

T F P

TEATRO FESTIVAL PARMA



il qui e l'altrove dello spettatore

DORT, STREHLER
BUFFAGNI, CAPRIOLO
GROPPALI, PADUANO
DALL'AGLIO, LYKODIS
QUADRI, SYBERBERG
MAGRIS, PITOISET
MARTINELLI, MERINI

tumulto affaccendato della città. I miei viaggi milanesi sono stati delle pause, delle immersioni nell'intimità stessa del teatro.

Molti altri miei viaggi di spettatore, invece, non sono stati che degli spostamenti. Adesso sono diventato più sedentario. L'età, senza dubbio... Ma anche il fatto che il teatro stesso viaggia molto di più di una volta. Dal Théâtre de l'Europe al Festival d'Automne, da Nanterre a Bobigny, passando attraverso altri luoghi più modesti (abbiamo appena visto dei giovani inglesi, le compagnie Paines Plough e The Wrestling School, a Gennevilliers!) oppure da città di provincia, arrivano spettacoli in lingua straniera che tuttavia non ci sono "stranieri". Anche se fuggacemente, abbiamo tutto o quasi a portata di mano.

Non importa: io ho nostalgia delle mie brevi fughe a Milano o a Berlino. Non soltanto perché ho visto in tutta la loro freschezza degli spettacoli ammirevoli. Perché ebbi allora l'illusione di incontrarvi pienamente il teatro: un qui dentro un altrove, una familiarità dentro un disorientamento. Una città e il suo doppio.

Bernard Dort

¹ (cf. *Un Chemin de Connaissance* di Odette Aslan, vol.16 di *Voies de la création théâtral*- dedicato a Strehler CNRS 1989)



LA TRAGEDIA SPAGNOLA

di *Thomas Kyd* - Studio

traduzione di Enrico Groppali; regia di Cristina Pezzoli

interpreti: Sergio Albelli, Maria Ariis, Giuseppe Battiston

Sonia Bergamasco, Sara Bertelà, Giovanna Bozzolo

Mauro Malinverno, Carla Manzon, Francesco Migliaccio

Paolo Musio, Nicola Pannelli, Gabriele Parrillo, Graziano Piazza

Tommaso Ragno, Bruna Rossi, Marta Salaroli

Massimiliano Speziani, Stefania Stefanin, Emanuele Vezzoli

Associazione Ex ART; drammaturgo dell'Associazione Ex Art:

Roberto Buffagni; luci Claudio Coloretti

collaboratori artistici: Giacomo Andrico, Bruna Calvaresi

Claudia Calvaresi, Bruno De Franceschi, Francesco Ghisu

Franco Visioli; coordinamento tecnico: Luigi Croce, Ronni Bernardi

prod. Teatro Festival Parma con la collaborazione del CRT - Centro di Ricerca per il Teatro di Milano e del Comune di Fontanellato



Cerano diversi motivi perché un gruppo di giovani attori e artisti di varie discipline, che da qualche tempo conducono una ricerca comune sulle ragioni del proprio fare teatro scegliesse proprio la *Tragedia Spagnola* come materiale per il laboratorio del quale si presentano qui, al festival di Parma il risultato.

Un grande testo che descrive il precipitare dell'inumano che è un uomo che finisce, o può finire, all'inferno - nel disumano che può travestirsi da tutto: da cane, da ministro, da palla di stagnola - e insomma lo smottamento del disordine della storia nel vuoto della forma, non solo suggerisce immediate analogie con l'attualità storica e l'eco di smarrimento e di cinismo che fa risuonare nelle scatole craniche, ma propone a chi del teatro fa un mestiere uno di quei problemi seri che nessuno può risolvere per noi: quale rapporto vi sia fra la crisi di legittimità della politica e dell'ideologia, e la crisi di legittimità della rappresentazione.

Non si formula questo problema facendo uno spettacolo cioè producendo un testo scenico. Il problema posto da una crisi di legittimità, cioè di senso, lo si affronta interrogandosi sui fondamenti del proprio fare; e dunque, in teatro, sui rapporti di produzione del testo scenico.

La ricerca si è concentrata sul lavoro attoriale, e ha seguito due direttrici: il recupero o ritrovamento della narrazione, intesa come condizione d'esistenza del teatro, e la sospensione della gerarchia interna, che è una situazione provvisoria, delicata ed emozionante come la sospensione dell'incredulità per uno spettatore. Nella costosa libertà condizionata della rinuncia programmatica al mercato, che sola consente l'incoscienza e la disinvoltura necessarie a mettersi in questione, s'è voluto fare un esperimento in vivo: che cosa succeda quando si rinunci alla sicurezza della sovranità della lettura registica, e a ciascuno degli attori sia commessa l'intera responsabilità della sua lettura del progetto. Cioè a dire, se sia possibile la costruzione di un immaginario comune, senza che la disciplina e il metodo necessari a dargli forma siano noti in anticipo: non una lettura a cui collaborare, ma molte letture che devono interagire.

Succedono molte cose, naturalmente, tra le quali molta angoscia e molta gioia, come sempre quando si tenti di concretare una libertà che ha un prezzo e un premio: trasformare la pratica teatrale in una terra incognita dove si incontrano, vivi e ruggenti, i paradossi del teatro che si credevano pacificamente rinsecchiti dentro i libri.

Roberto Buffagni

La tragedia spagnola - "che compren-

de la fine dolorosa di Orazio e Bellimperia e la pietosa morte del vecchio Hieronimo", come recita il frontespizio di una delle prime edizioni - risale verosimilmente agli anni tra il 1587 e il 1589, anche se fu stampata soltanto nel 1592. Dell'autore Thomas Kyd, come di quasi tutti i drammaturghi elisabettiani, sappiamo relativamente poco: era nato a Londra; fece studi superiori e forse andò all'università e forse no; esercitò probabilmente attività mercantili; si legò forse alla compagnia di Lord Strange come arrangiatore di copioni altrui; frequentò Marlowe col quale gli accadde anche di coabitare, ma finì per accusarlo davanti all'autorità di ateismo e altre colpe; subì forse arresto e torture perché sospettato di tradimento; morì, a trentasei anni, nel 1594. Scrisse, forse, una prima versione di *Amleto* - il famoso *ur-Hamlet* di cui non è rimasta traccia; compilò una modesta versione della tragedia *Cornelia* di Robert Garnier, che è arrivata invece sino a noi; e diede forse una mano alla composizione di *Arden of Faversham*, tragedia d'ambiente familiare che ci è giunta anonima.

La sua fama, insomma che sopravvive a quattro secoli di distanza, è totalmente legata alla *Tragedia spagnola*. Per più motivi. E' anzitutto una delle prime opere del dramma elisabettiano, se non la primissima - le datazioni sono sempre incerte - che sia stata palesemente scritta per il palcoscenico, e non come esercizio a tavolino di intellettuali che cercano di rifare Seneca nella loro lingua. E', tra queste opere, una di quelle che hanno avuto maggior fortuna sulle scene, come attestano le numerose volte in cui la si cita in scritti contemporanei e la frequenza delle edizioni a stampa. E' una felice commistione tra la lezione della tragedia classica, filtrata quasi esclusivamente attraverso Seneca, e la tradizione di un teatro popolare indigeno, ignorato dall'opinione rispettabile ma graditissimo al pubblico che affolla i cortili delle locande: ci sono infatti tirate in linguaggio alto e insieme battute e scene che sono addirittura buffonesche; non ci si rivolge insomma soltanto alle orecchie e alla mente dello spettatore, ma anche ai suoi occhi; gli eventi non sono soltanto narrati, ma mostrati, anche nella loro truculenza. E il tema di fondo, quello della vendetta attuata per le vie più ardue, è destinato, sempre in Inghilterra, a una lunga posterità, da *Amleto* ai tanti copioni del teatro giacobino, spesso ambientati nella pittoresca e sanguinaria Italia del Rinascimento e delle piccole signorie. Come pittoresca e sanguinaria è la

Penisola iberica della *Tragedia spagnola*, a metà tra gli ideali cavallereschi cui si può ancora rendere omaggio a parole e il cinismo brutale della nuova epoca. Non è solo, s'intende, l'amore dell'esotico a dettare questa ambientazione: elementari ragioni di prudenza consigliano infatti - e consiglieranno per un pezzo - agli autori di teatro, fragile essendo la loro posizione sociale, di collocare il più delle volte le loro storie, specie le più efferate, in paesi relativamente lontani, meglio ancora se cattolici.

Questo effetto di distanziamento è sottolineato anche dalla particolarissima struttura del dramma. Le vicende di Lorenzo e di Baldassarre, di Orazio e di Bellimperia, di Hieronimo e di Pedringano non si svolgono direttamente davanti ai nostri occhi, ma le vediamo, per così dire, filtrate da due spettatori d'eccezione: il fantasma di Andrea, nobile spagnolo ucciso in battaglia da Baldassarre, principe portoghese, e Vendetta, una figura che pare uscita da qualche moralità medioevale, cui Proserpina, regina dell'Ade, ha affidato il compito di stargli vicino, essendogli stato concesso il privilegio di assistere al modo in cui la sua amante Bellimperia trarrà vendetta della sua morte. E' dunque la nostra una visione di secondo grado: siamo dichiaratamente in una specie di teatro, ed è una rappresentazione teatrale, sia pure con tutte le passioni e le crudeltà di una storia vera, che si dipana davanti ai due personaggi venuti dall'Averno, e tramite loro anche davanti a noi. Il procedimento del "teatro nel teatro", applicato qui probabilmente per la prima volta, ha l'effetto di ridurre in maniera drastica le dimensioni dei personaggi; effetto che è ulteriormente accentuato in varie singole scene, comprese le due più importanti del dramma: l'assassinio di Orazio lo vediamo infatti non solo attraverso Andrea e Vendetta, ma anche attraverso Lorenzo e Baldassarre che spiano nascosti il suo primo convegno d'amore con Bellimperia; e la finale punizione dei malvagi avviene nel corso di una rappresentazione davanti all'intera corte, di una tragedia, *Solimano e Perseda*, che Hieronimo ha allestito per poter uccidere i suoi nemici.

La presenza costante di Andrea e di Vendetta non è però soltanto una trovata drammaturgica di grande effetto. Sono loro che ci annunciano sin dall'inizio quale sarà il punto d'arrivo delle peripezie che ci verranno presentate e che essi seguono come la dimostrazione di un teorema dalle conclusioni inevitabili. Ne consegue che i personaggi, come osserva un critico inglese, risultano di fatto, "nel loro tramare, lamentarsi e sperare, non individui indipendenti quali si ritengono,

ma semplici burattini di una giustizia prestabilita e onnisciente", e anche argomenti per lo sviluppo di una tesi precisa: il male è destinato alla sconfitta, su chi lo compie s'abbatterà inesorabile il castigo.

Entro questa struttura di riferimento il dramma, che in apparenza si limita a raccontare per quali romanzesche e spesso melodrammatiche vie si giunga a vendicare un atto sentito come ingiusto (e che Baldassarre abbia ucciso Andrea in battaglia poco importa), affronta in realtà un tema ben più profondo, alla cui attualità i quattro secoli trascorsi non hanno tolto nulla. E' il tema della giustizia, non soltanto nel contesto delle leggi eterne, ma in quello di una realtà dominata da rapporti di forza che nelle corti - con i loro soprusi e i loro intrighi - ha il suo luogo più rappresentativo. Può accadere che il cortigiano portoghese Alessandro sia condannato a morte per un delitto che non ha mai commesso, e che non è mai stato commesso. Può accadere soprattutto, e dal Portogallo ci spostiamo alla Spagna, che Hieronimo, pur avendo funzioni di giudice e pur prendendole terribilmente sul serio, si accorga con tormento che la legge non è affatto al di sopra di tutti e che l'assassinio di suo figlio Orazio, essendo stato commesso da Lorenzo, che è nipote del re, e da Baldassarre, che della corona è un recente alleato, potrebbe benissimo rimanere impunito, anche se si conosce l'identità dei colpevoli. Offeso come giudice, oltre che come padre, egli è allora costretto a rinnegare tutti i principi secondo i quali ha vissuto e a farsi lui stesso giustiziere di chi altrimenti sarebbe intoccabile. Solo rispondendo alla violenza con un altro atto di violenza è possibile aggirare i mille ostacoli che s'oppongono all'attuazione della giustizia in una società dominata dalla prepotenza e dalla corruzione.

E questo atto può essere compiuto soltanto attraverso l'inganno, vale a dire accettando in sostanza le regole del gioco del nemico; e soltanto nel quadro di una finzione teatrale, vale a dire, sembra insinuare Kyd, che, indipendentemente dal contesto filosofico religioso qui espresso da Andrea e da Vendetta, in un mondo come questo la giustizia può trionfare solo quando stabiliamo di raccontarci una bella favola.

Ettore Capriolo

LA TRAGEDIA SPAGNOLA: TEATRO AL QUADRATO O DRAMMA DI FANTASMI?

La *Tragedia Spagnola* o la tragedia della forma chiusa. Teatro che si chiude circolarmente su se stesso che non invita lo spettatore alla decifrazione del senso ma alla contemplazione del mistero. Non tragga in inganno l'apparente linearità dell'azione: la storia del vecchio Hieronimo e del suo machiavellico stratagemma per liberare il mondo dagli assassini del figlio va ben oltre il meccanismo esteriore della vendetta tipico della tragedia elisabettiana. Hieronimo vuole raggiungere il grado zero del Negativo: il personaggio manifesta un'irresistibile attrazione per la vertigine del Vuoto Assoluto. Vuole eliminare per poter finalmente *eliminarsi* dalla scena del mondo. Di un mondo e di una società cui non riconosce giustizia e di cui rifiuta orgogliosamente i canoni. Perché Hieronimo sceglie lo strumento-teatro, perché eleva la scena a speculum metaforico dell'atroce ultimativa eliminazione finale? Perché l'ambiguo epicureismo di Kyd ipotizza il mondo a continuo teatro, "perpetuum mobile" avvicendarsi delle complementari tipologie del riso e del lamento. Le didascalie del testo sono infatti esplicite. Si rifiutano alla sottolineatura psicologica per limitarsi a illustrare i movimenti degli attori sul palcoscenico: non sono che indicazioni spettacolari, "soggetti" fissati nella rigida chiusura della formula scritta. E' in quest'ottica che vanno colti e interpretati atteggiamenti apparentemente incongrui. A questo proposito si osservi l'inizio della Scena XI del terzo atto, quando uno dei portoghesi, in cui Hieronimo s'imbatte dopo aver chiesto al maresciallo di Spagna la via da percorrere per raggiungere il palazzo del Duca, "entra da una porta per uscire subito dopo da un'altra" all'unico scopo di evidenziare non lo smarrimento di un infimo personaggio, ma la dislocazione, incongrua e immotivata solo in superficie, di una funzione subalterna che sottolinei con un'azione impreveduta le sconvolgenti oscillazioni della volontà di Hieronimo drammaticamente scisso tra una rappresentazione eroica di se stesso e il rifluire alla coscienza della consueta banalità del quotidiano. Hieronimo-Kyd,

il personaggio portavoce dell'autore e l'autore che astutamente si cela sotto la maschera del personaggio, è l'unico a concepire la corte come uno scenario e le funzioni che vi si compiono come Gesto Teatrale allo stato puro. Se il gusto seneciano dell'orrore è sarcasticamente parafrasato nel libro che Hieronimo legge (e da cui estrapola citazioni fantasticamente distorte fino alla contaminazione assoluta dell'inglese colloquiale con l'aulico declamato classico), la corte è costretta a sdoppiarsi nell'ambiguo gioco del rispecchiamento tra scena e realtà nel famoso episodio-fulcro del teatro nel teatro (che anticipa di un decennio la recita dei comici ad Elsinore). Ma lo splendido gioco al quadrato del meccanismo destinato a riflettere se stesso è subito sottilmente irriso dalla presenza degli attori cortigiani che, nella tragedia di Hieronimo, agiscono ognuno in una sfera separata dall'altro, costretti dalla volontà dell'autore *metteur en scène* a esprimersi in una lingua straniera diversa, che li condanna alla sterilità del monologo e all'incomprensione dello spettatore, ovvero un Re e un Viceré costretti, nel finale, a contemplare i cadaveri di quei vuoti manichini che il volgo sbrigativamente assegna alla formula "comici". Non è infine un caso che Hieronimo si rifiuti a un esatto rendiconto degli avvenimenti: il personaggio si vieta di offrire giustificazioni al mondo del puro formalismo, all'accollita del gran teatro cortigiano dell'artificio esornativo. Porta intatto il suo mistero nella tomba lasciando ai posteri l'ingrato compito di andare oltre la lettera testuale riassunta in quell'unico gesto abusato: la vendetta. Ma non dobbiamo dimenticare che la tragedia della vita è incessantemente contemplata dalla tragedia della morte: il Coro della *Spanish Tragedy* è formato dall'ombra di un trapassato (Andrea) e dalla sua solitaria compagna, l'astratta personificazione retorica di una Vendetta inviata dalla corte di Plutone. Il Medioevo continua a generare i suoi demoni. Tutte le sequenze degli amori, delle agnizioni, delle tragiche morti non sono che exempla racchiusi tra le pagine rigidissime del Primo Principio teatrale: un illusionistico, corrucciato corteggio di ombre. E anche se non mancano precisi riferimenti a un'iconografia sedicente cristianeggiante (Hieronimo continua monotono a informarci di portare su di sé il panno intriso del sangue del figlio come uno stilita autocondannatosi al cilicio; promuove la rigenerazione morale del proprio essere distrutto immolandosi come un martire dopo quell'ecatombe che l'ha per sempre segnato della più traumatica delle iniziazioni simboliche: un fideistico Battesimo del Sangue), l'altezza vertiginosa di questo capolavoro tanto poco frequentato dai

nostri teatranti (in Italia si contano due soli allestimenti precedenti, rispettivamente firmati da Roberto Guicciardini e Armando Pugliese) si misura proprio nello scarto irriducibile che presenta, per la prima volta nella storia del teatro moderno, l'immagine della vita rifranta dall'incommensurabile distanza della morte. Andrea e la Vendetta, nuove figurazioni di Faust e Mefistofele, guardano impassibili la lenta, calcolata progressione di avvenimenti fissati oltre il tempo ma delimitati, ultimo sarcastico suggerimento, dal breve perimetro di un teatro di corte. L'estrema manifestazione dell'illusione rinascimentale a scorgere nel teatro un'ombra dello stesso Mistero che Marlowe, in quell'anno di grazia 1592, esplorerà lasciando amaramente rifluire il suo eroe in un inferno uguale e simmetrico a quello di Kyd, ma ormai pervaso dai fantasmi della Rigenerazione e della Colpa, si spiega solo tenendo presente le circostanze fortunate e sinistre della biografia del poeta.

Thomas Kyd (secondo altre grafie Kidd o Kydde nasce a Londra il 6 novembre 1558 da Francis Kidd, notaio. Nel 1565 frequenta la Merchant Taylors' School. Suo compagno di corso è Edmund Spenser. Studia greco, latino, francese e italiano; affronta, dal punto di vista lessicale e stilistico, le opere di Virgilio e di Seneca. Gli si attribuisce la paternità di un *Hamlet* andato perduto, fortemente influenzato dalla retorica e dal gusto dell'orrore tipici della tragedia seneciana. Nel 1588 il poeta traduce in inglese *Il Padre di Famiglia* del Tasso. Al dicembre 1592 risale la più antica edizione rimastaci (un inquadro anonimo attualmente al British Museum) della *Spanish Tragedy*. Nessuna traccia del nome dell'autore è desumibile dalle ulteriori edizioni giunte fino a noi in esemplari conservati a Gottinga (edizione del 1594) e a Saint Marino, California (edizione del 1599). Solo nel 1612 Thomas Heywood, nella sua *Apology for Actors*, designerà esplicitamente Kyd come l'autore indiscusso. Nel 1593 il Privy Council istituisce una vera e propria "caccia alle streghe" preoccupato dalla circolazione "di libelli sediziosi e libertini": Kyd viene imprigionato sotto l'accusa di ateismo. Il poeta si difende affermando che carte, documenti e vari frammenti di un'opera sull'argomento redatta dall'amico Christopher Marlowe (la conoscenza tra i due scrittori risaliva al 1591) sarebbero stati arbitrariamente confusi tra i testi di sua composizione. Sottoposto a torture e punizioni corporali, Kyd professa sentimenti devoti che non valgono comunque a distogliere dal suo caso l'ostilità preconcetta degli accusatori. Il 22 novembre dello stesso anno è iscritta allo

Stationers' Register una tragedia anonima (*Soliman and Perseda*, conservata in un in-quarto del 1599). Si tratta dell'adattamento drammatico di una novella di Henry Walton (*Courtly Controversie of Cupid's Counsels*), a sua volta desunta da un originale francese andato perduto. L'opera, d'incerta attribuzione al nostro autore, non è altro che la fonte della "tragedia nella tragedia" congegnata da Hieronimo nel capolavoro di Kyd per smascherare gli assassini di Orazio. Con evidenti differenze: Solimano decide di eliminare Erastmus, che ostacola il suo desiderio di Perseda, sotto l'accusa di tradimento; Perseda, travestita da uomo, decide di vendicare il marito affrontando Solimano in duello e soccombe al tiranno (ma un incauto bacio di quest'ultimo sulle labbra avvelenate dell'eroina morente restaura provvidenzialmente la giustizia in terra). Tuttavia il Coro rivela innegabili analogie con l'opera maggiore: le personificazioni allegoriche di Fortuna, Amore e Morte sono apparentabili al tragico duetto formato dalla Vendetta e dallo Spettro di Andrea nella *Spanish Tragedy* (il Boas suffraga la teoria di una probabile ripresa del celebre inserto ad opera dello stesso Kyd, persuaso dal successo a scrivere una versione dettagliata ricca di colpi di scena e di un robusto afflato patetico). Nel 1594 Kyd viene pubblicamente sconfessato dalla sua stessa famiglia e muore poco dopo. E' ormai incontestabile l'esclusione dal corpus delle opere del poeta di una volgare "comedy" intitolata *Oracio* (spesso citata come *Jeronymo*) che, secondo l'Henslowe, sarebbe stata rappresentata come prologo alla *Spanish Tragedy*. E' invece accreditabile a Kyd *Cornelia* (edita in due in-quarto del 1594 e del 1595), tragedia in cui l'evidente parafrasi seneciana è stavolta attenuata da un neoclassicismo d'ascendenza francese (il frontespizio afferma perentorio che si tratta di un adattamento da una *tragédie* di Robert Garnier).

Si potrebbe concludere questo provvisorio giro di boa nel vasto campo della tragedia elisabettiana con un'ultima provocazione: chi ha scritto la Tragedia Spagnola?

Enrico Groppali



OEDIPE A COLONE

da Sofocle

testo francese di Leconte de Lisle con estratti da *Le supplici* di Eschilo e da *L'orazione funebre di Pericle* di Tucidide
adattamento e regia di Dido Lykoudis; musiche originali di Olivier Dejours; scene Laurena Maurel; costumi Daphné Pierrou luci Hervé Audibert; con Emile Abossolo M'Bo, Nicole Dogué Mathias Jung, DanielSoulie, Sylvie Laporte; Tadie Tuene Thierry Bosc, Jean-Luc Housson; il coro: Aynalem Seyoum Dawit Melaketshay, Mesfin Yitesha, Wondwossen Kassa Brehanou Haregoïn, Getenesh Guebre, Tigist Asrat
prod. *Le Periple de Didon / La Scène National La Ferme du Buisson-Marne La Vallée / Festival D'Avignon 1993; con il contributo di AFAA e Afrique en creation; con il concorso dell'ADAMI*

MILLELIRE
STAMPA ALTERNATIVA

'93



PRESIDENZA CONSIGLIO DEI MINISTRI
DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO
REGIONE EMILIA ROMAGNA
COMUNE DI PARMA
PROVINCIA DI PARMA - COMUNE DI FIDENZA
IN COLLABORAZIONE CON:
ASSOCIATION FRANÇAISE D'ACTION ARTISTIQUE
MINISTÈRE FRANÇAIS DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES
SENATSVERWALTUNG BERLIN - GOETHE INSTITUT MILANO