

UCLA

Carte Italiane

Title

Intervista a Maurizio Scaparro: *Il linguaggio del futuro*

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/9mv2588p>

Journal

Carte Italiane, 1(6)

ISSN

0737-9412

Author

Venezia, Alessandra

Publication Date

1985

DOI

10.5070/C916011229

Peer reviewed

Intervista a Maurizio Scaparro: *Il linguaggio del futuro*

ALESSANDRA VENEZIA

Maurizio Scaparro, direttore del Teatro di Roma e fortunato "reinventore" del Carnevale teatrale veneziano, ha presentato questa primavera a UCLA *La Venexiana*. Dopo l'esperienza del *Don Quixote* nella triplice versione teatrale-televisiva-cinematografica, l'anonimo testo cinquecentesco rappresenta la prima opera tutta italiana presentata da Scaparro e, inoltre, la sua seconda proposta negli Stati Uniti. Durante il suo soggiorno a Los Angeles, il dean del *College of Fine Arts*, Robert H. Gray, lo ha invitato ad assumere la direzione del *Institute for Advanced Research in Theatre*. Il nuovo centro, di cui Scaparro sarà appunto l'animatore, si svilupperà in quattro direzioni: un centro di studi critici, una pubblicazione semestrale, una banca dati e, soprattutto, un laboratorio di ricerca e di produzione collegato al linguaggio teatrale e alle tecniche più avanzate. Si avvarrà inoltre della collaborazione tra UCLA e il Teatro di Roma che già hanno promosso, quest'anno, l'interessante convegno su *Il linguaggio del futuro*: esperti di teatro, televisione e cinema, arti figurative e tecniche di comunicazione, hanno affrontato il problema del futuro del teatro e della sua necessità, ai fini di uno sviluppo positivo e coerente, per confrontarsi sempre più con una realtà culturale e multimediale che troppo spesso è stata sottovalutata.

È nel corso di questo convegno che abbiamo incontrato il regista italiano. Ecco la nostra conversazione.

VENEZIA: Ti ricordi la recensione di Sandro De Feo sulla tua *Venexiana* del 1965, in cui fa riferimento ad uno spazio immenso, evocato e non ricreato, come soluzione scenografica ideale per tale opera?*

SCAPARRO: Non la rammentavo, ed ora che tu me la citi, mi fa un po' impressione. Abbiamo discusso per giorni, al convegno a UCLA, di Peter Brook, del suo lavoro e della sua influenza su di me, e vedo che già allora, vent'anni fa, lui faceva riferimento a Brook e all'uso dello spazio in quel modo e mi suggeriva di avere piú coraggio, di eliminare ogni ricostruzione di interni per mettere in scena "un' immensa alcova irreale ma emblematica, quasi una proiezione, anch'essa del fuoco amoroso che divora Angela." È molto bello. Gli direi adesso, col senno di poi: "De Feo, quella era la mia prima regia. Avevo trentatré anni . . . Ora ho cercato di farlo.

VENEZIA: Perché vent'anni fa hai scelto *La Venexiana*;

SCAPARRO: Probabilmente per una serie di circostanze diverse. In quel momento un rapporto con una grande attrice come Laura Adani mi stimolava a scegliere un testo vicino alle sue possibilità, come poi è stato dimostrato clamorosamente. Oggi tutte le scelte sono viste anche con la volontà di teorizzare il perché, e allora devo dirti che probabilmente mi piaceva, senza che lo sapessi in modo scientifico. Mi affascinava l'assoluta pulizia del linguaggio: è uno dei pochi testi dai quali mi è risultato difficile togliere parole. Potrei dirti che ne ho tolte due o tre, il che è incredibile oggi per un testo, qualunque esso sia, eppure forse anche quelle sono opinabili. Mi affascinava quella secchezza di scrittura che lo rende modernissimo. E poi il plurilinguismo, che rappresenta uno di quei giochi affascinanti del nostro "fare teatro" per cui la finzione si sovrappone alla realtà e il linguaggio stesso è oggetto di mutamenti. Non mi riferisco tanto al plurilinguismo dialettale, ricco ed importante in questo testo, quanto proprio al plurilinguismo "interno," cioè al diverso modo in cui ciascun personaggio varia il proprio linguaggio a seconda delle persone e delle situazioni. Per esempio nella scena d'amore, cambia dall'inizio alla fine . . . Pensa solamente a come viene descritto Giulio, oggetto della contesa amorosa: Anzola dice che è quanto di

*Sandro De Feo, *In cerca di teatro* (Milano: Longanesi, 1972), pp. 151-54.

piú bello c'è in Levante, in terra ferma e in tutto il mondo; Nena, quando ne parla a Bernardo, lo descrive come un giovane forestiero, vestito di velluto, tutto galante e giovane, pronunciando con disprezzo la parola "giovane." Quando Bernardo trova Giulio, lo guarda da lontano e dice: "cavei longhi, aria da femmenella, caca-sangue, a l'è quel," e subito dopo va da Anzola e le dice: "è bello come un angelo!"; e Lena, quando annuncia ad Anzola che è arrivato, dice che è bello come San Giorgio. Allora, la verità dove sta?

VENEZIA: Quali sono stati modificazioni e gli interventi piú significativi nella nuova edizione, dal punto di vista tecnico e interpretativo?

SCAPARRO: Già dalla mia prima regia ho cominciato a lavorare sul rapporto spazio-attore e sempre piú sistematicamente sono pervenuto ad una sorta di—diciamo—essenzialità scenica, e non certo per moda. Tendo ad eliminare tutto ciò che è oggetto inutile, inutile nel senso che assume inevitabilmente in palcoscenico una connotazione naturalistica che detesto, mentre l'oggetto, quando ha una connotazione critica o grottesca o provocatoria, mi diverte. Ecco dunque una delle modifiche tecniche. L'altra è quella dello spazio e devo dire che non a caso ho lo stesso scenografo da sempre, Roberto Francia. Non mi interessa, come già ho precisato, uno spazio reale nel senso naturalistico, ma uno spazio che possa anche collegarsi col reale e che si possa collegare con l'utopico. Nella nuova versione ho data piú importanza agli esterni, ad esempio all'arrivo di Giulio e Bernardo in gondola. Sono suggestioni che mi vengono anche dall'immaginarsi questa *Venexiana* come un testo—come hanno scritto—che ha un andamento incredibilmente cinematografico: questo passaggio rapido di interni-esterni, collegati tramite alcuni intervalli, i "quantulum postea," che forse erano musiche, forse era il tragitto che lo spettatore faceva da una camera all'altra di un palazzo veneziano.

Dal punto di vista interpretativo direi che ho sottolineato maggiormente la componente malinconica. Pur mantenendo la vivacità "da palestra" del gioco amoroso, ho reso piú evidenti le connotazioni della morte: non potevo evitare di cogliere la malinconia del gioco dei sensi quando si stanno disfaccendo. Indipendentemente dal fatto che il gioco sia lo stesso, il risultato interpretativo diventa un altro.

VENEZIA: Due parole sulla traduzione. Tu hai lavorato prima con la traduzione di Galloni, adesso con quella di Padoan. In termini di lettura critica e registica, ha comportato delle differenze?

SCAPARRO: La traduzione, così come l'adattamento, è un fatto molto importante, nel senso che porta con sé, di volta in volta, il rapporto con lo spettacolo stesso. Parliamo adesso della traduzione dal veneziano antico ad un italiano così "dialettizzato." La traduzione è fedele, ma il rapporto col dialetto è legato anche alla persona a cui ti rivolgi. Se lo faccio in Uganda, il veneziano sarà probabilmente piú stinto di quanto non risulti a Roma; se lo faccio a Venezia, per un teatro veneto, devo tenerne conto. Così, se volessi farne una ricostruzione storica o museale, dovrei tener presente un riferimento preciso. Questa volontà non l'avevo allora e non l'ho neppure oggi. Personalmente, sono legato molto a Galloni, tant'è vero che ho pregato Padoan di mantenere la vecchia battuta di Giulio "Dio madonna, che roba è Venezia!", legato come sono ad essa.

Padoan, a sua volta, ha aggiunto degli spessori allo spettacolo e sono quelli di un grande studioso della *Venexiana*. Lui aveva visto quasi tutte le Venexiane. Mi è servito parlare con lui, non perché da un letterato arrivino sempre stimoli per uno spettacolo, ma perché ti fa cogliere delle giustezze di interventi, ti fa incuriosire per certe cose e talvolta, perché no?, ti dá anche degli stimoli.

VENEZIA: Poi c'è l'episodio americano.

SCAPARRO: L'episodio americano non l'avrei affrontato se non avessi avuto la tranquillità di potermi avvalere dell'apporto culturale, nel senso piú profondo, di uno scrittore italiano come Pasinetti. Uno scrittore, cioè, che mi dava la garanzia non tanto di scrivere una parola invece di un'altra, quanto piuttosto di capire profondamente, per suo sangue, quelli che sono i significati veri di una parola veneziana. Anche la musica, la musicalità di una parola, credo lui l'abbia sentita profondamente e credo la si possa cogliere proprio in quelle battute per cui si sono avute le stesse reazioni di pubblico a Roma e a Los Angeles, quando certamente molti non si aspettavano che ciò avvenisse, proprio perché ritenevano lo spirito della commedia troppo distante da una possibile "mentalità americana." Venti,

trenta, quaranta volte mi sono sentito chiedere: sei sicuro che? . . . No, io non ero sicuro che. . . , perché grazie a Dio, il teatro è ancora rischio. Non ero sicuro affatto e non sono sicuro nemmeno adesso. Certamente hanno contribuito al successo sia la grande interpretazione di Valeria Moriconi sia un adattamento-traduzione come quello di Pasinetti-Baca che hanno saputo mantenere la corposità e il colore di un linguaggio specialissimo in un inglese che non fosse una fittizia ricostruzione storica e neppure un parlato smaccatamente contemporaneo.

VENEZIA: La tua nomina a direttore del centro che si è costituito a UCLA prevede che nei programmi futuri possa essere approfondita una linea di divulgazione del teatro italiano?

SCAPARRO: Certo, io sono un uomo di teatro italiano—nella misura in cui chiamano un regista italiano. . . .

VENEZIA: Bisogna vedere gli autori . . .

SCAPARRO: Il teatro italiano ha una grande tradizione storica che non è fatta solo dal cosiddetto autore. È chiaro che grande è l'importanza dell'autore, ma nel teatro italiano ha una storia tutta particolare. Pensa all'importanza, nella storia, dell'autore-attore. Pensa a Musco, a Eduardo, a Viviani, Petrolini, a Dario Fo che rappresentano una linea diretta di un teatro vissuto e parlato che diventa testo e si fa testo in palcoscenico attraverso non solo una mediazione, ma anche una partecipazione sul piano della scrittura, di quello che è l'attore. Domani arriveremo certamente anche all'autore-regista, che è una fase necessaria per far fare un passo avanti al teatro anche nei confronti dei mezzi di comunicazione, per arrivare ad una sana, inevitabile, deverbizzazione dell'inutile. Viviamo un periodo bello e affascinante dell'immagine e ci avviamo ormai verso la civiltà del suono . . . non possiamo non saperlo. Anche questo processo, o lo fa l'autore di domani o lo farà qualcun altro, o il regista o l'attore o il pubblico, disertando le sale del teatro.

VENEZIA: Scaparro, da animatore del Carnevale di Venezia, a direttore del Teatro di Roma e ora del nuovo centro di ricerca a UCLA: dove va il tuo "teatro"?

SCAPARRO: Questa mia ultima esperienza professionale è quasi il logico coronamento di alcuni interrogativi che mi pongo da sempre: non solo, cioè, come una lingua cambi se parlata in inglese o in italiano, ma come cambi anche se cambiano i tempi d'ascolto, se cambiano le ragioni storiche della parola teatro, se cambiano le velocità dei nostri spostamenti. Ecco, il rapporto tra il teatro e gli altri mezzi di comunicazione, il rapporto tra il teatro e le tecnologie più avanzate sono oggetto da tempo di mie riflessioni, anche con crampi allo stomaco e angosce. Il rapporto tra il Teatro di Roma e UCLA ha permesso che questi miei interrogativi—che non sono solo miei evidentemente—diventassero oggetto di riflessione. Nasce così un centro italo-americano destinato proprio a cogliere ed elaborare le possibili connessioni, le ricerche più avanzate all'interno dei linguaggi dello spettacolo, ad occuparsi insomma di quello che noi abbiamo definito "il linguaggio del futuro."

UCLA