



Regione Lombardia

Teatri
Centrali
Lombardia



fondazione

Teatro Amilcare Ponchielli Cremona

ROSSO

foto di Brunella Giolivo

2013-2014

martedì 28 gennaio ore 20.30 *diversamente*

IL SERVITORE DI DUE PADRONI

da Carlo Goldoni
drammaturgia Ken Ponzio

E.R.T. EMILA ROMAGNA TEATRO FONDAZIONE
TEATRO STABILE DEL VENETO
FONDAZIONE TEATRO METASTASIO DI PRATO

IL SERVITORE DI DUE PADRONI

da **Carlo Goldoni**
drammaturgia **Ken Pozio**

personaggi ed interpreti

Pantalone de' Bisognosi - **Giovanni Franzoni**

Clarice sua figliola - **Elisabetta Valgoi**

Il dottore Lombardi - **Annibale Pavone**

Silvio di lui figliolo - **Rosario Tedesco**

Beatrice nei panni di
Federigo Rasponi - **Federica Fracassi**

Florindo Aretusi di lei amante - **Marco Cacciola**

Brighella locandiere - **Massimiliano Speziani**

Smeraldina cameriera di
Calrice - **Lucia Peraza Rios**

Arlecchino/Truffaldino - **Roberto Latini**

scene e costumi **Annelisa Zaccheria**

luci **Robert John Resteghini**

suono **Franco Visioli**

assistente alla regia **Brunella Giolivo**

regia **Antonio Latella**

Durata dello spettacolo: 2 ore e 15 minuti senza intervallo

SINOSI

La storia si svolge in un lussuoso hotel di Venezia gestito da Brighella Cavichio, dove tra gli ospiti vivono un ricco magnate (Pantalone de' Bisognosi) e sua figlia Clarice. Alla notizia della morte del promesso sposo della figlia (Federigo Rasponi, un torinese), Pantalone decide comunque di fidanzarla ad un antico pretendente di Clarice: Silvio Lombardi, eccentrico figlio del principe del foro della città. Il fidanzamento però, viene interrotto da uno strano e misterioso personaggio che sostiene di essere il servitore del defunto Federigo Rasponi, e che il suo padrone è lì per il fidanzamento. Quest'ultimo, si scoprirà presto, non è altri che la sorella di Federigo (Beatrice), e cercherà di raggirare Pantalone per sottrargli la dote che spettava al fratello. Arriverà poi nel lussuoso hotel anche un altro ospite (Florindo), anch'egli ambiguo, anch'egli di Torino, anch'egli sotto mentite spoglie, il quale farà suo il servitore di Beatrice. Il raggio perpetrato dai "torinesi" ai danni dei "veneziani", si risolverà durante una cena pantagruelica, quando il servitore dei primi deciderà di smascherarli, di farli allontanare per essere infine accolto dalla "nuova famiglia".

INTERVISTA AD ANTONIO LATELLA

a cura di **Patrizia Bologna** (Cesena, novembre 2013), testo tratto dal programma di *Il servitore di due padroni* pubblicato da E.R.T. Emilia Romagna Teatro Fondazione

Il servitore di due padroni è il terzo capitolo di una tetralogia che sta realizzando sul tema della menzogna.

Dopo A. H. incentrato sulla figura di Adolf Hitler e *Die Wohlgesinnten* dal caso letterario di Jonathan Littell, a gennaio lavorerò in Russia a *Peer Gynt*. Ma veniamo al Servitore. È sempre difficile per un regista parlare di uno spettacolo a poche settimane dal debutto. Per questo suggerirei di partire dai motivi che l'hanno spinto a misurarsi, di nuovo, con l'opera di Carlo Goldoni, ricordando il precedente del 2008, quando portò in scena *La trilogia della villeggiatura* nella riscrittura firmata da lei e da Letizia Russo. Perché ancora un lavoro su Goldoni e perché proprio il servitore di due padroni?

Devo dire che in questo caso più che essere interessato strettamente a Goldoni, sono affascinato dal rapporto con la Tradizione. In generale volevo fare un discorso sulla tradizione del teatro italiano e il servitore di due padroni è un testo che si presta perfettamente a questo scopo. Per quanto riguarda il mio rapporto con Goldoni, si tratta di una fascinazione antica, che risale ai tempi in cui facevo l'attore sotto la guida di Massimo Castri ed è infatti a lui che vorrei dedicare lo spettacolo.

Qualcosa mi dice che la tradizione di cui parla sarà oggetto di una radicale decostruzione. Ma partiamo dal testo: la drammaturgia è firmata da Ken Pozio, autore che lei aveva già coinvolto nel progetto *Auguri e figli maschi!* all'epoca della direzione artistica del Nuovo Teatro Nuovo di Napoli. Perché questa scelta?

Ciò che più mi piace del lavoro di Ken è la sua cifra minimalista, la sua tensione costante all'essenziale. Questa capacità di sintesi, probabilmente, gli deriva dalla grande passione che nutre per la drammaturgia inglese. Inoltre, mi intriga molto il fatto che Ken prima di essere un drammaturgo è stato un attore. Sa bene che le parole che scrive dovranno essere "dette", vissute in scena... masticate.

Ciò detto, leggendo il testo, si intuisce che c'è stato un suo coinvolgimento, pur non firmando la drammaturgia. Come vi avete lavorato?

In una prima fase, ho cercato di rapportarmi a Ken come si fa con un autore, più che con un drammaturgo. Intendo dire che, dopo un lungo studio su Goldoni, abbiamo lavorato insieme sui temi che ci interessava

sviluppare, alcuni direttamente legati alla trama de Il servitore, altri di respiro un po' più ampio...

Può anticipare alcuni di questi temi?

Innanzitutto abbiamo cambiato la dinamica che lega Arlecchino a Beatrice: egli non è più il suo servitore, ma suo fratello, colui che nel testo di Goldoni porta il nome di Federigo Rasponi, assente perché ucciso in un duello passionale. Da qui abbiamo introdotto il tema dell'incesto facendo leva sull'ambiguità – già presente nell'originale – del personaggio di Beatrice. Più in generale ho suggerito a Ken di lavorare su alcuni aspetti della poetica di Heiner Müller, in particolare quelli legati al discorso su maschera, rivoluzione e morte. Di base, comunque, c'era la volontà di entrambi di creare una struttura che, partendo da una sorta di "realismo", giungesse a un punto in cui la psicologia dei personaggi si sgretola totalmente e l'intera vicenda si trasforma in un pretesto per parlare d'altro.

E di cosa?

Del teatro, delle sue possibilità e del rapporto con la tradizione... Io e Ken siamo partiti da una forma di rappresentazione così arcaica e ancestrale come la commedia dell'arte per portare alla luce quei segni, quelle voci, in una parola, quella memoria, che la tradizione ha intrappolato per secoli e che, per me, è all'origine del contemporaneo. O meglio, da cui qualsiasi discorso contemporaneo non può prescindere. Per fare ciò, abbiamo pensato che prima di tutto il pubblico dovesse trovarsi di fronte a qualcosa di familiare, di riconoscibile (attraverso quel "realismo" di cui parlavo prima), per poi avere la possibilità di smontare la finzione e inoltrarsi in territori inesplorati.

In pratica lei utilizza un artificio per smontarne un altro, facendo rientrare il tutto in un discorso che ha come tema portante la menzogna...

Per me quando si parla di menzogna si parla di teatro. Il teatro è un artificio che si nutre di menzogne. La questione è tutta qui: come mentire per avvicinarsi alla verità? In questo senso, il mio riferimento imprescindibile è Shakespeare.

Non a caso la scena cruciale del Servitore ricalca la pantomima dell'Amleto.

Esatto, perché quella scena dell'*Amleto* per me è emblematica: mostra come la verità possa essere svelata solo attraverso un artificio. È qui che sta la forza del teatro. Nel *Servitore*, la pantomima serve a rivelare, tanto al pubblico quanto agli altri personaggi, l'identità di Arlecchino, fissando per lui un punto di non ritorno. È ciò che accade anche ad Amleto: dopo quella scena egli non ha più scampo, non può più "essere" Amleto, deve morire.

Parliamo allora di Arlecchino... Lei, oltre a dargli una nuova identità, come ci ha spiegato, lo priva anche della maschera, come si intuisce dal testo... Perché?

Togliere la maschera ad Arlecchino equivale a renderlo personaggio, a dotarlo, quindi, di una nuova identità. Ma il problema è: cosa si nasconde dietro la maschera? Ampliando il discorso, la risposta potrebbe essere che dietro quella maschera si cela la possibilità di andare oltre il testo, di superarlo. Già Strehler, anche se in modo diverso, ha lavorato in questa direzione antepoendo al titolo originale della commedia, il nome di Arlecchino, e facendolo diventare il perno della storia. In generale, una presunta fedeltà al testo che mantiene in vita tutti gli stereotipi della tradizione rischia di far perdere all'opera tutto il suo spessore, intrappolando l'incredibile moltitudine di equivoci che Goldoni ha disseminato nella commedia... Penso ad esempio al personaggio di Beatrice descritta già nell'originale come una che "se vestiva da omo",

cosa che noi contemporanei abbiamo sempre visto ma su cui non ci siamo mai soffermati.

Stando su questo discorso della tradizione, mi pare che l'allestimento, anche rispetto ai suoi ultimi spettacoli, sia molto più "classico", arrivando persino a utilizzare la quarta parete...

Non solo! Addirittura utilizzerò il sipario, cosa che non facevo da molti anni e, per la prima volta, gli attori non saranno già tutti presenti sul palco ma entreranno "in battuta". La mia scelta, almeno per la prima parte dello spettacolo, è stata di mettere il pubblico di fronte a qualcosa che riconosce come convenzione, come tradizione... naturalmente a modo mio.

Mentre, nella seconda parte, accade qualcosa che mette in discussione tutto ciò che è stato costruito nella prima e, di fatti, nel testo comincia a risuonare con una certa frequenza la parola "rivoluzione". Ci spiega meglio di che rivoluzione si tratta?

Per me rivoluzione può voler dire anche accettazione dell'origine... Nel senso che alla fine dello spettacolo, gli attori possono tornare a dire il testo di Goldoni così com'è, poiché quelle parole, scrostate dalla patina della tradizione, sono già di per sé rivoluzionarie. Non dimentichiamoci che sono il frutto di una volontà ben precisa, quella di dare forma scritta a un tipo di teatro che scritto non era. Per questa ragione, il gesto di Goldoni è rivoluzionario e innovatore. Come innovatori sono stati Strehler, Grassi e Moretti che, nel dopoguerra, hanno portato quel testo all'attenzione del mondo intero.

A proposito di Strehler... Nei suoi appunti di regia del 1954, in occasione della tournée internazionale dello spettacolo, scriveva: «Sette anni fa, il nostro Arlecchino segnava [...] il ritrovamento di alcuni eterni valori di poesia e al tempo stesso di un messaggio di fiducia per gli uomini, attraverso la liberazione del riso più aperto, del gioco più puro». Si sente in sintonia con questo pensiero?

L'aspetto straordinario di Strehler sta proprio nella volontà, dopo l'orrore della guerra, di restituire agli uomini il sorriso, facendoli tornare bambini. In un certo senso sì, c'è qualcosa che mi avvicina al suo pensiero... Tuttavia, ritengo che oggi la nostra società utilizzi il sorriso più come una maschera che come qualcosa di liberatorio. Il sorriso è abusato, ostentato, è diventato come una patesi, penso ad esempio alla maschera di Jocker.

Torniamo per un attimo alla messinscena: prima parlava di quarta parete, di sipario... Fino a che punto la scena – ideata da una sua storica collaboratrice, Annelisa Zaccheria – sarà realistica?

Di primo impatto sarà piuttosto verosimigliante, molto più che in altri spettacoli: la luce si accende, le porte dell'ascensore si aprono, la moquette si pulisce con l'aspirapolvere... Nel complesso devo dire che Annelisa ha fatto un lavoro straordinario sintonizzandosi perfettamente sia con le mie esigenze sia con quelle espresse nel testo da Ken. Al punto che ricordo quando, un anno fa, venne da me portando con sé dei bozzetti e io, prima ancora di vederli, le confidai che mi sarebbe piaciuto utilizzare una stanza, un luogo chiuso, cosa che in genere aborro. Lei sorrise, mostrandomi ciò che aveva preparato: era esattamente quello che volevo. Fu un momento magico. Da lì le cose si sono evolute fino ad arrivare alla grande hall di un hotel, un luogo in cui si intrecciano storie in transito, un ambiente, al tempo stesso, verosimile ed evocativo.

Mentre per i costumi, anch'essi firmati dalla Zaccheria, che tipo di scelte ha fatto? Immagino che Arlecchino non avendo la maschera, non indosserà nemmeno il classico abito a losanghe colorate...

Ancora una volta Annelisa mi ha proposto un'idea di cui mi sono subito innamorato: quella di neutralizzare Arlecchino. Il suo costume, infatti,

non possiede alcun colore, è totalmente bianco. Arlecchino è una pagina bianca con cui gli altri personaggi devono fare i conti, ciascuno con la propria personalità. Quindi avremo attori che indossano abiti anni '50, altri che vestono costumi settecenteschi, altri ancora alla moda contemporanea... In generale, il lavoro di Annelisa è nato pensando più che al personaggio, alla relazione tra il personaggio e l'attore che l'avrebbe interpretato. Il suo è un vero lavoro drammaturgico.

Ecco, veniamo agli interpreti: nei suoi spettacoli la composizione del cast, la scelta di quel preciso attore o attrice, è fondamentale per capire che tipo di lavoro andrà a svolgere...

Volevo, per usare una metafora, che la loro composizione, le loro differenti identità, formassero tutte insieme il costume di Arlecchino. Intendo dire che sono proprio loro i colori che mancano all'abito di Arlecchino. Si tratta di attori che, in molti casi, sono anche autori e registi, con cui non ho mai avuto occasione di lavorare e che ho fortemente voluto per questo spettacolo: penso a Roberto Latini e a Federica Fracassi.

Accanto a loro ci saranno attori con cui già da tempo condivido il mio percorso artistico, come Massimiliano Spezzani, Rosario Tedesco, Elisabetta Valgoi, Annibale Pavone, Giovanni Franzoni, Marco Cacciola, Lucia Perasa Rios.

Fin dal primo giorno di prove abbiamo lavorato più che sui singoli personaggi, sul loro stare insieme, sul loro essere un tutt'uno che definisce l'identità di Arlecchino. Volevo, in definitiva, che i rapporti tra i personaggi (fatti di gesti, di sguardi) fossero così forti da resistere anche in assenza delle maschere.

Parliamo della musica: da qualche tempo Franco Visioli, con cui collabora ormai da anni, lavora sull'ibridazione tra sonorità elettroniche (un esempio su tutti, l'ultimo capitolo di *Franco me ne infischio*) e musica pop (da Vasco Rossi a Lady Gaga). Cosa ha in serbo, questa volta?

Il lavoro con Franco ha inizio nel momento stesso in cui comincio a pensare allo spettacolo. Durante la lavorazione, lui segue, passo, passo l'intero processo restituendo in suoni il clima emotivo che si sviluppa nelle settimane di prove. Per *Il servitore* mi serviva un'atmosfera di mistero: volevo che la musica provocasse una sorta di vertigine, quella sensazione che si prova attraversando una zona oscura, uno stato di pericolo... A partire da queste suggestioni, Franco ha realizzato una vera e propria drammaturgia sonora concentrandosi sugli aspetti acustici, sulla manipolazione dei suoni, piuttosto che sulla scelta di singoli brani. Qui l'unico personaggio che evoca, anche da un punto di vista musicale, un'atmosfera palesemente pop è Florindo: egli incarna la contemporaneità, è l'emblema della pornografia del pop, sembra appena uscito da un reality...

Si, ma non è il solo a vivere in un tempo "presente". Tutti i personaggi utilizzano oggetti dei nostri giorni, come creme antirughe, cover per smartphone... Lei crede che questi elementi siano indispensabili per attualizzare un testo?

No, o meglio, da soli non bastano, sono l'effetto di un'operazione che parte dalla drammaturgia. Rivedere in chiave contemporanea un testo scritto 250 anni fa, per me, include la possibilità di focalizzarsi su alcuni aspetti, su dei frammenti, trascurandone degli altri. Nel *Servitore* l'essersi soffermati sulla storia d'amore tra i due fratelli conferisce alla riscrittura una tensione, un orizzonte, che la rende contemporanea.

In altre parole, è l'isolamento e la dilatazione di quel frammento che porta l'intera vicenda nel tempo presente di cui lei parlava. Per cui, una volta che i personaggi hanno assunto una valenza — o una funzione — contemporanea, diventa naturale farli interagire con oggetti come le creme, i cellulari... è un effetto, non una causa, di questa operazione. Lo stesso discorso vale anche per la lingua che oscilla da quella di Goldoni a quella coatta dei nostri giorni con la quale non possiamo non fare i conti.

Restiamo ancora sulla scrittura, una delle caratteristiche dei suoi lavori, che personalmente mi ha sempre incuriosito e che ritrovo anche nel *Servitore*, è quella di mettere in bocca agli attori lunghi elenchi... A cosa serve un elenco? Per lei cosa rappresenta?

L'elenco è per me qualcosa di incredibilmente efficace. Innanzitutto, un elenco è privo di congiunzioni e quindi tutte le parole che lo compongono arrivano in maniera diretta, senza ostacoli. Inoltre, nel momento in cui un attore scorre un elenco, ad ogni parola che pronuncia, lui diventa quella parola, e alla successiva diventa un'altra cosa. È questo che mi interessa: l'elenco mi dà continuamente la possibilità di variare il punto di vista. Non so se questo vale anche per lo spettatore...

Si, credo di sì... Oltre a usare elenchi, lei ricorre spesso alle definizioni del vocabolario, una vera e propria explicatio terminis che troviamo anche nel *Servitore*. In un'epoca in cui la parola perde significato, lei va a riscoprirne l'origine...

Per me è proprio una questione etimologica. In questo caso, nel momento in cui scelgo di compiere un'operazione di rottura della convenzione, sento la necessità di capire cosa sto per rompere. Credo, infatti, che il grande errore di un certo teatro contemporaneo sia la volontà di distruggere senza però sapere esattamente cosa. Nel caso del *Servitore*, prima di distruggere le figure della commedia dell'arte, voglio sapere cosa significano veramente. Forse può risultare pedante o retorico, ma per me è importante.

Un'altra delle caratteristiche tipiche del suo teatro è quella che mi piace definire "effetto doccia scozzese". Mi spiego meglio: lei per esempio prende Tennessee Williams (*Un tram che si chiama desiderio*) e lo rende iperrealistico per ¾ della rappresentazione, per poi, improvvisamente, lasciare esplodere il melò. Oppure prende Mario Merola (*C'è del pianto in queste lacrime*) rendendolo per ¾ surreale e solo alla fine lo riporta alla sceneggiata.

Anche nel *Servitore* accadrà qualcosa del genere... Ci spieghi il senso di questo tipo di operazione?

Per me è qualcosa di naturale, di necessario. Prendiamo *C'è del pianto*: mettere in scena oggi l'intera sceneggiata sarebbe una noia mortale, isolandone un frammento, invece, la si esalta, le si dà forza. Lo stesso vale anche per Williams: se tutta la messinscena del *Tram* fosse melò, perderemmo l'incredibile impatto che quel genere ha avuto sul pubblico degli anni Cinquanta. Sì, è quello che sto facendo anche con *Il servitore*. Una volta che il pubblico ha riconosciuto quella convenzione, come ho già detto in precedenza, è per me necessario che l'artificio venga distrutto, che la scenografia venga smontata e il palco torni ad essere vuoto.

Perché?

Perché ho bisogno di arrivare là dove sono io ora, dove per me c'è lo stare oggi.