

Dopo venticinque giorni di repliche, *La buona moglie* di Goldoni è stata abbandonata dalla Compagnia « Gravina-Occhini-Pani-Ronconi-Volonté », che si è subito sciolta mettendo in rumore e terrore il pettegolo mondo del teatro italiano: sera dopo sera, la platea rimaneva sempre deserta, o quasi. Con trentacinquemila lire di incasso era impossibile continuare.

Questo è stato il primo clamoroso crollo teatrale del 1964, che, ai superstiziosi soprattutto, ha fatto dire e ridire: anno bisesto, anno infesto.

Le ragioni addotte dai cinque giovani e famosi nomi « in ditta », per spiegare l'andata in malora della compagnia, sono tre: l'indifferenza del pubblico alle... buone mogli; la difficoltà di sostituire rapidamente il testo goldoniano; l'impossibilità di far « girare » lo spettacolo altrove.

Naturalmente, da parte degli interessati, la maggior responsabilità è stata fatta ricadere sulla prima di queste tre ragioni: la colpa è sempre di Pantalone, ovvero del pubblico. Che è ignorante, poltrone, apatico, traditore.

Nossignori. Questa volta non siamo d'accordo. Gli spettatori sono innocenti. Non c'è stata alcuna congiura per lasciar rimorire e risotterrare il buon Venezia-no. Prova lampante per l'assoluzione, per non aver commesso il fatto, è la gaia affluenza che gli spettacoli goldoniani del Piccolo di Milano, del Teatro Stabile di Torino e della Compagnia di Baseggio hanno avuto in ogni parte d'Italia, anche a Roma. Anzi, si può dire che son stati proprio gli anni sessanta a riscoprire, col miracolo economico, Carlo Goldoni.

Dunque, se la colpa del disastro non

è da imputarsi all'autore e al pubblico, non rimangono che gli attori. A questi va la responsabilità dell'accaduto: ed è giusto che, chi sbaglia, paghi.

Gravina, Occhini, Pani, Ronconi, Volonté si sono buttati nell'avventura teatrale fidando esclusivamente sulla molla del divismo, che per l'uno era scattata alla tv, per l'altro nel cinema, per l'altro ancora con lo scandalo. E, nemmeno per un attimo, è venuto loro il timore di un infortunio. Non si sono, pertanto, preoccupati minimamente di avere, all'occorrenza, un testo di immediato rimpiazzo, già provato e pronto da rappresentare. Non solo: l'unico spettacolo realizzato è stato allestito in modo da renderlo non trasferibile: il che è addirittura assurdo, quando, poi, si pensi che la loro compagnia avrebbe dovuto avere le caratteristiche di quelle cosiddette di giro.

Ecco, allora, i veri motivi del crollo: faciloneria, presunzione, diletterantismo.

Da quando si parla, e son anni ormai, di crisi del teatro italiano è la prima volta che vengono chiamati in causa degli attori, ritenuti eroi sempre sulla breccia dell'ultimo avamposto: gli accusati son sempre stati gli autori e gli spettatori.

Ora, però, vanno assolti con formula piena: meno attori e più autori e spettatori! I primi son troppi, i secondi e i terzi pochi. Auguriamoci che, per la buona fortuna del teatro italiano, questa situazione abbia presto a capovolgersi.

Non disperiamoci, perciò, del patatràc romano: una buona strigliata, ogni tanto, è salutare. Il nostro teatro non ha avuto l'infarto. Ha tossito soltanto, liberandosi i polmoni.

* * *

Nel teatro di prosa il far del testo un pretesto non è una novità. Cominceranno ad avere questo vezzo, ma per necessità scenica, i grandi mattatori dell'Ottocento; ne abusarono, e ne abusano, per piegare parole e gesti a significati personali, i registi del Novecento.

In Francia, addirittura, ciò, per le opere d'importazione, siano esse di Shakespeare o di Wilder o di Pirandello o di Pinco Pallino, è diventato una regola: la mania nazionalistica francesizza, con «l'adattamento», tutto il repertorio mondiale.

Il meccanismo è abbastanza semplice (e non procura, di solito, guai, anche perché gli autori, ai quali si gioca questo scherzetto, non son più tra i vivi; e chi giace si dà pace): sulle fondamenta e sulle impalcature del testo si costruisce una casa che, ad esempio, anziché avere le finestre rivolte ad ovest, come era nel progetto originale, le ha rivolte ad est. Cambiando i dettagli, insomma, l'insieme assume una diversa configurazione.

Ora, giunge notizia da Weimar, Germania Orientale, che questo meccanismo è stato sperimentato anche nel teatro lirico, usando come cavia *Il Trovatore*.

L'opera di Verdi è venuta così ad impegnarsi socialmente e politicamente, ed il Nostro è stato costretto ad andare a braccetto con Marx. Artefici dell'incontro sono stati, per la storia, il direttore del Teatro Nazionale di Weimar, Dieter Buelter-Mavell, e il suo collaboratore Peter Eherlich.

I gitani sono diventati, in questo modo, «contadini rivoluzionari». Manrico, il loro capo, è un «combattente della lotta di classe»; la zingara Azucena una «cosciente partigiana della libertà»; Leonora, una donna «appassionatamente attiva, che si ribella alla sua classe»; il

Conte di Luna «un tipico rappresentante della reazione feudale».

Il libretto dell'opera verdiana è stato totalmente trascritto, alla luce del verbo marxista e delle istanze rivoluzionarie del comunismo. Ricordate l'aria: «Chi del gitano i giorni abbella? La zingarella, la zingarella»? Ebbene, ora viene cantata così: «Qual'è lo scopo della nostra campagna? Libera Spagna, libera Spagna!».

Le corrispondenze da Weimar non dicono se anche il testo musicale è divenuto pretesto per far suonare e cantare, alla fine del primo atto, l'inno dei lavoratori, o «Bandiera rossa».

* * *

Marotta era un critico cinematografico più unico che raro. S'avvicinava ai films, ai registi, agli sceneggiatori, agli attori non per impegno di lavoro ma ad esclusivo titolo personale: li malediva o li benediva a seconda che gli erano antipatici o simpatici, nemici o amici.

Il suo giudizio non era quello del critico ufficiale, bensì quello dello spettatore anonimo; e come tale scriveva sempre con parzialità. Ma nelle sue righe si poteva spesso trovare quella vena di verità, umana, onesta, ricca, che difficilmente si poteva reperire in un critico professionista.

Una lettura delle sue cronache-ciak, pubblicate in volume da Bompiani, oltre che piacevole è istruttiva: vi troviamo alcune perle da tenere in serbo gelosamente, utili a non farci turlupinare dal cinema e dai suoi critici.

Ad esempio, quando ribadisce l'unità dell'opera filmica e proibisce ai critici l'anatomia per darne un giudizio, scrive: «Gli elementi di un'opera d'arte sono inscindibili. Una, come la nascita e come la morte, una è la poesia. Non concepisco, non ammetto, belli miei, colori o disegno encomiabili in un quadro

non encomiabile. Tutte le distinzioni che facciamo in questo campo equivalgono ad una lezione di anatomia su un cadavere utile per gli allievi che magari confonderebbero l'aorta con il duodeno. Ma l'opera d'arte è, invece, una indissociabile e inavvicinabile creatura viva. Anche i suoi difetti occorreivano, sono belli: o non è un'opera d'arte ed ha, quindi, tutte le imperfezioni e nessun pregio ».

Prendendo a prestito le parole stesse che Marotta utilizzò per definirsi in una lontana polemica con Pasolini, potremo dire che in ogni sua riga critica c'è una qualità comunissima e rarissima: c'è un uomo, un autentico uomo, nato e residente a Napoli e non fra i tarli di uno scaffale o fra le poltrone di un cinema buio.

* * *

Ogni anno la televisione, a gennaio, va a lavorare a Sanremo, per il Festival. Non può farne a meno: tutta l'Italia vuole conoscere, di prima voce, le canzoni che, per mesi e mesi, nelle case e per le strade, sulle spiagge e ai monti, le solleticheranno, più o meno fastidiosamente, le orecchie.

L'ultima, recente edizione del Festival è stata vinta, con sorpresa, e pur in gara con reucci e principesse, play-boys e gran dame, da una ragazzina dalla voce gentile e dal volto pulito, Gigliola Cinquetti, Cenerentola del mondo canoro, con *Non ho l'età per amarti*.

Questa vittoria — che parola sproporzionata per una parata di canzoni! — ci dà spunto per tre considerazioni, qui trascritte in ordine d'importanza:

1) se *Non ho l'età per amarti* ha ottenuto il maggior numero di voti si deve al fatto che è piaciuta anche ai giovani. Infatti, le giurie erano composte di

un buon gruppo di persone aventi età inferiore ai venticinque anni.

Ora, la constatazione è positiva: i giovani sono ancora romantici, credono ancora all'amore senza wisky e senza letto, hanno ancora il senso ed il gusto di una vita sentimentale. Quindi, quella della gioventù bruciata, cui i moralisti sogliono imputare tutti i mali del nostro tempo, è soltanto una moda circoscritta a pochi esemplari d'animali umani;

2) dopo i languorosi virtuosismi d'ugola, che nell'immediato dopoguerra fecero impazzire le sartine, ed i rumoreggianti ritmi con ululati, che nelle ultime stagioni han fatto cadere in deliquio le studentesse delle scuole medie, va aprendosi un varco, nella selva delle chitarre elettriche e dei pifferi e dei tamburi, la canzone ritmico-melodica. Una melodia, ha scritto un esperto, immedesimata col ritmo, sferzata dal ritmo. Il che, per lo meno, ci assicurerà un'estate meno assordante;

3) il divismo, nel mondo della canzone, sta andando verso il tramonto. Nemmeno le pose della sofisticatissima Milva, e le boccacce e gli sguardi da grande guitta d'avanspettacolo, han potuto fermare l'applauso alla freschezza della Cinquetti. Ciò vuol dire che anche i manovali ed i baristi si stanno emancipando.

* * *

La televisione italiana ha compiuto dieci anni.

Se è vero che la cultura è ciò che rimane quando tutto è stato appreso e tutto è stato dimenticato, ha ragione Renato May di concludere che la televisione ha ancora molte cose da apprendere, ma soprattutto ne ha ancora veramente troppe da dimenticare.

Franco Cologni