

GLAUCO MAURI
UNA VITA NEL TEATRO

GLAUCO MAURI · ROBERTO STURNO

UNA VITA NEL TEATRO
di David Mamet

IL CANTO DEL CIGNO
di Anton Cecov



Titanus

DISTRIBUZIONE

MISSION-CORTO CIRCUITO-IL MATTINO DOPO
OCI CIORNIE (DARK EYES)-L'IMPLACABILE
(RUNNING MAN) FAREWELL TO THE
KING-KANSAS... E MOLTI ALTRI

LARGO CHIGI, 19 - 00187 ROMA TELEFONO
06/6786196

GLAUCO MAURI

UNA VITA NEL TEATRO

GLAUCO MAURI · ROBERTO STURNO

●

UNA VITA NEL TEATRO

di David Mamet

Traduzione di Roberto Buffagni

●

IL CANTO DEL CIGNO

di Anton Cecov

nell'edizione di Memo Benassi





Glauco Mauri e il regista Nanni Garella mentre osservano alcune operazioni tecniche sulla scena.

presentano
GLAUCO MAURI
UNA VITA NEL TEATRO
GLAUCO MAURI · ROBERTO STURNO

●
UNA VITA NEL TEATRO

di David Mamet
Traduzione di Roberto Buffagni

GLAUCO MAURI/ROBERT - un attore più anziano
ROBERTO STURNO/JHON - un attore più giovane

●
IL CANTO DEL CIGNO

di Anton Cecov
nell'edizione di Memo Benassi

GLAUCO MAURI/SVIETLOVIDOV - vecchio attore comico: 68 anni
ROBERTO STURNO/NIKITA IVANYC - suggeritore vecchio anche lui

●
regia/NANNI GARELLA

Scene/ANTONIO FIORENTINO
Costumi/IDA MEO

Musiche originali/GIANCARLO FACCHINETTI
Luci/GIGI SACCOMANDI

Regista assistente/CRISTINA PEZZOLI
Assistente alla regia/DANILA CONFALONIERI

Direttore di palcoscenico/MAURO TOGNALI
Capo elettricista/ADRIANO TODESCHINI
Capo macchinista/MASSIMIANO ALBANESE

Macchinista/GIANNI MURRU
Fonico/GAETANO D'ANGELO
Sarta/SANDRA MONTINI

Attrezzista/CRISTINA PIERATTINI
Segretario di compagnia/GRAZIANO PUGNETTI

Realizzazione scenica/TAVAGNA RICCA TORRE - Roma

Costruzioni in ferro/SANTONI - Roma

Sartoria/PERUZZI-Roma

Calzature/LCP - Roma

Attrezzatura/RANCATI - Roma

Parrucche/CARBONI - Roma

Trasporti/FRANCO PORCACCHIA - Roma

Foto di scena/TOMMASO LE PERA

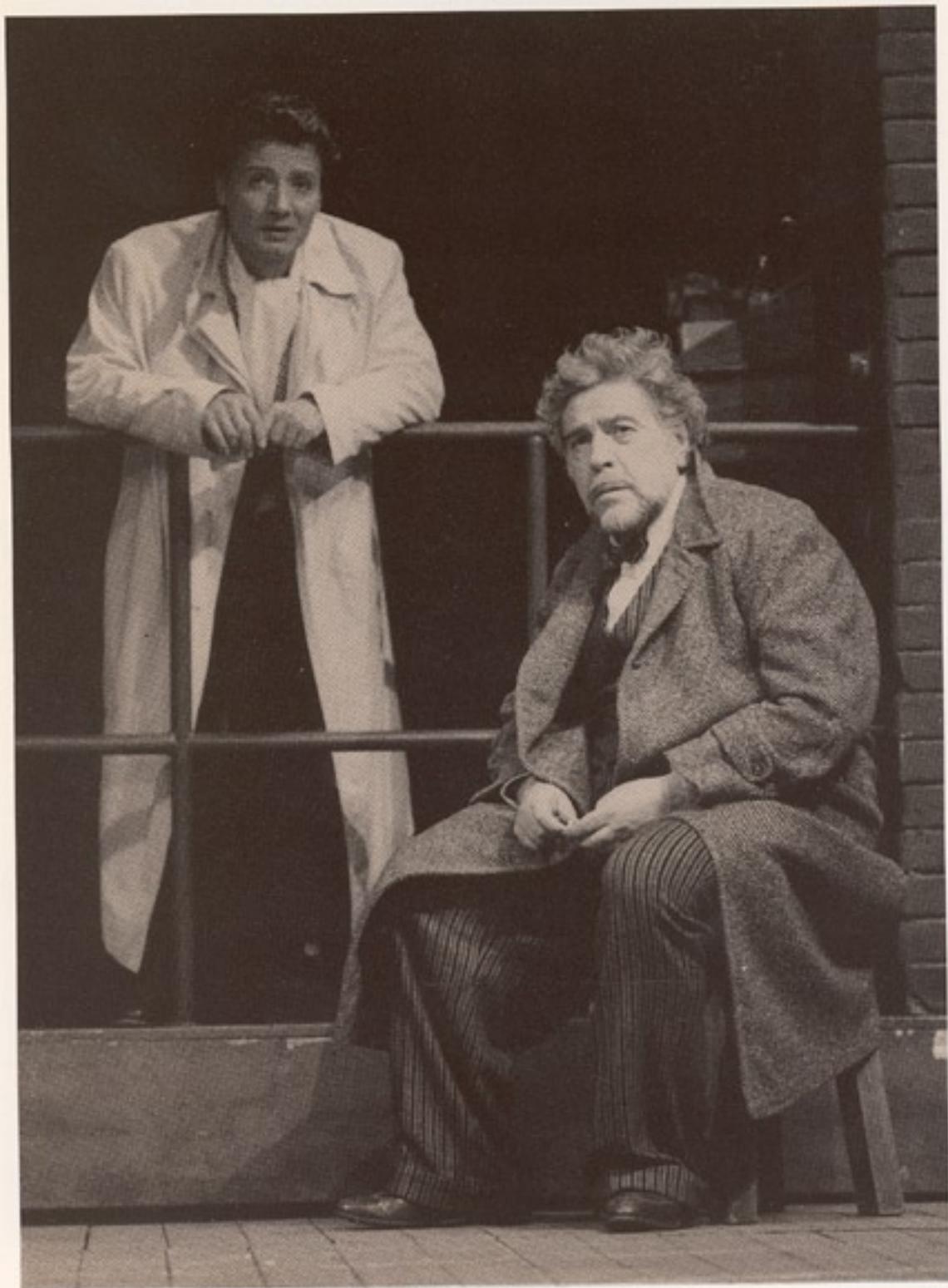
Ufficio stampa/DANILA CONFALONIERI

Amministratore unico/LUIGI BONANNI

Organizzazione generale/CONSULENZE TEATRALI

GIORGIO GUAZZOTTI, MANUELA MUSCO

GRUPPO ACQUA MARCIA



Roberto Sturmo e Glauco Mauri in una scena di «Una vita nel teatro».

È con vera soddisfazione che Treviso ripete la felice esperienza di collaborare nella 7
produzione di uno spettacolo teatrale con la Compagnia di Glauco Mauri.

Dopo «La Dodicesima notte» di W. Shakespeare nella stagione 1985/86 e il «Faust» di J.W. Goethe dello scorso anno, è ora la volta dei 2 atti unici «Una vita nel teatro» di D. Mamet e «Il canto del cigno» di A. Cechov.

Il primo, un testo di autore contemporaneo, sceneggiatore conosciuto anche in Italia (Il postino suona sempre due volte, Il verdetto, Gli intoccabili) e il secondo un testo di un classico, Cechov, nella traduzione del grande Memo Benassi. Un accostamento dovuto all'argomento comune dei due testi: il teatro, l'attore e il suo mestiere. Il tutto filtrato dalla grande serietà e professionalità di Glauco Mauri e Roberto Sturno.

L'Ente Teatrale Comunale di Treviso si è così assicurato anche quest'anno una scelta interessante e prestigiosa degna della tradizione – non solo operistica – che si è saputo meritare.

Dicembre 1987

Ente Teatro Comunale di Treviso



DIETRO LE QUINTE DELL'ESISTENZA

Note su «Una vita nel teatro» di David Mamet

Romano Giachetti

Gli ultimi tre «grandi» del teatro americano, Tennessee Williams, Arthur Miller e Edward Albee, non hanno lasciato un testamento chiaro. Il naturalismo – matrice scontata, ma che nelle loro mani è stato dilatato, reso schiavo di simboli, spesso vilipeso, a volte polverizzato per un inconfessato innamoramento (per l'Europa; per Beckett, Pinter) – si è affidato ai tornanti dei venti sociali, subendo molti soprusi o trascorrendo quando Broadway per esempio minacciava di riprendere passivamente (come poi ha ripreso) *Morte di un commesso viaggiatore*. Un bagaglio infame, questo non-bagaglio: come morire nel vuoto – o con un gran tonfo.

È tuttavia da queste ceneri – ceneri anche politiche, come sa chi ha vissuto gli esuberanti anni Sessanta e i beffardi anni Settanta – che il teatro americano ha fatto un passo avanti, portando «in cartellone» prima Sam Shepard, poi David Mamet. Ma mentre Shepard insegue il «sogno americano» nelle *mesas* del West, quasi rivendicando le aspirazioni di Biff Loman, o comunque straziando il compromesso che era diventato il «tutto New York» della scena (a cui si ribellano anche, in misura diversa e con diverse intenzioni, scrittori come Lanford Wilson, John Guare, David Rabe, Terence McNally, fino agli ultimi, compreso Christopher Durang), Mamet spazia in altre latitudini, e se abbandona qualcosa, senza parere, è Chicago, che pure è la sua città. Mamet abbandona l'America; o un bel po' di ciò che passa per «America». E fa centro.

Autore di venti testi teatrali (più *Speed the Plow*, a cui sta lavorando) e di sei *script* per film, Mamet si è finto imbevuto di attributi naturalistici americani (il *junk shop* di *American Buffalo*, l'universo urbano di *Sexual Perversity in Chicago*), in realtà servendosi per negarli. Il suo è un teatro di parole (il cinema meno, ma diamogli tempo). Se il primo livello è New York, o i Grandi Laghi, il secondo è l'essere umano costretto a giustificare il primo livello senza rivelare il secondo; e mentre fa così costruisce il terzo, dove la campana della società americana non suona più, e quella del «sogno» è sorda. L'esempio riassuntivo di tutto questo è *A Life in the Theatre* («Una vita nel teatro»).

A Life in the Theatre è «centrale» nella dimensione evocata dal teatro di Mamet. Lavoro di proporzioni solo apparentemente minori («Mi fermavo nell'ufficio di mio padre e scrivevo un *sketch* alla volta», dice lo scrittore. «Nel giro di alcuni mesi avevo raccolto 15-20 scene sulla vita nel teatro, basate su aneddoti, racconti, osservazioni, ed erano quasi tutte costruite con due personaggi»), in esso si riflettono singolarmente tutti gli altri testi, forse perché è eminentemente «testo» – ma testo in senso

mametiano: dove la carica drammatica risiede nel non detto, nella trama esile o addirittura nella trama inesistente, nel fatto di cui si parla ma che non accade (*American Buffalo*); e che stravolge le regole della rappresentazione perché chiama all'appello (stimola, costringe, sfida anche) l'attenzione-partecipazione dello spettatore in maniera quasi violenta. Assistere a *A Life in the Theatre* significa sedersi dietro le quinte, «rubare» il lavoro dell'attore; significa impossessarsi – volere o meno – di ciò che lui, l'attore, non vorrebbe mai rivelare di sé. Un tradimento.

Mamet tradisce sempre: inganna, imbrogli. Il bluff è il suo asso nella manica (non per nulla passa le notti a giocare a poker). *Glengarry, Glen Ross*, *The Water Engine*, *American Buffalo* e il più recente *The Shawl*, non sono che «aneddoti», questi sì, dell'inganno; ma di quale inganno? Chi contrabbanda, chi «frega», chi si dimostra più furbo degli altri, non si sente emarginato; al contrario, procede in prima fila. In una società che ha radici nell'azzardo e che premia chi vince azzardando, mentre ghigliottina chi si fa sorprendere (stolto!) con le mani nel sacco, si tratta di un eroe positivo. Il primo film diretto da Mamet, *House of Games* («Casa da gioco», casinò, ma più nel senso di «casa di giochi», casa di lotte e di duelli) si svolge in una bisca. Ma, attenzione: questa sarebbe l'America. Mentre la bisca, in Mamet, è il nostro mondo e nemmeno quello strettamente fisico. Siamo noi che puntiamo le *fiches*.

Inganno, quindi: teatro. Finzione: palcoscenico. Personaggi: interpreti. L'inganno sta al teatro di Mamet come la sessualità sta a quello di Pinter: in entrambi i casi sotto c'è una «bestia» che urla per uscire allo scoperto. Solo che i personaggi di Mamet non lo sanno; non sono consapevoli come sembrano esserlo quelli di Pinter. Per loro lottare significa riuscire a nascondere, portare la maschera, garantirsi la sopravvivenza proiettando una certa immagine di sé. Il dramma di *A Life in the Theatre* sta nel fatto che Robert e John, i soli personaggi, non sanno di non farla più franca. (Lo sanno gli interpreti; ma se il loro fosse un doppiogioco? se essere costretti a fingere di non sapere, mentre sanno, li costringesse a sapere di non stare fingendo, mentre stanno fingendo? se Mamet facesse violenza anche a loro?).

Di questo lavoro Mamet dice: «Riguarda il tentativo di comunicare esperienza e amore mentre si ha coscienza della propria mortalità, tentativo compiuto da chi celebra continuamente la mortalità, l'attore». Ma allora: è teatro o vita? Mamet rivela ancora il motivo che lo sosteneva nella stesura delle 15-20, poi 26, scene. Una domanda: «Come fa un attore ad addestrarsi al punto di vivere un mo-



Roberto Sturno e Glauco Mauri in «Una vita nel teatro».

mento - al punto di rendere quel momento (ogni momento) in scena così bello, così pieno, così incredibilmente emotivo e vero da essere costretto a procedere al momento successivo?».

John, l'attore più giovane, forse non sa ancora. Robert, l'attore maturo, sa; o crede di sapere. Sa abbastanza, comunque, da pontificare all'indirizzo del collega. Ma inganna e si inganna (non poteva essere altrimenti). Robert sembra sicuro di sé; in realtà ha bisogno di essere continuamente rassicurato dall'altro e ne cerca disperatamente la compagnia, la vuole, è disposto a trattarla, la concupisce quasi - ciecamente inconsapevole, rei gli specchi della vanità, di essere vulnerabile, anzi peggio: patetico, e proprio mentre si finge forte. John, d'altra parte, non gli è da meno: lo scadente repertorio che stanno recitando prova che sono tutti e due ai margini, che la sua età non significa ancora il desiderato «lancio», che il teatro può essere crudele con chi lo addobba di illusioni, e che - ancora qualche anno, ancora copioni di quel tipo - anche lui, John, finirà come Robert. Finirà nella finzione del successo. Pontificherà a sua volta. È un ciclo che contiene una cadenza mortale, ma non è teatro, o non è solo teatro.

Robert, questo, lo sa; per lo meno lo sa a metà, poiché per lui «il teatro è parte della vita». Lo «staccato» che regge i frammenti scenici del suo non-tenero declino (il tramonto: che rimanda ai cicli della natura) lo conduce alle soglie della comprensione quando riflette: «Dolce veleno dell'attore, recitare in un teatro vuoto su un palcoscenico

vuoto!». Solo che il teatro dell'attore non è vuoto. All'autoinganno lo porta Mamet, facendone l'emblema dell'assurdità della vita. Davanti a lui (o dietro le sue spalle) c'è una platea vera.

A Life in the Theatre è quindi un lavoro *in progress*: il ritratto dei due uomini avviene per gradi, davanti al mondo, e naturalmente è il ritratto di tutti, il ritratto dell'Essere Umano al quale Mamet porge la sua compassione. Non più (mentre Shepard si attarda ad ascoltare i grilli della prateria) l'uomo americano, come si potrebbe credere, ma l'Uomo. E la Vita (a Mamet le maiuscole piacciono; come le parentesi, con cui allinea prospettive diverse). Del resto cos'è la vita? «Cominci dall'inizio, passi dalla metà, poi arriva la fine», dice Robert. È terrorizzante, ma «è il solo gioco che c'è in città».

Al gioco, tuttavia, si dedica anche Mamet. Non scrive forse «commedie» come questa? In lui si ha quindi un'ambivalenza tipica: mentre si affida a uno dei tanti modelli teatrali, allo stesso tempo lo contesta, mette in dubbio - affiancandosi ai suoi personaggi - perfino il suo diritto di scrittore, oltre alla sua responsabilità di creatore. È per questo che *A Life in the Theatre* riassume tutti gli altri suoi lavori: perché ha per soggetto il teatro. Il teatro, avverte Mamet citando Camus, è quel luogo dove «l'attore diventa l'esempio primario della fatica di Sisifo che impongono i cicli della natura... Una vita nel teatro non ha bisogno di essere analoga alla vita; è vita».



lo spuntino nel camerino: una scena di «Una vita nel teatro».

Robert e John si vedono a intermittenze, però si «cercano» quasi di continuo; anche quando litigano. Un grumo di saliva dell'uno diventa «cura materna» per l'altro. Supporre che la platea abbia intravisto nel lavoro dozzinale che recitano «un significato a un altro livello» (illusione appena enunciata, ma tanto si fa per vivere, voglio dire per ridere, no?) è consolante per entrambi. E poi cosa viene? Ma le luci che si abbassano, naturalmente. La gente che se ne va (ognuno avviato a fare la sua parte a casa: dove finalmente si ribalta il concetto e la vita è teatro). E la buonanotte, si capisce. Non è un ciclo?

Nel ciclo di *A Life in the Theatre*, sia pure in microcosmo, si riversa tutta la «visione» che per David Mamet divenne ragione di vita quasi subito, da giovane, dopo aver scritto *Camel* al Goddard College di Plainfield. Conquistato dall'idea del teatro, studiò recitazione, fece l'elettricista, il direttore di scena, l'insegnante (e in classe portò uno dei suoi primi lavori, *Lakeboat*); poi - rispettando in ritardo la tradizione degli scrittori americani che antepongono l'esperienza a tutto - fece il tassista, l'operaio, il cuoco, di nuovo l'insegnante... Le prime influenze? Pinter e Albee (O'Neill e Beckett, senza saperlo troppo). Già voltava le spalle al tranquillo naturalismo. Già puntava a creare «poesie teatrali», il teatro più impervio: dimensione in cui eccelle soprattutto la parola. Abbandonata Chicago per disfarsi completamente della soggezione naturalistica, e approdato all'off-off-Broad-

way nel 1975 (l'anno di *Duck Variations* e di *A Life in the Theatre*), nel 1977 iniziò con *American Buffalo* l'arco dei suoi successi di Broadway, che lo avrebbe portato al premio Pulitzer con *Glengarry, Glen Ross*.

Il lavoro che recitano Robert e John per l'altra platea è una variante ironica di *What Price Glory?* di Maxwell Anderson, drammatone storico che sbeffeggia Cechov (qualcuno vi trova tracce addirittura dello Steinbeck di *Lifboat*), ma che è solido nel reparto «trama», come lo è la scena dell'ospedale in cui i due attori dimenticano la parte. Mamet si diverte, ma non tanto: il bersaglio è appunto la trama - mentre il soggetto è ancora e sempre il teatro!

D'altra parte cos'è la trama, se non una convenzione tra tante? (Beckett è ancora lontano dal Vermont, dove Mamet vive, e anche da Chicago, che Mamet frequenta, sebbene un po' meno: a Chicago se non altro si trovano sempre vagabondi «esistenziali», e li incontra anche Mamet). Le convenzioni servono e occupano poco spazio: Mamet, che odia il «teatro della digestione» di Broadway, non ha difficoltà a riportare il tutto al denominatore comune che è il suo impegno. Impegno che si coagula in *A Life in the Theatre*, lavoro che si può interpretare come «annotazione generale e continua»; in effetti si tratta di «una vita nel teatro», o meglio del «recitare nella vita». Se Mamet non ha letto Pirandello, ha certamente letto due volte Pinter.



Quale dubbio, quale domanda, quale patto? fra Robert e John.

C'è tradimento e inganno anche qui perché «la vita stessa è un tradimento, perché non è altro che l'attesa della morte; o un viaggio verso il buio». Nell'applauditissimo *Glengarry, Glen Ross* sembra un inganno commerciale, ma è tutt'altro. La capsula del capitalismo è scoperta: gli sfruttati sfruttano, gli ingannati ingannano, gli sfruttatori e gli ingannatori ingrassano. Ma il venditore che ruba l'elenco dei clienti non è molto diverso da John, per esempio, che nasconde a chi telefona, e lo nasconde a Robert. Il quale Robert subisce la stessa violenza del possessore dell'elenco. Se vendesse case anziché parole, imprecherebbe anche lui, bestemmierrebbe come bestemmiano gli sciacalli del capitalismo. Invece (come loro) si abbandona alla purga del monologo. Che John ascolti è essenziale; un po' come la faccenda dell'albero che se cade in una foresta deserta, chi lo sente? Ma John ascolta, ascolta... «A me la vita dell'attore!»

Robert e John si preoccupano del loro aspetto, del peso, del trucco, dei costumi, degli interpreti rivali (la donna che Robert incenerirebbe, e non solo perché lo fa sentire su un palcoscenico di second'ordine), di una zipper rotta (ah, l'impotenza sessuale!), di un golf di cashmere... A loro modo si amano, certamente. Ma che modo è? In *The Woods* la donna riferisce all'uomo di aver visto gabbiani sulla spiaggia. «Mangiano pesci o insetti. Noi mangiamo pesci. I pesci mangiano alghe. Tutto muore, tutto diventa guscio. O deposito che il

mare porta via... Niente è eterno. Non farmi andare a casa. Voglio vivere con te

. Solo che Robert a John e John a Robert questo non possono dirlo: sono attori, hanno la maschera.

Eppure se lo dicono. Come tutti, in Mamet, si dicono tutto. Mamet prova pena solo per questo continuo alibi che le sue creature (come le sue trame) impiegano. È una «casa di giochi» che ogni tanto la marea ripulisce, ma è pur sempre il solo modo di combattere il tempo. Non serve scoprire, anzi riscoprire, l'amoralità della società: serve scoprire la «pulsione» che genera l'utopia del «sogno (sempre meno) americano». Tuttavia (dice Mamet) «il teatro suggerisce [anche] che non ci si può più vergognare di essere americani. Dobbiamo solo imparare a esserlo... [Il teatro] illustra la nostra coscienza nazionale». Un altro inganno? Possiamo esserne certi. Mentre infatti una delle sirene di Broadway (Mike Nichols) vede l'evoluzione di Mamet «in linea con Stanislavski, Shaw e Brecht», lui, con la franchezza che lo distingue, ribatte: «Un giorno vorrei scrivere un lavoro teatrale davvero buono. Come O'Neill, Odets, Cechov, qualcosa che dica come stanno veramente le cose».

Dal naturalismo al realismo? Può darsi. E comunque un fatto è certo: quando Mamet rinuncerà anche ai materiali di scena, l'America non gli servirà davvero più. Allora avremo «una vita nella vita». Così, almeno, la pensano in America.

E Albee. In *Duck Variations*, le quattordici varianti che occupano i due personaggi seduti sulla panchina di un parco costituiscono tutt'altro che una soluzione nuova. I due personaggi parlano del processo biologico. Quando uno dei due afferma che «niente che vive può vivere solo», si avverte l'eco di Robert e John che non possono vivere l'uno senza l'altro. Il parco è deprimente perché «quando sono nel parco il solo posto dove posso andare è a casa, mentre quando sono a casa almeno posso andare al parco». Robert e John vanno in teatro. (Hanno una casa? Per forza: ognuno è la casa di se stesso).

In *Sexual Perversity in Chicago*, con cui Mamet perfeziona la costruzione del tessuto umoristico che servirà da scudo a tutti i suoi personaggi, molte cose sono esaminate con tagliente candore. Le lesbiche, per esempio. Danny chiede: «Per preferenza fisica o per convinzione politica?». Ma la «perversità sessuale» si ferma più o meno qui; è fantasia; è masturbazione mentale; domina l'impotenza psicologica (quella fisica sarebbe naturalismo). Il perché — qui come in *A Life in the Theatre* — lo forniscono Robert e John: perché sono terrorizzati dall'esperienza. L'America, regno dell'esperienza, è già lontana anni luce; altro che Chicago! E Mamet, citando un altro autore, Voltaire, ricorda che «le parole furono inventate per nascondere i sentimenti... Ciò che diciamo influenza ciò che pensiamo»; ma l'origine dell'influenza è un'altra. Lo dimostra *American Buffalo*, dove le coordinate che rimandano a *A Life in the Theatre* sono ancora più decisive, perché «ciò che sentiamo» non è affatto il furto che progettano i due personaggi: loro semmai sentono (ma non lo dicono) che la zattera a cui sono afferrate le loro esistenze è la sola cosa solida che c'è in vista. Allora parlano d'altro: come Robert e John che parlano sempre «d'altro», mentre sono paghi di essere in teatro. Anche vuoto (e noi che li vediamo sappiamo che non lo è) è sempre una zattera. Cosa cercano, se non «compagnia», come la gente nel parco? E ciò vale anche per *Reunion*, che qualcuno ha definito un *duetto in chiave minore*, in cui una delle creature di Mamet dice: «È una giungla dannata là fuori. E farai bene a imparare le regole perché nessuno le imparerà per te». Lo dice, più o meno, anche Robert a John. L'importante è parlare a qualcuno. Occhio alla solitudine.

Per vincere la solitudine Robert parla a John e John a Robert, anche se è solo per strappare di mano all'altro un fazzoletto, un pettine. È lo stesso timbro «favolistico» del padre che, per non sentirsi solo e non abituare il figlio alla solitudine, gli racconta una novella in *Dark Pony*. (Mamet ha confessato che quando cerca «fluido drammatico» legge letteratura per l'infanzia). Se non c'è più (come non ci sarà più) Robert, John parlerà a un altro, un altro attore. Questo «passaggio delle consegne» nella battaglia contro la solitudine, che fa da sfondo alle scene conclusive di *A Life in the Theatre*, trova immediato riscontro in *The Water Engine*, classica «fiaba americana» del successo (primo livello), in cui l'inventore del motore ad acqua e la sorella vengono catturati, torturati e uccisi, ma non prima di aver passato il brevetto a un giovane, che penserà a difenderlo.

In *The Water Engine* la parentela col nostro «duetto» è anche più diretta, dato che gli interpreti «recitano» il misfatto; un po' come andare dietro le quinte e da lì vedere Robert e John che lavorano. Siamo sempre alla terza realtà, al livello che a qualcuno consente di affermare: «La Russia non esiste. La Russia è l'orso che abbiamo sotto il letto». L'America stessa non esiste. L'America è la piattaforma in cui le soluzioni del reale ci permettono di scandagliare non il da farsi, ma il possibile. Dove mai potrà andare Robert? Lui lo sa benissimo. Come lo sa John. John dovrà andarsene davvero, armi e bagagli, se vuol sopravvivere più a lungo, al pari della donna di *Mr. Happiness* che abbandona la madre per risposarsi (rialacciare un legame, trovare un altro anello della catena). Se ciò dà l'impressione che vi sia fallimento e disperazione nel desiderio di amare e di essere amati (uomo e donna, uomo e uomo), l'impressione è corretta. Cosa resta? In *The Woods*, che ancora a rispetto di una certa tradizione si svolge sotto il portico di una casa d'estate, resta il passato, storie di famiglia, ricordi. Robert e John sembrano privi di ricordi, e uno dei due forse lo è. Ma come può esserlo Robert? Il teatro «non detto» di Mamet va oltre le allegorie di Albee, e non si cura dei simboli di Williams. Esso si affida invece — pur essendo parola — non tanto alle parole, quanto a come vengono dette. Ecco perché l'Attore è la creatura-matrice del mondo che è chiamato a rappresentare. Ecco perché conta poco anche udire ciò che Robert e John (come i nostalgici di *The Woods*) si dicono in «solitudine»: conta percepire esattamente come lo dicono. L'attore non è senza riserve di timbri e di toni: ora la sua anima è a nudo.

Tra l'altro *A Life in the Theatre* nasconde ciò che *The Woods* finge di mettere in mostra. In questo più recente lavoro l'uomo e la donna sono isolati in una casa sperduta su cui lei conta per rinsaldare il vincolo che li lega (prossimo alla rottura). Lei vorrebbe amore (ma sa amare?); lui le dà assalti sessuali (ma non dovrebbe partecipare anche lei?). «Pensavo che fossimo insieme in tutto questo», dice lei (non potrebbe dirlo Robert?). Che ci siano assalti sessuali inespressi anche tra i due uomini-attori? Che anziché inespressi siano palesi? Poco importa: è tutto un cercare di uscire dalla cella della pelle. In *The Woods* l'uomo e la donna finiscono abbracciati, ma per nessuna ragione al mondo insieme.

Come Robert e John. «Con *The Woods* ho cominciato a muovermi verso una certa fede», dice Mamet. Ma quale, se tutto è destinato a divorare per sopravvivere (un poco)?

Se almeno i rapporti umani fossero facili. Macché. In *Lakeboat*, l'esercizio scolastico scritto nel 1970 ma rappresentato, sulle ali del successo dell'autore, nel 1980, i marinai a bordo di una nave mercantile che fa eternamente la spola tra due porti di un grande lago dicono al giovane ultimo arrivato: «La cosa più importante di queste navi, a parte l'acciaio che trasportano, è che non ci sono mai donne a bordo». E in *Edmond* emerge la stessa trappola sessuale: un uomo che cerca di liberarsi fuori dal matrimonio finisce su un calvario di letti, e poi in prigione. Ben gli sta. Robert e John, se non altro, si «liberano» recitando. Se si liberano. E se recitano.

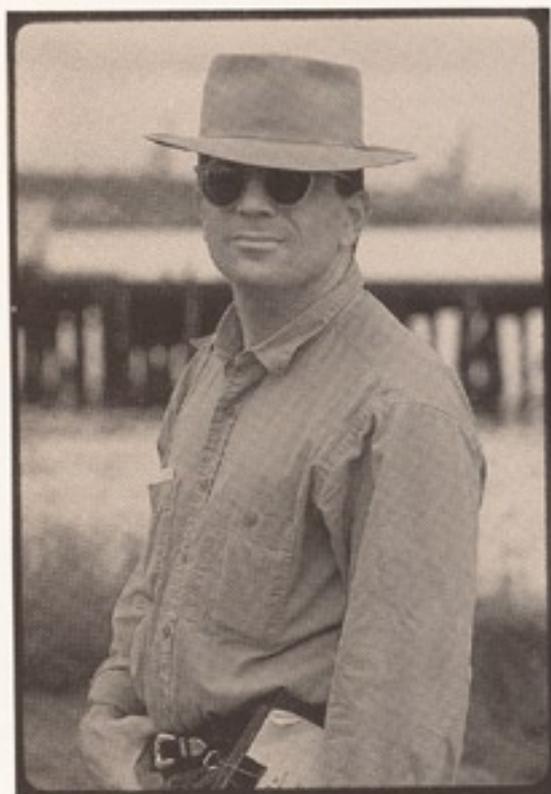




Il camerino, il più tipico «luogo deputato» di «Una vita nel teatro». Roberto Sturmo e Glauco Mauri.

BIOGRAFIA DI DAVID MAMET

- 16 David Mamet nasce a Chicago nel 1947. Studia al Goddard College Vermont (dove in seguito sarà scritturato stabilmente) e alla Neighborhood Playhouse School of Theatre a New York dove inizia la carriera come attore, ma ben presto si dedica alla regia e alla drammaturgia e fonda la St. Nicholas Company di Chicago. Il suo primo lavoro, e così molti altri, è messo in scena proprio dalla St. Nicholas Company di Chicago dove nel frattempo Mamet ha assunto la direzione artistica. Nel 1978 diventa direttore artistico del Goodman theatre, dove nel 1975 è stato rappresentato per la prima volta «American Buffalo», vincitore dell'Obie Award, allestito successivamente a Broadway nel 1977 e al National Theatre di Londra nel 1978. «Sexual Perversity in Chicago» e «Duck Variations» (Regent theatre 1977) «A life in the theatre» (open Space 1979) e «Glengarry Glen Ross (National theatre 1983) vengono tutti messi in scena a Londra. Fra le opere ricordiamo «Reunion», «The wood», «the water engine» (rappresentati nel 1977), «Lakeboat», «Edmond» (1982) e «The Disappearance of the Jews (1983). Per il cinema firma la sceneggiatura di «Il postino suona sempre due volte», «Il verdetto», «Gli intoccabili».



David Mamet.

Considero una grande fortuna l'essere stato, fin dall'inizio, introdotto all'idea del Teatro come Arte. All'età di venti anni studiai per un anno alla Neighbourhood Playhouse School of Theatre a New York City. La scuola era – ed è tuttora – diretta da Sanford Meisner, egli stesso formato, negli anni Trenta, alla scuola di Maria Ouspenskaja e Richard Boleslavskij, entrambi del Teatro d'Arte di Mosca.

Il mio primo vero approccio al teatro fu, quindi, un'immersione – pratica e filosofica – nelle teorie di Stanislavskij.

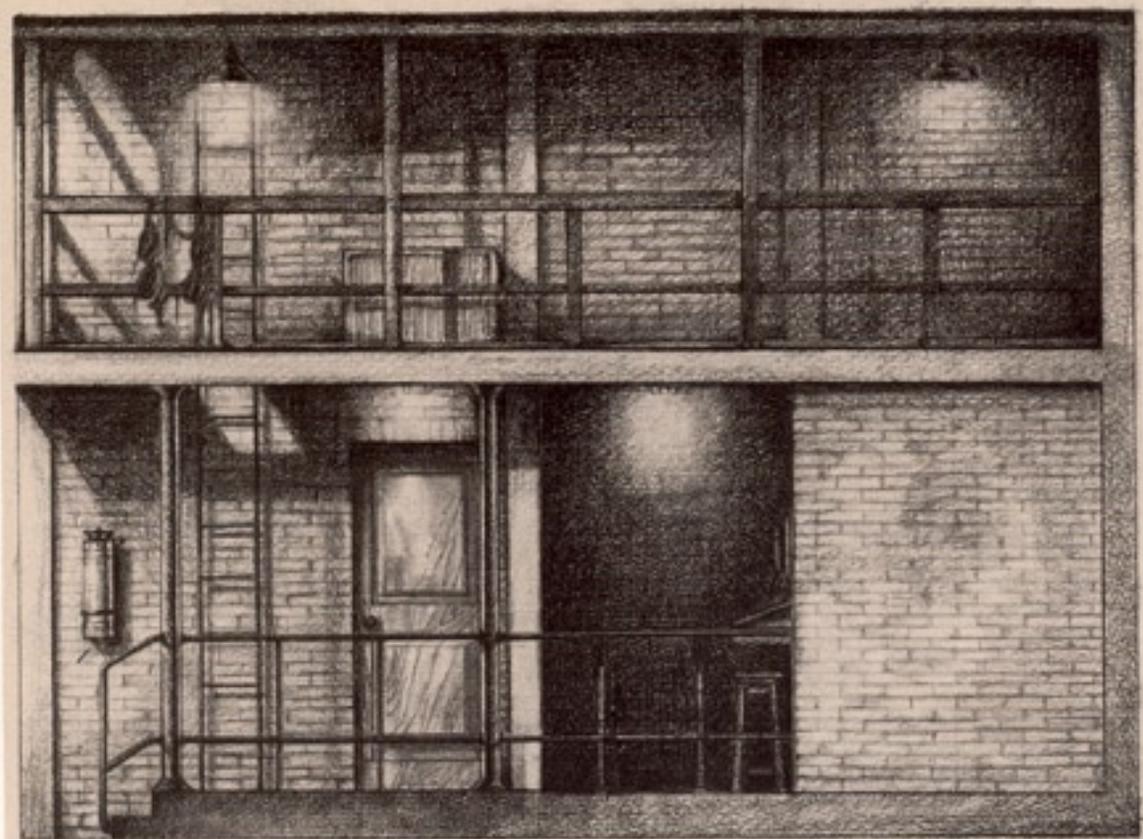
Terminati i miei studi al College lavorai, sporadicamente, come attore; ma la mancanza di talento in quel campo e un'inclinazione personale mi portarono all'insegnamento e alla regia. Formai poi la mia compagnia teatrale, la St. Nicholas Theatre Company di Chicago.

Per una compagnia di attori ventenni in formazione la piazza non offriva granché (non potevamo permetterci di pagare i diritti d'autore); perciò cominciai a scrivere dei testi di teatro. In questi testi cercai di materializzare – e spero di farlo ancora – i primi principi che mi erano stati rivelati quando studiavo da attore, e che mi sforzavo di insegnare e applicare.

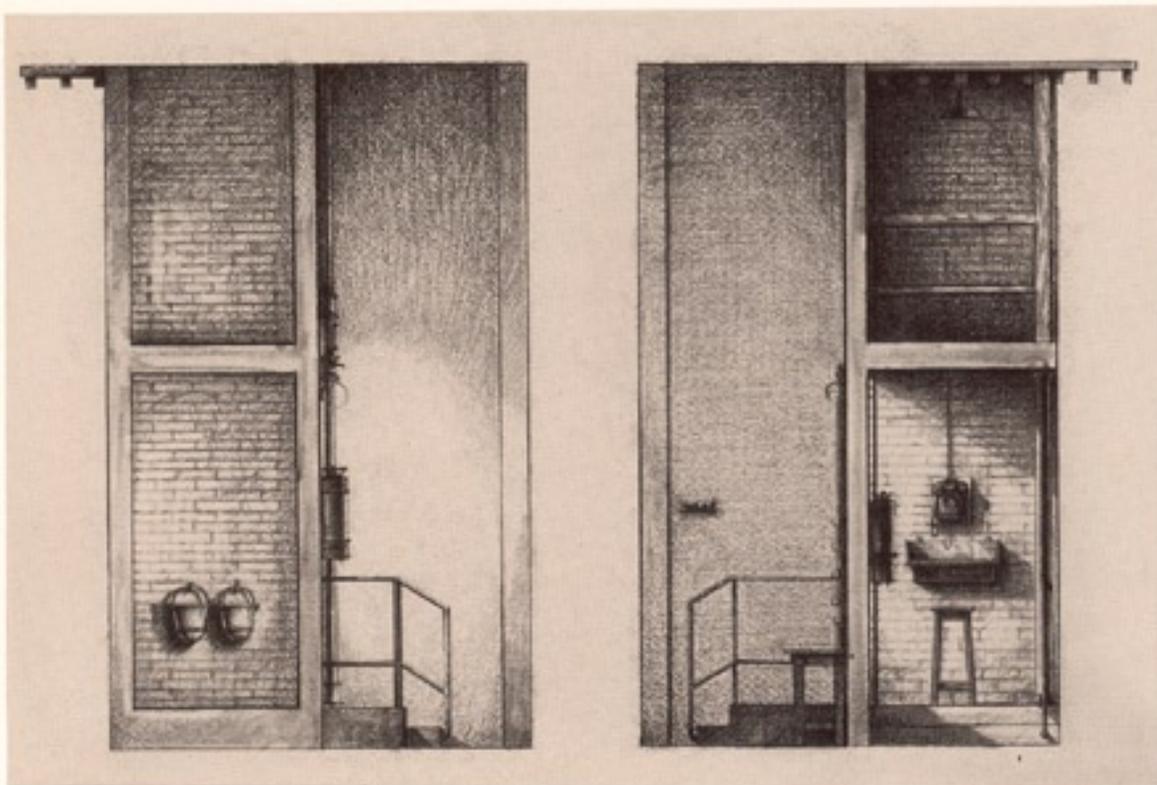
Si tratta dei principi di Stanislavskij: 1) il teatro è un luogo dove si va per ascoltare la verità; 2) recita bene o male, ma recita lealmente; 3) lo scopo del teatro non è la rappresentazione del «carattere» o dell'«emozione», ma la rivelazione di una finalità attraverso l'azione; 4) si dovrebbe amare l'arte in se stessi, piuttosto che se stessi nell'arte.

Seguendo questi principi estetici e le loro implicazioni pratiche sono stato allo stesso tempo indaffarato e felice per gli ultimi venti anni; e mi piace pensare che questa felicità si sia riflessa nel favore del mio pubblico.

New York City, 3 dicembre 1985



(sopra) Un bozzetto di un «fronte» della scena di Antonio Fiorentino; (sotto) i particolari iperrealisti nei bozzetti dello scenografo Fiorentino.

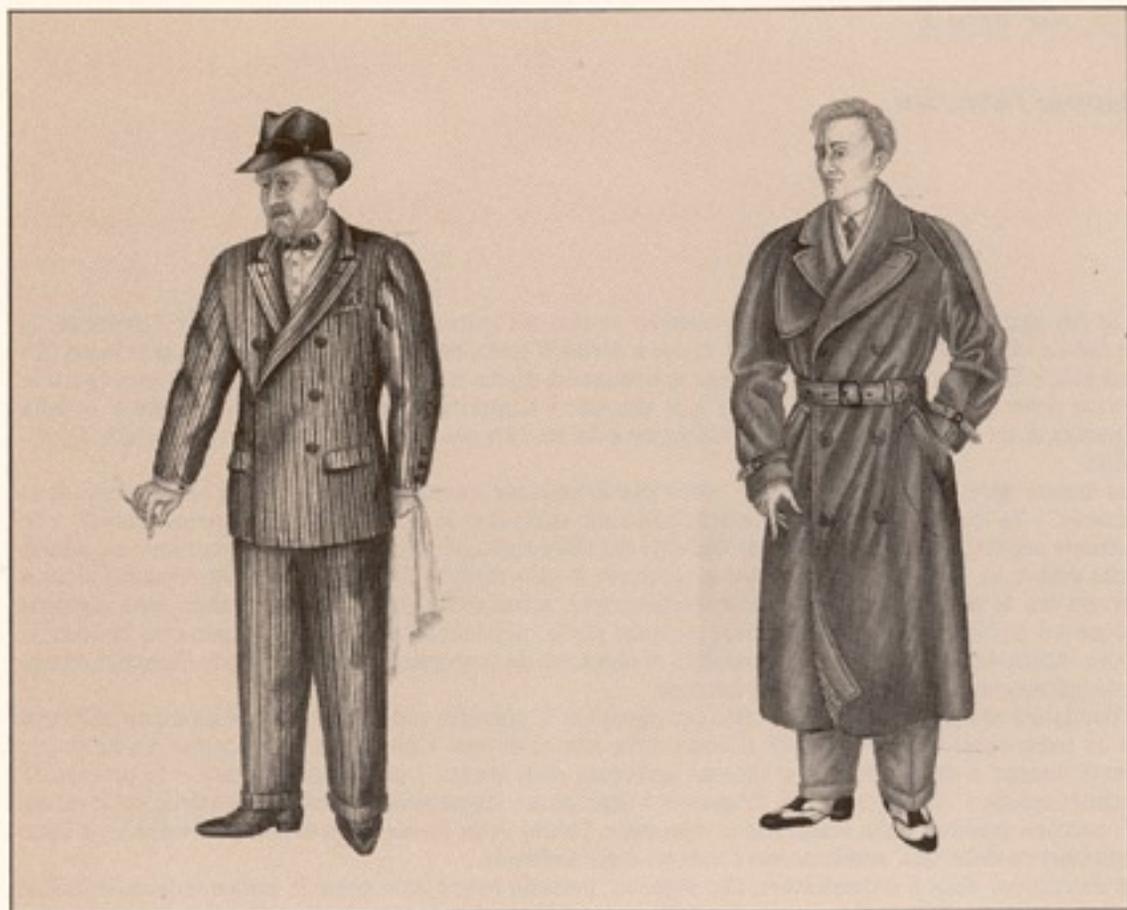


...Se per aggirare la trappola del luogo comune «teatro nel teatro» scegliamo la strada dell'iperreale, se su questa via vanno risolti i 26 quadri in cui è diviso il testo, per definire la scenografia non basta più soddisfare la didascalia iniziale che vuole la commedia divisa in scene di palcoscenico e scene dietro le quinte dove la differenza tra le prime e le seconde è suggerita simbolicamente dall'apertura o dalla chiusura di un sipario che divide il palcoscenico e dal recitare ora di faccia, ora volgendo le spalle al pubblico.

Per andare oltre la didascalia iniziale, verso una definizione iperreale, occorre crearsi uno schema dove elencare i 26 quadri per definirli caratterizzandoli attraverso le esigenze di luogo irrinunciabili, e le richieste registiche connesse (grado di visibilità dei diversi quadri: massimo, parziale, minimo, si vedono delle ombre, si può solo udire la voce e percepire il movimento). Determinati questi elementi si va a cercare tra le planimetrie probabili sovrapponendo, accostando, ritagliando; operando, una sorta di 'identi-kit architettonico' utile a trovare gli spazi per la rappresentazione tenendo conto che, la dislocazione individuata, deve offrire la possibilità di condurre un percorso percettivo entro la dialettica camerino-palcoscenico, vita-teatro, realtà-finzione.

Il risultato è uno spaccato architettonico che riproduce la porzione più significativa di un teatro edificato in un paese anglofono tale e quale ci viene dalla lettura di tanti film di genere sul tema. Anche se per girare attorno a questo nucleo si devono sezionare delle pareti, i piani architettonici - le profondità architettoniche - rimangono reali. Il muoversi degli attori, rispettando l'orientamento della costruzione e i percorsi possibili nella realtà che si riproduce, l'aiuto della fonica, la provenienza realistica e l'uso naturalistico delle luci, restituiscono i volumi degli ambienti.

Le descrizioni delle 6 inquadrature, che seguono, possono essere lette come le nuove didascalie utili a definire le stazioni di quel percorso di ribaltamento progressivo del punto di vista.



due bozzetti per i costumi di Ida Meo.

LE 6 INQUADRATURE:

1ª - Spazio antistante l'ingresso al palcoscenico con estintori, tubi ecc...: da un lato il guardaroba; sul fondo, dietro un'apertura, si intravede il palcoscenico dove la presenza degli attori sarà avvertita dal pubblico più attraverso l'udito che attraverso la vista (nelle trincee).

2ª - Altra inquadratura dello stesso spazio presente nella scena precedente: è ancora in vista il guardaroba, si vede il telefono ed, attraverso un vano, il palcoscenico; si deve capire, inoltre, che da una parte c'è l'ingresso e che all'esterno è mattina. La scelta di questa inquadratura ci obbliga a sezionare, con il boccascena, una parete dell'edificio rivelando l'ubicazione del camerino dei due attori. Anche attraverso la porta di questo si vede il palcoscenico, quindi, quando gli attori andranno a recitare potranno oltre che essere ascoltati essere anche intravisti (avvocato).

3ª - Primo piano sul camerino e sul tavolo del trucco; sezione di un muro perimetrale del palcoscenico. L'accesso diretto allo spazio del palcoscenico consente di vedere meglio gli attori quando vi reciteranno. Anche quando è richiesto l'allestimento di una scenografia (stanza) si cercherà di fornire una buona permeabilità visiva. Cambio scena a vista per 'le barricate'.

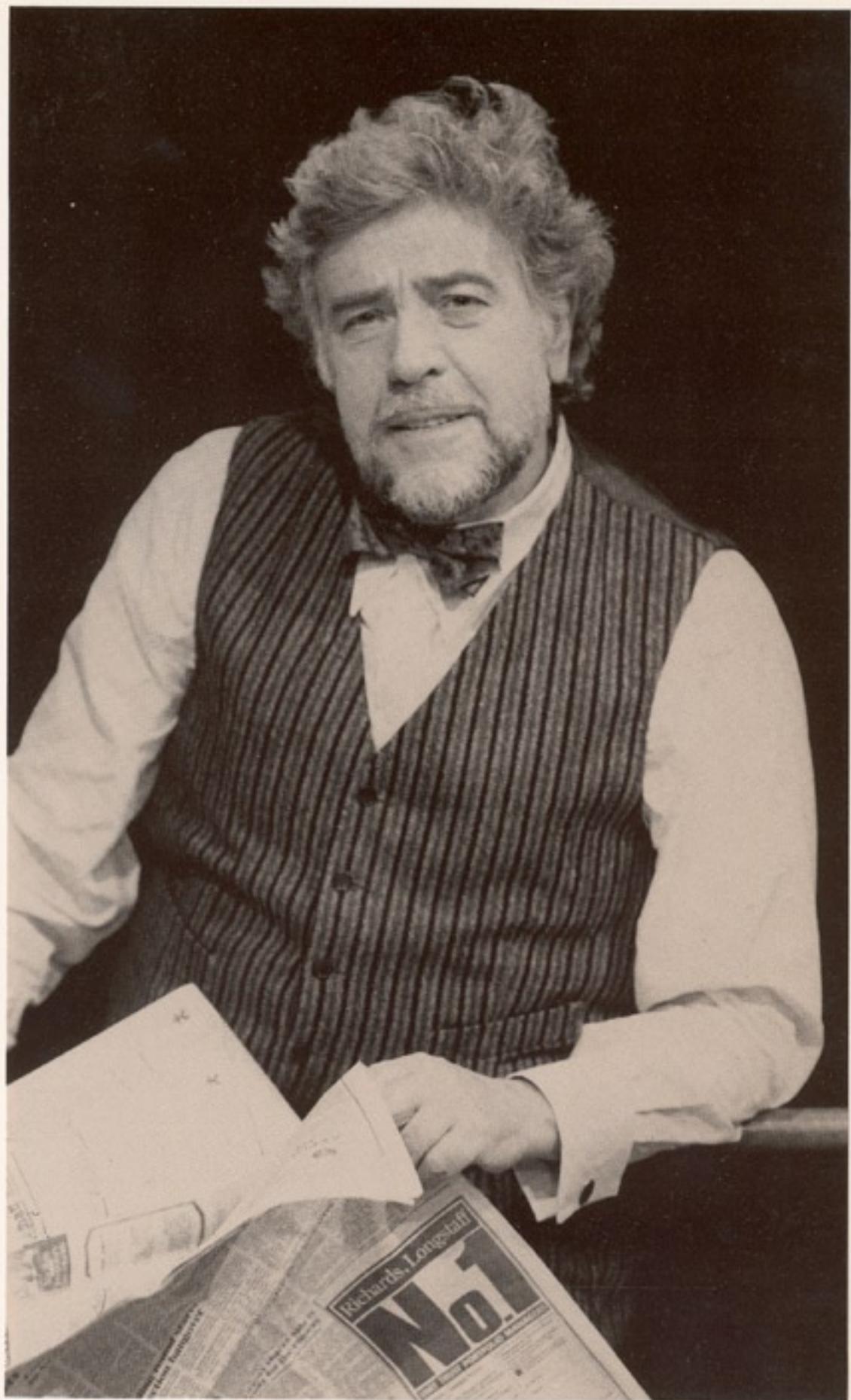
4ª - È quasi il retro della 2ª. Questa nuova inquadratura mette ben in vista il luogo del palcoscenico con i suoi meccanismi (scialuppa) e con quello che avviene dietro le quinte (Signora Wilcox). Il rapporto tra camerino e palcoscenico è stato invertito ora è il primo ad essere intravisto dietro una porta.

5ª - Sempre più ampia la visibilità sul palcoscenico disposto ancora in diagonale (John prova) anche gli altri riferimenti devono essere ben presenti (telefono).

6ª - Il boccascena della nostra scena coincide con quello dei teatri dove si reciterà e pertanto la scenografia (sala operatoria) sarà allestita ortogonalmente con alcuni elementi all'interno di un semplice impianto di quinte nere. Successivamente raccogliendo il fondale lasceremo vedere la parete di fondo del palcoscenico mostrando la completa coincidenza del palcoscenico dell'edificio teatrale con il palcoscenico della rappresentazione.

LA SCENA PER «IL CANTO DEL CIGNO»:

Lo spazio dove si rappresenterà «Il canto del cigno» coincide con quello dell'ultima scena di «Una vita nel teatro» ma siamo in un altro tempo ed in un altro luogo quindi stessa pianta ma, materiali diversi: legno scurito dal tempo, assenza di ogni elemento descrittivo: solo volumi e geometria dietro la decorazione del fondalino e delle quinte di genere.

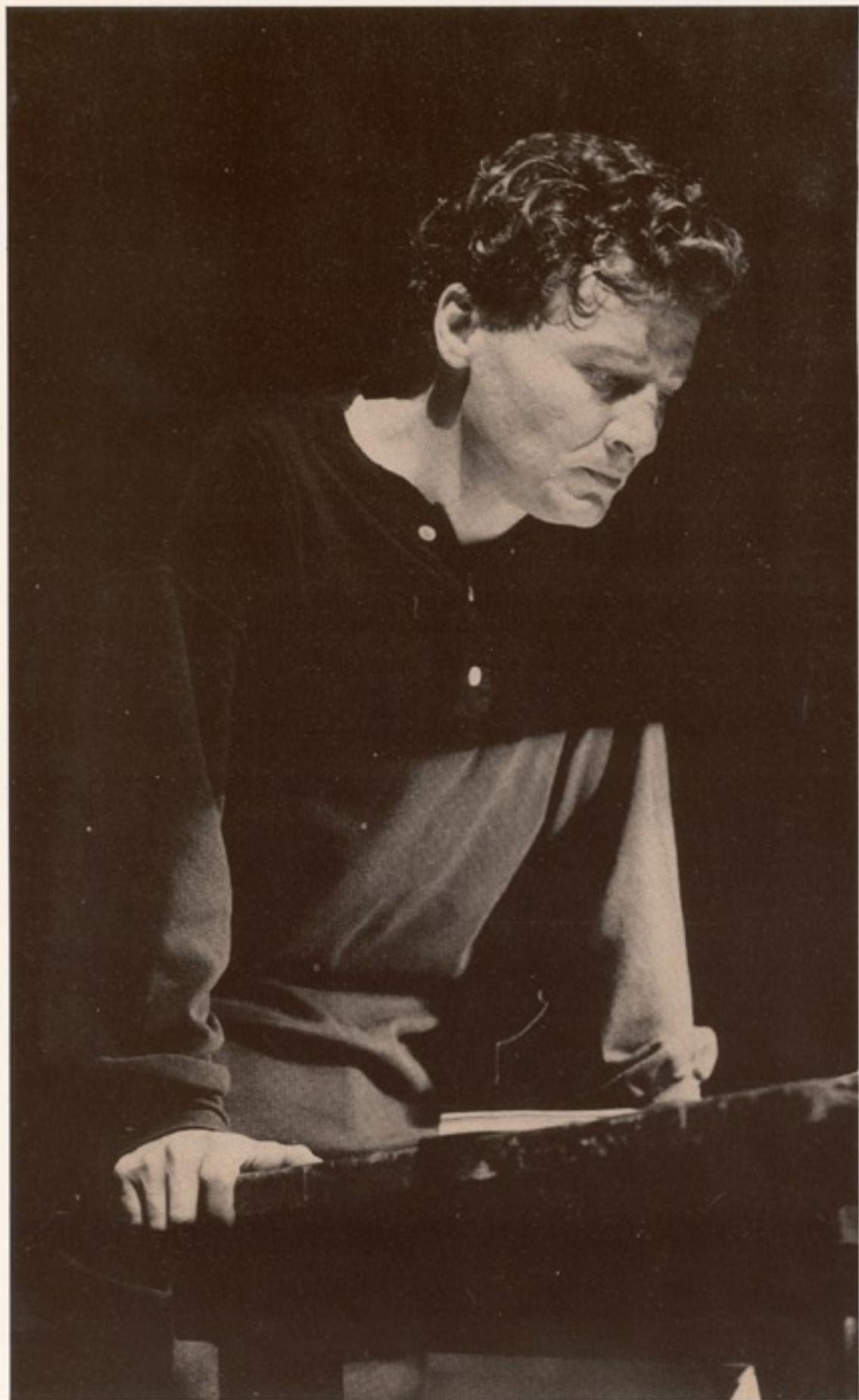


Glauco Mauri: l'attore Robert di «Una vita nel teatro».



Roberto Sturzo e Glaucio Mauri: «Una vita nel teatro», la scena della rottura della zipper.

- C'è un possibile percorso nel testo: da una divaricazione tra le scene di palcoscenico e quelle di camerino ad un loro appiattimento, le une sulle altre... (come se alla fine non si potesse più distinguere, dall'esterno, quando i due recitano e quando non lo fanno).
L'atmosfera della prova forse è la chiave, anche sul piano metodologico, per la recitazione...
- È un percorso che segna anche le tappe della conoscenza e della intimità tra i due attori e che va sottolineato...
(per esempio, le scene di palcoscenico sempre più realistiche, o meglio 'viste' in modo sempre più realistico, attraverso spostamenti progressivi dell'asse dell'inquadratura... come partire da un punto di vista 'da dietro' e scivolare verso un punto di vista 'davanti'...)
- I piani della recitazione restano sempre due (finzione e vita) ma si confondono progressivamente, per il logoramento del rapporto tra i due personaggi... fino ad arrivare alla litigata in palcoscenico (questa sì, finalmente, vista nello stesso identico modo 'realistico' con cui si guardano le scene di camerino)...
- La domanda è: dove si svolge la verità del rapporto tra i due, fuori o dentro? Nel quotidiano tra le quinte o nella quotidiana replica in palcoscenico? - Ecco, l'importante è rintracciare e non perdere mai la quotidianità del rapporto, anche in palcoscenico.
- È probabile che le scene di palcoscenico debbano avere un loro suono, diverso dalle altre, una alonatura che si appiattisce a mano a mano che il punto di vista si raddrizza...
- In fondo ciò che resta è una dialettica dello Spazio... il Tempo del racconto è del tutto ininfluenza... ciò che conta è lo scorrere dello spazio...
- Se il Tempo reale non conta, ed esiste solo un tempo astratto del racconto (arbitrario), questo deve essere il carattere di ogni scena, fin dall'inizio... in una specie di sospensione del tempo che avvicina moltissimo la qualità delle scene di camerino a quelle di palcoscenico... hanno entrambe la qualità del Tempo drammatico, astratto; sono costruite ad arte per chiudersi su se stesse, per non aprirsi alle successive.
- La continuità temporale del dramma naturalistico viene non solo spezzata e frammentata, ma posta in continuo 'corto circuito' dall'alternarsi dei due piani, quello della vita e quello dell'arte... questo, forse, è un nucleo di struttura da cui la regia può partire...
- Anche la storia del rapporto tra i due attori è una continuità frammentata... non ha inizio né fine... rimanda sempre ad una sua origine extra-teatrale, ad un romanzo scritto altrove... (i due personaggi preesistono all'inizio del racconto; e persistono dopo la sua fine).
Ciò che accade veramente nel rapporto è una serie di piccole e grandi esplosioni, sempre ricucite, senza evoluzione... perché il rapporto in realtà poggia sulla impossibilità di farsi vita reale, fuori dal teatro (un Teatro forse inteso da Mamet come edificio emblematico della solitudine e dei rapporti impossibili)... come un amore impossibile, che vive di continue rotture e continui risvegli, di un pensiero che si riavvolge sempre sul ricominciare e sul finire. La realtà di questo rapporto è l'esclusione; il mondo non esiste: esiste solo il Teatro... Questa sembra essere la forma del racconto...
- C'è un problema di 'lingua', rileggendo il testo: il livello dell'eloquio è alto, elevato, non esattamente 'quotidiano' (come in altri testi di Mamet)... una lingua che rimanda indietro nel tempo... un'impresione come di sentire un doppiaggio italiano di un film degli anni '40...
- Spostare tutto negli anni '40? Forse è la soluzione giusta per far consistere la lingua 'elevata' del testo in un mondo ben connotato, «*simulato*».
Altrimenti si va incontro, in bocca ad una visione emblematica del rapporto teatro-vita, che il testo non regge, una visione, quasi pirandelliana di Teatro nel Teatro.
- Anche la scena deve evitare di cadere nella trappola del Teatro nel Teatro; deve semmai 'ricostruire' un teatro iper-reale dentro un teatro reale, come scatole cinesi...
- Attenzione però, perché nel testo di Mamet il problema teatro/vita c'è; e se c'è, perché non affrontarlo?
- Forse bisogna badare di più al senso; e forse il senso è più semplice di quanto io non creda... ma qual'è il senso?
Che i due attori restano soli nel mondo, proprio come lo sono in palcoscenico? Cioè che i rapporti nella vita sono finti come in palcoscenico? Questa è retorica!
Casomai il contrario: che un uomo nel lavoro si porta dietro, inevitabilmente i problemi della vita... che non si può più separare la creazione artistica dalla vita dell'artista...
- Mamet, non so se consapevolmente, azzera la problematica del Teatro nel Teatro e usa il pacchetto critico dei rapporti teatro/vita, realtà/finzione, come contenuto della psicologia dei personaggi... Robert e John semplicemente, parlano di questi problemi...



Roberto Sturno: l'attore John di «Una vita nel teatro».

NOTA DEL TRADUTTORE

Roberto Buffagni

25

Secondo quanto mi riferì in una delle nostre conversazioni a questo proposito, il regista Nanni Garella, leggendo il libro che pubblica la versione di *Una vita nel teatro*, e stupendosi di quanto diversa ne suonasse la lingua da quella che ormai s'è abituati a identificare d'un subito come la lingua di Mamet – quella, per intenderci, di *American Buffalo* e di *Glengarry Glen Ross* – si disse: «Qui Buffagni, che ritiene la filologia condurre sempre al peggio, s'è lasciato Prendere La Mano, s'è Montato La Testa, e saltando Di Palo In Frasca s'è inventato tutto Di Sana Pianta». O press'a poco; e nella costante, lodevole e soprattutto rara preoccupazione di esatto controllo sui materiali che mutua dal suo modello Stanley Kubrick (e che si spera possa contagiare molti altri, nel nostro teatro) si fece inviare il testo originale per confrontarlo alla versione. Che invece è senz'altro la più modestamente fedele e rispettosa tra quelle che si devono alla mia penna.

Il tema, e per così dire il motore invisibile di *Una vita nel teatro* è (anche se l'Autore non lo chiamerebbe con questo nome) il problema della tradizione: che come suggerisce l'etimologia, è insieme quel che si tramanda – e si traduce – e quel che si tradisce: il lievito d'ombra che ci viene dai padri scomparsi e dobbiamo consegnare, a prezzo di sangue, ai figli non ancora nati; dopo aver tentato, quell'ombra, «per tre volte» inutilmente di abbracciarla, soffocati di pietà e di rimorso.

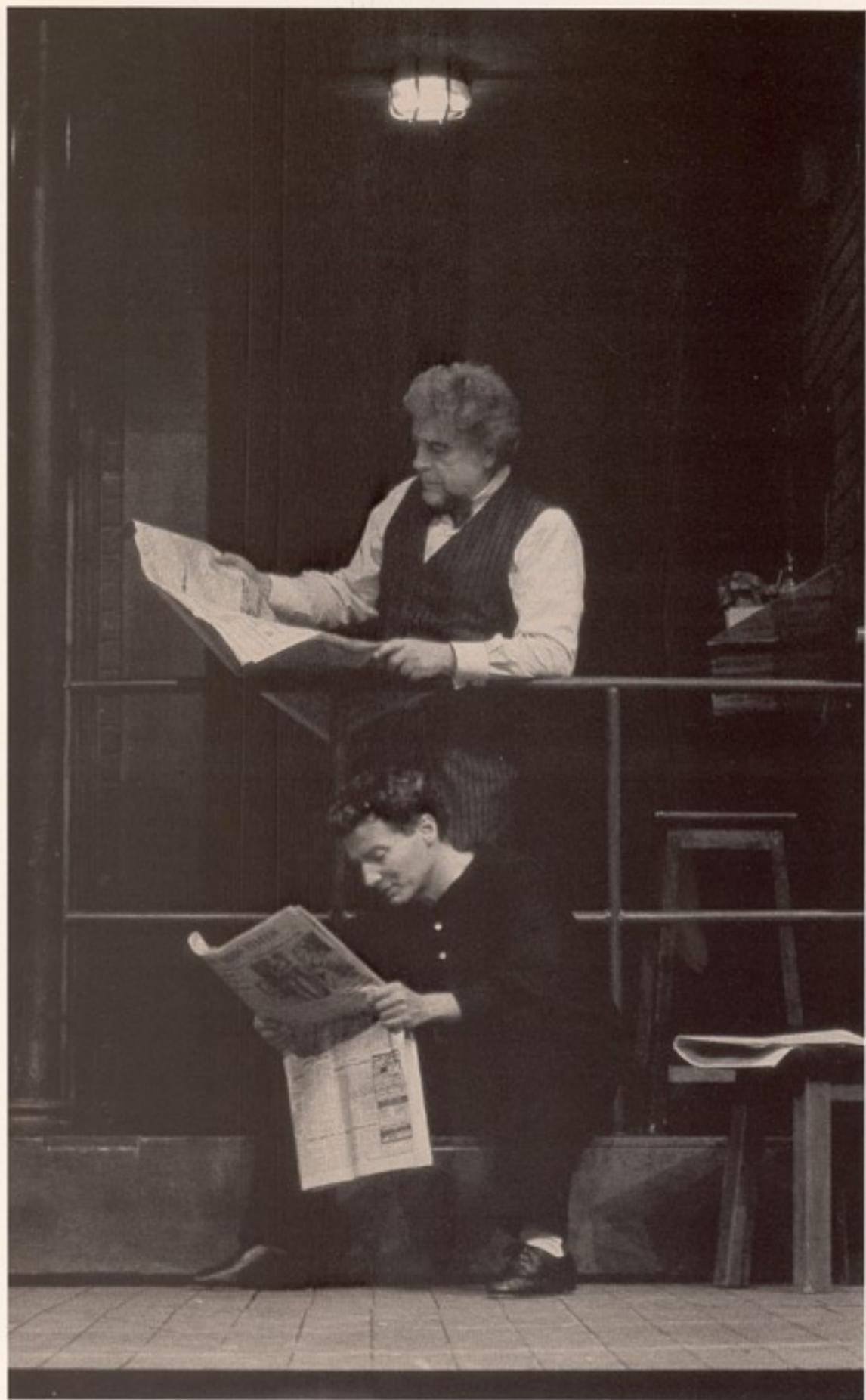
Mamet, descrivendo il movimento pendolare che definisce la relazione tra il maestro e l'allievo, e quel passaggio delle consegne che ho chiamato problema della tradizione, ha costruito il dramma sull'alternarsi delle «scene di palcoscenico» e delle «scene dietro le quinte»; ed ha scelto di porre in bocca ai suoi personaggi lingue via via diverse, ma tutte imitate da convenzioni teatrali: quella declamatoria dell'Accademia e del repertorio, ad esempio; o quella della quotidianità simbolica ed evocativa del teatro americano tra le due guerre; o anche, in rare occasioni, quella del neonaturalismo d'oggi, che è anche la maniera prevalente sua propria.

L'una e l'altra soluzione sottolineano l'autonomia della rappresentazione scenica: e in conformità a quanto accade molto di frequente nelle scritture moderne, e segnatamente le teatrali, questa riflessività non suggerisce che il testo sia verità e misura a se stesso, come nelle avanguardie storiche: ma che anche il contesto e l'extratesto siano puramente convenzionali: rappresentazione anch'essi, seppure obbediente ad altre regole (ma gratuite, e pertanto almeno in questo assimilabili alle leggi estetiche).

La verità, questa parola inerme, non ha luogo d'elezione, poniamo, nella lingua privata che i personaggi parlano nelle «scene dietro le quinte»: né queste mettono in scena la spontaneità di contro all'artificio della recitazione, nelle «scene di palcoscenico». Che cosa c'è dietro le quinte? Altre quinte di altri palcoscenici, pare risponderci *Una vita nel teatro*: discretamente suggerendo che anche le nostre vite potrebbero svolgersi, appunto, «nel teatro». Questa intenzione riposta nel testo (che non credo essere una meta cosciente del suo Autore) si traduce nella messa in scena italiana: dove la recitazione riesce nell'impresa difficile di rammentarci che la naturalezza cui siamo usi è invece una convenzione che si chiama naturalismo; e dove le scene imitano con precisione i luoghi geografici e temporali dell'azione per smentirli con un illusionismo virtuoso; come da regia. O anche, per accennare al mio lavoro e render ragione della sorpresa di Nanni che dicevo sopra, la lingua della traduzione sembra infedele alla lingua dell'originale, perché Mamet, come molti altri ed oggi anche notevolissimi scrittori, non ha una lingua sua: non crede insomma che nel cuore della lingua da cui tutti parliamo e scriviamo sia in attesa una lingua sua propria, che solo in lui si può incarnare: e andare per il mondo, e vivere e morire come fanno gli uomini; che sono figli del non più e padri del non ancora.

*Non ha l'ottimo artista alcun concetto
Che il marmo stesso in sè non circoscriva.*

Ma bisogna credere alla autonoma realtà di quella pietra come Michelangelo credeva; con un orgoglio più grande, e una più grande umiltà, imitar la coscienza che scompare facendosi lume dell'attenzione; o l'attore, che si fa mezzo attingendo il suo fine. E chi è senza peccato, finga pure di parlare per altrui.



ancora da «Una vita nel teatro»: la lettura delle recensioni.

IL TURPILOQUIO DI MAMET

di Guido Almansi

Proveremo a raccontare una favola circa la nascita di una favola teatrale. Un bel mattino il commediografo si alza dal letto con la mente intorpidita ma con il vago ricordo di un qualcosa che gli è sorto nel cervello fra sonno e veglia (fra il brusco e il lusco). Questo ricordo lo perseguita per tutta la mattina finché, per liberarsene, lo scrittore teatrale non si decide a buttar giù l'idea, anche per vedere che aria ha preso una volta messa sulla carta. Ecco, è pronta una mezza cartellina di frasi fangose e ingombranti. Il rischio non è che la stesura di una idea abbia troppo poco significato, ma il contrario, che ne abbia troppo: che ci siano magari tanti messaggi da tenere occupati una pattuglia di portalettere per un mese. E quanto ai simboli, ce n'è a iosa: ci sono più possibilità simboliche di quelle poche frasi che in tutto un trattato di emblemologia. Le idee, quando nascono, rischiano quasi sempre di essere troppo significanti, non troppo insignificanti. L'arte è un *escamotage* per liberarsi da un eccesso di pensiero, di messaggio e di simbolo.

Ammettiamo che questa infelice pagina neonata cresca, si sviluppi, si estenda in un primo abbozzo di commedia. Il testo continuerà a grondare simboli come il cuore di San Gennaro gronda sangue: valenze simboliche che rendono l'azione quotidiana più semplice e familiare minacciosamente significativa. Guai a far accendere una sigaretta all'eroe, a far preparare un caffè all'eroina: ogni cosa significherà un'altra cosa, in un delirio analogico e simbolico ben noto a chiunque pratici lo sporco mestiere della scrittura che costringe a lavarsi le mani venti volte al giorno per liberarsi dei grumi simbolici che si sono incrostati sotto le unghie. E a questo punto incomincia il lavoro serio: di lima, si intende; ma anche di detersivo, il quale scrosti la vernice simbolica che si è accumulata sulla trama (o è nata con essa). Sorgono qui due tendenze: la tendenza alla conservazione (della risonanza extratestuale e extrafattuale di ogni episodio e di ogni dettaglio); la tendenza all'eliminazione (di queste risonanze che ostacolano lo sviluppo drammatico e narrativo). Se il lavoro detergente è fatto con coscienza, il risultato sarà una commedia piatta e senza interesse; se il lavoro detergente è fatto con incoscienza, il risultato sarà una commedia gonfia e insopportabile. Che fare? Forse il lavoro detergente deve essere fatto *mediocrementemente* bene, lasciando in superficie delle scorie; ovvero in mala fede, quasi di soppiatto, come se a tratti lo scrittore fingesse di detergere e invece manovrasse sotto sotto per impastare e amalgamare le istanze simboliche dentro il testo, nella tessitura della vicenda. Il risultato sarà forse, estro e ispirazione e tecnica e agente teatrale permettendo, una buona

commedia. Se lo scrittore cerca di dire qualcosa, la commedia è rovinata; se lo scrittore cerca di non dir niente e non ci riesce, allora forse c'è una possibilità di successo. «Annabelle, say nothing», «non dir niente», dice Annie Wobbler a sé stessa ogni mattina nel secondo episodio della commedia omonima di Arnold Wesker che mostra la coscienza inquieta di una scrittrice di successo; ma questa imposizione non è sempre obbedita dallo scrittore il quale trionfa solo nella mala fede, quando finge di dire e non dice, o finge di non dire e dice.

Si tratta di una favola, si intende, e come tutte le favole è menzognera e ha una sua risonanza di verità. E mi sembra particolarmente applicabile a un grande favolista dell'esperienza teatrale come David Mamet, che è un maestro nell'uso del clorex antisimbolico. Si prenda una delle sue prime, e migliori, commedie: *Duck Variations*, «Variazioni sull'anatra», del 1972, che credo ancora inedita in Italia. Due vecchi pensionati sono seduti su una panchina in riva a un lago che bagna «Una Grande Città» (cioè Chicago), e parlano delle anatre, in un tono fra il filosofico, l'etologico e il fantastico. Ecco, si metta una frase qualsiasi riguardante le anatre che frequentano il lago nella bocca di due vecchi signori, e le parole risulteranno subito pesantemente simboliche. È quasi impossibile pensare a una frase, una sola sequela di parole, che non si presti automaticamente a una significanza e a una interpretazione simbolica. Si tratta di una variante della celebre sindrome del vescovo e dell'attrice. In inglese basta aggiungere a una qualsiasi espressione la continuazione (il tag) «as the bishop said to the actress», perché la frase che precede assuma subito un significato ambiguo o piccante. «Le piace il pane imburrato, signorina?», «as the bishop said to the actress?». «To be or not to be, as the bishop said to the actress». «When shall we three meet again, as the bishop said to the actress». In italiano si potrebbero sostituire i protagonisti del tag, dell'appendice, con un abate e una soubrette. «All'ombra dei cipressi e dentro l'urne, come disse l'abate alla soubrette». «Si scoprono le tombe si levano i morti, come disse l'abate alla soubrette». Con i due vecchietti che parlano e blaterano sulle anatre non si avrà una risonanza piccante bensì simbolica: qualunque commento fatto sulla vita delle anatre si riversa sul commentatore e diventerà un commento fatto sulla vita dell'uomo («Cos'è l'anatra! Ma eh! Cquando se ddisce», parafrasando un celebre verso del Belli). Ma si legga il testo di *Duck Variations*, e si vedrà che Mamet riesce ad evitare l'ostacolo: per l'appunto, con una detergenza imperfetta. Se si parlasse solo di anatre, la cosa non sarebbe di interesse alcuno; se l'anatra fosse solo un pretesto per parlare del desti-

no dell'uomo, la commedia sarebbe ridicola. Il testo funziona sul filo dell'ironia fra l'anatra e l'uomo perché l'autore ha mascherato o amalgamato o elaborato le prepotenti istanze simboliche della situazione drammatica.

Il bosco è una commedia particolarmente sottile nel trattamento e nello sviluppo dell'elemento favolistico. In un breve testo drammatico di Mamet, *Dark Pony*, «Puledro nero», un padre racconta alla figlia una favola in cui Dark Pony, il puledro, salva Rain Boy, il ragazzo dalla pioggia, dai lupi; e lo riporta a casa sano e salvo. Nel mentre racconta questa storia, il padre riporta a casa la figlia sana e salva, in modo che la favola e la situazione in cui la favola viene raccontata coincidono in parte. Questo funziona anche in *Il bosco* dove le favole e le leggende, genuine o manipolate o travestite, sono il palcoscenico immaginario in cui Nick e Ruth proiettano i loro desideri e i loro timori. È sempre la favola bella che ieri m'illuse, che oggi t'illude, o Ermione: la speranza che il rapporto d'amore sia naturale e consono con la vita più ampia della natura, degli animali e delle piante. La ragione giustificerebbe questa illusione; l'esperienza la nega. In un articolo del *New York Times* Mamet sosteneva che la commedia *Il bosco* si pone la seguente domanda: «Perché gli uomini e le donne non vanno d'accordo?». O magari, prendendo in considerazione le commedie con soli personaggi maschili, la domanda potrebbe essere: «Perché gli uomini e le donne non vanno d'accordo?». Eppure, a seconda lettura, le commedie di Mamet, persino quelle che sembrano più ciniche, sono estremamente positive, quasi giovanilmente ottimiste, circa la possibilità della fraternità e dell'amore. Non sto ripetendo qui il classico paradosso di Edward Bond che iniziava la prefazione alla sua commedia più squallidamente disperata, *Saved!*, circa l'uccisione per lapidazione di un neonato, con il commento in mala fede in cui si accusava di un incosciente ottimismo. In buona fede, a me sembra che Mamet riesca a difendere la fraternità contro le leggi feroci dello sfruttamento, dello squallore culturale e della competizione. Certo, il rapporto fra uomo e donna è difficile, forse come quello fra l'anatra e l'airone che mangia l'anatra («La battaglia fra le due specie è vecchia come il mondo. Le anatre proliferano, gli aironi le mangiano (...) finché un legame di tacita amicizia e rispetto reciproco li unisce, persino nell'abbraccio della morte»). Il rapporto fra uomini segue leggi economiche e strategiche di sopravvivenza severe, a volte spietate; ma l'amicizia e lo spirito di solidarietà sembrano superare ostacoli che dovrebbero essere invalicabili.

I piccoli delinquenti di *American Buffalo* seguono l'ideologia americana, che è «da libertà dell'individuo di prendere qualsiasi fottuta iniziativa che sia utile al suo interesse personale», ma il vecchio Don protegge quasi sempre il giovane mentecatto, Bob, dalle minacce del mondo esterno. Gli sciacalli che derubano i clienti in *Glengarry Glen Ross* si odiano e si massacrano a vicenda (almeno a parole); ma Roma, lo sciacallo in attesa, dimostra rispetto e ammirazione per lo sciacallo sul calare, il vecchio Levene, che gli aveva insegnato il mestiere di sciacallo. E ci sono momenti di genuina collabo-

razione fra l'attore giovane e l'attore anziano in *Una vita nel teatro*. In *American Buffalo* Teach, forse il personaggio più riuscito e anche il più riluttante creato da Mamet, pensa che denaro e amicizia non vadano d'accordo. «Si parla di denaro, porcoddio, Eh? (...) L'amicizia è l'amicizia ed è una cosa meravigliosa; ed io sono favorevole (...) ma teniamo le due cose separate»; ma Don dimostra nei suoi momenti più generosi, che l'amicizia prevale. Mi irrita il discorso ideologico o apocalittico di alcuni critici i quali descrivono le commedie di Mamet come un esempio della coscienza inquietata della crisi del capitalismo. Una società ossessionata dal mito del guadagno deve necessariamente produrre cuori induriti, occhi dallo sguardo spietato e menti calcolatrici; ma l'etica del guadagno non trionfa mai in Mamet. In uno dei testi più atroci, *The Disappearance of the Jews*, «La scomparsa degli ebrei», un personaggio prega Iddio ogni notte «di arrivare alla fine della sua vita senza aver ucciso nessuno», anche se ogni giorno la tentazione si ripresenta. Questa non è affatto una dichiarazione cinica, al contrario: mi sembra un esempio luminoso di carità, anche se non cristiana. Si finisce così per amare questi squallidi personaggi, e anche il loro modo di parlare, di gesticolare, di bestemmiare, di mentire. Mamet è bravissimo nel ricostruire uno squarcio di vita culturalmente pauperizzata, al livello più basso possibile, tra la ciurma brutale di un battello (*Lakeboat*), la banda incompetente di un gruppo di ladroncoli (*American Buffalo*), o la gang spietata di un'agenzia immobiliare (*Glengarry Glenn Ross*). Mamet ascolta i suoni volgari, osceni, crudeli, discordanti, disperati, aggressivi che escono da questa feccia, e ne fa musica, secondo i canoni un tempo anti-classici - ma ormai già classici - di un'estetica del brutto.

Il momento di più abile orchestrazione dei suoni brutali di una vita plebea è, in Mamet, il turpiloquio. In fatto di *gros mots*, Mamet è un maestro: un cantore della bestemmia e dell'invettiva. «Fuckin' Ruthie, fuckin' Ruthie, fuckin' Ruthie, fuckin' Ruthie, fuckin' Ruthie», dice Teach nella sua prima entrata in scena in *American Buffalo*. E alla domanda di Don, «What?», Teach aggiunge la necessaria sottolineatura: «Fuckin' Ruthie».

Glengarry Glen Ross, che a me sembra il più bel-inglese che si scriva oggi in America, ha un quoziente di parolacce, bestemmie, imprecazioni, *fuckin' e asshole e bullshit e bloody e motherfucker e shit e cocksucker*, tra i più alti in commercio. Bisogna rendersi conto che è altrettanto difficile usare espressioni come «Porco Dio» o «Vaffanculo» che altre come «l'onore della famiglia» o «l'orgoglio di casta» o «l'intensità della passione» o «la sincerità dell'espressione». Anzi, forse è più difficile manovrare il lessico turpe che quello nobile; trafficare con la brutalità del *sermo humilis* che con la preziosità del *sermo sublimis*. I venditori di *Glengarry Glen Ross* che si lacerano a vicenda con parole atroci hanno bisogno di queste parolacce: non potrebbero viverne senza. L'angoscia viene superata attraverso la catarsi dell'osceno. La bestemmia è necessaria al personaggio come il cibo che mangia, l'aria che respira. Bestemmio, quindi sopravvivo («Turpiloquor, ergo sum»). La musicalità delle sequele di espressioni turpi, l'orchestra-



due situazioni: «fuori scena» e «in scena», due atteggiamenti; Glauco Mauri, ironico; Roberto Sturno in tensione recitativa.

zione degli insulti, la vasta gamma dell'invettiva, la ricchezza delle invenzioni perverse, l'inventività dell'offesa, non sono mero virtuosismo verbale ma intensità drammatica e verità psicologica. C'è più dramma in un «Fuck you» di *Glengarry Glen Ross* che in molte speculazioni del dramma borghese, o nelle scene più emotive di *Morte di un commesso viaggiatore*, per rimanere nell'ambito della stessa tematica. Roma, uno dei venditori, al capufficio, Williamson, in *Glengarry Glen Ross*: «Tu sai il tuo mestiere, io so il mio. Il tuo mestiere è di essere un asshole» (cioè letteralmente, un bucodicuto). Levene arriva in ufficio con un grosso contratto firmato: «presto, il gesso: segnate lo sulla lavagna. L'ho fatto firmare, quel cocksucker» (letteralmente, «pompinaro»). Moss, geloso della vendita fatta da Levene: «Hai venduto?»; Levene: «Yeah»; Moss: «Ffanculo». *Fuck* e *shit* sono le parole sacre

di questo linguaggio: perché con esse si sfugge, attraverso l'osceno, alla meschinità del contesto sociale e psicologico. Qui sta il punto: *fuck* e *shit* e *cocksucker* e *asshole* sono sempre parole migliori di quelle altre, terribili che rappresenterebbero la pura, incontaminata, realtà del loro traffico e della loro vita. Tutto, persino il più squallido osceno, è preferibile a una rappresentazione linguistica obiettiva di quello che succede tra i personaggi e il loro lavoro, la loro coscienza, la loro esistenza sociale, la loro responsabilità morale. Il testo di Mamet è musicale perché l'argomento si presta alla sinfonia; e l'argomento è la redenzione attraverso la bestemmia e l'oscenità.

Estratti da G.A., Il turpiloquio di Mamet, in David Mamet, Teatro, Costa & Nolan 1986.



Mr. Liang, Chinese Consul in London, 1904

Mr. Liang, Chinese Consul in London, 1904
Mr. Liang, Chinese Consul in London, 1904



«Una vita nel teatro» la scena del naufragio.

SIPEA **SOCIETÀ ITALIANA** **PER L'ESERCIZIO** **DELLE ASSICURAZIONI**

Società per Azioni

Capitale sociale

30 miliardi interamente versato

Autorizzata ad esercitare

le assicurazioni e la riassicurazione

in tutti i rami danni

SIPEA SOCIETÀ ITALIANA PER L'ESERCIZIO DELLE ASSICURAZIONI
SEDE E DIREZIONE GENERALE VIA CESARE GIULIO VIOLA, 48 - ROMA
TEL. 06/685861

CIDAS

COMPAGNIA ITALIANA DI ASSICURAZIONI

Società per Azioni

Capitale sociale

20 miliardi interamente versato

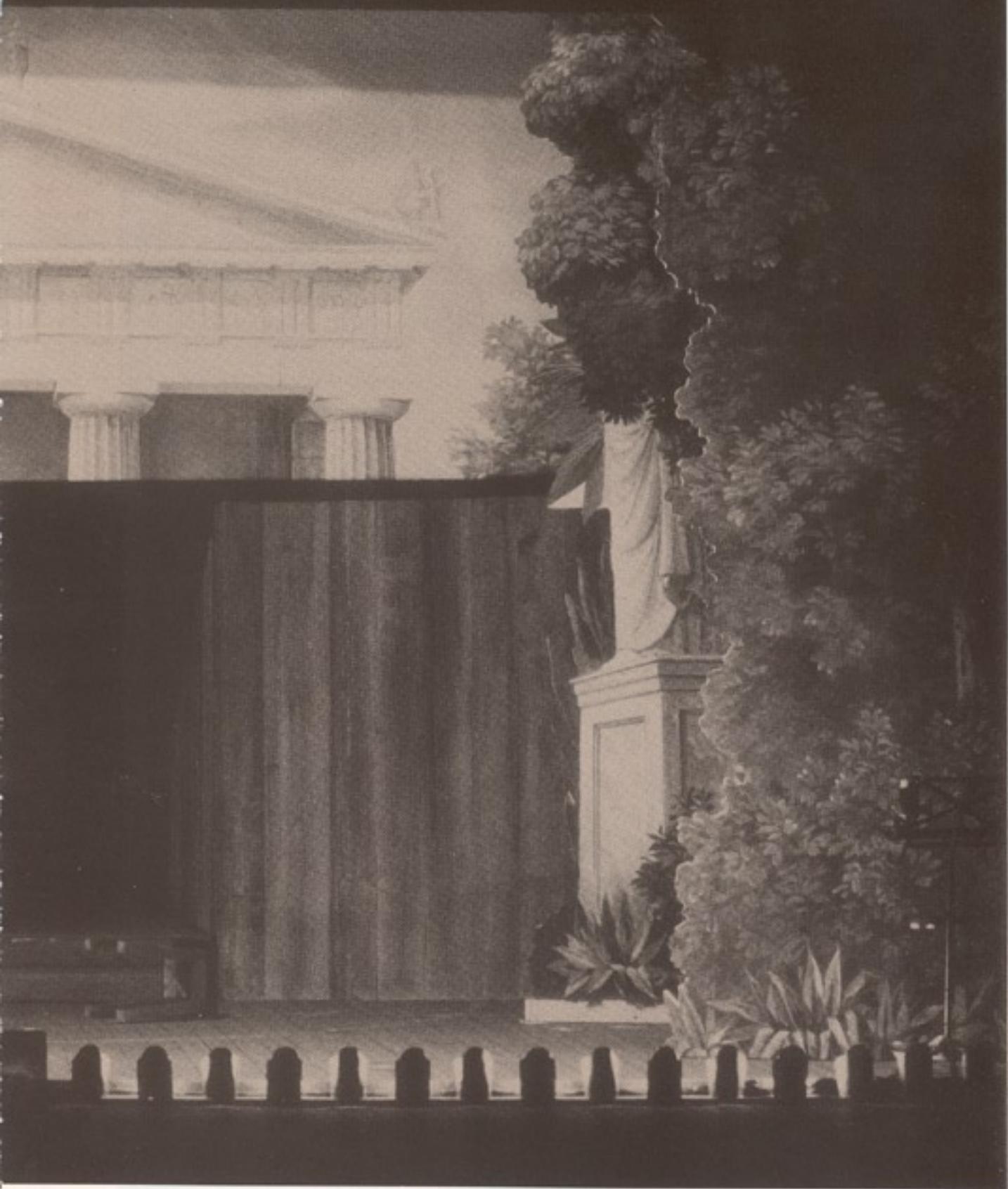
Autorizzata ad esercitare

le assicurazioni e la riassicurazione

in tutti i rami danni

CIDAS COMPAGNIA ITALIANA DI ASSICURAZIONI
SEDE E DIREZIONE GENERALI VIA CESARE GIULIO VIOLA, 48 - ROMA
TEL. 06/685861





la scena del «Canto del cigno»: variazioni di materiali per modificare la scena base.



Glauco Mauri nel «Canto del cigno» di Cecov.

Fausto Malcovati

Salvo rare eccezioni, Cechov non amava gli attori. Non li amava, nonostante avesse sposato un'attrice e avesse vissuto negli ultimi anni a stretto contatto con il Teatro d'Arte e con i più grandi attori del suo tempo.

Non li amava perché Cechov era un uomo semplice d'animo e mal tollerava «gli immancabili fremiti e le contorsioni in tutto il corpo» (come dice il protagonista di «Una storia noiosa», certamente alter ego di Cechov nella diffidenza verso il teatro rappresentato), mal tollerava la cialtroneria, il gestire esagitato, l'uso della voce, l'assenza sistematica di semplicità.

«Fece letteralmente miracoli – così Cechov descrive un attore tragico in una serata d'onore – Fischiaiva, gridava, pestava i piedi, si strappava la veste sul petto, ansava rumorosamente, tremava in tutto il corpo, come nessuno fa mai nella realtà».

L'autore de «Il gabbiano», che scriveva a Gor'kij «nel compiere qualsiasi atto è solo con il minimo di gesti che si ottiene la grazia», accusava gli attori di mancanza assoluta di attenzione alla vita. «Gli attori – scriveva a Suvorin – non osservano mai la gente ordinaria, non conoscono né proprietari né mercanti, né preti né ufficiali. Sono di una ignoranza sbalorditiva». Egli invece, con quel suo sguardo acuto, ironico, penitente aveva osservato gli attori: e tra il 1885 e il 1890 ce ne dà una serie di ritratti brevi (quella brevità che strapperà a Virginia Woolf pagine di ammirazione in «Per le strade di Londra») ma attentissimi. Non sceglie, naturalmente, i fastosi attori dei teatri imperiali così lontani dalla sua natura schiva (ne darà un solo esempio, la Arkadina ne «il gabbiano», ed è un concentrato di vanità, frivolezza, nullità artistica e superficialità umana, insensata gelosia, egoismo e disattenzione agli altri, soprattutto al figlio) bensì i modesti attori di provincia, gli oscuri «artisti» delle compagnie di giro, poveri, affamati, soli. È un nuovo capitolo della sua indagine minuziosa sul quotidiano, riprodotto senza forzature, con una grande carica di «pietas», che lo porta sempre a rappresentare «l'uomo così com'è: solo così diventerà migliore».

Miserabili, sempre senza soldi in balia di impresari sfrontati e sfruttatori (il racconto «L'impresario sotto il divano»), spesso vanitosi e violenti («L'attore tragico» e «Gli stivali»), spacconi e codardi («Il primo amoroso»), ubriacconi e sperperatori («L'attore comico»). Ma, come sempre in Cechov, tra le pieghe della volgarità apparentemente imperturbabile, della quotidianità apparentemente asfittica e senza sbocco, affiorano a tratti lampi di coscienza della propria situazione, squarci improvvisi di autentica disperazione: di fronte, per esempio, alla coscienza della propria emarginazione. L'attore è un paria, un rifiuto sociale, un servo: Svetlovidov de «Il canto del cigno», respinto dalla donna amata proprio perché attore, d'improvviso si rende conto che «non c'è nulla di impensabile solo fango, per pura vanità vuol fare la mia conoscenza, ma poi esce, se ne va e si dimentica del suo buffone. A chi appartengo, a chi sono necessario, chi mi vuole bene?» E allora ecco il grande tema della solitudine dell'attore: «non ho nessuno, sono solo, solo come il vento della steppa». Con il trucco disfatto, la voce rotta dall'angoscia, si sporge verso la platea vuota: di fronte a lui c'è un'enorme spazio umido, buio, freddo, una tomba, pronta a inghiottirlo, «una nera fossa senza fondo, in cui si nasconde la morte». La platea diventa lo specchio scuro del mestiere dell'attore, che gli riflette il volto della morte; un mestiere che diventa appunto ripetizione tragica o burlesca, certo burlesca, certo involontaria, dell'incontro con la morte. L'attore si ritrae, si ribella, ha paura: la morte è pronto a recitarla, non a viverla. Per allontanare da sé il buco nero della platea che lo fagocita, l'attore fa appello alla propria arte, si esalta gridando a squarciagola monologhi di Amleto, Re Lear, Otello. Ma anche qui si scontra con un altro nodo angoscioso del suo mestiere: la mancanza di talento. È un'altra sconfitta, un'altra spinta verso l'annullamento. «La mia canzone è finita. Altro che talento. Sono un limone spremuto, un chiodo arrugginito... Nei lavori seri, sono buono solo come comparsa al seguito di Fortebraccio e anche per questo sono vecchio ormai». È il fallimento totale.

Ma ecco che qualche anno dopo (è il 1896), proprio da un'altra attrice, anche lei di provincia, anche lei sola, disperata, umiliata, conscia del proprio scarso talento, viene una risposta di quelle cechoviane, sommessamente, trepida ma insieme lucida, forte, che supera d'un colpo le remore sorde, le allucinazioni di morte, il rifiuto sociale, il fango. È Nina de «Il gabbiano»: «Voi non potete capire cosa si provi – dice nel monologo finale a Kostja che poco dopo si sparerà un colpo chiudendo una vita insicura e angosciata – quando ci si accorge di recitare male... Ma ora non è più così. Ora recito con entusiasmo. Ora, Kostja, io so, io comprendo che nella nostra opera, sia essa di scrittore o d'attore, l'importante non è la gloria, non il lustro, non ciò che io sognavo, ma saper soffrire. Sappi portare la tua croce e credi».

Questo è forse il punto conclusivo del discorso di Cechov sull'attore: un discorso che è insieme grido di coraggio e di lucida disperazione, fatto da un'attrice di infimo ordine che però trova la forza di continuare, di non affondare nel buio come farà Kostja qualche minuto dopo.



MEMO BENASSI, TRIONFI, PASSIONI E BIZZARRIE

Maurizio Giammusso

L'aureola di bianchi capelli lunghi e scomposti; la fronte spaziosa, un po' bombata e agrottata, con un segno più profondo al centro; le sopracciglia folte e scure, il naso forte in un volto inciso come una potente maschera di legno, labbra sottili, mento forte; la camicia aperta negligenzemente, con la cravatta di seta allentata; lo sguardo per traverso, col capo un po' piegato; un bel volto d'uomo maturo, venato d'estetismo e d'amaressa.

Secondo Carlo Alberto Cappelli, questa era la fotografia che Memo Benassi preferiva, forse perché lo ritraeva in un atteggiamento di romantica ed anarchica insoddisfazione.

Proviamola a mettere in confronto con la descrizione di quasi mezzo secolo prima di Lucio Ridenti, che lo ebbe come compagno di corso all'Accademia dei Filodrammatici di Milano: «Era bello: un giovanotto di ventuno anni già aitante e sicuro, di una eleganza un po' scomposta e accesa, apertamente spavaldo, disinvoltamente e piacevolmente arrogante e con l'ugola sempre aperta in un continuo gorgheggio. Aveva occhi splendidi e capelli neri foltissimi: sembrava nato primo attore giovane».

Bellezza e spavalderia sembrano dunque le sue doti più appariscenti sia con la nerissima chioma dei vent'anni che con le bianche ciocche dei sessanta; bellezza e spavalderia per tutta la sua carriera di attore, un attore sempre appassionato, sanguigno, in bilico fra il sublime e il gignone.

«Era cattivo, il povero Memo, mi faceva sempre arrabbiare, ma era così caro» diceva Emma Gramatica, ricordando la scena dell'Otello, quando era stata strangolata quasi per davvero dal suo compagno, che nella foga della recitazione le aveva piantato un ginocchio in mezzo al petto, impedendole di pronunciare l'ultima battuta di Desdemona.

Qualcosa di eccessivo, o almeno di bizzarro, di fuori dalla norma e del gusto corrente c'è sempre in ogni ricordo su Benassi, qualcosa che può allo stesso tempo esser letto come una suprema virtù o un nobile difetto.

«C'è stretta affinità tra la sua recitazione e le decorazioni di ferro battuto che adornano le porte del teatro Eliseo: traggono ambedue dallo stile floreale.» - scriveva Alberto Savinio, negli anni '30. Il suo Shylock non gli era piaciuto per nulla; lo paragonava ad un «uccello senza sguardo, capitato per sbaglio in palcoscenico, che si aggira pazzamente e sbatte le penne sui praticabili e sul fondale e non sa trovare l'uscita».

Ma non solo i pregi non potevano essere chiaramente divisi dai difetti; anche i tratti del carattere non potevano distinguersi spesso da quelli dei suoi personaggi. Per lui il paradosso dell'attore aveva

un'unica soluzione: lui non interpretava Amleto, Tartufo o Lear; lui era sempre Amleto, Tartufo o Lear. Lo scarto fantastico fra interprete e personaggio sembrava annullato, riconoscibilissimo il Grande Attore, sempre fantasioso e prepotente, un atleta della scena, l'incarnazione più prossima di quel «genio e sregolatezza» che è la sigla dell'artista romantico.

«Aveva una voce bellissima, che andava spesso di testa, ma che era anche molto fonda a volte; una voce molto portata, piena di echi. La voce di Ruggeri era grande nei silenzi; quella di Memo nelle imprecazioni», nota Mario Scaccia.

Come un tenore che tesse la sua interpretazione soprattutto sui «do di petto», si trovava a suo agio soprattutto sulle note alte del pentagramma recitativo; amava i monologhi forse per narcisismo, forse per sfida: gli piaceva trovarsi da solo a tu per tu col suo pubblico.

Era un interprete mercuriale: certe sere recitava benissimo, altre era approssimativo; e capitava che a volte dava il meglio di sé in teatri di provincia, per pochi spettatori anonimi, piuttosto che nelle grandi prime delle città maggiori. Ma aveva alti e bassi anche nella stessa serata; perfino nella stessa scena la sua temperatura artistica poteva andare da un massimo ad un minimo di calore. Era un grande artista, più che un artigiano dell'interpretazione, dicono coloro che l'hanno visto più volte nella stessa parte.

Nato in Emilia, a Sorbolo 1891, aveva studiato violoncello; ma una vita in orchestra, nella penombra di un Golfo Místico, non faceva per lui. Il suo temperamento lo portava prepotentemente verso le luci della ribalta. Lucio Ridenti ne ha narrato il primo apprendistato artistico all'Accademia dei Filodrammatici di Milano, ricorda il vecchio Ermete Novelli, considerato il più grande attore del momento, quando venne al saggio di fine anno. Dopo la recita sali in palcoscenico e scriverò subito Benassi. Questi per essere certo d'essere preso, assicurò di avere il prescritto guardaroba da scena (che a quel tempo era a carico degli attori) e parti l'indomani stesso. Fu la prima di molte bugie, quasi tutte veniali.

Intanto s'era cambiato il nome di battesimo, che era Domenico ed aveva definitivamente messo a tacere le perplessità della sua famiglia per le incertezze della vita artistica. In quella primissima compagnia si distinse subito perché era bravo e indisciplinato. Imitava Novelli e Zacconi, faceva il verso alla Boetti in modo irresistibile, narra sempre Ridenti. Faceva irritare lo stesso Novelli perché infiorettava di parole spagnole la sua interpretazione (che al pubblico piaceva moltissimo) di giovane amoroso in una celebre commedia dei fra-

telli Quintero, *Il Centenario*. Dichiarava apertamente di sperare che Betrone si ammalasse per sostituirlo, almeno per qualche sera, nei suoi ruoli (che sapeva tutti a memoria).

Da lì cominciò la carriera: prima nella Stabile del Manzoni diretta da Marco Praga, poi nell'ultima compagnia di Eleonora Duse, per il quale ebbe un amore filiale; quindi come capocomico insieme alla Gramatica. Le due attrici gli insegnarono ad amare Ibsen e Shaw. Ma lui cercava ancora quel ruolo definitivo al quale legare il suo nome, come l'Otello per Salvini, o l'Amleto per Rossi, o il Cardinal Lambertini per Zacconi. Il personaggio che Benassi andava cercando, però, era lui stesso, il personaggio di un artista «maudit», spesso ad un passo dal genio.

Colmo dei pregi e dei difetti dei veri Mattatori, lavorò coi grandi registi degli anni trenta (Simoni, Copeau, Reinhardt) e degli anni '40-'50 (Giannini, Strehler, Visconti); partecipò con passione alle prime compagnie di Gassman e dei Giovani Falk, De Lullo, Valli, Albani. La fama di Grande Attore difficile, sofisticato, molto esigente e un po' capriccioso non gli giovò negli ultimi anni. Forse anche per smentire questa fama aderì con entusiasmo alle attività dei giovani bolognesi del teatro della Soffitta, che grazie a lui ebbe risonanza nazionale. Le sue ultime stagioni fortunatamente concisero coi primi anni della televisione, alla quale affidò alcune delle sue più importanti interpretazioni: da l'Amico delle mogli, all'Enrico IV, al ruolo di re Claudio nell'Amleto interpretato da Gassman.

Quando fu colpito nel 1956 dalla paralisi che un anno dopo se lo portò via, ancora avrebbe potuto attendere una nuova stagione di gloria; poi le speranze si restrinsero per restare disperatamente attaccato al palcoscenico, a dispetto della malattia. Il suo carattere sanguigno, però, doveva essere del tutto intatto se lamentandosi di qualche recente intervista con Quasimodo che lo visitava in clinica, disse: «t'insultano quando scendi dal palcoscenico con un balzo e ti dicono che sei grande solo quando c'è su di te l'odore della terra».

Su pochi attori, come su di lui, sono fioriti aneddoti curiosi, divertenti o piccanti. Albertazzi ricorda la divertita e velenosa battuta lanciata contro Renzo Ricci, che stava entrando in scena nel mitico Troilo e Cressida, al Giardino di Boboli: «vai, vai, tu sei più bello; ma io sono più bravo!».

Scaccia ancora ride pensando a Benassi nei panni di Tartufo, che dalla quinta gli sibila sorridendo: «ehi, Baronessa, adesso arrivo e ti rovino la piazza!» Oppure quando, nel bel mezzo di una commedia, sgranando gli occhi esclama: «ma, hai visto il pompiere di servizio? Sembra il Re di Copenaghen!». Ancora Scaccia consegna alla storia la battuta lanciata compassionevolmente verso un Bragaglia infreddolito e avvolto negli scialli, durante le prove invernali di uno spettacolo a Venezia: «eh, Anton Giulio... povera donna, anche tu!».

Amava gli animali, forse più degli uomini e certo più di molti colleghi. Aveva sempre tre o quattro gatti per casa e le mani graffiate dal loro affetto. In un camerino del Manzoni di Milano, Eligio Possenti, critico del Corriere della Sera, lo sorprese mentre riceveva da un famoso restaurant vicino al teatro una cotoletta e degli spaghetti al pomodoro.

«Ma come, mangi durante l'intervallo?»

gli chiese. «Non è per me, è per il mio cane» rispose l'attore sorridendo misteriosamente e indicando un animale accucciato su una sedia. Possenti non riuscì mai a capire se quella risposta era la verità o una presa in giro. Ma anche quest'aria sorniona e il gusto di seminare qualche incertezza facevano parte dell'uomo. Come il diletto di telefonare a qualunque ora della notte. Chiamava gli amici alle due, alle tre o alle quattro senza preamboli, chiedeva: «allora, dimmi: come ho recitato l'altra sera nella parte di Karamazov padre?». All'altro filo dell'apparecchio l'insonnolito Eligio Possenti sbottò una volta: «ma come mi chiami a quest'ora? Non potevi aspettare domani mattina?».

«No, mi andava di saperlo adesso. E poi, sai, a quest'ora si trovano sempre le persone».

Oppure esigeva complici pettegolezzi e amichevoli assoluzioni, senza le quali non riusciva a dormire. Per esempio tirava giù dal letto la giovane Elsa Albani e la convocava in camera sua (la compagnia dormiva tutta nello stesso albergo): «Insonnolita e incuriosita io andavo - racconta l'attrice - mi faceva vedere dei bellissimi scialli di seta preziose, dei damaschi orientali, delle cose meravigliose e sorridendo chiedeva: ti piacciono vero? Sì, certo mi piacciono, dicevo io ammirata. Ebbene, non te ne regalo neanche uno. Buonanotte!».

Fu in una notte alta come questa, che Benassi fece intendere al giovanissimo Mauri il mistero della più grande attrice di tutti i tempi. «Eravamo sul piroscalo, di ritorno dal sud America - ha raccontato Mauri in un'intervista televisiva - e partecipammo alla festa che si organizzava sempre al passaggio dell'Equatore: alla fine del veglione - era già tardissimo - il salone delle feste era un mare di coriandoli e stelle filanti; gli orchestrali rimettevano a posto gli strumenti; le ultime coppie ancora bevevano champagne. E in questa atmosfera felliniana mi disse: vieni, ti farò incontrare la Duse. Mi portò nella sua cabina. Dispose le luci fioche del comodino in una certa maniera. Si avvolse in una vestaglia di seta e fino all'alba recitò in modo meraviglioso. Fu una notte indimenticabile. Ed io credo d'aver capito allora, per davvero, lo spirito della Duse, attraverso Benassi».

Quella notte incantata era nell'autunno del 1954. A Buenos Aires e in altre città quello che veniva presentato sui manifesti come «el mas eminente actor de la epoca actual» aveva recitato Più che l'amore di D'Annunzio, Non si sa come di Pirandello, Spettri di Ibsen e tre classici atti unici di Cechov: Il tabacco fa male, Tragico contro voglia e Il canto del cigno. L'elenco artistico «per orden alfabetico» presentava: Gastone Bartolucci, Anna Maria Borgonovo, Laura Carli, Alfonso Ferrara, Valentina Fortunato, Glauco Mauri, Domenico Ranieri e Afro Sacconi.

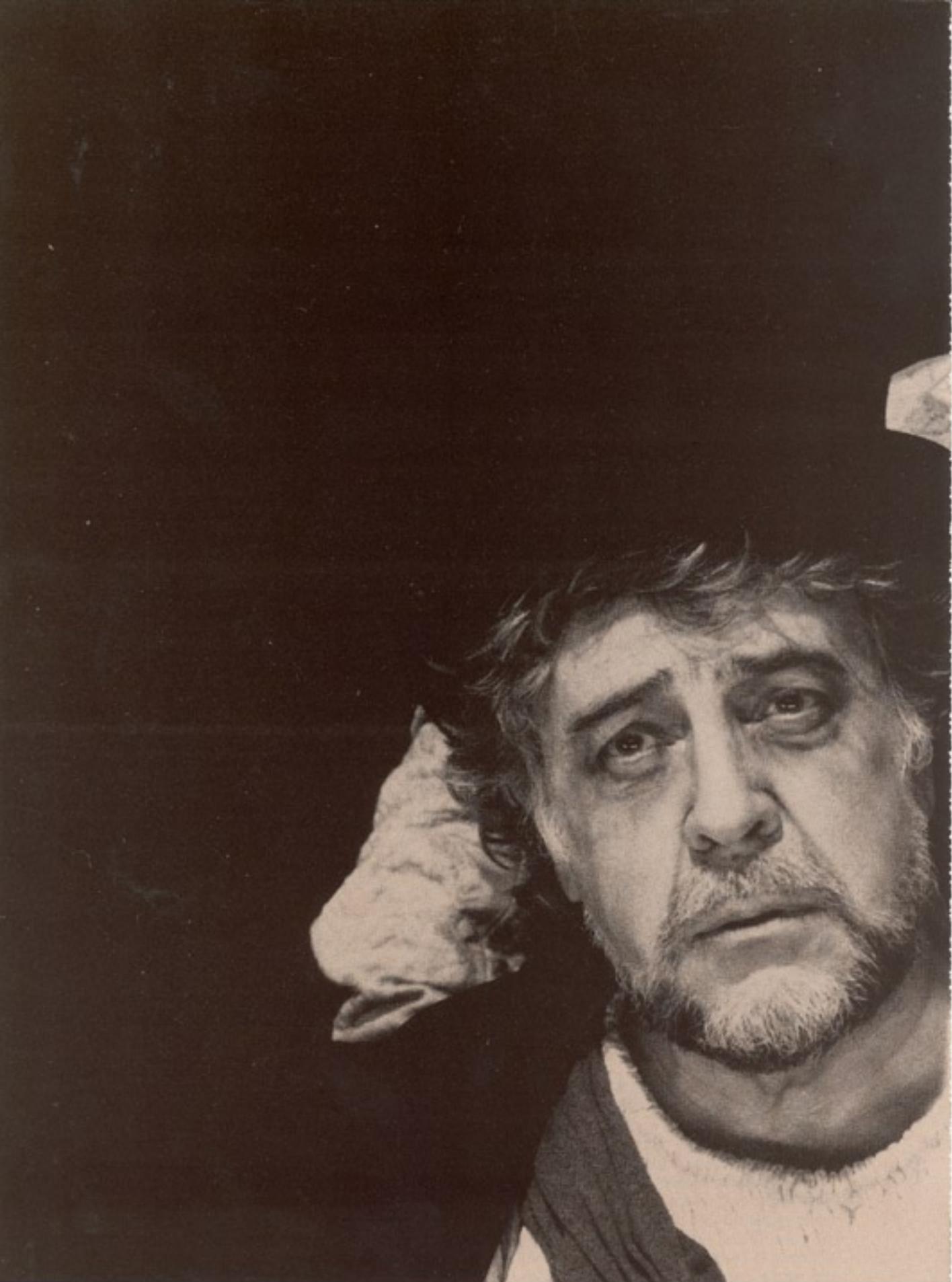
Mauri aveva allora ventiquattro anni e quelle tre stagioni in compagnia con Benassi segnarono indelebilmente il suo cammino di artista. Fra gli altri personaggi che spettavano al suo ruolo di attor giovane, c'era anche quello del «suggeritore» nel Canto del cigno: una piccola parte, la «spalla» discreta accanto al lungo monologo del mattatore. Sarebbe bello poterli rivedere assieme questi due grandi interpreti: il vecchio al culmine della sua carriera ed



Roberto Sturno e Glauco Mauri nel «Canto del cigno» di Cecov.

il giovane ancora al primo gradino della sua scala. Sarebbe bello soprattutto ora che Mauri riprende quel testo così denso e perfetto, facendone un esplicito omaggio alla memoria del suo Maestro. Ma questi confronti il teatro non li consente, perché scrive le sue emozioni sull'acqua del ricordo. Tuttavia si può rivedere ancora Benassi in quella parte grazie ad una registrazione televisiva di pochi mesi dopo, 1956; registrazione che conclude del resto la recente trasmissione a lui dedicata da chi scrive (Applausi. Album del grande Attore. RaiTre, regia di Francesca Catarci). Qui il crepuscolare addio del vecchio attore alle

scene, il lancinante ricordo dei grandi (veri? o sognati?) non viene interpretato da Benassi con la malinconia di tanti altri interpreti. Qui il grande Memo risolve ancora una volta alla sua maniera: con una sensibilità accesa, con qualche tono alto, con una foga densa di passione. Nel suo personaggio non c'è alcuna rassegnazione per le forze che si affievoliscono; forse neanche amarezza per quei bei giorni dell'età gagliarda; c'è soprattutto un cupo furore, una rabbia sanguigna per il tempo che è passato; la voglia disperata di afferrare per la coda, prepotentemente, la vita che se ne va.





Glauco Mauri nel ruolo di Svetlovidov e Roberto Sturno nel ruolo di Nikita Ivanyc.

MAGIA DI UN ATTORE

di Massimo Dursi

44

Addio vecchio Memo, adorabile ed esasperante, candido e malizioso, delizioso e provocante, amato e vituperato. Avremo nostalgia tanto dei tuoi sorrisi disarmanti quanto delle tue scenate. Quante volte si entrava da lui con gli occhi lustrati dall'ira, le mani gesticolanti e la voce roca e lo si lasciava poi conquistati ed inteneriti? Altrettante volte si cercò inutilmente di definirlo. Non vi era categoria umana alla quale si potesse assegnarlo. Pareva sorto dai vapori di un incantesimo, lo spirito di un folletto incarnato. Quali erano gli «interessi» che si accomunavano in lui? Ma dove esisteva veramente? Le cose più concrete gli fluttuavano intorno perdendo consistenza ed importanza, mutando il valore a noi noto con un altro che ci sfuggiva. E la stessa cosa lo sprofondava nella disperazione o lo innalzava alla felicità nello spazio di un'ora: lo umiliava e lo esaltava, gli suscitava impeti di odio luciferino e di un amore angelico, con un avvicinarsi di sentimenti tanto frenetico e imprevedibile da sgomentare. Per lo stesso motivo per cui l'avreste maltrattato incontrandolo, lo avreste abbracciato salutandolo.

L'amicizia con lui era sempre tempestosa: eppure durava, resisteva, perché era impossibile, per chi sapeva conoscerlo, che l'ira sprigionata da quegli scontri potesse inacidirsi in rancore. Si capiva infine che il suo irrequieto ed irresistibile variare di umore, di parere, di volontà, e l'insistere per contrasto su identici motivi voltati e rivoltati insaziabilmente con una curiosità dolorante e crudele, erano la differente e contraddittoria prova della sua capacità di trasfigurazione. Di una fantasia che aveva serbato la miracolosa freschezza e il prepotente vigore di una infanzia ancora meravigliosamente sensibile e fedele al misterioso mutar della natura.

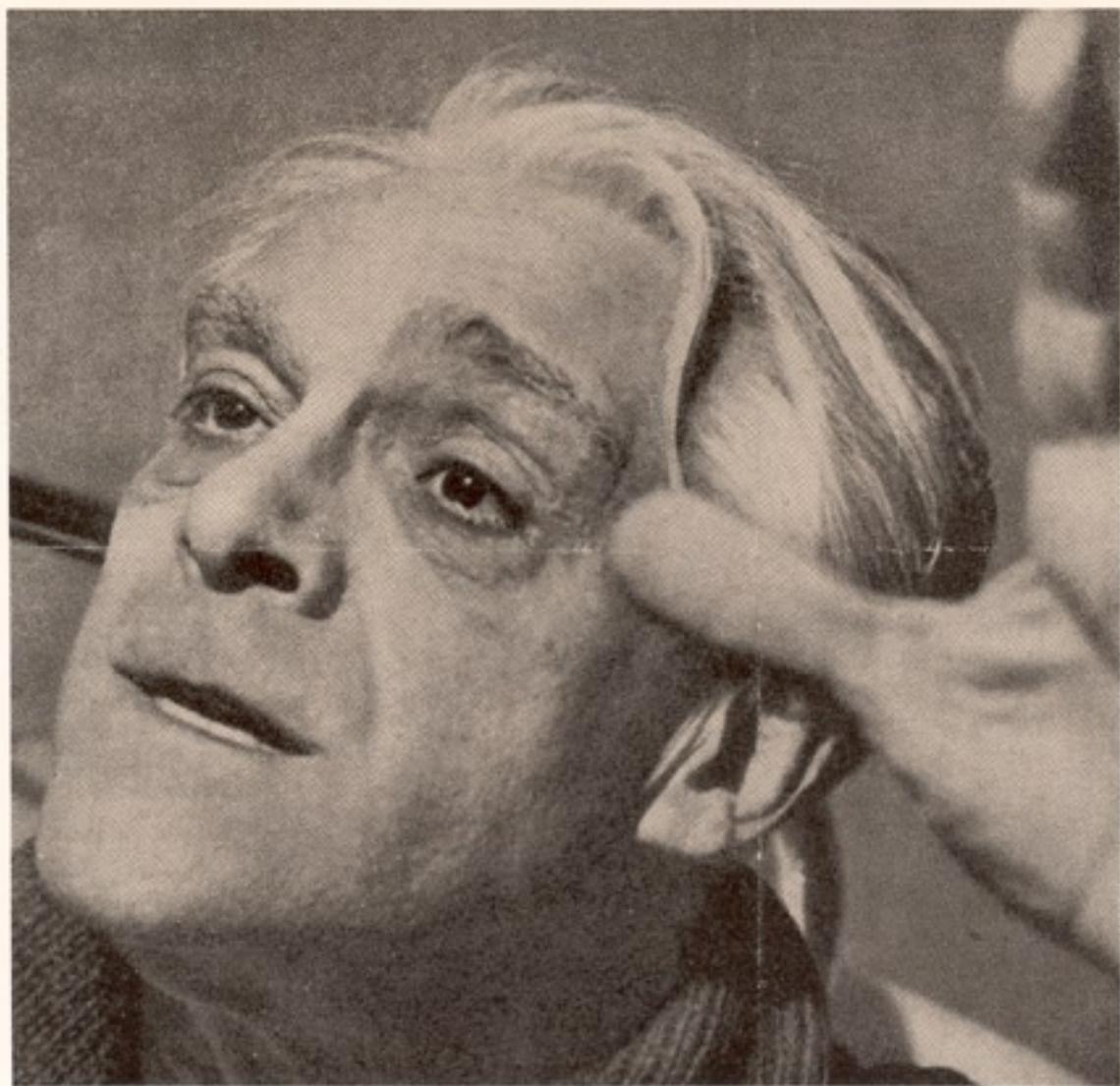
E i tesori d'arte sono sempre quelli che ci furono affidati nell'infanzia e andremo sperperando a poco a poco, fino a ridurci alla estrema indigenza. Memo Benassi aveva al contrario avuto il privilegio - scontato con aspre sofferenze - di poter conservare quella ricchezza, che anzi si moltiplicava magicamente quanto più la donava, come traendola da una borsa inestinguibile carpita ad una fiaba. Se mai vi fu un attore nato, certo fu lui. Anzi non ne abbiamo conosciuti altri. Raggiungeva una espressione perfetta seguendo un infallibile istinto il quale, ripetiamo, pareva escludere un sorvegliato ragionamento, una minuziosa indagine critica. La sua prodigiosa intuizione gli risparmiava tappe faticose, ma era un dono che recava in sé un tormento continuo.

Quando l'ispirazione tanto potente ed aggressiva, per un appannarsi della cristallina ed irrealistica atmosfera in cui viveva, gli sembrava lasciarlo, egli sentiva l'animo inerte, amareggiato, disgustato, e tentava di spiegarsi la sua improvvisa infelicità cercandone un motivo dove non poteva trovarne, fra tutto ciò che gli stava attorno ed apparteneva ad un'altra vita. Allora incattiviva e i pretesti del suo malumore apparivano a noi assurdi. Non conoscevamo lo sgomento che lo assaliva e lo faceva sentir solo, indifeso, vittima di una ingiustizia di cui non riusciva a rendersi conto. Era ancora il fanciullo che si guarda attorno mascherando lo sgomento con l'ira, quando la fantasia, sua protettrice, lo abbandona ad una realtà contrastante e paurosa: gli lascia intravedere le cose quali sono, mute e straniere.

Memo Benassi fu dunque grandissimo perché «non sapeva recitare» come non sapeva recitare la sua maestra Eleonora Duse. Era sempre se stesso in ogni momento, sulla scena e fuori di scena, e non mai uguale a se stesso. Non viveva se non nella sua arte che si ricreava incessantemente. Tanto schietta che ogni lenocinio le era vietato, così che appariva evidente, non mascherato cioè dalle ipocrisie del mestiere, se la stanchezza lo tradiva, se si interrompeva la comunione col personaggio. La sua sensibilità era un prezioso strumento dal quale si trassero le note più pure, affascinanti e strazianti che mai abbiamo ascoltato e dal quale, per la sua estrema delicatezza, udimmo pure talvolta quelle più aspre, sconcertanti che nascevano da imponderabili e invisibili cause: ed erano la dimostrazione anch'esse di una armonia straordinaria e misteriosa che non nulla può turbare.

E pure di fanciullo era la sua costante paura: di venir abbandonato alla sua solitudine, di sentir mancarsi intorno la protezione dell'amicizia, che cercava e cimentava di continuo, ondeggiando fra dubbi esasperati e gratitudini appassionate. Non credeva di poter essere amato e, quando scopriva di sbagliare e che i rancori temuti non esistevano se non nel suo doloroso sospetto, allora la sua commozione e la sua lietezza erano così confidenti e commoventi da farci credere che noi fossimo buoni, generosi ancor più di quanto la nostra presunzione ci dipingesse.

Caro, povero Memo. Quando seppi della malattia improvvisa che l'aveva colto a Bolzano e pareva dovesse condurlo ad una rapida fine, non pensai neppure di scrivere quello che nel cinico gergo di redazione vien chiamato il «coccodrillo»: il necrologio, cioè, che si prepara prima ancora che sia aperta la tomba di colui al quale vien dedicato. Non credevo potesse morire. Gli attori, dicevo, hanno almeno sette vite. Si rinnovano continuamente nei loro personaggi. E quante altre mai ne ha Benassi e non ancora iniziate? O quella che possiede è inesauribile perché ignora il decadere della vecchiaia, ma è sempre ancora alle soglie della giovinezza. Le sue ultime interpretazioni non erano certo di un artista che vada decadendo, ma al contrario che rifiorisce ad ogni stagione, acquistando sempre nuovo vigore. Come possiamo credere allora a questo corpo inerte? Non sappiamo dirgli addio, al vecchio leone, al povero grande infelice Memo. Non possiamo rassegnarci a non riudir più la sua voce ora alta ora sommersa come trasportata da un'onda tempestosa; a veder sfumare il suo ultimo gesto nell'ombra del ricordo.



Una esemplare espressione di Memo Benassi «in privato».



Roberto Sturno, Nikita Ivanyc nel «Canto del cigno».

Alfonso Malaguti

La vita di relazione ha oggi uno strano significato rispetto a quello di un tempo. Essa tende sempre più a scheggiarsi rendendo così impossibile o assai improbabile una sua ricomposizione unitaria. Il canone principale di codesto sfaldamento è dato dal senso di solitudine cui l'uomo, in quanto essere umano, il famoso *mensch* dei tedeschi, non è più capace di sottrarsi, se non per qualche fugace istante.

A nostro avviso ciò è ben emblemizzato da due sorprendenti atti unici, uno di teatro dell'800 ed uno di teatro contemporaneo: ci riferiamo a *Il canto del Cigno* (Lebedinaja pesnja) di Anton Cechov e a *Una vita nel Teatro* (A life in the Theatre) di David Mamet.

E dico 'sorprendenti' giacché sembrano essere l'uno il completamento ovvero il proseguimento dell'altro confermando la reciproca modernità e classicità dei testi e presentandosi così come perfetta simbiosi ideologica per una rappresentazione unica, idest nella stessa sera, a teatro.

Anton Cechov è nato nel 1860 a Taganrog, in Ucraina, ed ha scritto *Il Canto del Cigno* nel 1887 a ventisette anni; David Mamet è nato a Chicago nel 1947 (ha quindi appena quarant'anni) e scrive *A Life* nel 1975, a ventotto anni.

Fra i due testi «giovanili» passano esattamente ottantotto anni così come fra i loro autori v'è una differenza di svariate generazioni.

Eppure sembra di trovarci di fronte a due *pièces* scritte a quattro mani, ora e non allora, nel 1975 e non nel 1887, idest in un momento in cui vengono in luce i problemi dei rapporti dell'individuo *uti singulis* con la società e con se stesso e dunque in relazione alla sua solitudine e al suo abbandono, alla sua incomunicabilità e alla crisi dei valori tradizionali.

Analizziamo Mamet e la sua *A life*.

La *pièce* ha solo due interpreti: Robert, un attore più anziano e John, un attore più giovane, e racconta della vita di costoro, particolarmente della loro vita mentre non recitano e stanno «dietro le quinte» ovvero di spezzoni di recitazione: da codesto luogo i ricordi diventano inarrestabili, una sorta di ininterrotto ed interminabile flusso Joyceiano, e con i ricordi subentra la solitudine in una osmosi inesauribile tra vita effettuale e vita di palcoscenico.

La commedia - pur nella sua brevità - consta di ben ventisei scene durante le quali il vecchio Robert e il giovane John mettono a nudo il loro modo d'essere. L'*incipit* si ha dietro le quinte, dopo una recita, con una battuta «normale» e «scontata» di Robert che augura la «buonanotte» a John, e sempre con «buonanotte» si chiude la commedia.

Da qui sorgono le prime osservazioni sulla scena

della camera da letto che a Robert è sembrata brillante, nonostante la indifferenza, quasi l'apatia di John che sembra non condividere il parere del collega.

Fin dalle battute iniziali ci rendiamo conto che Mamet adopera una lingua per lui insolita nel senso che ci si trova di fronte ad un momento testuale «elevato» addirittura quasi antico come quando, per esempio, Robert dice che lo spettacolo recitato quella sera è stato visto dal pubblico ad un'altro livello, ad un altro piano di significazione.

Ma la vita dell'attore non è una vita fatta esclusivamente di palcoscenico, tant'è che John «rompe» l'incanto post-recita, che tenta di mantere o ricreare Robert, dicendo che sta morendo di fame e che andrà fuori a cena. Subito dopo il giovane attore riporta il dialogo su un piano «alto» che uno spettacolo come quello appena recitato lo fa sentire realizzato e su questo tono continua a lungo con valutazioni ora positive ora negative dello spettacolo e delle sue diverse scene giudicate dal vecchio *un poema o una voce polposa dentro* finché non ritorna il tema della cena che acquista anche un suo contenuto prelibato: un'aragosta.

Robert però di sera non può mangiare avendo problemi di peso. La sua serata post-recita è per lui un normale e semplice ritorno a casa a leggere oppure a fare una passeggiata.

L'aulicità della scena lascia il posto alla quotidianità: qui però anche Robert si sintonizza sulla stessa lunghezza d'onda di John giacché decide di accompagnarla a cena.

Termina così la prima scena, che è poi anche la più lunga e che dà chiaramente il senso e l'impostazione dell'intera *pièce*.

Nella seconda, brevissima, (la più breve in assoluto è la settima in cui fra i due, che si incontrano arrivando in teatro per una prova mattutina, c'è solo un breve scambio di saluti: Buongiorno - 'Giorno - Un altro giorno, eh? - Sì. - Un altro giorno. Un altro giorno.), i due attori sono nella zona del guardaroba. Inizia da qui una strana e quasi paradossale continuità fra le scene di camerino o di quinta e quelle di palcoscenico, come sarà, per esempio, la successiva.

Qual è il significato più profondo di codesta continuità? Rappresenta una evidente metafora dell'attore in quanto *mensch* che si identifica con il suo stesso personaggio in un rapporto al tempo stesso dialettico ed inscindibile che privilegia una sorta di concezione metateatrale dell'attore che si fa appunto personaggio e di questi che diventa appunto quegli. Una simbiosi fra l'essere e il dover essere, fra ciò che sono e ciò che vorrei apparire attraverso la rappresentazione teatrale che può svolgersi nelle trincee, in epoca elisabettiana, nello studio di

un avvocato, nelle barricate, in una scialuppa di salvataggio, in una sala operatoria (a questi luoghi di finzione scenica corrispondono, come luoghi della realtà, le quinte, la zona del guardaroba, una palestra di danza, la stanza del trucco prima della recita). Si ha dunque una costante contrapposizione di *topos* che però quasi si dialettizza in se stessa attuando una duplice trasformazione nel senso che quella «fisica», idest dei *topos scenici* preclude sempre a quella psichica ed individuale dei due personaggi.

Se questo è lo scenario iniziale di *A life*, formalmente diverso ma sostanzialmente simile è quello di *Lebedinaja pesnja*.

Anche qui vi sono solo due attori: Vasilij Vasil'ic Svetlovidov, un vecchio comico di sessantotto anni e Nikita Uvanyč, un vecchio suggeritore. L'azione si svolge nel palcoscenico di un teatro di provincia di second'ordine, di notte, dopo lo spettacolo.

Cechov lo definisce uno studio drammatico in un atto ed in realtà la breve *pièce* è una meditazione di un vecchio attore sul proprio fallimento.

In tal senso è un *topos classico* del teatro cechoviano, idest un teatro dove non succede quasi mai nulla se non dei piccoli eventi legati alla quotidianità.

Se il teatro mametiano può essere definito un metateatro, quello cechoviano è una sorta di teatro antiteatrale: entrambi sono per così dire teatri di situazione, di *nastroenie*, ove viene descritto minuziosamente lo stato d'animo del protagonista attraverso una serie di microcosmiche valutazioni, in una descrizione molecolare.

Svetlovidov, ancora in costume da Calcante, si è addormentato dopo la recita, nel proprio camerino e dopo 45 anni che calca le scene è la prima volta che vede un teatro di notte.

È rimasto solo ed è caduto come in letargo a causa del molto vino e della molta birra bevuti per la sua serata d'onore. È così sbronzo che puzza come una botte piena e in bocca gli sembra d'averne un porcile.

L'anima è fredda e buia come una cantina. Si sente un buffone. La vita è vissuta: ha sessantotto anni ed ha vuotato la sua bottiglia e non rimane che qualche goccia sul fondo. È giunto il tempo di imparare a recitare la parte del cadavere. In questo bellissimo e potente monologo iniziale del vecchio attore si manifesta nella sua intierezza il tipico mondo dei falliti e degli sconfitti della vita cechoviani: la vita è per Svetlovidov uno scacco e la più grande condanna di un *mensch* è continuarla a vivere giacché vivere è inutile e ribellarsi è vano.

Il tempo della morte è così il tempo della liberazione, atteso alternativamente come un evento pauroso ovvero ardentemente sospirato. La morte annulla gli affanni e toglie di mezzo le ambascie. La vita non ha senso. Il successo non interessa più a Svetlovidov. Il pubblico l'ha chiamato sedici volte, ma lui è vecchio, è malato, è debole, vicino a morire ed ha paura, tanta paura.

A Nikita Ivančič che - dopo avergli confessato che lui dorme normalmente nei camerini - lo invita ad andare a casa l'attore amaramente risponde: «non ho casa! sono solo... ho paura della solitudine».

Nemmeno il pubblico lo vuole: «il pubblico se n'è

andato, adesso dorme e ha già dimenticato il suo buffone».

La morte e la solitudine: sono i due momenti del dramma del vecchio attore. L'una rimanda all'altra, ne è la conseguenza, attraverso un linguaggio che è sempre estremamente asciutto ed essenziale come, del resto, tutta la *langue* drammaturgica di Cechov giacché anche semanticamente nelle sue *pièces* si riscontra quello strano senso di apatia di essere al di fuori del mondo, in uno stadio ove sembra non accadere nulla. Questo stato di repulsa della vita di Svetlovidov non sembra in buona sostanza essere molto dissimile nel Robert Mametiano. È emblematica al riguardo la scena quinta situata in una palestra di danza. Robert si chiede che cosa è lo stile e si dà questa risposta: «lo stile è niente, lo stile è un sacchetto di carta. Prende la forma da ciò che contiene». Lo stile diventa la metafora della solitudine o, meglio, della vita solitaria dell'attore. Non manca però una reazione: «Non dobbiamo aver paura di crescere. Dobbiamo stimolarci l'un l'altro, John». È questo il meraviglio del teatro (...).

La nostra storia risale tanto indietro quanto quella dell'Uomo. Le nostre aspirazioni, nel teatro, sono le stesse dell'uomo».

Il *crescendo* di Robert non si ferma a questa teorizzazione dell'uomo visto e analizzato nella sua individualità, ma si spinge più avanti socializzandosi: «Non siamo la società. (...) Cosa dobbiamo temere, John, dai fenomeni? (...) Noi siamo esploratori dell'anima».

Lo stile, il niente, la storia dell'uomo, l'uomo, la società, i fenomeni, l'anima sono le tappe dell'evoluzione di Robert.

Qual'è per converso la reazione di Svetlovidov? Dopo il momento massimo di disperazione esclama che lui è un uomo (e dunque le sue aspirazioni sono le stesse di quelle di Robert), un essere vivente e che nelle vene ha sangue, non acqua. Ma subito riprecipita nello sconforto giacché la *fossa del palcoscenico* gli ha divorato quarantacinque anni di vita, gli entusiasmi della gioventù, la fede, l'ardore, l'amore delle donne.

Robert e Svetlovidov raggiungono una perfetta comunione allorché il primo, nella scena diciassettesima, la scena più ideologica della *pièce* mametiana assieme alla quinta già citata, teorizza che «il teatro è una forma chiusa. Pensieri costantemente interconnessi, i sentimenti, le emozioni dei nostri colleghi, sensibilità... corpi... la forma s'evolve (...). Ma che cosa c'è in una vita sulla scena se non atteggiamenti? (...) Si deve parlare di queste cose, John o finiremo come sta finendo l'intera società. Dar troppe cose per scontate, decadere e morire. Sulle scene, o nella società in generale; ci dev'essere, una legge; ci dev'essere, la ragione; ci dev'essere, una tradizione».

Svetlovidov da parte sua teorizza «che la socialità dell'arte non deve esistere; che tutto è inganno o follia, che io sono uno schiavo, un giocattolo dell'ozio umano, un buffone, un pagliaccio! Capii allora il pubblico. da quel giorno non ho più creduto agli applausi, né agli allori, né agli entusiasmi... (...). Lo spettatore mi applaude, spende un rublo per la mia fotografia, ma io gli sono estraneo, io per lui sono feccia, quasi una *cocotte!* Ma che cosa



Ida Meo, bozzetto per il costume del grande attore per «Il canto del cigno».

c'è in una vita sulla scena se non atteggiamenti? La socialità dell'arte non esiste, tutto è inganno o follia.

Sono i grandi epifonemi delle *pièces* mametiane e cechoviane che, come è di facile lettura, vengono ad assumere un medesimo significato metaforico esemplificato da cechov in maniera implicita ma negativamente (uno schiavo, un giocattolo, un bufone, un pagliaccio, feccia, una cocotte) e da Mamet, per converso, in maniera esplicita grazie alla equiparazione del teatro alla società e prevedendo per entrambi il medesimo dover essere che si identifica nella triade legge-ragione-tradizione. Tale identificazione verrà poi ribadita anche nella scena ventisettesima allorché Robert teorizza che il teatro è una parte della vita e che quel che avviene sulle scene è vita.

Ma la vita è senza senso, senza alcuna prospettiva. La vita è una *nera fossa*. La vita però nietzschianamente va accettata per quella che è e così deve essere vissuta. La vita non dà speranza, è solo sofferenza. «Sono stanco. Tutto qua. Sono stanco. Solo solo stanco». – dice Robert reiterando in poche battute la sua *stanchezza* per sei volte. Il suo destino è senza speranza. Senza prospettiva. Senza certezza. Una vita spesa nel teatro. In codesto luogo quasi annullata. Dietro le quinte. La sua *vera casa*. Senza casa. Stanze d'albergo. I bar, le sale, i foyer pieni di spifferi. I copioni corretti a matita. Le storie. Una vita spesa facendo l'attore, nell'effimero. Ed ora. Più nulla. Si spengono le luci. Il teatro sta chiudendo. Devono uscire tutti. Robert non ha per la notte la sua consueta casa.

Dal canto suo Svetlovidov invoca alternativamente Puskin o Shakespeare, recitando del primo alcune battute della tragedia in versi *Boris Godunov* o del poema *Poltava* e del secondo alcuni brani del Re Lear o dell'*Amleto* o dell'*Otello*. Il suo ciclo è ormai concluso. L'uomo è un mostro d'ingratitudine. Ma grazie a Shakespeare è ancora possibile una reazione. La vecchiaia è respinta. L'arte e il talento ne sono l'antidoto. La loro presenza respinge la vecchiaia, la solitudine, le malattie, forse anche la morte. Ora e per sempre, addio, serenità dell'animo – dice Svetlovidov nell'ultima citazione shakespeariana. Andrò a cercare nel mondo dove per un'anima offesa c'è rifugio! – è il suo epifonema estremo ripreso dalla commedia di Aleksandra Griboedov *La disgrazia di essere intelligenti* (*Gove ot uma*), conosciuta con il titolo *Che*

disgrazia l'ingegno!, una *pièce* amara, che si rifà al *Misanthropo* moleriano. Quel fuggire da Mosca senza voltarsi indietro e quella invocazione shakespeariana «la carrozza, la mia carrozza» suggellano le battute finali del *Canto del cigno* sublimando il suo protagonista così come il reiterato «Buonanotte» suggella la chiusura di *Una vita nel teatro* sublimando Robert.

La *Sehnsucht* di un rifugio ove occultare la propria anima vilipesa è la tramatura modernissima che percorre sia le frasi di Cechov che quelle di Mamet. Griboedov può essere considerato il patriarca di entrambi.

Svetlovidov e Robert diventano archetipi di umanità e, come il Cackij griboedoviano, sono degli sconfitti che nonostante tutto non si perdono d'animo e che non esitano a farsi portatori di una denuncia aperta, spregiudicata, coraggiosa. I nostri eroi naufragano nello stesso modo come naufraga Cackij ma il loro monito resta lucidissimo, il loro rifiuto senza compromessi. L'inquietudine interiore ha la sua epifonia nella pioggia mametiana (cfr., scena XIII: «pioverà, deve piovere, se non piove...») che diventa un *leit motiv* a indicare la perenne intemperie che accompagna la vita dell'uomo. (Guido Almansi ne «Il turpiloquio di Mamet» introduzione a David Mamet, *Teatro*, Ed. Costa e Nolan, Genova, 1986, pag. 7) Così come la certezza cechoviana che la degradazione dell'esistenza e il sentimento della morte comporta un sogno di liberazione, un «desiderio irrealizzabile di fuggire da tutte le meschinità e le banalità di una vita come quella del personaggio monologante» (Vittorio Strada in «Tra naturalità e astrazione», introduzione a Anton Cechov, *Atti unici*, Einaudi, Torino, 1982, p. XXVI).

Arte. Solitudine. Vita, nera fossa. Stanchezza. Il piano di significazione. La realtà invade l'arte. L'arte invade la realtà. La rappresentazione della vita è la rappresentazione del palcoscenico, in chiave pirandelliana. Il principio della realtà, nella sua *quotidianità* vitale e teatrale.

«Adesso non voglio niente! Niente, tranne la pace... tranne la pace!» (A. Cechov, *I danni del Tabacco* (1903), scena-monologo in un atto detta da Ivan Ivanovic Njuchin). «La carrozza, la mia carrozza». Il sipario cala lentamente. «Si spengono le luci. Ciascuno a casa sua. Buonanotte. Buonanotte. Buonanotte».

Niente. Tranne la pace... la pace...
giugno 1987.







«Il canto del cigno» nella presente edizione con Claudio Mauri e Robert Sturmo.



Compagnia Glauco Mauri

55

•
costituita il 4 maggio 1981
•

Direzione artistica: Glauco Mauri

Consulente alla drammaturgia: Dario Del Corno

Organizzazione e amministrazione:

Giorgio Guazzotti, Manuela Musco

Luigi Bonanni, Graziano Pugnetti

Segreteria e ufficio stampa: Danila Confalonieri



Gluco Mauri e Roberto Sturno ne «Il signor Pantifa e il suo servo Matti». Stagione 1981/82.



una scena dell'«Edipo»: stagione 1982/83.



Stagione 1981/1982

IL SIGNOR PUNTILA E IL SUO SERVO MATTI

di Bertolt Brecht
Traduzione: Luigi Lunari
Regia: Egisto Marcucci
Interpreti principali: Glauco Mauri, Isa Danieli, Roberto Sturno
Scene e costumi: Maurizio Balò
Musiche: Fiorenzo Carpi e Bruno Nicolai
Debutto: 10 ottobre 1981
al Teatro Rossini di Pesaro
Recite effettuate: 190

PERDONÈM O POPOL MIA

di Vinicio Marini
Regia: Egisto Marcucci
Scene e costumi: Massimo Dolcini
Interpreti principali: Glauco Mauri, Carlo Pangini, Ivo Scherpiani

Stagione 1982/1983

EDIPO

(Edipo Re - Edipo a Colono)
di Sofocle
Traduzione: Dario Del Corno
Riduzione e adattamento:
Dario Del Corno e Glauco Mauri
Regia: Glauco Mauri
Scene e costumi: Pier Luigi Pizzi
Musiche: Federico Amendola
Interpreti principali: Glauco Mauri, Leda Negroni, Graziano Giusti, Roberto Sturno
Debutto: 20 ottobre 1982
al Teatro Manzoni di Pistoia
Recite effettuate: 153



Glauco Mauri e Roberto Sturno nel «Filottete» - «Philoktetes»: stagione 1983/84.



Stagione 1983/1984

FILOTTETE

di Sofocle
Traduzione: **Dario Del Corno**
Regia: **Glauco Mauri**
Scene e costumi: **Corrado Cagli**
riallestite da **Raoul Farolfi**
Musiche: **Luciano Berio**

PHILOKTET

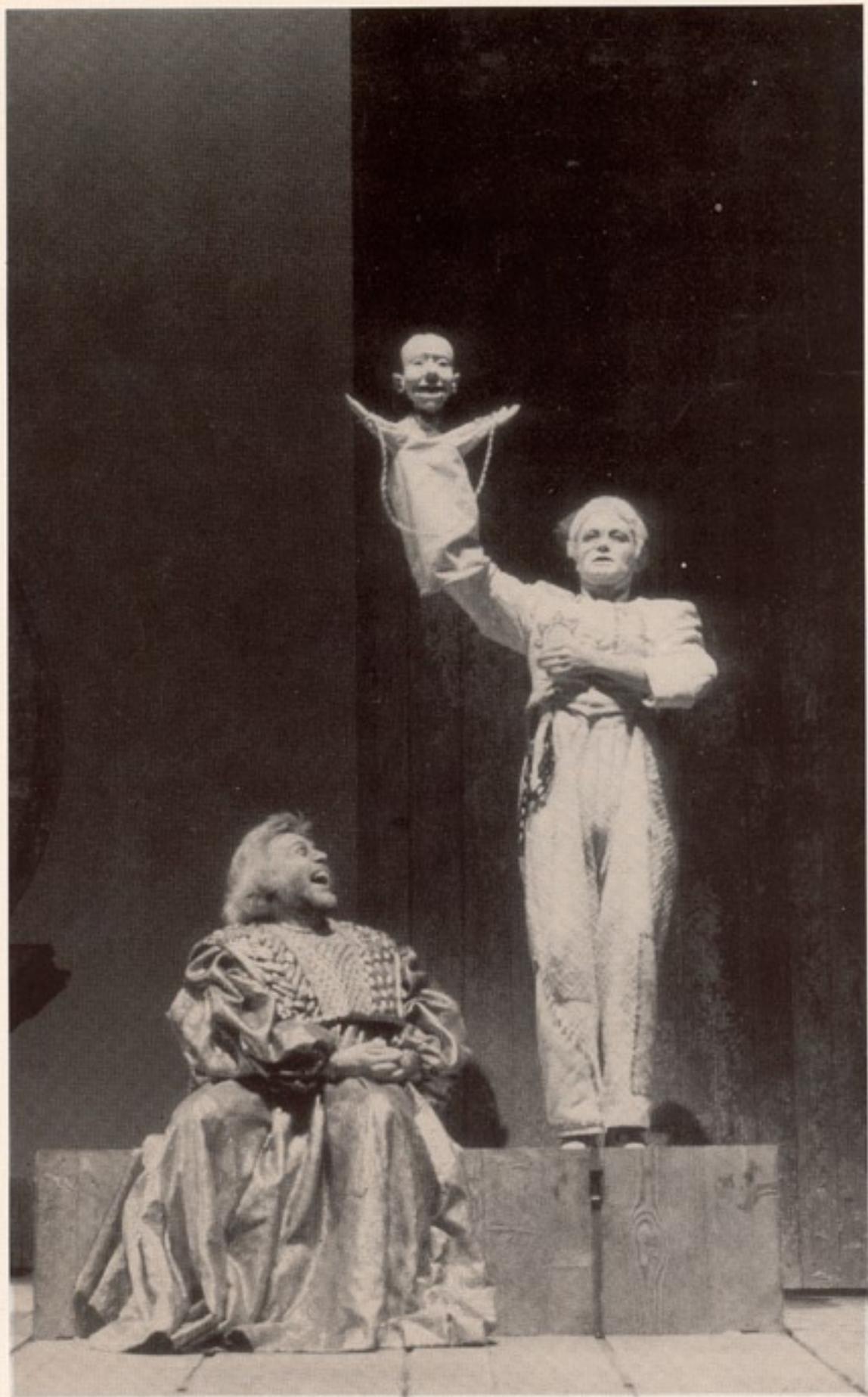
di Heiner Müller
Traduzione: **Giorgio Polacco**
Riduzione e adattamento:
Giorgio Polacco e Glauco Mauri
Regia: **Glauco Mauri**
Costumi: **Odette Nicoletti**
Collaborazione magica: **Silvan**
Interpreti principali: **Glauco Mauri, Roberto Sturno, Giorgio Tausani, Andrea Tidona**
Debutto: 26 ottobre 1984
al Teatro R.Sanzio di Urbino
Recite effettuate: 111

EDIPO

(Edipo Re - Edipo a Colono)

di Sofocle
(ripresa dalla precedente stagione)

Interpreti principali: **Glauco Mauri, Relda Ridoni, Andrea Matteuzzi, Roberto Sturno**
Debutto: 13 marzo 1984
al Teatro Comunale di Treviso
Recite effettuate: 44



una scena da «Re Lear»: stagione 1984/85.

Stagione 1984/1985

RE LEAR

di W. Shakespeare

Traduzione: Dario Del Corno

Riduzione e adattamento:

Dario Del Corno e Glauco Mauri

Regia: Glauco Mauri

Scene: Mauro Carosi

Costumi: Odette Nicoletti

Musiche: Sergio Liberovici

Interpreti principali: Glauco Mauri, Roberto Sturno, Vittorio Franceschi, Massimo De Rossi

Debutto: Ferrara, 29 ottobre 1984

Recite effettuate: 164

61

LA XII NOTTE

di W. Shakespeare

Traduzione: Luigi Lunari

Regia: Marco Sciacaluga

Scene e costumi: Hayden Griffin

Musiche: Arturo Annecchino

Interpreti principali: Glauco Mauri, Roberto Sturno, Pamela Villoresi, Leda Negroni, Vittorio Franceschi, Mino Bellei

Debutto: 9 agosto 1985

al Teatro Antico di Taormina

Recite effettuate: 12

Stagione 1985/1986

RE LEAR

di W. Shakespeare

(ripresa dalla precedente stagione)

Interpreti principali: Glauco Mauri, Roberto Sturno, Vittorio Franceschi, Massimo

De Rossi

Debutto: 11 ottobre 1985

al Teatro Ariosto di Reggio Emilia

Recite effettuate: 57

LA XII NOTTE

di W. Shakespeare

(ripresa dalla precedente stagione)

Interpreti principali: Glauco Mauri, Roberto Sturno, Leda Negroni, Vittorio Franceschi, Donatello Falchi

Debutto: 11 gennaio 1986

al Teatro Comunale di Treviso

Recite effettuate: 128





Stagione 1986/1987

FAUST

di J.W. Goethe

Traduzione: Dario del Corno

Riduzione e adattamento: Dario del Corno - Glauco Mauri

Regia: Glauco Mauri

Scene: Mauro Carosi

Costumi: Odette Nicoletti

Musiche: Arturo Anecchino

Interpreti principali: Glauco Mauri, Gianna Giachetti, Roberto Sturno

Debutto: 16 ottobre 1986

al Teatro Comunale di Treviso

Recite effettuate: 173



(da sinistra, in alto) Una scena da «La XII notte» estiva 1985 e stagione 85/86; (sotto a sinistra) Glauco Mauri e Roberto Sturno nel «Faust», stagione 86/87 e 87/88; (sopra) una scena del «Faust».



Finito di stampare
per i tipi della tipolitografia Stiv S.p.A.
in Firenze

GRUPPO NAZIONALFIN

Finanziamento alle attività produttive

Sconto di portafoglio commerciale,
Finanziamenti a medio Leasing su beni industriali
Leasing su flotta automobilistica

Finanziamento alle attività professionali

Leasing immobiliare, Leasing su attrezzature d'ufficio
Finanziamenti all'attività

Finanziamento all'acquisto di beni di consumo

Prestiti personali, Finanziamento acquisto autovetture
Finanziamento acquisto e ristrutturazioni abitazioni

Attività di commissionaria di borsa

Commissionaria Cominotti S.p.A. - Corso Europa 13 - Milano
Nazionalfin Commissionaria S.p.A. - Via Sicilia 42 - Roma

SOCIETÀ DELL'ACQUA PIA ANTICA MARCIA

Società per azioni fondata nel 1868
Capitale Sociale 60.000.000.000 interamente versati

Finanziaria di investimento nei settori:

Finanze e Assicurazioni

Ingegneria e costruzioni

Comunicazione

Telecomunicazioni

Trasporto e Trading

SOCIETÀ DELL'ACQUA PIA ANTICA MARCIA
SEDE LEGALE: VIA DEL POZZETTO, 108 - 00187 ROMA
UFFICI AMMINISTRATIVI: LARGO-CHIGI, 19 - TEL. 67721 - 00187 ROMA