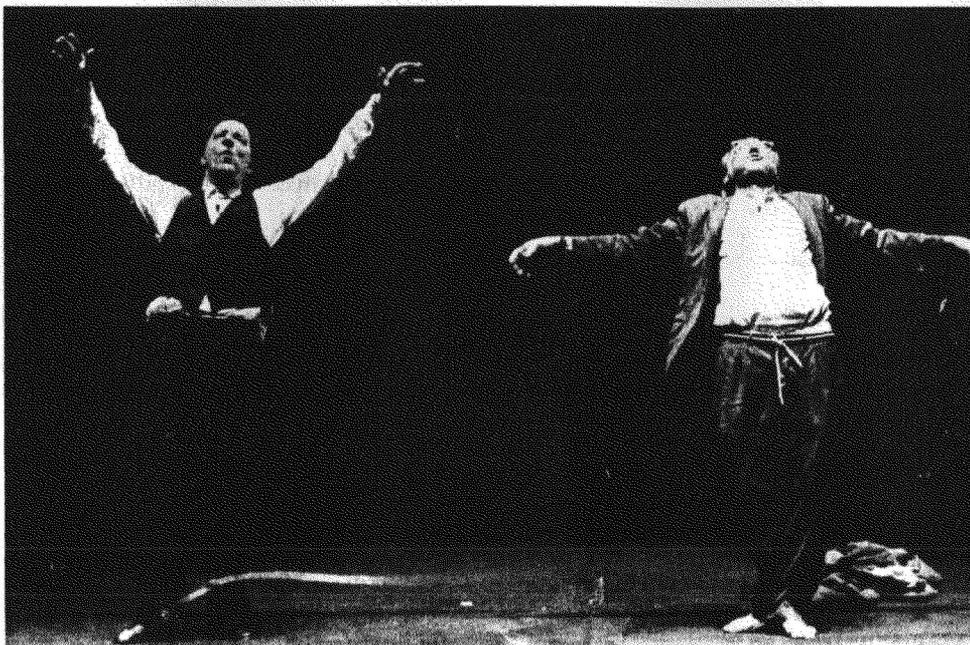


# VENEZIA

## Echi di musica e prosa

di Carmelo Alberti



Giorgio Gaber e Enzo Jannacci in "Aspettando Godot" di Beckett. (Foto: E. Scalfari).

Un violino solo s'aggira nella sala degli specchi lungo i sentieri del suono: s'appoggia - di volta in volta - alla stele di tanti legghi, stazioni del pensiero creativo; il musicista "camminante" distilla tracce di consonanza dal suo strumento: è il violinista Gidon Kremer, che rende omaggio "in memoriam" a Luigi Nono, eseguendo nell'Aula Magna dell'Università di Venezia *La lontananza nostalgica utopica futura*. La composizione appartiene a un ciclo unitario di pezzi, elaborati tra il 1986 e il 1988, ispirati da un'iscrizione letta sulla parete di un antico chiostro a Toledo: al centro si pone l'idea dell'andare, del "caminar"; è un vagare fuori dai sentieri del mondo, un procedere per interrogazioni, una ricerca di silenzi, scoperti oltre le parole mute ed eterne incise sulla pietra.

Tante sono le caratteristiche di Luigi Nono, artista caparbio nella sua volontà di afferrare, in ogni parte del mondo, il senso della mutabilità degli eventi, il grido della ribellione contro l'ingiustizia, contro l'oppressione, la voce degli uomini senza patria che affidano

all'arte e alla cultura il rifiuto dell'incongruenza di vivere. Musica di denuncia, e musica di poesia, fino alle radici del sentimento, l'avventura creativa di Nono appare inscindibile dall'impegno ideale, perché arte e concezione del mondo non possono sciogliersi neppure nell'inevitabile contraddirsi del quotidiano.

Il 9 maggio scorso il compositore veneziano ha finito di vivere a Venezia, dov'era nato il 29 gennaio 1924. Fino all'ultimo non ha voluto rinnegare il legame con la città lagunare, un legame

che aveva anche una radice suadente nella memoria di una "cristallina polifonia veneziana" (Henze). La consistenza di una componente vocale d'ispirazione rinascimentale spinge Nono a rivolgere un'attenzione particolare allo spessore sublime della "phoné". Le opere degli anni '50 e '60 lo stanno a dimostrare: il trittico *Epitaffio per Federico García Lorca (España en el corazón, I su sangre ya viene cantando, Memento, 1951-53)*, l'affresco corale de *Il canto sospeso* (1955-56), ispirato dai testi di condannati a morte della Resistenza europea, gli ungarettiani *Cori di Didone* (1957), l'angosciato *Diario polacco n. 2* (1958) e il pavesiano *Sarà dolce tacere* (1960).

Lo sperimentalismo, invece, si affina a partire da *Intolleranza 1960*, il primo lavoro per il teatro musicale, da un'idea di Angelo Maria Ripellino, realizzato con le scenografie di Joseph Svoboda per il Festival della Biennale Musica 1961 (il libretto è stato pubblicato su *Sipario* n. 224, dicembre 1964). *Intolleranza 1960* prospetta un intervento radicale nell'ambito dell'intera-

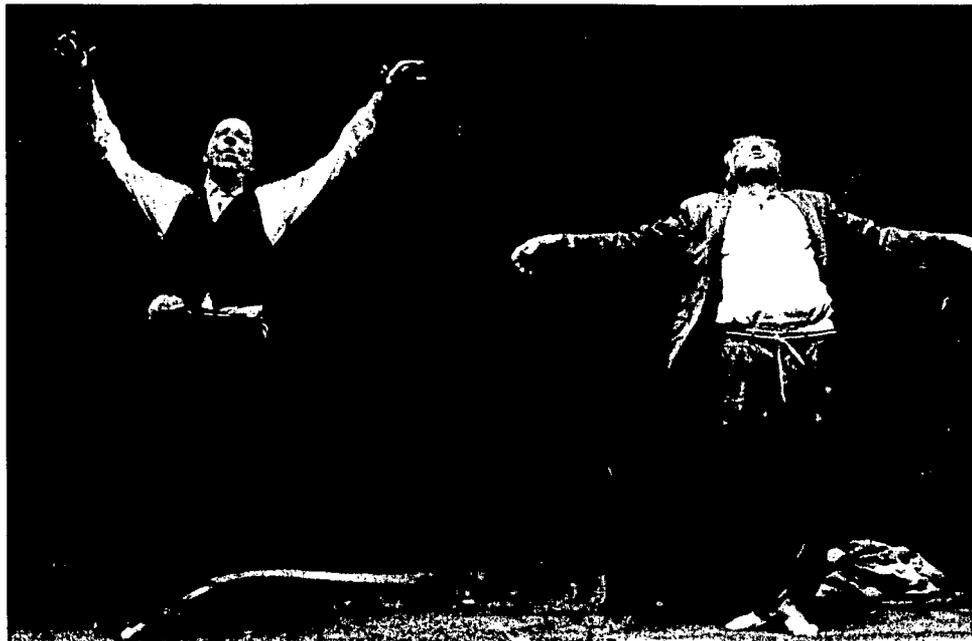
# VENEZIA

## Echi di musica e prosa

di Carmelo Alberti

all'arte e alla cultura il rifiuto dell'incongruenza di vivere. Musica di denuncia, e musica di poesia, fino alle radici del sentimento, l'avventura creativa di Nono appare inscindibile dall'impegno ideale, perché arte e concezione del mondo non possono sciogliersi neppure nell'inevitabile contraddirsi del quotidiano.

Il 9 maggio scorso il compositore veneziano ha finito di vivere a Venezia, dov'era nato il 29 gennaio 1924. Fino all'ultimo non ha voluto rinnegare il legame con la città lagunare, un legame



Giorgio Gaber e Enzo Jannacci in "Aspettando Godot" di Beckett. (Foto: E. Scalfari).

Un violino solo s'aggira nella sala degli specchi lungo i sentieri del suono: s'appoggia - di volta in volta - alla stele di tanti leggii, stazioni del pensiero creativo; il musicista "camminante" distilla tracce di consonanza dal suo strumento: è il violinista Gidon Kremer, che rende omaggio "in memoriam" a Luigi Nono, eseguendo nell'Aula Magna dell'Università di Venezia *La lontananza nostalgica utopica futura*. La composizione appartiene a un ciclo unitario di pezzi, elaborati tra il 1986 e il 1988, ispirati da un'iscrizione letta sulla parete di un antico chiostro a Toledo: al centro si pone l'idea dell'andare, del "caminar"; è un vagare fuori dai sentieri del mondo, un procedere per interrogazioni, una ricerca di silenzi, scoperti oltre le parole mute ed eterne incise sulla pietra.

Tante sono le caratteristiche di Luigi Nono, artista caparbio nella sua volontà di afferrare, in ogni parte del mondo, il senso della mutabilità degli eventi, il grido della ribellione contro l'ingiustizia, contro l'oppressione, la voce degli uomini senza patria che affidano

che aveva anche una radice suadente nella memoria di una "cristallina polifonia veneziana" (Henze). La consistenza di una componente vocale d'ispirazione rinascimentale spinge Nono a rivolgere un'attenzione particolare allo spessore sublime della "phoné"; Le opere degli anni '50 e '60 lo stanno a dimostrare: il trittico *Epitaffio per Federico García Lorca (España en el corazón, l su sangre ya viene cantando, Memento, 1951-53)*, l'affresco corale de *Il canto sospeso (1955-56)*, ispirato dai testi di condannati a morte della Resistenza europea, gli ungarettiani *Cori di Didone (1957)*, l'angosciato *Diario polacco n. 2 (1958)* e il pavesiano *Sarà dolce tacere (1960)*.

Lo sperimentalismo, invece, si affina a partire da *Intolleranza 1960*, il primo lavoro per il teatro musicale, da un'idea di Angelo Maria Ripellino, realizzato con le scenografie di Joseph Svoboda per il Festival della Biennale Musica 1961 (il libretto è stato pubblicato su *Sipario* n. 224, dicembre 1964). *Intolleranza 1960* prospetta un intervento radicale nell'ambito dell'intera-

zione dinamica fra le componenti visive, acustiche e spaziali. L'utopia di uno spazio scenico, da progettare in funzione di un mutamento di prospettiva nella correlazione scena-pubblico, lo spinge, in questa occasione, a valicare il limite tecnico dei teatri esistenti introducendovi l'uso di materiali insoliti e di supporti tecnologici nuovi. Tutto ciò in chiave anti-melodrammatica; resta, infatti, ferma una convinzione: "La voce umana è lo strumento più ricco e più possibile che esista". Non considera la messinscena un percorso "compositivo" autonomo, slegato dalla semplice "traduzione" visiva di un testo in musica; è una lingua differente, che impone un'elaborazione iniziale fra poeta, musicista e regista-scenografo. In tale direzione contano per il musicista veneziano le intese con gli artisti di teatro; negli anni '60, sono proficui i contatti frequenti avuti con lo scenografo cecoslovacco Svoboda, ideatore della "lanterna magika", un efficace sistema di lettura visiva. Si tratta di una comune consapevolezza che studiare e analizzare la storia equivale a superarla: "Le sue esperienze i suoi studi le sue ricerche" scrive Nono nel saggio di Babel su *La scena e l'immagine* (Torino 1970) "mi influenzarono e mi aiutarono nei miei studi da Monteverdi al kabuki al nō giapponesi, da Mejerchol'd al teatro federale della Flanagan, da Musorgskij al rituale sinagogale, da Piscator al teatro di Bali, dalle tecniche sceniche del primo Ottocento al teatro di massa bolscevico, dal *Fidelio* dal *Trovatore* a Weill a Schoenberg" (settembre 1968). Questi i temi, le tracce, che insegue Luigi Nono mentre concentra la sua attenzione creativa, a cominciare dal disegno della partitura, lungo i sentieri della musica elettronica, con l'immissione del nastro magnetico, quasi in contrappunto alla tessitura vocale. *Canti di vita e d'amore: Sul ponte di Hiroshima* (1962), *La fabbrica illuminata* (1964) su testi di Cesare Pavese e Giuliano Scabia, *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1966), cori dall'*Ermittlung (L'istruttoria)* di Peter Weiss, *Non consumiamo Marx* (1969), da testi-testimonianza del maggio 1968 a Parigi, *Como una ola de fuerza y luz* (1971-72).

La sublimazione dell'invenzione teatrale si realizza in forme mutate, ancora sul terreno mitico della lotta contro l'oppressione, in *Al gran sole carico d'amore*, azione scenica in due tempi delineata interamente da Nono nel periodo 1972-75, intrecciando motivi e figure delle rivoluzioni primo-novecentesche a un centro simbolico individuato nell'episodio della Comune parigina. In questa occasione la rappresentazione viene definita in stretta intesa

con Jurij Ljubimov, demiurgo del Teatro alla Taganka di Mosca, assistito dallo scenografo David Borovskij, e con il maestro Claudio Abbado. L'idea plastica dello spettacolo scaturisce dai primi appunti del compositore, più prossimi al disegno che alla scrittura musicale. Alla sorgente della creatività si colloca già un'articolazione risolutiva nell'ambito della costruzione dello spazio. L'opera si costruisce mediante il confronto di esperienze: le tracce verbali mutano volto e acquistano nel "libero montaggio" (Nono) una materialità intrisa di echi immortali.

L'irrequietezza artistica e la tenacia utopica spingono Nono a trascurare gli strumenti tradizionali per le soluzioni che gli offre la tecnica del Live Electronics, verificata presso lo Studio Sperimentale di Friburgo; il sistema, costituito da analizzatori digitali e apparecchi informatici, apre ampie possibilità esecutive, che abbreviano la distanza fra creazione ed esecuzione. Nono tiene molto a questi "nuovi strumentari", che lo vedono direttamente presente come un compositore in azione ad ogni evento. Dietro la consolle elettronica rimescola "il tempo unico unitario unificante" alla ricerca d'inedite dinamiche dell'ascolto. Ancora una volta il suo pensiero teorico, simile a una ritrovata "ars combinatoria", distilla antico e moderno, rito e ribellione nel "continuo innovante possibile". È il periodo dello straordinario *Diario polacco n. 2* (1982) della lunga traversata dei miti da cui emerge il grandioso progetto di *Verso Prometeo. Tragedia dell'ascolto*, ideato insieme al filosofo Massimo Cacciari. Una gigantesca arca lignea - un vero strumento musicale magico - opera di Renzo Piano, inserita fra le pietre-spazio della chiesa veneziana di San Lorenzo, accoglie nel settembre 1984 quegli "infiniti respiri" che subiscono un'inaudita metamorfosi nel momento stesso in cui si manifestano. E intorno al progetto si raccolgono altri talenti: Emilio Vedova, ideatore degli interventi luministici, Claudio Abbado; e musicisti, operatori elettronici, assistenti, cantanti-interpreti, un'orchestra d'eccezione. Al pubblico l'impegno a condividere un'intuizione, una visione, un sogno: "Saper ascoltare./Anche il silenzio./Molto difficile ascoltare nel silenzio gli altri l'altro./Altri pensieri altri segnali altre sonorità altre parole altri linguaggi." (Premessa a *Verso Prometeo*, Milano, 1984).

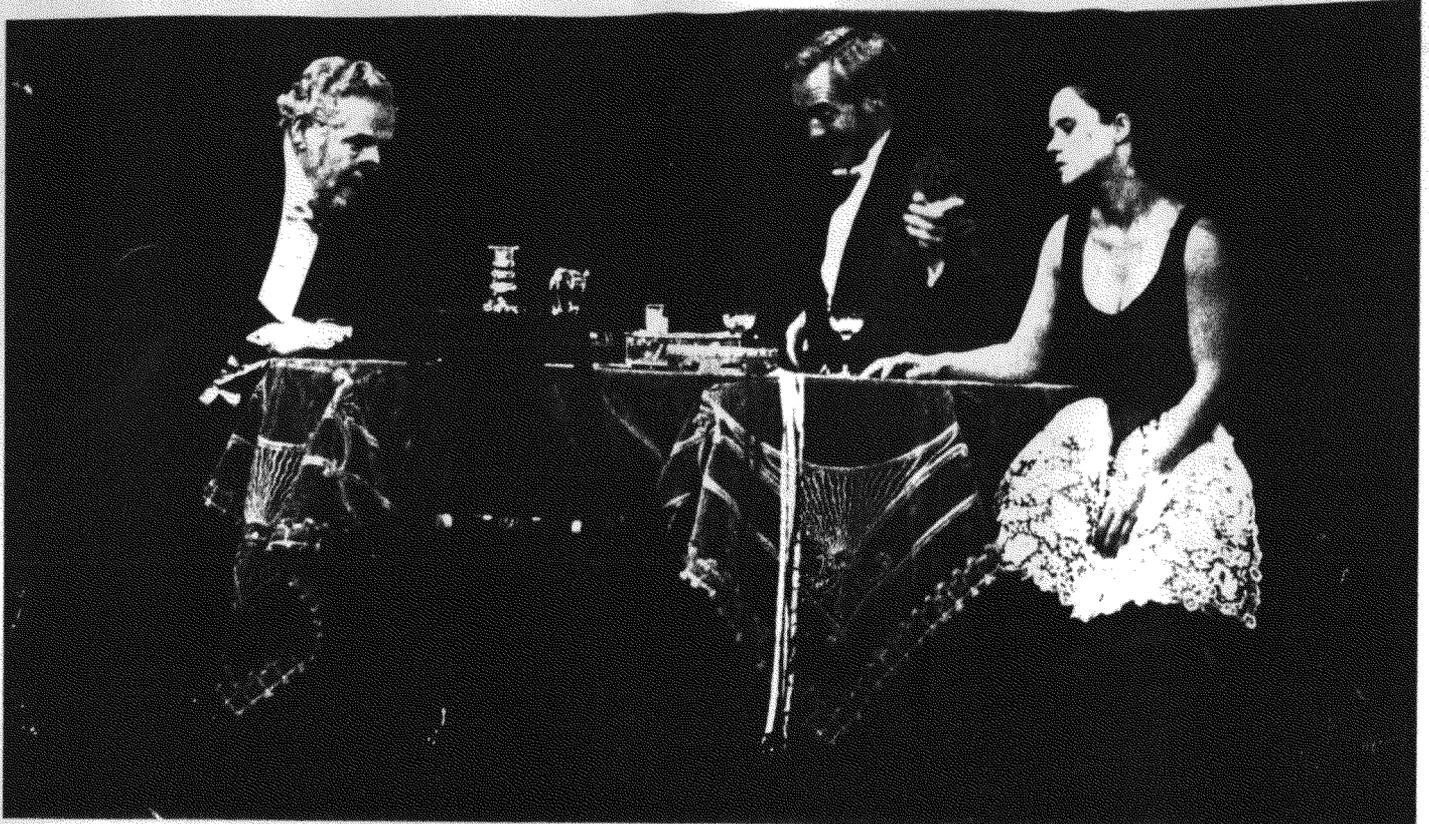
Luigi Nono, abituato all'impossibile, si è spento senza arrendersi; fino all'ultimo ha testimoniato in maniera totale un'attenzione verso la gente, che la gente gli ricambiava; è rimasto fedele all'impegno ideale: nonostante il male che lo ha debellato fosse in una fase

avanzata, ha voluto dichiarare la sua adesione per la svolta comunista di Achille Occhetto, recandosi a incontrarlo sotto il capannone del Petrochimico di Marghera, là dove la sua presenza e la sua coerenza morale erano state sempre disponibili alla voce delle lotte operaie, alle ragioni dei deboli. Nono non ha voluto arrendersi neppure di fronte alla morte; l'aveva scritto insieme a Cacciari: "Se sapremo custodire quest'attesa, potremo ancora far luce al giorno", rifiutare la morte che ora ci viene. Ora ci viene morte, ma non sarà mai la Morte, finché queste voci parleranno... 'Io non ho alzato la bandiera bianca'; anche 'quando stanno morendo, gli uomini cantano'..."

*Casa di bambola* di Henrik Ibsen, nella versione del Teatro Reale Svedese di Stoccolma, diretta da Ingmar Bergman, è andata in scena al Teatro Goldoni di Venezia, in esclusiva per l'Italia. Lo spettacolo è stato un evento importante per la personalità del regista, che da alcuni anni si è allontanato dal set cinematografico, rifugiandosi fra le pareti del "Dramåten" di Stoccolma. I protagonisti appartengono alla schiera di attori abituati a lavorare sotto la guida del maestro svedese: Nora è stata affidata a Pernilla Östergen, Torvald Helmer a Per Mattsson, la signora Linde a Marie Richardson; Erland Josephson ha interpretato il Dottor Rank, Björn Granath è stato Krogstad. Le scene e i costumi sono stati firmati da Gunilla Palmstierna Weiss.

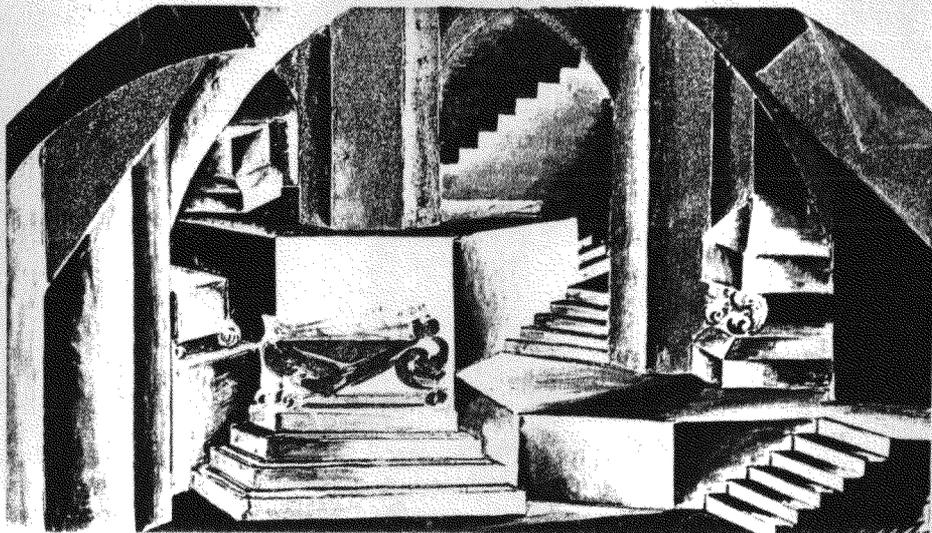
Bergman colloca il dramma ibseniano in uno spazio chiuso che coincide con l'area del palcoscenico, un ambiente austero, avvolto dal nero, forato solamente da due finestre in alto, attraverso le quali filtra una luce grigiastra; al centro, una pedana accoglie le tappe della vicenda con l'ausilio di fondali, che fotografano un interno borghese di fine secolo, e di oggetti-simbolo: un divano, un tavolo, un letto, che indicano nel corso dello spettacolo i passaggi da un clima di gaia inquietudine alla lacerazione finale. Intorno al quadrato-prigione stanno immobili delle figure-stature in attesa d'essere animate dalla parola drammaturgica. Quei personaggi rivelano il timore di venire risucchiati dal buio, di perdere la pallida vitalità che dà loro il cerchio di luce.

La recitazione s'afferma in direzione di uno psicologismo controllato; affiorano gesti apparentemente incongrui, che definiscono una vera tessitura di rimandi; la "lodoletta" Nora, per esempio, s'accarezza, talvolta, la fronte con il dorso della mano, con le dita aperte e il palmo rivolto verso la platea, quasi volesse esorcizzare i pericoli che insidiano la conquista della felicità. Proprio lei, la moglie destinata ad animare



Sopra: una scena da "Casa di bambola" di Ibsen, regia di Bergman, Teatro Goldoni, Venezia.

Qui accanto: Vesnin, scenografia per "Romeo e Giulietta" di Shakespeare, messa in scena nel 1921 al Teatro da camera di Mosca.

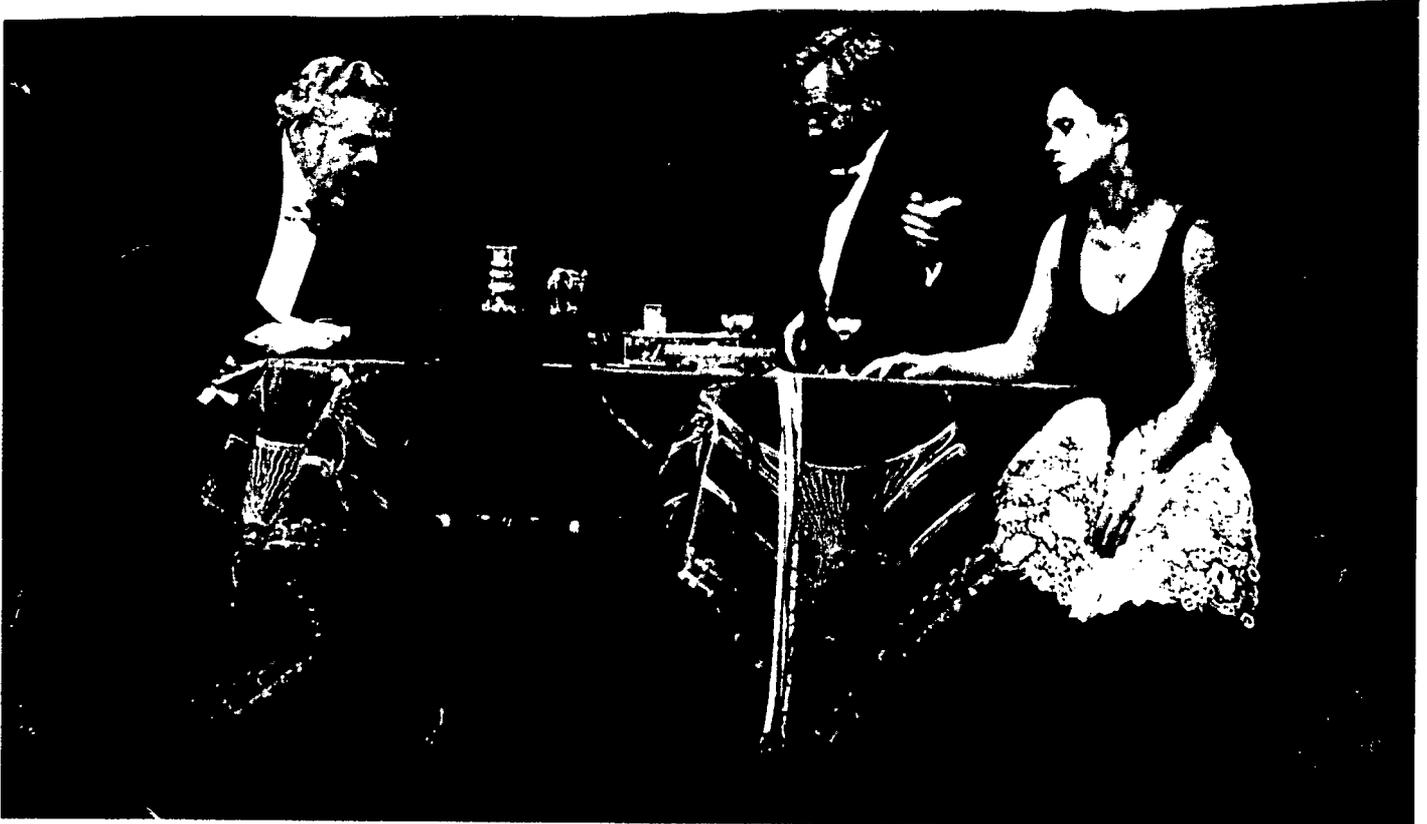


il salotto borghese con la fresca sensualità di una tarantella mediterranea, appresa durante il viaggio in Italia, che salva la vita di Torvald, subisce una lenta, inesorabile, mutazione di pelle. Stretta fra il ricatto di un altro sventurato, quel Krogstad che, avendo falsato un documento, continua a pagare per un peccato indelebile, e la fredda moralità del marito, Nora mostra sul suo corpo gli effetti della devastazione. Anche il sentimento perde le ragioni degli affetti e s'indurisce, incrinando la forza dell'eros, scavando nell'anima la strada al rifiuto totale che sarà una sfida contro l'ottusità delle regole borghesi, un salto oltre la voragine che s'è aperta sotto le fondamenta della casa-gioiattolo. La vera insidia non proviene dall'esterno, ma s'annida nel salotto fami-

liare, mettendo in dubbio - per analogia - la stessa plausibilità del sistema teatrale naturalista.

Bergman accentua realisticamente le ragioni d'ogni personaggio: così, nel carattere di Helmer si scontrano le incongruenze dell'esistenza, il rispetto delle regole e la furia dei sensi, l'esaltazione violenta, giustificata dal suo ruolo sociale, e la fragilità tipica di un'umanità mediocre, persino misera. Oppure, la tragica figura del dottor Rank, divorato da un male ereditario e, insieme, da una passione goffa e tenera nei riguardi di Nora. La scena in cui egli rivela alla giovane donna la fine imminente e la pena segreta risulta un capolavoro d'interpretazione: Rank perde gli ultimi bagliori di speranza, è anche un deluso d'amore, mentre Nora, seducente,

l'accarezza e si schernisce, sorridendo di nascosto; anche il rosso del tramonto, ultima luce viva che esorcizza le tenebre, si spegne e lascia il posto al cupo grigiore della sera. C'è da segnalare la sconfitta di quella signora velata in lutto, di Cristine Linde, l'amica ritrovata, la donna votata al sacrificio. Il regista impone alla danza di Nora un'esaltazione rabbiosa, che emana una sensualità inquietante; ripensando a quel ballo, Torvald ubriaco e sguaiato, al ritorno della festa notturna, s'eccita all'eccesso, mentre il dottor Rank, mascherato da giullare, esce di scena deriso e sconfitto. Quella febbre erotica dà all'epilogo un risvolto più acido; dopo la lettera d'accusa e quella della salvezza, Bergman pone la scena dell'abbandono nella camera da letto, dove un marito e una moglie si sono amati per l'ultima volta. Sulla carne nuda di Helmer, Nora incide la sua delusione; urla la sua ira. La scelta è fatta, Torvald è vinto, mentre in una prospettiva di stanze-prigioni compare, con la bambola sotto il braccio, la piccola Rilde, la figlia destinata a divenire un'altra Nora. Uno degli ambiti più attivi nella trasformazione del teatro contemporaneo è quello della cultura russa prima e dopo la Rivoluzione. A partire dal-



*Sopra: una scena da "Casa di bambola" di Ibsen, regia di Bergman, Teatro Goldoni, Venezia.*

*Qui accanto: Vesnin, scenografia per "Romeo e Giulietta" di Shakespeare, messa in scena nel 1921 al Teatro da camera di Mosca.*



il salotto borghese con la fresca sensualità di una tarantella mediterranea, appresa durante il viaggio in Italia, che salva la vita di Torvald, subisce una lenta, inesorabile, mutazione di pelle. Stretta fra il ricatto di un altro sventurato, quel Krogstad che, avendo falsato un documento, continua a pagare per un peccato indelebile, e la fredda moralità del marito, Nora mostra sul suo corpo gli effetti della devastazione. Anche il sentimento perde le ragioni degli affetti e s'indurisce, incrinando la forza dell'eros, scavando nell'anima la strada al rifiuto totale che sarà una sfida contro l'ottusità delle regole borghesi, un salto oltre la voragine che s'è aperta sotto le fondamenta della casa-gioiattolo. La vera insidia non proviene dall'esterno, ma s'annida nel salotto fami-

liare, mettendo in dubbio - per analogia - la stessa plausibilità del sistema teatrale naturalista.

Bergman accentua realisticamente le ragioni d'ogni personaggio: così, nel carattere di Helmer si scontrano le incongruenze dell'esistenza, il rispetto delle regole e la furia dei sensi, l'esaltazione violenta, giustificata dal suo ruolo sociale, e la fragilità tipica di un'umanità mediocre, persino misera. Oppure, la tragica figura del dottor Rank, divorato da un male ereditario e, insieme, da una passione goffa e tenera nei riguardi di Nora. La scena in cui egli rivela alla giovane donna la fine imminente e la pena segreta risulta un capolavoro d'interpretazione: Rank perde gli ultimi bagliori di speranza, è anche un deluso d'amore, mentre Nora, seducente,

l'accarezza e si schernisce, sorridendo di nascosto; anche il rosso del tramonto, ultima luce viva che esorcizza le tenebre, si spegne e lascia il posto al cupo grigiore della sera. C'è da segnalare la sconfitta di quella signora velata in lutto, di Cristine Linde, l'amica ritrovata, la donna votata al sacrificio. Il regista impone alla danza di Nora un'esaltazione rabbiosa, che emana una sensualità inquietante; ripensando a quel ballo, Torvald ubriaco e sguaiato, al ritorno della festa notturna, s'eccita all'eccesso, mentre il dottor Rank, mascherato da giullare, esce di scena deriso e sconfitto. Quella febbre erotica dà all'epilogo un risvolto più acido; dopo la lettera d'accusa e quella della salvezza, Bergman pone la scena dell'abbandono nella camera da letto, dove un marito e una moglie si sono amati per l'ultima volta. Sulla carne nuda di Helmer, Nora incide la sua delusione; urla la sua ira. La scelta è fatta, Torvald è vinto, mentre in una prospettiva di stanze-prigioni compare, con la bambola sotto il braccio, la piccola Rilde, la figlia destinata a divenire un'altra Nora. Uno degli ambiti più attivi nella trasformazione del teatro contemporaneo è quello della cultura russa prima e dopo la Rivoluzione. A partire dal-

l'esperienza di Stanislavskij al Teatro d'Arte di Mosca, fondato nel 1898, sulla scena si riversa l'attenzione dei movimenti poetici e pittorici d'avanguardia. È proprio sul versante della scenografia e dell'ambientazione che s'accennano gli interventi più innovativi, rispetto alla falsa grandiosità decorativa dei teatri imperiali. A testimoniare il grande fervore di quegli anni è stata allestita presso il Museo veneziano d'Arte Moderna di Ca' Pesaro la mostra *Russia 1900-1930. L'arte della scena*, curata da Fabio Ciofi degli Atti e Daniela Ferretti, in stretta collaborazione con il Museo Teatrale "Bachrusin" di Mosca, utilizzando, anche, dei pezzi provenienti dal Museo dell'Architettura di Mosca e da quello Teatrale di Leningrado. L'esposizione, aperta fino al 9 settembre, comprende 206 bozzetti e figurini, in parte inediti, o non visti fuori dall'Unione Sovietica, opere che documentano direttamente le molte anime artistiche di quel Paese, dal simbolismo al costruttivismo fino al realismo socialista.

Vi è, poi, un importante dato di riferimento, un nesso fra ricerca russo-sovietica e cultura italiana: nel 1924, alla XIV Biennale di Venezia, si riapre il padiglione sovietico, i cui esiti artistici post-rivoluzionari dimostrano un'attenzione particolare per le zone della spettacolarità, particolarmente adatte alla libertà d'intervento, di creatività e d'ispirazione. Nei lavori presentati in tale occasione, la critica italiana del tempo sembra cogliere, in particolar modo nell'organizzazione spaziale dei costruttivisti, una sostanziale "teatralizzazione" dell'arte, un'intesa di respiro collettivo che aspira a una totalità di coinvolgimento, tipica dei grandi eventi rivoluzionari.

I curatori hanno preferito organizzare la mostra veneziana lungo tre filoni di lettura. Viene documentata, anzitutto, nel teatro e nella scenografia russo-sovietica, il recupero delle forme pure di comicità all'italiana e, in particolare, la passione per la Commedia dell'Arte, episodi utilizzati in contrapposizione agli eccessi di verità e di convenzionalismo sulla scena istituzionale. Arlecchini, Pierrot, Colombine rivelano, nell'ottica simbolista, una doppia valenza, d'ironia e di magica esibizione; resta esemplare il caso de *La baracca dei saltimbanchi* (1096) di Aleksandr Blok, opera-gioco che si beffa dell'estetismo fatalistico tanto caro ai Simbolisti russi. Il tema della maschera si lega, poi, alla prassi espressiva di molti Teatri-Studio, come avviene per Mejerchol'd, regista eclettico e inquieto, che trasforma in metodo didattico la visione del fiabesco inventata da Carlo Gozzi. Compagno zanni e buffi, per-

turbatori della tranquillità scenica, come ne *Il ballo in maschera* di Lermonov, diretto da Mejerchol'd nel 1917, scene e costumi di Golovin.

L'esposizione di Ca' Pesaro illustra, tra l'altro, gli sviluppi geometrico-coloristici de *Re Arlecchino* di Lothar, allestito da Tairov nel 1917 su disegni di Ferdinandov, e la celebre *Turandot*, diretta da Vachtangov nel 1921, illustrata dai bozzetti di Nivinskij. Ma il filone della Commedia dell'Arte s'intreccia spesso con la scoperta del repertorio favolistico russo, autentico serbatoio dell'illusione, che influenza stili talvolta distanti fra loro e convive con motivi mitologici e, persino, neoclassici. Vsnencov firma nel 1907 *La leggenda dell'invisibile città di Kitez*, opera di Rimskij-Korsakov; nello stesso anno Dobuzinskij reinventa il dramma di Remizov *Il demone danzante*, Bilibin illustra *La leggenda di Teofilo*, messa in scena da Evreinov e nel 1909 *Il galletto d'oro*, tratto da Puskin. È possibile verificare gli esordi in terra russa dello stile coreografico che diverrà famoso per merito di Diaghilev e dei Ballets Russes: nel 1904 Leon Bakst realizza i costumi di *Edipo a Colono*, sperimentando la raffigurazione "liberty" della classicità che si sta diffondendo nella cultura europea; Aleksandr Benois, nel 1907, studia il progetto coreografico de *Le pavillon d'Armide*, in cui recupera allo stile russo i tratti del virtuosismo pittorico barocco.

A tali elementi s'aggiunge un terzo momento, dedicato allo spettacolo del cabaret, al varietà e ai rapporti con il Futurismo, un clima in cui vengono alla luce i legami fra artisti di altre nazioni, a cominciare dall'ambito italiano. Uno dei capitoli più esaltanti della mostra è costituito da una serie di opere uniche, che mettono in evidenza il legame profondo tra pittura e arte della scena; tra essi occorre ricordare il grande fregio bacchico per *Tamira il citaredo* (1916) di Aleksandra Ekster, il piano del *Balletto suprematico* di Nina Kogan, la scena di Skolnik per *La prima tragedia futurista del mondo* (1915) di Majakovskij, i bozzetti di Vesnin per *Romeo e Giulietta* (1920). Un ultimo cenno merita la presenza di Sergej Ejzenstejn in veste di regista e scenografo per *Il messicano* di London (1921), *Macbeth* (1921) e *Amare i cavalli* di Majakovskij (1922).

Giorgio Gaber ha mantenuto la promessa di chiudere il suo primo anno da direttore artistico dei Teatri Goldoni di Venezia e Toniolo di Mestre mettendo in scena *Aspettando Godot* di Samuel Beckett con il suo compagno d'avventura Enzo Jannacci: insieme hanno condiviso l'impegno dell'adattamento e dell'allestimento registico e le

parti, rispettivamente, di Vladimiro ed Estragone. Completano il quartetto degli sbandati, Felice Andreasi, che interpreta Pozzo, e Paolo Rossi, nelle vesti di Lucky. Per definire l'atmosfera della pièce è risultata determinante una scenografia luminosa, governata elettronicamente mediante il sistema "starlite", e l'amplificazione fonica. Già da tempo Gaber si attiene all'uso dei microfoni, che - ad esempio - nel suo ultimo spettacolo, *Il grigio*, gli consentivano la differenziazione delle tonalità vocali ed espressive; nel caso del testo beckettiano si trattava di dare un valore insolito alla parola, alle sue deformazioni. Il dato più interessante nella rilettura di *Aspettando Godot* è, però, la volontà di rendere immediatamente identificabili i protagonisti, la necessità di renderli riconoscibili, personalizzandoli. Estragone, allora, assume il carattere bizzarro di Jannacci, le movenze, il parlare frettoloso e tronco; Vladimiro, invece, respira l'ironia e la frenesia propria di Gaber: entrambi recuperano un modo di recitare improbabile, legato ai loro esordi di bulli della periferia; ma adesso è un recitare universalizzato mediante l'ampliamento delle pause, attraverso una ripulitura del fraseggio. Qualche differenza, invece, s'avverte nell'esibizione di Andreasi e di Rossi. Il primo impersona una sorta di padrone perverso, che - simile al destino - tesse e rinnega il tempo; Pozzo si scopre, allora, una voce profonda, ma strozzata, trattenuta in gola, disquisisce conversando del più e del meno, restituisce echi di altre voci (voci d'attore: Gassman, Carmelo Bene). Per il facchino Lucky, Paolo Rossi si rifugia nella zona tranquilla della sua comicità demenziale: recando al collo il cappio della schiavitù, esprime una crudele passività, zampettando clownescamente al cenno di Pozzo, o rimanendo assente. La tirata che, d'improvviso, sembra animarlo si rivela un pezzo di autentica bravura.

La prefigurazione della catastrofe si veste di metaforico: conta nell'edizione di Gaber e Jannacci il gioco verbale, la scivolata comica, l'esagerazione buffonesca e, non ultimo, quel chiamare in causa il teatro stesso, la propria condizione d'artisti, il bisogno di svuotare di senso qualcosa che non ha alcun senso. Rimane, magicamente, un sentimento assurdo dell'attesa, che rasenta l'ossessione. Anche la dimensione del sogno viene continuamente negata; Estragone non riesce mai a raccontare i suoi sogni. Né Vladimiro riesce a comprendere se è sveglio o sta dormendo. Ma, in fondo, forse che loro, sulla scena, ancora una volta non s'accontentano d'aver vissuto?