

Beppe Navello,
Una delle ultime sere di carnevale

Roberto Alonge

Beppe Navello dirige da tempo, nella sua Torino, la Fondazione Teatro Piemonte Europa, con base nel Teatro Astra, che ha definito nel corso degli anni un proprio profilo determinato, in una duplice attenzione: da un lato come vetrina a prodotti artistici della scena europea, e dall'altro lato come laboratorio di un *pool* di giovani attori. La scelta di allestire *Una delle ultime sere di carnevale* discende – per il regista – dal bisogno di completare una sorta di *trilogia settecentesca* al centro della quale è una riflessione su taluni idoli di una storia al tempo stesso antica e contemporanea. Dopo *Il divorzio* di Alfieri e *Il Trionfo del Dio Denaro* di Marivaux, per Navello la commedia goldoniana suggerisce un tema *caldo* dei nostri giorni: *la fuga dei cervelli*, la peripezia dei giovani italiani che espatriano per trovare lavoro, che si rispecchiano nella favola del disegnatore di stoffe veneziano Anzoletto, in partenza per la lontana Russia in cerca di fortuna, metafora fin troppo trasparente di Goldoni in procinto di abbandonare Venezia per Parigi.

S'intende che la commedia ha una sua gradevolezza di scrittura (benché io continui personalmente a nutrire qualche perplessità a inserirla nel catalogo ristretto dei capolavori assoluti del nostro), e Navello ne ha saputo ricavare uno spettacolo godibilissimo, al di là del turbamento indotto dalla problematica della infelice condizione dei giovani italiani. Se la celebre messinscena di Squarzina del 1968 puntava tutto sul profilo di un Goldoni che attraverso la commedia fa il bilancio del suo percorso di riformatore drammaturgico (dietro cui si intravedeva il bilancio della generazione dei registi che avevano imposto la novità dei Teatri Stabili), Navello mira in prima battuta a ritrovare il ritmo di una autonoma *macchina scenica*, di una narrazione corale che si distende sul ritmo ludico del tempo del carnevale, del gioco di carte, della cena, del ballo. I personaggi entrano in scena con gli abiti spruzzati di coriandoli e con il volto nascosto inizialmente da una mascherina: per esempio quella di Pantalone per Messer Zamaria; una graziosa mascherina da volpe per il personaggio *volpino* di Madama Gatteau; una mini-maschera nera, prati-

camente solo due occhi da diavolo, per il *diabolico* Messer Lazaro, apparentemente un innocuo personaggio da nulla, pura macchia di colore di marito sfortunato e sottomesso a una moglie isterica. Navello prende il termine in senso letterale, cioè etimologico: Donna Alba è sofferente per il suo utero infelice. Goldoni lo dice in modo molto più diplomatico, nella nota *L'autore a chi legge*: «Una Donna che sa essere ammalata, quando s'annoia; e diventa sanissima, quando trova da divertirsi». Navello è risolutamente orientato sulla chiave *gioiosa* sottesa all'intreccio. Le donne (ma solo quelle sposate: Marta Alba Elenetta) hanno le labbra fortemente segnate dal rossetto, che manca invece alle donne senza marito (Domenica e Polonia). Il matrimonio disegna il luogo dell'eros, poco o tanto appagato che sia, in giusta congruenza con gli orientamenti e le convinzioni del contesto storico.

Ipotesi interpretativa su cui concordo perfettamente, rinviando a un mio studio recente, intrapreso proprio per prepararmi alla fruizione dello spettacolo in questione¹. Naturalmente questa spinta vitalistica ha il suo motore in Momolo, che è del tutto scoppiettante nelle proprie esternazioni pulsionali (rivolte ad Alba, ad Elenetta nonché – almeno nella regia di Navello, assai meno nel testo – anche a Marta). S'intende che la regia ha un suo modo di scavare nel testo, consentendosi *eccessi* che la critica non può permettersi. Avevo ben notato che l'insistito *Recipe* di Momolo, in I, 11, ha una valenza erotica, ma l'ottimo Alessandro Meringolo non esita a sollevare il bordo dell'abito di siora Alba, per guardarne le gambe. E a proposito della dizione «debole de zonture» (che sigilla questa stessa scena) ho scritto che la battuta, nella sua allusività, lascia al lettore «un dubbio intorno a quale *zontura* del corpo si tratti», ma Meringolo non ha dubbi, e – ritto, in piedi – muove violentemente il bacino in avanti, a significare con simpatica improntitudine l'atto sessuale.

Ma se Momolo è il naturale interprete (come da copione) di questa gioia di vivere, Navello è abile nel far emergere la struttura nascosta di un quartetto *trasgressivo* di insospettato spessore (e che – confesso – mi era sfuggita, nel corso della mia analisi del testo). La critica (penso a Piermario Vescovo) ha da tempo messo in evidenza che la brigata di artigiani ha nel suo seno qualche stratificazione di classe, che il mercante di seta Bastian e sua moglie Marta hanno una marcia in più². Navello sceglie una coppia di attori anche fisicamente prestanti (Diego Casalis e Daria-Pascal Attolini), li veste di abiti più lussuosi, e li fa gestire con cadenze più sicure e disinvolute. La prova della scena accerta ciò che il testo si limita a suggerire: Marta è la regista manifesta dell'intreccio, è lei che ha in mano il destino dei due promessi sposi; è lei che *dirige il traffico*, e che intimidisce gli altri commensali [cfr. figura 1]. Lo vediamo negli *a parte* di Polonia (una efficace Erika Urban), spaventata perché Marta, rivolgendosi ad Anzoletto, rischia di svelare le confiden-

1. Cfr. R. Alonge, «Una delle ultime sere di carnevale»: *sei coppie, ma il desiderio è solo femminile*. Il saggio è in corso di stampa su rivista; lo si può leggere sul sito della Fondazione Teatro Piemonte Europa.

2. Cfr. P. Vescovo, *Ritratto del poeta teatrale da disegnatore. In margine a "Una delle ultime sere di carnevale"*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», luglio-dicembre 2007, p. 140.



Figura 1.

ze che Polonia ha fatto al clan femminile («Xe impossibile che la tasa» – «Porla tàser, in so tanta malora?»). E lo vediamo nella timbratura di voce aspra con cui rimbecca Anzoletto («Tutte chiaccole, che no val un bezzo»), influenzando la troppo mansueta Domenica, che proprio da questo giudizio sferzante di Marte trae coraggio per una prima reazione finalmente energica, a fronte di un innamorato che troppo pensa al lavoro e troppo poco all'amore: «Basta. Se per elo ha da esser ben, me consolo».

Siora Marta ha però anche in mano l'andamento della serata carnevalesca. Nella partita a carte è lei che assegna i posti e organizza gli accoppiamenti. Sei personaggi *fanno coppia* anche nel gioco e stanno seduti uno accanto all'altro (Domenica-Anzoletto, Elenetta-Agustin, Polonia-Momolo), ma i nostri quattro borghesi *viziosi* hanno operato uno *scambio di coppia*: è Marta a imporre ad Alba di star seduta accanto al proprio marito Bastian, e a stabilire di voler star seduta – lei – accanto a Lazaro, marito di Alba. Peraltro i quattro, benché *scambiati*, sono perfettamente contigui: da sinistra a destra, nell'ordine (rigorosamente prescritto da Goldoni) Marta, Lazaro, Alba, Bastian. A ribadire, appunto, che costituiscono una micro-comunità dentro la più ampia comunità dei fabbricanti di stoffe. Andrea Romero – testa perfettamente calva, volto glabro, occhi truccati di nero, senza dimenticare la mascherina diabolica di cui si è detto, quasi immagine di un teschio



Figura 2.

– è un Lazzaro assai inquietante. C'è un *Leitmotiv* nella rete dialogica di Lazzaro ed è «Gh'ho gusto che mia muggier se diverta», ma nell'incardinamento del nostro regista l'intercalare finisce per caratterizzarsi con una venatura fortemente perversa, come se fosse il tic linguistico di un tipico *marito contemplativo* delle esperienze erotiche *hard*. Ma si veda l'impressivo ferma-immagine che coglie Lazzaro intento a *sorvegliare* l'intimità birichina fra la moglie e Momolo [cfr. figura 2].

Navello, ovviamente, si guarda bene dal manipolare il testo, ma gli bastano (come bastano sempre al *discorso teatrale*) le invenzioni sceniche, prossemiche, mimiche, gestuali. La serata carnevalesca si conclude nel ballo, come segnalato da Goldoni, ma la scrittura drammaturgica non entra nel merito della prescrizione degli accoppiamenti. Navello forma quattro coppie di danzatori del tutto prevedibili (Elenetta-Agustin, Domenica-Anzoletto, Polonia-Momolo, Madama Gatteau-Zamaria) ma fa ballare i nostri quattro personaggi a *coppie scambiate* (Marta-Lazzaro, Alba-Bastian). Basta un tocco, leggero ma accorto, per indirizzare l'allusione, e Navello è da sempre regista raffinato, che lavora su dettagli minimi, su *nuances*. La predilezione per la drammaturgia settecentesca non è casuale; sta inscritta nella sua sensibilità di uomo di cultura che tiene fermi i protocolli della civiltà di quel seco-

lo: garbo, grazia, delicatezza. Che però velano e svelano al tempo stesso le istanze materiali e *libertine* di un secolo che non a caso è quello di Giacomo Casanova e del marchese De Sade. Nello scritto prefativo *L'autore a chi legge*, Goldoni contesta (cioè finge di contestare) l'interpretazione (in realtà assolutamente fondata) secondo cui nel gioco della *Meneghella* la carta trionfante è il due di spade, dove le spade sono rappresentate non già dritte, bensì storte, arcuate, in modo da formare la forma ovale del sesso femminile, ma poi insiste continuamente sul fatto che si tratti del «giuoco favorito dalle belle giovani Veneziane», dove – per di più – «i giuocatori si distribuiscono a due per due, i quali devono esser vicini, veggendosi le carte fra di loro, e facendo banco comune».

Comunque è già molto significativo il fatto che Goldoni dedichi praticamente l'intero spazio de *L'autore a chi legge* alla descrizione minuziosa delle regole del gioco, sino al tecnicismo della *Meneghella* che viene *forzata* («Il giuoco è più bello, quando la *Meneghella* è stata forzata»), dove il verbo vale – nell'accezione antica – *violentare*.

Il gioco di carte assume dunque un rilievo capitale, si modula quale rituale amoroso, come ribadisce l'avvertenza proemiale: «Le coppie de' giuocatori sono per lo più composte di un uomo e di una donna, e la padrona di casa ha la prudente attenzione di unire le persone che stanno volentieri insieme, cosa che rende oltremodo piacevole questo giuoco all'onesta, ma tenera gioventù». Il solito aggettivo goldoniano, *onesto*, che ammorbida e censura, qui usato a contemperare l'istintualità bramosa dei giovani, opportunamente derubricata – per parte sua – alla qualità della *tenerezza*.

Il regista ha colto felicemente l'atmosfera sottilmente erotica che avvolge la partita di carte, e il pubblico reagisce puntualmente, comprendendo l'orizzonte di riferimenti segreti, soprattutto quando il tono si innalza improvvisamente, negli acuti che accompagnano le allusioni dei personaggi maschili alle vittorie dell'asso (Momolo che grida a «quel asso de coppe», Bastian che inneggia a quello di denari: «Questo xe l'asso, compare»). L'asso quale carta più alta, dopo il due di spade, cioè la mitica *Meneghella*. L'eterno incontro-scontro fra maschile e femminile, fra l'icona dell'ovale femminile della *Meneghella* e la *silhouette* fallica dell'asso. Sicché si comprende, alla buon'ora, perché il gioco piacesse tanto – come scrive Goldoni – alle «belle giovani Veneziane»: perché registra la superiorità della *Meneghella* sull'asso, la primazia del femminile sul maschile.

Nel complesso un allestimento assai interessante, fondato sulla centralità di un bel *cast* di giovani (perfetti anche Eleni Molos e Matteo Romoli nei ruoli di Elenetta e Agustín), e che quasi non ha bisogno di scenografia, cosa buona e giusta in tempi economicamente difficili. Naturalmente non tutto nello spettacolo ha questa qualità nuova e originale. Mi pare ci sia qualche cedimento al pedale caricaturale (gli svenimenti e i gorgheggi di Alba, peraltro impersonata da una convincente Marcella Favilla), e la sostanziale accettazione di una intonazione prevalentemente un po' convenzionale e retorico-sentimentale dei due amorosi, Domenica e Anzotto, nonostante i tentativi dei due bravi interpreti, Maria Alberta Navello e Al-



Figura 3.

berto Onofrietti, di negarsi al figurino dei giovani rassegnati al destino cinico e baro.

Certo, sono tutti segni presenti nel testo, ma che sarebbe stato possibile contrastare, moltiplicando le controcene stranianti che pure non mancano. Una ce la offre per esempio Marta, in finale di I, 15, quando sbuffando agita le mani, mentre Anzoletto gorgheggia la sua insopportabile aria melodica («tornerò qua con delle nove cognizion, con dei novi lumi, e provvederò i mii testori, e servirò la mia patria»).

Ma anche Antonio Sarasso (Zamaria) e l'interprete francese Geneviève Rey-Penchenat (quest'ultima ovviamente perfetta nel ruolo di Madama Gatteau) avrebbero potuto sottrarsi al *cliché* – parimenti inscritto nel testo – dei vecchi che improvvisamente riscoprono il sesso³. Sarebbe bastato un trucco che li ringiovanisse un pocolino [cfr. figura 3].

Dove voglio arrivare? A dichiarare il mio convincimento che Goldoni è grande dove è *realista*, e molto meno quando indulge alla dimensione farsesca, alla convenzione del comico puro. I capolavori di Goldoni – mi pare – sono là dove la

3. In occasione della *prima veneziana* il personaggio di Madama Gatteau fu interpretato da un attore maschio specializzato a recitare *en travesti*. A conferma che questa commedia goldoniana era indubbiamente implicata nella direzione del farsesco.

commedia tende a diventare *dramma*⁴. Ma è probabile che Navello, su questo punto, la pensi diversamente.

Un'ultima glossa, relativa a un dettaglio, un punto in cui Alberto Onofrietti mostra di sfuggire alla parte un po' stereotipata di Anzoletto, svelando un risvolto più realistico – capace di restituirci il profumo della lotta di classe –, un profilo *padronale*, ed è nella sticomitia con il garzone di I, 15: «COSMO: Sior Anzoletto, che 'l vegna dessù dal patron, che 'l ghe vol parlar. ANZOLETTO: Vegno. Andé; diseghe che vegno subito». A leggerla, la battuta di Anzoletto può essere facilmente catalogabile nel registro del garbato conversare, ma Onofrietti si impenna risentito, e con tono improvvisamente busco impone al servo di non stare a seccarlo, mentre è tutto intento a colloquiare con Domenica Marta Polonia. Dove peraltro – sia detto *en passant* – Navello fissa una immagine intensa: Anzoletto al centro della scena, per così dire *messo in croce* dal clan femminile; alla sinistra (dello spettatore) Domenica e Marta (che la sostiene psicologicamente), e alla destra Polonia, un po' restia ad essere coinvolta nel duro scontro tra maschile e femminile.

4. Mi permetto di rinviare ai miei libri goldoniani: *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Garzanti, Milano 2004; *Goldoni il libertino. Eros violenza morte*, Laterza, Roma-Bari 2010.