno ricerca delle possibilità del testo, mancava un metodo scientifico nella sua penetrazione e nella sua resa.

Nonostante i progressi di questi ultimi anni, resta valida la grande eredità della recitazione all'italiana, soprattutto per due aspetti: la pulizia nella recitazione e l'onestà nel credere al personaggio. Pulizia nella recitazione significa non ricorrere agli spilli del sarto per sistemare le cose; credere nel personaggio non significa identificarsi con lui, ma credere nel senso che ha proprolo, presentarlo al pubblico. Questo rapporto con il personaggio è uno dei fascino e per certi versi delle malattie del lavoro dell'attore: Uno, nessuno, centomila, per te, per il pubblico...

Hai fra le mani i grossi personaggi che hanno sconvolto il mondo e una sia pur minima parte di essi la riscopri e per quelle tre ore la fai tua, rievochi sia pur labilmente qualcosa di essi, te ne nutri, la presenti agli altri.

Non credo al teatro senza testo, non credo alla improvvisazione. Io non improvviso mai, ci sono dei momenti in cui il mestiere può venire in aiuto, ma in genere io non credo all'improvvisazione.

L'improvvisazione va bene nel momento in cui si prova, quando si cerca il personaggio, il modo di rendere una situazione, poi io cerco di essere il più preciso possibile. Il problema non è che la trovata sia bella, la soluzione efficace, io cerco di non ricorrere mai ai trucchi del mestiere, il trucco del mestiere dell'attore è proprio il suo mestiere, il

fatto di crederci; altrimenti è come un calzolaio che fa un bel paio di scarpe, ma del numero sbagliato, sono belle, ma non si possono portare.

Il mestiere è proprio questa volontà di parlare, e la capacità di farlo ogni sera in maniera viva: il fascino di una scelta particolare, l'affermarsi attraverso la fatica dell'istinto di questa strana, complessa personalità che è l'attore. Uno, nessuno, centomila...

Attori si nasce

Attori in realtà si nasce. Se manca quel particolare stato si può recitare, certo ma si fanno degli stampini. Le scuole possono aiutare, certo, dare una disciplina, ma la vera scuola in questo tipo di lavoro è l'esperienza; lavorare e lavorare davanti al pubblico.

Questo ci allena a superare lo sforzo fisico della recitazione, questo stabilisce se sei o no attore, se puoi o no fare l'attore. Certo puoi continuare a fare spettacoli anche se non hai successo, se non realizzi questa intesa, ma farai sempre degli stampini.

Io ho bisogno del rapporto col pubblico, per questo scelgo sempre il teatro rispetto al cinema, alla televisione: a teatro il pubblico si vede, reagisce in tua presenza: c'è anche una sorta di sfida, la volontà di comunicare la tua visione, il coraggio di essere quello che hai trovato.

Non ho un modello particolare di pubblico al quale io mi rivolgo, naturalmente ho una predilezione affettiva per il pubblico di Milano perchè io sono di Milano, ma per il resto non faccio variazioni rispetto al pubblico, a Milano, in Sicilia, pubblico colto, ignorante; bisogna trovare un linguaggio che funziona per tutti, con la stessa capacità di penetrazione: da questo punto di vista il *Lear* è stato un grande esempio di vero teatro popolare.

In questo sforzo, in questo contatto con il pubblico, la critica può essere molto importante. Spesso mi ritrovo in quello che la critica scrive, è una sorta di verifica che sono riuscito nelle mie intenzioni, che quello che cercavo di dire è passato. Uno spettacolo è finito quando in questo rapporto il

personaggio è realizzato.

Non ci sono spettacoli che rifarei, forse uno, un Edipo che avevo preparato con un regista greco, e che dovevamo rappresentare a Epidauro. Poi i colonnelli sono arrivati prima di noi, io non sono andato a Epidauro, il regista è fuggito dalla Grecia: mi è rimasta dentro la voglia di urlare l'Edipo che avevo trovato, il mio Edipo.

Questo rapporto con il pubblico, così vivificante è anche quello che maggiormente spaventa: è una delle tante contraddizioni del lavoro d'attore.

Ho sempre paura alle prime, e decido di smettere ogni volta, ad ogni spettacolo prima che sia pronto: paura di non riuscire, paura della fatica, poi prevale una sorta di istinto, la volontà di continuare.

Il debutto non è mai la fine del lavoro: è il suo inizio. Più si va avanti più si trovano cose nuove, ogni sera c'è qualcosa di nuovo, una luce che prima non c'era. Si scopre una possibilità nuova che prima non avevamo verificato. La ripetitività non implica routine, se si mantiene viva questa voglia di scoprire ogni sera il particolare diverso, poi c'è sempre il pubblico.

Non sono mai stato tentato di passare dall'altra parte: di essere regista, ho scelto di essere attore e voglio essere attore, sono neghittoso, vorrei lavorare il meno possibile, e anche questo è un paradosso, perchè in realtà ogni sera è una fatica terribile, fisicamente proprio.

Solo con l'allenamento, che è esperienza, solo ripetendo ogni sera questa fatica fisica che è salire sulla scena, si riesce a vincerla.

In questa fatica la presenza degli altri, dei compagni di lavoro. Quando lavoro, durante le prove, il mio punto di riferimento principale è il regista: ma inevitabilmente, necessariamente, il punto di riferimento fisico diventa l'attore che è al mio fianco.

L'attore non è un solitario non può esserlo, non si può lavorare da soli, bisogna essere almeno in due per fare teatro.

Anche quando sono solo in scena, sento la presenza degli altri che sono dietro le quinte, che mi aspettano dietro le quinte.



Vittorio Gassman. Il gioco d'azzardo dell'attore in un teatro visto come protezione della vita

La morte del padre

A un certo momento un attore deve compiere degli interi sistemi di piccoli arbitri, cioè collegare determinate emissioni della sua voce, determinate geometrie del suo movimento a dei sentimenti, a dei periodi storici. Cioè tentare degli orribili innesti. Ecco perchè è un'arte effettivamente d'innesto, e crearsi quindi una tavolozza anche se protratta nel tempo e automatizzata, ogni tanto può sortire dei risultati. Ad ogni modo questo è quello che io tentavo di fare. C'era anche un compiacimento, proprio della bocca; c'era una coscienza dei propri risuonatori che è la cosa che giustamente tutti i maestri di recitazione in un grado elementare sconsigliano all'attore. Cosa si consiglia all'attore che comincia? Si consiglia sempre di dimenticarsi di se stesso, di nascondere le proprie fonti di fonazione, di ispirazione, di fare veramente che la cosa sembri come se fosse. Quindi mascherare con delicatezza. E bisogna passare attraverso questo grado, e secondo me è un grado da cui si dovrebbe partire, è il rifugio sotto costa da cui sono possibili delle ascensioni per vicoli e sentieri più improbabili, più, anche, acrobatici. Quindi dicevo, c'erano due o tre punti in cui io la facevo proprio forte, pesante, addirittura con dei risucchi, avevo forte coscienza della mia salivazione. La salivazione d'altra parte è importante, le cavità sono quelle che sono, abbiamo a che fare con questi strumenti, la laringe, la faringe, la contaminazione delle consonanti, con un certo tipo di sonorità maggiore o minore che diamo alle vocali e poi con tutto l'impasto dei ritmi, dei volumi.

L'arte drammatica

Il tentativo che io modestamente ho sempre fatto nei confronti dei testi classici è di proibirmi di darne una valutazione. È un tentativo di resa, di rispetto maniacale. Io studio molto a lungo un pezzo. Sei, sette mesi, senza retorica, proprio per tentare, ecco se non altro in quello che riguarda i toni che sono la parte più impegnativa, moralmente, dell'attore, perchè sono l'elemento della recitazione che più convoglia un atteggiamento etico di significati, di scelta di responsabilità. Qui proprio questa divisione grosso modo in zone, in cui il tono aperto ossessivo, romantico o passionale o ispirato o dissennato in cui il tono aperto serve di più. Perchè questo bisognerebbe fare, avere molte macchine, avere una casistica enorme, dobbiamo riempire questo ambiente e vedere quante volte torna il tono aperto negli stati di malattia, di disperazione e quante volte il tono chiuso che grosso modo assolve a un compito di presunzione, di statuizione di come stanno le

cose. È un tono che sta lentamente sparendo dalla consuetudine quotidiana. L'arte drammatica non è materia di ragionamento puro. È il fatto più fenomenologico per sua natura che esiste al mondo. Non è nè scienza nè filosofia. È una fenomenologia o matta bestialità. Se volete nella prossima tornata possiamo scegliere insieme un testo su cui verificare perchè poi il teatro è dialogico e dialettico per sua natura. Il monologo stesso quando non è un monologo finito come quello di Dostoevskij, come quello di Beckett e in misura minore anche quello di Kafka, porta altri problemi.

L'allenamento

Come allenarsi a essere attore? Recitando continuamente, cioè vendendo l'anima da un certo punto in poi, di cui non dirò la data e il luogo per motivi di decenza, e anche cercando di sbeffeggiare mentre lo dico perchè è chiaro che ha un sapore anche fastidioso. Però è vero secondo me un attore che non compie la svendita dell'anima è un filodrammatico. C'è una svendita dell'anima che da un lato è, conveniente, dato che non c'è l'anima. È una truffa che l'attore può e deve fare fin da un certo momento della sua vita. È la scelta di una postazione fortemente alienata, diversa, patologica in cui il collegamento con la origine, non tanto la radice sociale ma quella terapeutico-stregonesca, è mi pare evidente. Per me è dimostrato continuamente via via che avanzo nella mia carriera. Cioè la soluzione della propria esistenza attraverso una distorsione di cui un giorno si ha l'intuizione e che si sfrutta.

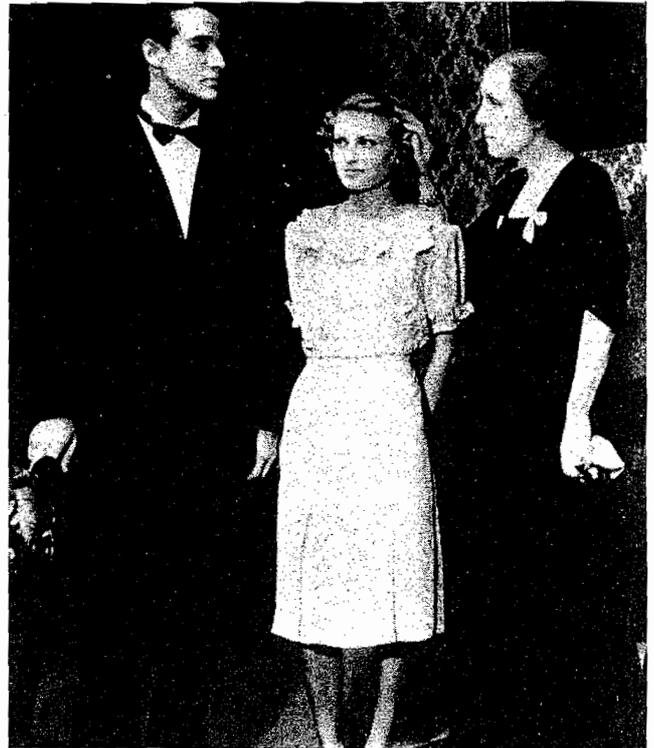
La morte del padre

Io ho rappresentato un sacco di opere, ho fatto 120 lavori teatrali e ho fatto gran parte del grosso repertorio. Bene o male, questo non conta. Però fra tutti i rapporti, le grandi strade, questo qui del padre e del figlio è quello che mi ha sempre commosso di più e in questo ho trovato, sempre in sedicesimo, una equivalenza nella situazione di Pasolini, il quale del resto ne ha parlato assai spesso e di cui si sa che uno dei grumi più costituenti della sua vis creativa risiede in questo nodo inestricabile, perchè è uno dei rapporti più stretti e nello stesso tempo è il rapporto più impossibile, perchè è venuto di amore da un lato e di voglia di sostituzione dall'altro, affonda le radici proprio nel mito o almeno in uno dei miti più antichi che è la sostituzione del padre. E perchè no? si è detto Pasolini e con lui molti altri ma lui in maniera molto alta e molto pagata, sofferta, perchè no anche il

contrario. Quindi dei lavori che ho fatto i punti in cui sono stato non dico più efficiente artisticamente, non sta a me dirlo, ma certamente dove me la sono goduta di più, dove me la sono sofferta di più è certamente dove c'è questo rapporto. In *Amleto* mi interessava questo, mi interessava questa feroce nostalgia di un padre sostituito da uno zio. In *Adelchi* mi interessava la tenerezza che, come in tutti i grandi poeti non è così semplice perchè il Desiderio è spesso più figlio di *Adelchi*. E qui in *Oreste* di cui parleremo dopo e così via. Perchè il figlio e il padre sono due colori, sono due corpi che mi commuovono, che mi portano altrove, che scatenano quel fuoco di analogie e di ambiguità di cui secondo me consiste la parte più carnosa e fruttuosa dell'evento teatrale. Io del resto varie volte in maniera brutale, apparentemente cinica, ma in realtà fin troppo impregnata di umori e di passioni private, ho spesso confessato, dato che ho scelto la strada dello smascherarmi continuamente, che il piccolissimo seme della mia vocazione teatrale è nato proprio in concomitanza con il primo dei due soli momenti drammatici che ho vissuto nella mia vita, cioè la morte di mio padre. Il funerale di mio padre, che mi coglieva poi in età adolescenziale, è stato veramente per me lo spartiacque che mi ha orientato in questi opinabili e labili e terribili e affascinanti spazi del teatro. Perchè ho sentito, me lo ricordo ancora e continuo a usarlo senza nessuno scrupolo di coscienza, ho sentito che ero di fronte a un bivio, o soggiacere a un trauma tutto diretto, tutto vero che avrebbe rischiato veramente di farmi vivere una vita dove si possono perdere i padri e chissà un domani anche i figli. Oppure invece farlo lo stesso ma protetti da questa che è la grande rete del simbolo, del distanziamento del significato. E al funerale di mio padre, siccome io ero bene o male uno dei protagonisti, avevo una postazione almeno pari a quella del giovinetto nei personaggi pirandelliani, ero certamente sotto l'attenzione di quel pubblico che il funerale toccava. E l'ho capito ho sentito che lì c'era una possibilità di salvezza a patto certo di fare un patto con questo e di promettermi di non tirarsi indietro. Naturalmente l'ho fatto poi in maniera molto variegata. Io ormai mio padre lo adopero per attingere non solo la commozione che deriva dai rapporti figlio-padre, ma anche qualsiasi tipo di commozione, per analogia che è il meccanismo che adopero sempre.

Protezione della vita

Sono per anagrafe uno di quelli, ormai non più moltissimi, che ha avuto la possibilità di annusare un tantino un'epoca che non c'è dubbio era abbastanza diversa teatralmente da quella che viviamo, e nello stesso tempo spero di non essere talmente rincoglionito da non avvertire quelle che sono state le spinte successive. Ho detto onestamente il mio parere sul mestiere come non di una totale mimesi diretta, come una decalcomania della vita, ma come di una protezione rispetto alla vita, di un modo di scantonare rispetto a un destino che noi vogliamo cambiare. Il teatro è anche questo, forse è una riprova di quel lembo di libero arbitrio e di capacità decisionale che l'uomo ha. Quindi il cliché si può intendere anche in senso attivo. Per esempio io rimpiango ogni tanto non solo gli attori e le attrici che ho avuto la possibilità di ascoltare e di parlarci addirittura, ma anche altri che non ho visto e di cui ho nostalgie e sospetti insieme. Io sono abbastanza convinto che incontrare la Duse sarebbe stato interessante, anche se un'altra parte di me mi porta a



credere a quello che dicono uomini che hanno avuto testimonianze dirette, che invece scindevano nettamente un talento magico e misterioso da una personalità umana anche abbastanza inquietante e persino stolta in certi aspetti. Ma sono proprio queste contraddizioni di cui ho nostalgia, perchè tutte queste contraddizioni in quell'epoca tendevano ad agganciarsi a un regolamento. Cercando con questo procedimento analogico di somiglianze, di simpatie, di campi attigui da cui l'attore possa ricevere qualche aiuto a rendere più irregolare questo destino di essere parallelo a qualcosa che c'è prima, che è il testo, questo aiuto può venire proprio dal gioco perchè il gioco intanto contiene, esplicitamente, la estrinsecazione drammatica, che è un gioco di imitazione, un gioco di mimesi, una delle grandi famiglie in cui il gioco si manifesta, il gioco che non è una invenzione di un'epoca storica ma è un istinto umano e perfino animale, di cui le varie gradazioni si ritrovano dosate in vario modo anche nei testi che vediamo, che dobbiamo studiare... Oltre alla mimesi che è il più chiaro, la bambina che gioca con la bambola è già una forma elementare di teatro, fa finta che, applica quel sé di cui parla Stanislavskij cioè si trasferisce in una dimensione diversa da quella che è la vita reale, si estrania conservando però certi punti di appoggio, certi parallelismi. Però anche il conflitto, che è l'altra categoria dei giochi, l'agone, sono l'anima del teatro così come tutti i giochi d'azzardo, cioè quelli che sono il contrario esatto del gioco agonistico, in cui non c'è merito, mentre il gioco agonistico impone una vittoria e una sconfitta. Nel gioco d'azzardo avviene lo stesso ma non per meriti, per una dimensione al di fuori della considerazione fisica, o morale e perfino dell'impegno. È qualche cosa di misterioso e di magico che nel teatro si può raffigurare. Ci sono dei testi di azzardo o di rischio o di casualità. Devo dire che anche certe direzioni del teatro contemporaneo, certe aperture al possibilistico, un certo tono di autentico happening che

ispira buona parte della ricerca si può ascrivere sotto il grande segno del gioco di azzardo. E ancora più chiaramente il gioco di vertigini il cui piacere, perchè il gioco, se Dio vuole, ha sempre come traguardo il piacere, è una controllata, regolata temporanea perdita del principio di individuazione, perdita della coscienza. Questo spiega il gran numero di attori drogati, etilici, e nell'ultima categoria io rientro per accettazione concorde, e poi soprattutto di attori, come si può supporre che fosse la Duse, cosa diavolo faceva questa Duse se non ogni tanto smarrirsi fortemente, aumentare questo distacco da sé che tutti gli esseri umani fanno, ma che se è fatto coscientemente e ripetuto a orari prefissati, come il gioco impone, in un luogo prefissato e a scopo di felicità, è una felicità che comporta un tanto di diverso, di misterioso, di inquietante, ecco questi sono giochi di azzardo.

Come Kean

Ancora adesso si arriva al terzo liceo senza sapere chi è Molière e occupandosi dell'Alardi. Per uscire da questo perchè non adoperarlo e perchè non usare il procedimento della derisione, cioè di un continuo assalto alla parola nel tentativo di ritrovarla un pochino più forte, collaudata con la sbertulazione, con la burletta. In alcuni testi seri che ho cercato di fare, e poi tante risatacce non le ho avute, un lavoro che ho fatto è stato proprio di leggerli in una chiave parodistica che è una forma di distanziamento. C'è una annotazione che voglio dire, io per esempio l'unica aspirazione che ho nel teatro italiano in cui ho raccolto un bel bagaglio di soddisfazioni e anche qualche catastrofe che non fa male è di arrivare a un tale grado di intesa con una équipe, un ugual grado di malattia, empatia da eliminare questo fatto pernicioso delle prove. Perchè uno deve provare se l'arte drammatica è mimesi stretta e è il grado più continuo e parallelo della vita, come si fa questa sconcezza di dover provare? Nei grandi momenti dell'Ottocento non si provava mai, perchè si sapeva, il testo era lì. Gerardo Guerrieri, mi diceva che una volta ha chiesto a Juvet "Come fa lei?" "Le texte" ha detto. Si fa il testo. Allora uno se lo impara a casa, il senso della bellezza si è sviluppato attraverso gite in campagna, attraverso pranzi, si va lì e lo si dice. Cosa si prova? Cosa vuol dire provare? È come fare l'amore, uno fa una prova per fare l'amore? Lo fa. Questo è il traguardo. Voglio citare un brevissimo aneddoto. Kean nella età adulta aveva bisogno di soldi e non aveva più memoria, poteva fare soltanto due o tre ruoli che aveva già imparato e allora ogni tanto andava in provincia perchè a Londra non lo volevano più, si era inguaiato. E allora andava a Richmond. C'è una lettera bellissima di un attore che doveva fare la parte di Orazio e dice, io fui molto stupito perchè Kean come tutti i grandi attori di allora non provava mai; gli scrissi questa lettera "Io faccio l'Amleto e vorrei parlare a lungo con te perchè ci tengo molto a queste scene con Orazio" e dice, io mi presentai, vidi questo vecchio anche se aveva 42 anni il quale mi disse "Dobbiamo stare insieme due o tre giorni perchè c'è un momento cui tengo molto, cioè quando c'è la cosa che precede il discorso filosofico, tu devi mettermi una mano qua e una qua, io mi appoggio così. Questa è una cosa molto importante, per il resto fai quello che vuoi" e questo può sembrare cinismo e invece no, altre cose ci dicono che era un grande artista; non poteva accettare il fatto di provare la bellezza dei testi che faceva. Non è un paradosso, bisogna

arrivare a un testo in cui non si provi mai.

Non capisco la psicologia

Secondo me qui la cosa più pernicioso sarebbe di tentare di instaurare un gesto che faccia tornare i conti. I conti di questa vicenda non possono tornare, quindi bisogna rassegnarsi a una geometria di versi e di sentimenti, forse decidere con quel tanto di arbitrio di cui ciascun attore è responsabile e porta il carico, se stare dalla parte destra o dalla parte sinistra della scena è più giusto in quel momento. Se il suono chiama a un movimento diagonale oppure a una orizzontalità, a un senso della verticalità. Per esempio quel libro di Kandinski che è un altrettanto folle tentativo di individuare gli elementi primi della composizione grafica, pittorica, visuale che poi analogicamente porta agli altri campi artistici, è l'unico tipo secondo me di sforzi che si possono fare anche nell'arte drammatica. Soprattutto in testi che risiedono nella loro forma. Poi ci sono i testi di cui qualcuno mi ha chiesto una metodologia di approccio. Io non la posso dare perchè quelli basati esclusivamente sul concatenamento dei fatti, secondo me non hanno a che fare con il teatro, ma vanno fatti in cinema. Se sono soltanto pura psicologia, secondo me anche esulano dal teatro e comunque si riferiscono a quel terzo elemento, dell'anima, di cui non mi voglio impicciare, ho già abbastanza problemi con la mia. Istrionica, la parte combattiva vuol far vedere chi è e secondo me nel cinema se vuoi far vedere chi sei, sei fottuto. Devi esserci, giusto, preparato nel trucco interno e anche esterno, nella dimensione, nella chiave giusta. Il che capita raramente. Avrò pensato anche un momento a quello, ma è stata una costruzione preventiva, e poi dopo un tentativo di non pensarci più. In teatro puoi pensare a quello che stai facendo. In una certa porzione lo devi fare. In cinema questo è impossibile, guai a te se pensi a quello che stai facendo. Credo che proprio sia un lavoro che si svolge in tempi diversi, in orari diversi, anche la preparazione. Da ciò che ho detto credo che sia affiorato un piccolo numero di asserzioni che indicano la mia postazione. Intanto una idea molto radicata in me, che la psicologia e le idee stesse abbiano a che fare molto relativamente col teatro, che non sia comunque la zona che mi interessa in modo particolare. Infatti questa è la risposta che posso dare alla domanda su Brecht. Ho detto che allora erano testi che non si potevano fare. Un Galileo tutto sommato mi sarebbe piaciuto perchè ci avrei trovato se non altro quei laghi di ambiguità. Un altro personaggio che non solo mi sarebbe piaciuto fare ma che non escludo di fare è Puntilla perchè Puntilla porta proprio il problema del doppio che soddisfa insieme e la mia sete di ambiguità e la mia sete di geometria. Perchè Puntilla è uno scambio perpetuo, è quello che viene dalla vecchia idea di Chaplin, dell'uomo che è buono o cattivo a seconda della sua situazione, a seconda del numero di bicchieri che ha bevuto, e qui trovo tanto di quel luciferino e di quel metamorfico e di quell'ambiguo che io cerco nel teatro. D'altra parte non posso fare più di una ricerca, ci vorrebbero due vite e anzi colgo l'occasione per chiedere di darmene una seconda in cui mi dedicherò, perchè no, alla psicologia. Io non la capisco la psicologia.

Luciano Lucignani

Vite in film

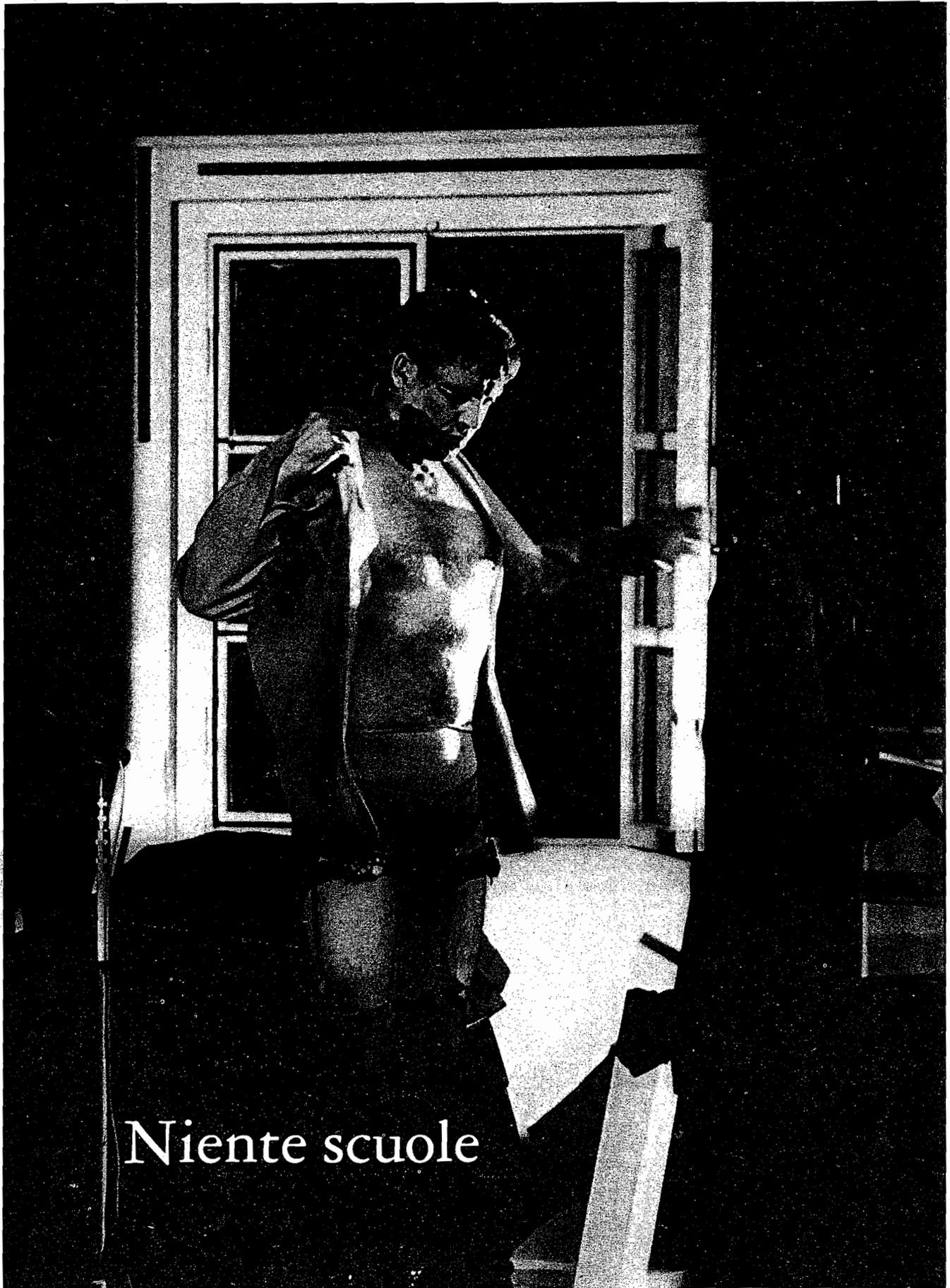
Non vorrei deludere nessuno, ma *L'alibi*, questo nostro film collettivo (di Adolfo Celi, Vittorio Gassman e mio) non nacque come progetto di dire la nostra sul mestiere dell'attore e del regista, sul lavoro teatrale e cinematografico. Certo, vi si parla di spettacolo perchè a quel tempo (1967/68) eravamo tutti e tre persone che si occupavano di spettacolo. Ma l'ambizione, in partenza, almeno, era maggiore: volevamo semplicemente dire la verità. Sulle motivazioni del nostro lavoro, sui compromessi, le delusioni, le speranze che a questo lavoro erano legate, sicuramente. Ma anche sulla nostra amicizia, sul disagio di ritrovarci insieme dopo vent'anni (soprattutto nei confronti di Adolfo, il reduce, la cartina di tornasole per gli altri due). Sui rapporti familiari e sentimentali di ciascuno di noi, sulle reciproche incertezze ideologiche (ancora non sapevamo che il 1968 sarebbe stato quello che poi è stato o diventato, lo spartiacque decisivo per alcune generazioni; ma qualche incrinatura, tuttavia, l'avvertivamo). E soprattutto volevamo dire la verità su di noi, esporci, confessarci: nella presunzione che la nostra auto-denuncia avrebbe potuto riflettere, in qualche modo, quella di altri, gente del nostro ambiente e soltanto della nostra generazione. Probabilmente in parte ci riuscimmo, a giudicare almeno dagli unici metri in nostro possesso, il successo di pubblico e di critica. Come succede in questi casi, a me ne toccò più di quanto fosse dovuto, perchè il solo fatto di reggere il confronto, io sconosciuto, con due professionisti esperti come Gassman e Celi mi poneva, ovviamente, in condizioni di vantaggio.

L'idea del film a sei mani fu di Gassman. E suo è anche il merito di averla concretizzata, coinvolgendo nell'impresa il produttore Franco Cristaldi. In partenza, il film doveva essere del genere "ad episodi". Ci eravamo assegnati 35 minuti di proiezione per ciascuno, rinviando a più tardi il problema della confezione, ossia del montaggio, del film. Libertà assoluta per ogni autore, con un minimo di confronto, in fase di soggetto, per coordinare l'intervento degli altri due. Giacchè era inteso che ogni episodio parlando di uno soltanto di noi dovesse, in qualche modo, coinvolgere gli altri due autori-attori, perchè il film, benchè suddiviso in tre parti, conservasse una sua unità. E da semplice autore io mi trovai, improvvisamente, a dover essere anche interprete: Gassman e Celi, infatti, com'era logico, avrebbero interpretato sè stessi, e se il mio ruolo fosse stato affidato ad un attore diverso da me, la "verità" del film, sia pure solo formalmente, ne avrebbe scapitato. Così dovetti costringermi ad essere autore, regista e interprete del mio episodio; con l'unico aiuto dello sceneggiatore che aveva collaborato alle mie precedenti esperienze cinematografiche, Sandro Continenza. Fu, per quanto mi riguarda, un'esperienza affascinante. E proprio il lavoro d'attore, che tanto mi preoccupava, risultò il

più semplice e divertente. Scoprii che stare davanti alla macchina da presa è molto più facile che starne dietro: di là, tutti i problemi sono tuoi (mettere la macchina, fare l'inquadratura, fissare i movimenti, e soprattutto fare presto e consumare poca pellicola); di qua, non hai nessun problema e tutti si fanno in quattro per agevolarti. Più difficile fu doppiarmi, non tanto per il tono da dare alla battuta, quanto per rispettare i movimenti delle labbra, in particolare nei primi piani. Qui, devo riconoscerlo, debbo tutto a Gassman. Non solo per i consigli che mi dette, i trucchi che mi insegnò (cominciare o finire una battuta in controcampo, quando volevo allungare o modificare quanto risultava dalla "colonna-guida"); ma perchè mi guidò letteralmente, anello per anello, in tutto il doppiaggio. Dietro di me, con le mani sulle spalle: una stretta per cominciare e un'altra per interrompermi, ancora un'altra per riprendere e poi per finire (con tutta una serie di vari accorgimenti per rallentare o affrettare, alzare o abbassare la voce, avvicinarsi o allontanarsi dal microfono e così via).

Quando fu il momento di montare il film ci rendemmo conto che la struttura dei tre episodi non poteva essere conservata. Saltavano agli occhi ripetizioni e varianti di scene che rendevano ancor più difficile la comprensione d'un film già tanto "privato" e "cifrato" addirittura. Così smontammo ogni episodio in varie sequenze e ci accingemmo a rimontarlo secondo una nuova "scaletta", vagamente cronologica, in cui gli avvenimenti erano narrati secondo un certo ordine. Naturalmente ciò che il film guadagnava in comprensibilità, perdeva in fisionomia: soltanto ognuno di noi, e il produttore, sapeva a chi andava attribuita una determinata sequenza. Ma evidentemente si trattò di un difetto da poco, perchè nessun critico lo rilevò (e anche questo, a mio avviso, non depone molto a favore della riconoscibilità della "scrittura" cinematografica). Così come nessuno notò che nella parte che mi riguardava c'era una lunga sequenza girata dal vero: è quella in cui il protagonista capita, in automobile, nel bel mezzo d'una manifestazione contro la guerra nel Vietnam, e poco manca che la macchina venga rovesciata dai manifestanti. Contrappunto ironico in quanto il protagonista è un regista che sta cercando di mettere in scena un dramma di Brecht, *Madre Courage*, in versione attualizzata, ossia ambientata nel Vietnam, con gli americani al posto degli imperiali, e la *Courage* e i suoi figli tutti vietnamiti...

Ripensandoci, adesso che ne sto scrivendo, sono molto contento d'aver fatto, per la mia parte, *L'alibi*. Non per ciò che esso ha significato, o detto. Ma perchè, al di là della necessaria "finzione" cinematografica, mi pare di essere stato, allora, abbastanza sincero. E perchè mi sono molto divertito nel farlo. E anche perchè, a quel tempo, ero più giovane di undici anni.



Niente scuole

De
se
La
ca
ha
re
H
n
p
n
tr
d
C
t
F
U
:

Dei maestri? Dei maestri elementari, sì. Sono quelli che servono veramente.

La tradizione del grande attore? I grandi attori non hanno cambiato il mondo teatrale, facendone uno nuovo. E poi chi li ha veramente ascoltati? Prova a sentire quel poco che ci resta, di loro, registrato. Sono cose da far ridere.

Ho sentito Benassi, ma è un consiglio che non darei a nessuno quello di ripetere l'esperienza. Verdi, quando provava *Otello*, pose ai cantanti come "conditio sine qua non", quella di non andare a sentire Salvini, che recitava la tragedia di Shakespeare. Che cosa avrebbero infatti ricavato dai furori di Salvini, se non la perdita della musicalità "vera"? Quando si parla del grande attore, si fa la solita confusione tra l'istrione e il gigione. L'istrione è il *cabotin* autocritico. In Francia quando si parla di cabotinaggio si applica al concetto un'accezione negativa, gli si dà una sfumatura implicita che si riferisce al debordare. Ma il vero *cabotin*, l'istrione, è un'orchestra ambulante, non simula mai, non s'immedesima (non ne ha il tempo), non realizza personaggi, si mostra e mostra un mondo, un universo. Il gigione... Non voglio far nomi.

Il grande attore va considerato come l'immobilità assoluta. E come principio, però, di movimento, energia scatenante. La Voce, con la maiuscola, diventa allora significativa, e non importa più quello che dice. La musicalità autentica, bada bene, è estranea all'attore come lo si intende solitamente. Non si deve confondere la musicalità con il parlare nenando che facevano Ruggeri, Ricci, il primo Gassman. È un errore, quando si vede un attore ben dotato, misurarne l'intensità sulla base di queste note.

Io non voglio sempre parlare di me. Però, anche se non ho potuto vedere e sentire cosa hanno fatto Artaud e Mejerchol'd, in questo senso e sulla base di queste teorie, mi ritengo oggi l'unica persona che le abbia messe in pratica. Voce è tutto, anche il corpo è voce. Da non confondere con il discorso, con il contenuto. La fine della sapienza greca, dice giustamente Colli, comincia con il *lògos*.

La musicalità cui faccio riferimento non è il vocalizzo della Meredith Monk. È il contrario del belcanto. Direi che è più vicina alla tecnica del *lieder*, e in questo senso faccio un accostamento con la scuola austriaca. Il grande attore depensa il concetto, può anche tirare a sé l'emozione e la commozione del pubblico accelerando in senso musicale le parole, rendendole impronunciabili o ai limiti dell'incomprensibile. Ottiene trasporti nel pubblico tirandolo fuori dai concetti. Per questo il mio teatro lo capiscono anche i cinesi. La voce diventa significativa. E perchè questo si verifichi il discorso deve andare a monte: oltre il rappresentabile, la mimesi, il linguaggio inteso restrittivamente. L'attore che "interpreta" è anchilosato, si limita ad imitare. Come strade, invece, non ne vedo altre: il *lògos* diventa musica, e perdita del *lògos* insieme. Quello dell'attore è anche un mestiere e in qualunque mestiere soltanto il cinque per cento è impegnato dall'esercizio di esso. Nel mio caso, il resto se ne va in polemica (capita quando si è pubblici, purtroppo) e in managerismo. Ormai è più il tempo che perdo in queste attività che non quello che occupo studiando. Un fatto curioso: questa mancanza di tempo, ha fatto sì negli ultimi anni che io non avessi neppure il modo d'imparare la parte. Come sai devo pensare per ogni spettacolo alla scena, ai costumi, a tutto. Così, nello stesso modo in cui mi mancava il tempo di dedicarmi allo studio, anche le più banali occupazioni come il mandare a memoria la parte diventavano un problema. Allora mi portavo dei fogli in

scena, e li tenevo davanti, invisibili al pubblico. Ebbene, è interessante sapere che leggere diventa un fatto fondamentale. Solo pensando a ricordarti la parte, se ne va un buon cinquanta per cento. È l'alea del teatro di rappresentazione, che si riduce semplicemente a questo. L'importanza fisica della voce, l'ho scoperta anche così, venendo a conoscere l'importanza della lettura. Adesso, anche all'opera, anche in una rappresentazione in costume, io leggerei sempre.

Il mio primo teatro era avvelenato dalle polemiche. Certo, anche il rovesciamento della sintassi, tutto è servito. Io mi riconosco dal S.A.D.E. in poi, da uno spettacolo cioè che non è stato capito. Ammesso che ci fosse qualcosa da "capire". Il pubblico non influisce mai sulla recitazione, nel modo più assoluto. Se vogliamo riferirci ancora alla prima fase del mio teatro, allora io ero al servizio di me stesso, di un me stesso che non era abbastanza preparato, ma che non aveva dimesso la polemica. Ora invece, i miei spettacoli sono sospesi nel tragico. Possono anche avere una nota di tristezza, come tutte le cose nobili: e tuttavia si tratta di un affare mio. Il pubblico può commuoversi da sé, o farsi trasportare, come dicevo, fuori dai concetti.

L'attore, la cultura dell'attore...

Si leggessero Platone. Sull'idea, sul mondo, sul mondo delle idee, sulla mimesi. Invece la cultura per loro era "farlo" in scena, Platone. Te lo immagini Zacconi, e più tardi Ruggeri, come dovevano recitarlo col lenzuolo addosso? E cosa dovevano cogliere del *Simposio*, del *Fedone*, di quello che andavano dicendo. Andare avanti con la cultura teatrale: come? Con i copioni, guai. Con Molière, leggendoselo? A quel punto lì, meglio De Musset e il suo teatro in poltrona. Lavorando per tutti questi anni mi sono accorto di essere un attore greco in megafono. La statura dipende da quel che faccio (e come lo faccio) ogni sera: ecco i miei coturni. Solitamente, la voce umana viene parlata ad un registro. C'è il basso, il baritono, eccetera. Ma le ottave, te le puoi scordare. E allora ecco cosa significa per me la situazione col microfono. Devo stare attento alle minime sfumature, alle modulazioni infinitesimali. Questa tecnica l'ho introdotta in teatro, poi nel concerto con il *Manfred*, e presto con il *Tamerlano* la introdurrò anche nell'opera.

Ma dove lo vedi il recupero dell'attore greco? Nelle sciagurate Ostie Antiche, dove d'estate si danneggia l'archeologia e si fa la tragedia greca recitata come Tennessee Williams? Non spererai di sentir recitar greco, o di cogliere la musica di Sofocle.

Io uso il microfono. Ma a chi fa in teatro *Amleto* con la stessa identica recitazione dei gialli televisivi, se gli metti in mano un microfono non cambia gran che. Il microfono, invece per me non significa affatto lo strumento d'amplificazione. È il contrario, io lo uso come un microscopio. L'attore è l'infinito nulla che sta dicendo, non ha tempo per pensare alla parte e al pubblico, o al personaggio. Se usi la voce per dire qualcosa che è altro dalla voce, sei un attore teatral-televisivo.

Anche il silenzio fa parte della voce. All'inizio della Quinta, prima del famoso "ta-ta-ta-tà" che come tutti sappiamo è il destino che batte alla porta eccetera eccetera, c'è una pausa. C'è proprio scritto "pausa" in partitura. Se capisci questo, per esempio, allora si che puoi fare il teatro visivo. Non perchè non riesci a tartagliar parola, a macellar sillaba. Teatro visivo che poi anch'io ho fatto con *Il rosa e il nero*, forse l'unico spettacolo del mio primo periodo da salvare. I silenzi, a teatro, devono essere come la Quinta. I silenzi di una voce.

Leo De Berardinis, Perla Peragallo. *Come imparare la difficile scelta del teatro*

Se fosse possibile insegnare

Roma 15.9.78

da: *Come diventare attori in 12 lezioni*.
Libro di prossima pubblicazione.

In verità si può essere e non diventare attori anche con un numero minore di lezioni. Ne basta una sola, continua, fino alla morte.

In questo manuale ci saranno anche degli esercizi, ma di un genere speciale.

Mi spiego.

Fare esercizi con la voce, il corpo ecc., è semplicemente una caratteristica più che borghese, sotto spoglie avanzate, cioè in pieno stato di putrefazione. Tutto ciò per il fatto che si continua, non solo per ignoranza ma anche volontariamente, a considerare il corpo la voce ecc. come dei corpi separati dal cervello, dalla vita ecc., per non parlare, in casi molto avanzati polacchi, dallo spirito etilico.

Sotto la fisicità tanto sbandierata dai teorico-profeti (cioè sono a favore del feto - contro l'aborto) della avanguardia di curia, si nasconde sempre la distinzione fra ideazione (quelli nello stato più avanzato sempre in putrefazione la chiamano progettazione) e "messa in opera"; in poche parole fra "lavoro meccanico" e "lavoro intellettuale".

Ancora e ancora e ancora sotto tutto ciò vegeta ancora l'Abominevole uomo delle nevi, che guardando in estasi il cielo stellato, finge di non accorgersi che si tratta soltanto di una piccola superficie curva a volte blu e a volte nera, formata di piccoli buchi alla amatriciana.

È superfluo dire che sbava dalla voglia per quei buchi.

Non a caso il teatro è sempre stato, da una certa epoca in poi, una messa in scena di fatti che non ci appartengono. Quindi doppia bugia.

Non si deve mettere in scena (prima bugia); figuriamoci i fatti che non ci appartengono (seconda bugia).

Voglio dire che questa messa in scena è due volte più reazionaria: prima di tutto perchè celebra; secondo di tutto perchè scerebra, sorvolando il tempo e la cultura.

È un po' come vedere una pellicola in moviola quando i "dentini" non la trattengono più.

Che succede? Un fatto molto semplice. La base tecnica del cinema è proprio la continuità nel fermarsi, di fotogramma in fotogramma; se no è tutto un flusso senza punti fermi.

Punti fermi che sono i soli che di momento in momento formano la continuità.

Senza di essi la pellicola scorre senza tempo, senza storia.

A proposito di storia

Esercizio n. 4. Da ripetere 10 volte al giorno sia prima che dopo i pasti (di seguito e senza riprendere mai fiato).

Naturalmente facendo ridere.

Ah!

1) Uhé, ma tu 'o saie chi ha invendado 'o fucile?

2)... No!? Chi l'ha 'nventato?!

1) Ma come, chi l'ha 'nventato! Ma un Garabbinere naturalmente!

2) Uhh mammamia! E comm'a fatto?!

1) No, niente. Quillo, 'o Maresciallo, gli ha detto in un momento difficile: "Uhé! Allungami la pistola". E quello veramente gliela ha allungata!

Subodori il fallo? (*King Lear*, 1 scena, 1 atto).

Subito dopo e una volta al mese, declamare con forte accento veneto, il "saggio" che segue, tentando di far ridere.

"Io non sono niente...

Sono soltanto un ignorante...

Pensate che sono tanto ignorante che dico, io sono

semplicemente un parròco....

invece di dire parròco.

Non fa ridere eh? Non fa ridere?

Parròco invece di parròco, perchè sono ignorante!

Non fa neanche sorridere? Ah! Ah!

(pensa)

... Io veramente, in tutta umiltà, ti dico che non sono proprio niente!

Ah! Non sono proprio niente... ah ah!

Figuratevi, io non sono neanche credente! Non fa ridere, eh? eh? non fa ridere, eh?"

Si dice che il teatro è una metafora della realtà. Per noi è la realtà ad essere una metafora del teatro.

Che significa. Si è sempre detto che la così chiavata (non è un errore di stampa) arte, non è altro che la realtà sintetizzata, una specie di Findus degli avvenimenti storici della vita e, in alcuni casi, dei sentimenti, di quell'essere che guarda la luna di Clarke.

Quando un preomide dice che la realtà è una metafora del teatro, ciò può significare due cose, secondo voi.

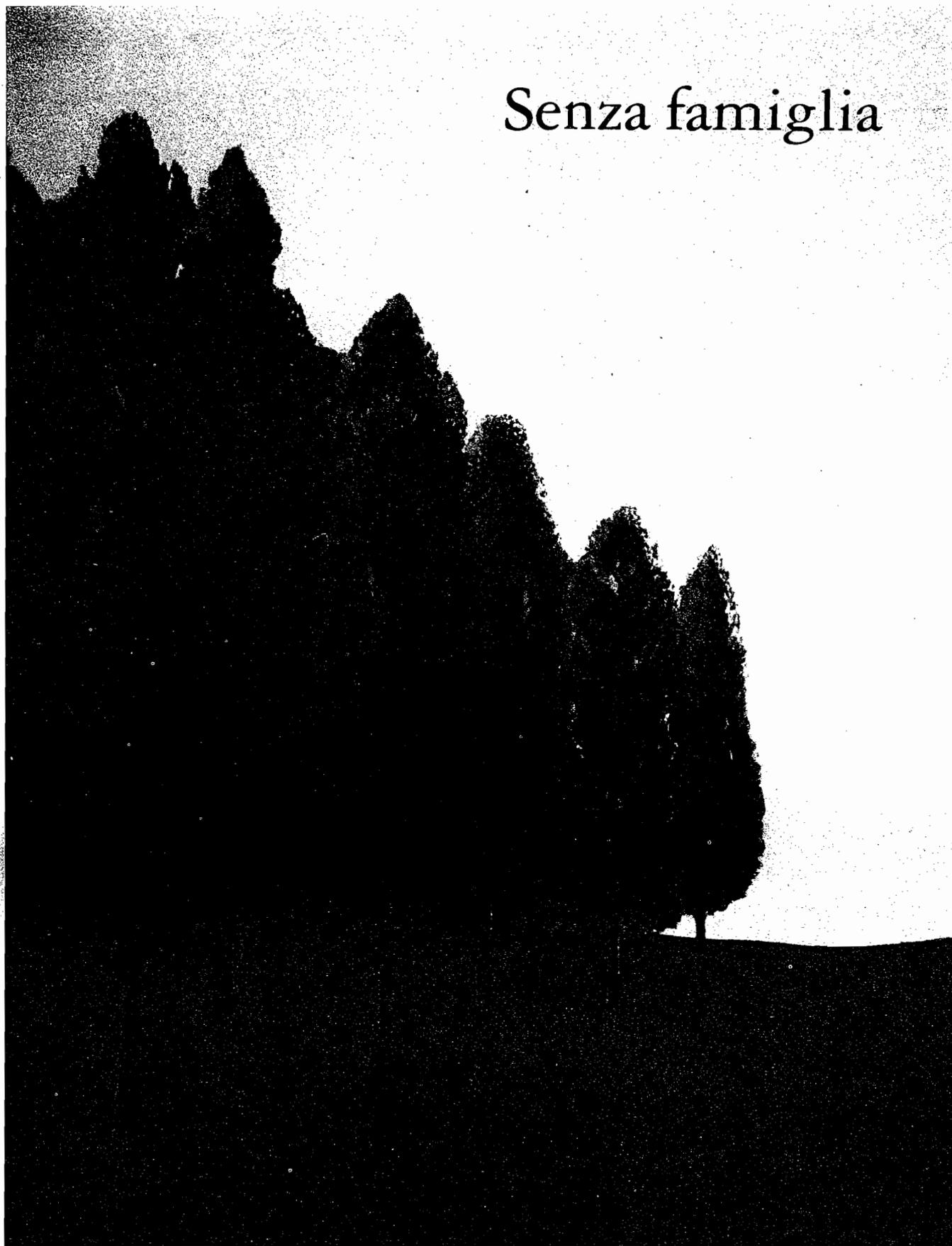
La prima, la più facile, è che siamo tardo-futuristici-metafisici-apocalittici, e, ultima scoperta, Emmanuel Carnevali.

Ma a noi queste campane suonano fesse.
 La seconda è che non si è letto Marx.
 Invece noi diciamo che la realtà è una metafora del teatro per dire altre due cose.
 Se per teatro si intende il brechtismo ecc., ecco che la realtà non diventa altro, e per realtà intendiamo base vita, che una metafora del vertice.
 E se ancora ripetiamo "la realtà è una metafora del teatro", è per scavalcare veramente a sinistra, tanto per intenderci, la faccenda: vogliamo dire che bisogna oggi umilmente finirla con gli equivoci voluti, con molta intelligenza, da chi aveva ed ha il potere di essere intelligente: vogliamo dire che ci avete rotto palle e coglioni con la storiella della sovrastruttura. La realtà è il teatro e il teatro è la realtà.
 Noi siamo e non rappresentiamo.
 E allora di che parlate?
 Di paganismo? O di paga-leninismo?
 In effetti qui si tratta di essere veramente disonesti, disonesti. Voi avete veramente bisogno dei passamontagna! Per il semplice fatto che con le vostre facce di culo non passerete in avvenire neanche le pianure.
 Tornando a noi; c'è lo spettro della specializzazione. Siete riusciti a distruggere il concetto di artigianato, di virtuosismo (paganismo).
 E adesso cercate di recuperarli a livello di equa-bottega-artigianal-canonico-laboratoire c'est a dire equus-Connors (tennista).
 Se fosse possibile insegnare individualmente voi avreste

ragione, tant'è vero che il figlio di Eduardo De Filippo non riuscirà mai, diciamo MAI, a reggersi in scena; e se fosse possibile insegnare socialmente, voi ancora avreste ragione.
 Avreste ragione per il semplice fatto che il Partito insegna le tessere.
 Ma se fosse finalmente possibile non insegnare (e qui ritorna il discorso che la realtà diventa metafora del teatro nel senso negativo vostro e non per quello che noi intendiamo), ma imparare, non ci sarebbero i quattro di Sciangai, ma ci sarebbero soltanto, come al solito, e come voi volete, (e per questo ripetiamo che solo nei vostri intendimenti negativi la "realtà=metafora del teatro"), soltanto i "... ma se fossi Bruto e Bruto Antonio, egli saprebbe..."
 In poche parole e volendo essere chiari se non lo siamo stati fino ad adesso, quando dicevamo, nei tempi andati e felici, che la politica non era una cosa sporca, ebbene, in quei tempi felici avevamo torto.
 In questi tempi che non chiameremo, ma che sono infelici, diciamo che la politica è effettivamente una sporchissima cosa, perchè non siete più felici di lottare.
 Esercizio n. 5. Da esercitare all'alba.
 Respirare, senza riprendere fiato, per due ore circa. È a libera scelta l'ora del giorno e la durata dell'esercizio stesso. Ricordarsi dei precedenti esercizi; in particolare del n. 2 (contraccettivi).
 Gesticco. Esercizio n. 1
 in riferimento all'esercizio orale n. 4



Senza famiglia



Angiola Janigro. Dodici anni di incontri, esperienze, tentativi, desiderio che il prologo lasci il posto al lavoro dell'attore

Cronaca di un prologo

La Filodrammatica. Campobasso 1964-1967

"Ti piacerebbe recitare?"

Siamo a casa del regista, Ciocchi, bolognese, geometra. Accavallo le gambe e stendo le mani sui braccioli: posizione disinvolta d'osservazione e d'attesa: sono molto imbarazzata.

Il tavolo da pranzo del Signor Ciocchi è tondo, tipo svedese: Marilù deve camminare verso il tavolo e dire: "Vuoi un pezzetto di formaggio?", porgendo un vassoio. Marilù ha un grosso sedere tondo.

"Chi suggerisce, per favore?"

Oggi riprendiamo da "Vuoi un pezzetto di formaggio?". Io faccio la mamma.

Nella cantina è buio anche con la lampadina accesa.

Mi spinge in piedi la violenta decisione che stasera spezzero il peso scuro che ho nel torace: traboccando travolgendo trascinando... Faccio un passo e il corpo rientra come sempre nel disegno preordinato; apro la bocca e risento la mia frase come mille volte l'ho detta e ugualmente detta. Mi siedo rabbiosa desiderando che accada qualcosa che sciolga qualcosa.

Il teatrino del circolo dei ferrovieri ha il palcoscenico e il sipario. Mi avvio da sola verso il passaggio laterale a destra oltrepassando al buio eccitata luoghi segreti. Respiro l'aria del camerino, specchio, e lampadina sullo specchio e sedia e trucco, pareti bianche, polvere e umidità. Silenzio di attori passati.

Spargo il cerone sul viso.

La sala è piena delle nostre famiglie e di quelle dei ferrovieri. In camera da pranzo di Ciocchi, seduti accanto al registratore.

L'Anna Christie di O'Neill: potrei farla benissimo. "Prova con voce più fonda! Ripeti le prime battute". Potrei farcela benissimo. Nastro avanti, nastro indietro. Ripetere le prime battute. Potrei farcela benissimo; lui è sicuro che potrei fare benissimo Anna Christie. No, mi sorride un po' deluso e un po' sorridente: si vede benissimo che sono ancora una ragazzina: quei toni non vengono se non si sono fatte certe esperienze. È soddisfatto della mia verginità.

L'importanza di chiamarsi Ernesto. Onesto. Franco. Con mamma compro il taffetà. Io faccio lady Bracknell. Con mamma vado dalla modista per il cappello: costa cinquemila lire ma mamma vuol farmi contenta. Il cappello ha una piuma viola.

Settecento persone. Ariston. Ma non è completamente

pieno.

I mobili sono di casa mia: abbiamo messo anche il quadro della bisnonna.

Mi siedo al tavolo tondo e mi sfilo i guanti e poggio la borsetta: imprevista calma fissando le luci del proscenio: so che il buio è fatto di sguardi. Recito protetta e sola. Mi sento bella.

Alla televisione hanno dato, subito dopo di noi *L'importanza di chiamarsi Ernesto*. Sono esultante: recitano come noi. Male come noi. Rido soddisfatta. Nemmeno loro hanno risolto. Voci uguali. Intonazione prevista. Gesto. Previsto. Uguale. Noia. Come è possibile altrimenti. Deve essere possibile. Perché nei film la recitazione è più convincente? Con Marilù preparo un recital di poesie di Garcia Lorca: cerco una sedia autentica spagnola, dipinta. La trovo. Una mantiglia. E un garofano rosso. In scena non voglio altro. Io e Gabriella andiamo a Roma per informarci sugli esami dell'Accademia. Entriamo in quel luogo spaventate. Due allievi registi sorridono disinvolti.

Io e mamma, da Giusti in piazza Fontana di Trevi, compriamo una gonna di panno blu e una casacca di panno rosso. Per l'audizione.

Fuori il palcoscenico un ragazzino sardo è tutto preoccupato.

Si è preparato da solo. Anch'io. Sono Olga. Oltre il buio pochi occhi e qualche chiacchiera.

Non ammessa.

Ripeto l'esame in Accademia.

Secondo Wanda Capodaglio non posso recitare perché sembro un bersagliere.

Da Vera Bertinetti, regista - Roma autunno 1967

Non devo chiamarla signora e non devo darle del Lei, mi dice Vera ammiccando ad altri. Guardo entrare Carmen assonnata: lei è già allieva dell'Accademia.

"Maria è un personaggio duro, adatto a te". Nella camera da letto-studio di Vera cammino declamando: sento la mia gola staccata dal corpo.

Vera non mi chiede né accenna al pagamento delle sue lezioni e la spesa per mangiare la fa lei. "Voi meridionali non sapete camminare e non trattenete i muscoli della pancia, che così si rilassano"; mi spinge le reni con la mano e io tiro in dentro la pancia.

Vera mi porta con sé al teatro Parioli: ho vent'anni e vado per la prima volta al teatro, dalla parte della platea almeno.

Seduta accanto a Vera guardo il palcoscenico dalla fila di centro un po' a sinistra. Vera alza la gola verso uomini che si chinano su di lei a salutarla: protende le braccia ricche di energie. Io lascio che sorvolino su di me. Seguo le evoluzioni dei guanti bianchi nel buio luminosi. Accanto alla pompa di benzina spinge le reni in avanti, incavando la schiena secca sotto le bretelle. Il dinoccolato dal sorriso di cavallo, gli occhi storti verso la platea: i Gufi sono mimi molto bravi, mi avverte Vera.

L'Università 1968/1973

Zia ha bisogno della mia presenza di notte perchè è malata di cuore.

La mattina nel buio delle cinque, di soppiatto esco dalla casa buia socchiudendo lentissima la porta d'ingresso. Tornerò in serata. Vado a Napoli. Prendo informazioni su una scuola d'arte drammatica gratuita (ho trovato un lavoro notturno al banco del bar di un night-club). La scuola di Fersen costa diecimila lire al mese. Non le ho.

A Napoli non c'è più posto. Torno a Roma.

Evito, facendo un largo giro, via delle Quattro Fontane: non riesco nemmeno a guardare il palazzo dell'umiliazione subita: all'Accademia non metterò mai più piede.

Zia Nike ha dato a me e a sua figlia Fides due biglietti per l'Argentina. Sporgendomi tra le cornici d'oro e le luci ammiro, mentre Fides aspetta calma. È la prima commedia che vedo a teatro. Mi protendo verso le bianco-verdognole betulle di seta e il grasso samovar avanzante tra le mani e la pancia grassa della vecchia. A passi lenti verso il proscenio Bosetti avanza, lasciandosi Cechov alle spalle. Guardo l'attore che è lì in persona e non in immagine solo, tanto che potrei toccarlo: mi concentro per sentirne la presenza e non solo la forma: questa è la differenza del teatro rispetto alla televisione.

Fermo Marotti, all'uscita dall'aula, per annunciargli che farò la tesi sulle marionette. Sorride approvando.

Seduta tra le piante di Nunna, in terrazza, poggio sulle gambe il libro di Brecht preso dallo scaffale a destra in alto nello studio di zio. Ogni dramma è preceduto dalle teorie sulla messinscena. Leggendo si scioglie non l'idea ma il sentimento oscuro che si tratti di severi dialoghi di marxismo, senza appello e senza pietà per me. Ma c'è la pietà e lode al dubbio.

Argan.

Ripellino.

Gogol. Immagino un palcoscenico affollato d'oggetti sovrastante gli attori. Ogni spettatore chiuso nella sua poltrona da lamine argentate riflettenti mediante giochi di specchi sovrastanti parte di ciò che accade sul palcoscenico. Ad ogni spettatore un pezzetto folle delle *Anime Morte*. Il sessantotto.

L'ho incontrato per caso e ci abbracciamo andando a sederci al tavolino di un bar. Gli domando dell'Accademia, dei suoi progetti... Mi fissa e non guarda me: i suoi occhi neri di siciliano sono adatti come non mai alle grige flanelle sformate dei suoi abiti. Ha lasciato l'Accademia e non farà più il regista. Mi spiega che, oggi, fare il regista non è più possibile. Andrà nelle sue terre a fare lavoro di propaganda politica tra i contadini: è molto più importante.

Artaud.

Jarry. Vitrac e i bambini al potere. L'osceno Ubù, sgradevole sotto i miei occhi che leggono. Apprezzo l'impeto distruttivo.



Imparo. Forse lui è nell'altra biblioteca, quella dei professori. Il manifesto di Breton. Se mi giro forse lo vedo. Jarry deplora con disgusto l'asfittico naturalismo di Dostoevskij. *Peccato che sia una qualdrina*: dal volumetto azzurro esce un cuore grondante sollevato da mano fraterna. Un giorno mi fermerò oltre l'orario di chiusura e lui... Dovrei leggere Piscator. Il gesto della civetta a Bali.

Folla all'Ateneo. Barba. Allievo di Grotowski. L. 5.000. Non le ho. Le troverò. Non c'è più posto. Numero chiuso. *Ferai*. Grotowski.

Alessandro ha la tessera gratis per il Premio Roma, per due. Jeans sporchi, irriverenti: ridiamo soddisfatti e presuntuosi. C'è anche lui. Dondolandomi su una catena dell'atrio lo guardo serio e solo con la sua solitaria determinazione d'amore per il teatro. Il professore Taviani.

Altre esperienze.

Nella pioggia dell'Inghilterra poggio i piedi sulla crosta terrestre, dura e ferma. Ottanta miglia all'ora per giungere in tempo a *Hair*. Precipitiamo nel teatro: stravolto di colori il palco è dietro il tumulto dei cenci: nudità rosse gialle verdi fosforo capelli. Urla. Gli spettatori ballano invadendo il palco. Scivolo via. La testa volta all'indietro.

Edimburgo è un castello in festa per un torneo. Nell'immensa folla dello stanzone l'*Orlando furioso* mi parla italiano e mi parla di scuola: Armida sguaina la spada trascinata sul palco di legno: la folla si fende e io guardo. Lo spazio dell'azione vasto come una leggenda, sovrapposizioni di sogni nello spazio reale. Destrieri al galoppo stanno per travolgermi. Grezze tele di saltimbanchi. Ma l'artificio intellettuale è nel parlato. L'attore è passivo e falso. Non è giusto.

Barzellette di uomini nudi nelle cantine underground: varietà di cazzi. Questo a martello è buffo.

Lecture politiche. La tesi sulla creatività delle classi subalterne. L'intellettuale deve mettere a disposizione le sue conoscenze e permettere che la fantasia e l'interpretazione del mondo della classe storicamente vincente emerga.

La perfezione del teatro Nô mi paralizza sulla sedia. I canti. Il servo che corre a sistemare la piega del damasco.

Perquisita dai compagni. Dario Fo. *Mistero buffo*. Ma tutti quegli applausi acclamanti come se già la rivoluzione fosse fatta! Nessuno si ferma per il dibattito. Solo consensi.

Ambiguità del concetto di arte popolare. Mistificazione del folklore.

Casa della cultura. Carmelo Bene ci guarda: "Certo ho votato comunista. Non mi sembra che ci fosse altro da fare. Ma io non sono da nessuna parte: io sono nel Vuoto e se gli altri in questo vuoto vogliono costruire cattedrali io non ne ho colpa". Non esiste neutralità: lo guardo con disprezzo.

Teatro Ateneo. Mi alzo; protesto per chi, venuto ad assistere al lavoro di Besson, è costretto a rinunciarvi per le scelte elitarie del regista. Besson ascolta sul palcoscenico, circondato da una ventina di studenti colpevolizzati.

Consensi. Otteniamo di partecipare tutti agli ultimi tre giorni di seminario chiuso.

Da Besson e dai suoi allievi arrivo solo io.

Teatro Argentina: *L'Anima buona di Sezuan*. Regia di Besson. Di nuovo lo 'spettacolo'. Recitazione e scenografia amplificano tautologicamente lo stesso nocciolo centrale, il 'contenuto' borghese. Teatro di potere. Di propaganda. Non stimolo contraddittorio. Penso allo spazio sprecato che potrebbe essere colmato di segni complementari e penso allo spazio occupato stupidamente da materia e suono inutile. Nessun intervento sulla recitazione. Occasione sprecata. Inganno borghese dell'unica prospettiva possibile.

"Se vuoi fare teatro, perchè non lo fai?"

"Noi, una volta deciso, abbiamo semplicemente preso una cantina. Puoi venire a vedere come lavoriamo". Sopportare l'imperfetto e il ridicolo della pratica. Non posso rimandare ulteriormente.

San Lorenzo. Una sagoma di legno di Luciano Meldolesi che usava la cantina per le prove prima di noi. Piccola e rotta: un poliziotto con il bavero rialzato e la pistola in pugno: Luciano fa teatro brechtiano. Stefano me la mette su una sedia:

"Reagisci." Devo inviare a quella sagoma degli stimoli da dentro di me e reagire agli stessi stimoli come se me li rimandasse indietro la sagoma: la guardo con rabbia e mi muovo bruscamente: è assurdo e ridicolo.

E gli altri non è vero che stanno reagendo realmente: stanno tutti ondeggiando il braccio e la mano avanti e dietro di fronte ai loro oggetti e imitando Stefano. E Stefano non se ne accorge.

Avanti! Prova ancora. Tutti fermi ad aiutarmi. Mi stacco dalla parete e faccio qualche passo di rincorsa. Mi fermo. Piego di scatto la testa verso il basso e la schiena fino quasi a terra. Mi fermo a mezz'aria, con la testa curva e un piede sollevato. Torno indietro torva, decido che questa volta ce la farò. Mi incitano. Sono dalla mia parte. I piedi si fermano all'ultimo passo, la testa infossata tra le gambe. La capriola.

Nel casale in campagna della Comuna Baires le panche sanno ancora di vernice. Le ragazze girano con litri di té. Convegno per un coordinamento nazionale dei nuovi gruppi teatrali. È necessario un circuito alternativo. Nella stalla

messa a nuova Renzo e sua moglie in calzamaglia ci mostrano gli esercizi. Si riesce a far piangere l'attrice, parlandole a lungo a bassa voce. Singhiozza disperata. Emotività e razionalità sono la stessa cosa. La prospettiva dell'emotivo. L'impegno rivoluzionario nella professionalità nuova nel proprio specifico. La lotta nel settore culturale.

I maestri

Questo seminario con Barba lo farò anch'io! Lo farò e basta. Resterò fuori dalla porta finchè non mi farà entrare. Invece di verti saremo ventuno.

Poggia gli zoccoli sulle assi di legno di fronte a noi e si siede a terra sui talloni, le mani sulle ginocchia: "Io vengo qui per lavorare e lavorare non mi piace. Quindi se vogliamo metterci d'accordo su un altro orario possiamo farlo. Ma una volta stabilito l'orario non si ammettono ritardi. Io chiedevo ai miei attori di venire alle sei. Ora sono loro che impegnano me con il loro essere puntuali. Nel nostro lavoro non deve esistere la morale. L'attore deve sentirsi libero di fare tutto quello che vuole. Non deve in alcun modo sentirsi giudicato".

Balliamo tutti, anche Ferdinando, mentre Fabrizio resta seduto a prendere appunti. A grandi passi Barba passa tra noi a stimolarci, quindi torna a sedersi e ci guarda. Sento di essere guardata come persona che viene accettata per quello che è; dimentico il mio corpo e lo sento cercare lo spazio spontaneamente contro e dentro la musica. Guardo il sangue che lascio sul legno, ma non sento dolore sotto la pianta sbucciata.

"La creatività è lavoro. Io sono marxista-leninista. Ateo".

Poggia la guancia a terra e cammino con le punta dei piedi fino a trovarmi più o meno su. È tutta la mattina che proviamo, le braccia solide di Torgeir sono intervenute su di me in silenzio. Nell'angolo, testardo come sui suoi libri, dentro il suo pensiero geometrico come dalla cattedra, prova a testa in giù Ferdinando.

Due forze uguali ed opposte. Ritrovare l'unità dialettica tra mente e corpo. In una società alienata.

Gli attori di Barba sono fermi sulla panca. Tirano una palla a Torgeir: si rifiuta di prenderla. La palla giunge a me e d'istinto, con la spalla la scanso: leggo sul viso di Barba un leggero moto di approvazione.

Dice Torgeir che non ha reagito perchè non è stato stimolato. Stimoli reali per reazioni reali. Concretezza. Non recitare, reagire.

"A me non importa di essere amico dei miei compagni di lavoro. Non è questo che importa. Loro non sono miei amici. Sul lavoro quello che importa è qualcosa di diverso dall'amicizia: è la fiducia reciproca. Un rapporto fisico. Nessuna metafisica nel nostro lavoro".

A casa prendo appunti sulle mie riflessioni. Sintetizzo; partendo dalle tre leggi della dialettica. Unità intenzione-atto nel singolo attore. Tra attore e attore unità stimolo-reazione. Più vasta contraddizione è il rapporto attore-gruppo. Infine il rapporto gruppo-spettatori.

Lo spettacolo è una domanda, non una risposta. Innanzitutto una domanda a noi stessi. Rimbalzare questa domanda allo spettatore. Il mito della partecipazione.

Nella sede del Pci di Pietralata aspettiamo Barba che venga a vedere il nostro spettacolo: dalle *Metamorfosi* di Kafka.

Abbiamo tolto anche i manifesti del partito dal muro, sotto lo sguardo torvo dei compagni, e scelto sedie possibilmente

uguali. Non viene.

Alla Contemporanea c'è Bob Wilson, ma ho la mente innamorata di un solo teatro e non vado a teatro. Abbiamo portato il nostro spettacolo in giro per l'Italia.

Fermo Barba nel cortile dove sta lavorando e gli chiedo un appuntamento: alle due domani pomeriggio. Il suo sguardo su di me è concreto: i suoi sensi sono occupati interamente per un istante nel circoscrivere e riconoscere la mia identità: allontanandomi sento che è Angiola Janigro che si allontana. Due in punto. Dalla macchina Barba scende scusandosi dei due minuti di ritardo. Stessi pantaloni arancione e camicia rosa. Ci precede oltre il cortile aperto del castello. Sale delle prove: lucentezza vuoto pulizia, casse contro il muro dove si nascondono segreti i costumi e gli oggetti di scena. Noi muti sulle sedie. Alberto lo fissa. Milvia a gambe larghe si sposta la gonna sulle coscine per il caldo. Laura siede composta. Stefano gli lancia appelli teneri attraverso i suoi occhi nocciola indifesi nell'amore, curvandosi appena sulla sedia e bloccando un vago sorriso. Io parlo: deve insegnarci la tecnica. Non risponde. Poi alza gli occhi, deciso: "È come chiedere ad un ateo di spiegargli Dio. Quel Dio in cui non crede più". Ha pensato a lungo prima di rispondere ed è una risposta onesta. "Ma voi vi potete permettere di negare la tecnica in quanto la possedete! Noi dobbiamo negare lo spontaneismo con la tecnica! Dopo potremo negarla. Qualcuno deve insegnarcela".

A Roma, nella sede degli scout a piazza Euclide, organizzo dei seminari pratici. Formo un gruppo mio.

A Roma preparo il mio primo spettacolo, in cui non recito: *Sogni e contraddizioni. Dalla vita e dall'opera di Cesare Pavese*.

Nella cantina di via Buonarroti giungiamo alle sette di mattina. Orario da operai. Fino alle tredici. Stefano non è a Roma; lavora come operatore culturale a Taranto per guadagnare qualcosa. Milvia arriva sempre alle dieci. Le dico che non lavorerà con noi.

Alla sezione del Pci ai Parioli la prima replica di *Sogni e contraddizioni*. Stefano è commosso: è lo spettacolo più bello che abbia mai visto. Più bello di *Min Fars Hus*. Un vecchio attore tradizionale afferma che solo un uomo di teatro di grande esperienza poteva fare un tale spettacolo. Maria esce con gli occhi sognanti: è bellissimo! Si va contro gli sperimentali, ma questa volta! All'Abaco (450.000 lire per pagarci lo spazio, di cui due terzi anticipati): "Questi spettacoli recitati come nei film muti! Sono venuta perché stimavo Ricci e sono esperta di teatro, ma questi dilettanti che credono ancora di fare teatro facendo boccacce!" I giovani delle scuole: "un vero teatro politico". I più timidi sono commossi. Alla libreria Uscita un critico: molto più bello degli spettacoli di Barba. Più grezzo, meno istrionico. I compagni del "Manifesto": uno spettacolo politico, ricco di contraddizioni. Ma non abbiamo modo di mettervi in contatto con la base. Perché non provate al Teatro Tenda?! I coniugi Natoli critici, non interessati. Gli unici proletari nelle sezioni del Pci. Luigi, il compagno di Centocelle, pronto a cedere spazi gratuiti, appassionato organizzatore. Prendo la tessera del Pci.

Farò l'attrice nello spettacolo di Stefano. Nella sezione del Pci dei Parioli spazziamo carte e cicche e spostiamo i rotoli dei manifesti. Chiudiamo la porta con i chiavistelli per paura dei fascisti. Seduto sotto la finestra Stefano ci guarda. *Le Baccanti* di Euripide. De Martino. La strega di Michelet.

Dioniso. Stefano ci legge i brani. Prima Milvia poi Laura interrompono le improvvisazioni piangendo: il nostro essere donne ha punti delicati. Mi muovo cercando di vincere la repulsione ad essere osservata, guidata e giudicata da Stefano. Mi fermo e piango per una osservazione sua. Voglio star sola. Recitare sola. Improvvisare da sola. Stefano mi guarda paziente, senza protestare. Penso al mio paese. Ad Annabella Rossi e alla tarantata. Penso alla ragazza vecchia, storpiata e cieca, accompagnata dalla madre per i vicoli di Montagano. Le sedie intorno alla sala del Pci sono occupate dai vecchi del mio paese, i contadini del Circolo Coltivatori Diretti. A loro dimostro qualcosa.

Nel Salento, a Galatina siamo con le tarantate.

Portiamo in giro lo spettacolo nelle piazze dei paesi del Salento. La mattina leggiamo il cantastorie. Nel pomeriggio, il registratore a spalla, parlo alle donne sull'uscio: cose che voglio sapere, cose che voglio dire. So con chi tratto e le piccole convenzioni della buona creanza contadina. È quello il mio posto e la mia gente. La sera i miei gesti sono quelli del lavoro e della superstizione: so cosa faccio e so le voci e le invettive della folla: mi raddrizzo e urlo le risposte che nei campi fanno zittire i contadini audaci. Sera per sera nasce il tessuto di frasi del mio recitare. Questo nuovo paese ha un passato di lotte bracciantili. Il segretario del partito ci sorride; ha visto a Roma lo spettacolo su Pavese. Sembra appena sonnacchiare e parla poco. La sezione è a nostra disposizione, per cambiarci.

Giungiamo a Venezia in ottobre. Nell'isola deserta affollata di viandanti spersi. Grotowski gironzola tra noi e io assicuro Stefano che non è certamente lui: l'ho visto bene nella foto, grasso e vestito di nero. Questo ha il naso all'insù, attore di commedia dell'arte, curioso e solo come un gatto.

Intorno al falò, tra le erbe e gli alberi, canti del repertorio comunista a gambe incrociate; gli occhi astuti e dolci da gatto sono nel cerchio, sono nel punto iniziale del cerchio.

Nell'ultima notte nella sala riuniti alle cinque del mattino. La ragazza accanto a Grotowski traduce guardando di sottocchi, il viso affilato dall'attenzione: "Non ho detto poeta eccellente, ma poeta molto bravo". L'indice e il pollice si chiudono a puntualizzare, con molle e riflessivo ondeggiare, la differenza. Parla. L'indice in alto per i giudizi più secchi: "L'esperienza del teatro povero è conclusa. L'avanguardia è tale se rischia strade mai battute. Coraggio di affrontare l'ignoto. Trovo che Bob Wilson sia un genio. Nei suoi spettacoli soluzioni d'inattesa meraviglia: la meraviglia e il ritmo sono il segreto di uno spettacolo".

Sul molo passeggia solo nella mattina prima della partenza. Con coraggio lo fermo: vorremmo sapere il suo parere sullo spettacolo. Inoltre vorremmo sapere come risolve lui i suoi problemi di leadership che per me e Stefano sono angosciosi e complessi. Pausa. Il nostro spettacolo è il migliore tra quelli presentati. E lui odia le imitazioni sterili del teatro povero. Ciò che manca è la capacità piena di sorprendere: le azioni devono spaccare il ritmo inaspettate. Il vero leader è colui che di fronte alla creatività dell'attore sa tirarsi indietro. Ma noi dobbiamo stare attenti. Non è possibile avere in un gruppo due leader. Guarda a lungo me e Stefano. Sarebbe meglio che uno di voi due fosse un anti-leader e mediasse le dinamiche restando dalla parte degli attori. Sta guardando me. Noi rispondiamo che è impossibile. Ci guarda sorridendo ma è chiaro che è sicuro di quello che ha detto. Io e Stefano ci stringiamo istintivamente l'uno all'altro. Il traduttore che è tra noi se ne va.

Marion D'Amburgo. Nell'esperienza del Carrozzone i modi e le possibilità di costruzione di un personaggio per un teatro del "falso"

La frattura del teatro

Ho cominciato prestissimo a fare teatro, e non da professionista ma nella dimensione appunto che è propria del Carrozzone. Cioè con una idea drammatica, comunque sia, come idea di vita. A quei tempi infatti, il punto di riferimento principale era il Living Theatre che, giocoforza, nonostante tutti i suoi mutamenti, continua a rimanere per noi l'unico importante. Primo per il peso che questo gruppo americano conquistò in un'epoca precisa, metti il '68; in secondo luogo, proprio per l'impatto che ha avuto con i mass-media, riuscendo ad arrivare a tutti, anche a strati di pubblico impensabili. Vidi l'*Antigone* a Perugia ed ebbi modo di incontrare Julian Beck.

Su quella spinta anche, abbiamo cominciato a lavorare in un posto chiamato Lucignano, paesello dimenticato da Dio e dagli uomini a una cinquantina di chilometri da Arezzo, dove abitavamo in tre: io, Federico e Vera Bemoccoli, che ha lasciato Il Carrozzone circa tre anni fa. Sandro stava a qualche chilometro di distanza; ci incontravamo nel treno che ci portava a scuola e lì sono nati i primi progetti. Ma non sono queste le cose che mi interessa far conoscere. Sono solo discorsi.

I nostri rapporti con il teatro erano limitatissimi. Ti poteva arrivare l'informazione, non so, attraverso "The Drama Review" o "Sipario", che a quei tempi aveva ancora una dignità, o con i libri, oppure tramite la fama dilagante che aveva per esempio il Living. Sì, conoscevamo anche Grotowski, ma fu più un fatto episodico, rigettato con maggior velocità. Mentre l'impatto con il Living, come dicevo, è stato e rimane per noi fondamentale. L'impatto cioè con un tipo di teatro come sistema di vita.

Poi c'è stata la venuta a Firenze, dove vivendo in una condizione di totale emarginazione e rifiuto rispetto alla città, è avvenuta la nascita dei primi spettacoli: *Morte di Francesco* e *La donna stanca incontra il sole*, fatti proprio nell'appartamento di via Panicale 10, (dov'è tuttora il recapito ufficiale de Il Carrozzone). Era prima degli anni Settanta sicuramente; ma si tratta di una nascita sconosciuta. Facevamo infatti teatro all'interno del gruppo di noi quattro, in una dimensione assolutamente personalistica del lavoro. E i riferimenti con l'esterno erano minimi, limitati ai pochi amici che ci conoscevano e ci venivano a vedere.

A quei tempi eravamo molto informati e documentati anche sul teatro orientale, il Nô giapponese o il Kathakali indiano, che ebbero grande influenza sui nostri primi spettacoli. Da qui cercavamo di ricavare una forma di teatro totale, che ci coinvolgesse completamente. Vedi per esempio *La donna*



stanca, punto di partenza importantissimo per i rapporti spazio-luce, spazio-movimento, che prendemmo ad analizzare.

Comunque non c'era in noi allora, come non c'è adesso, l'idea di una formazione professionale o altro dell'attore: si tratta di "sistemi" che abbiamo tutti esauriti con una maniera di lavorare nostra particolare. Anche con chi lavora con noi per esempio, non si parte mai da una concezione di professionalità; raramente con noi una persona è o diventa attore. Piuttosto, all'opposto, gli si chiede di arrivare continuamente a delle fratture con il proprio esistere. Questo è possibile grazie a una maniera particolare di concepire il lavoro, dominato da certi ritmi e anche dal piacere di stare insieme.

Prima avevamo una concezione molto utopistica del gruppo, come gruppo chiuso, continuamente all'assalto nei confronti dell'esterno. Lavoravamo in questo appartamento, più o meno isolati, rispetto a un esterno inospitale; non era però una volontà di isolamento, ma come se concentrassimo delle energie così da avere abbastanza forza per uscire allo scoperto. Poi tutto si è ridimensionato: vivendo in Italia, alla "periferia dell'impero", e crescendo di età, ti sei confrontato con un sociale cambiato profondamente qui e all'estero, sei venuto in rapporto con i mass-media, il cinema, la televisione, la moda, la pubblicità. Tutti fattori che hanno avuto per noi un fascino particolare, tanto da determinare, dopo quello spettacolo spiacevole e totalmente folle, replicato solo poche volte, *Lo spirito del giardino delle erbacce* del 1976, un anno di sosta e quindi la nascita del teatro analitico con *Presagi del Vampiro - Studi per ambiente*, fino ai risultati attuali.

Per *Crollo nervoso* siamo partiti da un progetto concepito a tavolino, con un testo, una scenografia ecc. preordinati, da verificare poi in scena. Ma sempre quando si fa uno spettacolo, sappiamo più o meno da che cosa partire, mai però dove arriveremo. Questa è proprio la dimensione determinante del nostro modo di far teatro: ci sono cioè degli stimoli recepiti dall'esterno, da delle situazioni esistenziali che vengono portate all'estremo limite, senza sapere quale sarà il punto d'arrivo. Vai avanti praticamente alla disperata: e questa credo che sia la cosa più importante per me. Perché nel fare artistico penso che conti proprio la frattura, il cambiamento, il dover mettere in discussione ogni volta una certa maniera di lavorare, anche se resta basilare una determinata cifra stilistica.

Mi sono sentita dire più volte che si riconoscono gli otto anni di lavoro alle spalle, e che una cifra stilistica, comunque sia, ne è venuta fuori. Per me si tratta di uno degli abiti più duri da portare. Spesso, quando inizio un nuovo spettacolo sento sempre il peso dei precedenti e la voglia di sfiorare quest'abito, questa situazione mentale formatasi, che è di sicurezza e nello stesso tempo di fastidio. Ho bisogno perciò di cancellarla, in qualche modo, con un atto o una situazione nuova, che è una specie di punto luminoso che hai davanti e che si definisce via, via lavorando. A me interessa la frattura con quello che è stato prima, piuttosto che crearmi un mestiere. Credo in una assoluta contraddizione del fare artistico.

Il teatro e la morte

Potrei forse ricondurre nei binari del mestiere solo nel caso del cinema, perché i mezzi e il tipo di linguaggio sono molto

diversi da quelli teatrali. Con il teatro hai sempre questa idea esasperata della morte che ti sta dietro: quando fai uno spettacolo, la prospettiva è quella delle tre-quattromila persone che verranno a vedere il tuo risultato di lavoro, che finirà lì a parte la documentazione critica o fotografica. Questo rimanere alla fine con niente in mano, il non potere più entrare in contatto con gli altri, è veramente frustrante e in contraddizione con i tempi che stiamo vivendo. Mentre il cinema ti dà invece la possibilità esaltante di coprire tutto e toccare tutti, di vendere il tuo personaggio; anche per ciò ci interesserebbe farlo in questo momento, e stiamo infatti preparando una sceneggiatura con l'ex-collaboratore di Fassbinder.

Per me oggi fare l'attrice non significa giungere alla verità, come dicono in molte, avere cioè un riscontro diretto con la realtà, nella vita e in teatro; mi interessa invece, arrivare alla costruzione di un personaggio attraverso i mezzi di comunicazione di massa. Mi affascinano per esempio i vecchi meccanismi hollywoodiani per la costruzione del personaggio-divo, chiamando in causa il parrucchiere, il dentista, il sarto, ecc., oppure l'imposizione dell'idolo pop o rock attraverso tutta una determinata campagna stampa. Diceva Grotowski che l'attore è un santo; no, io dico che l'attore è una troia, che si deve saper vendere e basta. È questa la dimensione del mio lavoro che mi interessa di più. Trovo per esempio insopportabili attrici come Diane Keaton, o libri-confessione, di un intimismo piccolo-borghese, come quello di Dacia Maraini su Piera Degli Esposti. Mi interessa piuttosto la posizione che ha assunto Coppola nei confronti di Marlon Brando, ripreso e usato come personaggio finito nel *Padrino* e in *Apocalypse now*. Un film, quest'ultimo, che è stato fondamentale per me: l'ho trovato bellissimo, quello che ha segnato forse i prossimi dieci anni di cinema. Per noi, del resto, il cinema - Hollywood, certi registi, Hitchcock... - è stato sempre più importante del teatro; e ora più che mai, i grossi stimoli li riceviamo dal cinema.

Che non mi esalta uno spettacolo teatrale sono anni e anni; se vado ancora a teatro, è solo per informazione, per difetto di professionalità.

Anche il mio "nome d'arte" ritorna a tutto un modo particolare di concepire il teatro, come costruzione di un personaggio. L'ho adottato ai tempi di *Presagi del Vampiro*; prima, per tutti noi del Carrozzone vigeva l'anonimato. E non è altro che lo sconosciuto nome di una spogliarellista bolognese, molto famosa negli anni Cinquanta, tale Dodo d'Amburgo, che ha poi avuto una crisi mistica e si è messa a fare la pittrice. È un nome che ho adottato nel momento culminante del femminismo, quando cominciai ad assumere atteggiamenti che esasperavano i comportamenti allora in voga, provocandomi anche inimicizie o giudizi malevoli. Ma non me ne importa, visto che per me è importante il momento in cui mi invento una storia, confondo le acque completamente, riuscendo così a darmi una carica di energia ed un impulso ad agire che il contratto con la verità non mi dà mai. Insomma, secondo me oggi, come artista o attore non puoi avere a che fare con la verità, ma devi dare il massimo del falso.

Silvia Ricciardelli. Dal sud Italia all'Odin Teatret un lungo viaggio per ritrovare nel teatro le cose che ti appartengono

Incontrare teatro

A Napoli e dintorni

Vedevo teatro, certo, e ho anche pensato di farlo, però la cosa strana è che non mi sembrava logico andare ad una scuola teatrale. A livello molto personale, c'era una specie di repulsione di fronte al fatto di dover "passare un esame". Un esame su che cosa? sul modo in cui ti muovi, sul modo in cui parli: in fondo un esame su se stessi.

Tant'è vero che il momento in cui mi sono avvicinata al teatro è stato quando sono entrata in un gruppo che lavorava a Napoli (allora Centro Teatro Esse, diretto da Gennaro Vitiello, attualmente attivo con il nome di Libera Scena, n.d.r.). Erano delle persone che avevano bisogno di qualcuno per lo spettacolo che stavano preparando. Non si trattava di passare un esame su se stessi, di "andare a fare l'attore": era piuttosto entrare a far parte di qualcosa.

Quando ho preso contatto con loro, non sapevo cos'era un gruppo teatrale, in che modo lavorasse nè perchè fosse diverso da un teatro tradizionale. Però ritrovarmi con loro ogni giorno in un sottoscala ad inchiodare cantinelle, a cucire costumi, ad esempio, mi piaceva.

Ciò che mi mancava, credo, era il senso di far diventare quello che facevo un lavoro nel pieno senso della parola. La mia attività la vedevo come una strada senza uscita: una situazione stagnante esattamente come è stagnante il sud, qualcosa che è lì, che può essere meraviglioso, che ha una carica incredibile di seduzione, e che non riesce a muoversi di un passo, non esplosione mai.

A Carpignano

Il primo incontro con l'Odin Teatret è stato a Carpignano, nel luglio del '74. Innanzitutto devo dire che l'Odin Teatret io non l'avevo mai visto, il solo nome che conoscevo era questo Eugenio Barba allievo di Grotowski... Poi devo dire che anche Grotowski allora lo conoscevo molto poco, sapevo che aveva scritto un libro importante che, tra l'altro, non avevo nemmeno letto. Soprattutto la ragione per cui sono andata a Carpignano è stata la curiosità di vedere un gruppo teatrale in rapporto al sud, che era una cosa che direttamente mi interessava per il mio lavoro. Quello che ho trovato non è stato affatto quello che mi aspettavo. Era un gruppo che stava lì, lavorava fino in fondo per i fatti suoi, e il rapporto con gli altri ne veniva dopo, a posteriori. Non sembrava per niente un gruppo che avesse voglia di lavorare nel sud per e con la gente del sud. Alle sette di mattina si mettevano in una sala e cominciavano a fare delle cose



strane che non avevano apparentemente niente a che fare con l'essere attori.

Io entro in sala, Eugenio Barba parla di cose che non capisco e comincia a far fare delle cose a Iben... Insomma, non ho capito niente; per me non c'era nessuna connessione direttamente logica tra le cose che vedevo e che facevo e una qualunque immagine dell'attore.

Non ho fissato l'immagine di un gruppo; ho avuto subito la sensazione di incontrare delle persone. L'unica cosa che me li ha fatti individuare come gruppo è stata quella specie di divisa che avevano, quei pantaloni colorati, cuciti da loro, che non avevo mai visto prima. Era qualcosa attraverso la quale associavi l'uno all'altro, visivamente li riconoscevi in relazione, ma non ho pensato in quel momento che interrelazioni potessero esserci tra di loro. Sembra ridicolo, detto così, ma con il teatro, con l'attore, per me non c'entravano niente. Dopo aver visto *Johann Sebastian Bach* (uno spettacolo di clowns fatto da Odd, Jan e Iben, a quel tempo, n.d.r.) però, mi ricordo di aver pensato "ecco, tutto quello che abbiamo fatto in sala è giusto".

La verità è che di fronte a tutti i miei interrogativi, lì c'era

qualcosa di molto definito, di molto chiaro, di molto semplice, anche se non capivo esattamente di cosa si trattasse.

La storia continua che io ritorno al mio gruppo, e decido di lasciare. Decido di lasciare perchè mi convinco che il teatro non è possibile, che non ci posso vivere, che tutto sommato posso anche usare la mia laurea in archeologia...

In fondo, il teatro è facoltativo, no?

A Holstebro

Quello che mi ha spinto ad andare a Holstebro è stato il fatto che non dovevo lavorare con loro. Se mi avessero detto che avevano proprio bisogno di un attore, non ci sarei andata mai. Tutto sommato, sono partita sulla negazione del teatro, o meglio, del "fare l'attore". Ho passato due anni lì a Holstebro, posso dire, senza pensare. Per due anni, per me, il teatro non c'è stato: una specie di vuoto. Tutte le mattine ero in sala alle sei, non un quarto d'ora più tardi, e alla sera ero distrutta. Sotto la doccia alle volte, mi ricordo, piangevo, e la mattina dopo ancora lì, alle sei. E tutta questa disciplina mi sembrava necessaria.

Il teatro non esce fuori direttamente da questo lavoro ma, ancora una volta, lo incontro per altre vie. Quando si è deciso che potevamo, Toni, Francis e io, restare all'Odin o nei paraggi, si è posto un problema anche di sopravvivenza, dato che, ad esempio, il mio sussidio del ministero degli esteri era finito. È stato per questo che abbiamo ripreso lo spettacolo di clowns. *Johann Sebastian Bach* è esistito per darci da vivere.

Oggi, dopo cinque anni, se parlo in termini di mestiere dell'attore, posso dire una serie di cose, posso dire che quello che ho fatto è servito ad affinare dei mezzi tecnici, a scoprire delle possibilità espressive di me come attrice. Posso razionalizzare, posso anche fissare i punti, momento per momento, dove sono scattati i meccanismi che oggi mi permettono di essere in tre spettacoli dell'Odin (*Anabasis*, *Il Milione*, *Ceneri di Brecht*, n.d.r.), posso datarli con precisione. Però adesso è il dopo. Allora non è stata per niente la strada verso il "diventare un'attrice". L'ho fatta perchè giorno per giorno mi scontravo con una serie di difficoltà che mettevano a prova la mia persona e che, evidentemente, mi davano quel tanto di soddisfazione sufficiente e spingermi a continuare. Certo, è oggettivo che ho imparato delle cose, diciamo anche tecniche, però, a livello personale, penso che non sono per niente quelle le cose che mi sono servite. Le cose che mi hanno profondamente cambiata come persona, che sono state veramente importanti, sono state il modo di togliersi dagli impacci, il modo di aver rapporto con gli altri, la possibilità di affrontare o aggirare un ostacolo... Cose di questo tipo.

Dopo tre mesi in Oriente

Sono stati quei tre mesi di lavoro con Iben e Toni, lontano dall'Odin, da soli, senza l'intervento di Eugenio. Abbiamo fatto un viaggio e abbiamo lavorato. Al ritorno, senza capire assolutamente come e perchè, quello che facevo "funzionava". Fai delle cose che per te sono addirittura vecchie, e improvvisamente "funzionano", è questo il termine che si usa all'Odin, non "sono belle", non "sono espressive", ma "funzionano". A quel punto mi sono trovata attrice.

Cosa mi succede allora? A livello personale, non di mestiere, Silvia si rilassa, cioè si sente più in pace, si sente, tutto sommato, più accettata e si accetta di più, comincia a sorridere. Nel lavoro comincia a trovare un equilibrio, perchè sa quello di cui ha bisogno, comincia a conoscere le cose che le servono. Ma a livello di mestiere, non si rilassa per niente Silvia, comincia ad avere paura, perchè sa che per funzionare adesso le ci sono voluti cinque anni di buio, e sa molto bene che per funzionare domani ha bisogno di molte altre ore di buio, di molte altre ore per riscoprire la strada del "non fare l'attrice".

Il buio ha due facce, per me. Una è il semplice coraggio di mettersi in una sala per una certa quantità di ore al giorno e lavorare. Lavorare significa crearsi dei problemi concreti, specifici, come un qualunque ricercatore: una cosa molto scientifica. Prendi una parte del tuo corpo, un aspetto dell'acrobatica... c'è una scelta incredibile. Però intanto affronti il buio, se hai il coraggio di farlo ogni giorno e andare fino in fondo. L'altro tipo di buio è mettersi in situazioni difficili. Non ha a che fare direttamente con il lavoro dell'attore, ma ha a che fare con il crearsi delle situazioni sconosciute. La prima faccia rischia la routine, la morte. È il pericolo di infognarsi, di guardare la stessa cosa ogni giorno ma con lo stesso occhio. Nell'altra faccia, il rischio, molto personalmente, è quello di "sballare", cioè di uscire completamente fuori del lavoro dell'attore. A un certo punto puoi negarlo, dire basta, fare altre esperienze oppure, al contrario, puoi finalizzare queste cose sconosciute, assolutamente al di fuori, al tuo lavoro. Allora il lavoro dell'attore è qualcosa a cui ritorni, arricchito ogni volta. Per me c'è una dialettica; potrei dire una dialettica corpo-mente, tecnica-immaginazione. Da una parte tu affini delle cose a livello di strumenti, dall'altra affini te stesso, e non esiste l'uno senza l'altro. Se il mio buio non vuol dire esperienza di vita insieme a lavoro concreto, "scientifico", non credo che mi dia molto alla fin fine.

Nel paese di Zampanò

Dal momento in cui Silvia ha funzionato, il mio lavoro è stato *Biglietto da visita* (presentazione del lavoro di training personale, mostrato a Ferrara il 9.4.80, n.d.r.). Mentre la mia attività quotidiana, prima, era in sala con dei compagni, soprattutto con un occhio esterno che mi guardava, adesso Silvia lavora più sola, perchè ha cominciato a capire non tanto quello che funziona, ma soprattutto i canali per arrivare a quello che funziona; conosce più o meno la strada, i binari su cui può camminare. Ho fatto delle cose molto semplici; si trattava di individuare i principi che seguono nel mio lavoro. Mentre prima lavoravo con delle indicazioni di qualcun altro, dall'esterno, adesso le indicazioni me le creo io. Decido di fare un lavoro sullo spazio, di fare un lavoro sui ritmi, e lo faccio da sola. Non c'è più bisogno di qualcuno che mi *indichi* la strada, ho solo bisogno di *incontrarlo* lungo la strada.

Ho voluto fissare tutto ciò, e quando l'ho mostrato a Barba, lui mi ha detto "questo è il tuo biglietto da visita". Come dire "è come se tu mi presentassi te".

Per me, *Biglietto da visita* è l'immagine del punto in cui sono e che di me do agli altri. Ma non è detto che gli altri ti vogliano usare per quello che sei.



“Berlino ovest est”

Quando abbiamo cominciato ad affrontare il problema di questo spettacolo su Brecht (*Ceneri di Brecht*, attuale spettacolo dell'Odin Teatret, n.d.r.), Barba ha posto tre punti di partenza: l'*Opera da tre soldi*, *Madre Coraggio* e il *Cerchio di gesso del Caucaso*. C'è stata una vera e propria distribuzione dei ruoli: Katrin a Iben, Madre Coraggio a Else Marie, e così via. A qualcuno Barba ha detto di trovarselo da soli il personaggio, e a me ha detto “Silvia è Gruša del *Cerchio di gesso del Caucaso*”. Poi, il primo giorno che sono entrata in sala a lavorare con lui da sola, mi ha detto “se tu sei Gruša nel *Cerchio di gesso*, che cosa sei negli altri due?”, e io ho risposto “in *Madre Coraggio* una sguattera e nell'*Opera da tre soldi* una cameriera di bar”. Eugenio mi ha detto di comprarmi un cappello da cuoco e una “mantesina”. Poi, di fatto, il *Cerchio di gesso del Caucaso* è scomparso totalmente dal nostro lavoro per lo spettacolo, ma io sono rimasta Gruša.

Il mio problema non è stato trovare che personaggio o che personaggi interpretare, ma trovare il mio posto nello spettacolo; in quanto Gruša, in quanto Silvia. Il mio problema non è stato cosa volevo esprimere; è stato analizzare oggi, nel gruppo, nella storia che ho avuto in questi cinque anni e probabilmente nello spettacolo (e per me gli spettacoli dell'Odin riflettono sempre la situazione del gruppo in quel momento) che posto ho. Non è che sapessi che avrei saputo fare un cuoco e che non avrei saputo fare un altro personaggio, questo non lo sai mai quando ti metti a lavorare, all'inizio. Ciò che ho sentito in quel momento

rispetto a me come persona è stata l'esigenza di capire qual era il mio posto, nel gruppo e nello spettacolo.

Quando Eugenio ci ha detto di fare una presentazione, io ho detto le cose che per me sono importanti. Ho avuto non più di un minuto e mezzo per pensare, forse due. Ho detto “Il mio nome è Silvia. Da cinque anni lavoro in Danimarca. Vengo dal sud Italia. Qui faccio da mangiare per i miei compagni”. Non è che io sia venuta dal sud Italia e sia stata a lavorare cinque anni in Danimarca “allo scopo di” cucinare per i miei compagni, non c'è una finalità, ma di fatto ora, qui, io cucino per i miei compagni. Le ultime volte che ho fatto lo spettacolo, mi sono scoperta a passare delle ore a pensare a cosa dovevo comprare per fare la zuppa. La zuppa è diventato il mio problema più importante. Mi sono accorta che, se passo un'ora o due a ripetere la canzone o a provare il mio modo di camminare, ne passo cinque o sei a inventare la zuppa, a procurarmi gli ingredienti, a stabilire i tempi di cottura.

Qualche giorno fa, mentre ci pensavo, mi sono detta “tu sei scema”. Ancora una volta, come negli anni di buio, come in tante altre occasioni... Mi sono detta “sei proprio scema; praticamente questo teatro che alla fine hai incontrato, in che cosa si risolve? tante rivoluzioni femministe affinché la donna non stesse più in casa a cucinare e tu fai lo stesso...”. Be', questo è il segreto, questo è il vero segreto: come fare, tutto sommato, le stesse cose che quotidianamente ti appartengono.

Ma vuoi mettere con che sapore?

Cora Herrendorf. *Il rifiuto dell'esilio nella società e nel teatro*

Viaggio per il teatro

Appena ho cominciato a pensare a queste pagine ho deciso di dedicarle a qualcuno. Ai miei figli? Ai miei genitori? Ai miei mariti? Ai miei maestri? A me stessa? Ai morti in Argentina? Ai vivi in Argentina? E no. Bene, le dedico a Nando Taviani e basta, senza spiegazioni.

Ho sette anni e studio danza classica, mia madre mi porta da una attrice molto brava e tutti i sabati studio teatro con lei. Poi la danza libera o espressione corporea. Poi fare da maschietto in uno spettacolo perchè ero la più alta. La mia professoressa di danza classica usa il bastone per correggerci quando la posizione non è corretta.

Dodici anni. Un corso di teatro con Rodolfo Martens porta tre anni dopo di leucemia. Continuo l'espressione corporea. Arrivo ai diciassette anni finendo la scuola superiore, e inizio l'Istituto di Teatro dell'Università. In Argentina un nuovo colpo di stato, governo Onganía. Milito nel Pc argentino. Sono terribilmente settaria. Scopro in questo istituto per la prima volta un omosessuale, una lesbica e un fidanzato. Inizio a studiare con un altro professore, Carlos Gandolfo. Due anni con lui. Nell'istituto si fa *Antigone*, io faccio parte del Coro Greco. Continuo espressione corporea. Studio Stanislavskij.

1969. *Fuego Asoma*, spettacolo presentato nel Giugno 1969, nella sala del Centro per la Sperimentazione Audiovisiva dell'Istituto Torquato Di Tella. "Abbiamo voluto fare un prodotto giovane e nostro, per questo abbiamo cercato attori che avessero appena cominciato e abbiamo rifiutato i divi", informa Jose Maria Paolantonio, regista dello spettacolo. In quello spettacolo dicevamo "È PROIBITO PROIBIRE".

Cambio il mio cognome paterno e mi metto quello materno (da noi si usa così e poi sembra meno ebraico). Leggo in una rivista americana un articolo su un regista polacco, si chiama Grotowski.

1969. Arrivano in Argentina un clan di registi: Renzo Casali, Liliana Duca e Antonio Llopis. Mi innamorò di loro, comincio a studiare con loro. Venivano da Praga e da Madrid. Mi parlano dell'individuo. Attivano, mi raccontano del maggio francese, si fanno assemblee e si inventano tutto. Maggio rapidamente trasformato in mito e il Centro Drammatico Buenos Aires in un punto di riferimento per la nuova intelligencía di Buenos Aires. "L'uomo ha perduto la capacità dello stupore, in definitiva ha perduto il sentimento" sostiene Renzo Casali autore e direttore teatrale e creatore del Centro Drammatico Buenos Aires. Montiamo *Hipocondricos* "...la sua ricerca è per la autenticità perduta

dell'uomo, e partendo da e analizzando la società in cui viviamo, i rapporti che esistono fra uomo e uomo, ci troviamo con una mentalità meccanicizzata..." ecc. ecc. Credo rapidamente in tutto questo e ne faccio parte presente della mia vita. Facciamo rivista e mescoliamo di illusioni. Anni dopo mi sposo e mesi dopo mi separo. In quella che tempo dopo fu la Comuna Baires la mia separazione fu vissuta male, giudicata e criticata. Me ne vado a vivere con Horacio, un anno dopo nasce Maximiliano. In quel periodo nascono spettacoli ma la maggior parte delle proposte di valore non possono nascere, cominciamo molti lavori che muoiono in breve tempo.

"*Clarín*", Matutino de mayor circulación di Buenos Aires, 7 Giugno 1970:

"*Los Hipocondricos*: tre attori molto buoni che meritano un altro testo". Facciamo finalmente la Comuna Baires all'alba di un 5 maggio, non importa l'anno. Ho detto "sì, giuro" e lì è cominciato il ballo. Andiamo a Nancy nel 1973 con la valigia piena di speranze, giocando all'affettività, diciassette persone facciamo un matrimonio a retta, una giunta affettiva, una giunta iperaffettiva, una lista affettiva, un mixage affettivo.

Gli italiani ci vedono arrivare a Milano e si innamorano del nostro teatro, della nostra affettività caotica, del nostro coraggio latino-americano e olè. *Water Closet* è un esito. Ma noi eravamo già un po' malati di talento, ed è una malattia difficile da combattere.

Dentro stavamo p'al carajo, fuori eravamo un "paese" stregone.

Dio salvi la Comuna, Renzo e i comuneros, e olè.

Torniamo a Buenos Aires quando fa molto caldo, climatico e politico; e olè a cercare vecchi contatti e continuando ad essere paese.

Sequestrano Horacio, io torno a casa con Maximiliano e Coco mi dà la notizia. Sento freddo nonostante faccia caldo. In silenzio, quasi senza piangere, assemblea e Maxi tanto piccolo e Monica adolescente che viene con me e me ne vado a casa dei miei genitori. Esilio volontario di tutti i comuneros. Mi sento male. Spero. Cosa spero? Mi faccio forte perchè io sono "il paese", io sono "rivoluzionaria" e non so... Spero.

Qui dico "grazie César, grazie Fernando" le uniche due persone della Comuna che mi son state vicine in quelle ore e anche dopo, quando Horacio torna la notte dopo, e io scendo con l'ascensore ad aspettarlo e guardando da dietro la porta con la paura di come può stare.



E Horacio sogna la notte e piange, e viene Raul un medico amico, e Horacio cammina col bastone, piano Horacio perchè non funzionano i riflessi, perchè la picana fa male ai riflessi. E la Comuna? Dove erano loro? Gli altri abitanti del paese? E ci contestano perchè Horacio e io ce ne siamo andati due giorni al mare (reazionari ci dicono) e assemblee quando torna Renzo dal suo esilio perchè non sia cosa che anche a lui... e il teatro? E tante ore? E tutto quello? Horacio non torniamo in Italia con loro. Horacio voglio che restiamo qui, scelgo il suicidio, l'altro è la morte, ci hanno lasciati da soli! E per un momento reagire. E scegliere. Ciao ragazzi. E poi ricevere lettere e la Comuna che torna in Italia e ci accusa di essere reazionari nuovamente, e alcuni che dicono (che coraggio! Oh dolore!) che la tortura di Horacio è stata una sua invenzione per poter noi restare in Argentina! E io che voglio fare un processo! E gli altri amici che mi dicono di no, ferma, non essere pazza, non vale la pena. E tutto che si trasforma in un odio viscerale.

Mi toccarono il culo! E il teatro?

Fare un'altra Comuna, ricominciare tutto di nuovo. 1974 e Comuna Nucleo. Vedi Renzo che anche noi siamo capaci? E fare tutto il contrario, scegliere gente molto debole affettivamente e fare una famiglia, essere genitori buoni, non cattivi come quelli che ci lasciarono da soli. E non uscire ancora dalla pazzia. E il teatro: *Herodes*, la rivista *Cultura*. 1976 venivamo in Italia con *Herodes*, girare per tre mesi, e

poi il golpe di Videla e decidiamo di restare in Italia per un po' di tempo. Non abbiamo neanche soldi per tornare. 1976 primo incontro faccia a faccia con Barba Eugenio e cominciare a uscire dal sogno, dal letargo, dalla paura. Ma l'odio continua mangiando dentro.

La Comuna Nucleo non si sostiene, e noi anche non vogliamo più essere Comuna. Ma come fare?

Scrivo in Firenze 1976 "Sogno che le mie mani allargano le mie vene, che la mia faccia contiene il mio corpo che il sangue caduto ieri sera potrà aprire corsi con un grido, convertito in fiume di rabbia. Sogno che sto arrivando al momento di non odiare, ma comunque far scoppiare la crudeltà di questa schifosa ingiustizia che cade sul mio popolo ferito. Sogno che assieme a loro alzo qualche bandiera fatta di pelle senza cimiteri, fatta di occhi addolorati, di parole con secoli. Sogno amico che tu e io, quello che non conosco e che mi aspetta armato dietro l'angolo, sogno che insieme si potrà. Allora non mi addormento perchè se lo facessi mi starei vendendo di nuovo, come in tante storie, dove, alla fine del racconto, tutti si buttano a mangiare la merda, le viscere strozzate, il cuore bollente dei miei compagni morti. Non ho il diritto di morire oggi, perchè la mia morte porterebbe altre morti, perchè non potrei uccidere chi devo e questo, sottoterra, divorata da vermi sinistri, questo, oggi, non potrei perdonarmelo mai". Eugenio e questa piccola coscienza appresa tanti secoli prima, quando

anch'io andavo alle manifestazioni con la minigonna e il megafono, questo e Dan vecchio amico morto da tanto tempo, mio figlio, Horacio vivo e lo sguardo di Iben e Torgeir mi permettono di continuare a vivere. Ma ancora senza molta voglia.

Il mio gruppo sta morendo e io ne sono conscia, che fare? Non resuscitarlo. Lavorare soli, comincio tutto daccapo, cento volte se necessario (per principio) ma che pesante si fa tutto questo! E che duro! E allora compaiono i critici e ti guardano da dietro gli occhiali (anche se amici) e ti dicono che erano felici quando ti vedevano piangere in *Herodes* strappandoti a pezzi, perchè dicono che quella, *quella* ero io e quindi che devo continuare a strapparmi. No caro. Non voglio!

Mi stai diagnosticando la morte e io voglio ancora continuare a vivere. Sono vicina alla pazzia e devo difendermi.

1977. Ferrara. Antonio Slavich. Grazie. Manicomio di Ferrara e lavorare. Decidiamo di tornare in Argentina. Torniamo. La maggior parte degli "amici" ci dicono che siamo pazzi, che tornare è una follia ora che ci siamo stabiliti in un posto. Un posto. Un posto nella terra di nessuno. Cascina Terme, convegno dei gruppi di base.

"Come cazzo vi spiego quello che succede in Argentina?"

Lì in Argentina venivi nel salotto di casa, proiettava i videotapes del lavoro nel manicomio di Ferrara, andare in Perù a incontrarci con l'Odin e con Cuatrotablas, pensare di fare un altro figlio, vedere gli amici, constatare i morti. E il Teatro?

Ecco lì il mio teatro! Carajo!

Vogliamo portare l'Odin in Argentina e nel frattempo vogliamo a vivere il trionfo dell'Argentina nel Mondiale di Calcio.

Pianifichiamo tutto perchè venga l'Odin: a Buenos Aires non si può. Motivi? Che vogliono che gli si racconti? Non si può. E tornare a Ferrara, un nodo alla gola, ma sicuri che per ora è qui che dobbiamo stare, rimanere, aspettare e lavorare. Così si ricomincia di nuovo, tutto daccapo. Corsi! Si vendono corsi! E il Terzo Teatro, e quei disgraziati che non ci chiamano per niente! E darci dentro con l'intelletto per inventare cose e corsi. E alla fine entra Puccio, e poi Paolo e Annarita e Nicoletta e il Teatro Nucleo comincia a camminare, entra Silvia.

Raccontarvi adesso la storia del Teatro Nucleo? Se siete interessati il nostro telefono è: 0532/24153, la direzione del teatro è in via Quartieri n. 8 - ex reparto "B" dell'Opp di Ferrara.

1979: nasce Natascia, *I Funesti*, *Puccio e Paolone Clowns*, *Chiaro di Luna*, *Luci*, *Eresia*.

Maximiliano ha 7 anni, Natascia ha 8 mesi, io ho 30 anni.



Il mio teatro

Sono venuta qui che non conoscevo il teatro.

Ero interessata al tipo di ricerca che facevo queste persone; per me era qualcosa di naturale, tanto che la prima volta che arrivai in questo posto e le vidi lavorare mi sembrava di averle sempre conosciute.

Questa ricerca che ora io pratico la chiamo "l'armonia con lo spazio". Non subire gli eventi ma partecipare ai cambiamenti. La qualità principale che questo lavoro comporta è quella di essere in balia di tutti i venti; come sospesa per aria, in preda alle correnti.

Questo non vuol dire essere priva di radici, anzi, queste ci sono e scavano verso qualcosa che non conosci, qualcosa di molto debole e di molto forte nello stesso tempo.

Ricevi tutto, senti tutto.

E questo perché non sei mai sicura di niente, non pensi mai di essere arrivata.

Durante lo spettacolo per strada, sui trampoli, vedi le cose dall'alto, vedi in modo diverso le cose dove abitualmente vivi.

La mia figura è come quella di un eremita, un santo che arriva e predica alla gente e che subito si può cambiare in guerriero, cavaliere.

Una faccia che benedice, ed una che maledice, un mendicante o un cieco.

A Santarcangelo iniziai lo spettacolo comparando da un monastero, ed un frate che mi guardava mentre mi preparavo.

La mia azione si svolge lentamente, scendo per strada stretta vicino a cancelli di ferro molto grandi, vicino alle immagini sacre dei muri, in luoghi austeri.

È un lavoro, ma soprattutto un'esperienza. In fondo attraverso questa figura alta con la maschera bianca cerco una donna e i rapporti con i miei compagni.

Antonella Bottai

Cesar Brie. Il rifiuto del mestiere come trappola delle possibilità di azione

Grafie d'attore

Il teatro era l'ultima cosa a cui avrei dovuto dedicarmi. Ero un promettente scacchista quando decisi di cominciarci a fare teatro. Lo facevo nella sala da pranzo di casa mia (madre e cinque figli) nove anni fa, cioè a 17 anni. Avevo letto Stanislavskij (in Argentina un mito) e poi *Per un teatro povero* di Grotowski. Leggevo gli esercizi sul libro e li realizzavo nel modo in cui li immaginavo. Tutto ciò sino a esaurimento della pazienza dei vicini di sotto, ossia quelli del 12° piano. Allora rimandavo. Scrivevo poesie e credevo di essere un bravo poeta. Il tempo per il teatro era il tempo che prima dedicavo alla militanza politica. Lavoravo e studiavo. Si profilava già il piccolo Stakanov del teatro di base. Poi vidi *Water Closet* (poi chiamato *La Tortura* per gli europei) del Centro Drammatico Buenos Aires ed entrai a lavorare con questa gente, prima come allievo dei corsi, poi come venditore di riviste, poi come attore scadente, poi come compagno comunero, come promessa poetica, ma sempre e fondamentalmente come venditore di riviste e mano d'opera di bassissimo costo grazie ad un sostanziale masochismo e alla forza dell'ideologia.

Il Centro Drammatico Buenos Aires è diventato poi la Comuna Baires (sono uno dei suoi tristi fondatori) e la Comuna Baires è venuta in Italia scappando dal fascismo che prendeva il potere in Argentina.

Ho lavorato in quattro spettacoli con la Comune Baires, e parlare di essa richiederebbe un libro intero. Accenno solo ad alcuni aspetti. La fine: la Comuna Baires così come era nata, come luogo di ricerca teatrale, autosufficiente economicamente, dove l'economia era comunitaria e l'assemblea l'organo libero di governo, luogo di scambio intellettuale, di consolidamento e sviluppo di rapporti umani, non esiste più. La sua morte fisica è datata 1975. La sua morte reale è anteriore, alcuni mesi dopo la sua nascita.

L'economia: La Comuna Baires vendeva libri per sopravvivere. In realtà vendeva abbonamenti e non consegnava mai i libri promessi. Non riuscivamo a capire che questo modo di fare non ci faceva sopravvivere se non ingannando gli altri, mangiando male, vivendo (a Monselice, vicino Padova) in condizioni disumane.

Spesso si parla del metodo e del lavoro attoriale della Comuna. Chi vuole conoscerlo non ha che da leggere ciò che essa ha scritto. Il punto di partenza è Stanislavskij ed in particolare la sua ricerca sulla memoria emotiva. Si lavora sulla costruzione del personaggio, sull'entrare in situazione. La parte corporale era affidata ad alcuni esercizi di danza classica ed altri di libera espressione rapportata



all'immaginazione. Il conduttore racconta delle immagini determinate come luoghi in cui il corpo si muove. Ed uno appunto deve muoversi. La voce veniva usata in un sistema tonale. Cioè si emetteva un suono (coricati) e questo suono si riempiva di volume, poi con la respirazione il suono si alzava. (Ovviamente di una terza, poi un'altra, infine l'ottava del suono base). Oppure si alzava in scale diatonica. Si lavorava sul rilassamento e su esercizi di rapporto; specchio ed altri. Questo costituiva l'aspetto più serio della ricerca della Comuna e l'unico da cui ho ricavato qualcosa. I nostri rapporti personali determinavano poi i modi del lavoro creativo, e persino i suoi tempi.

Il rapporto con l'esterno e la realtà: vivere in comunità ci

costringeva ad affrontare i problemi di rapporto fra di noi, il problema del leader, della leaderessa (moglie del leader) e del leaderini (di cui ho fatto parte).

Non avevamo una esistenza tranquilla, sia per le nevrosi dei singoli sia per una struttura che di nevrosi e insicurezze ne produceva a bizzeffe.

Quando conobbi la Comuna mi interessò l'analisi che essa faceva del Teatro Indipendente Argentino, movimento di teatro popolare e militante dell'Argentina degli anni Trenta e Quaranta. La Comuna criticava il fatto che esso si fosse occupato dei contenuti senza riflettere nè sulle forme nè sulla funzione del teatro. E sviluppando questi argomenti scopriva in essi la morte del Teatro Indipendente. Poco fa ho letto un opuscolo *Teatro 80 - Potere e creatività della Comuna Baires*, in cui Casali parla del teatro di base in Italia. Ero incuriosito perchè non avevo mai visto Casali nè nei momenti di incontro nazionali più significativi, nè nei convegni dei gruppi di base lombardi e milanesi, luogo dove la Comuna ha sede. Bene, Casali parla dei gruppi di base e del loro fallimento; delle loro teorie sbagliate della loro povertà e pressapochismo espressivo. Ma parla di qualcosa che non esiste. Mette in bocca a noi cose che non abbiamo mai detto. Sostanzialmente si costruisce un nemico da abbattere (o soggetto da criticare se vogliamo).

Risulta evidente un fatto: chi legge quell'articolo e non ha vissuto l'esperienza dei gruppi di teatro di base potrà non essere d'accordo con le teorie di Casali ma sicuramente è in disaccordo con ciò che Casali si è immaginato che fossero le tesi dei gruppi di base. Ma questa è miseria culturale e non vale la pena di trattarla a lungo. Aggiungo che se sono stato zitto riguardo la storia della Comune e riguardo il presente (quest'articolo) l'ho fatto perchè di fronte alla repressione nei confronti della Comuna ho deciso di appoggiare la sua sopravvivenza.

Un ultimo cenno sul verismo e la violenza che è possibile vedere negli spettacoli della Comuna. La violenza come mezzo negli spettacoli è nata quando la ricerca si è anchilosata ed i rapporti deteriorati. Non è stata mai una scelta espressiva ma il modo in cui i rapporti di potere e le tensioni fra le persone si manifestavano per quello che erano. Rapporti avviliti, paure, sopraffazione. Giustificare questa violenza rifugiandosi sotto le vesti del bisogno di esprimere una realtà violenta come quella del fascismo in Argentina è mentire. È nascondere una incapacità attoriale e di sintesi scenica. È sublimare in una "ascesi del dolore e della sofferenza" un proprio rapporto di violenza. Sono svenuto tre volte durante gli spettacoli della Comuna; due perchè la sberla vera che ricevevo era troppo forte e creando vuoto d'aria nell'orecchio sinistro provocava la perdita dei sensi. Mi manca grazie a queste sberle un pezzo di dente. L'altra volta sono svenuto per deperimento organico. Cioè il lavoro era troppo e si mangiava una volta al giorno in mensa. Non accuso nessuno di questo. Ho partecipato a questa esperienza convinto e giustificavo ogni cosa. La storia di questa adesione ad un sistema tutto sommato punitivo e bestiale è lunga e difficile. Non è possibile farne una analisi in queste righe. Il dolore che da piccolo giustificavo con la morale cristiana l'ho giustificato poi con l'ideologia e la morale del sacrificio del comunista. Al rigore ero allenato da dodici anni di scuola repressiva e da diciassette anni di vita in un paese con istituzioni di stampo fascista.

Ho lasciato la Comuna nel 1975 ed ho cominciato a lavorare

da allora sino ad oggi al Centro Sociale Isola. Eravamo in cinque ex della Comuna e siamo diventati il Teatro Tupac Amaru dell'Isola, quartiere sottoproletario di Milano.

La nostra prima azione fu un laboratorio teatrale. E la programmazione culturale del Centro Isola. Ciò che interessa adesso è il mestiere teatrale, e solo di quello cercherò di parlare.

Nel nostro laboratorio facevamo capriole (avevamo visto i films dell'Odin) ed improvvisazioni, con oggetti o su situazioni decise a priori. Lavoravamo sul contatto corporeo e sul rilassamento. A questo si aggiunse ogni tecnica che ci interessava: esercizi di danza, il lavoro plastico di Grotowski, la danza senza musica ed il legame dei movimenti dell'Odin Teatret, la tecnica del clown, il lavoro vocale sui risuonatori e quello sulle altezze di Roy Hart, un lavoro sulle gambe fatto ancora con Tage e l'acrobatica conosciuta più profondamente grazie ad un seminario di Tom (ambidue dell'Odin).

Questo gruppo (l'Odin) rappresentò per noi l'unico lavoro scientifico sul corpo (insieme a quello di Grotowski) in cui era possibile andare oltre la ripetizione del gesto tecnico.

Il quartiere Isola presenta contraddizioni che impediscono una chiusura da laboratorio per un lungo periodo. Le bande devastatrici di bambini, le loro richieste che non erano certo soddisfatte dai films gratuiti che proiettavamo ogni tanto, la richiesta implicita di appoggio all'azione politica del Comitato di Quartiere col quale lavoravamo, i problemi della scuola, la stessa sopravvivenza del Centro Isola su cui da cinque anni pesa la minaccia di sgombero, tutto questo determinò ulteriormente il nostro modo di fare teatro. Così cominciamo a fare agit-prop e animazione teatrale. Feste popolari, spettacoli di altri gruppi, inchieste.

La nostra prima parata fu costruita con i membri del nostro gruppo (5 o 6) ed una dozzina di compagni che non facevano teatro ma che avevano voglia di fare e di truccarsi.

L'abbiamo fatta dopo un mercatino rosso. Era una parata d'invito ad una festa, contro il matrimonio, e con un numero di clowns, (fatto dagli attori, cioè da noi).

Usavamo il teatro contro la speculazione edilizia, contro il carotefono ed insieme a Santa Marta contro lo sgombero dei Centro Sociali, per la rioccupazione di Santa Marta, ecc. Preparavamo delle scenette di uno o due personaggi e le facevamo nei cortili del quartiere, davanti alle scuole. Avevamo costruito una piccola banda che annunciava le iniziative che facevamo all'Isola.

Quando ci fu la polemica fra il teatro di base e concetti come terzo teatro, dopo Pontedera, facemmo scenette di presa in giro del training, del teatro orientale. Contemporaneamente facevamo corsi di teatro (li tenevamo noi) dove tramite il lavoro sul corpo, il contatto fisico e l'improvvisazione cercavamo di sbloccare l'espressività dei singoli.

Molte tecniche le abbiamo inventate in questi seminari, alcune persone rimanevano con noi a lavorare e sostituivano coloro che se ne andavano. L'economia era ed è ancora il nostro punto debole. Col tempo però, sono riuscito a vivere del teatro o con gli spettacoli o con seminari.

Il più bell'intervento di strada che ho fatto è stato la rioccupazione di Santa Marta.

Il nostro primo spettacolo "serio" (e brutto) è nato in questo periodo: *Se nulla succede*, una serie di scenette comiche e drammatiche sull'emigrazione e l'emarginazione.

Poi abbiamo fatto una fiaba.

Abbiamo fatto questo spettacolo in un ospedale psichiatrico ed è stato l'inizio della crisi che ha portato il gruppo a non fare più nulla, a sciogliersi: l'ospedale non era aperto ed i malati segregati.

Eravamo complici di quella situazione, e poi cosa significava fare teatro in quel modo. Per la prima volta in tre anni e mezzo di lavoro ci siamo chiesti se non era tutto sbagliato. Le tecniche non ci convincevano più. Non ci interessava più "fingere" e la nostra azione teatrale ci sembrava falsa, pedante, demagogica. Eravamo diventati complici di una situazione carceraria come quella del manicomio e per di più complici idioti. Di fronte al disagio reale la nostra finzione ci sembrava una masturbazione, un modo per opprimere ancora. Un po' di verità risiede forse, nel fatto che era finito un periodo (almeno per noi) che tutte le energie veramente progressiste di quegli anni erano recuperate a progetti di segno opposto che le svuotavano. E la buona fede non giustificava nulla. Abbiamo cominciato a sentirci dei pagliacci ignoranti ed abbiamo smesso di fare ciò che facevamo. Questa crisi era vissuta da tre di noi e ciò ha decretato la fine del gruppo (6 persone).

Da questa crisi è nato dopo un po' di tempo il mio spettacolo *A rincorrere il sole*. L'ho fatto in 15 giorni ed il lavoro posteriore è stato di togliere il più, ciò che era superfluo. Io volevo non recitare, non fingere, cioè fingere come nella vita rendendo evidente anche ciò. Era per me confrontarmi con un modo di fare, con un'etica. Se quel lavoro fosse stato un fallimento io avrei lasciato il teatro.

Invece *A rincorrere il sole* mi stupì. Trovai che le mie malattie, la mia disperazione non era solo mia. Apparteneva a tanti, ed io avevo interrogato me e gli altri. E avevo senza volere dato anche della forza. Non volevo raccontare me stesso. Volevo solo essere lì, mentre lavoravo, e non dietro a tecniche recitative. Era così semplice dopo tutto. *A rincorrere il sole* è diventato anche una verifica della mia disponibilità a darmi, ad analizzare col corpo. Così dopo che lo spettacolo è finito io resto seduto e poche volte ci sono applausi. Ma io aspetto che arrivi qualcuno perchè mi sento solo e questo qualcuno arriva ed insieme si verifica la comune malattia o la comune diversità se l'altro ha capito veramente qualcosa che però non gli appartiene. Ho lavorato due volte a Ferrara e Padova in un ospedale psichiatrico coi degenti. Ed i degenti mi hanno permesso di farlo, non sono andati via. La difficoltà l'ho vista negli infermieri, almeno a Padova. Se una persona mi parla io rispondo Non voglio imporre niente. Qualsiasi avvenimento, nel momento dello spettacolo, ne fa parte. Così cerco di non vanificare il tutto negando la realtà nel momento in cui la realtà è altro da quello che io avevo previsto.

Un ragazzo una volta si è buttato dentro la scena. Io gli ho offerto una sedia e siccome lui non ha reagito l'ho lasciato da solo. Lui ha parlato dieci minuti dei suoi casini, e quando ha sentito che la gente non lo ascoltava attentamente ha concluso e se ne è andato. Io sono rientrato ed ho continuato lo spettacolo. Dopo, molte persone credevano che l'intervento del ragazzo facesse parte dello spettacolo. E infatti, quella volta, quell'intervento faceva veramente parte di quello spettacolo.

La storia finisce. Ho fatto con Danio un'altro spettacolo *Ehi* in cui affrontavamo con la mediazione di un cadavere riempito di oggetti (rimandi di storia) un rapporto personale. Siccome nella realtà io non ero libero. mi trovavo impacciato anche



sulla scena. E così questo è stato uno spettacolo che non ho vissuto bene. Ho rimediato col mestiere, col personaggio, ancora con le vecchiezze.

Oggi il mio gruppo non esiste più. Lavoro con due persone su un "training" del corpo e della voce, in cui voglio includere e criticare i "mezzi" del mio lavoro. E poi lavoro sulla medicina insieme a Dolly. Un lavoro che prevede, a differenza di quanto ho fatto sinora, l'uso di mezzi tecnici: fotografia, registrazione, televisione, audiovisivi. Si tratta di creare una contemporaneità di discorsi, tra cui quello dell'attore, e poi agire sul livello di volume ed intensità di ogni cosa.

Siamo attori e tecnici, forse un domani sarà possibile che ci siano tecnici che agiscano con noi in scena. Vedremo. E poi, non sappiamo con quale denaro farlo. È finita un'epoca. adesso si tratta di agire pienamente in questo nuovo indirizzo. Cioè bisogna studiare, vedere, lavorare.

Comunque gioco ancora bene a scacchi, nella peggiore delle ipotesi posso ricorrere a questa attività tutt'altro che indegna.

Silvano Piccardi. Itinerario individuale nel difficile terreno del teatro politico

Le trappole del politico

Per me fare l'attore è stato sempre un lavoro. Il limite della vecchia generazione sta nel fatto che loro sono legati ancora al fatto artigianale, hanno una visione da piccolo padroncino, tutto l'opposto delle nuove generazioni che vedono nel teatro una forma di autorealizzazione, di nuovo mito espressivo. Io ho cominciato a fare l'attore non perchè lo volessi. In un paesino del bergamasco dove vivevamo c'era una maestra appassionata di teatro che metteva su degli spettacoli, e nel dopoguerra erano in molti a farlo. Non c'era la televisione e si realizzava questa forma di autogestione locale attorno a certi momenti ricreativi di tipo collettivo. Mia madre ci faceva partecipare a questi spettacoli prima di tutto perchè lei si divertiva a uscire dai condizionamenti della famiglia. Si facevano commedie tipo *Il piccolo parigino* - in cui mio fratello Alvaro ha iniziato - fino a spettacoli scritti da loro sulla vita del paese. Circolava in quegli anni Tomei, il vecchio Tomei, che andava in giro a fare cose tipo *Il microfonino d'argento*, allora c'era la radio che andava forte, sentì Alvaro e lo portò in Rai. Da allora ha continuato a fare il mestiere dell'attore.

Io mi sono un po' aggregato a questa situazione, sono arrivato un po' dopo, ma il clima era questo: la televisione allora era proprio agli inizi, era ancora una situazione quasi a gestione familiare, i rapporti all'interno dell'ente molto personalizzati, non era così burocratizzato come oggi. Ho iniziato facendo una partecina nella *Scugnizza*, un'operetta con Blasi e Elena Giusti, Giacomo Rondinella, ma la prima cosa importante che ho fatto è stata l'anno dopo con Randone *L'ostrica e la perla*. C'era Randone, De Carmine, lotta: questo nel '55-56, io avevo 9 o 10 anni. Da allora in poi ho lavorato un po' con tutti, con Cimara che ormai non c'è più, col Piccolo Teatro. Allora era molto importante per me lavorare al Piccolo. Siamo nel '64-65, c'era anche Alvaro lì al Piccolo, noi eravamo con Puecher. Era importante perchè c'era il fatto che il Piccolo era il teatro di sinistra in Italia, lo spazio democratico. E fu una grossa delusione, infatti il rapporto col Piccolo finì con un'agitazione sindacale. Per un anno sia io che Alvaro non abbiamo fatto più niente.

L'esperienza del Piccolo è stato anche lo stimolo che ci ha fatto tentare delle strade alternative; credo che le nostre siano state le prime esperienze in Italia. Ero iscritto alla Fgci, eravamo dei Fgci un po' dissenzienti, era l'epoca di "tendenza", gli inizi di "Falce e Martello". Mi ero iscritto alla Fgci clandestinamente dalla famiglia. Si pensò di utilizzare l'esperienza professionale di tipo teatrale in funzione sia della pubblicizzazione di una serie di temi del dibattito

politico in corso, sia anche per usare questo dibattito politico nella chiave che a noi sembrava più corretta. Abbiamo fatto uno spettacolo che si chiamava *Pace 66* nell'inverno '65 - 66 in cui eravamo io e Alvaro, c'erano due assistenti, i due gemelli Buscaglia e c'era Pietro Privitera che ci ha dato una mano, era un regista che adesso è morto. Questo era legato a un filone che personalmente mi apparteneva di più e che era quello legato ai burattini. Noi siamo di Bergamo, da bambini avevamo allestito un teatro dei burattini per conto nostro, e questo tipo di cose mi sono rimaste dentro e in questo spettacolo abbiamo utilizzato anche i burattini. Eravamo in due, io e Alvaro sulla pedana, era un montaggio di pezzi scritti che avevo fatto io, allora avevo 18 anni. Siamo andati in giro per le sezioni, per le cooperative per i circoli culturali pagati poco, però pagati. Fu un'esperienza molto importante e io infatti sono andato avanti per questa strada. Abbiamo fatto altri spettacoli, li chiamavano spettacoli comizio, perchè si andava nelle sedi della Fgci e si facevano spettacoli a tema, di mezz'ora - quaranta minuti, con tre quattro cinque pezzi sketch che finivano più o meno con un discorso: uno era sul Vietnam, c'era una parodia di Johnson, c'era una preghiera: "Padre nostro che stai nel Texas", che c'era Moro, poi c'erano canzoni e poi il pezzo finale che era un ipotetico discorso di un vietnamita, naturalmente fatto ad usum delphini. Noi andavamo in giro lavorando su temi che allora si dibattevano: arrivavi in un posto facevi questa cosa e principalmente sui giovani aveva un effetto incredibile, anche perchè eravamo ragazzi, avevo 18 o 19 anni e c'era un impatto emotivo fortissimo.

Questi erano tutti fermenti, cose che per me sono state molto importanti: maturavi una sensazione del teatro come strumento di una comunità diversa, che poi è il problema di fondo che io e altri - tutti quelli che hanno cercato di costruire una strada alternativa - ci siamo trovati a perseguire. Per me lo era. Il teatro come strumento di una realtà che si muove e che ha esigenze di definire dei propri connotati culturali. Avevamo come base d'appoggio la sezione del partito. Che non era d'accordo con noi, ma era d'accordo col nostro impegno. La domenica mattina in cooperativa, c'era una cooperativa col bar, la bocciofila, dove contemporaneamente agli spettacoli facevo anche i burattini. Avevo costruito una baracca e c'era la gente che mi aiutava a costruirli. Dall'operaio che ti veniva a dare una mano per costruire la baracca, al falegname con cui costruivamo la pedana, si era creata una mobilitazione intorno a questa cosa.

Quello che facevamo era teatro, ma era teatro in modo non formale, non era il teatro dei teatri, era un'altra cosa. Lì, nella sezione si facevano queste cose e veniva la gente sia della sezione che i giovani di fuori e avevi questo tipo di rapporto che è esistito anche con la Comune con Fo, (dico con Fo e non di Fo perchè ha una sua importanza). Vedevi la gente partecipare a questa vicenda e non è che ti confortasse, ma ti stimolava, ti metteva in crisi su un problema in quel periodo. Questo ti consentiva di riconoscerti come collettivo dentro a una realtà.

L'applauso, la risata non venivano perchè avevi risolto bene una gag ma perchè quella gag aveva una serie di echi enormi nella tua testa. C'era una tensione a priori, anche quando andavi in giro con la Comune, sapevi che si sarebbero dette delle cose che forse non si sarebbero dette in altro sede, è il veicolo teatrale che ti consente di dire in un certo modo: c'era quel tenore d'attesa per cui quando arrivavi a dire quella cosa c'era tutta una complicità che non significava accordo a priori ma una complicità nell'atteggiamento nei confronti delle cose e comunque nel riconoscerle come tue.

Si era fatto un passo enorme che in teatro non ho più visto. Per un altro spettacolo arrivò la Federazione che voleva sentire prima il testo. Era un lavoro costruito con testi di Brecht, Wolf, il Hestio. Era un lavoro costruito con testi di Brecht, Wolf, il Hestio, un lavoro costruito con testi di Brecht, Wolf, il Hestio, sulla violenza rivoluzionaria nella prima parte e finiva con la bomba atomica.

E questi a dirci: "cosa c'entra Brecht, non è la linea del partito". C'erano questo tipo di scontri.

Nel '68 ho smesso di fare teatro perchè mi sono messo a fare politica a tempo pieno fino a quando non sono partito per il militare. Pensavo però che alcune cose potevano cambiare, anche se questo si dimostrò un'illusione. Dario ha coperto uno spazio che era molto grosso, ma non era uno spazio inventato da lui. Ai tempi di Nuova Scena c'era una spaziosità a cercare delle alternative strutturali al teatro tradizionale e delle alternative drammaturgiche, di linguaggio scenico: erano problemi molto diffusi, c'erano un sacco di attori. Fu un'epoca che da una parte aveva visto una grossa disponibilità e dall'altra non aveva trovato dei canali sufficientemente agili per accogliere questa disponibilità. Già ai tempi di Nuova Scena la contraddizione era fra chi voleva aprire questo circuito, e in un certo senso usare Dario come la punta di diamante di un percorso, e chi vedeva i varchi che si aprivano come un terreno di conquista: questa è stata sempre la teoria di Dario.

Comunque quest'esperienza secondo me va rivalutata molto per il suo significato oggettivo, cioè per il tipo e l'insieme di pubblico e di gente del mestiere che realizzava e dava sfogo a un tipo di domanda.

Una cosa che mi colpì molto a suo tempo fu il racconto del classico portuale di Genova che ci disse: "voi dovete avere una bella passione per andare in giro con diecimila lire al giorno per l'Italia". Era vero, perchè poi abbiamo cominciato ad informarci sulle tariffe dei camionisti, dei metalmeccanici dell'Alfa che con le trasferte ecc. prendevano più di noi al tempo. Io sono d'accordo sul salario operaio, ma non di meno, c'è qualcosa di sbagliato, c'era molto di sbagliato. Partiva da una condizione che era quella di non aver lire e che non ne avresti avute, quindi tu dovevi produrre sei spettacoli in una settimana, in quindici giorni. Si scrivevano i

testi, si andava in scena. Dico "sì" perchè questo è successo a maggior ragione quando non c'era Dario. Questo significa che se tu hai un allenamento enorme cioè una continuità di lavoro, la tua ricerca anche sul piano del linguaggio e della drammaturgia la fai sul tempo, cioè la fai sulla quantità e non sulla qualità. Il progressivo eliminare gli elementi negativi e il valorizzare gli elementi positivi che ti tirano fuori dei personaggi dall'avanspettacolo, che ti sconvolgono per la sintesi e la precisione a cui arrivano, è il frutto di un lavoro lungo, non avviene nell'arco di uno spettacolo, avviene nell'arco di una esperienza. Il problema è di creare poi degli stilemi, delle formule.

Questo forse è inevitabile in esperienze che sono strettamente legate a un rapporto con la gente che deve costruirsi con te un linguaggio comune. Le troiate che facevo lì erano legate a questo tipo di meccanismo cioè a una necessità di selezione attraverso una produzione enorme di materiale, cosa completamente diversa dal fatto di fare uno



spettacolo su cui lavori per mesi. Questo è un altro modo di lavorare, che presuppone una forza economica, altrimenti la prova è un tempo morto e la produzione di un testo è un tempo morto. Infatti noi scrivevamo le cose andando in giro. Ma la cosa tragica è che noi abbiamo fatto questa battaglia per cercare di dar forza ai circoli, ma l'andata via di Dario e Franca è avvenuta quando la situazione ancora non era stabilizzata e la spaccatura poi si è riprodotta nei circoli...
Comunque Dario è un grande maestro di palcoscenico. Dario dal punto di vista dei rapporti con gli attori non ti insegnava un cacchio, però se tu avevi la capacità di andargli dietro, imparavi ad avere un rapporto con la gente e col tuo agire sopra le assi che io non ho mai visto. Lì recuperi molto della figura del comico all'italiana dell'avanspettacolo. Dario queste cose le trasfaceva e se tu gli andavi dietro era una bella palestra, è in genere una bella palestra tutto il teatro di tipo popolare, c'è sempre questo rapporto estremamente disinibito col pubblico, ma nello stesso tempo è portato a far sì che tu sia l'inventore di una soluzione all'altezza delle aspettative che crei inevitabilmente, per cui c'è un problema di contemporanea rilassatezza e di concentrazione massima: sul ritmo devi riuscire a concretizzare in una soluzione.

Beh, poi la tragedia, perchè dopo di allora sono tornato ai vecchi amici e compagni, a girare con Ivan Della Mea, Ciarchi ecc. dove Ivan faceva le cantate e io coi burattini commentavo oppure improvvisavo su delle fiabe, però era una cosa farraginoso, un po' incasinata e anche sul piano dei risultati un po' frustrante, perchè in fondo io non c'entravo niente.

Il progetto col Nuovo Canzoniere Italiano era molto ambizioso e avrebbe richiesto tempo e strutture produttive che invece non c'erano. Allora o si capovolge tutto l'andamento dell'attività in funzione di un lavoro di tipo teatrale o sposti tutto su un altro terreno. Per me era abbastanza frustrante perchè non riuscivo a fare nè il teatrante nè il politico, e il risultato è stato che l'anno dopo mi sono trovato a fare la fame.

Chiusa questa esperienza ho tentato un'altra strada: andavo in giro con una pedana di quattro metri e un fondalino da cui venivano fuori anche i burattini, eravamo in tre io e Antonello Catacchio e un tecnico. Eravamo due clowns che giravamo per i paesi alle feste popolari coi tamburi, chiamavano la gente. Era giocato praticamente sul comico, la spalla e i burattini che io ho sempre usato e che facevano da coro, rappresentavano la realtà sociale, il potere più in generale. Quella per me è stata una cosa bellissima, perchè arrivando a scarnire al massimo le strutture produttive arrivavi anche a fare un lavoro come attore potenziando al massimo quelle che erano le tue capacità di invenzione in tutti i sensi: dal gesto al canto e al rapporto.

Facevamo lo spettacolo alle feste popolari dove ci pagavano il viaggio e guadagnavamo i soldi raccogliendoli dopo lo spettacolo. Tornando sul palcoscenico, ero un clown, dicevo: "è ora, potere a chi lavora, ma chi lavora deve anche mangiare, quindi grazie mille, duemila, cinquemila, anche diecimila". E raccoglievamo la lira, andavamo in giro col cappello, c'era gente che ci dava anche le diecimila lire. Avevamo stabilito come base minima le diecimila lire a spettacolo a testa più le spese, e non solo ci siamo riusciti con le spese, ma abbiamo anche dato i soldi al circolo la Comune che bene o male aveva promosso la cosa.

Questo è avvenuto dopo la chiusura del collettivo teatrale la Comune, cioè dopo che Dario era alla palazzina Liberty. Successivamente sono andato avanti facendo burattini alle feste di Democrazia Proletaria, improvvisazioni di burattini che duravano due ore, un pomeriggio intero: le braccia rotte. Però son cose che ti lasciano il senso di una possibilità che se organizzata avrebbe potuto essere davvero la crescita di un'alternativa che invece non c'è stata.

Contemporaneamente l'altro tentativo è stato quello dei centri sociali: Santa Marta specificamente. Sul "Quotidiano dei lavoratori" dove ho lavorato io battevo molto sulla necessità di teatralizzare, di usare il teatro, e bene o male ha dato i suoi frutti, perchè poi c'è stato il boom di queste cose. S. Marta è finita sull'"Espresso", tutti si son messi a parlare di teatro di base, con un taglio che noi non ci aspettavamo quando lo proponevamo. Cioè un taglio molto più esistenziale e meno politico, molto più legato allo specifico teatrale che non al rapporto tra teatro e società che invece era un po' la nostra tendenza. E lì si son fatte delle cose molto ricche, le ultime cose che si son fatte per darsi un fiato per poter riprendere fu il tentativo di intervenire alla festa dei navigli tre anni fa, dove noi abbiamo fatto un non-stop dalla mattina alla sera. E io presentavo e coordinavo questa cosa col burattino del Gioppino c'erano tutti i gruppi di base, dalla Comuna Baires con le sue derivazioni, fino al Teatro del Sole. Però non si è riusciti a rimettere in piedi le strutture per fare delle cose che contemporaneamente fossero l'affermazione di un modo di poter fare teatro, e l'affermazione di una struttura produttiva efficace e quindi di una possibilità di lavoro concreta.

Io ultimamente sono tornato a fare teatro con il Teatro dei Filodrammatici, ho fatto il *Don Giovanni*, facevo uno degli Zanni, per me è stata una grossa soddisfazione. Comunque l'esperienza precedente è un patrimonio che si tende a nascondere o a colpevolizzare; il reinserimento nell'ambiente per me è stato faticoso proprio per aver fatto quest'esperienza. Ma ora c'è terreno di battaglia che io ho mantenuto aperto e che secondo me è importante tenere aperto, anche se è sempre più difficile, è quello sindacale, perchè secondo me l'industria del teatro, del cinema, della televisione in realtà è un'industria, sono macchine produttive e in queste macchine produttive è inutile far finta di niente, tu ci sei dentro come lavoratore e da questo punto di vista la tua battaglia è sempre aperta.

Renato Carpentieri. L'attore come volontà di uscire dalla "società del teatro", con le sue leggi di produzione e le sue false illusioni

In cerca di



(I discorsi, come tali, suonano falsi. Per spiazzare in parte questa falsificazione è sembrato opportuno servirsi di un rivestimento convenzionale).

Primo: Non parliamone più.

Secondo: Perché?

P/ A chi importa?

S/ A molti.

P/ Ancora a molti? Ho i miei dubbi.

S/ Ai nostri lettori.

P/ Ma io resto del mio parere.

S/ Perché non spiegarlo?

P/ A 37 anni ho fatto solo due esperienze: quella del teatro davanti alle fabbriche o nelle piazze e quella del 'teatro sperimentale'. E sempre, o quasi, dirigendomi da solo. Mi manca l'esperienza di una 'compagnia', non conosco gli stabili o semistabili. Se esco da Napoli nessuno mi conosce e pochi mi vengono a vedere; quindi esco poco

da Napoli. Delle piazze conosco la partecipazione del pubblico. Dei teatri piccoli conosco quasi tutto: gli squallidi camerini, la gioia quando ci sono in sala trenta persone ('stasera c'è il pubblico!'), l'entusiasmo, smontare e rimontare la scena, segare, imbullonare, inchiodare, provare e far provare, convincere e convincersi a recitare; ritrovare in albergo le ragioni di quello che faccio, nella solitudine di cinque persone per stanza, eccetera. Poi gli abbracci del pubblico. Il teatro indefesso!

S/ Insomma il successo non importa?

P/ Tutt'altro. Non sono contrario al 'successo', quello di pubblico, e non c'è nessuna amarezza in quello che ho detto.

S/ Ma siamo appena all'inizio, vero?

P/ Per usare parole grosse: bisogna avere il dono maligno del teatro; forse ci si sente tanto più attratti a esercitarsi in

- un'arte in quanto non si può sopportarla così com'è; esiste un'ansia di essere in rapporto col mondo degli uomini quasi reali, degli spettatori, di dire loro quello che si sa, ma più ancora di ascoltarli e di portarli alla soglia della parola. Presto faranno udire la loro parola.
- S/ "Torneranno gli amici tumultuosi..."
- P/ E questo è il carattere di eguaglianza, di somiglianza. Un carattere che, in generale, non è riportato nei saggi teorici sull'attore.
- S/ Gli attori con responsabilità intellettuale, insomma.
- P/ Questo è un altro discorso: gli attori sono già intellettuali, se i tipici intellettuali della nostra epoca sono quelli che affittano l'intelletto, che vendono opinioni. Questo è in sintesi il dibattito sul 'professionalismo' a teatro: argomento tra i più trattati nel discorso quotidiano della maggioranza degli attori, dai padri ai nipoti.
- S/ Ma perché allora questi attori a teatro non stonano?
- P/ Perché ci sono delle convenzioni. È una formula suggerita dal vecchio Eschilo, un protocollo che ha tremila anni di vita. Tutto quello che so è che più ci si avvicina al proprio secolo e al proprio paese, più ci si allontana dal protocollo.
- S/ E sulla differenza?
- P/ C'è anche la differenza. Mostrarsi ogni sera è una differenza precisa da qualunque altra attività culturale. E mostrarsi senza difesa. L'attore è lo spettacolo, non può parlare su di esso, difendersi. È compito istituzionale di un intellettuale esterno prendere potere su ciò che si è verificato sulla scena, e con il critico ci sono l'impresario, l'organizzatore, il politico dell'Ente... L'attore è un acrobata "che realizza dei gesti fuoriserie, ai limiti della difficoltà, e nel rigore.... Nessuno ve l'ha costretto, nessuno gli deve gratitudine... Risultato: Certo! Fa delle cose che gli altri non possono fare. Risultato: Perché lo fa? E altri si domandano: è un presuntuoso/È un anormale/ci fa paura/Ci fa pietà/Ci imbestialisce!". Così ha detto Le Corbusier.
- All'interno di questa società insopportabile esiste un'altra società ancora più insopportabile, la società del teatro. Oscura, tortuosa, piena di luoghi comuni, essa è basata su un modo di produzione stabilizzato sui borderò, le conoscenze, i partiti. Esempificazione di meccanismo: 20 giorni di prove a metà paga, contatti con l'Etè o con Trt o Ater, fornitura di un prodotto con una confezione passabile, contatti con critici che determinano la qualità e la ripetibilità del prodotto, 100 borderò in giro per l'Italia, raccogliendo critiche in una cartellina apposita da mandare al ministero. E il pubblico? È escluso finanche dal preventivo finanziario, non parliamo dal preventivo culturale: come si è sforzato, e in che senso, il teatro?
- S/ Torniamo al nostro argomento
- P/ Che sarebbe?
- S/ Il mestiere di attore
- P/ Ne sto parlando. L'attore è in buona parte prodotto da questo modo di produzione. L'antilingua, i fantasmi prestigiosi a cui assuefarsi, la preparazione a sostituire gli attori decrepiti. Oppure, sul versante degli 'sperimentali', il gusto della "profezia", della non-scuola, dell'adeguamento a correnti e tendenze ben rappresentate a livello di sovvenzioni. E, in margine, un buon numero di attori frustrati, tormentati da mille paure e problemi.
- S/ Non è consolante questo quadro della situazione.
- P/ Perché dovrebbe esserlo? La realtà del teatro oggi non è forse di noia mortale e di pernicioso abbruttimento?
- S/ E il teatro di gruppo?
- P/ È il tentativo di uscire da questa società del teatro, creando microorganismi autosufficienti ma che, per vivere, hanno bisogno di riconoscersi emanazione (allievi degli allievi) del gruppo maggiore, riconosciuto ufficialmente. E se si facesse una società di attori indipendenti? Indipendenti anche dal caposcuola?
- S/ È una proposta?
- P/ Quasi. È un rotolo del dubbio. È vero oppure no che qualunque spettacolo, sia pure il più bello, non influisce in nessuna area, non cambia posizioni, non smonta né colpisce la società del teatro?
- S/ Verissimo.
- P/ Il problema è quindi di continuità, di mezzi e di collegamento. Brecht, quando era in esilio a Svendborg, aveva pensato a una società per il teatro, la "società Diderot". Così, fra l'altro, scrisse in proposito: "Oggi l'artista non si sente più impegnato a "creare il proprio mondo" e ad arricchire il catalogo delle immagini (che in fondo sono immagini delle immagini), considerando il mondo reale come conosciuto e immutabile, ma piuttosto si sente impegnato a considerare il mondo come mutabile e sconosciuto, e a produrre immagini conseguenti, che facciano chiarezza più sul mondo che su di lui. La produzione di immagini del mondo (che possano cioè contribuire a rendere il mondo dominabile) diventa naturalmente difficile, perché costringe l'artista a cambiare la sua tecnica una volta mutato lo scopo: se "l'occhio interno" non aveva bisogno del microscopio e del telescopio, quello "esterno" ha bisogno di tutti e due; le esperienze degli altri sono inutili per chi "ha delle visioni" (l'esperienza non fa parte degli usi di un profeta), oggi, al contrario, l'artista deve rinunciare all'ipnosi, ad altri mezzi del genere, e anche (...) al semplice intuito (...) Ciò significa che deve partecipare alla ricostruzione di una tecnica che stia a disposizione di tutti gli artisti: che offra e utilizzi nuove esperienze".
- S/ Una società 'scientifica', insomma.
- P/ Così la pensò Brecht stando in esilio, in Danimarca. Ma c'era qualcosa in più: era una forma di organizzazione degli operatori al di fuori delle commissioni dei partiti e dell'isolamento: "Tali tentativi di rappresentazione della convivenza umana significano lotta. Il mondo deve essere strappato ai suoi proprietari attuali, che vogliono immutata questa proprietà; la conoscenza di questo mondo e i metodi del cambiamento devono essere allo stesso modo strappati agli ideologi dei proprietari. Questo compito difficile, non risolvibile da parte di singoli, richiede una unificazione a livello di lavoro e non solo a livello di simpatia (...)".
- S/ Perdendo le proprie caratteristiche, le proprie diversità? In un unico modo di fare teatro?
- P/ Al contrario, rispettando le autonomie e le differenze, ma con una nuova forza, senza piagnistei e amarezze sul fare teatro, oggi, qui in Italia.
- S/ Non parliamone più
- P/ Perché?
- S/ A chi importa?
- (E così via).

Bustric. Un teatro ambulante, la più piccola compagnia del mondo: un attore che in piazza e in strada difende la sua dignità

Prego signori da questa parte



Prego signori da questa parte, eccezionalmente oggi per voi cercheremo di spiegare dove si nasconde la pallina che scompare nelle mani del prestigiatore, come si può segare una donna in sette pezzi senza sbagliare, e come un salto mortale sarà veramente mortale se mal eseguito.

Non crediate signori che la nostra buona intenzione ci protegga, quando si sbaglia si sbaglia.

Come disse Federico Strascioni per la strada:
se mi si chiama vuol dire che mi si urge e poichè fama e virtù mi fè dottore ditemi l'enigma che ve lo svelerò!!...

Oh mio dolce amore dove sei tu?

c'era un signore che cercando di imbucare una lettera troppo grande che non entrava nella cassetta della posta, decise, dopo tanti accidenti d'imbucarla a pezzettini.

Signorina sono un pilota, debbo partire!

Ma scusatemi signori, permettete che mi presenti pubblicamente: Prof. Bustric, esperto in tutte le necessità e bisogni.

Non andatevene prego o perdereste forse un'occasione!

Vi domanderete a che serve questo piccolo palcoscenico e perchè io sono qua solo a chiedervi di restare.

Un piccolo teatro ambulante, ecco qua, ed io la più piccola compagnia del mondo.

Da soli non si bisticcia, mia moglie mi ha abbandonato, e il cane me lo hanno rubato - ma non crediate a tutto quanto si racconta- e infine, se non si vuole ubbidire, bisogna comandare oppure in giro per il mondo soli errando andare...

Osservino una magia eccezionale - ecco qua un grande lenzuolo; lo cospargo di benzina, lo pongo sul mio corpo e gli do fuoco: improvvisamente un inserviente arriva di corsa con un secchio d'acqua, spegne il fuoco, sotto il lenzuolo non c'è nessuno:

l'inserviente e il mago sono la stessa persona.

Ma badino signori, non è impostura nè arte da zingari.

Osservino bene: si accenda un cerino - se fra il pubblico ci sono persone sensibili, prego, preghino per me. Il fiammifero bruciando brucerà lentamente la mano, il braccio, che un attimo prima di incendiarsi perderanno la loro tridimensionalità... fino a che resterà solo un mucchietto di cenere.



Lo stesso inserviente di prima spazerà via tutto.

Ma questa magia, signori, è solo un sogno, non è possibile, almeno per adesso.

Ascoltate con orecchi pazienti e noi cercheremo di rimediare ai nostri difetti: questa è la storia dell'amore più sfortunato del mondo, il mio

dell'amore più infelice del mondo, il mio
dell'amore più disgraziato del mondo, il mio.

Ero un fiorellino di campo...

O mio dolce amore, dove sei tu?

Teresa Protoposkaja dove sei tu? sei sogno o realtà?

Sono stanco di combattere.

No signori, non siamo qua per il bisogno, perchè di quello ce ne è abbastanza, siamo qua in cerca di una ragione per non essere altrove. Siamo qua per mostrarvi come con l'arte e con l'inganno vivremo metà anno e come con l'inganno e l'arte vivremo l'altra parte.

Ma aimeh! il giovane attore si è suicidato, non ha scritto il perchè.

Che fare, dove andare, perchè, con chi? Ma ecco che un piccolo sentiero si apre, mostra piccole case, alberi, uomini buoni e terribili. Una grande montagna.

È un ostacolo.

Dei bambini raccontano:

Un prato da lontano ho visto
cento farfalle con le ali bianche che volano

una nuvola di lana bianca

una pioggia di confetti rosa

una cascata di pop corn

una corona di perle rosa

una scopa piena di coriandoli

spruzzi di panna montata.

Poi ho guardato bene in quel prato e c'erano tanti
alberi fiori.

Scusi ha da accendere, no ma se lei trova il fuoco io posso
spegnerlo.

Forse non tutti sanno che a Contessa Entellina, (Sicilia

febbraio del '78) 13.800 lire di incasso, un record per il giovedì, il maresciallo dei carabinieri, quando chiedo il permesso di lavorare, mi dice di fare perbenino, che lei sa come ci si deve comportare e se ne va. È il paese più primitivo e lontano dal mondo che ho visto, capre, mucche, asini e simili circolano liberi per le strade.

I Vecchi sorridono e sembrano contenti.

Andrea, 20 anni, ci dice che è andato due volte con delle farfalline, ma che non conosce femmina. È disperato; salutandoci, ci dice che non ci rivedrà più.

L'operaio dell'Enel di passaggio per mettere una lampadina mi riconosce.

La richiesta dei soldi ha preso tutti di sorpresa. Nessuno sa se è scherzo o realtà.

"Vedete signori - ho dovuto dire - è consuetudine nel mio mestiere passare con il cappello perchè altrimenti..."

E uno ha messo dei soldi e tutti dopo di lui, rovesciando così una situazione che sembrava disperata.

Un bambino bello ciiccio con un pezzo di corda in mano mi chiede di allungarla.

"Come posso far dritte io le cose che fai storte tu?" gli risponderai - ma lui insiste - quando partiamo lo salutiamo insieme ai suoi amici e lui mi guarda e fa ancora un gesto con la stessa domanda...

Ma ancora (16 maggio 1980, Milano) piove.

L'unica possibilità di lavoro è la galleria, la gente è tanta e tutta diversa, si sente parlare in cento modi.

Ho paura di disturbare i negozianti, ma dove la galleria forma una stella mi pare un buon posto, apro il cartello della pubblicità e faccio un cerchio in terra con della farina. Ho imparato che è meglio perdere tempo, se la gente ha fretta che vada pure, resti chi vuole.

È importante disporre bene il cerchio, preparare l'ambiente. Lo spettacolo deve cambiare la piazza in teatro, 35.000 lire di incasso in poco più di mezz'ora.

Credo che bisogna mostrare un certo stile in strada soprattutto, la gente pensa spesso di trovarsi di fronte a straccioni, questo è male, perciò spesso dà solo cento lire, nessuno darebbe cento lire di mancia al medico che viene per un visita a domicilio.

Si può stabilire un rapporto di amicizia o di forza, ma è comunque sempre una scommessa, una piccola lotta, ed è anche per questo che sono stati inventati i teatri e i circhi.

Io non ho niente in contrario con i teatri e i circhi, ma mi piace la strada perchè qui non si possono dire bugie si può solo vivere o morire - e anche se sono morto tante volte, adesso sto bene, grazie.

Coraggio, signori, che la vita è di passaggio

non sarete preoccupati? O forse Sì!

Un amico una volta mi disse:

"Quando il saggio indica la luna lo stolto guarda il dito".

Ancora un momento prego una ultima magia poetica, ecco qua... la candela si spegne e noi restiamo al buio.

Si rifà ancora questo gioco
è bello come costruire una capanna
su di un albero o scivolare giù
per una discesa ghiacciata nel
primo pomeriggio finita la
scuola...



Legenda

Maria Bianchi. A cura di Ferdinando Taviani.

Eduardo. Le dichiarazioni di Eduardo De Filippo sono state tratte da *Actors on acting, Il signore della scena*, *L'Espresso*, 1 settembre 1974, *Panorama*, 14 Aprile 1980, *Paese Sera*, 25 maggio 1980. Il montaggio è a cura di Maria Grazia Gregori.

Jolanda Peghin Dal Fabbro. A cura di Alvaro Piccardi.

Isabella Riva. novanta anni, vive nella Casa di riposo per Artisti drammatici di Bologna. A cura di Sergio Colomba

Salvo Randone. Nato a Siracusa nel 1906. Queste dichiarazioni sono tratte da Sipario N. 236 dicembre 1965.

Sarah Ferrati. Le interviste sono di: Rosanna Moretti, Donata Righetti, Antonucci. Montaggio a cura di Renata Molinari.

Nunzio Zambello. Burattinaio napoletano. Dipendente Comunale in pensione. A cura di Stefano De Matteis.

Athos Ronchi e Aldo Dal Santo. Tecnici e attrezzisti teatrali, attualmente lavorano al Piccolo Teatro di Milano. A cura di Roberto Mutti.

Laurence Olivier. Le dichiarazioni di Laurence Olivier sono riprese da Kenneth Tynan, interviews Laurence Olivier in *Great Acting*, da "Kenneth Harris, interviews Laurence Olivier" in *The Observer Review* del 2 e del 9 febbraio del 1969; da *Il Dramma*, n. 33 del 1964 e n. 357 del giugno 1966. Il montaggio è a cura di Maria Grazia Gregori.

Madeleine Renaud e Jean-Louis Barrault. Con l'incontro Renaud Barrault si fondono due esperienze apparentemente agli antipodi: la tradizione più alta, (conservatorio, Comédie Française) e il fauvismo (l'atelier più anticonformista di Parigi) l'amicizia con Artaud, la *gauche*. Oggi si accingono per la nona volta a ridare vita al loro teatro. A cura di Sara Mamone.

Franco Parenti. Milanese, cinquantotto anni, attualmente dirige la compagnia del Salone Pier Lombardo. A cura di Stefano De Matteis.

Alfredo Girardi. Cinquantotto anni, fantasista napoletano, oggi suggeritore. A cura di Franco C. Greco.

Vittorio Caprioli. A cura di Claudio Meldolesi.

Lina Volonghi. A cura di Roberto Mutti.

Ferruccio Soleri. Cinquanta anni, vive a Milano. A cura di Antonio Attisani.

Tino Carraro. A cura di Renata Molinari.

Vittorio Gassman. Questo scritto è stato tratto dalla conversazione-conferenza tenuta da Vittorio Gassman all'Istituto del Teatro dell'Università di Roma nel corso del seminario "L'attore: tradizione e ricerca" nell'aprile 1980.

Carmelo Bene. A cura di Sergio Colomba.

Leo De Berardinis e Perla Peragallo. Testo inedito del 1979.

Angiola Janigro. Testo dell'attrice.

Marion D'Amburgo. Cofondatrice de Il Carrozzone con Federico Tiezzi e Sandro Lombardi. A cura di Lia Lapini.

Silvia Ricciardelli. È nata a Napoli nel 1951. Laureata in Archeologia. Lavora all'Odin Teatret. A cura di Franco Ruffini.

Cora Herrendorf. Trenta anni, vive e lavora a Ferrara. Testo dell'attrice.

Antonella Bottai. Attrice del Piccolo Teatro di Pontedera, scomparsa prematuramente nel 1979.

Cesare Brie. Ventisei anni, vive e lavora a Milano. Testo dell'attore.

Silvano Piccardi. Trentacinque anni, vive e lavora a Milano. A cura di Stefano De Matteis.

Renato Carpentieri. Trentenne, vive a Napoli. Testo dell'attore.

Bustric. Ventotto anni. Sergio Bini in arte Bustric attore girovago. Testo dell'attore.

Le foto che appaiono su questo numero sono state scelte e fornite dagli attori-autori degli scritti, segnaliamo comunque i fotografi e le principali fonti: Cesare Accetta (pag. 77); Biblioteca dell'attore, "Mostra Gianni Bosio" in preparazione (pag. 34, 40, 42); Maurizio Buscarino (pag. 58, 67, 69, 70, 79), Luigi Ciminaghi (pag. 45, 47, 49); Giovanni Dell'Abate (pag. 43); Silvia Lelli Masotti (pag. 54, 57); Fabrizio Garghetti (pag. 89); Giovanni Marini (pag. 63); Antonio Sferlazzo (pag. 33); Paoli Vanna (pag. 81). Inoltre dall'album gentilmente messi a disposizione di Isabella Riva, riproduzioni Paolo Ferrari, (pag. 4, 17, 18, 19, 20, 51) e foto personali di Maria Bianchi (pag. 7, 8, 9), di Jolanda Peghin Dal Fabbro (pag. 13, 15) e di Athos Ronchi (pag. 27). Archivio "Scena" (pag. 23, 36, 60, 73).

LIBRERIE

“Scena” e “Sipario” per il momento si trovano in vendita solo nelle seguenti librerie:

MILANO

Angolo Via Lario 3
Claudiana Via F. Sforza 12/a
Feltrinelli Europa Via S. Tecla 5
Feltrinelli Manzoni Via Manzoni 12
Gorizia 2 Via Gorizia 2
Incontro Corso Garibaldi 44
Mille e una notte Corso Genova 13
Rinascita Via Voltorno 35
Sapere Via Mulino delle Armi 21
Utopia Via Moscovia 52
La Comune Via Festa del Perdono 6
Calusca Corso Porta Ticinese
Centro Fiori Piazza Dateo 5
Einaudi Via Manzoni 40
Milano libri Via Verdi 2
La Ringhiera Viale Padova
Tadino Via Tadino 18
Garzanti Galleria V. Emanuele 66/68
Brera Via Brera 23
Clesa Via Celoria 2
Clued Via Celoria (istituto di Fisica)
Clup Piazza Leonardo da Vinci
IULM Piazza Volontari 3
Celuc Via S. Valeria 5
Libreria dello Spettacolo V. Terraggio 11

BERGAMO

La Bancarella Via Tiraboschi 55
Seghezzi Via Papa Giovanni 48

BRESCIA

Libreria Cultura Popolare C.so Magenta 24
Rinascita Via Calzaveglia.26

NOVARA

La Talpa V. Salavoli 4

TORINO

Feltrinelli Piazza Castello 9
Comunardi Via Bogino 2
Celid Via S. Ottavio 20
Book Store Via S. Ottavio 8

ROMA

Feltrinelli Via del Babuino 39/40
Rinascita Via delle Botteghe Oscure 1
Feltrinelli Via Orlando 83/86
Mondo Operaio Via Tomacelli 141/145
“Uscita” Via dei Banchi Vecchi 45
Il Leuto Via Monte Brianzo 86

FIRENZE

Feltrinelli Cavour
Sole Rosso Via del Sole 3
Marzoco Via Martelli 22/rosso
Libreria del Teatro Piazzetta del Pesce 2/v

BOLOGNA

Il Picchio Via Mascarella 24
Feltrinelli Piazza Ravennana
Parolini Via V. Bassi 14

PADOVA

Feltrinelli Via S. Francesco 14
Calusca 3 Via Belzoni 16
Draghi Via Cavour 17/19