

Debutta alla Biennale il nuovo spettacolo di Ronconi: il lavoro sullo spazio scenico convince più di quello sul testo di Andreini

Com'è metafisico questo barocco

Aggeo Savioli Nostro servizio

Forse Le due commedie in commedia di Andreini diretto da Luca Ronconi è caricato di troppe attese e responsabilità per non suscitare, alla verifica dei fatti, una certa delusione e un vago imbarazzo. Situato al culmine di un festival dellinguaggio», e per sottotema specifico «Nei teatro del teatro», esso è anche destinato ad aprire — all'Argentina — la stagione 84-85 del Teatro di Roma, che a sua volta inalbera l'ambiziosa insegna Dalla Commedia dell'Arte al Varietà». E scusate se è po-co. Ma forse, appunto, le impostazioni programmatiche non si addicono molto ad un regista pur geniale ma im-prevedibile come Luca Ron-

Senza dubbio, Le due com-medie in commedia hanno a che vedere col «Teatro del teatro». E l'opera di Giovan Battista Andreini, nel suo insieme, si colloca all'incro-

cio fra Commedia dell'Arte e Barocco. Attivo per oltre mezzo secolo, tra la fine del Cinquecento e la metà del Seicento, figlio di genitori già illustri, egli è attore, capocomico, organizzatore culturale (come oggi si direbbe), frequenta con successo — italiano ed europeo — i più diversi generi letterari e teatrali. E del teatro directione del compositione del fende, con abili argomenti, la dignità, nei calamitosi tempi della Controriforma. Lo stesso prolodo de Le due commedie suona (cosa peraltro non nuova) come una copertura del testo di cui si esaltano i supposti scopi morali o edificanti.

Non è comunque il lato polemico (o politico), l'inqua-dramento storico di Andreini e della sua produzione a poter interessare Ronconi non a fondo, almeno); quanto, piuttosto, il gioco verbale e spaziale (ma qust'ultimo, soprattutto) che il lavoro implica, la sua teatralità al quadrato o al cubo, l'ambi-

mento continuo fra individui reali o che tali si presumono, personaggi, ruoli, at-

Riassumere in breve il soggetto stravagantissimo» (definizione d'autore) è quasi impossibile. Basti rammentare che, all'interno della vicenda principale, radicandosi strettamente in essa, si recitano due commedie, l'una affidata ad una congrega di Accademici, ossia dilettanti, gente di rango o servi che siano; la seconda ad una compagnia di Comici itine-ranti, cioè professionisti. Ma, l'una dopo l'altra, entrambe costituiscono una duplice «trappola» della cattiva co-scienza del committente, Rovenio ovvero Durante, ricco signore non più giova-ne, dal passato denso di nere ombre: sedusse e vilmente abbandonò l'innamorata Arminia, ovvero Florinda, la quale rischiò poi la morte per mano del proprio padre; ridusse a mal partito (e anzi credette d'averlo ucciso) il fanciullo Mirindo ovvero Lelio, sorpreso in innocente intimità con la sua figlioletta Lidia. Non basta: al presente, Rovenio circuisce la bella Solinga ovvero Dardenia, che avverse peripezie hanno separato dall'amato Partenio ovvero Fabio, ora membro della compagnia dei Co-

Lelio e Lidia nella prima commedia, Arminia nella seconda, espongono sotto tra-sparenti metafore i loro patimenti. E per due volte Rovenio si ritrova con le spalle al muro. Dovrà accettare i ma-trimoni di Lidia con Lelio, di Fabio con Solinga, e lui stesso andrà a nozze riparatrici con Arminia. Del resto, se parecchio sangue fu sparso, negli anni trascorsi, per colpa o per diretta azione di Rovenio, nessuno è morto: nemmeno Alidoro ovvero Zelandro, il padre di Lelio, che Rovenio lasciò sul terreno d'un aspro duello, e che parteciperà anche lui del lieto fi-

ne generale.

Nella rappresentazione de
Le due commedie in commedia, a imporsi è l'impianto
scenografico (firmato da
Margherita Palli) che col suo corpo centrale si prolunga fino a mezza platea: sopra di esso, scivolano all'occorrenza piattaforme mobili, a si-mulare barche e barconi (spicca su tutti quello dei Co-mici), giacchè i casi si fingo-no in Venezia. E un disegno urbano di Venezia, ma tutto stilizzato, si accenna me-diante i vari incastri di strutture verticali quadrangolari, dove si aprono balconi o palchi di teatro. Una pedana al-ta, servita da scale, piccole passerelle diversamente di-sponibili e altri supporti de-limitano i luoghi delle «commedie nella commedia», che

gua commistione, lo slitta- 'noi in platea vediamo recitars i dal fronte o dal r etro, in prossimità o in lontanan-za, mentre quelli che, sulla scena fanno da «spettatori», si schierano pur essi davanti, di dietro, di lato, secondo le occasioni. Domina un colore chiaro, di legno o materiali affini; tinte differenziate si colgono in tre enormi arazzi, sistemati su altrettanti telai, la cui funzione rimane misteriosamente decorativa. E se certe immagini «di gruppo» (eleganti ma fredde) rimandano alla pittura secentesca (ma i costumi di Carlo

Diappo svariano fino al Settecento), dalla visualità dello spettacolo le volute, le ridondanze, le meraviglie del Basembrano escluse. Prevale, invece, una geometria lineare, astratta, presso-

chè metafisica.

Ma, in tanti colpi d'occhio, il linguaggio parlato si ritrova a disagio anche a prescindere - temiamo men che mediocra acustica del Malibran. La scrittura di Giovan Battista Andreini, seppure semplificata risulta al lettore un deliziose pasti-che di modi elevati e bassi, Italiani e dialettali, di falso tragico e di comico autentico, di lazzi grevi e di bisticci retorici: vi si avvertono, mescolati e controllati, l'esperienza di penna e la pratica scenica. Tutto ciò risulta poco godibile all'orecchio del pubblico, salvando alcuni squarci, come il dialogo Arminia (Valeria Moriconi)-Lelio (Roberto Alpi), con il racconto delle rispettive sventure. Ma la Moriconi, poi, è forse l'unica ad aver capito e ad esprimere la «iperteatralità» della situazione: quando, ad esempio, impugna il suo stiletto, sa bene, e ci fa sapere, che quella è proprio un'arma da teatro, come da teatro è il suo nome. Diremmo che, al contrario, Pino Micol prenda troppo alla lettera l'ingrata parfe di Rovenio, cavandone un fosco profilo di vittima-carnefice dell'epoca controriformistica, figurativamen-te apprezzabile, ma monoto-

Lo stile degli Accademici, infine, qui non si distingue granche da quello dei Comi-ci; la commedia di questi ultimi, in particolare, è al-quanto tirata via, in una confusione mica tanto allegra. La compagnia nel suo complesso — quella, inten-diamo, del Teatro di Roma e di Luca Ronconi — denuncia scarsa omogeneità e notevoli dislivelli. E gli elementi giovani, purtroppo, non danno il migliore degli apporti. Tra i meno giovani, emerge co-munque Gian Campi, ottimo munque Gian Campi, ottimo attore veneto, mentre fra gli altri citeremo Luciano Virgi-lio, Warner Bentivegna, Gio-vanni Visentin, Virgilio Zer-nitz e Fernando Pannullo. Le musiche, infine, sono a cura di Paolo Terni. DAL NOSTRO INVIATO

VENEZIA — Conv.vono in Luca Ronconi due anime, l' intellettiva e l'immaginativa, la razionale e la fantastica: la prima è arcigna, caparbia, punitiva verso sé e gli altri; la seconda è ilare, estrosa, dispensatrice di teatralissimi svaghi.

La prima è l'anima che alla riproposta de Le due comedie in comedia di Giovan Battista Andreini, capolavo-ro dimenticato del nostro teatro barocco (1623), esige che non si sopprima neppure una virgola dell'originale (risultato: quattro ore e un quarto di spettacolo); che non si ammoderni nemmeno un ribobolo, un lazzo gergale, un motto macaronico (risultato: un buon quarto dello spettacolo è incomprensibile a chi non sia un filologo o uno storico della lingua); che non si snellisca del più infimo ruolo la distribuzione della vicenda in trenta personaggi (risultato: una messa in scena del costo di 1 miliardo, a quanto ci è dato sapere).

E' sempre quest'anima, cui fa da zavorra qualcosa di severamente calvinista, a decidere che la storia di un ricco mercante veneziano, un tal Rovenio il quale offre, a sé e ai suoi, diuturni spettacoli teatrali e in due tra i molti scopre non solo tracce dei propri giovanili misfatti, ma addirittura le vittime dei medesimi, con tumultuose agnizioni e vistosa catarsi finale. sia una cupa metafora delle inquietudini dell'uomo controriformista; che quindi il meccanismo del teatro nel teatro, tre volte qui coniugato, non sia un gioco di eleganti rifrazioni tra illusione e realtà, raffinata occasione di sorpresa e meraviglia, gustoso pretesto per parodie drammaturgiche, ma specchio di contrizione per anime colpevoli, piagate dal rimorso; che insomma l'attore-capocomico-scrittore Andreini non fosse uno smaliziato e un poco cinico professionista della penna e della scena (scriveva non a caso ogni sorta di copioni a seconda dell' urgenza del vivere), ma quasi un drammaturgo moralista del Gran Secolo, emulo in

Il regista diviso tra la sua metà calvinista e un po' arcigna e l'altra metà ilare e estrosa. Uno spettacolo lungo oltre 4 ore, costo un miliardo. Difficile, ma bellissimo da vedere. Pino Micol tramutato in peccatore. Trascinante la Moriconi

ventiquattresimo del prediletto Calderon de la Barca.

Per fortuna salta fuori a questo punto l'anima immaginativo-fantastica del Nostro, ed allestisce il più rapinoso spettacolo visuale che si
possa ammirare di questi
tempi: una Venezia di calce e
legno, grigia tutta e marrone
tra torri, palchi e «machine»:
le galee squadrate e tozze con
cui vi si approda da Costantinopoli dopo lunghi traffici o
vi si ritorna, stagione dopo

stagione, stremati dalle tournées; le gondole-portantina in cui si celano solinghe bellezze; gli alti massicci telai della filanda di Rovenio, con i loro arazzi intessuti a metà, che fanno, di continuo mossi e atteggiati, da quinte o da fondali all'azione; e panche, sedioline, scale mobili, pedane, soppalchi, tutto un mosaico di «stazioni» variamente riatteggiate in cui si affastellano i turbinosi spettacoli dei Comici Appassionati e

quelli, incerti e goffi, degli Accademici dilettanti.

Quando è alle prese con questo sottomondo di maschere e zimarre, di palandrane e stocchi, così falotico eppure così vero e dolente, il mondo insomma del retropalcoscenico, l'anima estrosa di Ronconi dispensa tesori di malinconica eleganza: basti citare l'arrivo degli Accademici, tronfi e alti sui loro coturni neri, cinti di alloro, avvolti nelle tuniche color por-

pora; o la stupenda scena notturna del Comici nel loro stanzone di locanda, sdraiato ognuno sul suo lettino, tra lumi fiochi, il nodo dei rimpianti in gola che presto erompono nel complice stupore dei compagni; e ancora la grande sequenza corale della prima esterrefatta scoperta di Rovenio, al termine della prima commedia, un parapiglia perfetto, una calcolatissima serqua di svenimenti, aggressioni, riappaci-

ficazioni a mezza luce, tra Caravaggio e Rembrandt.

Quanto agli attori Rovenio-Micol è come ghermito dal Ronconi «nero» e tramutato chissà perché in un peccatore scosso dal demone della colpa prima che essa venga a tutti svelata. Ma gli altri sono fortunatamente lambiti dal tocco vivificante del regista e a quello aggiungono la loro personale sensibilità: così l' impetuosa, trascinante Armi-nia della Moriconi (come si respira quando lei è in scena), il tenero, stupefatto Zelandro di Luciano Virgilio, e la quasi rivelazione della serata, il Lelio di Roberto Alpi di una stringente precisione d'effetti.

Un poco in ombra a causa del suo ruolo, quello dello scrivano Filino, ma sempre fine il Bentivegna, gustosi il Pannullo e lo Zernitz come Accademici, il Mezzera e il Parmeggiani quali Comici. Assai scadenti in varie parti minori giovani attori e attrici presi con malriposto calcolo dall'Accademia, dove, se si studia, farebbero bene a continuare a studiare.

Caldissimi applausi finali, ma di un pubblico di addetti ai lavori e di fedeli al regista, assai sfoltito dalla dura ma-

Guido Davico Bonino

BIENNALE Ronconi riscopre Andreini

Due commedie in una ovvero un grande specchio del '600

di Odoardo Bertani

VENEZIA. La prima metà del Seicento, per quanto concerne la storia della commedia dell'arte, annovera la figura di Giovan Battista Andreini, duce della mobilissima Compagnia dei Fedeli e per proprio conto irrequietissimo oltre che a prodigarsi come attore (avendo scelto l'abito di Lellio) e scrittore, si mosse all'interno del mondo letterario barocco (come altri e del pari illustri compagni) con grande VENEZIA. La prima metà del illustri compagni) con grande agilità di penna; e, quasi che il teatro fosse una estesa tastiera, ne percorse tutti i generi favoriti, badando, con le sue 31 opere, anche a far "nosue 31 opere, anche a far "politica", nel senso non solo rendersi gradito o stimato, ma di difendere l'azione di quel mestiere, cui si dedicò per ben

57 anni.

Uomo di lettere e di letture, l'Andreini; conoscitore di musica come di spessori linguistici e di strutture e di teniche espressive. Nel 1623, qui a Venezia, rappresento "Le due commedie in commedia", a ribadire una distanza dia", a ribadire una distanza (piuttosto trascurata dai pas-sati studiosi del fenomeno) dalla Commedia dell'Arte dalla improvvisazione grosso-lonamente intesa e dall'ato scurrile che intorbidò manifestazioni meno storicamente incisive, anche se rimaste co-me etichetta.

Tre commedie dunque, in una La labirintica trama può ben semplificarsi, se ci si re-stringa all'intendimento, che vorrei proporre di definire: laboratoriale. Infatti, se il plot sostenitore è quello del ricco Rovenio che, innamorato, fa ogni sera recitare in casa sua una commedia, ecco la stravagante iniziativa esemplificata da una prima rappresentazione, sostenuta da un sodalizio di accademici, e da una seconda, dimostrata da una compagnia di profesda una compagnia di professionisti. Ed ecco la curiosità linguistica, perchè tanto gli accademici si sforzano insuf-

ficientemente e ridicolmente di parlare basso e pluridialet-tale, tanto i comici se ne in-nalzano fino al latino. Il copione è, dunque, anche un crogiolo linguistico, in cui vocaboli e sintassi subiscono contaminazioni e modificazioni, per difetto o per eccesso, fino a trasbordare un metalinguaggio, lontano da ogni li-vello medio di comunicazione; e, ribadisco, non è soltanto en-fasi consonante al periodo storico, ma scarto dovuto a intenzioni ora ironico-satiriche ora sottilmente autodifensive. Andreini vi celebra la propria cultura attraverso le molte e coperte citazioni (si noti, per inciso, la frequente cura di moduli plautini, radunando parole con la medesi-ma consonante iniziale), e vi esalta la propria abilità di compositore in grado di go-vernare una "stravagantissi-ma" trama (che è poi una giudiziosissima apologia).

Un'apologia. Il teatro, infatti, è qui usato come mezzo di redenzione. Noi, venendo dopo Freud e dopo Pirandello, possiamo essere incantati che la influenza e la rappresentazione ha su alcuni personaggi e ultimamente sul prosentazione ha su alcuni personaggi e ultimamente sul pro-tagonista, Rovenio, il quale sembra cercare, dice bene G.D. Bonino, una rimozione di giovanili colpe; e non meno possiamo essere ammirati da questo vertiginoso gioco di te-atro nel teatro, di personaggi doppi, di finzioni a maschera di realtà, di consapevoli trasferimenti al verbo scenico, di memorie e passioni. Ma ecco: al teatro viene affidato il compito di rivelare e non di perdonare, di condurre a pen-timento a conversione pallo timento e conversione nella vita reale. Le due commedie diventano un pretesto, affin-che l'ambiguità si dissolva e l'animo si restauri.

C'è un sottopalco di violenze, di menzogne, stupri e tra-dimenti; c'è un fondale nero in questo salto trittico che la

rappresentazione a mano a mano deve rendere meno cupo, per concedersi almeno una brevissima smorfia fina-

Il teatro come specchio del-la vita, è maestro: funzione pedagogica che non a caso l'Andreini dichiarava nel prologo e realizzava nel copione, considerando che non tutti sentivano tanto odore di in-censo nell'arte dei Comici, vuoi su basi teoriche, vuoi per costatazione di eccessi sceni-ci. Il registro dell'Andreini, almeno nelle sue nove com-medie, è altro e alto. Rivela un intelletto acuto e fortemente immaginoso, una feb-brile ricerca di quella mera-viglia che un altro Giovam-battista, il Marino, dichiara-va essere il fine del poeta. Di

sicuro, il Marino non avrebbe mandato l'Andreini, sicurissi-mo figlio d'arte, ma lontanissimo da ogni ripetitività, "al-

la striglia".

"Le due commedie in commedia" hanno tutte le carte per stupire. Qualche motivo è già stato reso evidente; si può gia stato reso evidente; si può aggiungere quello relativo al trattamento del tema dell'amore, che o ha del torbido o dell'incauto o del drammatico; l'amore — che qui non trova mai parole vive e fresche è sempre attraversato dal-la crudeltà o dall'inganno.

Ma la dotazione maggiore va, direi, alla "provvisorietà" delle due commedie, al loro non consistere autonomamente e al loro riflettere, in definitiva, un tema tragico di rapporti umani. La serietà e la nobiltà di questi Comici, commendevolissima, sembra accettare una situazione deflagrante e non trovare la via della gaiezza piena.

E' quest'ombra, che forse si allunga anche troppo sullo spettacolo allestito da Luca Ronconi per il Teatro di Roma. Cinque ore tonde di rap-presentazione, della quale conviene discorrere a parte.

BIENNALE TEATRO / Il regista ha presentato al Malibran «Le due commedie in commedia» di Andreini

Ronconi: una «maratona» nel Barocco

Il complesso testo del Seicento è proposto dallo Stabile di Roma in un mastodontico allestimento della durata di cinque ore - Fra i protagonisti Valeria Moriconi, Pino Micol, Luciano Virgilio, Warner Bentivegna

VENEZIA — Eccoci alia serata vertice della Biennale tro nel teatro, come si sa, era tazione, al Malibran, della più grossa produzione italiana di grossa produzione italiana di guesto festival, Le due commedie in commedia di Giovan Battista Andreini, mastodon-tico spettacolo del Teatro di presentasse allora, conoscevadie in commedia di Giovan Battista Andreini, mastodonico spettacolo del Teatro di Roma, regia di Luca Ronconi. Ma prima di riferire dei risultati contraddittori (e per noi piuttosto deludenti) d'una serata durata cinque ore, intervallo compreso (tre quarti d'ora, per riprendere fiato) e finita poco prima delle due di notte, riteniamo utile, a comodo del lettore, inquadrare un testo particolarissimo come quello dell'Andreini nella cornice del dell'Andreini nella cornice del suo tempo teatrale e in quello di una nostra personale e ma-gari discutibilissima ipotesi.

Il teatro del Seicento aveva già individuato lo specchio gia individuato lo specchio ustorio in cui si sarebbe consumata non tanto la propria distruzione, ché anzi il grande gioco si sarebbe prolungato per secoli ancora; quanto la fine o lo smontaggio conclusivo e catastrofico dell'illusione, come doveva avvenire nel nocome doveva avvenire nel no-stro secolo, innescata la mic-cia dall'artificiere Pirandello. Mettere una ribalta su una ribalta e magari un'altra ancora dentro questa seconda: da un tale congegno di scatole cinesi si sarebbe inevitabilmente svi-luppata, col tempo, un'alchimia distruttiva o meglio corrosiva, che avrebbe a un certo punto generato una grande vampata, da mandare tutto in

la, prima, da quell'azione di acidi o, se preferite, da quel-l'incrocio di raggi usciti dal fuoco di specchi contrapposti, ecco un fumigare di fantasmi, uno svariare di splendidi colori, una cascata di fluidi dia-manti, un inarcarsi di prodigi, simmetrico all'alzarsi del sopracciglio di chi guarda stupi-to. Questa meraviglia, questo -monstrum-, è il teatro

Le tre dimensioni dei comici dell'Arte

mentale e improvisato si presentasse allora, conosceva-no ogni segreto, cavarne altre possibilità tecnico-fantasti-che, in chiave soprattutto di tragicommedia, con copioni magari abborracciati, tumul-tuosi brogliacci, ma dai quali oggi si sprigiona un interesse tuosi brogliacci, ma dai quali oggi si sprigiona un interesse strano, romanzesco. E fu un tipico figlio d'arte, Giovan Battista Andreini, i cui genitori erano stati la grande Isabella e Francesco, il celebre capitano Spavento della Valle Inferna, fra i primi a sfruttare, appunto ne Le due commedie in commedia, questa doppia e in commedia, questa doppia e janche triplice dimensione del teatro.

Territorio di pochi anni, i al centro (perno su cui girano di contro della commedie).

Seguirono, di pochi anni, i al centro (perno su cui girano francesi, il Baro con Célinde anche le altre due commedie) (1629), Gougenot e Scudéry Rovenio, ricco avventuriero (probabilmente nel 1632) con due «pièces» dallo stesso tito-lo: La comédie des comédiens. La struttura è simile: una commedia incastrata nell'altra, una commedia che s'interrompe per dar spazio a una secon-da di cui gli interpreti della prima diventano spettatori; lo svolgimento della commedia interna che influisce sulla con-clusione della commedia esterna, quella che fa da conteni-

Un gioco per parlare soprat-Un gioco per parlare sopratutto di teatro, per rappresentarne la vita segreta e difenderla dagli attacchi e dalle denigrazioni di cui era oggetto in quel secolo. E ha ragione Laura Maranini quando, ripubblicando i tre testi francesi (su cui d'altronde l'influsso degli italiani è evidente) scrive che italiani è evidente) scrive che essi probabilmente suggeriro-no a Corneille l'idea per L'illu-sion comique: il capolavoro barocco in cui l'immagine del teatro nel teatro arriva alla sua essenzialità onirica, quasi un apporto dell'inconscio.

Macchina infernale comica e drammatica

G. B. Andreini non si pone certo questi fini. Egli lavora sul comico e sul melodrammatico. Il suo scopo è piuttosto moralistico, in difesa del tea-tro e in ossequio alla mentalità controriformistica del tempo. Dimostrare l'utile della commedia cui spetta, «scherzando, toccar al vivo i fatti più occulti delle cose, anzi de' cuori disponendo talhor a pietà i più di-

mercante dal passato torbido, stabilitosi in Venezia, patito dei teatro, che in casa sua ha sempre mensa imbandita e ribalta accesa. Le altre due sono quella recitata da un gruppo di Accademici, cioè di borghesi e gentiluomini dilettanti e quella recitata da una compagnia di comici professionisti.

E tutte e due sono commedie all'improvviso, dove, per concerti iniziali fra i personaggi (sopra e sotto la ribalta), segreti del passato vengono rivelati, figli incontrano padri creduti morti, donne tradite ritrovano a distanza di anni il coniuge fuggiasco, fanciulle trepide ma indomite, vittime di madri tiranniche, si uniscono in matrimonio a poveri ma fedeli studenti, nemici mortali si riconciliano. E' una cascata di agni-

zioni e sponsali, da cui non è assente una vena ironica, la lacrima è sempre pronta a scorrere nel solco del riso.

L'errore di Ronconi nello spettacolo consiste, a mio parere, nell'aver preso tutto ciò terribilmente sul serio. Mi sembra che egli sia rimasto affascinato soprattutto dal fatto che nel testo dell'Andreini, passando da una commedia all'altra, i personaggi cambiano continuamente di identità, Arminia diventa Florinda, Lidia si fa Aurinda, ecco Calandra servo farsi capitan Medoro in ribalta, Lello è in realtà Mirindo ma poi sarà il Gratiano in commedia. E' vero, si può dedurre che fra volto e maschera, essi non sanno veramente chi sono. Ma tutto ciò è puro gioco di teatro, arguzia e meraviglia

del «suggetto stravagantissimo».

Ronconi, che ha liberato gioia istrionica pura e tumultuosa soltanto in quello che, con l'Orestea, resta il suo spettacolo migliore, L'Orlando furioso, qui la prende sullo spettrale. Non ci dà gli scatenati, allegri seppure inquietanti personaggi della Commedia dell'Arte ma dei fantasmi esagitati ed ambigui che verso la fine comunicano l'impressione di fantocci disarticolati, cui si sia spezzato il filo. A questo effetto alquanto raggelante contribuisce anche la gran macchineria dello spettacolo per cui Margherita Palli ha costruito torri semoventi, telai che tessono arazzi-scene mai finiti (buona intuizione, questa), praticabili mobili che

fungono da galeoni: elementi suggestivi in sé, che muovono lo spazio, costruiscono luoghi per l'azione di secondo o di terzo grado sull'enorme pedana che dal palcoscenico si prolunga in platea, allontanando gli spettatori e creando problemi di acustica in un teatro già un po' «sordo» come il Malibran.

Ma tali marchingegni appesantiscono il ritmo dello spettacolo (la cui seconda parte fra l'altro è a corto di preparazione), eliminano un'ipotesi fantastica che per noi è legata (sogno personale) alla Commedia dell'Arte: la carta, la stoffa, fruscio, odore, polvere; e portano il tutto verso la «pièce à machine», cosa che la commedia dell'Andreini non è.

Certo, ci sono dei momenti che prendono, l'arrivo fantomatico dei comici in barca, il finale della prima parte, uno dei rari scoppi di gioia-commozione. Costumi di Carlo Chiappi, musiche seicentesche messe insieme da Paolo Terni.

Di attori ne abbiamo contati, salvo errori od omissioni, ventotto. Si sono impegnati tutti al massimo ma certo, per ragioni anche ambientali, di quel delizioso impasto di lingua seicentesca, dialetti, latino maccheronico, che costituisce il fascino del concertato dialogico, non ci hanno fatto gustare, ne vedere, i filoni variamente colorati, umidi di umori intellettuali o plebei. La migliore, l'unica dotata d'ironia istrionica, davvero personaggio e doppio del personaggio, è stata Valeria Moriconi.

Più che l'incerto e come frastornato Pino Micol ci sono piaciuti infine Roberto Alpi, l'ottimo Luciano Virgilio, il sottilmente ambiguo Warner Bentivegna, Franco Mezzera, Virginio Zernitz, il volonteroso Luca Signoretti. Molti altri erano anche meno che volonterosi, proprio così così. Applausi un po' estenuati verso le due di notte — quanti tagli si dovranno fare — e girotondo finale di attori e registi su quell'enorme e un po' soverchiante pedana.

Roberto De Monticelli