

/ Anteprima assoluta di «Due commedie in commedia» del drammaturgo barocco Andreini

Questo è un Ronconi di serie A

dal nostro inviato
UGO RONFANI

VENEZIA, 20 ottobre

Ronconi: ossia, una volta di più, genio e sregolatezza. Erano le due di notte, a Venezia dormivano tutti, quando gli spettatori hanno lasciato il Malibran. Quelli, intendo, che avevano resistito al *tour de force* di 5 ore di spettacolo: tanto è durata la versione integrale delle *Due commedie in commedia* di Giovan Battista Andreini (1576-1654), perla ignorata della nostra drammaturgia barocca, prodotta per la Biennale dal Teatro di Roma di Scaparro.

Intendiamoci: credo fosse opportuno proporre integralmente questo «stravagantissimo soggetto» (definizione dello stesso autore), sia per filologico rispetto che per stima verso il pubblico avvertito del festival. Un pubblico che ha mostrato di apprezzare il quasi «disumano impegno» del regista, dei 4 interpreti (la Moriconi, Micol, Virgilio e Bentivegna) nonché di tutti gli altri attori, una ventina, scatenatisi sotto gli applausi in un carosello finale. Ma poi bisognerà rinserrare il ritmo, potare senza timori, sopprimere le «tirate» dove l'Andreini spiega l'ovvio. Lo so che la magia del commedione è proprio in questa dissipazione di

colpi di scena, nella Babele dell'azione e del linguaggio, sicché «tutto va mostrato», perché «è del poeta il fin la meraviglia». Ma oggi il pubblico la meraviglia la coglie per sintesi folgoranti, e ai suoi occhi una «commedia all'improvviso» ha ben altri ritmi.

Ciò premesso, lo spettacolo è a mio parere la prova più convincente — per solidità strutturale, felice connubio di elementi fantastici e parodistici, maestria nella direzione attoriale — dataci da Ronconi dopo il memorabile *Orlando furioso*. Là ci si librava sull'ippogrifo dell'invenzione; qui agiscono altri incantesimi. Siamo in un arazzo scenico sterminato, in una tela di Penelope che si fa e si scompone a vista, in un gioco di «sorprese» sulla trama della «commedia umana».

Rovenio — ricco veneziano che s'è costruito un teatro nel quale, per festeggiare l'inatteso ritorno da Costantinopoli dell'amico Zelandro, fa rappresentare due commedie, di accademici dilettanti la prima e di comici professionisti la seconda — possiede una manifattura tessile. La circostanza ha indotto Ronconi a chiedere alla scenografa Margherita Palli tre mastodontici telai per arazzi, buttando in metafora la sterminata tessitura drammaturgica del-

l'Andreini. E così una doppia finzione — la vita-teatro, il teatro-vita — s'incunea nel prosperoso opificio, circola fra le macchine continuamente rimosse, a cambiare i piani ottici: gli altissimi parallelepipedi sono palazzo padronale, osteria e teatro in un teatro; un enorme meccanismo in legno ribalta di continuo la visuale degli spettatori riuniti intorno al mecenate Rovenio, costringendoli a frenetici balletti con le sedie, e stravolge anche — teatro nel teatro, appunto — l'ottica dell'altro pubblico «vero».

Mai come qui Ronconi ha approfondito e motivato la sua «rivoluzione copernicana» dello spazio scenico. Grazie a questo testo di deliranti eccessi, a questa «industria giocosa» composta dal figlio d'arte Andreini, il teatro si trova non soltanto davanti allo spettatore, ma dappertutto: sommo artificio e costruzione mentale (che quel diavolo dell'Andreini avesse preceduto anche lo strutturalismo di Pirelli e Calvino?) che toccano però le coscienze.

Non si può, non si deve svelare il plot. I 5 atti sono un puzzle che lo spettatore dovrà ricomporre da solo. Due commedie e una terza recitata con i quotidiani inganni della vita; due *deus ex machina*, Zelandro e Rovenio, che avendo tempestosi passati sommuovono lontane vicende; profughe e cortigiane che ritrovano nel palazzo o sullo zatterone dei comici gli uomini della loro vita; servi che recitano parti ufficiali, il latinesco parlare di un Pedante e le esitazioni lessicali di Tartaglia, un balletto di cuochi e pasticceri sui *bignés* del lieto fine.

Dovrei qui elencare i pezzi di bravura, ognuno porta il nome di un attore: Luciano Virgilio è un cogitabondo Zelandro, Roberto Alpi è un nevrotico Lelio, Gian Campi è un oste di plebea malizia, Massimo Popolizio è un infiammato Fabio, Daniela Margherita è la candida figlia di Rovenio, Giancarlo Prati un lunare Tartaglia, Paola Casale la dignitosa Solinga, Virgilio Zernitz un presuntuoso Ricciardo. Ma lo spazio tiranno non dovrà impedirvi di sottolineare le interpretazioni di Valeria Moriconi, che dà grande rilievo melodrammatico ai tormenti della ripudiata Florinda, di Pino Micol, che è un Rovenio al diapason di una caricatura del perbenismo, e Warner Bentivegna, guizzante servitore nerovestito e catastrofico Narciso. Tutti hanno servito benissimo il disegno di Ronconi: introdurci nella scatola magica del nostro personale teatro interiore.

«Le due commedie in commedia» con la regia di Luca Ronconi presentato al Malibran: cinque ore di spettacolo: sono tante ma la Mariconi, Micol e Bentivegna recitano splendidamente

Quella favola parla di te

DAL NOSTRO INVIATO
RENZO TIAN

VENEZIA — Non succede spesso che a teatro si dia una «novità» che ha due secoli e mezzo di vita. Se questo è accaduto al Festival veneziano del Teatro, dove il Teatro di Roma ha presentato *Le due commedie in commedia* di Giovan Battista Andreini (che proprio qui a Venezia venne rappresentata, e poi mai più messa in scena né pubblicata, nel 1623), lo si deve a quel tenace professionista del «teatro impossibile» che è Luca Ronconi. Perché la commedia dell'attore famoso-scrittore seicentesco, insieme alle molte altre che ha scritto, è così strettamente legata alla pratica e alla cultura teatrale di quel tempo, da far disperare il più coraggioso dei registi. Ma Ronconi ha per l'Andreini (e per il teatro barocco) un antico amore, già testimoniato con una splendida *Centauro* messa in scena dodici anni fa in un teatro di posa come saggio dell'Accademia d'Arte Drammatica; e non è escluso che quest'amore sia nato, e continui ad alimentarsi, dall'ipotesi che il tempo dell'Andreini, quel Seicento barocco dove il teatro si cominciava e si pasceva fino al disincanto delle sue meravigliose invenzioni, non sia poi tanto estraneo a quello che il nostro tempo va chiedendo o cercando, in modo confuso, nel teatro. E' vero che in favore della commedia dell'Andreini parla il tema, più che mai attuale oggi, del «teatro nel teatro». Ma quel tema, nel testo dello scrittore-attore, non è né centrale né esclusivo, e risulta semmai affogato nel gran meccanismo d'incastro e di formalismo barocco.

«Barocco» è misteriosa parola, nella quale ancora non si è forse frugato fino in fondo. Il modo di frugare di Ronconi nella commedia non è certo quello di avvicinarla a modelli più moderni. Anzi: egli l'accetta nella sua ambiguità e perfino nella sua aridità di congegno messo in scena da un astuto professionista della scena e della penna che gioca in equilibrio tra erudizione e improvvisazione, tra pesante licenziosità realistica e leggerezza della

favola da cui dovrebbe venire un ammaestramento morale. Complicatissimo sarebbe esporre l'intreccio della commedia che vede due compagnie di attori (la prima di accademici, cioè di dilettanti, la seconda di comici, cioè di professionisti) avvicinarsi in casa di un facoltoso mercante per allestire le loro rappresentazioni. Ma è facilissimo individuare il filo strutturale che guida il testo a multiprofondità. Dentro alle «finzioni» recitate dall'una e dall'altra compagnia emergono a poco a poco vicende e personaggi che coincidono con vicende e personaggi, da tutti ignorati, della vita antecedente di Rovenio, il padrone di casa. Quasi di forza, dopo le proteste, costui deve rivelare inganni e misfatti della sua biografia, oggi coperti dallo schermo della menzogna e financo del nome cambiato. Ma l'incastro si raddoppia e si triplica come in un gioco di specchi: perché quelle commedie su copione o all'improvviso, come mettono allo scoperto il segreto antefatto di Rovenio, così fanno venire a galla frammenti di una «realtà» anteriore e celata, che vengono ad ordinarsi come in un mosaico. Amori trascorsi e soffocati, persone credute morte, tradimenti odiosi, riprendono figura e nome, rivivono o si capovolgono, anche gli attori di professione rintracciano le tessere di una realtà abbandonata proprio per rifugiarsi nella finzione. Dai giochi scenici emerge (e nessuno può frenare la risalita) un piccolo continente sommerso.

Il bello si è che (e su questo Ronconi ha puntato la sua regia in una prospettiva, questa sì, completamente moderna) anche quando dalle finzioni esce di prepotenza una realtà celata, una storia rimossa, anche quando sembra di essere atterrati sul terreno della «realtà» (realtà dei sentimenti, dei ritrovamenti, dei pentimenti, delle azioni) i personaggi-persone continuano a recitare, se non a fingere. La vera trovata di Ronconi, mi sembra, sta in questa tragicomica, ineliminabile persistenza della finzione che si installa persino nel dominio della realtà che sembra restaurata e invece è sol-

tanto rimandata, rimessa nel circolo di un inganno destinato a perpetuarsi. Ammesso che l'Andreini si proponesse davvero un fine edificante in questo congegno di sposi pentiti, spose riabilitate e amanti ricongiunti, Ronconi allontana ogni ombra di moralità e riconduce il grande traffico delle finzioni al puro gioco barocco che consiste, attraverso il moltiplicarsi delle favole, nel far nascere il sospetto sulla realtà della vita, non meno ingannevole degli altri e più dichiarati inganni. Quello che sembra un gioco formale è un meccanismo di metamorfosi e di scambi dove si smarrisce ogni possibilità di «fissare» la faccia della realtà. Non è il lieto trionfo dell'invenzione scenica, ma la sua ineluttabile accettazione come contagio incurabile.

Il fascino di questo gioco è sottile e fragile come quello di un frammento ritrovato che ci parla per tenui congetture. Le commedie dell'Andreini si basavano sul gusto delle scenografie fastose e sull'uso di una parola che si avvolge su se stessa. Ronconi (con le scenografie di Margherita Palli) ha messo in scena quelle che potremmo chiamare macchine elementari: complesse nell'impiego, semplici nel disegno e nella significazione, esse consistono principalmente in tre grandi telai mobili sui quali sono in corso di tessitura arazzi policromi con scene di maschere e di commedia, carrelli lignei semoventi che simulano imbarcazioni piccole e grandi, pedane e incastellature che raffigurano i luoghi del teatro, alti pareti mobili e praticabili che simboleggiano i luoghi della vita: una attrezzatura dove lo sfarzo seicentesco è rappreso, geometrizzato e finalizzato a metafore essenziali. Ed ha accettato, invece, come una sfida, l'uso lussureggiante di una parola in bilico tra realistiche oscenità e trastulli concettistici, lingua erudita fino al latineggiare e dialetti popolari: tutto quello che un linguaggio teatrale può sfoggiare di stravagante e irregolare, dal momento che la commedia è chiamata dall'autore stesso «soggetto stravagantissimo».

La cronaca dello spettacolo veneziano (che giungerà a Roma, all'Argentina, il 25 ottobre) è per forza di cose parziale. L'uso di un teatro per molti versi infelice quanto ad acustica e a capienza di palcoscenico come il Malibran, la messa a punto non del tutto completa del meccanismo scenico, la comprensibile riluttanza di Ronconi a rinunciare a qualcosa di un testo costruito come una scacchiera (ma che ha anche i suoi punti morti) hanno avuto come risultato quattro ore e mezzo di recitazione, che con l'aggiunta di un lungo intervallo hanno formato una durata di cinque ore. Troppe, decisamente, anche per uno spettacolo pieno di momenti e di intuizioni felici (sui quali ci ripromettiamo di tornare) e sorretto da una recitazione infaticabilmente tesa a colmare l'impegno richiesto. Vi fanno spicco l'indomabile e fasciosa fiera di Valeria Moriconi, in lotta contro maschili tradimenti e soprusi, la grande duttilità istrionica di Pino Micol che scopre nuove carte nell'ondeggiare ipocrita del dissoluto smascherato, e l'asciutta perfezione di Warner Bentivegna nel «carattere» del canuto servocopista pronto a trasformarsi in Narciso. Ma anche Roberto Albi, Luciano Virgilio, Fernando Pannullo, Virgilio Zernitz, Daniela Margherita, Quinto Parmeggiani, Gian Campi, Luca Zingaretti e molti altri, tutti molto applauditi dal pur ridotto pubblico che aveva seguito lo spettacolo fino alla fine.

VENEZIA/EVENTI

Meraviglie in commedia

Il barocco di Giovan Battista Andreini secondo Ronconi. Per la Biennale teatro

di Gianfranco Capitta

VENEZIA. È stato davvero l'avvenimento più straordinario, non solo del festival della Biennale ma probabilmente di tutta l'annata teatrale italiana. Aveva visto giusto Luca Ronconi nello scegliere un testo assolutamente desueto e mai più rappresentato fuori dal suo secolo, e che i più illustri studiosi contemporanei confessavano di aver trovato alla lettura quanto mai complesso, al limite non solo della rappresentabilità ma della stessa comprensione. *Due commedie in commedia* fu scritto da Giovan Battista Andreini nel 1623 ed è davvero la summa della stravaganza scenica barocca, costruita attraverso tutti i canoni della commedia e della cultura del tempo.

Un contenitore da cui escono commedie a ripetizione, l'una profondamente collegata e radicata all'altra. E ognuna destinata a influire e intervenire pesantemente nella precedente mutandone il senso e il finale. Tenendosi ben stretto fra rigore spettacolare e impegno verrebbe da dire *didattico* a uso delle future generazioni di teatranti, Andreini raccoglie e riordina ogni possibile categoria della scrittura scenica, tutte le figure retoriche e gli artifici, le necessità e i desideri dei personaggi e quindi, in un nesso quasi naturale degli attori che lo interpretano. Una lezione straordina-

ria sul teatro del seicento e sulla commedia dell'arte fuori da stereotipi e pregiudizi che è meglio di un corso universitario sull'argomento. Perché tutto questo Andreini l'ha fatto attraverso lo strumento che usa con padronanza e intelligenza davvero sconvolgenti per noi oggi, il linguaggio. Tale è la coscienza e la ricchezza con cui le parole sono incatenate tra loro e alla cultura di chi ascolta; e Ronconi riesce a dare ritmo e scansione agli attori per assicurare al pubblico gusto del riso e goduria intellettuale.

Perché un altro aspetto non prevedibile forse in tanta misura è proprio il divertimento. A dispetto delle cinque ore di durata lo spettacolo fila liscio sul piacere di quelle strutture che sono la parte ma anche la vita di quei personaggi. E l'onirico cinemascope sale e scivola da una all'altra di quelle strutture sceniche enormi proiettandosi ogni volta al cuore che è la seicentesca «meraviglia» fatta di allitterazioni e giochi di parole di etimologie che nella loro «naturalità» sono assolutamente astruse e nella loro «follia» sembrano nate da un semiologo giocherellone. Tutto riflesso e amplificato dalle commedie che si riflettono e si rincorrono l'una nell'altra amplificando coincidenze e suggestioni, a loro volta, sottolineate da maestose musiche d'epoca. Così da non di-

sdegnare a tratti, in tanto sfolgore di lucidità e controllo della situazione, il momento struggente che si va a comporre in grandi quadri «traduzione d'epoca».

Barche/carretto che avanzano col loro carico di comici, vere show boat (letteralmente) con le loro pale ad acqua. La più moderna scenotecnica al servizio di un universo che nella sua artificiosità recupera una dimensione di grande realismo. Perché la macchinaria teatrale naturalmente ha la gran parte nell'allestimento dello spettacolo (ancora fino a domenica al Malibran e poi dalla settimana prossima all'Argentina di Roma per un mese). Ronconi con la sua scenografa Margherita Palli ha creato macchine stupefacenti e torri vertiginose, povere nei materiali ma sofisticate per autonomia e mobilità.

Muti motori elettrici fanno attraversare la scena (rialzata e avanzata fino a occupare quasi tutta la platea, privilegiando la prospettiva barocca dall'alto) da barche a pedane che sono già a loro volta alti palcoscenici, la cui frontalità muta ogni volta a seconda che si dispongano a lato o davanti o dietro gli spettatori sulla scena (i protagonisti e le loro ampie famiglie), creando in questo modo diaframmi diversi tra il pubblico (quello in sala) e i vari livelli delle vicende, formalizzati poi da quel muro di

torri che voltandosi, rispecchia strutture di palchi teatrali in una rifrazione di ennesimo grado.

Difficile, dopo tante parole, rendere lo sviluppo di *Due commedie in commedia*, un testo che rimane ostico e aggrovigliato a raccontarsi (e a leggersi sulla carta come si è detto) e che quasi miracolosamente acquista una sua limpida intellegibilità sulla scena creata da Ronconi.

Due attori in abiti moderni recitano il prologo, per dare subito dopo spazio alla commedia, quella «cornice» generale in cui sono racchiuse le altre due. Rovanio (un Pino Micol capace di un bel salto di qualità) è il munifico padrone di casa che con l'alibi di conquistare la donna amata dà sfogo a quella che è la sua vera libidine: il teatro. E per lui, per il suo pubblico, che verranno rappresentate le altre *due commedie* del titolo. A metterle in scena sono due compagnie, gli Accademici e i Comici, che rappresentano le possibilità diverse di fare spettacolo. Filodrammatici i primi, rappresentanti i secondi della «commedia improvvisa». Che non vuol dire affatto come si pensa in genere, «improvvisata», ma capace di svilupparsi durante il suo farsi, proprio perché riproduce la vita. Non sarà uno spettacolo indolore perché entrambe le commedie metteranno in scena episodi passati della vita del padrone di casa non propriamente esemplari: la prima l'allontanamento e l'uccisione del giovanissimo amante della figlia (che naturalmente è salvato e lavora lì in casa proprio a organizzare i divertimenti; *dramaturge* insieme *deus ex machina* sotto il cui nome Lelio è da adombrare la figura stessa di Andreini).

La seconda racconta di una giovane sedotta e abbandonata dal dissoluto ospite, anche lei era ovviamente presente in cassa a suonare la chitarra con l'intento segreto di riprendersi il dovuto. Ogni scena, rivelazione, ogni azione porta naturalmente a un generale cambio di identità di tutti i personaggi, così che lo spettacolo diventa un manifesto programmatico della potenza della *fiction*, del suo rapporto con la «vita» e della relatività della coscienza del mondo.

Sfiduciato Andreini è fin dall'inizio, quando fra gli urli dei rematori che spingono in proscenio la barca, corregge il già cinico assunto di Hobbes *homo homini lupus* con un «più porco che lupus». E a Rovanio questa dannazione per il teatro costerà ben caro, destinata com'è a ribaltare potere, amore e organizzazione familiare.

Quello che Arminia la sedotta (Valeria Moriconi, anche lei in gran forma, come del resto tutti gli attori indistintamente, con qualcuno che rivela insospettite qualità) mette in scena è un vero psicodramma che però per la sua esplicita «teatralità» non a lei è diretto, in termini di guarigione e riparazione, ma allo spettatore che la sedusse.

La regia asseconda il testo, non ne taglia alcunché e dà corpo con lucido, rispettoso furore al fuoco di fila di trovate linguistiche di Lelio e del Pedante che parla in latino, come al *coup de théâtre* che rivela fra i comici, nel ruolo del pasticcere francese, Flaminio Scala, uno dei massimi autori teatrali del seicento. Qualche «concessione» alle emozioni Ronconi se la (e ce la) concede sulle figure degli attori. Accademici e Comici possono anche usare di luci basse, musiche e immagini forti nella loro «vita privata». I primi quando arrivano sulla loro macchina in posa che già è conscia del proprio essere effimera; i secondi al loro arrivo e poi nel dormitorio dell'osteria, dove l'accoglienza è quella tipica dell'ospitalità veneziana (perpetuata fino a oggi). Più *teatrali* allora sono in scena i personaggi spettatori, come il Fillino di Warner Bentivegna, ristretto nel quotidiano come un insetto ingrigito dall'enorme frak, ma capace di trasformarsi in un fascinoso Narciso.

Tutti, se paradossalmente una morale si volesse trarre dalla barocca macchinaria dell'illusione, sono in grado di doppie e triple ennesime vite, basta togliersi una parrucca e, con un gusto del gioco, piacevolmente ricominciare ogni volta a vivere. Non mancherà occasione nel misurarsi con la realtà di tutti i giorni che guarda e ogni tanto lancia un sasso nel diaframma illusorio. Come dall'inizio alla fine ricorda quel servo Rondello (Luca Zingaretti, forse il migliore di una generazione giovanissima ma dalla media cospicua), che scuote la testa ma sa anche menare le mani.

Dall'inviato
Sergio Colomba

VENEZIA — «Commedia, le chiamano. Ma per voi son sempre tragedie». Il cardinale Carlo Borromeo ce l'aveva con i comici, e in particolare con la compagnia dei Gelosi, quando nel 1583 stavano per entrare nella sua Milano. Una decina d'anni dopo di quella compagnia avrebbe fatto parte il giovane Giovan Battista Andreini come innamorato o Lelio, che seguiva il padre Francesco e la madre Isabella. Il famoso Capitan Spavento di quella compagnia era direttore da anni, e le sue *Bravure* avevano tra l'altro dimostrato come una vera e propria dimensione letteraria fosse ormai tutt'altro che estranea alla cultura dei comici: i quali, a forza di maneggiare materiali per definire e montare le proprie «parti libere», avevano imparato a codificare, a chiosare, a scrivere insomma.

Non stiamo raccontando dalle origini: il riferimento è necessario per capire perché Giovan Battista abbia poi cercato di difendere il teatro dall'aura di zolfo in cui lo voleva la Controriforma dedicando una sua opera proprio al cardinal Borromeo. Il teatro può istruire divertendo, è elemento pacificatore, attraverso l'illusione conduce alla verità. E quanto all'abilità nel maneggiare la penna, Andreini fu autore sensibile al nuovo, prolifico e curioso. Ecco insomma alcuni elementi per capire meglio le *Due commedie in commedia*, opera del 1623 di cui diamo il titolo nella versione aggiornata (ossia con le doppie «m») scelta da Luca Ronconi per il suo nuovo spettacolo che ha debuttato al Malibran nell'ambito del Festival proposto dalla Biennale.

E il prologo infatti riporta alcune delle motivazioni apologetiche succitate; mentre il clima generale della commedia, più che con il sistema di spettacolo dell'Arte, ha a che vedere con i prodigi, gli incastri, le dilatazioni e le proliferazioni del barocco. Elementi, questi, di per se stessi già atti a giustificare e a far comprendere un interesse di Ronconi. Il quale nel 1971, in un'edizione - saggio con gli studenti dell'Accademia, aveva messo già in scena di Andreini la *Centauro*, ossia un bizzarro intreccio svariante tra la tragedia e la commedia pastorale, con la composizione finale delle



Pino Micol, Luciano Virgilio, Warner Bentivegna e Valeria Moriconi in una scena de «Le due commedie in commedia» di Andreini che il regista Luca Ronconi ha presentato alla Biennale di Venezia.

folle e degli amori nel disegno della Provvidenza.

Qui, l'espedito della commedia in commedia o del teatro nel teatro produce un gioco di svelamenti, di ingegnosi rimandi strutturali, di meraviglie metamorfiche, di passaggi a chiave da finzione a finzione. Lasciamo stare i paralleli con Shakespeare, con Molière e Goldoni, con la recita di Bottom o con quella del *Teatro comico*. Durante Ginebri, o Rovenio come si fa chiamare a Venezia dopo essere fuggito da Pisa credendo di avere ucciso il figlio di un suo nemico, sembra invece qui un'emanazione speculare, a tratti rovesciata, del mago Pridamante dell'*Illusion* di Corneille.

Rovenio affonda grazie al teatro in uno strato di verità e di rivelazioni, esplora ed illumina il proprio passato: può usare una specie di benefica lanterna magica che gli proietta ingranditi gli eventi della sua memoria nascosta. Gli Accademici dell'Incerta Speranza rappresentano nel cortile della casa una commedia all'improvviso, una compagnia di comici di passaggio a Venezia, gli Appassionati recitano quindi una

nuova commedia per festeggiare la pace fatta e il matrimonio tra Lelio e Lidia. Costretto dalla rappresentazione ad ammettere le sue colpe passate, Rovenio riconosce nella bella Arminia la fanciulla Florinda che aveva a suo tempo sposato ed abbandonato; Lelio altri non è che il fanciullo che egli credeva d'aver ucciso, ora a Venezia perché innamorato di sua figlia. Florinda viene riaccolta, i due giovani si sposano, fine. Il lettore non ha capito niente della trama? Una volta tanto non è colpa di chi scrive.

Ma non è importante, nell'ottica allegorica e deformante, manieristica e moralistica, del buon Andreini e del suo teatro. I nomi ad esempio non significano nulla, mutano secondo i progressivi livelli di finzione e altro non connotano se non delle identità che si definiscono solo nell'universo di una delle tre commedie.

SDoppiata dunque tra ciò che la parola enuncia e ciò che l'immagine esprime, la sara-banda o il puzzle ad incastro di scatole barocche viene posto da Ronconi in un palcoscenico gettante a piattaforma, dilatato come lo spa-

zio della finzione nella commedia. Il regista, contro la nuda parete di fondo del palcoscenico e i suoi mattoni mangiati, muove praticabili lignei (le scene sono di Margherita Palli) scorrevoli, silenziosamente spinti da motori elettrici. Grande macchinaria, tra i *pages* dell'*Orlando* e gli alfieri, le pedine celi-bi di una partita in nero come l'umor ipocondriaco più segreto di questo teatro. E due giganteschi arazzi incompleti, insieme ai vari argani o carri, simboleggiano lo sfilacciarsi metamorfico delle creature in scena.

Non solo: mura grigie e granitiche scorrono a loro volta e si schiudono, mostrando il problematico, un po' pesante approccio di Ronconi con un testo che forse in certi punti avrebbe richiesto semplicemente un telone tra due fili (il barocco è tutto nella parola), e una superficie più aerea, increspata del gioco.

Tanto con questo Andreini i conti filologici sulla potenzialità delle combinazioni non tornano mai. Così la seconda commedia genera un po' di stanchezza, tanto puntiglioso è il rimontaggio di un meccanismo però spesso sfuggente.

Tra il fascino dissolutivo dell'immagine (alcune composizioni nell'inizio) e il gioco traditore della parola, Ronconi sembra dibattersi appena. Come nella risoluzione del crittogramma dei personaggi: il regista ne accentua talvolta i tratti o l'essenza esternata, che sono già estremi nel testo.

Così il Rovenio di Pino Micol, il cui tremito sospettoso dell'inizio nell'incontro con Zelandro vuole forse chiudere subito davanti agli occhi dello spettatore il cerchio illusionistico. Ciò non comporta comunque una prova negativa dello stesso Micol. Né degli altri attori, che comunque subiscono la corrente alternata della regia. Lo Zelandro o l'Alidoro di Luciano Virgilio, l'Arminia o la Florinda di Valeria Moriconi, cui spetta il compito di aprire la prima delle scatole o dei racconti del testo. Il Narciso di Warner Bentivegna, o Copista o Filino. Che sono toccati con gli altri (tra cui Roberto Alpi, Giovanni Visentin, Virgilio Zernitz, Fernando Pannullo) da un voltaggio a singhiozzo tra la tensione naturalisticamente corposa e la stilizzazione straniata.



*"Le due commedie in commedia",
opera seicentesca di Gianbattista
Andreini, con la regia di Luca Ronconi,
scenografie di Margherita Palli,
interprete principale Pino Micol*

Faccio spettacolo con la filologia

Del teatro è il fin la meraviglia

dal nostro inviato TOMMASO CHIARETTI

VENEZIA — L'impressione che ha lasciato Luca Ronconi, alla fine di questa impervia, affastellata, forse barocca, sempre più delirante, infinita rappresentazione di *Le due commedie in commedia*, opera seicentesca di Giovanbattista Andreini è, lo dico per me, molto inquietante. Come se il regista avesse intuito o scoperto il misterioso indizio, l'Aleph, la sognata chiave cabalistica del Teatro. Siamo davvero, per molti segni non ermetici, per lo scheletro della struttura delirante, nelle orbite vuote della Forma, al centro del Teatro. Non soltanto nel fare teatro, ma proprio del costruire il teatro insieme con la vita, del Recitare l'esistenza, correndo liberamente indietro e avanti, per concludere nell'allucinazione di un circolo o girotondo per nulla liberatorio.

Per questo non riesco ad apprezzare interamente l'intento apparentemente filologico del mettere in bocca all'attore, che la ostenta talvolta troppo, una lingua libresca, l'esposizione di una pedanteria, certo maltrattata, ma sempre troppo aggressiva.

Ma questo non c'entra. In fondo si potrebbe dire che la commedia dell'Andreini, realizzata con la partecipazione non stupita del Teatro di Roma, è anche una commedia sulla filologia, forse sulla lingua e sulla sintassi. Certo è una commedia che illustra un procedimento di acquisizioni verbali che son proprio trionfal-

mente del barocco, e lo saranno dei surrealisti: questo procedere per crittografie, per costruzioni geometriche, per una logica completamente illogica, la voglia di proprio sconcertare, di meravigliare, come è del poeta il fin. Proprio il Teatro delle Meraviglie, assai più intrigante di quello di Cervantes, è questo dell'Andreini. Un teatro, mi pare, che non deve solo sbalordire per l'evocazione di eventuali macchinosi mostri marini, ma per la sua architettura di intrighi magici, di orditi di strade e di rii, di itinerari automatici del pensiero, ma direi più ancora e più propriamente, della parola.

Insomma, dobbiamo distinguere tra l'esposizione di un'idea che sembrerebbe, che è, moralistica, pedagogica, noiosamente rivelatrice di inutili deviazioni, e il fascino della scoperta di un formulario quasi alchemico. Il fatto per esempio, che i personaggi abbiano tutti tre nomi, e quei nomi siano diversamente allusivi, e vengano giocati per la possibilità del loro evocar se stessi, è segno evidente di quel che l'Andreini voleva dal fare teatro. Teatro di parola, di sicuro. Egli è riuscito, mi pare, in questa meravigliosa, mirabile, dotta e allucinosa commedia, a far confluire in Venezia, in quella Venezia ammalata dalle corti insensatamente notturne dove si imbocca anche l'accesso all'aldilà, tutto il

fantastico Teatro del Mondo, quello scritto e quello da scrivere. Ha moltiplicato all'infinito l'idea che non sapeva, dei comici dell'Amleto, ha reso grottescamente vivida l'idea giacente dei futuri sei personaggi, ha giocato, con sicura continuità, tra il baluginare delle cose che non si sa se sono vere o sono inventate.

La conclusione non è il mondo astratto e difficile della Morale, ma un mondo assai più impuro, il mondo come rappresentazione. La conclusione non è «il caso che fra tutti xe il maggior», non è il fatto solo che «nel far commedie scovizzeremo che 'sto mondo altro non è che una commedia» la quale sarebbe, anche nel Seicento, conclusione banale. La sostanza è che, nel far commedia, si è scoperto il mondo dei simboli, si è adorato quello dei segni, delle regole, dei codici, della Grande Retorica del Teatro.

E allora eccole tutte, le grandi regole, che illegittimamente fanno ridere troppo lo spettatore, tutte sovrastate dalla grande legge dell'Agnizione. So che ogni volta che debbo scrivere, a malincuore, questa parola, faccio trasalire il lettore, e me ne scuso, ma non ce n'è un'altra. Quando il teatro deve riconoscere la magnificenza della sua tecnica, della sua struttura, esprime il luogo retorico famoso dell'«agnizione», del riconoscimento improvviso e risolutore di perduti consanguinei. L'Andreini propone il trionfo

barocco di una formalizzata agnizione, ma non vuol far sorridere proprio, la sua non è una farsa. Potrebbe sembrare semmai un sermone predicatorio, ma è soprattutto, soltanto, un gioco di scacchi, un azionarsi di automi, un ben oliato scorrere di meccanismi.

E quei meccanismi, dopo lunghi attimi in cui il fiato si è sospeso, e da posizioni defilate si vedeva l'eccitazione dei direttori delle scene di Margherita Palli, han funzionato. Ha funzionato l'impianto rituale e religioso, da corsa dei ceri di Gubbio, di quelle torri che erano muraglie, e poi scorrevano via, a simulare palchetti, hanno solo trasalito, nel peso, le ruote dei grandi telai, dove si ordivano arazzi, si sono appena affaticate le simulate barche, le pedane che si ergevano per le recite degli Accademici e dei Comici. Il palcoscenico più non c'era, aveva divorato quasi la platea.

Non c'era più il Teatro della Commedia, era mortuaria la Carretta, restavano astratti i luoghi deputati della Locanda e del Palazzo, era rimasta solo l'idea enfatica del Teatro del Mondo, dove si muove, in illusione di moto perpetuo, il meccanismo del mondo stesso. E se non dico che cosa si recitasse non è per il susseguo del critico, né perché sia — come è — troppo difficile raccontarlo. Lo è. Ma se non lo dico

perché non lo so, perché non conta. L'astrazione rende del tutto inutile dir di che si parla. De fabula narratur.

Si racconta una grande finzione finta, si evoca un grande, lungo, allucinato, allucinante sabba di voci e suoni, e dialetti mescolati e quasi lobotomizzati perché perdessero il senso apparente mentre fluiscono nello Stige strutturale. Ronconi, certo, (lo dico con l'invidia di chi guarda, e senza il risentimento di chi soffre guardando) si è divertito, in maturità di ricerca, a trarre dalla sua smisurata soffitta gli antichi giocattoli migliori, quasi sorprendendosi che ancora funzionano.

Credo che il riferimento d'obbligo, non tanto dal lato formale, ma anche da quello, sia il suo «Orlando». E' illegittimo, lo so. Andreini non è Ariosto. Ma le sue lunghe, interminabili virate accademiche senza versificazione hanno un fascino strano, il fascino di quella renitenza al coinvolgere che tanto indispette, ma anche ben dispone, l'intelligenza di oggi. Ben dispone, perché l'attrazione di un Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione ha perso la forza della estraneità, è proprio attraente, forse come un'operazione meravigliosamente autopunitiva.

Ora mi compete il momento più arduo, riferire degli attori. E non so proprio quale altra strada scegliere, se non la citazione. Non

abdico al mio dovere, dico solo che se Ronconi ha ragione, debbo considerarli tutti come le macchine automatizzate di questo largo palcoscenico, pupi o arlecchini, scalmanati, freddi, volgiosamente votati all'inerzia interiore. Corpi, insomma, cose che hanno magari la loro mirabolante maiuscola, ma restano strumenti di una volontà altra.

Pino Micol era il protagonista della Commedia artefatta dove la vita si tramuta in teatro e il teatro in vita. Luciano Virgilio era il suo antagonista collaborante. Valeria Moriconi faceva anch'essa, con autorità di maschera, la parte di un'attrice o cantante, ma anche personaggio della vita freddissima. Attorno a lei i costumi (di Carlo Diappi) quasi mutavano, i movimenti coreografici trascoloravano in un'interpretazione ottocentesca, oleografica, quasi preraffaellita, dell'antico. Roberto Alpi era il personaggio di Lelio, che fu quello classico dell'Andreini, Giovanni Visentin un intrigante servo Calandro che l'essere attore mutava in forte diversità d'invenzione. Warner Bentivegna un ironico allucinato accademico, Virgilio Zernitz, Quinto Parmeggiani, Giancarlo Prati, Fernando Pannullo, e, e, e, ecc., ecc., il cerchio delle interpretazioni concentriche continua iterativo, e la struttura che si è aperta ha l'aria di non volersi proprio chiudere.

Una giornata sotto il segno di Eduardo

ULTIMI debutti alla Biennale Teatro. Al Goldoni (23.30) tocca a «Mucciana City» un testo messo in scena dalla coppia Santagata-Morganti, due dei più bravi e originali attori della giovane generazione, che dopo anni di lavoro incominciano a ottenere una popolarità meritata. Al Padiglione Germania dei Giardini invece si può vedere l'ultimo lavoro straniero, «Return of sensation» di Michael Laub, un lavoro della Remote Control Productions di Stoccolma.

Ma la star della giornata è Eduardo De Filippo, che presenta alle 16 a Palazzo Labia i video del lavoro della sua scuola di drammaturgia. Si replicano inoltre: «Le due commedie» con la regia di Ronconi (al Malibran 20.30), «Kapputt Necropolis» di «Raffaello Sanzio» (Cantieri Navali, 18.30), «Le Piante» di Padiglione Italia (Padiglione Svizzera dei Giardini, 18.30).