

GLAUCO MAURI
SOGNO
DI UNA NOTTE
DI MEZZA ESTATE
di William Shakespeare



Titanus

DISTRIBUZIONE

GRUPPO BASTOGI ACQUAMARCIA

TITANUS DISTRIBUZIONE S.P.A.

LARGO CHIGI, 19 - 00187 ROMA

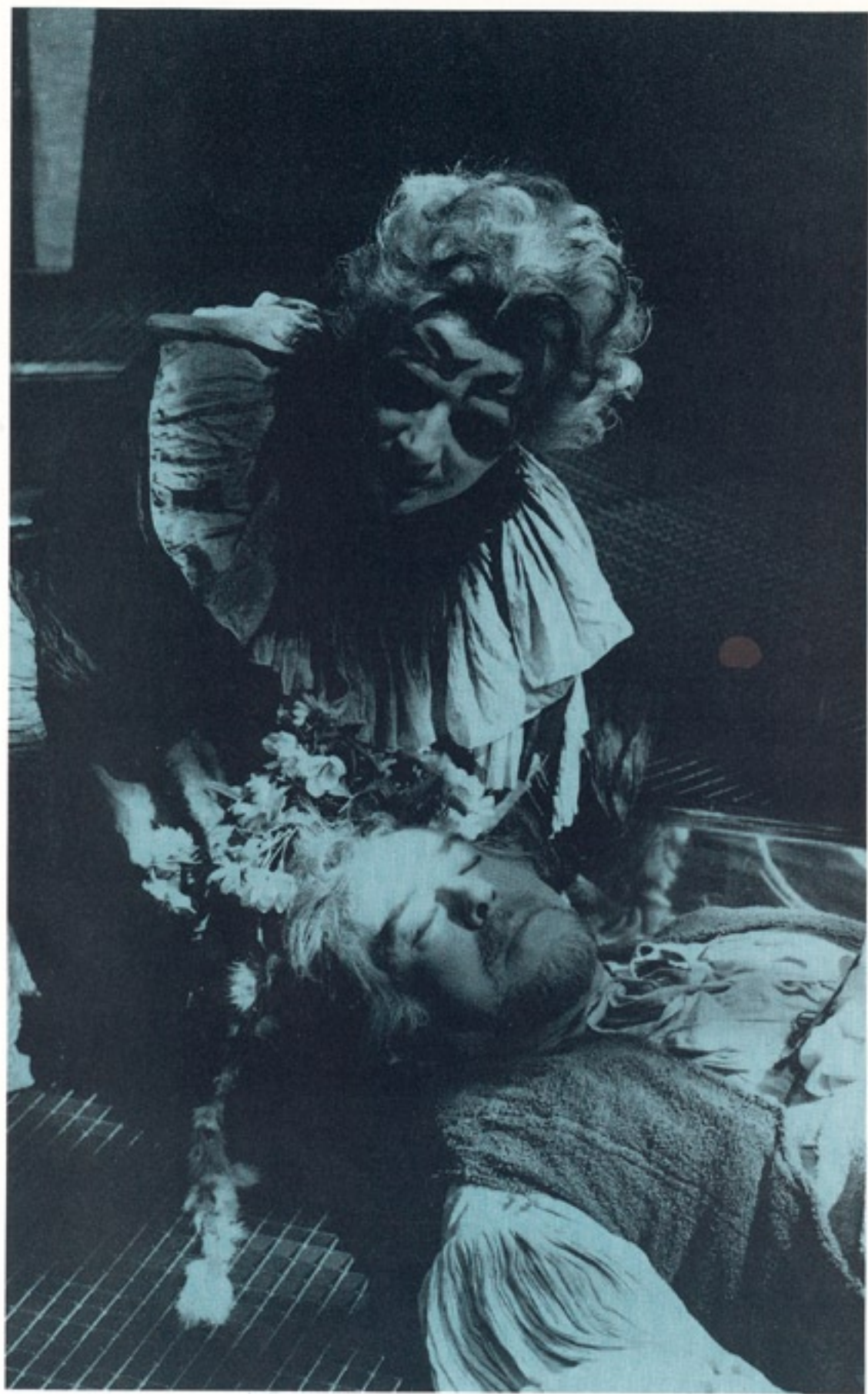
TELEFONO 06/67031

GLAUCO MAURI
SOGNO
DI UNA NOTTE
DI MEZZA ESTATE
di William Shakespeare



Traduzione di: DARIO DEL CORNO
Riduzione e adattamento di:
DARIO DEL CORNO e GLAUCO MAURI





Glauco Mauri: Bottom e Roberto Sturno: Pock.

GLAUCO MAURI
SOGNO
DI UNA NOTTE
DI MEZZA ESTATE
di William Shakespeare

3

Traduzione di: DARIO DEL CORNO
Riduzione e adattamento di:
DARIO DEL CORNO e GLAUCO MAURI
con: ROBERTO STURNO e CRISTINA BORGOGNI

Teseo AMERIGO FONTANI	ROBERTO STURNO Puck
Ippolita CRISTINA BORGOGNI	ANDREA LIBEROVICI Fior di pisello
Egeo CESARE LANZONI	CLAUDIO MARCHIONE Tela di ragno
Lisandro ANDREA CAVATORTA	CESARE LANZONI Grano di senape
Demetrio MARCO GIORGETTI	FRANCO FAMÀ Piuma di fiore
Ermia CRISTINA FAESSLER	CESARE LANZONI Quince
Elena STEFANIA MICHELI	GLAUCO MAURI Bottom
Filocrato FRANCO FAMÀ	CLAUDIO MARCHIONE Flute
Oberon AMERIGO FONTANI	FRANCO FAMÀ Snout
Titania CRISTINA BORGOGNI	ANDREA LIBEROVICI Starveling
	ANDREA LIBEROVICI Musico

Regia: GLAUCO MAURI

Scene e costumi: UBERTO BERTACCA

Musiche: ARTURO ANNECCHINO

Assistente alla regia: DANILA CONFALONIERI
Assistente alle scene: ANTONIO BAUDROCCO
Assistente ai costumi: PATRIZIA MENICHELLI
Assistenti alle musiche: FERDINANDO NICCI - LUCIANO VAVOLO
Assistenti alla messa in scena: SILVIA BALDACCIO - RENATA MANGANELLI

Direttore di palcoscenico: MAURO TOGNALI
Luci-Capo elettricista: GIUSEPPE PIZZO
Capo macchinista: BRUNO DI VENANZIO
Sarta: CINZIA FALCETTI
Elettricista: GIANNI GRASSO
Macchinista: FAUSTO PAGLIAROLA
Amministratore rapp.: DANILA CONFALONIERI

Realizzazione delle scene: SPAZIO SCENICO - Roma
Sartoria: BI. MI. S.a.S. - Roma
Calzature: ARDITI - Roma
Abiti: RANCATI - Roma
Parrucche: ROCCHETTI - Roma
Registrazioni: STUDIO WONDERLAND - Roma
Foto di scena: TOMMASO LE PERA
Trasporti: FRANCO PORCACCIA - Roma

Ufficio stampa: DANILA CONFALONIERI
Ufficio amministrativo: EMILIO GIROLA - DANIELA CAPERCHI - ROSSANA VENTURELLI

Amministratore unico: LUIGI BONANNI
Organizzazione generale: GIORGIO GUAZZOTTI - MANUELA MUSCO

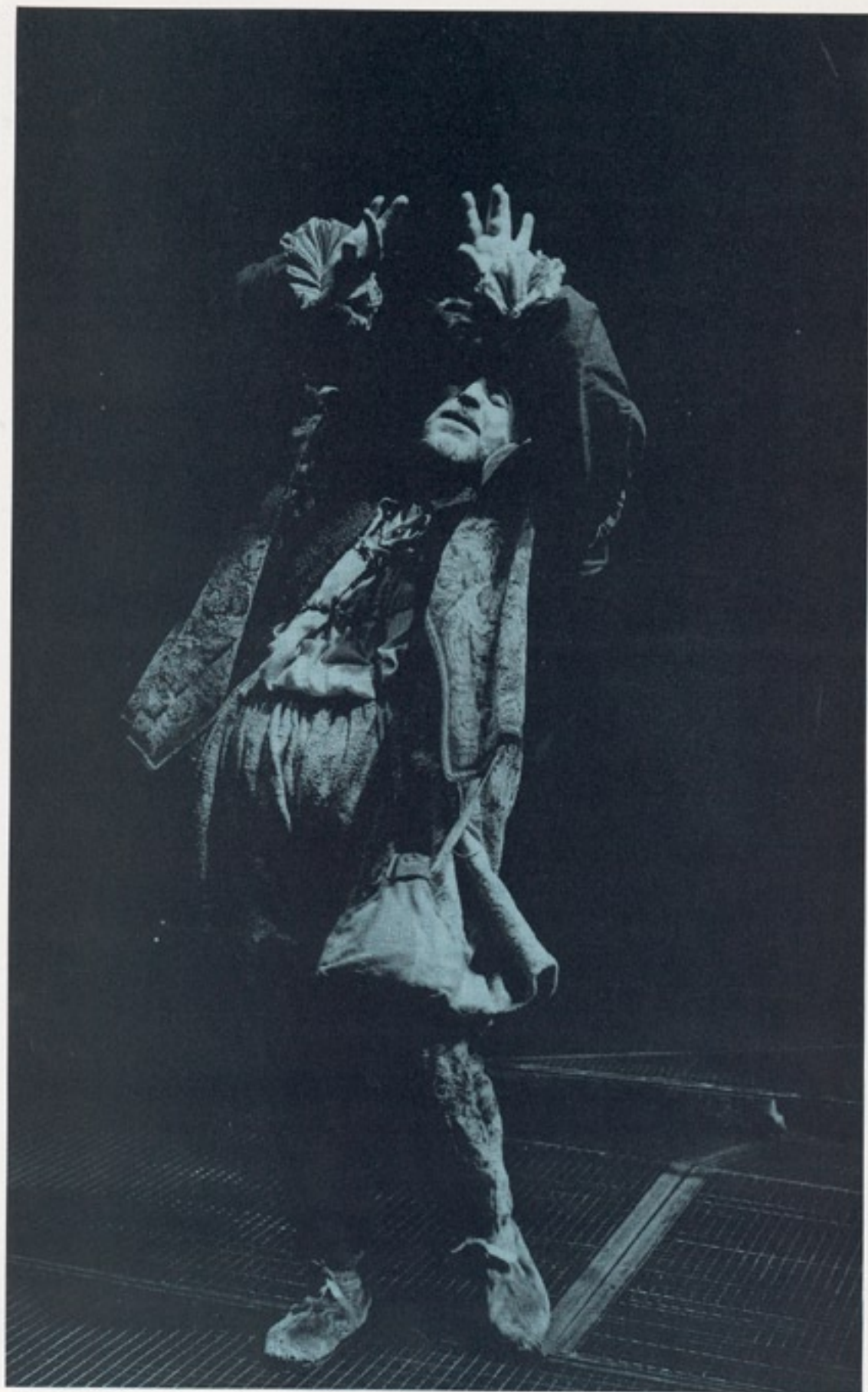
Per l'Ente Teatro Romano di Fiesole hanno collaborato:
i SERVIZI FINANZIARI DI  Finaserv s.p.a. DI BOLOGNA
BASTOGI-GRUPPO ACQUA MARCIA

Grafica: MARIO LOVERGINE - Firenze
Foto: Paolo Porto



Bottom (Glauro Mauri) nella parte di Piramo e Puck (Roberto Sturno) nella parte del Muro.





Glauco Mauri.

Si tratta di un sogno. Tutto il testo è un sogno, non soltanto il plot della foresta; e 7
il Teatro è il luogo ideale per la realizzazione dei sogni. Un gruppo di attori con una struggente voglia di ricoprire più ruoli, di vivere più personaggi, di poter avere più volti, più voci. I ritmi, le pause, le emozioni, le risate, qualche lacrima, sorridenti litigi, le corse nel bosco, momenti di lirica stupenda e di esilaranti e balorde trovate. I più anziani hanno pudore a interpretare certi personaggi, forse non più adatti a loro— i primi fili bianchi nei capelli, le prime rughe. Ma basta si accenda una luce sul loro viso: suona una piccola armonica assieme a una viola, le parole di un grande poeta... e tutto è possibile!

Un gruppo di attori si incontrano. Dove? In un luogo che può attraverso la loro fantasia diventare magico: la sede del «Sogno». Tutto si svolge nel tempo di una rappresentazione teatrale. Ma proprio come dopo una rappresentazione si spengono le luci, così i sogni svaniscono con la gioia e il rimpianto di una felicità vissuta nella libertà della fantasia. Si vorrebbe rimanere legati al sogno e la malinconia si impossessa degli attori che nel «sogno-recita» hanno liberato tutti i propri sentimenti, infranto le regole, le costrizioni, superato i pudori conquistando una felicità leggera e forse irripetibile. Gli esseri che non hanno amore sono stati amati, i vinti dalla vita hanno dominato e sono stati re e protagonisti, i semplici di spirito hanno conosciuto il meraviglioso turbamento della poesia. Il desiderio di comprendersi, di umanità di allegria, di amore è stato urlato, sussurrato, goduto, vissuto.

La reggia delle leggi e delle convenzioni, il mondo fantastico delle creature della notte e quello balordo e candido degli artigiani-attori si sono mescolati tra loro per raccontarsi una favola. Una di quelle favole scritte da un uomo per altri uomini che ci aiutano a ritrovare, in questa dura quotidianità, un po' di sorriso e che attraverso la poesia illuminano il nostro vivere di tenerezza e fiducia.

Glauco Mauri



Roberto Sturno.

IL SOGNO, LA NOTTE, L'ESTATE

Il Sogno, la Notte, la pienezza dell'Estate. La sfingea grazia della più famosa fra le commedie shakespeariane da quasi quattro secoli non cessa d'interrogare i critici e, quel che più conta, gli spettatori. Grande poesia, d'accordo, e materia di spettacolo fascinosa quant'altre mai: ma quali sono i significati profondi che si celano nel viluppo di una trama intricata come i rami e le radici del bosco che la ospita? È un rito festoso della fantasia, «delicato, sottile, aereo» come lo definiva Benedetto Croce; oppure l'immagine di un «erotismo brutale, la più erotica fra tutte le commedie di Shakespeare» come l'interpreta Jan Kott, chiamando a confronto i mostri grotteschi dei *Caprichos* di Goya?

Ma, forse, proprio nell'elusiva vaghezza del titolo sta la chiave – o non piuttosto la provocazione? – sotto cui Shakespeare volle dissimulare ironicamente la complessità delle idee, che avevano fatto scattare in lui il meccanismo di una sarabanda scenica tanto dilettevole nella superficie screziata e rapinosa delle avventure, quanto inquietante negli umori sotterranei che premono al suo interno. Sogno è il gioco libero delle figure che inventano un'irrealtà dove nulla ha radici nel mondo greve del quotidiano, dove lietezza e affanno hanno la consistenza di un'ombra, e come questa svaniscono lasciando solo la nostalgia di un reame incantato. Ma la Notte è il territorio di ciò che non va portato alla luce: la sede delle brame incosapevoli che l'intimore non osa gridare al sole perché la natura e la volontà le rifiutano. E cos'è il turgore dell'Estate, se non il tempo della maturazione, il tripudio della fecondità, che annienta il buio dell'inverno e lo sgomento sterile del dubbio: se non la certezza trionfale dell'ordine cosmico, in cui «Giacometto ha Giacominna, il re ama la regina» come teneramente canta Puck sui giovani addormentati nel presagio del definitivo ritrovamento?

Il dramma più fantastico, se tanto si può dire, più disimpegnato, quasi svagato, di Shakespeare rischia di apparire non meno percorso di brividi e tensioni concettuali che altri più manifestamente problematici: e non in una direzione unica, tanto che possono trovare ragione l'uno e l'altro degli opposti indirizzi critici sopra menzionati, e tutto ciò che fra tali estremi si trova compreso nel mezzo. E, d'altra parte, quasi ad esprimere il formidabile impegno intellettuale e compositivo da cui nacque il *Sogno*, non esiste probabilmente altra opera shakespeariana in cui la rielaborazione delle fonti sia tanto libera e totale, al punto da farle risultare come affatto secondarie, ridotte a spunti per singole situazioni.

Certo, le nozze di Teseo e Ippolita erano in Plutar-

co, e poi in Chaucer; la tragica storia di Piramo e Tisbe si trova nelle *Metamorfosi* di Ovidio, da cui proviene anche il nome di Titania; la trasformazione asinina di Bottom ha il suo spunto remoto in Apuleio; Oberon e Puck-Robin, gli elfi e le fate appartengono al folklore inglese, e di qui erano passati in forme più culte della letteratura; vari passi riecheggiano modelli più o meno illustri, e alcuni risalgono addirittura alle tragedie di Seneca. Ma la storia di Bottom e dei suoi artigiani, e quella dei quattro giovani amanti sono invenzione dell'autore; come, soprattutto, originale è la fusione di tanti e tanto disparati motivi, in modo da farne risultare una trama del tutto nuova, e significativa nel suo insieme, nel reciproco risponderli e interrelarsi degli elementi narrativi.

A far da magnete perché le suggestioni delle fonti e la creatività dell'ispirazione si coagulassero, fu un'occasione fortuita: ma la grande poesia, per un paradosso della sua libertà, ama nascere per commissione. Le opere di Shakespeare emergono a noi nude di ogni notizia accessoria, come se il pozzo del loro passato non fosse profondo di qualche secolo ma di millenni, interrotti da un cataclisma totale; e la critica tenta di circondarle di una storia compositiva, che rompa il velame del mistero. Per il *Sogno*, si è avanzata un'ipotesi che pare attendibile: la commedia venne rappresentata per la prima volta durante i festeggiamenti per le nozze di una coppia appartenente all'alta società londinese. Sull'identità degli illustri sposi restano dubbi: ma, sul fondamento di criteri stilistici e di allusioni ad aventi contemporanei, si può ritenere che la data del *Sogno* debba cadere intorno agli anni 1595/96. Shakespeare, nato nel 1564, aveva esordito intorno al 1590; si tratta dunque di un'opera relativamente giovanile, o degli inizi della maturità. Tra i drammi che cronologicamente la precedettero, i titoli più noti sono *Riccardo III* e *La bisbetica domata*; al medesimo periodo del *Sogno* risalgono *Pene d'amor perdute*, *Romeo e Giulietta*, *Riccardo II* e *Il mercante di Venezia*. È la fase in cui Shakespeare sviluppa consapevolmente due tra le linee portanti della sua drammaturgia: verso l'ideale della tragedia e verso la commedia lirica. Fra gli strumenti di quest'itinerario sono la perizia tecnica, che gli consente di organizzare l'azione sul filo di un emozionante svolgersi degli avvenimenti, e di un approfondimento dei caratteri; e la conquista di un linguaggio, in cui la dizione elevata e ricercata si equilibra con l'effusione immaginosa e cantabile; e il canto erompe nel *Sogno* a segnare il labile confine dove realtà e fantasia si confondono.

Soprattutto, è questo il momento in cui Shakespeare interpreta sulla scena il mistero cangiante e

inafferrabile dell'amore. *Giulietta e Romeo* e il *Sogno* convergono, da diversi versanti, a rappresentare questa scoperta. La tragedia è il paradigma dell'amore totale e pienamente corrisposto, a cui nega fecondità e durata la morte. La commedia è intesa degli sgomenti e delle contraddizioni dell'amore che fatica a trovare la sua verità, s'incrina di fronte alla tentazione del nuovo, ha bisogno di filtri e incantazioni per comprendere e seguire la propria strada. Goffa e ingenua, la storia di Piramo e Tisbe inscenata dagli artigiani offre, di fronte ai capricci dei signori, la riprova dell'autenticità d'amore, che annienta i suoi protagonisti; e costituisce, in chiave di parodia, il doppio speculare di *Romeo e Giulietta*.

In effetti, cosa dicono dell'amore la storia dei quattro amanti trascinati in un vortice di scambi e di perplessità, e quella di Titania invaghita di una creatura mostruosa? Due millenni prima, Sofocle aveva portato sulla scena una donna concupita da mostri repellenti: Deianira, nelle *Trachinie*. Eracle l'aveva sottratta alle nozze con il fiume Acheloo, che appariva ora in forma di toro, ora di drago, ora di uomo con la testa di bue; e poi l'aveva liberata dalle braccia del centauro Nesso, che intendeva rapirgliela. Ma Deianira non era riuscita a liberarsi a sua volta dalla memoria di quel contatto villosa, dell'assalto brutale e di quella sensualità: non era riuscita a diventare la principessa delle fiabe, che il principe salva dalla bestia e rende per sempre felice. Titania fa la prova dell'amore belluino, e solo così ritrova l'amore di Oberon. Cosa significa tutto ciò, quale scandaglio tremendo Shakespeare ha inoltrato nei recessi della psiche umana?

A un diverso livello, anche la storia dei giovani innamorati esprime l'ambiguità dell'amore. È un inseguirsi vano di figure sdoppiate. C'è un Lisandro che ama Ermia, e uno che ama Elena; un Demetrio che ha amato Elena, e uno che ora vuole Ermia. Ma anche le due giovani, pure costanti nelle loro intenzioni, appaiono scisse agli occhi dei loro compagni: c'è un'Ermia amata da Lisandro, e una odiata da lui, c'è un'Elena fuggita da Demetrio, e una che finisce per conquistarlo. Dovremo pensare che lo scambio, l'equivoco siano la legge intrinseca all'amore? Neanche la coppia regale si sottrae ad essa: dalla lite fra Oberon e Titania apprendiamo che Ippolita è stata l'amante del re degli Elfi, e Teseo quello della regina delle Fate.

L'esito felice che vede le quattro coppie stringersi in un'unione definitiva fiorisce da questo retroterra problematico e torbido. La norma del genere comico vuole che la conquista della condizione a cui aspirano i suoi eroi sia preceduta dalla confu-

sione e dall'errore: come, nel ciclo del tempo naturale su cui si modella la struttura profonda della commedia, alla morte dell'inverno succede inevitabilmente il rigoglio estivo e la lunga battuta di Titania nel II atto, che descrive la rabbia gelida degli elementi, sembra ribadire tale connessione. La peripezia della commedia coincide così con la peripezia stessa dell'amore; ma la novità radicale del *Sogno* sta nel rappresentare le avventure di questo percorso non come il superamento di ostacoli frapposti dall'esterno, bensì come l'esito di un processo interiore, passato lungo l'esperienza del dubbio e dell'accecamento. La commedia si congiunge all'idea tragica, nel senso della sentenza eschilea *pathei mathos*: «attraverso la sofferenza è la consapevolezza». Quando si ha la fortuna di attingerla prima della catastrofe, si ha la commedia; quando viene come conseguenza di essa, sorge la tragedia.

La natura del teatro è di esprimere questa duplice verità della condizione umana. Shakespeare la rappresenta dalle altitudini di un'arte sovrana; ma altrettanto profondamente egli s'inoltra alle radici dei problemi, che costituiscono il mondo dell'uomo. Egli compose sia tragedie, sia commedie: realizzando infine l'augurio che Socrate – occorre risalire ancora a duemila anni addietro – aveva manifestato alla fine del *Simposio* platonico. Il teatro greco teneva rigorosamente distinti i due generi, esigendo un'assoluta specializzazione nell'uno o nell'altro da parte degli autori. Ma la contestazione del sapiente vede lontano, una volta di più: «Tocca a un medesimo uomo», egli afferma, «il saper creare una commedia e una tragedia; e chi è poeta tragico, secondo l'arte, è anche poeta comico».

Ma quando con Shakespeare l'antico presagio si compì, la sua portata fu ancora più ampia: la continuità fra tragedia e commedia si strinse al punto di intrecciare motivi e accenti di un genere nell'altro. La vita si compenetra di dolore e gioia, sottomento e fiducia, tumulto e pace; e come tutti i sommi uomini di teatro, Shakespeare intese la realtà alternativa del teatro come la dimensione dove ciò che nell'esperienza dell'uomo appare contingente potesse rivelare il suo significato universale. La contrada del *Sogno* è l'immaginario; e tuttavia in essa si proiettano lancinanti interrogativi, che coinvolgono la concreta realtà dell'uomo, il suo dibattersi nell'irrazionale sia dei sentimenti che del destino.

Ma esiste, nell'intersecarsi delle diverse trame e dei diversi toni che formano il *Sogno*, un settore in cui l'ispirazione comica e realistica è assoluta: la recita degli artigiani-attori. I buffoneschi accidenti della distribuzione delle parti, della prova e



Bottom, Titania, Fior di Pisello.



Puck e Oberon (Amerigo Fontani).

della rappresentazione davanti alla corte valgono a creare lo sfondo da cui cresce la surreale avventura di Bottom; e però assumono una netta individuazione artistica nel ritmo incalzante che li regola, nel gioco di contrasto con l'appassionata atmosfera delle vicende d'amore, nell'estrosa parodia linguistica, nell'immagine figurale di un ambiente. Non si tratta peraltro di una farsa; se lo fosse, il suo peso nell'economia dell'opera si ridurrebbe a una funzione d'intermezzo, esso produrrebbe una frattura nell'insieme; mentre l'integrazione di queste parti nell'economia del *Sogno* appare rispondere a un'intrinseca necessità, al punto che tra l'Ate-ne dei signori e questa Londra del basso popolo non si avverte soluzione alcuna di continuità.

Corposo e invadente, vanesio e immaginoso, Bottom è il protagonista di questa storia, tanto da schiacciare sotto il suo peso gli altri membri del suo piccolo gruppo. «In un certo senso, si dovrebbe poter sentire tutta l'opera appiattita proprio dalla sanguigna e rilevata figura di Bottom» scrive Gabriele Baldini: se ciò non avviene, è perché dall'abilità compositiva di Shakespeare «una prospettiva del genere viene abilissimamente mascherata. Resta comunque il fatto che, trasformato in Testa d'Asino, Bottom soppianta con la sua poderosa vitalità la stessa regina Titania, diventa anche nel regno delle Fate il regista del proprio spettacolo. Regista: è, forse, una delle parole chiave per addentrarsi fra i tanti significati del *Sogno di una notte di mezza estate*. Alla fine della sua carriera teatrale, nella *Tempesta*, Shakespeare coniò con il personaggio di Prospero la figura del demiurgo, che suscita l'azione scenica dal suo stesso interno. Ma anticipazioni di questa figura si possono già cogliere nelle opere precedenti. Bottom, nel duplice ruolo di primattore e di amante fatato, è una di queste; un'altra è Puck. Il suo nome deriva dal sostantivo che designava il demonio; e propriamente diabolico è il suo trasformismo: «Sarò un cane e poi un cavallo, Sarò orso e poi cinghiale, Sarò fiamma che vi insegue, Sarò fuoco che vi brucia».

Anche Puck mette in scena il suo proprio spettacolo. Non solo: è lui che indirizza i casi degli altri personaggi. Sarà vero che, versando il succo d'amore negli occhi di Lisandro invece che in quelli di Demetrio, egli commette soltanto un maldestro errore, come Oberon gli rimprovera ed egli simula di ammettere? C'è una frase che invita a dubitare: «Per adesso sono contento dei risultati: a creare confusione ci provo un gran gusto!» È un barlume di maligno compiacimento, da cui trapela la sua originaria natura diabolica. Quando assiste alla prova, si ripromette di fare da spettatore, e all'occasione anche da attore: ma il suo intervento è di regista. Ancora una volta, come ha visto Kott,

«egli manovra i fili degli altri personaggi». Quello che accadrà a Bottom e a Titania, è frutto della sua immaginazione, e del suo potere sulla metamorfosi. Puck si trasforma, e trasforma chi viene in contatto con lui.

Incontriamo un'altra parola carica di valenze simboliche, le quali stendono il loro significato su tutta la commedia: trasformazione. Tutto il *Sogno* è un rincorrersi di trasformazioni, delle forme e degli animi. Ma queste trasformazioni sono tutte transitorie. Restituito all'aspetto umano, Bottom diventerà di nuovo un tessitore patito di teatro; Titania amerà ancora Oberon, e Oberon riprenderà ad amare Titania; Lisandro tornerà all'amore di Ermia, e Demetrio a quello di Elena. Ma dove la trasformazione è un accidente necessario, e altrettanto inevitabile è il ritorno alla condizione d'origine, se non nel teatro? Quando ha inizio lo spettacolo, l'attore si spoglia della propria identità anagrafica per rivestire quella del personaggio che interpreta; ma alla fine dell'incantesimo scenico è forza che egli riprenda la sua veste quotidiana.

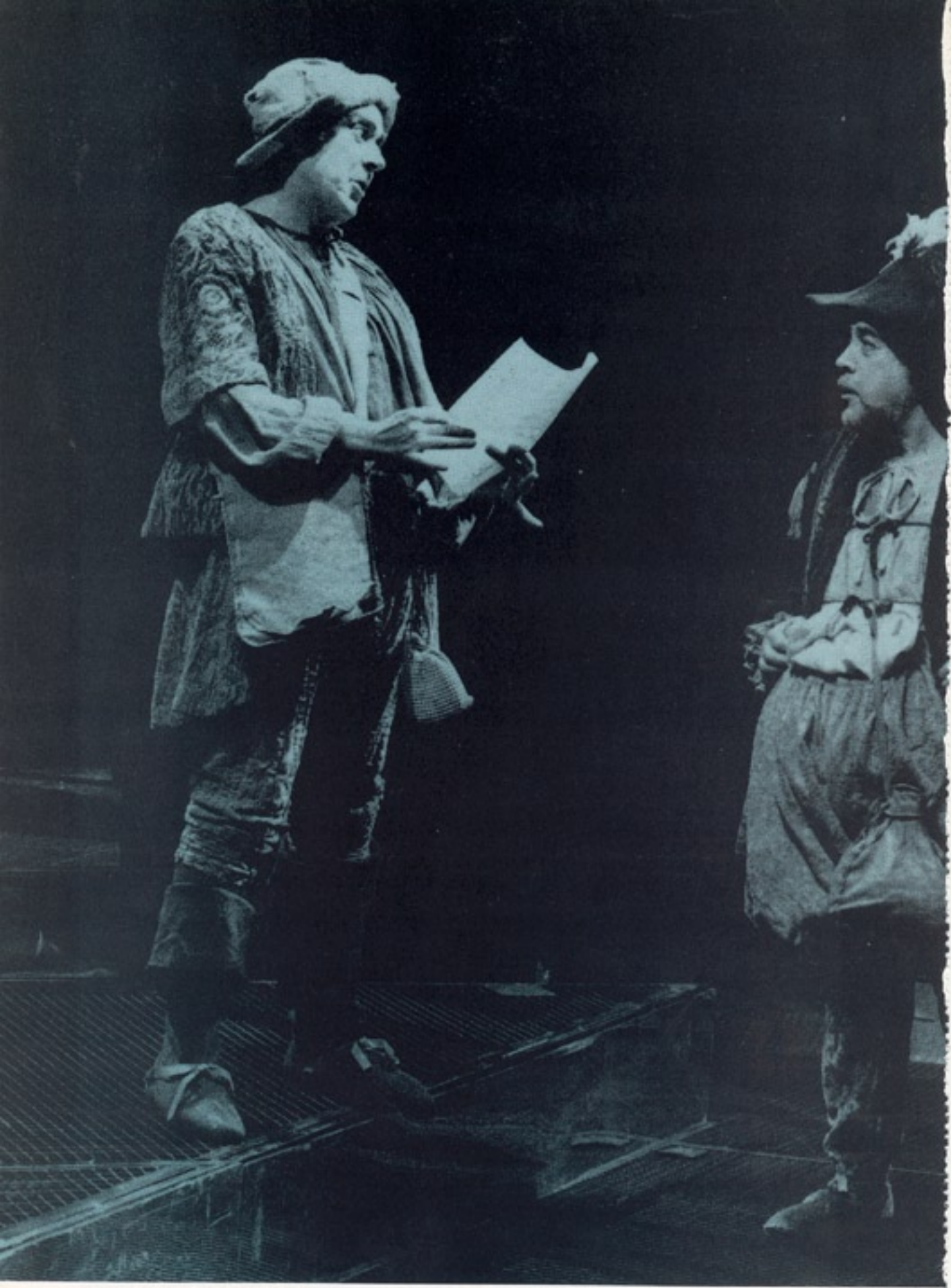
Labirinto, gioco di specchi, caleidoscopio, meccanismo di scatole cinesi: la struttura del *Sogno di una notte di mezza estate* è tutto questo. I personaggi si cercano, se stessi e gli altri, senza trovarsi perché la loro realtà è illusione; ogni immagine si trasforma e si deforma, perché la sua legge è la fantasia; le situazioni si scomporgono, e si ricompongono in obbedienza alla volontà del drammaturgo, che è esterno ad esse; il dramma contiene un altro dramma, non solo, ma l'azione è di continuo suscitata dai personaggi che assumono il ruolo del regista. Nel *Sogno* il teatro mette in scena se stesso; e viene da pensare che ogni autentica opera di teatro sia al tempo stesso una metafora del teatro.

Forse è questo l'enigma definitivo, che pretende di essere decifrato nel titolo: l'equivalenza di sogno e teatro. Come aveva detto un contemporaneo di Shakespeare, il poeta spagnolo Luis de Gongora:

El sueño, autor de representaciones,
en su teatro sobre el viento armado,
sombras suele vestir de bulto bello.

«Il sogno, autore di figurazioni, Nel suo teatro alzato sul vento, Ombre suole vestire di aspetto bello». Ma il teatro è anche vita: poiché è un altro grande drammaturgo, nato pure lui in terra di Spagna nella stessa epoca, ad avvertirci nel titolo della sua opera più famosa, che la Vita è Sogno. E molto tempo prima ancora un poeta, d'altro clima e cultura, il persiano Omar Khayyam aveva immaginato che la storia del mondo altro non sia che una rappresentazione progettata e messa in scena da Dio, per contemplarla e distrarre così la propria eternità.

Dario Del Corno



La scena della distribuzione delle parti: (da sinistra) Quince (Cesare Lanzoni), Bottom (Glauro Mauri), Flute (Claudio Marchione), Starveling (Andrea Liberovici), Snout (Franco Famà).





Claudio Marchione nella parte di Flute/Tisbe.

«COME TROVARE L'ACCORDO DI QUESTA DISCORDIA?»

Nota sulla traduzione

17

Volo sublime di screziata fantasia, congegno teatrale d'alto talento, immagine rapinosa degli incanti dell'amore e della memoria, inquietante scandaglio negli arcani dell'inconscio, il *Sogno di una notte di mezza estate* è anche uno straordinario esperimento linguistico, giocato su diversi livelli tanto paralleli che incrociati. C'è una lingua della corte, raffinata e compassata, e c'è quella fresca e iperbolica dell'amore e delle sue complicità; c'è la lingua aerea e immaginosa degli abitanti notturni dell'irreale, e quella pastosa e rozza degli artigiani che si mascherano da attori. A questo spaccato orizzontale, la cui materia sprigiona dall'intreccio e dai mondi reali e fantastici che esso si compiace di mettere in rapporto, s'interseca quello verticale, prodotto dai caratteri dello stile.

Ruvida prosa, versi armoniosi, leggiadre canzoni si alternano a intessere il tappeto variegato delle forme, entro cui prende figura il dramma; e nel tessuto verbale risuonano le due grandi tendenze, o passioni, espressive che dominano la parola di Shakespeare negli anni che videro anche la composizione di *Riccardo II*, *Romeo e Giulietta* e *Pene d'amor perdute*: la retorica e il lirismo. Costringere la piena dei sentimenti entro le norme rigorose del dire ornato e sottile, e poi d'improvviso effonderla nello scatto dell'immaginario puro: in questo *tour de force* il poeta sembra riconoscere la dimensione idonea a mediare il tono alto della tragedia e il realismo comico: «Merry and tragical?» How shall we find the concord of this discord? «Festoso e tragico? Come trovare la concordia di questa discordia?».

Quanto precede allude già all'imbarazzo del traduttore. Come trovare un percorso che riesca a trasmettere a un pubblico di lingua e cultura diverse qualcosa della multiforme magia, di cui s'intride lo stile di Shakespeare? Resta la storia, è vero: e non è poco, perché il nostro palcoscenico si popola di un'incomparabile trama di illusioni e di realtà, dove vivono la festa e la malinconia, l'entusiasmo e la delusione, l'angoscia e la felicità che costituiscono la condizione umana. Ma una storia ha bisogno di parole; e la parola teatrale ha le sue leggi.

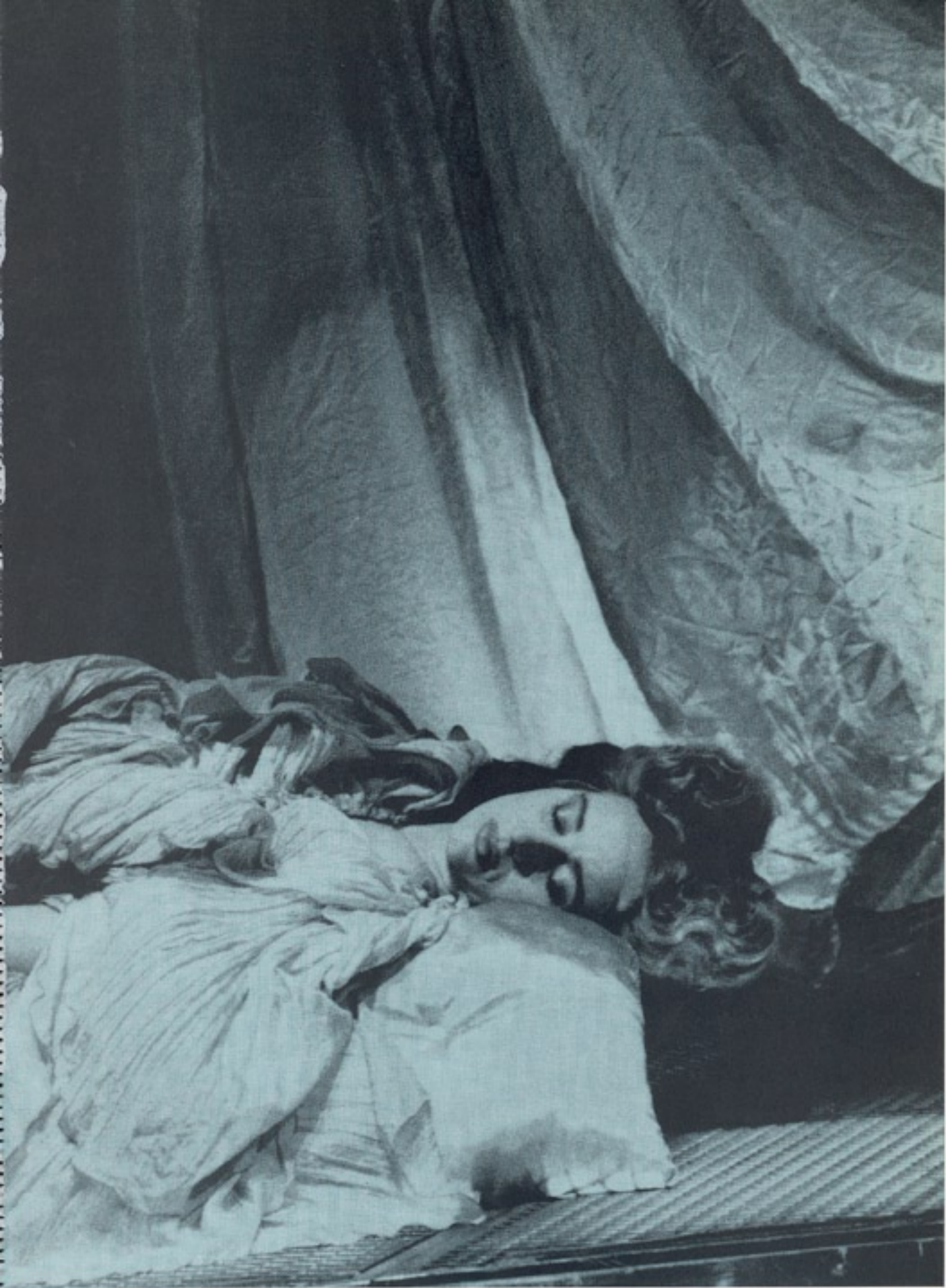
La norma prima di questa traduzione, nata per la scena è stata, dunque un'espressione che si proponesse soprattutto la chiarezza, per chi la dice e per chi l'ascolta. Il pubblico elisabettiano aveva altri canoni d'ascolto; e sforzo mal riposto sarebbe un tentativo di adeguare il ritmo del discorso italiano alla misura di un verso che ad esso è estraneo. Prosa dunque, in ossequio al saggio detto di Goethe: «Ciò che è veramente efficace è quel che rimane del poeta, quando è tradotto in prosa: resta allora il puro e perfetto contenuto». E gli scarti di livello fra i versi della corte e la prosa degli artigiani-attori si affideranno nella versione alla caratterizzazione linguistica, che riserva ai primi una dizione alta, e agli altri l'ingenuità ora pretenziosa, ora banale di un parlare incolto e improprio.

Entro questa prosa si distinguono le isole di quelle che, nell'originale, sono canzoni; e qui si ritroveranno i versi, a esprimere il senso di un'intima musicalità, in cui si coagula l'atmosfera espressiva del *Sogno*. Anche qui non si è preteso di riprodurre l'incantesimo della fitta trama d'immagini, che è il carattere dei *Songs* shakespeariani; resta la melodia delle rime, stemperata in un tessuto ritmico disposto con una certa libertà, in modo da evitare la monotonia che, nella nostra lingua, minaccia la rima, ancorata a due sillabe anziché a una, come accade nell'inglese. D'altra parte, l'ossessione della rima ha consentito di accentuare il tono caricaturale del discorso degli artigiani, allorché questo si arroga di sollevarsi a incaute altitudini. Ma, ormai, il traduttore ha preteso troppa attenzione ai propri intenti: è tempo di restituire la parola a Shakespeare...

Dario Del Corno



Cristina Borgogni: il sonno di Titania.





Elena: Stefania Micheli.

VITA DI SHAKESPEARE

Marina Cavalli

Shakespeare nacque nel 1564 a Stratford sull'Avon, nella contea di Warwick, una delle zone in cui più era esteso il culto cattolico. E cattolica era la madre, Mary Arden, discendente di un'antica famiglia di possidenti, che vantava ben quattro «martiri» uccisi per la loro fede. Forse ancora la professione di cattolicesimo fu la causa della rovina economica del padre, John Shakespeare, che apparteneva alla corporazione dei guantai e pellicciai di Stratford e commerciava in settori connessi con tale qualifica, occupandosi soprattutto di macelleria. Prima delle liti giudiziarie e delle confische che lo portarono alla miseria, però, John Shakespeare aveva occupato un posto di rilievo nella cittadinanza, tanto che nel 1568 era stato eletto balivo.

Terzogenito di otto figli, William ancora quindicenne dovette interrompere gli studi per aiutare il padre nel mantenimento della famiglia: pare lavorasse come garzone di macelleria, e la tradizione vuole che la sua eloquenza si manifestasse nel recitare a gara coi compagni una specie di elogio funebre sulle bestie macellate; questo aneddoto sembra però riferirsi piuttosto agli inizi della sua carriera d'attore, dato che «killing a calf» era uno dei pezzi forti nel repertorio dei giuisti elisabettiani.

A soli diciott'anni si sposò con Anna Hathaway, più vecchia di lui di ben sette anni: pare si trattasse di un matrimonio riparatore, poiché solo sei mesi dopo nacque la prima figlia, Susanna, seguita poi nel 1585 dai due gemelli Hamnet, morto in tenera età, e Judith. L'anno seguente Shakespeare abbandona la famiglia e si reca a Londra in cerca di fortuna, stanco del suo mestiere di maestro di scuola nel contado, come sostiene una tradizione secentesca assai attendibile.

Quando nascesse la sua passione del teatro non sappiamo: sappiamo però che al suo arrivo a Londra Shakespeare subito cercò lavoro presso quell'ormai famoso Theatre di cui era impresario James Burbage. Secondo una tradizione il suo compito era quello di guardare i cavalli che i nobili lasciavano all'entrata, ma è invece più probabile che già venisse impiegato nel teatro stesso per lavori meno umili e vicini alla sua futura attività. Prima del 1592 mancano comunque testimonianze della sua presenza a Londra, tanto che alcuni critici ritengono che la sua carriera di attore e di curatore dei copioni da rappresentare sia iniziata all'interno di compagnie di giro, operanti in provincia. In ogni caso la sua ascesa fu veloce, tanto che già nel 1592 rivolgendosi ai suoi colleghi Greene scriveva di lui nel *Groatsworth of Wit*: «Non è strano che io e voi, a cui tutti si sono inchinati finora, dobbiamo essere così abbandonati a un tratto? Un



villano rifatto di corvo, abbellitosi delle nostre penne, con un cuor di tigre sotto la pelle d'un attore, s'immagina di essere capace di dar fiato agli endecasillabi come il migliore di voi; ed essendo nient'altro che un Johannes Factotum, presume d'esser l'unico Scuoti-scena (Shakespeare = Scuoti-scena, gioco di parole con Shake-speare = Scuotilancia o Crollalanza) dell'intero paese» (trad. Mario Praz).

Poco si sa di questi primi anni dell'attività shakespeariana: ciò che pare ormai sicuro è che essa non si esaurì nella recitazione o nella elaborazione di drammi altrui, ma che nell'arco di pochi anni andò definendosi come creatività drammaturgica in prima persona. A questo periodo si fanno risalire infatti la seconda e terza parte dell'*Henry VI*, il *Richard III*, il *Titus Andronicus* e la *Comedy of Errors*.

Certa è la data di pubblicazione dei due poemetti, *Venere e Adone* e *Il ratto di Lucrezia*, apparsi nel 1593-94, forse dovuti all'ispirazione poetica di un rinnovato contatto con gli studi classici: proprio in questo periodo, infatti, Shakespeare si accostò al suo exconcittadino Richard Field, ormai noto editore e autore di composizioni classicheggianti, e ottenne l'amicizia di personaggi illustri e amanti delle arti, fra cui il conte di Southampton, al quale entrambi i lavori sono dedicati, il Rutland e l'Essex.

È forse proprio grazie all'aiuto del Southampton che Shakespeare poté entrare a far parte della compagnia del lord ciambellano, nella quale il nome del drammaturgo figura insieme a quelli dell'attore tragico Richard Burbage (figlio di James Burbage)

e del comico William Kempe come delegato alla riscossione del pagamento delle opere teatrali rappresentate a Corte nell'inverno del 1594; fra esse figurano il *Titus Andronicus* e *The Taming of the Shrew*.

Nel 1597 James Burbage muore, e l'anno successivo il figlio fa demolire il Theater per costruire al suo posto il nuovo teatro The Globe, da lui gestito insieme a Shakespeare, che viene inaugurato nel 1599 con *Henry V*. Accanto al grande attore tragico Burbage, la compagnia si avvale del comico Kempe, il buffone più amato dal pubblico, per le cui doti di interpretazione Shakespeare amplierà appositamente lo spazio del personaggio del matto. Questo suo adattare la figura dei personaggi scenici alla singola personalità degli attori è testimoniato da numerosi aneddoti. Uno di essi racconta, per esempio, che quando Burbage ebbe letta la parte di Amleto ritenne di essere troppo grasso per poter interpretare il ruolo del pallido e lacerato principe: fu proprio per giustificare la figura fisica del suo interprete, dunque, che Shakespeare introdusse la famosa battuta della Regina, che vedendo il figlio affaticato nel duello con Laerte esclama: «È grasso e ha poco fiato». Quanto invece alle doti di attore di Shakespeare stesso, la tradizione vuole fosse particolarmente esperto nel recitare la parte di re, e che il suo cavallo di battaglia fosse il ruolo dello Spettro in *Hamlet*.

Dopo il 1603, comunque, il suo nome non risulta più fra gli attori della compagnia dei Chamberlain's Men: evidentemente la drammaturgia era ormai la sua attività principale.

Nel frattempo, grazie alla celebrità del figlio, John Shakespeare riesce a risollevarsi la sua posizione e a far accogliere la domanda di un blasone nobiliare: nel 1599 la regina Elisabetta concede alla famiglia il diritto a uno stemma che rappresenta un grifone che brandisce una lancia in campo stellato, con il motto «Non sans droit». Facile ironia quella di Ben Jonson, che creò per l'occasione il personaggio di Sogliardo, il macellaio arricchito, il cui stemma è una testa di bue arrostita con il motto «Non sans moustarde»!

Quando nel 1601 il conte di Essex tramò una congiura contro la regina Elisabetta, pare che Shakespeare aderisse per amicizia al suo partito, tanto da rappresentare per l'occasione il *Richard II*, la cui trama è basata sulla deposizione del re per la sua incapacità. Alcuni critici vedono in *Hamlet* una nuova concezione etica e politica maturata appunto in seguito alla vicenda dell'Essex: in ogni caso, dal punto di vista pratico nulla cambiò per la compagnia di Shakespeare, nonostante la sua intimità con i capi della congiura, il conte di Essex, appunto, che fu condannato a morte, e il conte di

Southampton, che venne imprigionato.

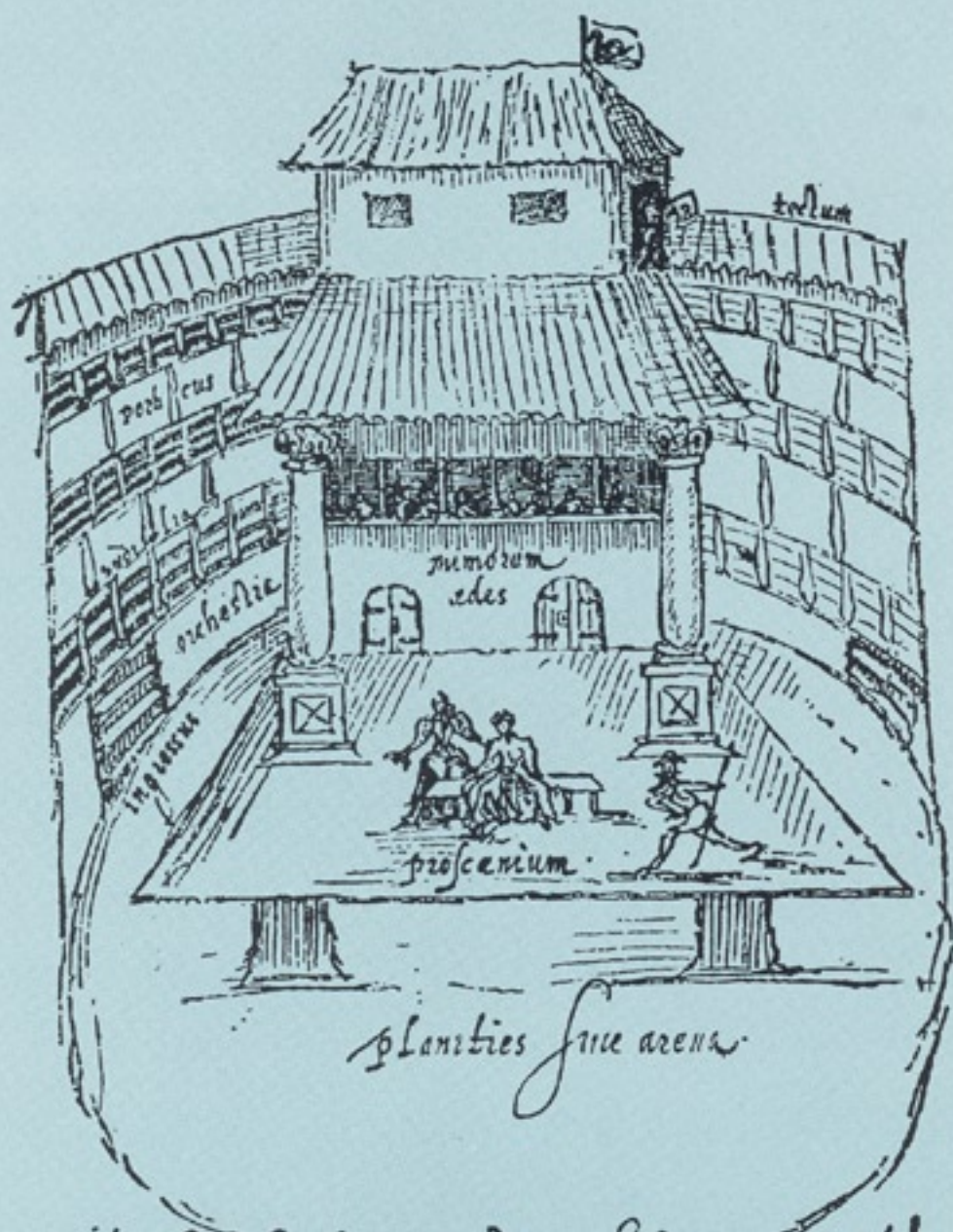
Nel 1603 Elisabetta muore, e le succede Giacomo I, che concede alla compagnia del Globe il titolo di King's Men: per le rappresentazioni di Corte del 1604-1605 sappiamo che i King's Men scelsero soprattutto drammi di Shakespeare stesso, vecchi e nuovi. Sono questi gli anni di più fervida creatività, in cui vedono la luce tragedie dense di meditazione etica e di virile pessimismo come *Othello*, *Macbeth*, *King Lear*.

Nel 1609 Shakespeare diviene socio di Burbage nella gestione di un secondo teatro, quello coperto di Blackfriars, che sarà in seguito la sede principale della compagnia.

La tradizione vuole che verso il 1608 Shakespeare cadesse gravemente ammalato: la guarigione sarebbe coincisa con un rinnovamento spirituale e religioso, che lasciò tracce di una nuova concezione della cristianità nei drammi posteriori, soprattutto in *The Tempest*. Bisogna ricordare, inoltre, che secondo il sacerdote Richard Davies, Shakespeare sarebbe morto papista, cioè cattolico, in accordo del resto con la posizione religiosa della sua famiglia. Il ritorno di Shakespeare a Stratford, avvenuto nel 1610, va forse messo in relazione con la sua malattia: il bisogno di riposo e di pace interiore lo allontanarono da Londra, dove ormai il drammaturgo tornerà solo per sbrigare degli affari e rimanere in contatto con la compagnia. La sua attività all'interno dei King's Men continua peraltro fino al 1613, anno di composizione di *Henry VIII* e di *The Two noble Kinsmen*. Pare inoltre che a Stratford convenissero colleghi come Ben Jonson e Drayton, insieme ai quali Shakespeare si sarebbe abbandonato, secondo una parte della tradizione, a quelle allegre gozzoviglie che furono causa della sua morte, avvenuta nell'aprile del 1616.

Ma più significativa è la leggenda che attribuisce la morte del drammaturgo ai dispiaceri causatigli dalle due figlie, Susanna e Judith: la prima sposò querela alla Corte Ecclesiastica per una denuncia di incontinenza; la seconda si sposò con un uomo più giovane di lei in un periodo proibito dalla Chiesa, attirandosi così una scomunica. Shakespeare come Lear, dunque?

Ecco cosa scrisse di lui Keats in una lettera: «La vita di un uomo, una vita di qualche rilievo, è una continua allegoria – e ben pochi occhi possono scrutare il mistero della sua vita – una vita a mo' dei Vangeli, simbolica – che tali persone non possono meglio spiegarsi di quanto non possano la Bibbia ebraica. Lord Byron è una figura, ma non è suscettibile di interpretazione simbolica. Shakespeare visse una vita che è un'Allegoria: le sue opere ne sono il commento» (trad. Mario Praz).



quintum peribolus et peribolus, hystrocorum corinthiorum
 prius destinatum, in quo multi vixi, tauri, et stupide
 magnitudinis canes, et fustibus canes et fustibus aluntur, qui



Oberon: Amerigo Fontani.

I TEATRI DI SHAKESPEARE

Marina Cavalli

Non è facile immaginarsi William Shakespeare in persona recitare nel cortile di una locanda! Eppure forse fu proprio questa la sede dei suoi esordi giovanili di attore e di arrangiatore di copioni. L'epoca dei King's Men, delle recite a Corte e dei teatri famosi verrà poi, quando la sua fama sarà ormai consolidata; ma all'inizio è probabile che anche Shakespeare abbia seguito le sorti vagabonde delle piccole compagnie elisabettiane, che giravano le locande più frequentate e vi organizzavano alla bell'e meglio uno spettacolo improvvisato, povero di mezzi ma proprio per questo meravigliosamente sorretto dalla fantasia, degli attori e degli spettatori.

Il palcoscenico veniva impiantato nella zona di cortile più adatta: poi qualche costume sgargiante, un paio di oggetti, forse un telone dipinto a far da scena, ed era tutto. Subito dopo il pranzo si approntava il necessario per lo spettacolo e prima della cena già si sgomberava. La gente si riuniva nel cortile e nelle balconate dei piani che lo limitavano: quand'era necessario anche gli attori sfruttavano queste zone sopraelevate, quando cioè la scena alludeva a una torre, una montagna, fors'anche una nave. Il ricavato veniva diviso tra la compagnia e il padrone della locanda: nella stessa Londra erano numerosissimi questi ritrovi pubblici temporaneamente adattati a teatro; fra i più famosi, per esempio, il Red Lion, il Tabard, il Cross Keys, il Bel Savage.

Ma gli inconvenienti erano tanti; soprattutto mancava in queste locande la possibilità di custodire in un luogo adatto l'occorrente perché lo spettacolo potesse essere ripreso agevolmente per più giorni di seguito. La necessità di un teatro stabile si faceva dunque sentire sempre di più: e fu James Burbage, padre del grande tragico della compagnia di Shakespeare, e attore egli stesso, il primo che ebbe il coraggio di investire il suo denaro nella costruzione di un teatro, che venne eretto nel 1576 nel sobborgo londinese di Shoreditch e si chiamò semplicemente The Theatre. Si trattava naturalmente di un teatro all'aperto, come quasi tutti quelli costruiti in seguito, la cui struttura in legno ricalcava quella delle ormai sperimentate locande. Nello stesso anno venne innalzato The Swan (Il Cigno), non lontano dal Theatre, poi nel 1587 The Rose, nel 1595 The Swan (Il Cigno), nel 1598 The Globe (uno dei due teatri di Shakespeare), nel 1599 The Fortune, verso il 1605 The Red Bull (Il Toro rosso), e nel 1613 The Hope (La Speranza). Nel 1608 la compagnia dei King's Men poté costruire un secondo teatro, quello del quartiere di Blackfriars, sostanzialmente innovante rispetto alla tradizione teatrale elisabettiana, perché coperto. Ciò consentiva di continuare le rappresentazioni anche durante la stagione invernale: naturalmente questo tipo di teatro, detto *privato* per di-

stinguerlo dai locali all'aperto chiamati *pubblici*, poteva tenere prezzi d'ingresso più alti, e questo fatto portò ad una notevole differenziazione di pubblico.

Dietro l'esempio del Globe, anche gli altri teatri adottarono la forma grossomodo circolare che già aveva caratterizzato le arene per i combattimenti dei tori e degli orsi. All'interno la tradizione delle locande si rifletteva in un ampio cortile centrale circondato da una serie di piani e gallerie e ballatoi, che si interrompevano però nella sezione della struttura destinata ad accogliere il palcoscenico costituito da una piattaforma in legno coperta da una tettoia, che sporgeva fin verso il centro del cortile. Per adattarsi alle diverse esigenze sceniche, il palco era diviso in quattro sezioni, ognuna corrispondente ad una distinta ambientazione ideale. Il *front stage*, cioè la parte che sporgeva oltre la tettoia, e il *back stage*, ossia la zona sottostante la tettoia, servivano per le scene che volevano rappresentare un esterno; l'*inner stage*, invece, serviva per le scene d'interni, ed era costituita da un'apertura nella parete di fondo coperta da una tenda e spesso fiancheggiata da altre due porte più piccole; l'*upper stage*, infine, era una galleria sovrastante l'*inner stage*, e veniva utilizzata per ambientazioni in luoghi sopraelevati, come un monte o un balcone. La scenografia era ovviamente ridotta allo stretto necessario: mutamenti di luogo e di luce venivano suggeriti dal testo, come appare evidente dalle stesse opere di Shakespeare. Esistono però degli elenchi di oggetti a disposizione delle compagnie che riescono a dare un'idea dell'attrezzatura di scena; l'inventario della Compagnia di Lord Ammiraglio del marzo 1598, per esempio, elenca i seguenti materiali: «una roccia, una gabbia, una tomba, la porta dell'inferno, la città di Roma, la testa del vecchio Maometto, due teste di leone, ecc.». I costumi sembrano invece molto fastosi: «il manto di velluto di Enrico V... un paio di uose di maglie d'oro trapunte di spille d'argento... le brache in velluto cremisi di Tamerlano, ecc.». L'ambientazione, in ogni caso, non era mai dettata da criteri di verosimiglianza storica: scene e costumi riproducevano sempre le mode attuali, nonostante la trama si svolgesse, per esempio, nell'Egitto di Cleopatra. Come nel teatro greco, inoltre, anche le parti femminili erano sostenute da attori maschi, in genere giovinetti.

I posti più a buon mercato erano quelli della platea, dove non esistevano sedili e il pubblico assisteva alla rappresentazione sempre in piedi: il biglietto d'ingresso costava generalmente un penny, mentre due pence venivano richiesti per le gallerie e tre per i posti riservati. Particolarmente richiesti erano i posti di proscenio, sul palcoscenico stesso, che ponevano gli spettatori a diretto contatto con gli attori, e davano così una concretezza particolare alla partecipazione emozionale del pubblico. Quando le tende del palcoscenico erano variopinte, la gente già sapeva che avrebbe assistito a una commedia; se invece erano nere, nessun dubbio, è una tragedia. Tende variopinte, quindi, e tre squilli di tromba: un po' di silenzio, prego, *Il sogno di una notte...* sta per cominciare.

CURRICULUM SHAKESPEARIANO DI GLAUCO MAURI

26

1952 • **IL PORTIERE**
MACBETH - r. Costa

1954 • **SIR TOBIA**
LA DODICESIMA NOTTE -
r. Castellani

1955 • **DUCA DI ALBANY**
RE LEAR - r. Enriquez

1956 • **CONTE DI GLOUCESTER**
RE LEAR - r. Enriquez

1956 • **POLISSENE**
RACCONTO D'INVERNO -
r. Casella

1957 • **CALIBANO**
LA TEMPESTA - r. Enriquez

1958 • **SLY**
LA BISBETICA DOMATA -
r. D. D'Anza

1958 • **GIANCOCCOLA**
MOLTO RUMORE PER
NULLA - r. Brissoni

1959 • **FORD**
LE ALLEGRE COMARI DI
WINDSOR - r. Sharoff

1959 • **BOTTOM**
SOGNO DI UNA NOTTE DI
MEZZA ESTATE - r. Ferrero

1961 • **BIRON**
PENE D'AMOR PERDUTE -
r. Enriquez

1962 • **BOTTOM**
SOGNO DI UNA NOTTE DI
MEZZA ESTATE -
r. Enriquez

1962 • **PETRUCCIO**
LA BISBETICA DOMATA -
r. Enriquez

1963 • **PROSPERO**
TEMPESTA - r. Menegatti

1964 • **CASSIO**
GIULIO CESARE - r. Bolchi

1965 • **PROSPERO**
LA TEMPESTA - r. Menegatti

1965 • **TERSITE**
TROILO E CRESSIDA -
r. Squarzina

1965 • **TRIGLIA**
I DUE GENTILUOMINI DI
VERONA - r. De Lullo

1966 • **RICCARDO II**
RICCARDO II - r. De Bosio

1966 • **PARAGONE**
COME VI PIACE - r. Enriquez

1967 • **SHYLOCK**
IL MERCANTE DI VENEZIA
- r. Enriquez

1968 • **TITO ANDRONICO**
TITO ANDRONICO
r. Trionfo

1971 • **MACBETH**
MACBETH - r. Enriquez

1979 • **MALVOLIO**
LA DODICESIMA NOTTE -
r. Trionfo

1980 • **MACBETH**
MACBETH - r. Marcucci

1980 • **RICCARDO III**
RICCARDO III - r. Calenda

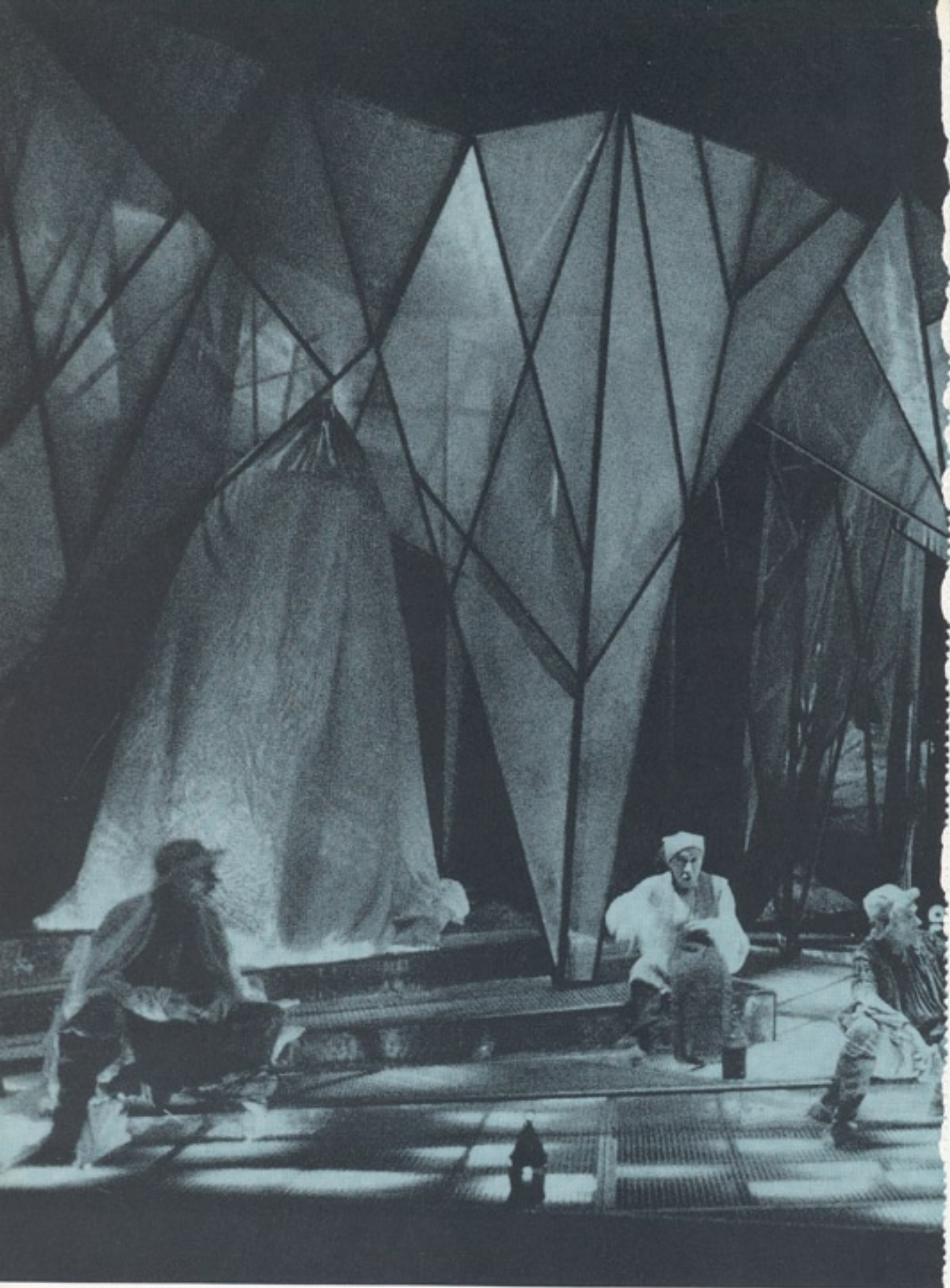
1984 • **RE LEAR**
RE LEAR - r. Mauri

1985 • **MALVOLIO**
LA DODICESIMA NOTTE -
r. Sciacaluga

1988 • **BOTTOM**
SOGNO DI UNA NOTTE DI
MEZZA ESTATE - r. Mauri

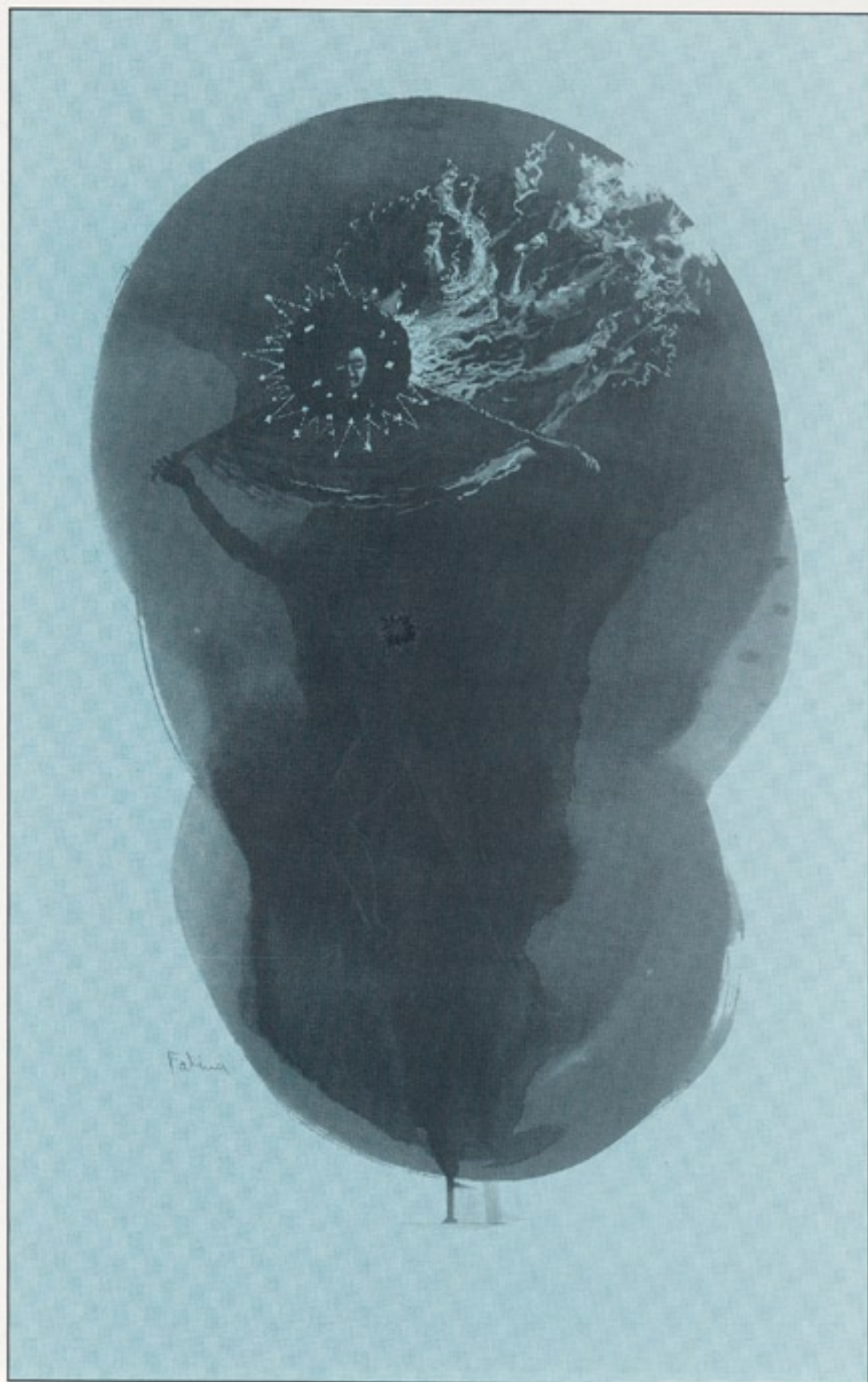


Titania e Bottom trasformato in asino attorniti dagli elfi. (edizione inglese del 1937 con Vivien Leigh e Ralph Richardson)



i comici al lavoro: (da sinistra) Flute (Claudio Marchione), Snout (Franco Famà), Quince (Cesare Lanzoni), Bottom (Glauro Mauri), Starveling (Andrea Liberovici).





IL PUNTO DI VISTA DELLO SCENOGRAFO

Uberto Bertacca

Che cos'è un sogno se non trasfigurazione della realtà? Realtà e sogno dunque come rifrazione di uno stesso prisma che si accende di bagliori diversi a seconda della luce che lo colpisce. 31

Questi i presupposti generali per la scenografia del **Sogno di una notte di mezza estate** realizzato con Mauri, dove reggia e bosco altro non sono che due sfaccettature di un unico diamante: le immagini di Teseo e Ippolita catturate dalla luce si trasformeranno nelle immagini di Oberon e Titania; la reggia, traversata da luci di provenienza inattesa, diverrà un bosco animato da tante creature che al sorgere del sole svaniranno e gli alberi riflessi da specchi torneranno rigide strutture metalliche a simulare colonnati e vetrate di una reggia ferrigna.



bozzetti di costumi di Uberto Bertacca.



Oberon



Titania



bozzetti di costumi di Uberto Bertacca.





SNOOT



BOPOM



Flora per in ordine



EGEO caba



... E QUELLO DEL MUSICISTA

Arturo Annecchino

il concerto degli elfi diretto da Puck.



Durante un sogno può capitare di fare strani incontri e pensieri... Si può andare ad esempio a spiare in compagnia di Maimie di Kensington il gran ballo delle fate... Chiedere alle stesse, notizie sulla musica e forse sentirsi dire... il «DO» come bianco vuoto, il «SOL» aria-vento, il «RE» azzurro, il «MI» giallo, il «LA» venere, il «FA» marrone, il «SI» l'autunno... ma se la notte è di mezza estate allora MI SOL # di flauti, poi FA # e SI # con anche i clarinetti, «LA # MI # con anche fagotti e corne e infine MI SOL # di nuovo ma più acuto e con corona... e da queste combinazioni di colori un caro saluto a F.M.B.



Demetrio (Marco Giorgetti)



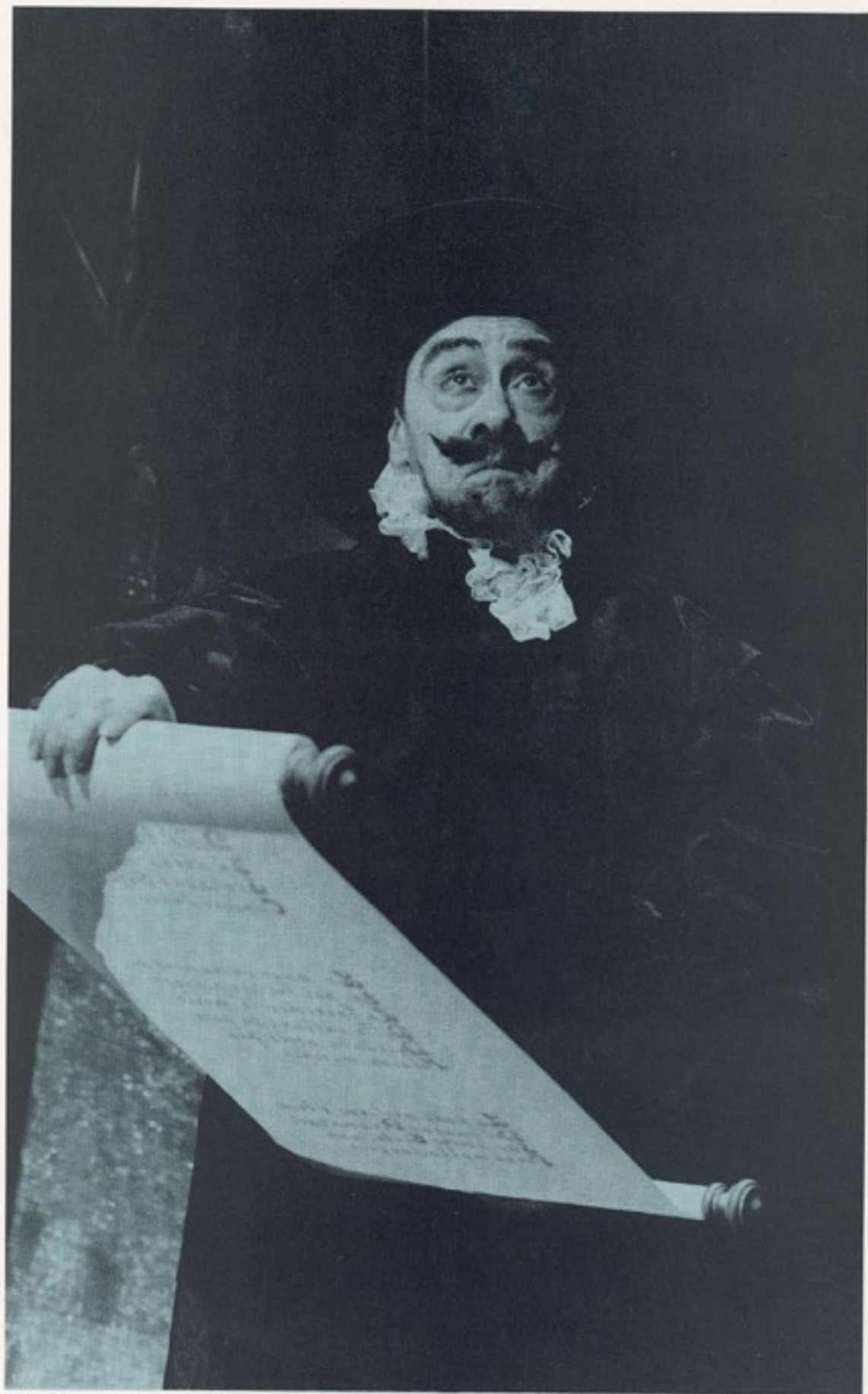
Lisandro (Andrea Cavatorta)



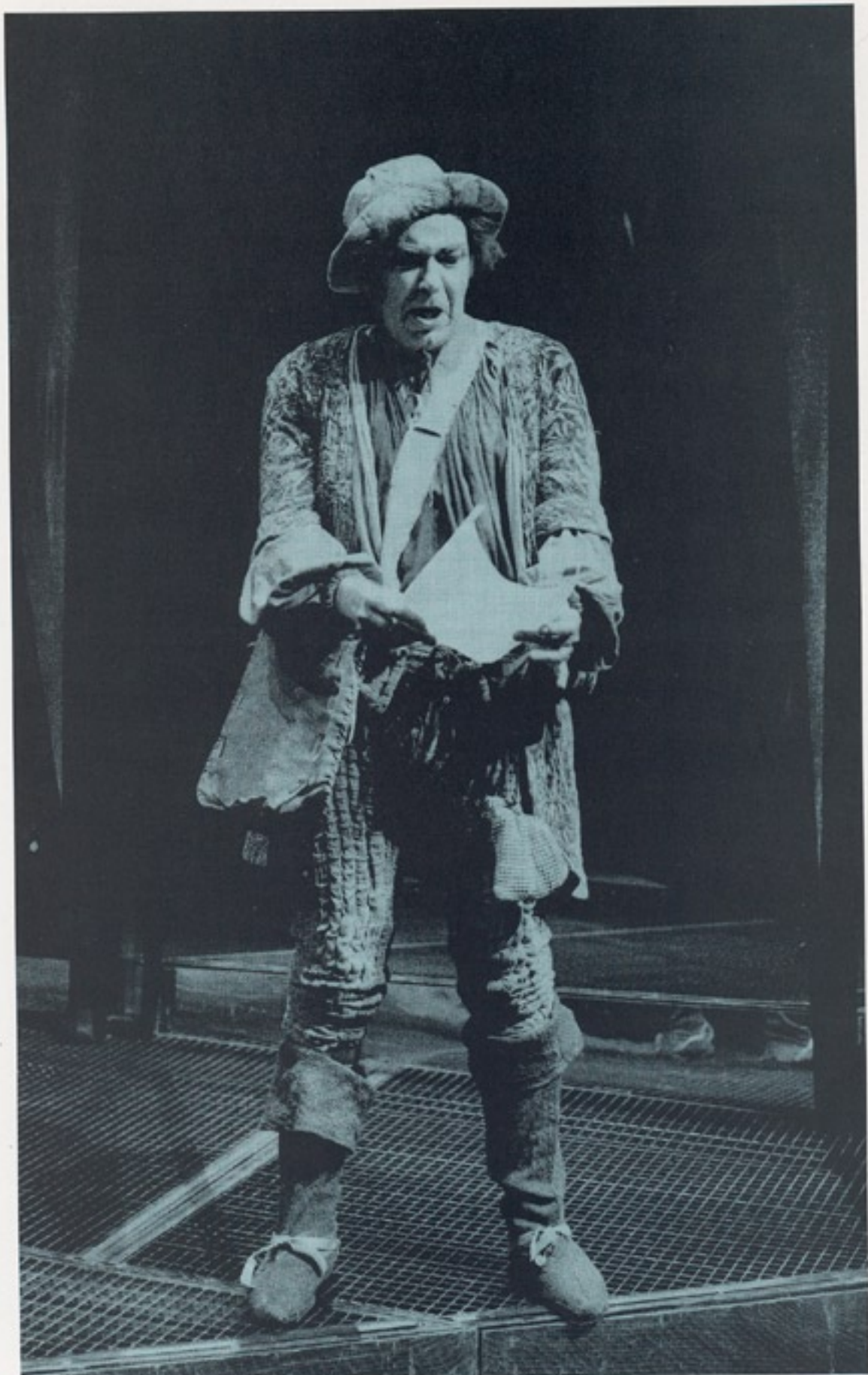
il musicista (*Andrea Liberovici*); Oberon (*Amerigo Fontani*) e Titania (*Cristina Borgogni*).



Ermia (*Cristina Faessler*) e Lisandro (*Andrea Cavatorta*).



Franco Farné nel ruolo di Filostrato.



Cesare Lanzoni nel ruolo di Quince.



Titania (Cristina Borgogni) e Bottom (Glauro Mauri): il sonno degli amanti.





Ermia (*Cristina Faessler*).



Elena (*Stefania Micheli*) e Demetrio (*Marco Giorgetti*).



la recita a corte.

Il re e la regina, con i loro figli, e i nobili della corte.



“Anche stasera mi batte il cuore
e continuerà a battere
perfino quando si sarà fermato”.

(Taormina, settembre 1984)

Guarato



Video Electronics Club

presenta

IL TEATRO DI EDUARDO

Una produzione Videorai in esclusiva su videocassette Fonit Cetra

GRATIS
LA VIDEOCASSETTA
"NATALE IN CASA CUPIELLO"

AUT. MIN. RICH.



BUONO D'ORDINE

Vi prego di spedirmi il cofanetto contenente le 5 videocassette de «IL TEATRO DI EDUARDO». Inviando il presente buono d'ordine avrò diritto a ricevere in più e senza aggravio di spesa uno dei più noti capolavori di Eduardo De Filippo: «Natale in casa Cupiello», anch'esso su videocassetta. Resta inteso che con la prenotazione de «IL TEATRO DI EDUARDO» avrò inoltre diritto, a titolo gratuito, a:

- entrare a far parte del VIDEO ELECTRONICS CLUB
- ricevere la tessera che consente l'accesso ai servizi del Club
- ricevere in abbonamento la rivista VIDEO ELECTRONICS NEWS

Pagherò il relativo importo nel modo da me indicato con X

01 ☐ contrassegno parziale, al postino, di L. 100.000 (+ L. 10.000 per contributo spese di spedizione) e n. 8 rate mensili consecutive di L. 55.000 ciascuna per un totale di L. 540.000

02 ☐ contrassegno totale, al postino, di L. 485.000 (+ L. 10.000 per spese di spedizione) con un risparmio di ben 55.000 lire.

Cognome _____ Nome _____

Via _____ N. _____

Città _____ CAP _____ Prov. _____

Tel. _____

Firma _____
leggibile e non in stampatello
(per i minori è richiesta la firma del genitore)

Salvo accettazione di VIDEO ELECTRONICS CLUB

Le buone notizie non finiscono mai... Se, invece, lo avete già riempito e ritagliato ma non lo avete ancora spedito, non aspettate a farlo: chi prenota «Il teatro di Eduardo» riceverà gratis «Natale in casa Cupiello». Uno stupendo «fuoriprogramma» che farà ancora più ricco l'incontro con Eduardo.

...e in più sono gratis la tessera di Video Electronics Club e il Video Electronics News, la rivista guida dell'home video.

COMPILARE, RITAGLIARE E
SPEDIRE IN BUSTA CHIUSA A:
VIDEO ELECTRONICS CLUB
CASELLA POSTALE 2222
00185 ROMA A.D.

Su il sipario. È di scena Eduardo. Appena spedito il coupon preparatevi ad assistere sul video alle commedie più significative del teatro di Eduardo in cinque rappresentazioni memorabili: Filumena Marturano, Napoli milionaria, Questi fantasmi, Il Sindaco del Rione Sanità, Le voci di dentro.

STORIA DELLA COMPAGNIA



Compagnia Glauco Mauri

52

•
Costituita il 4 maggio 1981

•
direzione artistica: Glauco Mauri
consulente alla drammaturgia: Dario Del Corno
amministrazione: Luigi Bonanni, Emilio Girola, Danila Confalonieri, Rossana Venturelli,
Daniela Caperchi
organizzazione: Giorgio Guazzotti, Manuela Musco
ufficio stampa: Danila Confalonieri

•
Hanno inoltre collaborato:

REGISTI:

Angela Bandini, Lorenza Codignola, Nanni Garella, Egisto Marcucci, Cristina Pezzoli,
Aurelio Pierucci, Marco Sciaccaluga

SCENOGRAFI E COSTUMISTI:

Maurizio Balò, Antonio Baudrocco, Uberto Bertacca, Corrado Cagli, Mauro Carosi,
Barbara Conti, Michele Della Cioppa, Massimo Dolcini, Raoul Farolfi,
Antonio Fiorentino, Hayden Griffin, Valeria Manari, Patrizia Menichelli, Ida Meo,
Odette Nicoletti, Pier Luigi Pizzi

MUSICISTI:

Federico Amendola, Arturo Annecchino, Luciano Berio, Fiorenzo Carpi,
Giulio Castagnoli, Giancarlo Facchinetti, Sergio Liberovici, Bruno Nicolai,
Hector Passarella

TRADUTTORI:

Roberto Buffagni, Dario Del Corno, Luigi Lunari, Giorgio Polacco

ATTORI:

Mino Bellei, Pierluigi Bussu, Dario Cantarelli, Gloria Catizone, Maria Cioffi,
Salvatore Corbi, Guerino Crivello, Isa Danieli, Luca De Bei, Massimo De Rossi,
Angela Di Nardo, Donatello Falchi, Franco Famà, Massimo Foschi, Vittorio Franceschi,
Gioia Franchetti, Alessandro Gassmann, Gianna Giachetti, Graziano Giusti,
Nunzia Greco, Cesare Lanzoni, Luca Lazzareschi, Felice Leveratto, Andrea Liberovici,
Stefano Manca, Claudio Marchione, Francesco Marino, Antonio Maronese,
Adriana Martino, Andrea Matteuzzi, Stefania Micheli, Leda Negroni, Orietta Notari,
Carlo Pagnini, Luigi Palchetti, Alessandra Panelli, Adele Pellegatta, Emiliana Perina,
Relda Ridoni, Ivo Scherpiani, Almerica Schiavo, Paolo Serra, Roberto Sturno,
Giorgio Tausani, Andrea Tidona, Pamela Villoresi

STORIA DELLA COMPAGNIA



53

TECNICI:

Massimiano Albanese, Federico Arduini, Silvia Baldacci, Sara Barsocchi, Beppe Betti, Franco Bonanni, Mario Carletti, Giancarlo Cecconi, Orfeo Celata, Vittorio Cerabino, Danila Confalonieri, Francesca Coppola, Paolo Corsini, Gaetano D'Angelo, Bruno Di Venanzio, Cinzia Falcetti, Gianni Ferri, Marco Florio, Lucia Freddo, Bixio Fringuelli, Giorgio Giorgi, Gianni Grasso, Laura Kibel, Guido Lamberti, Guido Levi, Paolo Lucci, Renata Manganelli, Massimo Manna, Maria Meconi, Sandra Montini, Gilberto Moretti, Gianni Murru, Ferdinando Nicci, Fausto Pagliarola, Mario Pallotta, Cristina Pierattini, Fabrizio Pisaneschi, Giuseppe Pizzo, Graziano Pugnetti, Diana Rossi, Fausto Sabini, Gigi Saccomandi, Marco Sampietro, Antonio Sarasso, Bruno Studer, Adriano Todeschini, Fidalma Tofanelli, Mauro Tognali, Gianni Tralbalzini, Ursula Valgoi, Ugo Vecchiato

ORGANIZZATORI:

Gianni Bellisario, Emilia Pirovano

COLLABORATORI:

Marina Cavalli, Danila Confalonieri, Dario Del Corno, Giorgio Guazzotti, Luigi Lunari, Nunzia Penelope, Manuela Musco (per i programmi di sala)
Silvan (per i giochi magici)
Enzo Musumeci Greco (maestro d'armi)
Tommaso Le Pera, Paolo Porto (fotografie di scena)
Istituto di filologia classica dell'Università di Urbino

Gli spettacoli della compagnia Glauco Mauri sono stati realizzati con la collaborazione di:

AMMINISTRAZIONE PROVINCIALE DI PESARO E URBINO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI URBINO
COMUNE DI PESARO
COMUNE DI URBINO
TEATRO COMUNALE DI FERRARA
TEATRO REGIO DI PARMA
TEATRO RAFFAELLO SANZIO DI URBINO
TEATRO ROSSINI DI PESARO
TAORMINA ARTE 85
ENTE TEATRO COMUNALE DI TREVISO
ASTI TEATRO 9
TAORMINA ARTE 88
ENTE TEATRO ROMANO DI FIESOLE
ESTATE TEATRALE VERONESE
BASTOGI - GRUPPO ACQUA MARCIA



Glauco Mauri e Roberto Sturno ne «Il signor Puntilla 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 Bertold 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

55

RECITAL BRECHTIANO «COM'È LA NOTTE?... CHIARA»

con: Glauco Mauri, Adriana Martino
al Pianoforte: Benedetto Ghiglia
Regia: Glauco Mauri
Debutto: 7 ottobre 1981 al Teatro Rossini di Pesaro

PERDONÈM O POPOL MIA

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

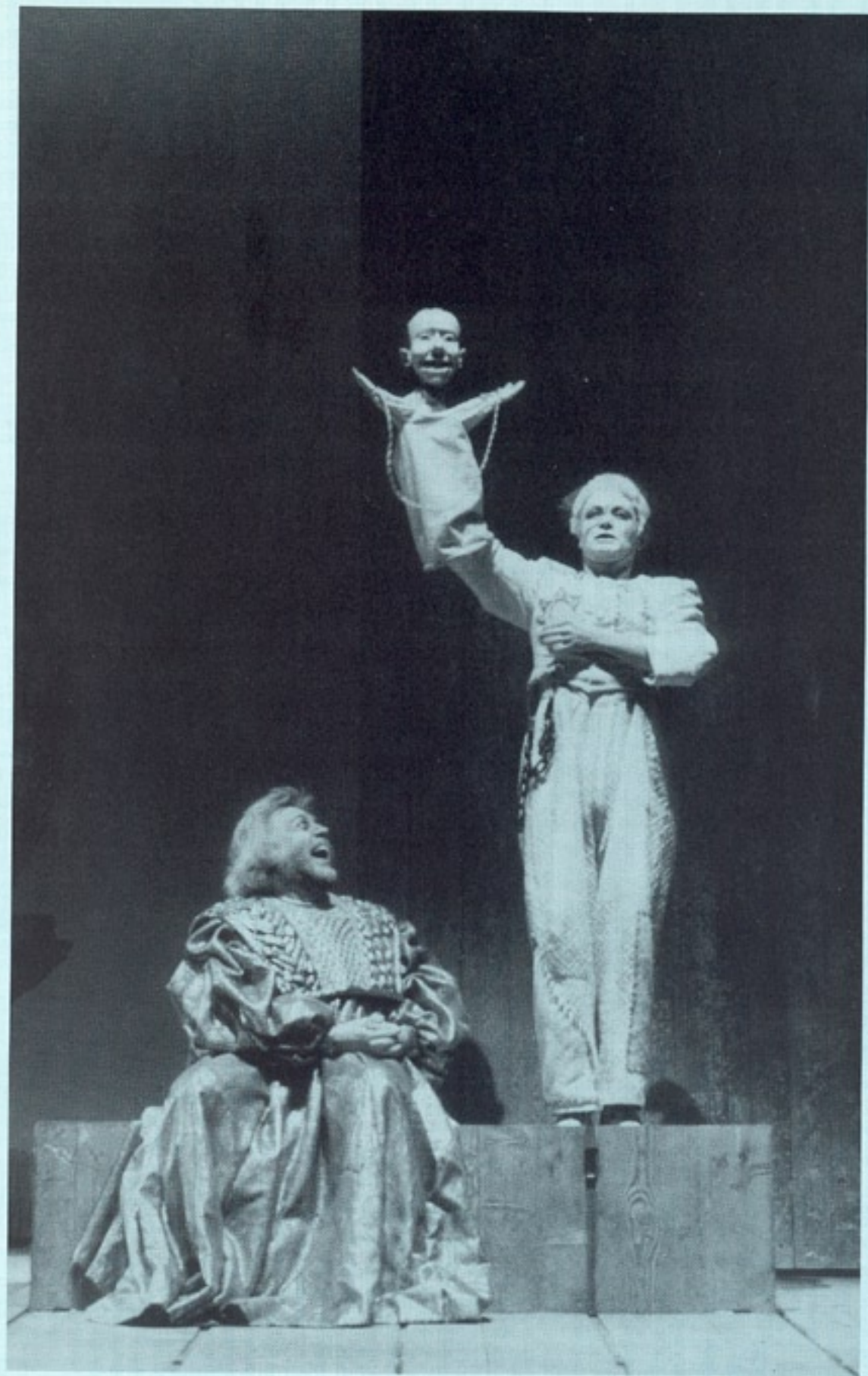
di Sofocle
Traduzione: Dario Del Corno
Regia: Glauco Mauri
Scene e costumi: Corrado Cagli
riallestite da Raoul Farolfi
Musiche: Luciano Berio

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

59

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: 2 agosto 1985
al Teatro Antico di Taormina - Recite effettuate: 11

Stagione 1985/1986

RE LEAR

di W. Shakespeare
(ripresa della 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

RECITAL SHAKESPERIANO «I RE, I BUFFONI E L'AMORE»

con: Glauco Mauri, Vittorio Franceschi, Nunzia Greco e Roberto Sturno
Sopranista: Mauro Baggella
al Flauto: Pier Luigi Bussu
al Cembalo: Arturo Annecchino
Regia: Glauco Mauri
Debutto: 7 gennaio 1986 al Teatro Comunale di Treviso



Glauco Mauri e Roberto Sturno ne «La dodicesima notte».



Glauco Mauri e Roberto Sturno in «Faust».

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

61

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 Annecchino**

Interpreti principali: **Glauco Mauri, Gianna Giachetti, Roberto Sturno**

Debutto: 16 ottobre 1986

al Teatro Comunale di Treviso

Recite effettuate: 173

UNA VITA NEL TEATRO

di David Mamet

IL CANTO DEL CIGNO

di Anton Cecov

Traduzione: **Roberto Buffagni**

Regia: **Nanni Garella**

Scene: **Antonio Fiorentino**

Costumi: **Ida Meo**

Musiche: **Giancarlo Facchinetti**

Interpreti: **Glauco Mauri, Roberto Sturno**

Debutto: 1 luglio 1987

Al Palazzo del Collegio di Asti

Recite effettuate: 9



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



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



Stagione 1987/1988

FAUST

di J.W. Goethe

(ripresa della precedente stagione)

Interpreti principali: **Glauco Mauri, Gianna Giachetti, Roberto Sturno**

Debutto: 17 ottobre 1987

al Teatro degli Illuminati di Città di Castello

Recite effettuate: 114

UNA VITA NEL TEATRO

di David Mamet

IL CANTO DEL CIGNO

di Anton Cecov

(ripresa dalla precedente stagione)

Interpreti: **Glauco Mauri, Roberto Sturno**

Debutto: 9 marzo 1988

al Teatro Comunale di Treviso

Recite effettuate: 69

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE

di W. Shakespeare

Traduzione: **Dario Del Corno**

Riduzione e adattamento: **Dario Del Corno, Glauco Mauri**

Regia: **Glauco Mauri**

Scene e costumi: **Uberto Bertacca**

Musiche: **Arturo Annecchino**

Interpreti principali: **Glauco Mauri, Massimo Foschi, Roberto Sturno, Gianna Giachetti**

Debutto: 28 luglio 1988

al Teatro Antico di Taormina

Recite effettuate: 23

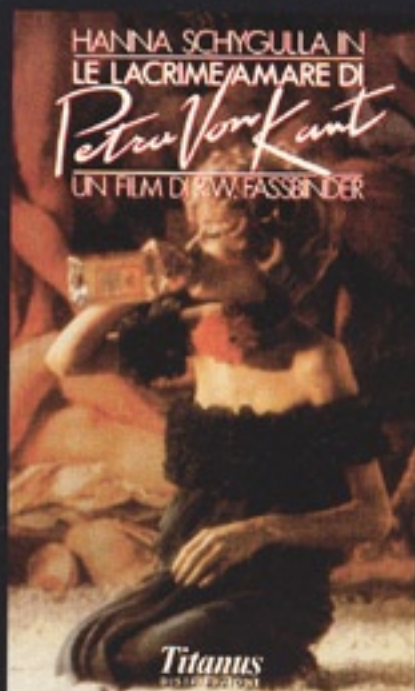


Cinema d'Autore

Petra von Kant è una stilista di moda vedova e divorziata. Si innamora di una giovane modista, Karin, che si trasferisce nel suo appartamento emarginando Marlene, da sempre segretaria di Petra. Un universo unicamente al femminile che si sgretola davanti alla protagonista lasciandola sola con la sua infelicità. Il grande melodramma teatrale di Fassbinder che si affida alle stupefacenti interpretazioni di Hanna Schygulla, Margit Cartensen e Irm Herman.

Fassbinder firma il film più amato dalla critica tedesca, raccontando la storia di un uomo debole ed insicuro travolto dai rapporti con le donne e dall'impossibilità di inserimento nella società. Un melodramma ironico ed amaro interpretato da Hanna Schygulla ed Hans Hirshmler.

*Fassbinder
firma i film
più amati dalla
critica tedesca.*



Titanus
DISTRIBUZIONE

Distributore in esclusiva Videogram Italia S.p.A.
Sede legale: via C. Goldoni, 39 - 20129 Milano

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:

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