

In collaborazione con
COMUNE DI SAVIGLIANO

STAGIONE 1989/90

**TEATRO
STABILE
TORINO**



Direzione: LUCA RONCONI

STRANO INTERLUDIO

DI **EUGENE O'NEILL**

TRADUZIONE DI BRUNO FONZI

CHARLES MARSDEN	MASSIMO DE FRANCOVICH
PROFESSOR HENRY LEEDS	MAURIZIO GUELI
NINA LEEDS, sua figlia	GALATEA RANZI
EDMUND DARRELL	MASSIMO POPOLIZIO
SAM EVANS	RICCARDO BINI
SIGNORA EVANS, madre di Sam	PAOLA BACCI
GORDON EVANS, a 11 anni	MATTEO ROLFO
GORDON EVANS, a 20 anni	EDOARDO SCATÀ
MADLINE ARNOLD	ALVIA REALE

Regia di	LUCA RONCONI
Scene di	MARGHERITA PALLI
Costumi di	CARLO POGGIOLI
con la supervisione di	GABRIELLA PESCUCCI
Musiche di	PAOLO TERNI
Luci di	MAX KELLER
Regista collaboratore	ANGELO CORTI

Maschere: SALVATORE PLACENTI – Consulenza fonica: HUBERT WESTKEMPER

Consulente per gli allestimenti: CARLO GIULIANO

Assistente alla regia: PAOLO CASTAGNA – Aiuto scenografo: EDOARDO SANCHI – Aiuto costumista: PATRIZIA GILLI

Responsabile degli allestimenti: CARMELO GIAMMELLO

Direttore di scena: COSIMO MOLITERNO – Allestimento luci: GIANCARLO SALVATORI

Capo macchinista: ROMANO DAEDER – Macchinisti: ANTIOCO LUSCI, GIUSEPPE PREMOLI

Elettricista: SANDRO MARTINO – Fonico: GIUSEPPE BONO

Capo sarta: LAURA DAEDER – Truccatore: PIETRO MASTROPAOLO – Attrezzisti: CLAUDIO CANTELE, MARCO ANEDDA

Segretario di campagna: FIORENZO ANEDDA

Costruzioni scenografiche: SCENOTEK, Firenze – Costumi: TIRELLI, Roma – Parrucche: ROCCHETTI, Roma
Calzature: L.C.P., Roma – Foto di scena: MARCELLO NORBERTH, Roma

La scelta di *Strano Interludio* è nata principalmente dal desiderio di cimentarmi con un autore che non avevo mai affrontato fin qui, dalla considerazione che egli ha appartenuto, e forse continua ad appartenere, ad una certa tradizione interpretativa italiana oltre che europea più che americana e dalla riflessione sull'indubbia ripresa di interesse nei confronti di O'Neill, che si può constatare in molti paesi ad alta tradizione teatrale.

La fama dello scrittore, straordinaria fra gli anni Quaranta e Cinquanta nacque certo dal fatto che egli era stato uno dei pochissimi autori stranieri autorizzati dal fascismo a circolare in Italia, sia pure in nome di una speciosa, anche se non fittizia, origine irlandese della sua famiglia, che ne faceva uno scrittore non «nemico».

Resta il fatto che di tutti gli scrittori in lingua inglese fu quello che rimase inserito nella memoria dello spettatore italiano più a lungo e durevolmente e fu certo il tramite dei molti Miller e dei troppi Williams che approdarono sulle nostre scene appena finito il conflitto.

Riprendere *Strano Interludio* era quindi un poco chiedersi che cosa fosse ancora attuale (nel senso dell'originalità) e che cosa fosse vivo (nel senso di una sorta di continuità storica, di una parentela avvertibile con tante istanze della nostra cultura) di un teatro le cui fortune erano state prevalentemente legate a un periodo di curiosità culturale che non aveva sempre né voluto né saputo selezionare e ad un momento di «americanità» del gusto italiano durato abbastanza per consentire o sollecitare importazioni di ogni genere e tipo.

Vecchio problema è, infatti, quello della «cultura» di O'Neill. Un autodidatta di genio? Un frutto di Princetown? Un assimilatore un poco caotico e un curioso vorace, suggestionabile, ma distratto, delle opere di un'Europa di tutte le epoche, non sempre individuate con precisione? O, infine, espressione emblematica ed esponente tra i più alti dell'autentica mentalità puritana americana?

La lettura di molte opere di O'Neill rende all'orecchio europeo, infatti, un suono a volte stridulo di imparaticcio: non è sempre possibile evitare l'impressione che, nei suoi drammi, tanti elementi del nostro patrimonio culturale vengano assunti con eccessiva rapidità e trasformati in mere occa-

sioni di dibattito e in perfino un poco rozze cellule tematiche da sottoporre a spesso grevi e ridondanti variazioni. Nietzsche, Schopenhauer (dei grandi psicanalisti, Jung in testa, nemmeno si dice) affiorano qua e là un poco dovunque e, in taluni drammi, in dosi da cavallo; sempre trattati (meglio: impiegati) come efficaci e comodi passepartout, sovrapposta ai quali ogni azione acquista maggiore risalto. Non è quindi l'elemento «colto» che ci preme indagare in questa drammaturgia di alti e di bassi: ma precisamente ciò che riesce a strutturarne la forza e a imbragarne le indubbe pletoricità.

O'Neill risulta, sulla scena, scrittore di grande vitalità e prepotenza: nei personaggi, come nelle situazioni del suo teatro, passa sempre una vita autentica e anche dove la sua irrefrenabile tendenza al simbolo gli prende la mano, la meticolosità della definizione spazio-temporale o delle indicazioni ambientali e sociologiche riporta tutto ad una dimensione di quotidiano e di reale che suggestiona, inevitabilmente e infallibilmente, la fantasia mimetica dello spettatore.

(C'è qualche eccezione sporadica a tutto questo: *Lazzaro rise*, ad esempio: ma si pensi a quanto realismo permea e intride la parabola de *L'uomo scimmia* o il mito politico di *Imperatore Jones*, due fra i suoi testi più ricchi in simboli e più spinti verso la metafora).

Strano Interludio, che molti critici, almeno fino agli anni Sessanta, vorrebbero fosse il capolavoro di O'Neill, è certamente da porre nel numero delle opere nelle quali egli ha più copiosamente disseminato i temi della sua ricerca e più rigorosamente impegnato il suo talento nell'illustrazione e nella difesa della sua convulsa, amara, luttuosa ma avvolgente poetica. Poche opere come *Strano Interludio* documentano l'idea di teatro di O'Neill, nata prima che da una concezione drammaturgica, da un'esigenza etico-teorica rivolta caparbiamente all'esame del destino dell'individuo e nel significato del suo passaggio nel mondo. Figlio del puritanesimo americano come pochi altri scrittori d'oltre oceano, O'Neill vide nel teatro sempre un luogo di esorcismi e insieme di spettri. Nata nell'ambiente del teatro stesso, e maturata nella condizione «irregolare» della malattia, la vocazione drammatica di O'Neill ha sempre

portato con sé i segni di un'accentuata morbosità, è sempre stata segnata dalle orme di una personale, solitaria, nevrotica patologia, anche se l'intrusione autobiografica nei drammi è evento abbastanza tardo nell'opera di O'Neill e corrisponde al momento della piena acquisizione da parte sua dei propri mezzi espressivi. Proprio in *Strano Interludio* è stato ravvisato uno dei drammi più diffusamente autobiografici di O'Neill, ma non è da questa possibile suggestione che siamo partiti per il nostro lavoro.

In *Strano Interludio* ci ha attratto, prima di ogni altra cosa, la concezione romanzesca dell'opera. Per quanto in O'Neill abbondino situazioni da romanzo, in *Strano Interludio* è l'intera vicenda ad essere stata tratta con l'evidente utilizzazione di strumenti assai più tipici del romanzo che del teatro: primo fra tutti, l'estensione data alla storia, trasformata in una piccola saga; e, insieme con questo elemento particolarmente interessante, la stranezza di una vicenda che si svolge in un tempo solo in parte «storico» e finisce col collocare i personaggi in un futuro fittizio, che tuttavia l'autore non rappresenta profeticamente, bensì realisticamente.

C'è alla base della storia di *Strano Interludio*, una contraddizione che finisce col costituire una sorta di scommessa per chi deve affrontare l'opera sulla scena. La vicenda, è noto, inizia nel 1918, al termine della prima guerra mondiale: ma si protrae nel tempo per più di trent'anni, ed essendo stata scritta nel 1928 finisce con lo svolgersi, per un lungo arco di anni, in un'epoca che O'Neill non sapeva che cosa avrebbe portato con sé: di qua, ovviamente, un'America che non conosce la grande crisi del '29 né la seconda guerra mondiale...

I personaggi di *Strano Interludio* vivono in un tempo che non ci fu mai e che pure scorre nel dramma come se fosse il tempo della storia.

All'epoca in cui O'Neill scriveva *Strano Interludio* la psicanalisi era un argomento che appassionava gli americani che la trattavano alla stregua di una scoperta nuova e sensazionale. O'Neill non apprezzò mai molto le teorie di Freud, com'egli ebbe ripetutamente occasione di dire, sottolineando questa sua indifferenza davanti ai critici che trovavano nella sua opera anche troppo frequenti richiami alle teorie del

medico viennese: ma fu, per sua stessa ammissione, sempre fortemente suggestionato dalle teorie junghiane, dalle quali trasse sicurezza nel trattare quelle sue psicologie scoperte, fondate prevalentemente sull'emozione e meno, sebbene spesso analiticamente rappresentate, sulla presenza di un pensiero cosciente: «Le nostre emozioni, ebbe a scrivere, non sono solamente il risultato della nostra esperienza individuale, ma anche dell'esperienza, attraverso i tempi, di tutta quanta l'umanità». O'Neill ricava da Jung la fascinazione per l'*inconscio collettivo*, dalla quale deriva in gran parte la sua tendenza a generalizzare le psicologie dei suoi personaggi, attribuendole a ogni uomo e a ogni donna.

Sono stati motivi come questi che ci hanno suggerito la nostra lettura di *Strano Interludio*.

Se c'è un tema di base, in *Strano Interludio*, crediamo di averlo individuato nella celebrazione della vita come istinto e nella sua traduzione, in termini morali, nell'esaltazione dell'egoismo, della sopravvivenza a qualunque costo: non per nulla, diremo subito, il vero sconfitta del dramma è il personaggio più generoso, Darrell.

Ma si pensi ai personaggi femminili: di Nina, certo, occorre dire in maniera particolare, così capace com'è di progettare la propria vita a spese di quella altrui, ma nello stesso tempo, di saper organizzare la propria esistenza in maniera da trarne il massimo vantaggio col minimo di dolore suo e degli altri e senza nemmeno chiudere gli occhi sul significato dei propri gesti e comportamenti; anzi, traendo invece da essi la forza per ogni passo successivo e per ogni atto da compiere: capace di sottomissione come di rivalsa, di ribellione come di rinuncia e conciliazione, sempre animalescamente tesa nell'affermazione della propria vita.

E anche la signora Evans, personaggio mirabilmente individuato da O'Neill, appartiene alla schiera degli egoisti a fin di bene: vissuta fra le mostruosità e i tormenti di una vita segnata dalla follia, è stata capace di conservare la lucidità necessaria a sfuggirle e la forza di opporsi alla distruzione. E anche lei, dopo aver preteso il delitto, trova in sé tanta coraggiosa dolcezza perché deve salvare la vita di Nina.

Che *Strano Interludio* sia, a modo suo, una celebrazione dell'egoismo come strumento indispensabile alla vita che non vuole soccombere o che intende affermarsi contro ogni avversità ne è prova, appunto, il terzo atto, nel quale non v'è che un confronto: quello tra Nina e la signora Evans, la madre di Sam. La materia è di quelle che nutrono la più affannosa letteratura popolare, la più sollecita di affetti e delle loro pe-

tizioni: O'Neill l'ha trattata con una frontalità bellicosa e niente affatto schiva di effetti, e il risultato è un momento di teatralità assolutamente singolare che le deriva dalla nettezza e dalla precisione e anche dall'insistenza con la quale l'autore utilizza e, vorremmo dire, smaschera il suo meccanismo teatrale.

Tecnica, questa, che è un altro dei motivi dell'attrazione esercitata da questo dramma, nel quale le situazioni comiche abbondano. O'Neill è incapace di grottesco: il segno che deforma, il colore che smaschera, la linea che rimanda ad altro, gli sono estranei: del resto lui per primo rifiutò sempre, e sdegnosamente, qualunque anche lontano apparentamento con il teatro espressionista. La comicità in molti suoi drammi, anche se a noi interessa quella di *Strano Interludio*, nasce dall'adozione, in essi, del meccanismo e della meccanicità propri della commedia *tout court*: modello, in questo senso, è l'organizzazione delle scene dell'atto ottavo, che pure si conclude in tragedia. Così la tendenza a usare il comico in funzione moderatrice di un tragico che l'autore stesso sembra sospettare a volte di artificiosità, consente di scoprire il versante della «normalità» in personaggi dei quali abbiamo detto che sono sostanzialmente simbolici e marcatamente esemplari.

Ci pare che sia soprattutto Marsden a giovare di questo atteggiamento moderatore: rara sagacia di scrittore, invero, trattandosi di un personaggio nel quale la tendenza all'oratoria è funzionale al suo significato. Ma a Marsden O'Neill riserva ed attribuisce riflessioni che lo riportano nel dominio dell'ordinario e lo sottraggono ad una dimensione meramente predicatoria: esemplare, sotto questo profilo, il Marsden dell'atto quinto, dove il suo puritanesimo lo conduce dall'elogio della madre morta, ritratta come un campione di vitalità tutta americana, alla ripugnanza per «il puzzo di vita umana» che sente nella casa di Nina. Del resto, a lui spettano situazioni che sono francamente «comiche» e tipiche addirittura dei più sbrigliati generi comici: è, ad esempio, sempre lui che «arriva in tempo» per salvare Darrell da qualche pericolo o per risolvergli insperatamente qualche situazione complicata.

Più problematica, e impegnativa la strutturazione a segmenti che presenta l'azione: da risolversi, sulla scena, in una continuità che rispetti contemporaneamente l'opposizione dialettica dei personaggi e la compattezza narrativa del dramma. Non sono solamente nove atti a costituire una difficoltà: ma occorre pensare che ciascuno di essi (con la sola eccezione del terzo, la cui azione è unica) allinea una serie di momenti

che trovano ordine soltanto da un rigoroso controllo dei tempi e dei ritmi e ricevono significato nella omologazione generale con tutto ciò che li precede e li segue all'interno del dramma. I personaggi di *Strano Interludio* sono, nella loro acribia autoanalitica, fra i più coerenti e compatti della scena moderna, e occorre seguirli con gradualità e minuzia nella loro più che trentennale evoluzione.

Quale tipo di recitazione adottare per *Strano Interludio*?

La minuziosità analitica (e autoanalitica) dei personaggi non è detto che corrisponda ad una qualche esigenza inevitabile e imprescindibile di realismo psicologico; la direzione metaforico-simbolica che i personaggi seguono lungo il percorso dell'intero dramma implica, più che non autorizzi, la loro sottrazione all'ambito di ogni mimesi veristica o imitante il vero. Di qua la necessità di individuare uno stile recitativo che rispettasse l'ipotesi complessiva di una lettura prevalentemente indirizzata alla utilizzazione delle strutture drammaturgiche e che anche le sottolineasse, attraverso la scansione del dialogo in una ricerca di significazioni generali e non particolari: perché indispensabile è certo rilevare la tipizzazione sociologica dei personaggi di *Strano Interludio* ma, nello stesso tempo, necessario è impedire a ciascuno di essi di finire nella caratterizzazione troppo marcata a scapito del suo significato strutturale. Così Marsden non è solamente innamorato di Nina, ma è uno scrittore nel quale agiscono soprattutto la moralità puritana e la tendenza all'enfasi oratoria; Darrell non è solamente l'amante di Nina e il padre deluso di Gordon, ma è chi, da una prospettiva di scienziato, smonta le psicologie di quanti gli stanno intorno e ne porta alla luce i meccanismi.

Pertanto non era la sfumatura interiore quella che interessava trovare, ma la nuda tensione, la rispecchiante lucidità di una parola che fosse insieme enunciato e vibrazione, ragionamento e metafora, logica e delirio.

Della particolarissima «forma» di moltissime battute, molto è stato detto. Il problema del ricorrentissimo *décalage* fra il pensiero pensato per sé e la parola pronunciata per gli altri è di quelli che richiedono soluzioni drastiche. Sotto la maschera, i personaggi li abbiamo quindi immaginati soli, e quando pensano, lo fanno ad alta voce. Del resto *Strano Interludio* non è dramma sommerso e richiede, dalla ribalta, un'enunciazione spiegata: mezzevoci e mezzetinte sarebbero certo incompatibili con essa.

Una difficoltà che si impone con prepotenza quando si deve inscenare *Strano In-*

terludio è indubbiamente quella di «inventare» una compagnia di attori in grado di essere o giovanissimi, nella prima parte, o convenientemente maturi nella seconda: la lunga durata della vicenda alla quale corrispondono i nove atti del dramma esige che, partiti ventenni o poco più, si ritrovino, alle soglie della vecchiaia al termine della loro storia.

Questa nostra messinscena utilizza una compagnia di attori quasi tutti assai giovani, e la scelta è stata il frutto naturale e spontaneo della riflessione che è più facile

invecchiare un attore giovane che ringiovanirne uno che giovane non è più; ed è ovvio riconoscere che attori giovani non possono che esaltare quella vitalità istintiva che abbiamo individuato come note dominanti dei personaggi di *Strano Interludio*.

La giovane età degli interpreti, inoltre bene si addice a quelle parti del dramma che si svolgono in un tempo che diremo «reale», quello dei primi anni della vicenda, quando O'Neill ambienta fatti e personaggi in epoche storiche ben precise: è una

«vera» giovinezza che si vive in quegli atti, immediatamente successivi alla prima guerra mondiale; a partire da un certo momento, si sa, la storia si sviluppa in anni che lo scrittore nemmeno si preoccupò di immaginare e restano immersi in un'atmosfera fittizia e, in una certa misura, favolistica, alla quale può non essere del tutto estranea la presenza di attori che recitano personaggi che, sotto più di un profilo, sono artefatti.