

Alla vigilia della prima mondiale dell'ultimo lavoro teatrale di Derek Walcott, *Moon Child*, una conversazione con il grande autore caraibico. Dall'omaggio a Dante e a Shakespeare, al folklore e alla musica delle West Indies

Walcott

IN CONCERTO

IL RITMO POETICO NELLE VOCI DEGLI ULTIMI

UN RITRATTO FOTOGRAFICO DI DEREK WALCOTT

Jennifer Scappettone

Domani sera all'American Academy di Roma andrà in scena la prima mondiale dell'ultimo lavoro teatrale di Derek Walcott, *Moon-Child (Ti Jean in Concert)*. Alla vigilia dello spettacolo abbiamo incontrato l'autore di *The Arkansas Testament* e di *Omeros*, premio Nobel per la letteratura nel 1992, per parlare di questo nuovo testo e del suo rapporto con il teatro, la musica e l'Italia.

Con *Ti Jean in Concert* lei rivisita un suo testo del 1957, *Ti-Jean and His Brothers*, messo in scena dall'Arts Guild in St. Lucia, riproposto con un nuovo allestimento dal Trinidad Theater Workshop nel 1970 e presentato a New York, al festival Shakespeare in the Park nel 1972. Più di recente, all'indomani del terremoto che ha devastato Haiti, è stato riallestito a Boston. Che cosa l'ha spinto a riprendere in mano quel lavoro?

In primo luogo, volevo realizzarne una versione più «economica». Mi attirava molto l'idea di riscriverlo in versi, in rima – e il risultato è stato una estrema compressione in termini di tempi e di spazi. Avevo in mente un attore che già aveva portato *Ti-Jean* in scena, volevo che l'intera azione ruotasse intorno a lui, che interpreta il diavolo. E un'altra cosa molto importante per me era la musica: mi interessava che fra il testo e la musica ci fosse un rapporto di immediatezza, quella immediatezza che è la base stessa dell'opera. Ma questa è una sorta di ballata popolare, e io volevo rendere lo stesso rapporto non mediato che si ritrova fra versi e musica nelle forme popolari.

Il suo rapporto con il teatro data ormai da più di cinquant'anni, avendo fondato il Trinidad Theatre Workshop nel 1959 e il Boston Playwrights' Theatre all'università di Boston nel 1981. Quali motivi la spingono a tornare sempre al teatro?

Per la verità, non mi sono mai staccato dal teatro e quindi non parlerei di ritorno. **Potrebbe allora tracciare un parallelo con lo spazio della sua poesia.**

Beh, i miei lavori teatrali sono in versi, quindi potrei dire che mi muovo all'interno di un'unica forma, che è la poesia. A seconda dei casi, la poesia può essere drammaturgica o lirica. Ma la forma in realtà è una sola.

Come valuta allora il rapporto tra lo spazio mediativo, isolato, di una persona che legge una poesia, e lo spazio pubblico di una rappresentazione?

Penso che tutto dipenda dalla poesia che quella persona sta leggendo. Ci sono grandi poeti che sono anche grandi drammaturghi. Penso che Dante sia eccezionale, come sceneggiatore cinematografico,



to. D'altra parte, spesso i poeti sono proprio tagliati fuori. Penso al caso dei musicisti rock, ce ne sono tanti che vorrebbero essere poeti: si sforzano, ma non ci riescono, e a nessuno viene in mente di coinvolgerli i poeti, quelli veri. Con questo, va detto che diversi musicisti sono anche bravissimi poeti, penso a Paul Simon, Leonard Cohen, James Taylor... sono poeti che lavorano con le canzoni.

Nel suo ultimo lavoro c'è un riferimento al *Soca*, il *soul calypso*, e lei non fa mistero di amare diverse forme di musica contemporanea. Trova una particolare vitalità in quei testi?

Vengo da una cultura molto musicale, che si prefigge di essere il più possibile diretta e popolare. Il calypso o il reggae sono fatti così, non è musica da camera, è musica che va in scena per il pubblico. Questo non impedisce che alcuni di loro, i più bravi, scrivano testi splendidi per le loro canzoni. Bob Marley è un esempio, un po' come si potrebbe dire per le canzoni dei Beatles. A me sembra che la poesia americana batta in ritirata, quando sceglie di rivolgersi solo al poeta.

La sua educazione è stata molto diversa, quindi.

Sì, vengo da una tradizione molto vocale, una tradizione dove la musica viene sempre messa in scena. Prenda l'elemento narrativo nel calypso, per esempio: tu racconti una storia e, per quanto tragica sia, deve avere un ritmo.

Quindi l'uso sapiente che lei fa delle forme poetiche nei suoi lavori appare come il segno di un'educazione formale di altissimo livello, ma in realtà la distinzione fra forme poetiche e forme popolari per lei non è così rigida.

Effettivamente non credo in questa distinzione – dovremmo ricordarci più spesso che molte canzoni ebraiche erano melodie popolari alle quali si combinavano parole stupende – in altri termini c'era-

no già delle canzoni per le quali il poeta scriveva un nuovo testo. Quando c'è qualcuno, anche diverse persone, che cantano, e anche il testo viene scritto e riscritto, puoi arrivare a versi fantastici come *Those are pearls that were his eyes* (dalla *Tempesta* di Shakespeare, ndr), versi che venivano cantati in pubblico, non in un salone con l'accompagnamento di un liuto.

Quindi lei ha una musica in mente quando scrive i suoi versi?

Sì, e questo è accaduto soprattutto con *Ti-Jean*. In effetti, al di là di quello che sarà il ritmo, è come se i versi anche senza la musica fossero pronti per diventare canzoni: è un fatto di metrica. E in questo ho avuto un predecessore illustre, García Lorca.

Come ha lavorato insieme al compositore di *Ti-Jean*, Ronald Hinkson?

In linea di massima preferisco che all'inizio i versi siano semplici, quasi prosaici, e vengano illuminati dalla musica in un secondo tempo. Ma nel corso del tempo ho lavorato con moltissimi compositori, non solo caraibici, e tra gli altri con Galt McDermott e Paul Simon. Di solito funziona così ma non mi vedo come un paroliere americano, dato che il contesto da cui vengo è caraibico. Una volta a qualcuno che mi aveva chiesto qual è il mio obiettivo in teatro, ho risposto: il mio obiettivo in teatro è far piangere una grossa grassa donna nera.

Immagino che quindi sia molto attento al modo in cui i suoi lavori vengono trasportati da un contesto all'altro.

No, la realtà prima, la più importante, per me viene sempre da laggiù. In un certo senso io possiedo due lingue, ma non le considero separate tra loro. Ho il francese

creolo e ho l'inglese, ma per me vengono da un'unica fonte.

E qual è questa fonte?

Sono io.

È chiaro, in lei le due lingue si fondono e dunque non c'è contraddizione. In *What the Twilight Says: An Overture* (1970), a proposito dello spazio colonizzato delle Indie Occidentali, lei ha scritto: «Siamo tutti stranieri qui... i nostri corpi pensano in una lingua e si muovono in un'altra». Questo è anche più chiaro in *Moon Child*, nei continui passaggi da un idioma o da una lingua all'altra, tanto che a un certo punto un personaggio dice: «la storia che sto per raccontarvi / è migliore in creolo». Per lei la poesia può rappresentare una soluzione a questo problema, essere vista come cioè una forza sincretica, oppure è un'espressione di energie in conflitto tra loro nella lingua?

Sono convinto che la risposta sia nell'arrogot, nelle voci degli ultimi, di coloro che occupano il ruolo meno socialmente importante in una cultura. In altri termini, la radice della cultura sta nella melodia della persona che non ha ricevuto un'educazione in senso formale. E le persone che sentono di più questa melodia sono gli scrittori più grandi. Secondo me Shakespeare era un tipo molto provinciale e di certo Joyce era molto, ma molto irlandese. Se perdi questa melodia, se te ne allontani, allora sono guai: ti ritrovi in un limbo accademico, nel quale la tua identità si dissolve – mentre acquisisci un'enfasi sempre maggiore, non in senso patriottico, ma nella consapevolezza di quella che è la tua voce, beh, questo è lo scopo per il quale i poeti si dannano per tutta la vita.

***Moon-Child* racconta la storia di un nuovo tipo di colonizzazione e la minaccia di «una seconda schiavitù» nei Caraibi attraverso una moltiplicazione di grattacielo e di «Miami in miniatura».**

Quello che ho in mente non è propriamente un cambiamento strutturale, ma l'esigenza sentita dai governi e dagli uffici per il turismo di sorridere sempre, di mostrare ai turisti facce felici. Per lo meno agli schiavi non si chiedeva di sorridere, bastava che svogliessero il loro lavoro senza fare smorfie. A me sembra ancora più umiliante questa esortazione continua: sii gentile, sorridi, devi essere un perfetto padrone di casa per tutti questi visitatori.

La storia che lei racconta è assolutamente contemporanea, ma al tempo stesso lei si ispira al folklore dell'isola in cui è nato, St. Lucia, e alle tre forme di rabbia come sono espresse nella cultura creola. Ce ne vuole parlare?

Ah, la rabbia! Ormai sono secoli che scrivo e riscivo questo lavoro, quindi la storia che sta alla base di *Ti-Jean* la devo avere sentita la prima volta più di sessant'anni fa. Me l'ha raccontata un mio amico che era un grande attore, un attore strepitoso, e interpretava meravigliosamente la rabbia di tre fratelli. Il maggiore era un tipo grande e grosso, e credeva più di ogni altra cosa nella forza fisica (si ricordi, qui stiamo parlando di neri). Poi c'era il secondo, che era convinto che tutto si sarebbe risolto con l'intelligenza. E infine c'era il terzo, un ragazzo un po' alla William Blake, un combattente di innocenza e di insolenza, e per lui la violenza si traduceva nel rifiuto di fare tutto quello che non riteneva necessario. Un tipo che, quando il capo bianco gli dà un ordine, risponde: non mi sembra una buona idea.

Anche quando la sua poesia si allontana dai Caraibi, sembra comunque viaggiare verso paesaggi in qualche modo geograficamente affini ai suoi arcipelaghi: la Grecia di *Omeros*, la Venezia del *Leviro di Tepolo*. Cosa la spinge a ritornare sempre, magari metaforicamente, al luogo dove è nato?

In primo luogo, è un posto di sublime bellezza, un posto dove ogni mattina mi alzo e ogni mattina mi sorprende per il fatto di trovarmi proprio qui. C'è un libro, a cui penso da tanto tempo, sul rapporto fra schiavitù e paesaggio. Mi chiedo se anche gli schiavi, quando si alzavano, provavano lo stesso stupore, e la mia risposta è che, sì, gli schiavi avvertivano qualcosa che andava oltre la condizione fisica della schiavitù, e che certo non la rendeva piacevole ma la trascendeva, ed era il paesaggio in cui erano immersi. Di certo ci deve essere stato un momento in cui un uomo o una donna ha deposto il suo fardello, si è guardato intorno e si è detto: tutto questo è più grande di me... In effetti si sa che in tutte le canzoni degli schiavi americani il trionfo si avverte fin nella melodia – *I'm gonna lay down my burden down by the river side* – non è un lamento, suona appunto come un grido di trionfo e dovrebbe essere cantato enfaticamente. C'è un grande eroismo in quella musica, incluso il blues.

Quali sono le sue aspettative rispetto alle traduzioni della sua poesia?

Spesso (ma non è il caso dell'italiano) le traduzioni sono pedestri perché si sforzano di comunicare il significato più del metro, soprattutto se la poesia è in rima.

CONTINUA | PAGINA 12

PROFILO

Una fantasia visionaria per il grande crogiolo dei Caraibi

Nato nel 1930 a Castries, la capitale dello stato di Saint Lucia, nelle Indie Occidentali, Derek Walcott mette in scena nei suoi testi poetici e teatrali il crogiolo di popoli, razze e culture dei Caraibi, alimentato dall'inserimento di temi metafisici e da una fantasia visionaria e poetica. Insignito nel 1992 del Nobel per la letteratura, Walcott è l'autore, fra l'altro, di «*Omeros*», «*Mappa del Nuovo Mondo*», «*Leviro di Tepolo*», tutti usciti in Italia da Adelphi che nel 2009 ha pubblicato la raccolta «*Isole - Poesie scelte 1948-2004*», a cura di Matteo Campagnoli. Domani sera all'American Academy di Roma andrà in scena in prima mondiale il suo ultimo lavoro teatrale, «*Moon-Child (Ti Jean in Concert)*», interpretato da Wendell Manwarem, Giovanna Bozzolo e Dean Atta. Nella conversazione che presentiamo in questa pagina, lo scrittore dialoga con la poetessa e traduttrice statunitense Jennifer Scappettone, docente all'università di Chicago e attualmente residente all'American Academy come Rome Prize fellow.

DA MALCOLM X AI MOVIMENTI AFROAMERICANI

Muore Mannig Marable, studioso della democrazia dimezzata Usa



Negli Stati Uniti era uno dei più prestigiosi e stimati intellettuali «radical». Così il filosofo Cornel West ha commentato la morte di Mannig Marable, studioso di cultura afroamericana, nonché uno dei più attenti osservatori «partecipati» alle vicende di gruppi politici afroamericani. Nato nel 1950 nell'Ohio e laureato alla Ohio State University, Marable divise la sua vita tra l'insegnamento e la partecipazione ai movimenti sociali afroamericani. Autore prolifico, ha pubblicato molti saggi sulla storia degli afroamericani. Tra i più importanti *Capitalism Underdeveloped Black America* «Black Liberation in Conservative America», «The Great Wells of Democracy». Nel 2011 la casa editrice Viking pubblicò «Malcolm X: A Life of Reinvention», un saggio che metteva in discussione la visione politica del leader afroamericano proposta nella famosa «Autobiografia di Malcolm X», scritta da Alex Haley.

SCAFFALE • La comunicazione dentro e fuori la Rete

I codici mutanti dei media universali

LIBRI MICHEL MEZZA, **SONO LE NEWS, BELLEZZA**, DONZELLI PP.194, EURO 18

Vincenzo Vita

Un libro da leggere e divulgare. Un distillato di sapienza, una bussola per navigare nella Rete e nella postmediaticità digitale, frutto della lunga e variegata esperienza giornalistica dell'autore, nonché dell'affinamento teorico frutto dell'insegnamento universitario, sulla scorta di una forte capacità di analisi politica.

Mezza immagina in tempi di assai minor dimestichezza con i linguaggi di Internet il nuovo format di informazione «Rai News 24», ostacolato non poco e tuttora tenuto a «bassa intensità» (e a bassissimo budget) dai guardiani della vecchia cittadella del potere generalista. E il volume è percorso dalla voglia di cambiare profondamente i modelli della comunicazione andando a ripescare il significato profondo, evangelico e solidale, dei media: rapporto sociale, prima ancora che insieme di contenuti e di tecniche. Raymond Williams, il famoso teorico del flusso, ci ammonì nell'epoca della televisione «abbondante» che la scatola nera è tecnica e forma culturale. Vero. Pur sottovalutata dalle lenti curvate della politica, la tv di massa è diventata la più prepotente tra le dimensioni diffuse della cultura, la maggiore agenzia formativa, fino a indossare i panni della politica. Tout court. Il caso italiano è stato, con il berlusconismo, insieme patologia e prefigurazione aberrante del fenomeno della «transpolitica», che dopo il Novecento sta spirando nell'occidente stanco e stralunato.

Mezza ci dà una chiave - giusta - di lettura: dal broadcasting al browsing, dalla televisione dell'uno a molti sorretta dalla «vendita» degli utenti passivi alla pubblicità, alla moltitudine dei nani-giganti dell'universo della Rete. La rete è un aggregato fantastico di valore sociale, come ha dimostrato Obama con il successo elettorale fondato proprio sui netattivisti. Che si scambiano software libero e uniscono alla green economy l'economia del dono. Cambia tutto, come fu con Gutenberg, come intuì Giordano Bruno, come predicano i più lucidi analisti di oggi: Manuel Castells e Derrick de Kerckhove. La Rete è il nuovo contesto globale-locale, Internet il medium vittorioso, il digitale, il linguaggio, l'aspettando della lunga stagione che si è aperta nell'ultimo quarto del secolo scorso.

Dopo il boom artificioso della bolla delle telecomunicazioni, ora siamo immersi in un'altra dimensione. Light tv, real time, instant news, hypofocal news. La Rai, si sot-

toinea correttamente, ha il drammatico bisogno per non morire di imboccare compiutamente la via della Rete, facendo della sua forza sul territorio l'asset del presente-futuro. Ma non si parla solo del servizio pubblico. La scossa è generale.

È messa in causa l'intera tradizione professionale del giornalista-mediatore, essendo la relazione nella rete immediata, emergendo via via la funzione di *screen scraper*, vale a dire l'attività di estrazione dei contenuti da una pagina in html. Non c'è scampo. Lo sanno le più rilevanti testate degli Stati Uniti, l'ha annusato subito Murdoch, lo praticano «Current» e centinaia di webtv. E l'insieme dei tradizionali apparati è attraversato da tensioni altissime.

Il testo di Mezza fa due considerazioni di enorme interesse, per evitare di cadere nella trappola del determinismo tecnologico o del nuovismo fine a se stesso. La prima, di contesto, ci dice che i nuovi media non sono nuovi per niente, rappresentando anzi la riappropriazione delle comunicazioni profonde durate fino al periodo dell'industrialismo fordista, quelle che attempano al fertile periodo dell'artigianato colto e fatto, tanto simile ai nodi della Rete, ai software aperti, all'utilizzo del bene comune, all'oralità. Mezza riprende un'elegante assoma di Walter J. Ong sull'oralità «seconda», che sembrerebbe accompagnare l'epoca delle «Vespe di Panama» descritte da Bauman, quella dell'individualismo di massa, della «coda lunga», dello «spettatore». Senne e il suo uomo artigiano, Latouche con l'intuizione della decrescita serena, ma pure - è doveroso dire - Wiener e Cini critici dell'idea meramente quantitativa delle tecniche informatiche. Fino all'ingenua ma luminosa proiezione sui sensi dei media immaginata da Marshall McLuhan, di cui ricorre il centenario della nascita. E Zizek, brillante «cattivista» dei luoghi comuni in cui è immerso il senso comune della tv generalista in crisi. Naturalmente Marx, citato nello splendido frammento sulle macchine dei *Grundrisse*, cui andrebbero aggiunte le parole sulla società che si decompone dell'*Ideologia tedesca*.

Apocalittici o integrati, si chiede Mezza, facendo il verso a Umberto Eco. Ci sprona ad una forma di impegnata e «adulta» integrazione. Qui sta l'unico motivo di dissenso da un testo davvero interessantissimo, imperdibile. E sì. La discriminante per leggere da sinistra i fenomeni di un villaggio globale in completa mutazione è, se mai, di integrarsi mantenendo vivo il senso dell'apocalisse. Lo tsunami in Giappone ci ammonisce che nulla si può di fronte all'apocalisse e che niente riesce a prevederla.

DA PAGINA 11

Jennifer Scappetone

In che modo ha lavorato sul metro della ballata in *T-Jean In Concert*?
Penso semplicemente di essermi mosso sul ritmo che mi deriva dalla mia cultura - cin-cin-cin-cin, cin-cin-cin-cin... Ma c'è un'altra cosa cui bisognerebbe prestare attenzione, ed è il suono dello strumento a cui ogni poeta si sente più legato.

E qual è il «suo» strumento?

La chitarra, direi, ma una chitarra creola, anzi creola francese. Credo che ogni cultura contenga al suo interno il suono di uno strumento, di un ritmo. Se penso per esempio a un verso lungo, una sorta di ululato, non sento il Mediterraneo, ma il ritmo del Medio Oriente. Un ritmo simile a quello che Allen Ginsberg si è conquistato per via della sinagoga. Così come Emily Dickinson ha conquistato i versi brevi, seduta sulla sua panca di chiesa.

E soffrendo, per quei ritmi!

Proprio così. Ma era chiusa in una scatola, dove qualsiasi ornamento era peccato. Tutto quello che non era quella scatola, era fuori dal mondo, fuori dalla scatola, e di conseguenza era blasfemo.

Lei ha scritto Omeros in terza rima, perché era un modo per sfuggire al suono eroico del tradizionale pentametro inglese. Pensa che oggi gli italiani potrebbero scrivere in terza rima? Oppure è possibile solo attraverso il passaggio in un'altra lingua?

In italiano sarebbe molto più ricco, credo. Ma per quello che mi riguarda, ero alle prese con un lungo poema, e il verso lungo era americano, l'esametro simile a un'onda che va e viene. D'altra parte sentivo, nello spirito di questa opera così ambiziosa, di dover rendere omaggio a Dante e alla terza rima. Ed è quello che ho fatto, da principiante, in un mondo a secoli di distanza, ma con la stessa idea dell'immortale continuità della poesia di qualsiasi lingua. Perché non credo in chi ti dice, «sì te stesso», «non riconoscere l'eredità dei tuoi antenati».

a teatro



MARIANGELA MELATO «NORA ALLA PROVA», IN ALTO MARIA PAIATO IN «PRECARIE ETÀ». A DESTRA «INVISIBLE PIECE», DI SPALLA UN MOMENTO DI «FAR» DI WAYNE MC GREGOR

Nora alla prova, una casa di bambola al rovescio

Luca Ronconi rilegge l'opera di Ibsen con Mariangela Melato

Gianfranco Capitta
GENOVA

Il nuovo spettacolo di Luca Ronconi e Mariangela Melato per lo stabile di Genova, può anche «disorientare» qualche spettatore, prima che capisca il meccanismo del racconto, che attrice e regista hanno rovesciato e frammentato, procedendo a ritroso dal finale (anzi dai due opposti possibili finali), quasi per *zoommate* sempre più analitiche. In realtà, quella sintassi scenica così nervosa e scattante, riscrive e toglie polvere a uno dei testi fondanti del teatro moderno, lasciando intatto il nocciolo del racconto, che ancora molto ci riguarda e ci coinvolge, ma usando la velocità e le funzioni di una mente di oggi. La vecchia cara *Casa di bambola* di Henrik Ibsen si trasforma così in *Nora alla prova*, da *Casa di Bambola* (al Teatro della Corte di Genova fino al 21 aprile).

Quella di Nora sarebbe una storia piccola piccola, in quanto oggi molto diffusa nelle società occidentali, ma certo assai nitida. Come nitidi sono gli elementi scenografici che Margherita Palli dissemina per il palcoscenico, casette nordiche, cammerette e bambolotti di un chiuso interno borghese senza pareti. Quello che Nora appunto, alla fine di questa «scandale» commedia del 1879, vuole lasciare con il marito e i figli che vi abitano. Dopo tanti anni di convivenza «felice», per uno scricchiolio non grave riguardante una opera-

zione finanziaria da lei intrapresa per salvare lui dallo scandalo, ma della quale il marito è stato tenuto all'oscuro. Superato «l'incidente», mentre si apprestano a rientrare in vigore gli antichi rapporti esplicitati dall'affettato amore di lui che riprende a chiamarla «uccellino» o «lolloda canterina», lei capisce che è giunta l'ora di separarsi da quella convenzione borghese. Anche se cerca di dissuaderla l'amica Kristine, in nome di una maturità che dovrebbe privilegiare il focolare familiare.

In questo senso, oltre che cavallo di battaglia di molte attrici importanti da un secolo all'altro, quello di Nora è un ruolo rimasto legato da ultimo all'interpretazione/manifesto del femminismo americano, negli occhi raggelati di Jane Fonda. Ma Ronconi e Melato vanno oltre quella lettura «manichea», che aveva procurato grane allo stesso Ibsen dopo il debutto, costringendolo a scrivere un finale esattamente contrario per le scene tedesche, che non avrebbero accettato quello sbatter di porta muliebri. Il regista rimonta in un ordine nuovo le scene, e Mariangela Melato, che sembra assistere in abiti quotidiani alla prova dello spettacolo dove due attrici in costume ottocentesco impersonano Nora e l'amica, felpatamente si insinua nel ruolo dell'una e dell'altra, esplicitando la complessità della situazione e la convivenza delle due diverse posizioni. Tra i tanti Ibsen memorabili che Ronconi ha realizzato negli anni (dall'*Ani-*

tra selvatica a *Peer Gynt* e ai monumentali *Spettri*), il riferimento più diretto va a un isolato *John Gabriel Borkman* televisivo di molti anni fa, dove proprio l'uso del video e delle sue tecniche rende scambievoli e ectoplasmatiche le dissolvenze in quel triangolo familiare reso acuto da fallimenti, scandali e tradimenti. Qui, grazie forse anche all'abituale fiuto del regista che ogni volta sembra sentire in anticipo quanto corre nella società, lo spettacolo arriva giusto dopo l'ondata femminile del «se non ora quando», e si trova ad essere una sintesi problematica di quanto hanno gridato in piazza un milione di donne, al di fuori di rigide ideologie, poche settimane fa.

Dal punto di vista teatrale, colpisce molto la sensazione di un modo nuovo e futuro di percepire un racconto sulla scena. Non c'è il pretestuoso pirandellismo, e neanche il raccontare «di nuovo» dei testatori *Promessi sposi alla prova*. È il flusso pensante dello spettatore contemporaneo che procede su binari non più rigidi. Mariangela Melato aggiunge alla sua riconosciuta bravura una delicatezza e insieme un'intenzione investigativa dentro le possibili scelte femminili. Le tiene dentro nel ruolo del marito padrone e *piacene* Paolo Pierobon, che conquista qui un protagonismo nuovo e variegato. E intorno a loro Riccardo Bini, Giovanni Crippa, Orietta Notari e Barbara Moselli, per uno spettacolo che continua a far discutere anche oltre il sipario.

CAGLIARI • Donatella Finocchiaro nel ruolo che valse l'Oscar a Sophia Loren

Ciociera anti retorica per Roberta Torre

CAGLIARI

Dal film che valse a Sophia Loren un oscar, ma soprattutto dal bel racconto di Moravia, nasce *La ciociera* (al Massimo ogni ultima replica), una riscrittura che prima della morte prematura, ne fece Annibale Ruccello. La compagnia del Teatro Bellini per proprio oggi, ha affidato la regia a Roberta Torre, che come usa forti accenti teatrali nel suo cinema, è capace di dare a uno spettacolo atmosfere e illuminazioni cinematografiche. Anche la protagonista Cesira ha un interprete che proprio sullo schermo ha acquisito importanza e riconoscimenti, Donatella Finocchiaro. Attorno a lei, alla figlia Rosetta (Erislia Lombardo) destinata a subire la violenza dei marocchini, «liberatori» con gli alleati, e all'intellettuale Michele (Daniele Russo) incontrato nella fuga da sfollate si disegna quella situazione di paura e resistenza, bombardamenti, fame e violenze che rende intollerabile ogni guerra. Grazie all'uso di sipari velati e di pochi oggetti di scena, sono le proiezioni cinemato-

grafiche elaborate dalla stessa regista, a dare spessore o respiro ai momenti del dramma. Primi piani ingigantiti ma anche stormi di uccelli o pioggia di foglie. Nello stesso focus delimitato dal palco, il racconto può cambiare il suo passo e le emozioni che suscita.

Un racconto che segue fedelmente il percorso della scrittura di Moravia, ma che Annibale Ruccello fa iniziare qualche anno dopo la fine della guerra, in epoca di boom economico già in arrivo, con madre e figlia che hanno sepolto il ricordo dell'esperienza tragica sotto il piccolo benessere bottegai e i nuovi consumi, tanto da litigare per l'acquisto di un'auto. Poi inizia il racconto, in uno scenario già devastato dalla guerra e dal pericolo dei nazifascisti. Lo spettacolo di Roberta Torre sceglie senza retorica, ma con grande intensità di sentimenti, accompagnato da belle variazioni musicali che divengono elemento drammaturgico, anche se solo alla fine si fanno conto forte e elementario nella voce di Patty Pravo, «è un sentimento che, non muore...», nonostante quello che *La Ciociera* e la figlia hanno subito, nella violenza cieca di ogni guerra.

g. cap.