

LA RIVISTA ILLUSTRATA
DEL
MUSEO TEATRALE ALLA SCALA



ALLA RICERCA DELLA PAROLA PERDUTA

Alessandro Quasimodo



Negli anni dal dopoguerra ad oggi, soprattutto in seguito alla nascita del moderno concetto di regia, la produzione drammatica italiana dal '500 in poi è stata accusata dai nostri teatranti — e in taluni casi anche a ragione — di eccessiva debolezza strutturale e di estrema letterarietà.

Se si esclude la commedia del Rinascimento ed il teatro goldoniano, tutti gli altri testi di autori italiani hanno dovuto cedere il passo alla drammaturgia straniera.

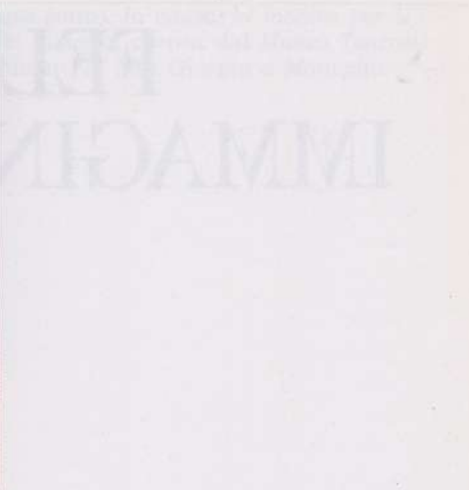
I testi del Tasso, ad esempio, era-

no considerati opera puramente letteraria e privi di qualsiasi appiglio di tipo drammaturgico-spettacolare. Nel formulare tale giudizio per anni nessuno ha però tenuto conto del particolare periodo storico-culturale in cui tali opere venivano scritte: vale a dire quel preciso momento in cui il testo si era ormai avviato sempre più a quella musicalità e scioltezza della parola e del verso che sarebbero state le basi del melodramma.

I versi delle tragedie alfieriane d'altro canto, essenziali e scarni al punto da essere considerati freddi e

privi di «spessore», se non addirittura irrecitabili, hanno incontrato qualche consenso solo tra operatori legati al cosiddetto teatro accademico e di routine, ma quasi mai sono stati presi in considerazione, salvo alcune eccezioni, dai nostri migliori registi ed attori.

Non parliamo poi della produzione del Manzoni, autore rimasto per molti decenni in penombra, considerato come «poco digeribile» proprio a causa della indigestione derivante da pessime ed ossessive letture scolastiche.



Analizzare autori stranieri, mettere in scena i loro testi, è quindi sembrato, fino a pochi anni fa, la giusta via per produrre spettacoli in cui si conciliassero la qualità del lavoro con le «esigenze di botteghino». Ora sembra che le cose stiano cambiando; il lavoro fatto da Carmelo Bene con *Adelchi* di Manzoni e la messa in scena di *Mirra* di Alfieri da parte di Luca Ronconi, sono senza dubbio le avvisaglie di un rinnovato interesse per la produzione drammatica di casa nostra.

Ormai da alcuni anni, e precisamente dal 1984, con la collaborazione di Giuseppe Carutti, mi sono dedicato ad un'approfondita ricerca su questo tipo di «scrittura dimenticata». Sotto l'egida del Teatro alla Scala di Milano, coinvolgendo attorno ad un gruppo di attori interessati alla mia stessa ricerca anche alcuni giovani cantanti e scenografi delle scuole di perfezionamento esistenti all'interno del complesso scaligero, sono stati prodotti i primi tre spettacoli: *Aminta* del Tasso, *Oreste* di Alfieri, e *Il Conte di Carmagnola* del Manzoni. Alla base della realizzazione di questi testi c'è stato un accanito lavoro sulla parola e sul verso, studiati, articolati (agiti) sulla base della loro musicalità e delle loro asprezze, ma anche nella piena consapevolezza dei sensi che tale scrittura reca in sé. Un lavoro altrettanto approfondito è stato compiuto in campo scenografico. Di fronte a tragedie come *Oreste* e a «favole boscarecce» come *Aminta*, così lontane dal mito originario ed arricchite della sensibilità moderna, si imponeva chiaramente una ricerca di spazi adeguati alla nuova struttura drammaturgica.

Ecco così sorgere, dalla collaborazione del già ricordato gruppo di giovani scenografi della scuola scaligera, la grande pedana su cui si svolge *l'Aminta*, con quell'albero

centrale a far da perno scenico dell'azione, mentre nel caso dell'*Oreste* alfieriano è stata costruita, sullo sfondo del cortile tardo-rinascimentale del palazzo del Senato di Milano, una piattaforma circolare coperta di velluto rosso che, con il ripristino delle luci della ribalta, evidenziava l'idea di un allestimento da melodramma operistico.

Un discorso a parte merita l'ultima nostra produzione. Abbandonato il lavoro sul verso mi sono avvicinato alla prosa raffinata, alla scrittura così ricca di variazioni e sfumature psicologiche moderne di cui abbonda *La città morta*, primo testo teatrale del giovane D'Annunzio. In questo caso il regista e interprete dello spettacolo ha dovuto compiere un primo delicato lavoro drammaturgico, mirante a sfrondare il testo, effettivamente prolisso, di tutte quelle parti puramente descrittive che inceppano i meccanismi dell'opera di un D'Annunzio non ancora del tutto padrone della tecnica teatrale.

Da una parte si è trattato di dare una più salda e snella struttura al testo ed allo spettacolo che ne doveva derivare, preservandone il valore e la fascinazione della lingua. Dall'altra, si è cercato di trovare e ristabilire nuovi confini fra tragicità e dramma, tenendo anche conto del periodo in cui *La città morta* è stata scritta. Erano infatti gli anni della scoperta della psicanalisi, e di un corrispondente lavoro accanito di scavo psicologico dei personaggi da parte dei loro stessi autori: un'atmosfera insomma di cui D'Annunzio non può non aver risentito e che conferisce alla sua opera, più che una vera e propria impronta tragica, una fortissima (e quasi inconsapevole, ciò che in chiave analitica non ci stupisce) carica drammatica, una carica drammatica e umana di cui sono pervasi i suoi «umanissimi» personaggi.

La città morta di Gabriele D'Annunzio è andata in scena, con la regia di Alessandro Quasimodo, a Siracusa nell'agosto del 1987, iniziando le celebrazioni per il cinquantenario della morte del poeta.

È stata successivamente ripresentata al Teatro Romano di Ostia nell'agosto del 1988, e infine il 23 e 24 settembre per inaugurare la stagione del rinnovato Teatro Filodrammatici di Treviso. Gli attori sono: Alessandro Quasimodo (Alessandro), Mario Cei (Leonardo), Anna Goel (Anna), Claudia Fratagnoli (Bianca Maria), Maria Cumani Quasimodo (la nutrice). Le scene e i costumi sono di Sebastiano Romano.

