

## TEATRO

# Gozzi sacchegggiato

**Le Tre Melarance di Ricci e la Turandot di Puecher: distacco e ironia, artifici scenici, manomissioni del testo massacrano la favola**

«Oggi come ieri», scriveva Silvio d'Amico nel '29, dopo aver visto l'edizione "negativa e parodistica" che della "Turandot" aveva dato Vakhtangov, «noi continuiamo a persistere nella nostra irriducibile antipatia per l'aridità presuntuosa e la falsa fantasia del buon Carlo Gozzi». Ieri, ma non oggi: assistiamo ora a un ritorno in piena regola delle fiabe del Gozzi, il cui atteggiamento «reazionario» e culto del «meraviglioso» sembra forse più disponibile del realismo del suo grande rivale, Goldoni, alle disinvolute operazioni sceniche tanto di moda. Così lo Stabile di Torino ripropone, a quasi cinquant'anni dalla famosa dissacrazione del Teatro d'arte di Mosca, una nuova e invero non necessaria dissacrazione della «Turandot», apparsa in dicembre al Carignano e ora giunta al Metastasio di Prato, per la regia di Virginio Puecher; e il Teatro di Roma, nella sua sezione o bottega di dell'Abaco, ha presentato sempre in dicembre lo spettacolo di Mario Ricci, «Le tre melarance».

Qui, a dire il vero, di Gozzi non c'è che un titolo, fra l'altro decurtato, e non si ritrova la vicenda del malinconico figlio del re, e delle tre principesse imprigionate nelle melarance dalla cattiva maga Creonta, a meno che a quest'ultimo episodio non alluda la scena più misteriosa e suggestiva, quella delle tre donne che sussurrano, fumano e fanno bolle di sapone mentre intorno a loro si alza e si rinserra una struttura di stagnola dorata. Ma il gusto com-

conti, valgono esattamente quanto i silenzi programmatici di Ricci, che non fa parlare i suoi attori, o ne dissolve gli interventi in un brusio, con l'eccezione del monologo iniziale.

Più che di attori, si parlerà allora di mimi; e chiunque abbia avuto la fortuna di vedere l'eccezionale «performance» alla Contemporanea degli attori della Odin Theater diretti da Eugenio Barba, potrà misurare il cammino che resta da percorrere agli interpreti di casa nostra se vogliono giungere a un pieno dominio del proprio corpo e a un vero teatro «gestuale». I ragazzi di Ricci sono volenterosi ma amorfi; e il folto «cast» di Puecher (di cui fa parte anche un attore come Renzo Giampietro) cerca di adeguarsi a clichés fra lo «straniato» e il rivistaio (la Scarpitta, la Minelli, Franco Branciaroli, che a differenza del Monachesi di Ricci ha comunque il giusto fisico «fumettistico» se non la sicurezza necessaria per il ruolo del principe-cowboy); o naufraga nel tentativo di impostare una recitazione tradizionale (Relda Ridoni, il Florio, il Cecchini), quando non sceglie la via della recitazione cattiva tout court (Liana Casartelli).

E' sul piano visivo e non su quello «sonoro», comunque, che tali spettacoli vanno giudicati; e va detto allora che più riusciti appaiono i giochetti illusionistici di Ricci, realizzati con lanterna magica, forbici, colla, poco denaro e molta fantasia. L'orgia di lustrini, stoffe colorate e cavalli a dondolo con cui Puecher e Vittorio Rossi sommergono la già

di stagnola dorata. Ma il gusto combinatorio, e un non dissimulato omaggio a Propp, ispirano tutto il resto dello spettacolo, che partendo da una base « neorealistica » (una giovane moglie prepara una pentola di melarance per l'esigente marito, e monologa sull'aumento dei prezzi e sulla moralità o meno della fruttivendola) finisce per spaziare in una gaia confusione di lacerti biblici e fiabeschi, dove la mela di Adamo ed Eva finisce nelle mani della strega di Biancaneve e poi riappare sulla testa del figlio di Guglielmo Tell. Puecher, dal canto suo, segue con maggior fedeltà le linee della favola, ferocemente ironizzandola e sommergendola di musiche non pucciniane (Shostakovich, Satie, De Boni); e riscrive, senz'altro legittimamente, quella parte del copione che più appare imparentata con i canovacci dell'arte: i commenti delle maschere, Pantalone Brighella Tartaglia e Truffaldino, tutte dipendenti dell'imperatore Altoum e tutte più o meno indignate della perfidia della di lui figlia e dei suoi enigmi, che costano la vita a tanti baldi principi. Anche qui, comunque, una disposizione combinatoria è avvertibile, non foss'altro nei rimandi che dilatano orizzontalmente la vicenda di Turandot, rendendola in varie direzioni emblematica.

Tali rimandi non sono certo fuori luogo, né lo è, almeno in teoria, la idea di recuperare il « teatro degradato » di Gozzi « in un grande baraccone da luna park ».

Il « Quaderno » redatto dallo Stabile e intitolato all'attualità di Gozzi, appare criticamente coerente, inattaccabile; e non è la prima volta che mi accade di preferire il programma di una recita della compagnia torinese alla recita stessa, anche se il « Re Giovanni », per tornare su un esempio recentemente discusso, e in parte discutibile, rimane uno spettacolo ben più ricco e stimolante di questa sciagurata « Turandot ». Nelle sue velleità dissacranti, nella sua profusione di « gadgets » e lussuosi quanto inutili attrezzi scenici, la « Turandot » infierisce a vuoto sul contesto di Gozzi, che frana subito: il linguaggio come del resto vuole il regista, « endecasillabo, martelliano o settenario che sia », diventa « puramente artificiale, anzi artificialissimo », e si contorce « in una serie di brillanti esercizi vocali, di cui ovviamente l'interprete non può che restituire il suono, senza preoccupazioni d'ordine logico né tanto meno psicologico »; in breve, diventa inascoltabile. Questi esercizi vocali, in fin dei

e Vittorio Rossi sommergono la già sovraccarica barchetta della « Turandot » appare senza dubbio elegante, ma superflua e nemmeno originale, tanto è agevole riconoscervi baracconi alla Trionfo, frac cabarettistico-strehleriani e costumi addirittura alla Colelli o alla Missiroli. Sia Puecher sia Ricci, e il secondo ancora una volta meglio del primo, appaiono poi propensi a sottolineare il « visivo » a scapito del sonoro, fino a muoversi in una sorta di spazio intermedio fra teatro e film: Puecher, a esempio, ricorre a cartelloni da cantastorie siciliano nella scena in cui Calaf narra le sue avventure al suo ex-aio Barach; a fotogrammi di Theda Bara, Brigitte Helm e altre dive del muto allorché si magnificano le bellezze di Turandot; e a vere e proprie diapositive quando Adelma racconta al principe come sia sfuggita alla morte. Purtroppo, in questi casi, le illustrazioni, anche se scelte con un certo gusto ironico, si sovrappongono totalmente alle parole, divenendo così un contrappunto all'inesistente, e perdendo esse stesse di senso. Le proiezioni stile discoteque con cui Ricci moltiplica e ingigantisce l'amplesso fra moglie e marito, mentre gli stessi attori in carne ed ossa mimano gli amori di Adamo ed Eva, o i televisori che nel secondo atto delle « Melarance » riproiettano il party già visto nel primo, quando Biancaneve ballava con Sinatra, la strega si faceva palpare da Guglielmo Tell, e il principe azzurro amareggiava con uno dei tre bassotti, risultano invece funzionali ai fini della moltiplicazione orizzontale e combinatoria che Ricci vuole istituire fra i suoi frammenti di discorso, oltre a creare un suggestivo contrasto fra la durata delle singole azioni sceniche e la loro fissazione in un « eterno » extratemporale. Che è poi il risultato, modesto fin che si vuole, cui pervengono queste « Melarance »: un garbato e allusivo discorso sulle dimensioni fiabesche del quotidiano, sui risvolti assurdi della « routine ».

Laddove la fiaba dissacrata, attraverso una degradazione ulteriore rispetto a quella contenuta nel testo, non riesce davvero a illuminare « i germi del tragico reale », secondo le ambizioni di Puecher; in quanto non sempre, a teatro, una doppia negazione equivale a una affermazione, né basta, per riscattare questo « far teatro » all'insegna di uno pseudo distacco e di una facile ironia, la coscienza sbandierata delle proprie operazioni « artificiali, anzi artificialissime ».

Guido Fini