Teatro/Un testo di Giovan Battista Andreini apre domani la stagione del Teatro Argentina
Ma chi era questo fiorentino, la cui produzione, ispirata ad un vertiginoso eclettismo, occupò i palcoscenici italiani ed europei nella prima metà del Seicento?

Tre facce in commedia

SCONOSCIUTO per molti, fuori del campo degli specialisti, è il nome che appare sulla locandina del Teatro di Roma come autore dello spettacolo *Le due commedie in commedia* diretto da Luca Ronconi. Giovan Battista Andreini, chi era costui? Un attore, capocomico e scrittore di lunga e fortunata carriera che occupò i palcoscenici italiani ed europei nella prima metà del Seicento, è la più sommaria delle risposte, ma un ritratto più delineato nei particolari non è agevole, proprio per le tre facce in cui è divisa, e continuamente si sposta, la sua personalità: il comico, il direttore di compagnia e l'autore sono talmente mescolati che è difficile separarli. Attore fin nel midollo e fin dalla nascita, perchè Giovan Battista nacque dentro l'Arte, figlio di due genitori, Francesco e Isabella, che alla fine del '500 erano fra le massime stelle del firmamento teatrale. Capocomico abile e sperimentato, in un'epoca nella quale la fabbrica teatrale s'indirizzava soprattutto alla committenza di signori e monarchi, e dunque chi aveva responsabilità di compagnia doveva essere ad un tempo amministratore avveduto e diplomatico accorto. Scrittore, anzi letterato: perchè, secondo il costume del tempo, non si limitava a confezionare materiali per la scena, ma si cimentava in poemi, melodrammi, madrigali, opere teoriche in difesa della professione d'attore.

Era nato nel 1578 o 1579 a Firenze, aveva intrapreso regolari studi di scienze all'Università di Bologna. Ciononostante aveva cominciato a recitare molto presto, verso i sedici anni, nella famosa compagnia dei genitori, «I Gelosi», e si era subito scelto il ruolo dell'innamorato, consacrato dal nome di Lelio. Quando i Gelosi si sciolsero alla morte di Isabella, nel 1604, Giovan Battista aveva 25 anni ed aveva già pronta una nuova formazione, la compagnia dei Fedeli. Da tre anni aveva sposato l'attrice e cantante Virginia Ramponi, di cinque anni più giovane di lui, donna cui i contemporanei attribuivano una «rara e meravigliosa bellezza» e della quale un madrigalista cantava: «Le chiome, gl'occhi e i labri / son oro, stelle e rose». La bellezza di Virginia (che fu interprete dell'*Arianna* di Rinuccini e Monteverdi e fu esaltata dal Marino nell'*Adone*) non impedì a Giovan Battista di cercare altri amori in palcoscenico. Quando Virginia morì appena quarantacinquenne, l'Andreini aveva già da tempo in piedi una relazione con un'altra Virginia, la Rotari detta Baldina, in arte Lidia, un'attrice della descritta compagnia che viene descritta come «fresca e vistosa» nonostante un precedente matrimonio con numerosa figliolanza. E Lidia divenne la seconda moglie di Lelio, nel 1629.

Un ritratto del poeta fiorentino Giovan Battista Andreini

di RENZO TIAN

La produzione dell'Andreini era ispirata a un vertiginoso eclettismo che oggi può stupirci, ma nel secolo e nel gusto barocco era la norma. Giovan Battista sapeva essere poeta mitologico, autore burlesco, poeta civile, verseggiatore in ottava rima su argomenti sacri. E anche a teatro, sul testo religioso l'Andreini battè con insistenza: tra le sue «sacre rappresentazioni» c'è un *Adamo* che ebbe il suo momento di gloria quando Voltaire sostenne, senza peraltro documentare l'affermazione, che Milton aveva tratto ispirazione dal testo dell'Andreini per il suo *Paradiso perduto*. E c'è una *Maddalena* rappresentata a Mantova nel 1617 che più tardi, quando l'Andreini sarà già avanti cogli anni, diventerà *Maddalena lasciva e penitente*, riduzione in 4 atti di un testo che originariamente ne aveva 5: tre dedicati alla vita lussuriosa della peccatrice e due rispettivamente alla conversione e all'assunzione in cielo.

Proprio qui, in questo balletto di sacro e profano, di licenzioso e moraleggiante, forse è la chiave per intendere la personalità dell'Andreini nelle sue facce. Come molti altri teatranti del tempo, egli invocava, a giustificazione di una libertà di scrittura e di rappresentazione che spesso si compiaceva dell'oscenità, l'argomento della edificazione morale: dipingeva il vizio solo per ispirarne l'orrore e spingere verso la virtù.

Poiché nella vita privata l'attore Andreini fu di costumi non propriamente morigerati, possiamo pensare che l'argomento fosse un'astuta copertura nei confronti dei moralisti e dei bacchettoni; e che egli avesse in qualche modo rovesciato il famoso epigramma di Marziale, accoppiando una vita lasciva con una pagina proba. Ma forse anche questa non era un'astuzia o una simulazione calcolata; e quest'uomo capace, come dice il Rasi, di mettere accanto a pagine di ascetismo ridicolo, con lacrime e penitenze stemperate, commedie con frasi e parole «da fare arrossire il più spregiudicato», obbediva semplicemente al proprio tempo: un tempo che ebbe vivissimo il gusto dell'accostamento dei contrari e della loro esaltazione nel trionfo delle forme. In quel medesimo giro d'anni un grande architetto e scultore come Gian Lorenzo Bernini che fu anche (oggi ignorato sotto questo aspetto non meno dell'Andreini) commediografo e scenografo, in alcune sue opere celebri riusciva a mescolare sottilmente la raffigurazione dell'estasi mistica con quella del rapimento sensuale.

Pronto a «servire» il suo tempo nelle sue esigenze di intrattenimento o di celebrazione (seppe persino scrivere un *Mincio ubbidiente*, intermezzo drammatico con musiche per l'inaugurazione di opere di ingegneria idraulica, nel 1620), l'Andreini non fu mai, tuttavia, uomo servile, e lo dimostrò riservandosi a suo modo, nella vita e nella pagina, i suoi spazi di libertà: libertà che consisteva indifferentemente, nell'osservazione dal vivo della realtà o nella costruzione delle favole «stravagantissime». Il suo modo di realizzare quel «meraviglioso» che fu l'ideale del secolo non era perseguito soltanto con gli scenari sontuosi e i macchinari complessi ch'erano prerogative del teatro del tempo. Ma anche con un uso sapiente, studioso, persino ossessivo e pedante della parola: che quando arriva sulla scena sembra filtrata attraverso un vaglio capriccioso che setaccia insieme la lingua aulica e i dialetti, le metafore barocche e i lazzi osceni, le assonanze e i giochi costruiti sui nomi propri e i loro significati. Avvicinandosi all'opera dell'Andreini, strano miscuglio di aridità e fecondità e sintesi di un secolo che esaltando all'estremo la bravura tecnica introduceva un principio di sazietà, sentiamo tuttavia il fascino di questo oscillare tra la dura e impura presenza di una realtà sensuale, e il continuo richiamo alla leggerezza e meravigliosità delle favole in cui quella realtà sembrava stemperarsi o moltiplicarsi come in un gioco di specchi.

Se vogliamo poi saper meglio che cosa fosse un attore come l'Andreini in quel tempo, come il suo lavoro risultasse da un incontro di alto professionismo scenico e di nobile dilettantismo accademico, dobbiamo ascoltare la voce di un altro attore e fiero rivale dell'Andreini, quel Pier Maria Cecchini col quale vi furono liti e polemiche per causa di scritture, pettegolezzi e storie di donne. Dice Cecchini per descrivere gli attori specializzati nel ruolo dell'innamorato, come il Lelio dell'Andreini: «Sogliono questi, che si compiacciono di recitare la difficil parte dell'innamorato, arricchirsi prima la mente di una leggiadra quantità di nobili discorsi attinenti alla varietà delle materie, che la scena suol apportar seco. Ma è da avvertire, che le parole susseguenti alle imparate, vogliono avere uniformità con le prime, acciò il furto paja patrimonio e non rapina; onde per far ciò non mi pare avviso sprezzabile una frequente lettura di libri continuamente eleganti, che poi rimane a chi legge una tale impressione di amabilissima frase la quale, ingannando chi ascolta, vien creduta figlia dell'ingegno di chi favelli».

Ecco che l'ideale ritratto d'attore è completato, e vediamo Giovan Battista al suo scrittoio nell'atto di sfogliare romanzi galanti, poemi pastorali o trattati di retorica, annotare le frasi che potevano diventar battute badando peraltro a farle parere «patrimonio e non furto», interrompersi per comporre in proprio un madrigale o per scrivere una lettera d'affari a qualche committente principesco o regale, nell'attesa di andare in scena, di raccogliere l'ultimo pettegolezzo sulla compagnia concorrente o di allacciare una nuova relazione con un'attrice mentre la moglie Virginia riceveva a sua volta la corte e i madrigali dell'assiduo cavalier Marino e si preparava a fare al marito una scena di gelosia all'improvviso. Come poteva, in quelle giornate passate tra biblioteca e palcoscenico, non venirgli in mente l'idea che era tutto un gioco, ora serio e ora scherzoso, ma sempre stravagante, e che tra vivere quella vita e recitare su quella scena non ci fosse poi, in fondo, nessunissima differenza?

Primeteatro/«Le due commedie in commedia» inaugura la stagione all'Argentina

E Ronconi riconquista lo scettro di autore

Una scena dello spettacolo di Ronconi all'Argentina

LE DUE COMMEDIE IN COMMEDIA. Di G.B. Andreini, regia di Luca Ronconi; con Valeria Moriconi e Pino Micol; scene di Margherita Palli, costumi di Carlo Diappi, musiche a cura di Paolo Terni. ARGENTINA

di ELIO PAGLIARANI

SI NOTI subito che la dizione, il titolo, «le due commedie in commedia», non sta a significare *due* commedie in una, ma *tre:* tre commedie in una, come pongono subito orgogliosamente in rilievo le prime battute del testo (e con ironia, autosfottò barocco, ovviamente): e sarebbero, sono: la commedia recitata — teatro nel teatro — dai dilettanti, cioè gli Accademici (dell'*Incerta Speranza)* che pedantescamente, sussieguosamente si danno da fare nella «commedia improvvisa» (cioè canovaccio da commedia dell'Arte) intitolata *Incerto Fine;* la commedia recitata da professionisti, cioè i Comici Appassionati dai costumi smaglianti, e la commedia vera e propria, la commedia portante, di Rovenio, il ricco mercante veneziano che fa la corte a Solinga a suon di commedie. ricoprendola di commedie. Teatro nel teatro e teatro del teatro — tanto più che le due commedie di teatro nel teatro servono a sciogliere la vicenda della commedia portante, funzionano da «deus ex machina»: teatro del teatro!

Dovevano piacere assai le scommesse «ternarie» all'Andreini. se nella «Centaura», in tre atti, ogni atto appartiene a un genere diverso (e nel Seicento certo non era lecito prendere i generi sottogamba): il primo atto alla commedia, il secondo al dramma pastorale, e il terzo indubbiamente alla tragedia, dato che muoiono simultaneamente tutti i personaggi principali, e sale al trono una centaura (contro la regola, che vuole sul trono un centauro). E piacciono indubbiamente e sono congeniali a Ronconi, che conseguì già un decennio fa (circa) un preciso successo con un delizioso allestimento della *Centaura* (come prezioso saggio di fine d'anno scolastico dell'Accademia Silvio D'Amico) e ora con questa «Due commedie in commedia» rimette d'accordo tutti quanti sul suo lavoro, con un successo così sicuro e autorevole, come non si registrava dai tempi dell'«Orlando».

Anche se questo testo pare meno spigliato e divertente della «Centaura», (il succo del tutto essendo la mancanza d'amore e la nostalgia sensuale di quello), offre ugualmente a Ronconi l'occasione di una grande lezione di recitazione barocca, di dizione barocca (come possiamo intenderla noi oggi, beninteso), che non si risolve semplicemente in grottesco. (Avevo già avvertito, non pochi anni fa, quanti fanno teatro di ricerca, che si sarebbero trovati di fronte alla questione della recitazione, della dizione del testo, e che dunque l'avanguardia teatrale, vistosamente benemerita relativamente alla gestualità, avrebbe dovuto affrontare la questione della vocalità, della dizione — soprattuto se non voleva continuare a considerare il testo un mero pretesto. E avevo già indicato Ronconi come uno dei pochi e pochissimi che facesse ricerca anche in questo senso).

Certo, collaborano efficacemente con Ronconi anche le doti, le risorse particolari degli attori: e ricordo per tutti Pino Micol (si veda come smette la lagna, quando specifica che la cosa che ama di più, che gli preme di più, sono i soldi, i quattrini) e la straordinaria Valeria Moriconi nella parte di Arminia. Il suo vero nome però, nella commedia, è Florinda, come il vero nome di Micol non è Rovenio, ma Durante (di cui Dante è contrazione): e tutti hanno almeno due nomi (che possono diventare tre: col nome della parte che hanno nella commedia-in-commedia in cui recitano).

La bravura, maestria della dizione è evidente soprattutto nella seconda parte, che — esaurito nella prima tutte le più suggestive scene animate da meccanismi ronconiani: la fatica di quei vogatori, e quei telai, a fondamento del soldo! — si regge soprattutto sullo scatenato plurilinguismo del testo (il latino di Alfesimoro, cioè Partemio, cioè Fabio, cioè Massimo Popolizio), sulla maestria di Ronconi, e sulla sicurezza e bravura degli interpreti, come s'è detto. Dei quali non potrò fare che un incompleto elenco: Luciano Virgilio, Warner Bentivegna, Daniela Margherita, Roberto Alpi, Paola Casale, Virginio Zernitz, Franco Mozzera, Quinto Parmeggiani, Giancarlo Prati, Aldo Puglisi, Mario Toccacelli, Giancarlo Cosentino. Di adeguato omogeneo livello, scene, costumi e musiche. Intensissimi, prolungati applausi l'altra sera alla prima romana all'Argentina, dopo il collaudo alla Biennale di Venezia.

Primecine / Spencer & Hill in «Non c'è due senza quattro»

La coppia a ripetere

LUCA RONCONI A ROME

«L'ILLUSION» AU THÉATRE DE L'EUROPE

La scène des labyrinthes italiens

A l'Odéon-Théâtre de l'Europe, Giorgio Strehler présente *l'Illusion* de Corneille, nouveau titre pour *l'Illusion comique*. — aujourd'hui on dirait « théâtrale », on dirait « réalité théâtrale ». Il fallait bien qu'un brechtien s'y attelle à ce jeu réalité/illusion qui obsède tout metteur en scène.

Giorgio Strehler est un enfant de Brecht, et même si en lui se réunissent des origines et des cultures diversement européennes, il est italien. Il est du pays des fastes et de la violence, terre du baroque, des représentations tortueuses et torturées de la vie, opéra, théâtre, architectures impossibles de pierres et de lumière, patrie des miracles et des trompe-l'œil.

En même temps, pendant le mois de novembre, Luca Ronconi présente à Rome *les Deux Comédies en comédie* d'Andreini, auteur du dix-septième siècle, dont en 1972 déjà il avait monté avec ses élèves du conservatoire *la Centaura*. La pièce, cette fois, est un point extrême des manies baroques. Elle pourrait s'appeler « la double illusion comique » — ou la double réalité théâtrale... Jouée intégralement, elle durerait cinq heures.

L'intrigue est d'une complication invraisemblable, avec d'incessants rebondissements. Non seulement les personnages changent d'identité, à cause d'amours contrariées ou parce qu'ils sont censés être morts, mais ils changent d'âge, parce qu'ils se donnent la comédie. Ils font jouer leur passé par deux troupes de comédiens — les « Academici » et les « Comici » — et participent aux représentations, comme acteurs ou spectateurs d'eux-mêmes. Ils tentent de faire intervenir l'illusion théâtrale sur les mensonges de la vie pour saisir leur vérité...

C'est ce thème qui a séduit Luca Ronconi, et aussi la construction en tiroirs de la pièce, succession de séquences qui s'emboîtent, dont chacune cerne un fragment, un éclat possible de l'insaisissable vérité... La pièce se passe à Venise, ville-mirage, et y a été créée, clôturant la 32e Biennale du théâtre, que dirige Franco Quadri. Le spectacle s'est donné au Malibran, qui est tout couturé, vieilli, avec un plafond décoré de fresques noircies, des loges à colonnettes, un mur de scène lépreux. La scène était, pour le spectacle, recouverte d'un beau plancher de marqueteries brunes en avancée, et qui recouvrait une partie des fauteuils d'orchestre.

L'espace est partagé par de hauts murs clairs et lisses, qui se rejoignent ou s'en vont en coulisses, qui pivotent et présentent une face creusée d'ouvertures-balcons ou loges de théâtre. L'espace est en perpétuelle métamorphose. De gigantesques métiers à tisser de bois ciré, sur lesquels apparaissent des toiles de décor à demi roulées, se disposent pour délimiter des aires de jeu. Des praticables glissent — vaisseaux abordant au port, carrioles, estrades des comédiens fonçant sur les acteurs qui jouent le public...

Impossible de ne pas penser à *Orlando furioso*, spectacle-légende de Luca Ronconi, c'était en 1971, aux Halles Baltard. Les chevaliers empanachés de Charlemagne, juchés sur des montures d'acier fixées sur des planches à roues, cavalcadaient au milieu des spectateurs debout, ou bien chevauchaient un hippogriffe attaché à une grue et survolaient la foule.

Il ne s'agit pas d'une autocitation en clin d'œil. Le poème de l'Arioste demeure chez Ronconi un point de repère. C'est la même construction en tiroirs, en séquences qui s'emboîtent, mais ici, au lieu de les désarticuler, de les disperser, de les présenter simultanément, d'y mêler physiquement le public, Ronconi les montre dans leur enchaînement, offertes au regard comme dans un miroir infidèle. Nous y voyons notre reflet sous la forme des acteurs qui jouent les spectateurs du spectacle que leurs donnent les comédiens de la pièce, lui-même reflet transformé des mensonges que les personnages ont été amenés à vivre... Folies baroques !

Un labyrinthe se fait et se défait sous nos yeux, prolongement immatériel, comme un souvenir de celui où, à la fin d'*Orlando furioso*, se perdaient les acteurs, et derrière eux les spectateurs, en même temps que l'esprit d'Orlando sombrait dans les méandres de la folie, et que disparaissaient ses chimères.

Pour Luca Ronconi, l'espace théâtral est la projection d'un espace mental sans frontières, où la pensée trace des chemins qui ne sont jamais linéaires. Les enchevêtrements en spirale infinie de l'art baroque s'adaptent à sa logique perverse, à sa manière d'éclairer les rebords du grand gouffre insondable. La mise en scène trace une géométrie aux lignes nettes qui détermine les zones d'ombre du labyrinthe. Elle souligne les charnières de l'écriture, les moments où les intrigues s'emboîtent, où les identités basculent, où les langages se décalent, et le jeu se tend jusqu'à crever l'écran du « normal ».

Le ton général est l'ironie et l'exagération, en plus naïf que pour *Orlando furioso*, grand classique des théâtres de marionnettes siciliennes et dont les acteurs de Ronconi avaient adopté le style saccadé, grandiloquent. Ici, le jeu n'est pas stylisé, il est simplement poussé, amplifié pour traduire l'outrance des situations. Ce n'est plus de folie qu'il s'agit, mais d'illusion, de masques. On passe sans transition du comique direct à la cruauté. Le rire déchire le désarroi, la tristesse gèle le rire. Les voix s'éraillent, les yeux se ternissent, la fougue vitale se transforme en fuite sous l'effet d'une angoisse soudaine. La présence de la mort invisible pèse, image finale des comédiens sans visage, mannequins anonymes dans leurs oripeaux de théâtre, masse rassemblée, entassée sur le praticable immobile au centre du plancher de bois lourd, image arrêtée qui va disparaître.

Illusion. L'histoire se passe à Venise — est-ce que Venise existe ? Le spectacle est splendide, beau comme cette ville inquiétante qui se laisse piétiner le jour, ville-vampire qui emplit la nuit de sa respiration silencieuse, labyrinthe noir de ponts, de canaux d'ombres trompeuses, hors du temps. Théâtre italien.

COLETTE GODARD.

Teatro di Giorgio Prosperi

Quattro ore e mezzo con Ronconi nel grande labirinto

All'Argentina: «Le due commedie in commedia» di Giovan Battista Andreini, con Pino Micol, Luciano Virgilio, Valeria Moriconi, Warner Bentivegna. Regia di Luca Ronconi. Si replica fino al 25 novembre.

Il nostro non è un secolo di umane creature, ma di dei e di diavoli. Si demonizza con la stessa facilità con cui si divinizza. Ebbene, fedele alle mie abitudini umane, io me ne andrò, ormai è chiaro, senza sapere perché il regista Luca Ronconi è un dio, e molti sono i suoi profeti. Del resto, già al tempo dell'«Orlando Furioso» io dubitai fortemente della validità in sé dell'operazione, al di fuori di una sapientissima montatura pubblicitaria. Mi dava fastidio quasi tutto in codesto spettacolo: la pluralità dei palcoscenici, di cui l'uno infastidiva l'altro, lo scempio operato da un poeta (Sanguineti) nell'affettarne un altro (l'Ariosto), di cui spesso non si capivano i versi, ciò che era irritante, e più irritante ancora, quando si capivano, era l'udirli sconciati in quel modo; e finalmente, a parte altre minori cause di disturbo, mi innervosiva guardare uno spettacolo dovendo contemporaneamente guardarmi da quei carrelli carichi di personaggi, come ci si deve guardare dalle automobili in un'ora di punta. E poiché mi conosco e mi so incapace di accettare una prepotenza senza reagire, temevo forte che uno di quei carrelli mi urtasse e io dovessi scaricare sulla faccia dell'incauto conducente un destro d'incontro.

Da allora Ronconi ha sentito che non c'erano più limiti alla sua divina creatività e ha costruito, come un Faraone, piramidi di noia, che altri Faraoni si sono affannati a finanziare. Come al termine delle avventure di Bonaventura, alla fine di ogni regia di Ronconi, prosa o musica, si presenta qualche sovrintendente, assessore o direttore artistico, che gli mette in mano un miliardo. Così pare sia accaduto anche iersera, con la mastodontica e lentissima macchina scenica per «Le due commedie in commedia» di Giovan Battista Andreini, finanziato dall'immancabile Teatro di Roma, dall'ancora più immancabile assessore alla Cultura e della Biennale di Venezia, dove il divino Ronconi ha un altro dei suoi profeti. E tutto in omaggio alla Commedia dell'Arte e a uno dei suoi maggiori autori, Giovan Battista Andreini, del quale, per la seconda volta, Ronconi mette in scena un lavoro.

Ma perché tutto il rinato amore, negli ultimi anni, per la Commedia dell'Arte? Perché il suo storico cliché (superato dai nuovi studi) di uno spettacolo affidato all'improvvisazione e alle qualità creative dell'attore o del direttore, ha enormemente stimolato, e spesso illuso, tutti quegli attori e registi, che non si davano pace di aver bisogno di un autore. Adesso uno studioso serio e molto più giovane di me, Guido Davico Bonino, ammette che una recente rilettura degli «autori» della Commedia dell'Arte, ha ribaltato radicalmente la tradizionale concezione della Commedia dell'Arte come commedia «all'improvviso», lasciandoci il dubbio che l'entusiasmo per la scoperta abbia spinto lo studioso oltre il giusto. La verità è al solito nel mezzo, come si poteva desumere dal senso comune e da una illustre trattatistica sulla commedia «improvvisa e premeditata», dove i due attributi d'epoca stabiliscono con molta precisione i limiti dell'operazione.

Quanto alla valutazione generale della Commedia dell'Arte, sentite cosa ne dice Mario Baratto, un critico che non si può accusare certo di semplicismo, di dilettantismo e, in ogni senso, di reazionarismo: «Il fatto che l'Italia ha dato pressoché tutto, teatralmente, all'Europa moderna: il luogo scenico, il luogo teatrale, (il teatro italiano, appunto), il melodramma e il teatro in musica, la tecnica dell'attore, il mestiere teatrale: tutto, insomma, salvo quella letteratura drammaturgica, che la Spagna, la Francia e l'Inghilterra hanno invece avuta, farebbe consistere la gloria, certo non poco paradossale, del teatro italiano in una assenza, o in una subordinazione del testo: quel testo, che altri momenti della storia del teatro tendono, invece, a privilegiare». Ora, poi, che è stato ribaltato il concetto della commedia improvvisa a favore dell'autore, ciò che certo Baratto non ignora, che cosa resta di quella forzata mitologia dell'attore? Rimane la capacità di grandi interpreti come l'Andreini, di macinare drammaturgia, mescolando intuizioni e ricordi, ricorrendo a tutto il repertorio d'epoca, giuochi di parole, significanza di nomi (Rovenio per chi è caldo, Zelandro per chi gela, e nella vita si chiama Algenti), repertorio di lazzi e soggetti comici, e soprattutto la ricerca di una teatralità, nel senso più scoperto della parola, colpi di scena, agnizioni, errori di persona, scontri sbagliati, e persino lo scoperchiare della scatola teatrale, e la sorpresa per i meccanismi di scena.

Frammenti di questi mezzi esterni dello spettacolo si trovano anche, per gusto e per tradizione, in autori che hanno qualcosa di più importante da dire. Nell'Andreini son tutto, o quasi tutto, e perciò è un giuoco sofistico, nel quale si rischia di restare invischiati come sulla carta moschicida, cercarvi qualcosa di trascendentale. L'Andreini è in realtà un piccolo autore, un vero manierista assai più che barocco, come oggi si proclama, di cui la storia fece, assieme a molti altri giustizia un po' troppo sommaria, ma neanche sostanzialmente ingiusta. Altrimenti come avrebbe osato Francesco De Sanctis definire Goldoni «il Galilei della nuova letteratura»? Andreini appartiene ancora all'universo tolemaico, con i suoi complicati giuochi stellari, la sua astronomia da Controriforma. Poteva non piacere a un autore (ma sì, diamoglielo pure a Ronconi dell'autore) che non ha mai mostrato di avere un'idea, un concetto da sostenere, che è andato cercando dovunque pretesti scenografici, e lì s'è fermato a giocare con le sue mastodontiche struttrure sceniche, di fronte alle quali i giocattoli scenici inventati da Squarzina per i suoi spettacoli sembrano le automobiline che si comprano dal cartolaio.

In queste strutture si muove con ritmi da acquario una complicatissima macchina drammaturgica, che la lentezza con cui il regista la dipana (abbiamo contato fino a 35 secondi tra una battuta e l'altra) e l'immenso spazio, (che si mangia metà della platea), in cui va a diporto, rendono pressoché incomprensibile. Si invocano il telefono, il telegrafo, la bicicletta, per avvicinare in qualche modo gli attori. Niente. Tutto è fatto a mano, anche gli spostamenti di enormi telai tessili, delle mura di alti edifici, in uno spazio che la solerzia dello spettatore deve essere pronta a stabilire se è terra o acqua, perché ogni tanto vi scorrono, ramazzando accuratamente coi remi il piano del palcoscenico, mobili che sembrano barche.

E le immagini, non riuscendo che raramente a costruire brandelli di storia, si cancellano via via che si succedono, lasciando alla nostra memoria solo qualche immagine d'attore: Pino Micol, che nella parte di Rovenio mostra la sua più giusta natura di attore comico, Luciano Virgilio, un solido Zelandro, Valeria Moriconi che anima tutto ciò che tocca e che sarà Arminia nella commedia portante e Florinda nelle due commedie in commedia, una recitata dagli Accademici, l'altra dai comici dell'arte, Werner Bentivegna in tre diverse esili personificazioni, Virgilio Zernitz, Quinto Parmeggiani e tanti altri, in questa festa che non bada a spese. Ma per darci un'idea fedele della Commedia dell'Arte, perché non far recitare tutti un po' meglio, visto che la bravura degli attori resta il maggior merito storico, ovunque riconosciuto, di quella grande esperienza? Nella quale gli attori sapevano far di tutto, anche suonare uno strumento, e non si vedeva un'attrice, mortificata a fingere di suonare la chitarra, mentre il nastro dà un timbro diverso. E' interessante, invece, la non facile raccolta di musiche soltanto strumentali d'epoca, ad opera di Paolo Terni. Nulla da dire, a parte la commissionata megalomania, delle scene di Margherita Palli e dei costumi di Carlo Diappi.

Il pubblico è stato al giuoco per quattro ore e mezzo con decrescente partecipazione, anche se la fughe sono state più limitate di quanto si potesse temere. Forse la gente aspetta disperatamente qualcosa, e applaude, prova a ridere, pensando che sia l'inizio di qualcosa, poi di nuovo si slenta, il sedere scivola sul piano della poltrona, mentre si cerca, sul bordo dello schienale, un appoggio alla nuca. Non dico per dormire ma per guardare con comodo uno spettacolo che se la prende così comoda.

Grandi, ripetuti applausi alla fine, ai quali si unisce anche chi applaude perché è finito. Ronconi dal sorriso raggiante, tra gli attori.

GIORGIO PROSPERI

Visto da

Oliviero Ponte di Pino

La vaga ombra del vuoto

LE DUE COMMEDIE IN COMMEDIA di Giovan Battista Andreini. Regia di Luca Ronconi, scene di Margherita Palli, costumi di Carlo Diappi. Compagnia del Teatro di Roma. XXXII Festival Internazionale del Teatro. Teatro Malibran, Venezia. Poi Teatro Argentina, Roma.

Giovan Battista Andreini, capocomico e scrittore del primo Seicento, è tra i classici meno frequentati dalle nostre scene: ma non è sfuggito a Luca Ronconi, che ne aveva allestito nel '72 la stravagante *Centaura* e che ora ha tratto dalle sue *Due commedie in commedia* uno spettacolo sontuoso e affascinante.

Al centro dell'intricato copione è il meccanismo del teatro nel teatro, ma esasperato con estrema sofisticazione: la trama principale viene infatti duplicata da due compagnie di attori, una di dilettanti, l'altra di comici dell'Arte. Anche il pubblico si stratifica e moltiplica, in platea e sulla scena, in una reiterata «recita di Amleto», un'educazione teatrale che redimerà il turpe e rimosso passato del protagonista Rovenio, un Pino Micol che questa galleria di specchi proietta nella vertigine di un doloroso sogno.

Il gusto della metafora, l'impasto di idiomi e dialetti, di erudizione e volgarità, la fede nel potere poetico e magico di nomi e parole sono quelli tipici di un barocco affascinante e maniacale. E non manca un controriformistico elogio delle virtù morali del teatro. Ma *Le due commedie in commedia* si fanno godere soprattutto come un divertito trattato di logica, un'esemplificazione di tutte le possibili gradazioni di realtà e finzione, menzogna e inganno. Il filtro della rappresentazione innesca un processo di raffinazione alchemica e psicologica che scava i personaggi: tutti i protagonisti, lo stesso Rovenio, l'appassionata e struggente Arminia di Valeria Moriconi, l'alter ego dell'autore, Lelio, cui Roberto Alpi presta un matematico e fremente eloquio, trovano infatti nelle commedie e nel loro passato molteplici e contrastanti identità, in un crescendo di agnizioni e svelamenti, fino all'inevitabile lieto fine.

A questo omaggio al teatro nella sua essenza e in tutte le sue forme, Ronconi si è avvicinato con la stessa passione, quasi contagiosa, che attira Rovenio verso la scena. Una enorme pedana invade la platea, mentre i palchi si raddoppiano poi nelle mobili e lineari torri multiuso disegnate da Margherita Palli. In questo ampio spazio tornano a danzare le macchine visionarie di altri grandi spettacoli ronconiani: e sono le apparizioni mozzafiato delle pedane che navigano cariche dello sfatto sfarzo dei Comici, degli enormi telai-sipari, illusorie barriere e metafore delle trame che ci si sciolgono davanti. Il preciso e labirintico incastro di piani e livelli narrativi trova in una illuminante regia la sua limpidezza e il suo ritmo, oscillando tra una guittesca comicità e la profonda melancolia della saggezza. Una folta compagnia tutta di alto livello e grande precisione, in cui spiccano la fredda sensibilità di Luciano Virgilio, lo spassoso Visentin, il guizzante Zingaretti, ma soprattutto il fragile e commovente Filino di Warner Bentivegna, si è sprofondata con passione e consapevolezza negli eccessi dell'Andreini: mentre oltre questa straniata intensità, aldilà della pacificata apparenza, s'intravede l'ombra del Vuoto, dell'impossibilità di tracciare il confine del Mondo e dell'Io.

Un momento di «Le due commedie in commedia». Nella foto in alto: Valeria Moriconi in un'altra scena

Locandina

■ **Bari.** Debutta il 3 novembre al Petruzzelli il nuovo spettacolo di Lindsay Kemp dedicato ai divi del cinema muto, *The Big Parade*.

■ **Bologna.** Dal 31 ottobre al 4 novembre è in scena al Duse *Wielopole, Wielopole*, realizzato in Italia da Tadeusz Kantor nel 1980.

■ **Udine.** *Contatto Beckett* è il titolo di un'iniziativa elaborata dal Centro Servizi di Udine (dal 30 ottobre al 4 novembre), mentre al Teatro Zanon sarà in scena la trilogia di atti unici di Beckett presentata dal San Quentin Brama Group nella città si svilupperanno a sorpresa situazioni beckettiane.

TEATRO

L'ordine dei ronconiani

di RITA CIRIO

Roma. «Soggetto stravagantissimo», per ammissione dell'autore, questo delle "Due commedie in commedia" scritto nel 1623 da Giovan Battista Andreini; grande macchineria barocca la sua, e il testo funziona come una "machina" teatrale: pieno di congegni che mettono in moto altri congegni, a tratti pesante, a tratti stupefacente, complicato, complesso eppure ingenuo come un grosso giocattolo per fanciulli. Eppure il meccanismo di base è assai semplice e funzionale, così da scorrere silenzioso e inquietante ancora adesso, almeno fino a Pirandello diciamo, ed è quello del teatro nel teatro, ma a questo è collegato un altro meccanismo più delicato e minuzioso: il teatro come forma privilegiata, se non unica, di conoscenza della realtà.

Rovenio, ricco mercante veneziano, incarica Lelio di istruire degli Accademici — dei dilettanti cioè — per una recita nella sua residenza. Lelio, lontano parente teatrale di Amleto, congegna la commedia in modo da vendicarsi di Rovenio, che quasi lo uccise fanciullo, svelando agli spettatori l'episodio. Rovenio ha appena fatto pace con i suoi vecchi nemici quando, per festeggiare le nozze di sua figlia con Lelio, decide di organizzare un'altra recita, di comici professionisti questa volta. Ed è il turno di Arminia che approfitta della seconda commedia per farsi sposare rendendo pubblico l'essere stata disonorata in gioventù dal solito Rovenio, amante del teatro decisamente sfortunato e punito con lo stesso oggetto del suo amore. Ma il gioco di specchi e di rispecchiamenti si conclude con un ultimo, abbagliante riflesso: Oliviero, uno dei Comici, incarica Lelio — cioè l'Andreini stesso — di scrivere una commedia su quanto è accaduto, proprio quella a cui stiamo assistendo.

Scritta in periodo ancora di controriforma, "Le due commedie in commedia" è preceduta da un prologo in cui l'autore giustifica il teatro per la sua "utilità" morale, per la sua efficacia, vera o presunta, nel correggere i vizi. In realtà la commedia dell'Andreini dimostra invece proprio la virtuosa "immoralità" del teatro, il suo trasgredire — e andare oltre — le norme imposte dalla realtà, il suo giocare di ambiguità con essa.

L' "Illusion comique" dell'Andreini, dove la vita è sogno ma soprattutto segno teatrale, il suo gioco di prestigio testuale è stato tradotto in palcoscenico da Luca Ronconi in un equivalente gioco scenico, nobilitato dall'uso dello spazio come elemento portante della propria sintassi teatrale. L'illusorio meccanismo congegnato dall'Andreini fluisce magicamente nella messinscena e nella scenografia, si ancora alle metamorfosi del palcoscenico: allungato ad invadere la platea, appiattito e amputato da alte e mobili pareti che poi ruotano a svelare palchi di teatro, solcato da gondole e da imbarcazioni (l'azione si finge in Venezia) semoventi, delimitato e rinchiuso da tre grandi telai su cui campeggiano altrettanti arazzi incompiuti, frantumato e reso illusorio anch'esso da altri palcoscenici e pedane che si sovrappongono ad esso e si scompongono di continuo.

In epoca di abbaglianti effetti speciali cinematografici, Ronconi con i suoi oggetti imponenti ma austeri ci propone — in complicità con il gusto per lo «stravagantissimo» dell'Andreini — una sorta di effetti speciali teatrali, la cui illusione agisce in profondità. Lenti sono i tempi che pretendono queste illusioni, opposti a quelli fulminei del cinema di effetti speciali di Lucas-Spielberg, e forse è giusto così: che l'incantesimo fluisca per sottili onde ipnotiche dilatate nel tempo (quattro ore e trenta nella versione romana "stringata"). In effetti la prima ora è dura da trascorrere, come un rito di iniziazione e anche i più fedeli e tenaci ronconiani gradirebbero qualche piccolo taglio.

Eppure non ci si lamenta in genere della lunghezza dei libri di successo; spiega Eco nelle "Postille" al suo "Il nome della rosa": «Rifiutai [di tagliare qualcosa dalle prime cento pagine, n.d.r.] perché, sostenevo, se qualcuno voleva entrare nell'abbazia e viverci sette giorni, doveva accettarne il ritmo. Se non ci riusciva, non sarebbe mai riuscito a leggere tutto il libro. Quindi, funzione penitenziale, iniziatoria, delle prime cento pagine, e a chi non piace peggio per lui, rimane alle falde della collina». Anche per entrare nell'abbazia dell'ordine dei ronconiani (ma in genere per seguire ormai quasi tutti gli spettacoli dei G.R.E. — grandi registi europei — bisogna solo vedere se ne vale la pena) occorre una «funzione penitenziale», e tutto sommato, ne vale la pena. Ci sono momenti di grande intensità figurativa nello spettacolo, e momenti di rapinose atmosfere spaziali; Ronconi ha la capacità dei grandi maestri del passato — si pensi a un grande "scenografo" come Tintoretto — di evocare suggestioni squisite anche soltanto collocando i personaggi nel paesaggio.

Primattore, di quelli all'antica, accentratore, è qui proprio lo spazio che poche soddisfazioni lascia ai colleghi attori. Diventa così meno evidente che in altri spettacoli l'inevitabile divario (il cast comprende una trentina di nomi) tra attori bravi e attori fastidiosi — ce ne sono, ce ne sono — e più importante diventa allora un gesto, una posizione. Per accedere all'abbazia ronconiana anche i primi attori devono fare qualche sacrificio: in primis spogliarsi di qualche vanità superflua.

LE DUE COMMEDIE IN COMMEDIA di Giovan Battista Andreini, regia di Luca Ronconi, scene di Margherita Palli, costumi di Carlo Diappi. Con Valeria Moriconi, Warner Bentivegna, Roberto Alpi, Pino Micol, Gian Campi, Luca Zingaretti, ecc. ecc. Roma, Teatro Argentina.

Una scena di "Le due commedie in commedia"

SPETTACOLI/ROMA

TEATRO / «Le due commedie in commedia» di Giovan Battista Andreini all'Argentina

La fantastica «trappola» di Ronconi

Lo spettacolo – che ha come interpreti principali Valeria Moriconi, Pino Micol e Warner Bentivegna – risulta snellito rispetto all'edizione di Venezia

Le due commedie in commedia di Giovan Battista Andreini, regia di Luca Ronconi, dopo il debutto veneziano, eccole a Roma, all'Argentina. Il lettore ricorderà che di questo spettacolo molto se ne è parlato, e di recente. Roberto De Monticelli ne ha scritto avanzando riserve sulla lunghezza, su certo eccesso divagante che ne uccideva il senso ultimo. Ronconi ha sfrondato, ha tagliato, ha snellito. L'Andreini è un figlio d'arte, autore seicentesco quasi sconosciuto, ingegno versatile, e in questo suo testo ha dettato una gran ramaglia di vicende, di viluppi teatrali (vere e proprie scatole cinesi di commedia in commedia), guidato dall'idea, quella che conosciamo dall'*Amleto* shakespeariano, per cui il teatro mette a nudo la verità della vita, è una trappola della vita; o, ancora, è dialettico rapporto di finzione e verità, tale che l'esistenza non può fare a meno d'un simile specchio per inverarsi, conoscersi.

La commedia dell'Andreini è uno strano oggetto non bello, ma geniale, straricco d'una turbolenza linguistica che spesso sconfina in goliardia, ma ancora più spesso sa pungere per un qualche originalissimo estro folle che lo percorre.

Di trama o vicenda meglio non parlare. Basta dire che il protagonista, o primo agente, o regista della cosa, si fa mettere in scena da due compagnie di comici di passaggio due commedie, nelle quali legge eventi della propria vita così da liberarsi da incubi, da malanni, da peccati. La faccenda è comica e seria, buffonesca e malinconica.

Ma vengo a questo spettacolo, a Ronconi. Qualche giorno addietro, nella cronaca dell'*Amleto* firmato da Lavia, parlavo di spettacoli-monstre, dispendiosi, che segnano nel bene e nel male una stagione. Tra essi c'è questo di Ronconi, ma la sua qualità, la fantasia e la forza splendente della sua ispirazione, giustificano tutto, sono moneta sonante a petto di tutte le energie economiche e fisiche che sono state necessarie a realizzarlo.

L'apertura di sipario — un sipario che è prolungamento delle pareti del teatro, composto di elementi componibili che si faranno lesene e palchetti — lo spalancarsi, cioè, dell'intero palcoscenico dell'Argentina fino alla porta di ferro della falegnameria, fino al traliccio dei tiri nel soffitto, con barche semoventi che avanzano sul parquet in una luce di nostalgia ricavata da chissà quale sogno di pittore veneto sconosciuto (poiché siamo a Venezia); e sono le barche dei comici, o di viaggiatori che da mari lontani portano in città mercanzie o incredibili avventure di vita; e poi quel mutarsi le barche in scanni mentre si profilano sui fianchi grandi telai per arazzi, che faranno da quinta e da scena alle commedie cui assisteremo; o il circolare, il muoversi dei corpi in quella vastità, per cui, dentro un languore luminoso, un corpo che oscilla, o svaga via, riesce a darti la vertigine d'un mancamento d'emozioni o il loro crescere smisurato: — tutto questo è d'una tale teatralità purissima e antica, d'una poesia che sbaraglia qualsiasi richiesta di coerenza o di credibilità, da provocarci fino alla commozione.

La macchina spettacolare va a coincidere con la mac china del testo, lo svela nel suo artificio, ma, insieme, lo rende quanto mai concreto, reale, necessario. Le scene di teatro che corrono da un capo all'altro del palcoscenico, che avanzano fin nel centro della platea (una pedana ha spazzato via una decina di file di poltrone), e i personaggi, nei loro estrosi costumi di gobelin, che paiono strappati a chissà quali affreschi, toccano una continua sintesi di immagine, così da sottrarre la tormentosità d'alcuni passaggi alla fatica della comprensione (questo è uno spettacolo da usare abbandonandovisi dentro, lasciandolo scorrere per come appare: e tutto diventa chiaro pian piano, inavvertibilmente).

In un simile gran concertato, gli attori sono parte della musica facendo musica essi stessi. Bisognerebbe ricordarli tutti, e me ne scuso se non lo faccio: ma va detto che, fra le scene severe e immaginose, di Margherita Palli e nei costumi pertinentissimi di Carlo Diappi erano tutti visibilmente felici di partecipare alla cosa. Devo confessare che sarà per me indimenticabile il candido Filino, tutto stupori senili, di Warner Bentivegna; o l'Arminia tutta fuoco mélo di Valeria Moriconi; o il Rovenio, pazzo di furenti memorie, interpretato da Pino Micol; o l'ironico e sollecito Zelandro di Luciano Virgilio, così come il Pedante spiritosissimo detto da Quinto Parmeggiani, o lo zagagliante Tartaglia di Giancarlo Prati; o il misurato Roberto Alpi che era l'Andreini medesimo. Insomma tutti: tutti dovrei nominare. Un'ultima cosa: forse la seconda parte dello spettacolo ha qualche lentezza, ma in essa c'è un soffio struggente di malinconia, di proustiano sentimento del disfarsi della vita a causa degli anni e del tempo che passano, per cui pure quella lunghezza, quasi un esitare della creatività, mi parve poetica: e mi ricordò un similare color scenico che velava un altro bellissimo spettacolo di Ronconi, *I lunatici* di Middleton. Il pubblico applaudì, ma applaudì moltissimo, con insistenza, per quasi un quarto d'ora. E la sala era ancora piena di folla in piedi che salutava gli interpreti quando essi si ritirarono definitivamente di scena: eppure era l'una e mezza di notte.

Enzo Siciliano

Cinematografi