

ESSERE BANCA OGGI E' ANCHE UN FATTO DI CULTURA



**BANCA POPOLARE DI VERONA -
BANCO S.GEMINIANO E S.PROSPERO**



Rivista fondata da Ugo Ronfani

Editore: Hystrio - Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Direzione - redazione: Roberta Arcelloni, Claudia Cannella (responsabile), Ivan Canu (progetto grafico), Anna Ceravolo.

Collaboratori: Simona Bertuzzi, Fausta Chiesa, Natalina Fracasso (redazione) - Paola Abenavoli, Carmelo Alberti, Costanza Andreucci Donizetti, Chiara Angelini, Giovanni Antonucci, Daniela Ardini, Cristina Argenti, Nicola Arrigoni, Georges Banu, Carlotta Barilli, Raffaella Battaglini, Massimo Bertoldi, Magda Biglia, Andrea Bisicchia, Marco Brogi, Fabrizio Caleffi, Angela Calicchio, Nicoletta Campanella, Valeria Carraroli, Mirella Caveggia, Rita Charbonnier, Paola Cinque, Franco Cordelli, Filippo Crispo, Domenico Danzuso, Rudy De Cadaval, Maura Del Serra, Renzia D'Inca, Federico Doglio, Rocco D'Onghia, Fabio Doplicher, Vico Faggi, Stefano Fava, Gilberto Finzi, Franco G. Forte, Eva Franchi, Franco Garnerò, Sandro M. Gasparetti, Luisa Gazzero Righi, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Pierfrancesco Giannangeli, Livia Grossi, Cristina Gualandi, Paolo Guzzi, Raffaella Ilari, Carlo Infante, Lia Lapini, Luciana Libero, Giuseppe Liotta, Ilaria Lucari, Paolo Lucchesini, Carlo Manfio, Giuseppe Manfredi, Silvio Manini, Stefania Maraucci, Massimo Marino, Anna Luisa Marré, Silvia Mastagni, Laura Meini, Antonella Melilli, Rossella Minotti, Simona Morgantini, Barbara Nativi, Pier Giorgio Nosari, Valeria Ottolenghi, Vincenzo Maria Oreggia, Ileana Orsini, Francesca Paci, Fabio Pacelli, Carlo Maria Pensa, Alfio Petri, Angelo Pizzuto, Paolo Emilio Poesio, Gianni Poli, Mario Prosperi, Giorgio Pullini, Paolo Puppa, Eliana Quattrini, Domenico Rigotti, Gianfranco Rimondi, Maggie Rose, Danilo Ruocco, Luca Scarlini, Aldo Selleri, Ubaldo Soddu, Stefano Sole, Matteo Tarasco, Francesco Tei, Martina Treu, Cristina Ventrucci, Giovanna Verna, Ettore Zocaro.

Dall'estero: Carlotta Clerici (Parigi), Gabriella Giannachi e Maggie Rose (Londra), Bianca M. Battaglion (Berlino), Grazia Pulvirenti (Vienna), Maria Teresa Zoppello (Budapest), Giacomo Oreggia (Stoccolma), Giusi Danzi (Buenos Aires), Denise Agiman Orvieto (Montréal).

Direzione, redazione e pubblicità: viale Daniele Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02/ 40073256 e 48700557 (anche fax).

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.

Stampa: Arti Grafiche Milanesi S.r.l. Corso Lodi 109/1, 20139 Milano.

Distribuzione: Joo - via Filippo Argelati 35, 20143 Milano, tel. 02/8375671.

Abbonamenti: Italia L. 40.000 - Estero L. 50.000 Versamento in C/C postale n. 40692204 intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

Un numero L.12.000, arretrati L. 24.000.

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono.

EDITORIALE	Il maestro e i giovani	3
I MAESTRI	La morte di Giorgio Strehler: si è spezzata la bacchetta dell'ultimo mago - Le regie goldoniane - Lettera a Roberto De Monticelli e altri pensieri - di Ugo Ronfani, Gastone Geron, Giorgio Strehler	4
DOSSIER	La scena dei trentenni: la mappa dei nuovi gruppi nell'Italia del teatro - Un sistema da ringiovanire in attesa di una legge - Inghilterra: nuovi arrabbiati e drammaturgia "rurale" - Francia: poemi esistenziali per scenari di emarginazione - Balcani: il teatro dopo la guerra - di Pier Giorgio Nosari, Massimo Marino, Pierfrancesco Giannangeli, Paola Cinque, Giovanna Verna, Stefania Maraucci, Vincenzo Maria Oreggia, Luca Scarlini, Maggie Rose, Carlotta Clerici, Mimma Gallina	20
INTERVISTA	Peter Greenaway tra cinema e teatro - di Gigi Giacobbe	48
TEATRORAGAZZI	L'atletica del cuore da Vetrina Europa alla Raffaello Sanzio - di Valeria Ottolenghi, Massimo Marino, Mirella Caveggia	51
FESTIVAL	Intercity compie dieci anni passando per Londra diretto a Parigi - di Francesco Tei, Barbara Nativi, Maggie Rose	54
HUMOUR	Foyer - Teatrimondo - di Fabrizio Caleffi	60
TEATRODANZA	Nadj, Baryshnikov, Bausch ed Ek: quattro stelle in una stagione grigia - Maximiliano Guerra trentenne di talento - di Domenico Rigotti e Carlotta Barilli	62
DRAMMATURGIA	Nasce Outis: la scrittura teatrale ha il suo centro - di Angela Calicchio e Franco G. Forte	65
EXIT	Addio ad Ave Ninchi e a Carlo Ludovico Bragaglia, di Gastone Geron e Fabrizio Caleffi	66
CRITICHE	Commedia senza titolo secondo Lavia - La tempesta con Turi Ferro - Ceneri alle ceneri e L'amante di Pinter - Il sogno shakespeariano di Cecchi - La Celestina nella regia della Pezzoli - Tutte le prime della stagione - La recensione in versi: Mazzarella/Re Lear, di Gilberto Finzi	68
BIBLIOTECA	Tutto il teatro di Gino Rocca e Alessandro Bergonzoni	92
TESTI	I vincitori del Premio Nazionale di Drammaturgia "Teatro Totale": Mercanti a mollo, di Mario Caramitti; Sex.net, di Katuscia Patrizi	94
LA SOCIETÀ TEATRALE	Tutta l'attualità nel mondo del teatro	116

IN COPERTINA Giorgio Strehler in una foto dell'Archivio del Piccolo Teatro di Milano


Teatro di Roma

TEATRO ARGENTINA
dal 23 gennaio 1998

I FRATELLI KARAMAZOV

di FÉDOR M. DOSTOEVSKIJ
traduzione di Agostino Villa

PRIMA PARTE

I LUSSURIOSI

SECONDA PARTE

IL GRANDE INQUISITORE

con

PAOLA BACCI, RICCARDO BINI, NICOLA BORTOLOTTI, PIERLUIGI CICCHETTI,
GIOVANNI CRIPPA, MASSIMO DE FRANCOVICH, MASSIMO DE ROSSI,
FRANCESCA FAVA, PIERFRANCESCO FAVINO, FRANCESCO GAGLIARDI,
GIANLUCA GUIDOTTI, STEFANO LESCOVELLI, MANUELA MANDRACCHIA,
MONICA MIGNOLLI, VALERIA MILILLO, CORRADO PANI,
ANTONIO PIOVANELLI, GIAN PAOLO PODDIGHE, MASSIMO POGGIO,
MASSIMO POPOLIZIO, VIOLA PORNARO, GALATEA RANZI,
PATRIZIA SACCHI, DANIELE SALVO, LUIGI SARAVO,
MASSIMILIANO SBARSI, NICOLA SCORZA, GABRIELLA ZAMPARINI

Regia di
LUCA RONCONI

scene di
MARGHERITA PALLI

costumi di
GABRIELE MAYER

luci di
SERGIO ROSSI

musiche a cura di
PAOLO TERNI

Il Maestro e i giovani

Quando ci siamo trovati a pensare quali contenuti portanti avrebbe dovuto avere il primo numero di *Hystrio* "nuova gestione", l'interesse si è concentrato sul teatro dell'ultima generazione ed è nata così la decisione di dedicare l'"apertura" della rivista a un'inchiesta che tracciasse una mappa dei gruppi teatrali sorti negli anni Novanta. Ma la scomparsa, a Natale, di Giorgio Strehler e il ricordo della sua straordinaria parabola artistica hanno giustamente reclamato la precedenza. E così si sono trovati affiancati la fine di un'epoca della cultura e del teatro, quella sorta dalle ceneri della guerra, e i fermenti ancora confusi della scena più giovane, quella abitata da chi ha messo piede al mondo negli anni della contestazione. Una coincidenza che avrebbe potuto rappresentare un ideale passaggio di testimone, e che invece ha messo in luce una profonda frattura fra i due mondi. È bastato dare un'occhiata ai materiali raccolti per il dossier *La scena del trentenni*, per accorgersi che nessuno dei giovani gruppi interpellati aveva indicato, alla voce "maestri", Giorgio Strehler. E, quand'anche ne hanno citati, i nomi sono stati Brook, Grotowski o la Mnouchkine. Fra gli italiani figurano, al massimo, autori come Pasolini o qualche regista della generazione degli anni Settanta. Ai funerali di Strehler era assente la generazione, non solo dei giovanissimi, ma anche, in parte, quella dei quarantenni. È un'assenza sintomatica, che non è stata rievata se non da pochi e dalla quale noi vorremmo prendere spunto per ripercorrere la storia di una generazione che sembra aver voluto rinnegare i maestri del teatro di tradizione per legarsi direttamente alle avanguardie e al Terzo Teatro. Nel gioco delle attribuzioni delle colpe e dei meriti, tre ci sembrano le parti in causa da evidenziare fra le tante: il Piccolo Teatro, le ultime leve della scena italiana, la critica. Prima parte in causa: il teatro di via Rovello si è chiuso autisticamente a celebrare i fasti del passato, diffidente di tutto ciò che non portava la *griffe della Maison*, salvo tardivi recuperi (Ovadia, Paolini ecc.) quasi imposti a furor di pubblico. È stato incapace di generare "figli e nipoti" che garantissero la continuità della stirpe. Seconda parte in causa: le ultime generazioni hanno trasformato il rifiuto per quel teatro rappresentato dal Maestro in una forma di conformismo alla rovescia, in cui è difficile riconoscere il discrimine tra ignoranza e costruttivo "empito rivoluzionario". Le "bande teatrali", senza scuole o maestri riconoscibili, sono forse oggi più una costellazione di aggregazioni che espressioni di un centro, di una lingua teatrale, di un'ispirazione che non sia occasionale: perché non offrire loro un luogo "istituzionale" dove possano crescere e, se meritano, consolidarsi? Terza parte in causa: la critica ha contribuito ad ufficializzare, soprattutto negli ultimi anni, un ambiguo consenso intorno a Strehler, evitando un aperto e costruttivo scontro dialettico per poi, ad esempio, "vendicarsi" marchiando di una negatività senza appello il concetto di repertorio. Quando si ha, come aveva Strehler, una Casa Teatro, in cui il repertorio diviene patrimonio e memoria storica della scena italiana, perché azzerarlo con l'etichetta di "roba da rigattiere" o di astuto riciclaggio?

Il nostro viaggio, iniziato per un capriccio del destino con i due estremi del fare teatro in questi ultimi cinquant'anni, proseguirà con l'intento di riannodare le trame spezzate di un teatro che deve imparare a riconoscere come fonte di ricchezza la diversità delle sue espressioni.

Continueremo questo discorso insieme ai lettori e ai collaboratori di *Hystrio* - ai quali va la nostra riconoscenza per il sostegno entusiasta e la partecipazione attiva alla costruzione della rivista - oggi e domani come ieri nostri compagni di viaggio. Hy

i maestri

SI È SPEZZATA



LA BACCHETTA DEL

di Ugo Ronfani

La morte del regista, avvenuta a Lugano la notte di Natale, chiude un'epoca - Il problema della successione - Il Piccolo: la fondazione, le messinscene storiche, gli attori - Un testamento da rispettare: dare vita alla sua Città del Teatro

La morte di Giorgio Strehler - inopinata, dolorosa - chiude un'epoca. Per averlo detto, in un'intervista da Amburgo, Peter Stein si è attirato molte critiche, da parte di coloro che vorrebbero che tutto - al Piccolo, a Milano, nel teatro italiano - continuasse all'insegna della continuità come se il vuoto lasciato da Strehler potesse essere colmato «dalla sua eredità artistica, in qualche modo trasmissibile». Peter Stein, invece, ha detto che

'ULTIMO

MAGO

adesso «si tratta di azzerare l'"istituzione" Piccolo Teatro»: sortita certamente intempestiva, per certi aspetti inopportuna, perché degli "orfani di Strehler" (come lui li ha chiamati) bisogna pur tenere conto, e di quanto egli ha lasciato, collaboratori, strutture, meto-

di di lavoro: il che significa, a giudizio di Jack Lang, costituire una concreta eredità, uno staff dal quale non si dovrà prescindere. L' "azzeramento" del Piccolo secondo Strehler è certamente un'astrazione, e per certi aspetti sarebbe - se praticato - un'ingiustizia: ma non c'è dubbio che il regista tedesco (il cui nome è circolato fra i tanti per la successione) ha posto un problema serio. Se ne rendono conto sia Veltroni che il sindaco di Milano Albertini: i quali difatti hanno subito cominciato a lavorare intorno all'ipotesi di un "periodo transitorio", forse abbastanza lungo, in attesa di "sincronizzare" il



A pag. 4, Lear divide il regno, nella celebre edizione di *Re Lear* del 1972, protagonista Tino Carraro. In questa pag., in alto, Bertolt Brecht alle prove dell'edizione 1956 de *L'opera da tre soldi* e, in basso, Tino Buazzelli e Luciano Alberici in *Vita di Galileo* di Brecht.

vario della legge sul Teatro, la trasformazione dello Stabile milanese in Teatro Nazionale, la sua erezione a Fondazione, la sua produttività basata sui contributi di un pool di grandi registi anche stranieri, e via dicendo. Nell'attesa, "raffreddare", se non "congelare", la situazione: e così pare che si voglia procedere. Intanto, però, la situazione del teatro italiano - ci permettiamo di dire - è in movimento, a Milano come nel Paese; e a Milano, in particolare, si tratta di parlare dei contenuti di quel nuovo contenitore che è la nuova sede del Piccolo. Dove si trasferiscono mobili e archivi da via Rovello e con essi, evidentemente, abitudini di lavoro. Ora, Strehler per primo aveva detto e ripetuto che si trattava non di «fare un trasloco», ma di costruire, nella nuova sede, una vera e propria Città del Teatro: una struttura interdisciplinare, polifunzionale, armonica che aggregasse forze nuove e giovani, in uno sforzo di superamento della crisi della cultura e del teatro che travaglia Milano. Il "Progetto Duemila" di Strehler - nato nel calore delle polemiche, e nell'urgenza di una programmazione per uscire dal tunnel della crisi - esprime oggi, ed esprimerà domani, l'esigenza di dare a Milano questa Città del Teatro? È possibile fare il nuovo in una situazione di continuità, certamente; ma la continuità non può non essere immobilismo conservativo.

A Lugano, una notte

Ci tocca qui, adesso, ripercorrere la mesta cronaca dei fatti, anche se la stampa (non sempre a proposito, e con la discrezione dovuta) li ha già ampiamente riportati.

La notizia del decesso è arrivata il giorno di Natale. Strehler si era ritirato nella sua casa a Lugano dopo due settimane di convulso lavoro per *Così fan tutte*, la cui prima era stata fissata per il 26 gennaio nella nuova, "maledetta" sede del Piccolo. Lugano, con la pigra calma del suo lago, era il porto della quiete. Il suo "esilio", diceva quella parte di Milano che non lo amava (né lui, dopo tante amarezze, riusciva a sentire per Milano l'amore di un tempo). Si è

spento per arresto cardiaco, e sulla crisi fatale è stata subito polemica. Con le esternazioni - inopportune, anche se psicologicamente comprensibili - della giovane donna con cui viveva e della moglie da cui era di fatto separato. Stroncato dalle fatiche eccessive di un uomo che non sapeva tirarsi da parte secondo i maldisposti; ucciso dai dispiaceri di chi avrebbe voluto cacciarlo dal suo teatro e dalla memoria della città. Un trapasso sereno in un luogo di pace, con l'albero di Natale splendente in giardino, sul quale aveva appeso i vetri e le ghirlande conservati come eredità dell'infanzia accanto alla madre violinista, Alberta Lovric.

La fragilità di Strehler, la sensibilità di un superego che sollecitava continue conferme dall'ammirazione della gente (del che profittavano adulatori di professione mentre lui voleva soltanto, con il candore degli artisti, che fosse capita la sua passione teatrale), io l'ho conosciuta. Chi scrive ha passato con lui molto tempo nell'inverno '85 per scrivere insieme quel libro, lo

Strehler.



Conversazioni con U.R., di cui non vedrà purtroppo l'edizione giapponese, in corso dopo quelle europee. Era uno Strehler investito dalla stima di Lang del compito di dare vita, a Parigi, al Théâtre de l'Europe, ma già ferito per i primi attacchi politici e, si diceva, giudiziari mossigli dai nemici, anche interni alla sinistra. Era l'epoca dei ricoveri in clinica, della depressione; quel libro voleva essere - io credo che in parte sia stato - una risposta a quei nemici. Ed io di quegli incontri, nella sua casa milanese al Carobbio (gli era allora accanto, trepida, Andrea Jonasson) ricordo la sua tristezza offesa, la sua amarezza per essere tradito nella fiducia per la gente di teatro.

Faceva politica, lo Strehler di allora, ma come può farla in questo paese un intellettuale ch'era venuto dal socialismo riformista di Turati e Greppi, che in piena guerra fredda era stato folgorato da Brecht e dalla sua drammaturgia classista (1956: *L'opera da tre soldi*, 1963: *Vita di Galileo*); che nel Maggio '68 aveva abbandonato il Piccolo nelle mani di Paolo Grassi per fare la sua "rivoluzione teatrale" con il Gruppo Teatro Azione. Mai e poi mai Strehler avrebbe potuto accettare l'involuzione affaristica del craxismo; anche quando si sarebbe spostato in area comunista, sarebbe rimasto un non integrato. La sua utopia teatrale (che veniva, oltre che da Brecht, da Copeau, Gemier, Jouvet e Vilar) assorbiva in sé l'ideale di un umanesimo socialista, incapace di piegarsi ai calcoli e alle strategie del potere. La sua agorà è sempre stata il palcoscenico, non il parlamento: questo avrebbero dovuto capire meglio

i politici e gli amministratori cittadini che gli hanno fatto la guerra, scambiandolo per un uomo di potere.

Non è da fare, qui, la storia di questa guerra, culminata nel brutale, incivile tentativo di estromettere Strehler dalla nuova sede: che gli spettava di diritto come maestro massimo di regia, come artefice della rinascita culturale di Milano, come figura leader del Teatro Pubblico. Sono state sacrosante le sue polemiche contro lo scandalo della costruzione di un teatro trascinatasi per tre lustri fra inadempienze, ricatti, errori e altro; non troveranno mai giustificazioni le ripicche, di bassa bottega politica, della giunta Formentini. Ed è triste, molto triste che, costruito il teatro dell'insipienza e delle beffe, mentre la giunta Albertini sembra oggi in grado di dominare meglio le prevenzioni politiche della maggioranza di Palazzo Marino (è stato un segno di disgelo recente lo stanziamento straordinario di un miliardo per il Piccolo deciso da Prodi la vigilia di Natale), la morte abbia derubato Strehler del suo teatro. Bisognerà restituirglielo presto: intitolando a lui e a Grassi, i dioscuri di via Rovello, la Città del Teatro della Milano del Duemila.

Leggenda aurea

Il cinquantenario del Piccolo, celebrato nel maggio scorso fra confuse tensioni, ha ricordato bene o male a tutti che cos'è stato un teatro nato sulle rovine della guerra, che ha permesso per anni l'erogazione ai lavoratori della magia teatrale come l'acqua o il gas, che ha portato Arlecchino oltre il Circolo polare artico, che ha dato splendori mediterranei alle opere di Shakespeare, Goldoni, Cechov, Brecht. Non è dunque il caso, qui, di ricordare in tutte le sue fasi la leggenda aurea del Piccolo di Grassi e Strehler, del solo Strehler dopo il suo ritorno in via Rovello nel '72, della sua avventura gloriosa, ancorché incompiuta, all'Odéon di Parigi come primo artefice con Lang del Teatro d'Europa: tante volte ripetuta, per controbattere gli avversari o magari con intenzione apogetiche, questa leggenda avrebbe in queste ore rispettose della morte risonanze fastidiose, da lasciare alle inevitabili commemorazioni ufficiali. Così come è bene lasciare alla memoria collettiva di Milano, senza enfatizzare, il ritratto del maestro delle duecento regie, del Pigmaliote di tante attrici che a lui molto o tutto devono della loro fama, la Brignone e la Zareschi, la

Albani e la Zoppelli, la Ferrati e la Fortunato, la Cortese e la Vanoni, la Lazzarini e Milva, la Piccolo e la Villorosi e la Jonasson, alcune chiamate a dividere con lui momenti di una vita sentimentale intensa ma mai sacrificata all'esclusivo, assoluto amore per il teatro. Su quell'isola di via Rovello dove Prospero-Strehler, qualche volta frainteso in questa sua passione, o religione che fosse, del teatro come avventura, rischio e verità, con la sua magica bacchetta, prima di suscitare scespiriane tempeste ridava vita alle maschere della Commedia dell'Arte, liberava prima degli altri il Goldoni delle *Baruffe Chiozzotte* e del *Campielo* dal manierismo incipriato, toglieva dall'ombra l'umile Bertolazzi e con lui la poesia nebbiosa dei Navigli, agitava

le bandiere ideologiche di un Brecht che con lui era prima di tutto l'umanista teutonico dell'*Opera da tre soldi*, di *Se Zuan* e del *Galileo*, faceva vibrare i toni elegiaci nascosti dietro il sorriso malinconico del Cechov del *Giardino dei ciliegi* e di *Platonov*, si misurava vittorioso con il genio di Shakespeare nel *Re Lear*, nel *Coriolano*, nel *Macbeth*, e faceva sua con struggimento, quasi presago della lotta contro l'ottusità del potere, la poesia estrema del Pirandello dei *Giganti della Montagna*. Ha impastato la materia della terra e quella dei sogni, la realtà del nostro tempo e la poesia che del teatro è la verità ultima. Ha lasciato la sua impronta nella regia lirica, lavorasse su Verdi o su Mozart; ha legittimato definitivamente, più di Visconti e di ogni altro, la regia critica grazie alla quale il teatro italiano si è alzato a livelli europei; ha fatto di attori che si chiamavano Ricci, Santuccio, Valli, Carraro, Graziosi, Dettori, Moretti, Soleri gli araldi disciplinati di un teatro non più matatoriale ma al servizio della collettività; e attraverso la sua scuola ha consegnato ai giovani l'eredità dell'immortale Arlecchino. Tutto questo nel nome del teatro d'arte ma, anche, nel segno di un artigiano grande e umile, fatto di una lunga vita sul palcoscenico.

Come onorarlo

Strehler, in vita, ha avuto avuto riconoscimenti e onori, ma negli ultimi anni era stato anche contestato e discusso. Il suo successo era insopportabile a taluni, la sua posizione dominante dava ombra e la sua irruenza in politica (che, a ben guardare, era un misto di intransigenza e di ingenuità) gli aveva messo contro prima, nel suo partito, i craxiani; poi gli ideologi della sinistra culturale che negavano il suo progressismo e negli ultimi anni, con il "pasticciaccio brutto" della nuova sede procrastinata e negatagli, l'amministrazione comunale leghista. La bassa politica, la lotta per il potere culturale, la congiura dei mediocri gli hanno fatto molti torti. Ed è oggi vano parlare dei suoi errori: che ci sono stati. Chi gli voleva bene - noi fra questi - non ha nascosto le riserve per un suo brechtismo abbastanza immobile, per non avere saputo trovare talenti registici che non fossero meri esecutori, per avere



In questa pagina, in alto, Giorgio Strehler dirige Valentina Cortese (Ljuba) nel secondo atto del *Giardino dei ciliegi* di Cechov, 1974, e in basso Ottavia Piccolo, nel duplice ruolo di Cordelia e del Fool in *Re Lear*.



accettato dei consigli di amministrazione inconsistenti, per non avere sempre equilibrato direzione artistica e gestione, per essersi compiaciuto nella ripetizione di spettacoli-feticcio (gli *Arlecchini*, le *Tempeste*, i *Campiello*, le *Se Zuan*) o in imprese tanto titaniche quanto astratte come il suo *Faust*.

Ma in questi anni soprattutto, quando l'età avanzata lo portava a citarsi anche troppo (un esempio, il Marivaux dell'*Isola degli schiavi*), volergli bene comportava il dovere di incitarlo a spartire la sua gloria con le nuove forze del teatro, non a considerarlo superato.

Altro, invece, era decretare che fosse un sopravvissuto: e taluni non si sono privati del piacere di dirlo, magari dentro la stessa sinistra teatrale, magari faccendendo combutta con quanti, a Palazzo Marino, avrebbero voluto chiudergli in faccia la porta del teatro ch'era stato il suo sogno, la ragione delle sue battaglie. Si è fatto uso perfino del sarcasmo.

Oggi invece, davanti alla verità della morte, si può e si deve prendere la misura "storica" del personaggio Strehler (perché il Teatro ha una sua

Storia, con i nomi dei suoi eroi). Ebbene: Strehler, l'eccessivo, insaziabile Strehler che - abbaglio d'artista, utopia d'intellettuale - ha spesso confuso la scena con il mondo, può essere considerato, a pieno titolo, un eroe della cultura del secolo. Trasformando, nel '47, un cinema in rovina, sede dei torturatori della Gestapo, nel primo Teatro Stabile italiano egli ha dimostrato che gli italiani sapevano risorgere attraverso la cultura e il teatro. Il suo "assolutismo" di regista (ma come non essere severi, davanti ai mediocri?) ha determinato l'avvento del regista-autore contro la dittatura mercantile del capocomicato; la sua passione sociale ha dato radici al teatro nel territorio; la sua sensibilità di artista gli ha permesso di dare alla festa teatrale tutti i colori dell'arcobaleno, la comicità dal volto umano, il lirismo soffuso della poesia, l'epica dell'umanità in cammino. Per queste ragioni - che accostano il suo nome a quelli di altri che ci hanno fatto ritrovare una patria, Vittorini, Levi, Fortini, Sciascia - il teatro italiano dovrà ricordare d'ora in poi Strehler con grande rispetto. E siccome il potere teatrale e il potere tout-court si sono già messi in moto per la successione, siccome a nomi degni di artisti del teatro si mescolano quelli di fantocci della politica e di piccoli burocrati, attenzione! La responsabilità di chi deciderà, a Milano e a Roma, è grande. Adesso Strehler, nella verità della morte, non tollera più le piccole astuzie e i mediocri compromessi.

Il saluto di Milano

Crediamo di dover dire qualche parola sul modo con cui Milano e il teatro italiano hanno reso l'estremo saluto a Strehler. I funerali sono stati di una sobrietà e di una compostezza rari nel mondo dello spettacolo. Le note stonate - la guerra delle vedove compresa, come la stampa ha disinvoltamente battezzato la vicenda tra sentimentale e giudiziaria fra le ultime due donne del regista - sono venute dopo, ma nel giorno degli addii il dolore e il rispetto sono stati degni del grande uomo di teatro.

Come un pifferaio celeste, Mozart (lo stesso che il 17 maggio del '47 aveva salutato l'alzarsi del sipario del Piccolo, con la sua *Piccola Serenata*) ha chiamato a raccolta una folla che, con la sua spontanea presenza, ha riscattato Milano dalla residua vergogna per l'imbacillità dei suoi amministratori.

Bisognerà fare attenzione, adesso, che nei mesi a venire, intorno al futuro del Piccolo, non si torni al linguaggio della bassa politica, non si comprometta la bella ma fragile armonia ritrovata con l'addio a Strehler. Non sono tardati a manifestarsi, infatti, segnali preoccupanti. L'ipocrisia si chi si è inchinato davanti al feretro dopo che aveva tramato per allontanare il regista. La faccia tosta di chi ha scritto «niente rimorsi» su un quotidiano milanese per il quale Strehler era una sorta di pericolo pubblico. La sfrontatezza di chi, uomo

di teatro famoso per avere reclamato e incassato sovvenzioni miliardarie, lo ha accusato di avere sperperato il denaro pubblico. Lo zelo, anche, di tanti eredi presunti, non tutti legittimi, non pochi mediocri, alcuni con la vocazione dei cortigiani. E la grande, prematura, invereconda chiacchiera sulla successione, la ridda dei nomi, alcuni in servizio permanente effettivo dei poteri di turno, altri messi avanti dalle lobbies culturalteatrali, altri ancora sempre in prima fila dopo avere fatto danni immensi nel teatro pubblico, infine gli inossidabili outsider della politica e della burocrazia.

Se siamo duri è perché temiamo, dopo questa prova di dignità collettiva davanti alla morte, la ricaduta nei vecchi vizi di una città e di un teatro divisi. Sostituire Strehler non è facile; ma almeno si garantisca che il Piccolo non cada nelle mani di mediocri burocrati o dei Giganti della Montagna, che continui l'utopia strehleriana di un "teatro umano" (era il titolo di un suo saggio giovanile). Una utopia concreta, che per mezzo secolo ha nutrito a Milano, in Italia e nel mondo slanci riformatori, ha offerto il teatro come specchio della società e dell'anima, come rifugio della bellezza. Strehler sognava una Città del Teatro: dove si fondessero nella religione laica dell'arte e della giustizia i ceti sociali e le generazioni, le culture e le speranze, Arlecchino e Re Lear e tutte le forze intellettuali, oggi smembrate, di questo Paese involgarito. I prossimi cinquant'anni del Piccolo devono essere la rifondazione del Piccolo. ■



Lettera al critico

“Non è forse l'uomo di teatro il più solo al mondo?”

Pubblichiamo, per gentile concessione della famiglia, questa lettera inedita che Giorgio Strehler scrisse a Roberto De Monticelli in occasione di un suo articolo sul Corriere della Sera del 6/10/1979 intitolato L'invisibile solitudine di Giorgio Strehler.

Milano, 10 ottobre 1979

Caro Roberto!

Ho aspettato chissà perché a scriverti o è forse per quell'enorme pudore di sempre che mi trattiene? Per la speranza di saper-ti dire meglio e più, qualcosa, con un certo distacco? So soltanto che il tuo è il primo tentativo umano che qualcuno ha fatto, in tanti anni, di leggere "dietro" alla mia storia di uomo e di teatrante. Ed è una lettura sensibile, tenera e profonda di un compagno di strada quale tu sei sempre stato e che il "teatro", quello vero, ha da sempre marcato. Le tue parole mi restituiscono un calore al quale non sono abituato. Vorrei solo dirti che se solitudine c'è (e certo c'è, nella mia esistenza, tutta, proprio tutta bruciata sul palcoscenico con amore assoluto - ma non è poi l'uomo di teatro forse il più solo al mondo, sempre sospeso così, tra l'essere e il parere, senza nemmeno la certezza di sé? I più grandi come i più piccoli?) in essa, le tue parole mi sono apparse improvvisamente come un lampo di vicinanza, hanno per qualche attimo spezzato il cerchio. Mi hai dato più di quello che credi, tanto sono affamato di identità e di affetto. Ne ho sentito poco, in questi lunghi tempi di dissacrazione e altro. Tu riempi un poco il vuoto che la pratica di un mestiere meraviglioso e terribile crea in coloro che vi si votano per una specie di ineluttabilità della quale non sono mai riuscito a capire, fino in fondo, le ragioni. Anche la gente del teatro "più vera" sa capire soltanto qualcosa di questo "mistero della teatralità", ne intuisce solo il segno e il prezzo, sempre grande e fatalmente ignorato. E credo ormai che questa ignoranza faccia parte del "mestiere", del suo carisma sublime o dannato che sia. Tu, che sei nel teatro "dall'altra parte",

tu che hai scelto o sei stato scelto per essere "dall'altra parte" a guardarci, a dirci qualcosa, hai pagato la tua scelta-non scelta e te la porti, anche tu, come una piaga segreta perché certo ti ha allontanato da altro che volevi e potevi fare tuo. Sei rimasto tuttavia sempre "da questa parte", la grande parte del teatro che non è né distacco né divagazione letteraria o altro. [...] Come faremmo se la storia non ci concedesse, al di là della ribalta, uomini come te che "portano avanti il teatro" in altro modo e uguale? Posso e voglio allora dirti almeno una cosa che mi angoscia: non lasciare Roberto! Non lasciare un solo varco alla stanchezza, alla delusione che sento trapelare nelle tue parole in questi ultimi tempi. Tieni duro, inflessibilmente, fino all'ultimo, come faccio io. Tieni il tuo posto "nel" teatro. È un dovere e c'è qualcosa di sacrale in questo, capiscimi, qualcosa di insostituibile. Non sentirti, a tua volta, solo, anche se i fantasmi notturni lasciano come sempre soli, anche se il teatro sfugge tra le dita al primo canto del gallo come lo spettro di quell'Amleto che non ho fatto e forse non farò più. Non togliermi, non toglierci questo tuo punto di riferimento amorevole, nostro, necessario in un mondo in cui il teatro appare così incerto, così percosso, così contraddetto. Le radici della teatralità nell'uomo non possono - io

credo - essere mai toccate né rimosse, ma la teatralità di un'epoca può rivolgersi contro se stessa o perlomeno prendere cammini tortuosi, devianti e persino mostruosi. Se qualcuno non segna un poco la strada come può, se non la tiene come sa, nei limiti umani, nella sua povera realtà, povera e gloriosa, se qualcuno non difende questa metafora incredibile della vita che il teatro è, per le "sue giuste ragioni", qualcosa dell'umano, dell'uomo si perde e forse ciò che si perde è per sempre o certamente lo è per tempi assai lunghi di buio e di vuoto. Non saremmo certo i primi noi a vivere un tale buio e vuoto ma nella storia del teatro il "silenzio" del teatro è il segno terribile di una società sconvolta e in declino ineluttabile. Ecco, ti prego, tieni duro, accetta il tuo destino di uomo di teatro. Accetta - vuoi così chiamarla? - la tua missione. Io non ho paura di pronunciarla questa parola anche se posso pronunciarla soltanto a bassa voce e con te e forse con nessun altro. Le missioni costano care, soprattutto quando non sono fanatiche ma ragionevoli o perlomeno sono quel tanto di ragionevolmente fanatico che anche un teatro "umano", un teatro della ratio e della emotio, messe in dialettica perenne, chiede. Volevo dirti altro e molto di più. Ma forse qualcosa sono riuscito a dire oltre la mia amicizia ed il mio affetto antico, oltre quel filo che ci ha legato sottilmente e tenacemente da tanti e tanti anni di teatro fatto insieme. Un abbraccio con molta tenerezza dal tuo Giorgio. ■

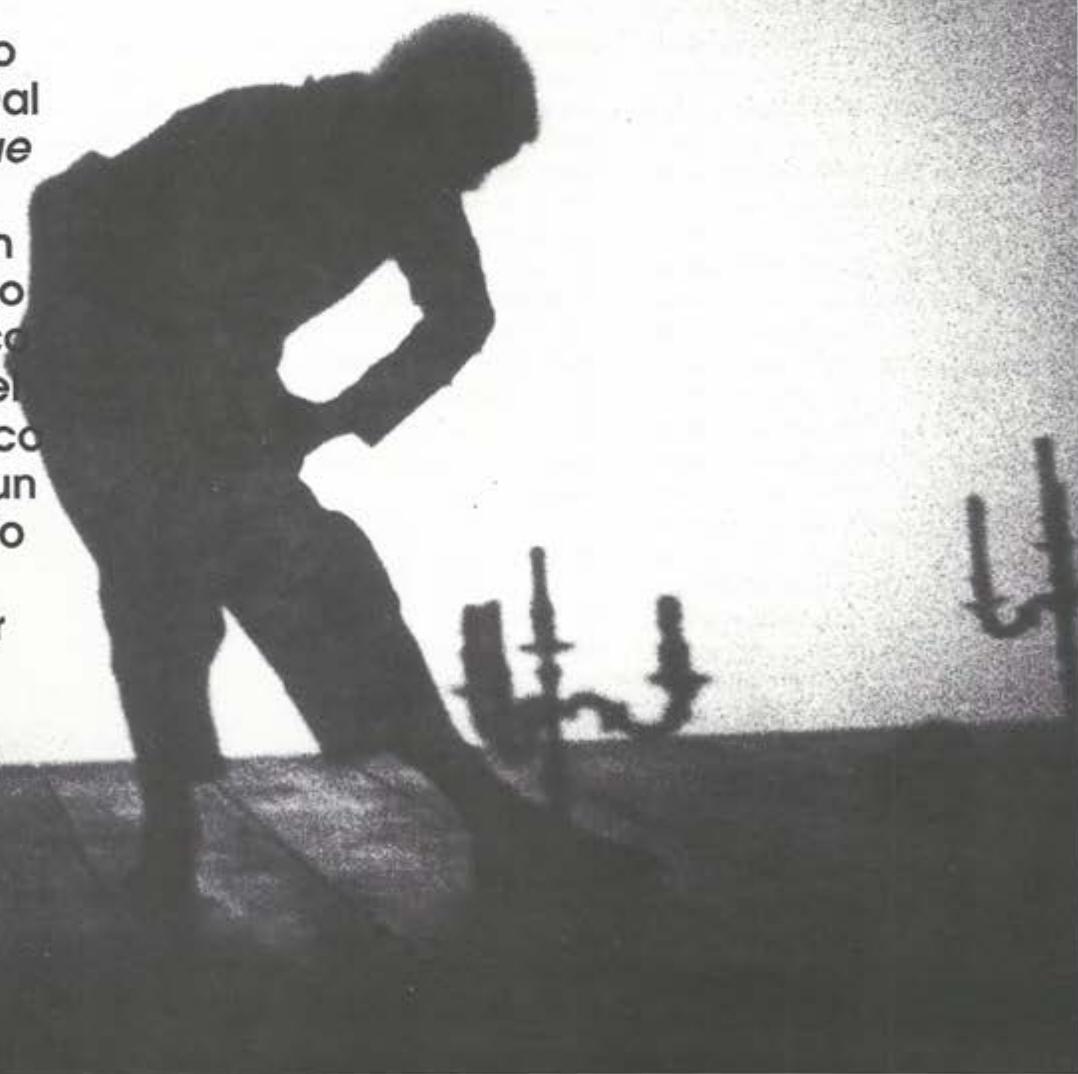
A pag. 8, un'immagine giovanile di Giorgio Strehler, in questa pag. ritratto con il critico Roberto De Monticelli.



Le regie goldoniane

La scena privilegiata dell'avvocato veneziano

Più Goldoni che
Brecht sul
palcoscenico
del Piccolo - Dal
*Servitore di due
padroni* al
Campiello, un
lungo percorso
drammaturgico
all'insegna del
realismo magico
- I *Mémoires*: un
appuntamento
mancato
inseguito per
trent'anni.



di Gastone Geron

È stato a lungo sulle bocche dei sedicenti bempensanti il luogo comune secondo cui dire Piccolo Teatro valeva dire Bertolt Brecht, tanto duraturo è stato effettivamente l'interesse che Giorgio Strehler ha riservato al drammaturgo di Augusta. Ma come quasi tutti i luoghi comuni, anche la pretesa identificazione del Piccolo con il repertorio brechtiano non risponde a un dato reale, giacché, tenendo conto del numero degli allestimenti (e senza nemmeno mettere sul piatto della bilancia le quasi mille repliche dell'*Arlucchino servitore di due padroni*) si sarebbe semmai dovuto dire «Piccolo Teatro uguale Carlo Goldoni». Non a caso, del resto, il canto del cigno di Strehler avrebbe dovuto essere l'allestimento, nell'arco di almeno due spettacoli, di quei *Mémoires* che il Veneziano scrisse ormai ottuagenario nella Parigi alla vigilia della Rivoluzione e che Strehler, trenta e più anni orsono, aveva fatto rivivere alla radio, fin da allora progettando una più ambiziosa e impegnativa trasposizione teatrale, mai arrivata in porto per una serie di capricciose circostanze.

Papà Carletto

Molto del realismo magico che innerva le commedie più riuscite del "riformatore" è stato il dono nativo che ha permesso al "milanese di Trieste" di recuperare appieno la musicalità originaria della drammaturgia goldoniana depurandola dalle sdolcinate ottocentesche e dei birignao dei venetismi di maniera per restituirla alla temperie del secolo dei lumi in stridente contrasto con la favola apocrifica del "buon papà Carletto".

A ben vedere, Giorgio Strehler ha compiuto, sul versante goldoniano, lo stesso itinerario di Carlo Goldoni in persona, vale a dire muovendo da un tipico "scenario" ancora in debito con "l'improvvisa" per progressivamente procedere verso la stagione dei capolavori. Non a caso *Il servitore di due padroni* fu scritto dal giovane Avvocato Veneziano per il Truffaldino Sacchi, ultimo portabandiera di quella commedia "all'impronto" contro la quale Carlo Goldoni avrebbe più innanzi combattuto le sue più memorabili battaglie artistiche in nome degli ideali e delle tecniche esemplificate nella commedia-manifesto *Il teatro comico*.

Se la maschera bergamasca impersonata dall'indimenticabile Marcello Moretti, e per altri trent'anni dall'altrettanto portentoso Ferruccio Soleri, è assunta in qualche modo a simbolo del Piccolo Teatro, evocando i fantasmi dei mitici Arlecchini di Tristano Martinelli, Domenico Biancolelli, Carlino Bertolezzi, è opportuno fermare l'attenzione sulle tappe "in salita" dell'itinerario goldoniano di Strehler che non osò confrontarsi subito con i capolavori del Veneziano,

ma preferì dare la precedenza a *La putta onorata* e a *La vedova scaltra*, ovvero a due fra le prime commedie che Goldoni ebbe a scrivere per il capocomico Gerolamo Medebach.

La morale dei bezzi

La graduale scalata di Strehler ai vertici della drammaturgia goldoniana è attestata dai successivi allestimenti di *L'amante militare* e di *Gli innamorati* che precedono il massimo conseguimento del primo tempo goldoniano di Strehler, ovvero le tre commedie in una sulla dilagante mania delle vacanze in villa. Nella *Trilogia della villeggiatura*, ovvero in *Le smanie*, *Le avventure*, *Il ritorno*, il fondatore del Piccolo espresse non soltanto le contraddizioni e gli eccessi di una borghesia contagiata dagli stessi difetti della dilapidatrice e dimissionaria aristocrazia, ma colse le nevrosi di una moralità muliebre sempre più tesa a sottrarsi al servaggio di un patriarcato in crisi di valori, oltre che di bezzi.

Dove la consonanza del regista con l'autore conseguì il prodigioso traguardo della più tersa poesia di palcoscenico fu quando Carlo Goldoni allontanò lo sguardo dal fatuo patriarcato e dalla deludente borghesia per condividere le ragioni e i sentimenti delle più umili classi sociali, come attestano *Le baruffe chiozzotte* e *il Campiello*. Senza in alcun modo stravolgere l'innocenza e la fierezza delle "baruffanti" e dei loro uomini dai visi arsi dal sole e dalla salsedine, la regia di Strehler è penetrata appieno nella malinconia di fondo che serpeggia tra le calli e le fondamenta della "piccola Venezia" in contrasto con le vibrazioni solari del paesaggio e con il fuoco dei sentimenti.

La stessa partecipazione-distacco con cui il giovane Cogitore (in cui si rispecchia lo stesso Goldoni) riesce a districarsi nelle *Baruffe* caratterizza la visione affettuosa che il Cavaliere "foresto" riserva alla corallità cittadina che anima *Il Campiello*, anche qui Strehler avendo colto la comunione d'anime che muove il Goldoni della maturità a parteggiare sempre più apertamente per i *poàreti* e per le loro donne operose. Nelle *Baruffe* di trent'anni dopo Strehler aveva spezzato in qualche modo la stessa bacchetta magica che

Shakespeare ha concesso a Prospero, mai immaginando che sarebbe svanito all'improvviso, quasi sospinto da un *rêfôlo de bora*, il suo progetto annoso di fare rivivere Goldoni in palcoscenico, con la mediazione interpretativa dell'intramontabile Ernesto Callindri.

Addio Giorgio, addio *Mémoires* a futura memoria. ■



Nella pag. a fianco, l'inchino di chiusura di *Arlucchino servitore di due padroni* e, in questa pag., una scena del *Campiello* edizione del bicentenario (1993).

i maestri

STREHLER

“Fantasia”
di pensieri
del grande regista
per ripercorrere
una vita
tutta dedicata
al teatro

IL MIO MESTIERE Il mio mestiere è quello di raccontare storie agli altri. Devo raccontarle. Non posso non raccontarle. Racconto storie di altri ad altri. O racconto storie mie a me stesso o agli altri. Le racconto su un palco di legno con altri esseri umani, in mezzo a oggetti e luci. Se non ci fosse il palco di legno le racconterei per terra, in una piazza, in una strada, in un angolo, a un balcone, dietro una finestra. Se non ci fossero esseri umani assieme a me le racconterei con pezzi di legno, brandelli di stoffa, carta ritagliata, latta, con qualsiasi cosa esista al mondo. Se non ci fosse niente, le racconterei parlando ad alta voce, se non avessi voce parlerei con le mani, con le dita. Se non ci fossero le mani e le dita le racconterei con il resto del corpo. Racconterei muto, racconterei immobile, racconterei attraverso i fili, dentro uno schermo, dentro una ribalta. In qualsiasi modo racconterei, perché l'importante per me è raccontare le cose ad altri che ascoltano. Non capite che il resto non conta quasi nulla?



I A N A

GLI ESORDI Nell'estate del '40, quando uscii diplomato dall'Accademia dei Filodrammatici con una bella medaglia d'oro, di cui allora ero piuttosto fiero, e subito ottenni una scrittura nella compagnia del mio vecchio maestro di allora, Gualtiero Tumiati, per poi passare presso le "ditte", come a quel tempo si diceva, di Annibale Ninchi, della Pilotto-Dondi e della Melato-Giorda, mi trovai a vivere la fine del glorioso "teatro all'italiana". Una fine abbastanza squallida: quanto restava della tradizione confluiva verso la commedia da salotto, che guardava più al *boulevard* francese che a Pirandello, o verso il teatro di regime. Ma qualcosa, delle vecchie tradizioni delle compagnie, dei figli d'arte, restava. Il crepuscolo ha il suo fascino e io, dal mio angolino di comparsa, osservavo. Tumiati, bontà sua, mi prediceva un brillante avvenire. «Bel fisico, voce bene impostata, doti istrioniche: farai carriera».

LE SCARPE BUONE DI TOFANO Tofano era molto severo, quasi crudele; e aveva fama per questo di essere un grande direttore di compagnia. Ricordo le sue ispezioni, sembrava di essere in caserma; ci allineava in palcoscenico e «fai vedere le unghie», «pettinati», verificava le suole delle scarpe di scena perché quelle erano le scarpe "buone", con cui era vietato andare per i fatti nostri, o a puttane. E noi, invece, qualche volta quelle scarpe le mettevamo fuori dal teatro e poi le pulivamo ben bene anche sotto le suole. Non però con Tofano, era troppo rischioso.

LA RESISTENZA Quando le SS contrattaccarono, ci furono dei massacri. Il Comitato di Liberazione Nazionale raccomandò, nel terribile inverno del '44, di stare in campana, pur senza diminuire la presenza. [...] Fu così che si decise che io dovessi sconfinare in Svizzera. Lo feci attraverso il lago, dopo essere partito da Como in barca, con altri clandestini. Finii internato nel campo di Mürren, in compagnia di un'illustre brigata di fuoriusciti che comprendeva Luigi Einaudi, Amintore Fanfani e giovani intellettuali di belle speranze come Franco Brusati, il commediografo, e Dino Risi, col quale fondai un cineclub che rese meno monotone le giornate dei profughi.

LA GENERAZIONE DEL '45 Certo, la generazione "del '45" esiste. Una generazione senza maestri. Andavamo a frugare fra i libri della biblioteca di Nando Ballo, un amico saggio,

fra altri, a scoprire da soli il mondo. Un mondo di cui nessuno ci aveva parlato. Cose false, in gran parte ci avevano detto. Cantavamo l'*Opera da tre soldi*, in segreto, come un peccato carnale. E tutto ciò ci è rimasto addosso, ce lo portiamo sulle spalle. La generazione di oggi invece vive nella dissacrazione del maestro. Noi volevamo avere dei maestri. E ce li fabbricavamo, magari. Ce li costruivamo. [...] E per il teatro? Quel '45 di cui parliamo, che potremmo, per essere precisi, portare anche un po' più avanti, al '47 ecco: è il momento del TNP, del Teatro Nazionale Popolare di Jean Vilar, di quel *Cid* di Corneille, con Gérard Philipe, al Palais de Chaillot. Cioè: il sogno del teatro popolare, inteso come teatro di unità: grande luogo in cui la collettività si riunisce per celebrare insieme, unita, i suoi miti, le sue tragedie, le sue morti, le sue gioie, i suoi affanni, e si ritrova nella "sacralità laica", col suono della *Marsigliese*, o magari dell'*Internazionale*, raccolta in un equilibrio incandescente che può sfociare poi nel ballo popolare alla fine, o nel pranzo. [...] Questo sogno del teatro popolare in quel modo è un sogno che un certo giorno s'è visto che non stava in piedi. [...] Peccammo d'ingenuità? Credo di sì? Se Paolo Grassi e io, ad esempio, avessimo avuto la fredda capacità di cogliere la situazione nel suo *disastroso divenire*, avremmo pensato di poter dare a una città che non lo voleva, a una città che aveva bisogno di tutto, un teatro? [...] Avremmo convenuto che era impossibile. E noi allora non pensavamo che fosse impossibile. E invece era impossibile e divenne possibile soltanto perché noi due *non sapevamo* che era impossibile.

VISCONTI SCIALACQUATORE Gira e rigira, la scena nazionale era ancora quella compagnia di ventura della decaduta commedia all'italiana, alla quale ci eravamo aggiunti noi, i sanculotti. Tutto era ancora molto embrionale, empirico. Provare due settimane era già un record. In quel '46 io feci nove spettacoli. [...] Luchino Visconti passò per uno scialacquatore perché, quando venne a Milano per *Il matrimonio di Figaro* di Beaumarchais, pretese di far chiudere per un giorno l'*Olimpia* per la prova generale. «Ma l'è matt, quel Luchini?» disse scandalizzato il Guidino Bossi, direttore del teatro, che si esprimeva in meneghino e di Visconti confondeva il cognome col nome. «Cusa l'è ch'el fa, el Luchini?». Lui, Visconti, queste cose, da gran signore, da principe, poteva permetterselo; noi no.

VIA ROVELLO, ANNO 1947 Intirizzito, col bavero del cappotto rialzato. Era un pomeriggio di febbraio, mi ero appena alzato dal letto dopo un'influenza che mi aveva costretto ad interrompere la regia del *Soldato Tanaka*. Pesai il pro e il contro. Una posizione centrale, lo sbocco su via Dante, il Duomo a due passi. Le suggestioni della storia, è il palazzo del Carmagnola («S'ode a destra uno squillo di tromba»), sede del municipio alla fine del Settecento, quartiere della Guardia civica durante l'insur-

Nella pag. a fianco, Giorgio Strehler mostra il classico inchino della Commedia dell'Arte.

1943 - 1997: mezzo secolo di regia 1943 - *L'uomo dal fiore in bocca* (1944), *All'uscita, Sogno ma forse no* di L. Pirandello; *Un cielo* di F. Gaudioso; *Il cammino* di B. Joppolo. 1944 — *L'imbecille*, *La patente* di L. Pirandello. 1945 — *L'assassino nella cattedrale* di T. Eliot (1948); *Caligola* di A. Camus (1946); *Il lutto si addice ad Elettra* di E. O'Neill. 1946 - *I piccoli borghesi* di M. Gorkij; *Teresa Raquin* di E. Zola; *Desiderio sotto gli olmi* di E. O'Neill; *Una donna libera* di A. Salacrou; *Sotto i ponti di New York* di M. Anderson; *La guerra spiegata ai poveri* di E. Flaiano; *La rivolta contro i poveri* di D. Buzzati; *Pickup girls* di Shelley; *Giovanna d'Arco al rogo* di A. Honegger. 1947 — *Il soldato Tanaka* di G. Kaiser; *L'albergo dei poveri* di M. Gorkij; *Le notti dell'ira* di A. Salacrou (1964); *Il mago dei prodigi* di Calderon de la Barca; *Il servitore di due padroni* di C. Goldoni (1a edizione); *I giganti della montagna* di L. Pirandello (1a edizione: 1949, 1958, 1966, 1967, 1968); *L'uragano* di A. N. Ostrovskij; *La Traviata* di G. Verdi;

reazione delle Cinque Giornate. Ma la visione non era esaltante: impraticabile la piccola platea devastata dai soldati, nudo l'angusto palcoscenico che doveva fare sette metri di apertura e quattro di profondità, tirato a metà lo sbrindellato sipario. Sapevo che il sindaco Antonio Greppi, avvocato e scrittore di commedie, ci avrebbe aiutati. Dovevo decidere se avrei potuto impegnarmi in una lunga storia, come mi proponeva Paolo. Un teatro stabile voleva dire che lì, in quel buco, avrei dovuto giocarmi il mio futuro di uomo di teatro, la mia vita. [...]

Ho l'impressione di non essermi mai alzato da quella sgangherata poltrona del '47. Di non essermi mai mosso da quella piccola sala stretta.

IL PRIMO PROGRAMMA

Non vogliamo offrire soltanto uno svago né una contemplazione oziosa e passiva; amiamo il riposo, non l'ozio; la festa, non il passatempo. E nemmeno pensiamo al teatro come un'antologia di opere memorabili del passato o di novità curiose del presente, se non c'è in esse un interesse vivo e sincero che ci tocchi. Non crediamo che il tempo del teatro declini, soltanto perché il cinema

sembra meglio rendere il valore della parola parlata, quando il teatro compone i due valori nell'unità dell'atto scenico. Il teatro resta quel che è stato nelle intenzioni profonde dei suoi creatori: il luogo

dove una comunità ascolta una parola da accettare o da respingere. Perché, anche quando gli spettatori non se ne avvedano, questa parola li aiuterà a decidere nella loro vita individuale e nella loro responsabilità sociale. Il centro del teatro sono dunque gli spettatori, coro tacito e attento.

FORTUNATA IGNORANZA

Non era così facile per un giovane regista, affermare anche soltanto il principio della regia e fare circolare un po' di cultura europea, in un teatro che era in ritardo almeno di mezzo secolo, mentre intorno c'erano rovine,



miseria e disoccupazione. Dovevamo barcamenarci, lavorare utilizzando le vecchie strutture e i vecchi materiali. Da

una parte il pubblico non chiedeva di meglio che di conoscere i nuovi autori, ma intanto brancolava nel buio. E dall'altra gli attori si muovevano come relitti di un naufragio, anche quelli che erano stati celebri e

acclamati, che non conoscevano quei nuovi autori o che, se li conoscevano, non sapevano come recitarli. Perché sì: come bisognava recitare Wedekind? O Tennessee Williams, o Sartre, o Camus? Senonché questa "ignoranza" fu la fortuna nostra e del teatro italiano. Perché li costrinse a rimettere in discussione le loro quattro verità.

I LITIGI CON GRASSI

I nostri litigi erano come i temporali. Scoppiavano quando s'era accumulata troppa elettricità; divergenze sulle prove, sugli orari, sulle spese per gli allestimenti. E sugli spettacoli da fare e da non fare. Poi tornava il sereno, e Nina Vinchi aveva, sì, il ruolo di pacificatrice. Fare a distanza di tanti anni, la storia dei nostri rapporti, adesso che Paolo non c'è più? No, ci sono cose che sono sepolte con il passato. Adesso, quando penso a Paolo,

voglio ricordare soltanto una cosa: che siamo stati come due fratelli. Due fratelli possono accapigliarsi. Noi lo siamo stati. Anche sul teatro, probabilmente perché lo amavamo entrambi di un amore esclusivo. Giocavamo il carattere, la mentalità, i gusti. Eravamo diversi, tenaci nelle nostre idee. Lui, l'organizzatore, era impaziente di vedere le cose realizzate. Io avevo bisogno di cercare, di approfondire.

TRE MAESTRI I miei maestri sono stati tre. Il primo è Jacques Copeau che io non ho conosciuto personalmente. Pure è un mio "maestro". [...] Copeau o della visione severa, giansenistica, morale del teatro. Copeau o il sentimento dell'unità del teatro, unità tra parola scritta e rappresentazione, attori e scenografi e musicisti e autori, un tutto unico, fino all'ultimo macchinista. Il teatro come

L'amore delle tre mela di S. Prokofiev (1974). 1948 — *Delitto e castigo* di G. Baty da F. Dostoevskij; *Riccardo II*, *La Tempesta* (1a edizione), *Romeo e Giulietta* di W. Shakespeare; *Il corvo* di C. Gozzi (1954); *Il gabbiano* di A. Cechov; *La famiglia Antropus* di T. Wilder. 1949 — *La bisbetica domata* di W. Shakespeare; *Gente nel tempo* di I. Chiesa; *Questa sera si recita a soggetto* di L. Pirandello; *Il piccolo Eyolf* di H. Ibsen; *Il matrimonio segreto* di D. Cimarosa (1955); *Pelleas et Mélisande* di C. Debussy; *Lulu* di A. Berg; *Il cordovano* di G. Pettrassi. 1950 — *La parigina* di H. Becque; *Riccardo III* di W. Shakespeare; *Dom Juan* (1950), *Il misantropo* di Molière (1951); *Don Pasquale* di G. Donizetti (1952); *Arianna a Nasso* di R. Strauss; *I giusti* di A. Camus; *Alceste* di Samuele di A. Savinio; *La puttana onorata*, *Gli innamorati* di C. Goldoni (1951); *Sofonisba* di G. Trissino; *Estato o fumo* di T. Williams; *La morte di Danton* di Büchner (1951); *L'allegria brigata* di G.F. Malipiero (1951); *Il Nazzareno* di L. Perosi. 1951 — *Casa di bambola* di H. Ibsen (1952); *L'oro matto* di S. Giovaninetti (1954); *Non giurare su niente* di A. De Musset; *Frana allo scalo nord* di U. Betti; *Re Enrico IV*,

luogo in cui ognuno può e sa e *deve* fare il lavoro degli altri, alcuni meglio alcuni peggio. Il teatro come "responsabilità" morale, come amore accanito ed esclusivo. Il sentimento di fraternità non solo "gioiosa" del teatro. Un senso dolorosamente "religioso" della teatralità. Poi Louis Jouvet. Jouvet invece l'ho conosciuto, come uomo e come teatrante. Io ero giovane e lui già "un grande vecchio uomo di teatro" era "Le Patron" (parola dolcissima che noi non abbiamo!). Devo a lui il coraggio di avere accettato il teatro, anche nelle sue miserie, come un "lavoro quotidiano" e non come un' "arte divina". Ho imparato da lui l'amore "per il mestiere in quanto mestiere" (con tutti i suoi pericoli) e l'umile orgoglio di farlo, il mestiere, e "farlo bene". [...] Devo a Jouvet la presenza "critica" nel "mettere in scena" un testo, intesa non solo come "studio" filologico critico culturale dello stesso, ma come "comprensibile sensibile", abbandono intuitivo, che è anche questo uno dei "modi di far critica". Devo a lui il senso del transeunte che c'è nel teatro e un coraggioso acconsentire a questo teatro che passa. Ricordo qui quel racconto di Jouvet: un vecchio attore che ha "conservato" tutti i costumi del teatro dei suoi personaggi celebri, e c'è l'Amleto nell'armadio, c'è Macbeth, c'è Lear, ci sono tanti, tutti i "mostri" del grande teatro del mondo. L'attore è vecchio, guarda i costumi e improvvisamente si accorge che lui sta morendo e che "gli altri" resteranno. Che solo gli altri resteranno. [...] È venuto allora Brecht. Brecht rappresenta certo il punto finale, il punto di incontro di tutte queste componenti. [...] Ciò che Brecht mi ha insegnato (fra tante altre cose) e continua a insegnarmi è un "teatro umano", ricco, tutto teatro (come Jouvet, in un certo senso) ma che «non sia solo fine a se stesso, che non sia solo teatro». Un teatro fatto per gli uomini, per "divertirli" ma anche per aiutarli a trasformare il mondo in un mondo

Maestro respiro addio

Il Maestro se n'è andato a Natale. Come Charlot. Con il Maestro non si provava quasi mai. Si ascoltava: si ascoltava il Maestro affabulare il Teatro, narrarlo in forma d'immaginazione di un'immaginazione. Poi, alla generale, il Maestro ti consegnava il suo spettacolo e quello era il nostro spettacolo. La vita teatrale del Maestro è stata una lunga, appassionata, implacabile prova: ora, a Natale, ha improvvisato una generale che ci consegna l'impegno di recitare una vita degna. Quando, sul palcoscenico del mondo, ci sentiremo incerti nei gesti, o a corto di testi, risentiremo la sua brusca voce da trincea e allora sapremo che fare, che dire e come. Al Maestro non andava quasi mai bene niente, ma poi, d'incanto, andava benissimo per tutti, talvolta persino per il suo giudizio. No, niente cocodrilli, niente piante da cocodrillo per il Leone d'Inverno. La sede storica di via Rovello esponeva ancora, il giorno di Natale del 1997, la locandina con la scritta "Strehler prova *Così fan tutte*": la si sostituisca con questa, "Strehler prova l'eternità". *Fabrizio Sebastian Caleffi*

migliore, un mondo per l'uomo. L'essere attore e teatrante ma anche coesistente, uomo cosciente e responsabile. [...] Forse la frase così emblematica, troppo sfruttata se vogliamo, ma spaventosamente giusta di Brecht: «Tutte le arti (quindi anche il teatro, aggiungo io) concorrono ad una sola, la più difficile di tutte: quella di vivere» è quella che regge la mia storia, da sempre. Inconsapevolmente, prima. Consapevolmente, o almeno lo spero, oggi. Io sono tutto qui.

PÈRE DECROUX

Caro, père Decroux, vecchio vate, inascoltato o ascoltato male dalla nostra giovinezza impaziente. Quanto ti dobbiamo? Anche se Paolo Grassi tentò inutilmente di farti tagliare i capelli che portavi lunghissimi allora sul collo. (E non c'era ancora la contestazione globale, né il movimento hippy). Decroux si rifiutò al taglio, con semplicità, asserendo che l'avrebbe fatto tanto volentieri, che gli dava fastidio quella grande chio-ma grigia, che era anche scomoda, ma

che «ahimè non poteva» perché era "son côté végétal", il suo lato vegetale. «L'uomo», diceva, «ha bisogno del suo lato vegetale, del suo pelo, del suo "crine". È forse un residuo belluino, ma non può farne a meno, gli dà forza». Così Grassi con gli occhi sbarrati accettò le lunghe trecce di Decroux, dicendomi: «Cosa vuoi farci? Vuole, ma non può. È il suo lato vegetale». Oh sì, il vecchio gran-

A pag. 14, in senso orario, i "tre maestri": Louis Jouvet, Jacques Copeau e Bertolt Brecht. In questa pagina, foto di tournée: dalla stazione centrale in vagone letto verso il Nord Europa. Si distinguono, da sinistra, Paolo Grassi, Marcello Moretti, Tino Carraro e Giorgio Strehler.



de Decroux girava Milano in pieno inverno, con le sue larghissime brache di tela bianca e le scarpe da tennis e un impermeabile lungo e largo.

La dodicesima notte di W. Shakespeare; Elettra di Sofocle; L'amante militare di C. Goldoni (1952); Il Medico volante di Molière (1952); Opità noi viviamo di E. Toller; La Cecchina o la buona figliola di Piccinni; L'elisir d'amore di G. Donizetti; Werther di J. E. F. Massenet; La collina di M. Peragallo; Giuditta di A. Honegger; Il credulo di D. Cimarosa (1952). 1952 — Macbeth (1a edizione) di W. Shakespeare; Emma di F. Zardi; Il cammino sulle acque di O. Vergani; Elisabetta d'Inghilterra di F. Bruckner; Il revisore di N. Gogol; Proserpina e lo straniero di J. J. Castro; La favola del figlio cambiato di G. F. Malipiero; Arlecchino servitore di due padroni di C. Goldoni (2a edizione: 1952, 1953, 1954, 1955). 1953 - L'ingranaggio di J. Sartre; Sacrilegio massimo di S. Pirandello; Sei personaggi in cerca d'autore di L. Pirandello; Lulù di C. Bertolazzi; Un caso clinico di D. Buzzati (1954); La vedova scaltra di C. Goldoni; Giulio Cesare di W. Shakespeare (1954); La sei giorni di E. D'Errico. 1954 - L'imbecille, la patente, la giara di L. Pirandello; La folle di Chaillot di J. Giraudoux; La moglie ideale di M. Praga (1959); La mascherata di A. Moravia; Nostra dea di M. Bontempelli; La tri-

REGISTA-INTERPRETE La mia natura non è quella del creatore "assoluto". Io posso creare qualcosa solo interpretando altri. È la mia dannazione ma è il mio destino. E la mia umiltà. Ho superato il demoniaco bisogno di tanti miei colleghi registi di "essere" loro gli autori non dello spettacolo, ma addirittura del testo. Poche volte ho cercato di farlo con delle *Bearbeitung*. Pochissime volte. E sempre denunciandolo pubblicamente e assumendomene le responsabilità.

Sono certo un interprete. Lo sarei stato anche come musicista. E tra gli interpreti non un interprete solitario. Io riesco a essere solo nella collettività. Se creo io qualche cosa, lo faccio collettivamente, davanti a tutti.

GLI ATTORI DEL PICCOLO

Tanti, tantissimi attori sono passati dal Piccolo Teatro... Un migliaio. Di più; mille duecento, forse. E guarda, guarda i nomi in cartellone per *L'albergo dei poveri*, il nostro primo spettacolo, la sera del 14 maggio 1947: Lilla Brignone, Elena Zareschi, Lia Zoppelli, Salvo Randone, Mario Feliciani, Carlo D'Angelo, Marcello Moretti, Tino Bianchi; oltre a Santuccio e Parenti. Quanti grandi attori e grandi attrici che erano stati famosi negli anni Trenta, Camillo Pilotto e Memo Benassi, Renzo Ricci e Giulio Stival, Diana Torrieri e Sarah Ferrati, Laura Adani e Wanda Capodaglio - cito a caso - erano venuti a recitare con noi, per mettersi al passo con i tempi, magari senza volerlo ammettere esplicitamente. [...] Al Piccolo, erano finiti il vagabondaggio, le commedie messe su in due settimane nelle camere d'albergo, i ruoli assegnati a colpi di telegrammi e di telefonate. Tutti insieme a discutere lo spettacolo, a costruirlo insieme, a provarlo. Misurarci con un nostro pubblico che ci conosceva e di cui volevamo conoscere le idee e i sogni, che non era più una

massa di uomini e donne da dimenticare l'indomani, quando si saliva sul treno.

ARLECCHINO, QUESTO SCONOSCIUTO

Il *Servitore di due padroni* andò in scena, me lo ricordo benissimo, il 24 luglio del '47. Da allora questa commedia di Goldoni è diventata l'interminabile "serata d'onore" del Piccolo un po' dappertutto nel mondo... Gli attori - e che attori: Moretti, la Zareschi, la Maestri, Parenti, Santuccio, Villa e Battistella - recitarono in quella prima edizione con povere maschere di cartone e garza a strati sovrapposti. Le costruirono, si può dire, con le loro mani e insieme a noi, Ebe Colciaghi e Gianni Ratto. Erano maschere infernali, scomode da portare; le parti in rilievo martoriavano il volto, le palpebre non riuscivano a muoversi, gli occhi lacrimavano, la visuale era distorta. Un supplizio; per alleviarlo, gli attori cominciarono ad imbottire all'interno con ovatta trattenuta da cerotti. Non c'erano, allora, laboratori per fabbricare maschere della Commedia, o se c'erano noi non sapevamo dove fossero. [...] Non c'era la Commedia dell'Arte. Nel teatro moderno e contemporaneo non c'era mai stata. C'erano, che so?, i canovacci, i brogliacci degli attori che avevano fatto le maschere, testi finiti negli angoli bui delle biblioteche, dispersi dalle librerie antiquarie. C'era l'*Arlecchino* settecentesco di Marivaux, il *Servitore* inscenato vent'anni prima di noi dal grande Max Reinhardt e tirato verso i ritmi di uno squisito balletto. C'era, sulla *Commedia*, quanto avevano scritto D'Amico, Simoni, Apollonio. E poi c'era, ma era proprio tutto, la nostra bella incoscienza di giovani che credevano di poter fare qualsiasi cosa. Quello che Marcello Moretti credeva di avere imparato attraverso le sue radici venete e un saggio all'Accademia; ciò che io sapevo delle ricerche sulle maschere di Copeau, o su certe intuizioni reincarnazioni di Arlecchino

nell'omino col bastone e i piedipiatti di Chaplin; incerte notizie su un'improbabile interpretazione di Antonio Gandusio o su un superstite Arlecchino che viveva, vecchissimo, a Bologna. Lo andammo a cercare; trovammo un attore senza ricordi, ci disse che riusciva a fare ridere mangiando in scena, con fame antica, un piatto di spaghetti; e che la maschera, lui, se la dipingeva sulla faccia. Moretti prese la palla al balzo: «Me la dipingo anch'io». Io però insistetti ad infliggergli il supplizio.

B.B. ALL'OPERA Milano, prova generale dell'*Opera*. Provo immemore, in mezzo a mille difficoltà come sempre, e Brecht arriva con Helene Weigel. Io sono seduto nella mia solita poltrona, al centro della piccola sala buia; ci sto seduto da più di dieci anni ogni giorno, su quella poltrona. Brecht cammina silenzioso e "sicuro" nel buio, tra le file delle poltrone. La sua è la sicurezza dell'uomo di teatro che sa. Gli "altri" in questi casi sono ciechi come talpe, restano immobili in un angolo o inciampano volgarmente negli ostacoli. Ci si riconosce anche da questi segni, noi teatranti. Io mi alzo un poco imbarazzato e nello stesso tempo preoccupato per quello che succede lassù, sulla scena. Lievemente la mano di B.B. mi tocca una spalla da dietro, alla mia destra, e mi dice piano: «Non occupatevi di me, sto qui e non disturbo». Ecco un altro segno: il rispetto amorevole per chi sta facendo teatro. E guarda, non so cosa; non ricordo quale scena si recitava, allora. Forse il pranzo di nozze. Ma so che c'era tutto da fare, tutto; tempi, movimenti, ritmi, scelta di oggetti. Quasi subito avviene un fatto indimenticabile. Scoppia una risata, violenta, libera, di Brecht ad un'azione scenica. E subito si ripete. Io lo guardo meravigliato e incredulo. Ma B.B. continua a divertirsi da solo come se l'*Opera da tre soldi* fosse di un altro. Sul palcoscenico allora avviene qualcosa: gli attori si turbano. Quando mi

logia della villeggiatura di C. Goldoni (1955, 1974, 1975). 1955 — *Il giardino dei ciliegi* di A. Cechov (1a edizione); *La casa di Bernarda Alba* di F.G. Lorca; *La linea di condotta* di B. Brecht; *Tre quarti di luna* di L. Squarzina; *El nost Milan* di C. Bertolazzi (1961, 1962, 1979); *L'angelo di fuoco* (1956) di S. Prokofiev. 1956 — *L'opera da tre soldi* di B. Brecht (1a edizione: 1956, 1958, 1959); *Dal tuo al mio* di G. Verga; *Arlecchino servitore di due padroni* di C. Goldoni (3a edizione: 1957, 1958, 1959, 1960); *Questa sera si recita a soggetto* di L. Pirandello. 1957 — *I giacobini* di F. Zardi; *Coriolano* di W. Shakespeare; *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* di P. Ferrari; *Luisa* di G. Charpentier; *Histoire du soldat* di I. Stravinski. 1958 — *L'anima buona di Sezuan* di B. Brecht (1a edizione); *Un cappello di paglia di Firenze* di Rota (1959). 1959 - *Platonov e altri* di A. Cechov. 1960 — *La visita della vecchia signora* di F. Dürrenmatt; *L'egoista* di C. Bertolazzi. 1961 — *Schweyk nella seconda guerra mondiale*, di B. Brecht (1962). 1962 — *L'eccezione e la regola* di B. Brecht; *Ricordo di due lunedì* di A. Miller. 1963 — *Vita di Galileo* di B. Brecht (1964); *Arlecchino servitore di due*

avvicino al palco, colgo tra loro quasi un'aria di rivoluzione. Uno degli attori si piega sulla ribalta e mi sussurra indignato: «Ma chi è quel maleducato che ride così in platea? Noi siamo attori e non siamo dei pagliacci che stanno qui per far ridere qualche tuo invitato. Ti preghiamo di farlo smettere». Io rispondo freddo: «Chi ride è B.B.». E con un gesto teatrale volto le spalle e me ne torno al mio posto.

SINISTRA CONTRO L'Opera da tre soldi non fu soltanto una provocazione. Fu un momento importante di chiarificazione, culturale e civile. [...] E poi non dobbiamo dimenticare che Brecht mandava a gambe all'aria l'ortodossia di certi intellettuali di sinistra. Li costringeva a pensare e ad entrare in crisi. O l'abbiamo dimenticato? Li rivedo, questi intellettuali chiusi come crociati nell'armatura del loro comfort ideologico. Arrivavano con i loro berretti da rivoluzionari, gli occhiali con le montature d'acciaio, le barbette alla Lenin o alla Trotski, e si disponevano ad applaudire il verbo del loro Brecht.

I GIGANTI SIAMO NOI Il finale non scritto dei Giganti offre forse la possibilità di fare divenire un'opera, per tanti versi datata e ineluttabilmente legata a certe scadenze di stile tipiche di un certo momento storico letterario italiano, qualcosa che ancora può appartenerci... Non è infatti che il mondo dei giganti stia alle nostre spalle. I giganti sono ancora tra noi, dentro di noi, davanti a noi, in un perenne agguato fatto di mille tentazioni e prevaricazioni, agguati del sistema, dei comuni retaggi della vita quotidiana; talché la storia della fantasia, poesia-teatro dei poveri comici, teneramente, ciecamente e, diciamo pure, astoricamente legati all'arte, come unica salvezza, è storia aperta.

1968 Una certa mattina udii voci e rumori sotto la mia finestra, mi affacciai e vidi un nutrito gruppo di giovani con cartelli, bandiere rosse e altri accessori. «Toh, » dissi a me stesso, «guarda come si danno da fare questi giovani la mattina presto. chissà con chi ce l'hanno». Ce l'avevano con me. Quei cartelli e quelle grida non lasciavano dubbi: «Abbasso il satrapo del Piccolo Teatro », «Abbasso il barone della scena», «Via il mostro», «Levati dalla poltrona».

La contestazione mi ha portato una terribile lezione: scoprirsi un mattino di essere a destra, di essere di retroguardia per tanti, mentre la sera prima ti sentivi a sinistra e all'avanguardia. E non capire, come una simile trasformazione fosse avvenuta in ventiquattr'ore.

IL GRUPPO TEATRO AZIONE Bilancio: pur con i suoi limiti, e la nostra ingenuità di riformatori, Teatro e Azione fu, storicamente, la prima cooperativa teatrale italiana, costituita per fare insieme spettacoli nei quali credevamo, autogestita democraticamente e guidata da una certa persona nella cui competenza professionale gli altri credevano. [...] Direi una bugia, se affermassi che quel che usciva dalle nostre assemblee permanenti o dalle nostre sedute autocritiche era tutto oro colato. Si dicevano anche delle sciocchezze. [...] Tutti uguali, attori e macchinisti. Quattro soldi, per sopravvivere più che per vivere, e la speranza di dividerci poi i proventi...Date le circostanze, più miraggio che speranza. Ma non era questo l'essenziale. Avevamo, come si dice, la fede.[...] Con me lavoravano venticinque persone, attori e tecnici, che per lo più provenivano dal Piccolo. Per fare qualche nome, Renato De Carmine, Antonio Battistella, Gianfranco Mauri, Franco Graziosi, Marisa Fabbri. O Aurelio Caracciolo, attuale capo macchinista al Piccolo.

STASI DEL TEATRO PUBBLICO Il "teatro pubblico", nato con il Piccolo Teatro, moltiplicatosi entro certi limiti a sua immagine e somiglianza, più o meno distorta, invece che con autonomia di soluzioni, vive oggi una sua profonda crisi che non è la solita crisi (il terribile qualunquismo pacificatore del dire che le crisi sono tutte salutari, che la crisi del teatro «c'è sempre stata e sempre ci sarà»), ma è crisi di stasi e quindi di involuzione, fatalmente: non crisi di crescita e di assestamento. È il tessuto stesso del teatro pubblico che, a venticinque anni dalla nascita del primo organismo del genere, appare come corrosivo, stanco, senza slanci, senza fiducia. Quella rete coerente di teatri pubblici - unitaria alla base come concetto, e molteplice ai vertici, nelle sue diverse espressioni artistiche e organizzative -, destinata a coprire il territorio nazionale, dando il teatro come "servizio artistico" e insieme a questo dando "lavoro" a gruppi interi di lavoratori dello spettacolo, con una continuità reale e non fittizia, e che costituisse come l'ossatura di un teatro nazionale: quella rete non c'è, non c'è stata, e secondo me non ha alcuna prospettiva di verificarsi nel prossimo futuro.

TIRANNICO SHAKESPEARE Metà del teatro italiano si regge su Shakespeare. Di più: Shakespeare ha accompagnato tutta la nascita della regia contemporanea, nelle sue varie fasi stilistiche, da Reinhardt a Peter Brook. Ma attenzione: per un Sogno di una notte di mezza estate di Brook che è parso a me così profondamente fedele e nel contempo così straordinariamente inventato, c'è un gran numero di infamie e di orrori, un mucchio di Otelli-King Kong e di Desdemone ed Emilie lesbiche (come ne ho viste in Germania); ci sono dei Lear, dei Riccardi, dei Prospero, delle Giuliette e delle

padroni di C. Goldoni (4a edizione: 1966, 1967, 1968, 1969, 1973, 1974); Pierino e il lupo di I. Stravinski. 1964 — Le baruffe chiozzotte di C. Goldoni (1a edizione: 1965, 1966); Sul caso di J. R. Oppenheimer di H. Kipphardt (1965), Ascesa e caduta della città di Mahagonny di B. Brecht. 1965 — Bertolt Brecht poesie e canzoni, Il gioco dei potenti da Enrico VI di W. Shakespeare (1966, 1973, 1975); Il ratto del serraglio di W.A. Mozart (1967, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1984). 1966 — Duecentomila e uno di S. Cappelli; Cavalleria rusticana di P. Mascagni (1967, 1968, 1970). 1967 — Io Bertolt Brecht (1968, 1975, 1976, 1977, 1979). 1969 — La cantata di un mostro lusitano di P. Weiss; Fidelio di L.V. Beethoven. 1970 — Santa Giovanna dei Macelli di B. Brecht; Nel fondo di M. Gorkij. 1971 — Referendum per l'assoluzione o la condanna di un criminale di guerra (Walter Reder); Simon Boccanegra di G. Verdi (1972, 1973, 1974, 1976, 1978, 1979, 1982). 1972 — Re Lear di W. Shakespeare (1973, 1974, 1975, 1978). 1973 — L'opera da tre soldi di B. Brecht (2a edizione: 1974, 1975); Le nozze di Figaro di W.A. Mozart (1974, 1976, 1978, 1979, 1981); La

Mirande presentati in mutande; una montagna di spazzatura scespiriana dove tutto è ridotto ad affresco di maniera, danza e pantomima, all'interno di spazi spacciati per nuovi e travolgenti. [...] È un autore esigente, quasi tirannico; chiede un impegno assoluto. Shakespeare è come uno spartiacque fra chi col teatro gioca e chi al teatro crede.

RE LEAR *Lear* inaugurò la mia direzione unica del *Piccolo*. Lo affrontammo in modo nuovo, come un lavoro *in progress* basato sulla ricerca di palcoscenico, attraverso 52 giorni di prove, cercando di capire l'opera nella sua interezza. La sentimmo come la tragedia delle grandi mutazioni, una dolente allegoria della vecchiaia, del dolore che fa ciechi e restituisce l'essenziale "osso di seppia" dell'anima umana. Fu Angelo Maria Ripellino, mi pare, a scrivere che il trascinarsi a catena, nella tempesta, del Matto, del finto matto, di *Lear* e di Kent assomigliava ad un corteo di ciechi di Bruegel e, insieme, ad una pagliacceria beckettiana. E a me colpì il fatto che *Lear* apparisse subito "necessario" alla collettività, tanto che totalizzammo oltre quattrecento recite, ed edizioni televisive.

LA TEMPESTA Fu da me riproposta in un momento che a molti di noi si presentava con tutti i connotati dell'Apocalisse. Era la tragica stagione dell'assassinio di Aldo Moro, un'epoca in cui tutto pareva confondersi ed annullarsi, rivolta, calcolato assassinio, rituale politico, dentro una spaventosa indifferenza. E così la storia entrava nel luogo in cui noi costruivamo il nostro spettacolo, sul palcoscenico-mondo dove sogni e realtà vorticavano a esprimere il rifiuto del nulla, la volontà di opporsi al dissolvimento della ragione.

CECHOV Oggi Cechov è un autore col quale un uomo di teatro, se vuole

essere completo, deve fare i conti. Perché rappresentare Cechov significa fare un bel falò di tutti i canovacci e di tutte le convenzioni teatrali e andare a cercare, nel profondo, la verità del fluire misterioso della vita. In un tempo nel quale «non succede mai nulla», eppure non un attimo assomiglia all'attimo precedente. [...] Su un punto non c'è dubbio. Cechov per me non è stato né un incontro fortuito né un diversivo. Tanto meno un alibi. Su questo credo di essermi spiegato nel '74, alla ripresa del *Giardino dei ciliegi*. Dovendo chiarire perché avevo deciso di riprendere più di vent'anni dopo questa commedia di Cechov, avevo semplicemente risposto: «Perché è un'opera magnifica, perché la amo e mi è necessaria. E se mi è necessaria, se riesco ad essere almeno in parte quello specchio del tempo di cui ci parla Shakespeare, credo che essa lo sia anche per i miei contemporanei».

SCUOLA Una scuola di teatro, ecco, non può che essere un qualcosa di assai complesso, assai articolato, in cui "il teatro vero e proprio" è solo lo scopo finale, il punto di arrivo. Una scuola di teatro probabilmente è prima di tutto una scuola per essere nel mondo, per capirlo e volerlo trasformare. Poi "teatro". Credo che la formazione sociale dell'attore sia stata una battaglia vinta del Piccolo. Ed è proprio per questo che, appena ci fu possibile, dal '52 istituimmo una nostra scuola di arte drammatica. [...] Per la messa a punto di quei meccanismi psicofisici dell'attore di cui parlava il vecchio Stanislavski. Poi, per dare una cultura non soltanto specifica, professionale, al futuro uomo di teatro. Una scuola di teatro, di storia e di vita.

DOPO LA "PRIMA" Quel sentimento di vuoto che ci prende ad ogni "prima", quando il nostro lavoro è terminato e lo spettacolo ci appare come

qualcosa di autonomo e, in un certo senso, di estraneo. Agiscono, allora, i due gruppi che fanno l'evento teatrale. Gli attori, con i loro visi dipinti, le bocche e le braccia in movimento, gli occhi sgranati nell'ipnosi del testo. E gli spettatori che li scrutano nel buio della sala come dimentichi di se stessi eppure partecipi, trascinati nella finzione più vera del vero. Fra questi due gruppi noi registi, che non recitiamo e, dunque, non compiamo la sola funzione che sia "reale" su una scena, avvertiamo da quel momento che lo spettacolo non ci appartiene più.

I FIGLI I personaggi no, li ha messi al mondo il drammaturgo, il poeta; io li ho soltanto aiutati a vivere. Gli attori, le attrici. . . Sì, posso dire con Miller, *all my sons*, «tutti miei figli». Questo senso della paternità, astratto, un po' letterario, posso sentirlo. Ma so che è un alibi, un modo per ingannare me stesso. Le mie radici sono nella mia famiglia, il problema di avere una mia famiglia io l'ho sempre sentito fortemente. E oggi, inutile che lo neghi, sento la mancanza dei figli. Avrei voluto avere dei figli in età giovane; essere il loro amico, più che il padre, e in ogni caso non il nonno. Pensavo che avrei avuto il tempo anche per questo. Mi sentivo "eterno". «Un altr'anno, forse». E gli anni passavano. Adesso so che i figli si fanno quando si debbono fare. Io, quando dovevo farli, ho fatto il teatro.

CARPI Un episodio, per spiegare come abbiamo sempre lavorato io e e Carpi. Era l'epoca in cui preparavamo *Le baruffe chiozzotte*, eravamo a Venezia. Carpi aveva appena buttato giù il motivo finale. Era fresco fresco su un pezzo di carta stropicciata, con le piccole, piccolissime note abbozzate a matita. Io ero impaziente di ascoltarlo: ma nella stanza non c'era un piano, non c'era alcuno strumento. «E allora cantamelo!» gli dico; e lui mi guarda come per dirmi "sei matto".

condanna di *Lucullo* di Brecht — Dessau. 1974 — *Il giardino dei ciliegi* di A. Cechov (2a edizione: 1975, 1976, 1977), *Il flauto magico* di W.A. Mozart. 1975 — *Macbeth* di G. Verdi (2a edizione: 1976, 1979, 1985); *Il campiello* di C. Goldoni (1a edizione: 1976, 1977). 1976 — *Le Balcon* di J. Genet (1977); *La storia della bambola abbandonata* di A. Sastre e B. Brecht (1a edizione: 1977, 1978). 1977 — *Arlucchino servitore di due padroni* di C. Goldoni (5a edizione: 1978, 1979, 1980, 1982, 1983, 1984); *L'anima buona di Sezuan* di B. Brecht (2a edizione: 1981, 1982, 1983). 1978 — *La Tempesta* di W. Shakespeare (2a edizione: 1979, 1983, 1984); *La trilogia della villeggiatura* di C. Goldoni (versione con attori francesi). 1980 — *Il temporale* di A. Strindberg (1981, 1982, 1985, 1986); *Falstaff* di G. Verdi (1981). 1981 — *Lohengrin* di R. Wagner (1983). 1982 — *Atto senza parole fra giorni felici* di S. Beckett. 1983 — *Minna von Barnhelm* di G.E. Lessing (1984). 1984 — *L'illusione* di P. Corneille (1985). 1985 — *La grande magia* di E. De Filippo (1986, 1987, 1990, 1991). Stagioni 1986/1987 — *Elvira o la passione teatrale* di L. Jouvet (1a edizione: 1987/1988); *Arlucchino servitore di*

lo capisco che lui proprio non ce l'avrebbe fatta, di cantare il suo motivo tutto solo, davanti a me; allora faccio: «Se non vuoi cantarlo, bene. Però puoi fischiarmelo». Lui si schermisce; poi, dignitosamente rassegnato, inforca gli occhiali, s'appoggia di schiena alla finestra aperta su Venezia, dà una lisciatina al foglio e, con la serietà di un professore d'orchestra, comincia a fischiare nota per nota la sua partizione. Il finale delle *Baruffe* è nato così. Mai la tua musica è stata poca cosa. Essa è il filo sottile che unisce tutta la mia storia di teatro. Il "mio teatro" è tenuto insieme dalle tue note.

MIA MADRE Mia madre violinista, violinista celebre, che provava dei quartetti, dei quintetti nella nostra casa a Trieste, ed io ero bambino, la vedevo e la udivo eseguire un assolo e poi unirsi agli altri interpreti. Mi rivedo all'età di sette-otto anni, in platea.

C'è, schierata, l'orchestra sinfonica. In prima fila, vicino al direttore in *frac*, una donna con un abito *décoré* fine anni Venti e un violino in mano. Attende immobile e poi, a un cenno del direttore d'orchestra, attacca a suonare sola, mentre tutti gli altri restano immobili ad ascoltarla. La donna suona e il teatro trattiene il fiato. Quella donna è mia madre, saprò poi che sta eseguendo il concerto per violino e orchestra di Mendelssohn con la Filarmonica di Trieste. Ho paura per lei; dove va mia madre, tutta sola, con il suo violino? Ma poi, ecco, l'assolo è finito, l'orchestra l'ha raggiunta, si mette a suonare con lei, mia madre non è più sola, mia madre è salva... Forse, quel senso

della socialità nell'arte è nato così, in un lontano giorno del 1928, nel teatro di Trieste.

MOZART ARTISTA IDEALE

La musica è un elemento fonda-



mentale della mia vita, da ieri a oggi. Non amo particolarmente il teatro in musica, perchè esso rappresenta una somma altissima di compromessi, più alta ancora di quelli della prosa. Penso che il regista ideale di un'opera lirica non può essere che il direttore d'orchestra, o il direttore d'orchestra che è regista, o il regista che è anche direttore d'orchestra.[...]

Mozart è il presente, il passato e il futuro: è un problema d'arte fondamentale, questo del rapporto tra un uomo d'arte e il tempo. Mozart assolve a questo compito per me ideale dell'artista, di essere presente sempre, di legare il presente con il passato e di proiettare il presente-passato nel futuro. Mozart è sempre, sempre

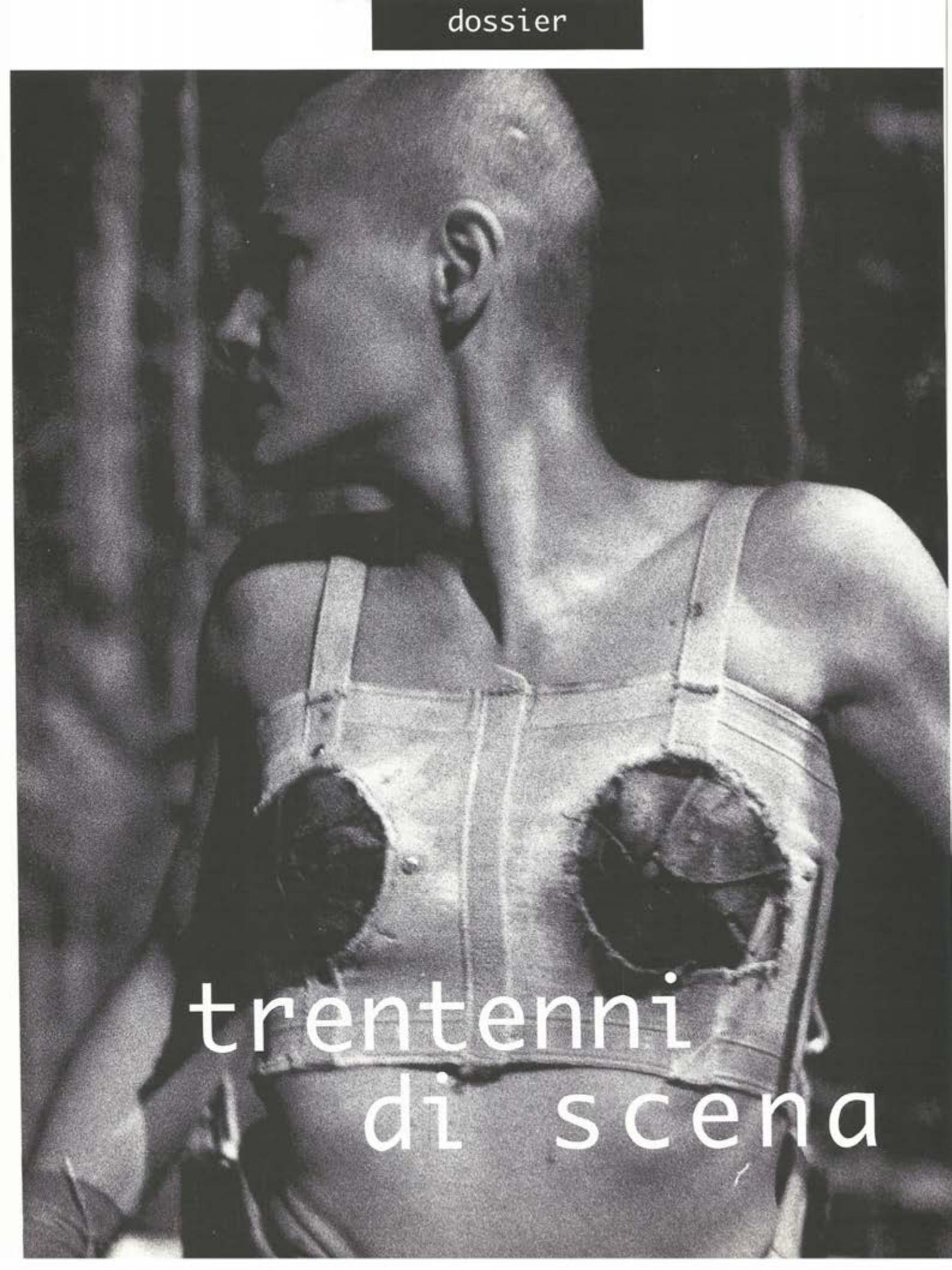
"nel suo tempo", profondamente ancorato al suo momento storico, ma non subito "passivamente", non accettato solo così come è, senza possibili modificazioni, senza aperture sul domani e senza il profondo legame con la storia che c'è dietro. Mozart che accetta tutto del suo tempo, le convenzioni, le abitudini, persino, se vogliamo, i vizi e anche le mode, perchè non può essere altrimenti, perchè quella "parte di storia" sta andando verso la fine e sa che non potrebbe uscirne. Direi di più, non vuole uscirne perchè ogni vero artista ha il coraggio del suo tempo, bello o brutto o difficile o facile che sia. (I tempi non sono né più brutti né più belli, né più facili né difficili. I tempi dell'uomo sono e basta). ■

Al centro, il vascello emblema dell'edizione 1978 de *La tempesta*.

brani qui riportati, e parte delle immagini, sono stati tratti da *Per una teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, a cura di Sinah Kessler (Milano, Feltrinelli, 1974), *Giorgio Strehler*, a cura di Fabio Battistini (Milano, Gremese, 1980), *Io, Strehler. Conversazioni con Ugo Ronfani* (Milano, Rusconi, 1986), *Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo*, a cura di Maria Grazia Gregori (Milano, LeonardoArte, 1997).

due padroni di C. Goldoni (6a edizione: 1987/1988, 1988/1989, 1990/1991, 1992/1993); *Milva canta Brecht. 1987-1988* — *Come tu mi vuoi* di L. Pirandello (1988/1989, 1991/1992, 1992/1993); *Faust, Frammenti* di J.W. Goethe. **1988/1989** — *Il tempo stringe* di A. Tabucchi; *Liberò* di R. Sarti; *Faust, Frammenti parte I* di J.W. Goethe (1989/1990, 1990/1991, 1991/1992). **1989/1990** — *Faust, Frammenti parte seconda (prove)* di J.W. Goethe. **1990/1991** — *Faust, Frammenti parte seconda* di J.W. Goethe (1991/1992). **1992/1993** — *Le baruffe chiozzotte* di C. Goldoni (2a edizione: 1993/1994); *Il campiello* di C. Goldoni (2a edizione: 1993/1994). **1993/1994** — *I giganti della montagna* di L. Pirandello (2a edizione: 1994/1995, 1995/1996) **1994/1995** — *L'isola degli schiavi* di P. Marivaux (1995/1996, 1996/1997); *La storia della bambola abbandonata* di G. Strehler, A. Sastre, B. Brecht (2a edizione: 1995/1996) **1995/1996** — *Non sempre splende la luna; L'anima buona di Sezuan* di B. Brecht (3a edizione). **1996/1997** - *Elvira o la passione teatrale* di L. Jouvet (2a edizione). **N.B.** Le date fra parentesi indicano le riprese e le nuove edizioni degli spettacoli ■

dossier



trentenni
di scena

Sono un'autentica galassia che si distende su tutto il territorio italiano, qua e là addensandosi o diradandosi, le formazioni teatrali sorte nel corso di questi ultimi dieci anni. Una nebulosa difficilmente riconducibile a una qualsiasi forma nota e in cui, se ci si addentra alla ricerca di vie maestre, non si riuscirà ad avanzare di un solo passo. Bisogna rassegnarsi a percorrere strade tortuose e talvolta senza sbocco alcuno, bisogna sapere che non c'è rischio di perdersi perché non c'è nulla da raggiungere, sembra non esserci un sistema solare di riferimento. Ogni gruppo segue una sua orbita particolare legata al luogo in cui ha preso vita, si struttura come "banda", come microsocietà con i suoi usi e costumi. Si battezza con nomi stravaganti, eccentrici, nomi senza passato, senza un filo che li riallacci a una tradizione, e che richiamano spesso quelli dei complessi di musica rock o pop; gli spazi in cui cresce o trova accoglienza sono luoghi di frontiera - centri sociali, garage, magazzini abbandonati, capannoni industriali - in cui si mescolano musica, teatro, cinema, video, arti visive ed eventi sociali. E infatti proprio la parola contaminazione ricorre frequentemente nelle dichiarazioni di poetica di queste nuove formazioni teatrali per esprimere la ricerca di relazioni, intersezioni fra le arti, ma anche fra gli esseri umani e le loro persuasioni sociali, politiche, religiose. E "contaminazione" evoca un'idea di corruzione, di inquinamento, di infezione, il senso di una perdita di integrità della natura. Come se tutte le arti fossero ormai profondamente infette, incapaci ciascuna di rappresentare un organismo sano con una sua peculiare - certo - ma piena capacità comunicativa, e solo contaminandosi l'un l'altra, erodendo i territori altrui, alterandone geneticamente il linguaggio, si possa sperare di produrre qualcosa di nuovo e di necessario. E al teatro si approda dopo essere partiti dalle terre più disparate, pochissimi i gruppi che hanno alle spalle una formazione teatrale specifica. E, comunque, più che una scuola d'arte drammatica vera e propria è più facile abbiano frequentato uno dei numerosissimi seminari o laboratori teatrali tenuti dagli ormai maturi discepoli del terzo teatro dispersi un po' ovunque per la penisola. Quest'apertura, questa dilatazione del campo sia espressivo che sociale del teatro ha portato anche a un'attiva solidarietà fra i diversi gruppi, che, indipendenti dalle politiche culturali degli assessori, organizzano da sé rassegne, festival, coproducono spettacoli, aprono circuiti autonomi per farvi circolare i loro spettacoli. Insomma questa galassia teatrale che qualche anno fa si auto-denominò "invisibile" una fisionomia pian piano la sta assumendo e su di lei cominciano a puntare i canocchiali enti, istituzioni e organizzazioni del teatro ufficiale, anche loro alla ricerca di una contaminazione che possa generare nuova linfa. ■

nord

L'inquieto caleidoscopio della generazione "POST"

di Pier Giorgio Nosari

«Siamo in fase post: post avanguardia, post punk, post pop: dopo. E cosa viene dopo? Dopo cosa rimane? Ok, ricomincio, qui e ora, qui non si può prescindere dalle mutazioni in corso, dalle stratificazioni avvenute, dai canali interconnessi di tradizioni e tradimenti, sedimentazioni e terremoti sotterranei». L'attacco di questo *excursus* sulle compagnie "emergenti" del Nord-est e del Nord-ovest è rubato a un "manifesto" prodotto da un gruppo esterno a quest'area, i riminesi Motus, scelto perché centra con particolare lucidità la posta teorico-culturale in gioco e delinea l'ideale programma di una ricerca storico-critica che resta tutta da fare. Ma se il teatro degli anni '90 è il teatro del "dopo", questa sottolineatura non vuole tanto accentuarne i caratteri di epigonali, quanto cogliere l'aspetto positivo del suo rapporto con le esperienze precedenti. Queste hanno completato, e per certi versi volgarizzato, una rottura estetica radicale, che ha tagliato i ponti con il teatro di convenzione e aperto nuove possibilità. Sfaldato il "vecchio" - cioè un sistema espressivo-comunicativo organizzato da un preciso ordine gerarchico di materiali, linguaggi e codici - il "nuovo" si annuncia come un campo libero, in cui riannodare il rapporto con gli spettatori e cercare e praticare il proprio stile. Da qui la pluralità dei percorsi artistici, uniti da un immaginario generazionale, da un comune contesto e da difficoltà organizzative e politico-istituzionali, più che da una poetica di movimento. In tale situazione, categorie come "nuovo", "vecchio", "gruppo" e "ricerca" perdono per forza di cose la loro carica ideologica e vengono ricondotte a una prassi abituale, di vita, prima ancora che d'arte. Viene anche da qui (e questo passaggio meriterebbe una più attenta articolazione) la sensazione a volte di azzeramento di un'esperienza precedente o, meglio ancora, di un suo libero e disinvolto uso, che corrisponde all'averne introiettati i principi. Chi inizia a far teatro adesso ha già scontato l'effetto degli ultimi movimenti d'avanguardia e della presa d'atto della marginalità del teatro. Ci sono nati: prenderne coscienza è un affare di sopravvivenza quotidiana, non di poetica. La questione è come svolgere il proprio cammino in questo contesto e come mantenere una dignità artistica che i circuiti ufficiali faticano a riconoscere. Un problema artistico dai risvolti esistenziali e allo stesso tempo politici.

Atti contaminanti

Massimo Munaro, regista del **Teatro del Lemming** di Rovigo, parla di «mettere in un'ora di spettacolo un rischio personale, porre in modo tangibile la necessità inalienabile delle nostre esistenze pulsanti». E altrove osserva come il teatro del dopo si autorigeneri «nelle periferie, nei centri sociali, nelle piccole comunità, dentro i mille laboratori, nei garage presi in affitto a due passi dall'ignaro Teatro Stabile». Gli spettacoli del Lemming ripercorrono la dialettica tra attore e spettatore, tra

io in scena e io che guarda, fino a mettere in questione questa classica divisione in *Edipo. Una tragedia dei sensi*. Dal 1994 la compagnia rodigina organizza il festival "Opera prima", vetrina dei gruppi "sommersi", luogo di riflessione, apripista di iniziative simili: "Crisalide" a Bertinoro dallo stesso anno, "Extraordinario" a Roma nel '96, "Scena prima", dal '96, e "Teatri 90", nel '97, a Milano, il festival dei Teatri Invisibili a San Benedetto dal '95.



In alto, un'immagine da *Flatus, un canto da*, del gruppo Agar.

Di questa associazione è presidente Vincenzo Amato, regista del torinese TeatroDelleTrasmigrazioni, interessato, attraverso il lavoro collettivo e la pratica laboratoriale, agli «atti contaminanti (artistici, umani, politici) attraverso i quali produrre trasformazioni». A riprova della varietà dei rimandi di questa leva teatrale - il termine "generazione" va usato con prudenza, per la generalizzazione che implica -, il suo ultimo spettacolo, *Il corpo del ricordo*, pone il corpo e la memoria fisica dell'attore come centro di un'ampia tela di influenze, non tutte teatrali, riconosciute determinanti: Samuel Beckett, Hermann Hesse, Alexandra David-Neel, Alejandro Jodorowsky, Pirandello, Satprem.

Una forte predisposizione alla contaminazione di forme e apporti diversi si ritrova in un altro gruppo di Torino, **Studio Momus**, che punta a far interagire musica, narrazione, teatro e danza, come in *Voilà, Bohème!*, tentativo di incrociare opera e dramma in prosa. Nel generale clima di compartimentazione delle arti, non stupisce che trovino ospitalità nei cir-

cuiti off dei teatri degli anni '90 - che si configurano sempre di più come zone di sconfinamenti e ibridazioni - esperienze legate alla danza contemporanea come quelle della cremasca **Clelia Moretti**, una delle rivelazioni della stagione con *Innerwald*, e di **Federica Tardito**, anche lei torinese, autrice e interprete de *La eletta Gisela*. Del capoluogo piemontese è anche la compagnia **Agar**, nata nel '94, attiva nell'organizzazione di rassegne tra teatro di ricerca e danza contemporanea e nella produzione di spettacoli come *Flatus. Un canto da* e *Aequos*, coprodotto dal Tam Teatromusica e rivolto ai ragazzi, finalista del Premio Stregatto '97. Parte dalla danza, per arrivare ad allestimenti che integrano elementi sonori, scenografici e più propriamente teatrali, la **Compagnia dei Popoli** di Vicenza, con *Alla ricerca dell'Uno* e *Fotomurali*, spettacolo itinerante la cui coreografia è

curata da Thierry Parmentier, già collaboratore del Lemming.

Circuiti indipendenti

Alla ricerca artistica si abbina, almeno in questa fase, il tentativo di costituire spazi e circuiti indipendenti. A Torino, il

TeatroDelleTrasmigrazioni organizza la rassegna "Una Via Teatrale" nello spazio di Zona Castalia. È la risposta a un problema pratico - rendere visibile una costellazione teatrale altrimenti misconosciuta - e insieme strategico, che coinvolge questioni di politica culturale, in particolare teatrale, e giovanile. È possibile così tracciare una mappa dei luoghi del teatro degli anni Novanta. Se a volte sono sale teatrali, più spesso si tratta di luoghi non deputati, zone franche in cui si incrociano avvenimenti diversi - musica, teatro, cinema, video, arti visive, eventi sociali -, dove si riunisce un pubblico predisposto al nomadismo culturale e dove si realizzano le condizioni di un fecondo scambio di suggestioni e competenze. È il caso di **Interzona**, sorto qualche anno fa a Verona nell'area degli ex-magazzini generali e nato come centro culturale a tutto campo. È il caso della rete dei centri sociali, che dà alle nuove formazioni ospitalità, a volte un ricovero, con l'opportunità di avere sale in cui provare, la *chance* di ripensare l'intervento spettacolare in funzione di uno spazio particolare, infine, in alcuni casi, una prima "casa". In un centro sociale di Mestre ha trovato approdo **Nayra Gonzales**, ventisei anni e già un'importante carriera alle spalle, come attrice dell'Odin Teatret prima, come fondatrice del Teatro de Los Andes poi. Ora ha formato un nuovo gruppo, **Il cervo disertore**, costituito in parte dagli elementi di *Sette uomini di marzapane*, il suo primo

spettacolo dopo la rottura del sodalizio artistico con Cesar Brie, dedicato alla tragedia dei *desaparecidos* argentini. In condizioni simili, a Marghera opera anche **Questa nave**, autore di *Me ne vado, ti lascio nella sera*, ispirato alle poesie di Pasolini. Nei centri sociali milanesi si è sviluppata l'e-

Nome: A.T.I.R.

Data e luogo di nascita, residenza: 1996, Milano, viale Beatrice d'Este 12, tel. 02/58.30.04.89, 0338/97.47.573.

Componenti: Serena Sinigaglia, Fausto Russo Alesi, Maria Pilar Perez Aspa, Nadia Fulco, Sandra Zoccolan, Mattia Fabris, Arianna Scommegna, Stefania Lugano, Maria Spazzi.

Formazione: Civica Scuola d'Arte drammatica "P. Grassi" e Accademia di Brera (Milano).

Maestri: Peter Brook, Arianne Mnouchkine, Thierry Salmon, Eimuntas Nekrosius, Gabriele Vacis, Gigi Dall'Aglio.

Spettacoli: *Alexander* (1996), *Benivoloo* (1996), *Romeo e Giulietta* (1997), *Lettere dei condannati a morte della Resistenza europea* (1997), *Le Baccanti* (1998).

Premi: finalista al Premio Scenario 1997.

Altre attività: seminari e laboratori nelle scuole.

Modalità di sopravvivenza: autofinanziamento, donazioni e sovvenzioni dalla Commissione Prosa (Progetto Giovani, art. 14, circolare n. 24).

sperienza di **Senza Sipario**, a cui hanno preso parte giovani di tutti i centri diretti da Gigi Gherzi e Roberto Corona, con il trittico *Randagi, Puppen in der Gullen e Viaggiatori*.

Impegno civile

Un aspetto comune a molti dei "nuovi" gruppi è il ricorrere, nei loro spettacoli, a temi d'impegno sociale e civile. È frutto di scelte e sensibilità individuali, ma è anche sintomo che non può non essere avvertito da gruppi che vivono una condizione di duplice marginalità, rispetto alla società teatrale in quanto "giovani" e rispetto alla società in generale in quanto teatro. C'è una comunità da cercare, individuare e istituire attraverso le radici di un passato ancora bruciante e un'attualità che accentua le spinte disgregatrici, alienanti e di chiusura, e che trasmette un senso di malessere. Così, nell'area milanese, una delle formazioni più promettenti, **La Colonia Penale**, fondata nel 1992, mette in scena l'intenso e raggeggiante *Mal di casa* (1996), basato sulla vicenda di Walerjan Wrobel, adolescente polacco giustiziato dai nazisti, e, successivamente, *Barilo* (1997), ispirato dalla notizia della costruzione di un muro a Ceuta per chiudere al flusso migratorio la frontiera tra Spagna e Marocco; l'**A.T.I.R.**, nata nel 1996 e inclusa dal Dipartimento nel "Progetto giovani", lavora su *Lettere dei condannati a morte della Resistenza europea*; **Annabella Di Costanzo** ed **Elena Lolli**, reduci da esperienze con *Quelli di Grock* e *Città*

Nome: La Colonia Penale.

Data e luogo di nascita, residenza: 1994, Milano, corso di Porta Vittoria 5, tel.fax 02/44.00.924.

Componenti: Sabina Villa, Amedeo Romeo, Francesca Contini, Massimiliano Toffalori, Dominique Evoli, Monica Fagiani, Giovanna Rossi.

Formazione: Accademia dei Filodrammatici (Milano).

Spettacoli: *La fionda* (1994), *Mal di casa* (1996), *Barilo* (1997).

Premi: selezione per Scena Prima 1996; finalisti al Premio Scenari, all'VIII Biennale per Giovani Artisti e a Tamtam nel 1997.

Altre attività: seminari e teatro nelle scuole.

Modalità di sopravvivenza: autofinanziamento, attività d'attore al di fuori del gruppo, seminari, teatro nelle scuole.

Murata, debuttano con *Alma Rosé*, ispirato al libro di Funia Fenelan *C'era un'orchestra ad Auschwitz*, con cui hanno vinto l'edizione '97 del "Premio Scenari"; **Animavera** dedica alla figura di Derek Jarman *Ho camminato dietro il cielo* (1996), sull'Aids; **Emisfero Destro** mette in scena *Stelle di genere*, sulla Shoah.

Dalla provincia di Brescia arriva la neonata **Zentrifuga** con *Putre*, sulla guerra, da quella di Bergamo un altro debuttante, l'**Ecrier Teatro**, con *La schiuma*, sull'incomunicabilità e la vana ricerca di senso dell'uomo contemporaneo. Persino uno dei pochissimi gruppi comici, il **Sic Teatro**, in *Rivoluzioni* fa ridere concentrando l'attenzione sull'odierna condizione giovanile, tra apatia e una noia che scava l'anima. **Teatro Aperto**, la cui scrittura scenica è basata su una concettuale costruzione dello spazio, rappresenta in *Lenti in amore*, ispirato a testi di Marguerite Duras e di Alda Merini, l'impossibilità di un incontro e in *Cuore d'infinita distanza*, tratto da Clarice Lispector, la dissoluzione di un mondo, lo scarto tra l'esperienza e la parola che dovrebbe descriverla.

Quali maestri?

Se i gruppi degli anni Novanta si inseriscono in un paesaggio creato e mutato da chi li ha preceduti, senza che a volte si percepiscano chiare ascendenze, questo non vuol dire

Nome: Egum Teatro.

Data e luogo di nascita, residenza: 1994, Cusano Milanino (MI), tel. 02/46.06.87.

Componenti: Annalisa Bianco, Virginio Liberti, Giulio Baraldi, Elvis Berzoli, Massimiliano Cividati, Simone Contu, Alessandro Genovesi, Silvia Gorla, Mirko Lundi, Paolo Pierobon, Alfonso Postiglione, Edoardo Ribatto, Alessandro Ricci.

Formazione: università, Civica Scuola d'Arte drammatica "P. Grassi" (Milano), Centro Teatro Attivo (Milano), Work Center di J. Grotowski (Pontedera), Studio Laboratorio dell'Attore di Raul Manso (Milano).

Spettacoli: *Il matrimonio per forza* (1994), *Picnic in campagna* (1996), *Oià!* (1995-96), *Cave Canem* (1996).

Altre attività: scuola di teatro, pubblicazione de *I quaderni di Egum*, organizzazione del festival "Teatrinifesta" a Cusano Milanino.

Modalità di sopravvivenza: autofinanziamento, scuola di teatro.

che non vi siano linee di continuità. I maestri, nell'accezione più piena del termine, sono pochi, e la difficoltà a trovare luoghi istituzionali che permettano la trasmissione delle conoscenze da una generazione all'altra fa il resto. Funziona però, soprattutto in provincia, la

catena dei laboratori, all'insegna di un apprendistato eclettico e fai-da-te che crea dei microcontesti molto vitali. L'attività di **Piccolo Parallelo** ha selezionato negli anni un gruppo di giovani attori che ha lavorato in due spettacoli sul mondo contadino della Bassa cremasca tra le due guerre - *Contadini, servi, famèi e Scarpe di gomma* - e preso parte ad *Arse Magiòstre*, la produzione '98 di Enzo Cecchi e Gianmarco Zappalaglio. Nei pressi di Bergamo, l'impronta "terzoteatrista" tenuta viva dal Teatro Tascabile ha stimolato la nascita dei **Badanai**

(1997), che a "Scena prima '97" hanno colpito con *La passeggiata di Buster Keaton*. Parlando del Tascabile, non si può ignorare il rapporto di magistero che lega questo gruppo storico del terzo teatro italiano al **Teatro Tribù** di Chivasso. Dopo *Volo di farfalle*, del 1992, lo spettacolo all'aperto *Atlante* e la parata

In basso, Federica Fracassi del Teatro Aperto in *Cuore d'infinita distanza*.



comica *Allons enfants*, il gruppo piemontese ha realizzato *Oggi è domenica, domani si muore* (1997), dedicato a Pier Vittorio Tondelli, e ha allo studio una collaborazione con il giovane scrittore Andrea Demarchi, dal titolo provvisorio *Non solo il lamé luccica*. Oltre alla già citata Nayra Gonzales, viene dall'alveo del terzo teatro - e non a caso: quest'area mantiene un alto concetto della tradizione come trasmissione di un sapere organico, e dunque ha salvaguardato il valore del rapporto maestro-allievo - anche **Domenico Castaldo**, che, dopo aver frequentato la scuola del Teatro Stabile di Torino, sua città natale, ha trascorso un anno al Work Center di Grotowski, facendo poi rifluire la cultura teatrale acquisita in *Tamerlano*.

L'influenza delle scuole "regolari" si avverte soprattutto a Milano: i membri de La Colonia Penale provengono dall'Accademia dei Filodrammatici, quelli dell'A.T.I.R. dalla "Paolo Grassi". Sono ex-allievi della Civica anche i componenti del **Teatro della Contraddizione**, quelli dell'**A.I.D.A.**, formata da diplomati di tutti i corsi della scuola (*Vincent Van Gogh, la lucida mente*), e Annalisa Bianco, fondatrice con il brasiliano Virginio Liberti, Giulio Baraldi e Massimiliano Cividati dell'**Egumteatro**, forse quella, tra le giovani compagnie milanesi, che per prima ha messo a fuoco un proprio stile, in equilibrio tra parola e gestualità, attento alla confezione scenica, sensibile in particolare al registro grottesco, come negli spettacoli *Olà!* (1996), tratto da Franz Kafka, e *Cave Canem* da Michel De Ghelderode (1997), coprodotto dal Crt. In generale, l'influsso della scuola, che si fa sentire nella tecnica di recitazione e nel repertorio, concorre in qualche caso a rendere meno aspra la ricerca linguistica, a diffondere alcuni modelli, a riportare la scrittura al centro dell'attenzione. È il caso di **Extramondo**, che, a partire dalla fondazione, nel 1992, si è confrontato con autori eterogenei come Primo Levi (*Cronache dal pianeta terra*), Ionesco (*Delirio a due*), Dario Fo (*Rientro a casa*) e, nel '97, Testori (*In exitu*). ■

emilia-romagna

È la frontiera metropolitana l'ombelico della *Nouvelle Vague*

di Massimo Marino

Il Link a Bologna sta in una zona di confine, tra la stazione ferroviaria e i camion che raggiungono il mercato ortofrutticolo. È fatto di stanzoni dipinti di scuro pieni di sculture metalliche alla Mutoid, fantastici fantocci di residui dello sviluppo industriale, e di sale nitide, con squadrate colonne. Si può assistere ad un *reading* di John Giorno, a un concerto etnico o rock, al martellare techno della discoteca, a rassegne sulle ultime frontiere del video, del cinema, della performance. Qui il teatro è esperimento, contaminazione, flusso di arti, culture e pensieri. È insieme *zapping* culturale e urgenza. Qui, o in luoghi di frontiera simili, hanno debuttato molti gruppi e spettacoli della "nuova ondata". A Bologna e altrove.

Bande teatrali

Forse avremmo dovuto partire dalla Romagna. Da Ravenna Teatro, che comprende in sé il poetico e politico Teatro delle Albe di Marco Martinelli e la capacità di guardare e coltivare il nuovo. O forse dalla vicina Cesena, dalle visioni e dalla capacità di disseminazione di germi teatrali delle ultime esperienze del Teatro Valdoca; o da quel vero e proprio ridotto di un teatro necessario, totale, fisico mitologico e mentale che è la *Societas Raffaello Sanzio*. O forse sarebbe stato meglio partire dal grande luna park di Rimini, la piadina contadina spacciata su scala industriale tra un bagno, un videogame, uno shopping, una discoteca. "Romagna felix" l'ha definita qualche critico, pensando alla grande fioritura di gruppi teatrali. Che nascono da un *humus* teatralmente fertile e da un vuoto che si riempie di immagini, merci, suoni, stimoli a velocità supersonica; di materia-

li immateriali che cambiano e ci mutano l'immaginario incalzantemente. In Romagna c'è il festival di Santarcangelo, luogo in cui dagli anni Settanta ad oggi il teatro che ricercava ha sempre trovato ascolto, ma ci sono anche le discoteche dove si celebrano i rituali del corpo contemporaneo.

I nuovi gruppi sono lontani dal teatro che rappresenta testi, classici o contemporanei. Non vogliono "mettere in scena" nient'altro che urgenze, epocali o personalissime o di piccolo gruppo. O estetiche. I riferimenti possono essere Ballard, Deleuze, Bacon, Bataille, Beckett e tanti altri poeti della fine del mondo organico e materiale. I *byte* e il *loop*, il *cyber* o il *trash*, la barocca dissezione anatomica e l'armamentario feticista di Sade e Masoch sono loro familiari. Ma diverse sono le pratiche, spesso irriducibili le pluralità e le poetiche.

Il teatro si dilata e diventa un'arena dove militare, lottare, esprimere concezioni. I gruppi nascono come microsocietà, bande. Senza speranza di cambiare il mondo, magari; ma con la pretesa di farsi opera d'arte e di relazioni, capace di contaminare e di instaurare relazioni. I padri teatrali sono spesso negati, quasi a rimarcare l'orizzonte (sconosciuto) che si cerca piuttosto che il porto di provenienza.

Ingegneri dell'anima

Iniziamo da Rimini, con i **Motus**. Nessuna scuola di teatro alle spalle, come la maggior parte di questi gruppi, ma lauree in sociologia e architettura. I loro spettacoli sono tra i più lontani dal vecchio continente del teatro. *L'occhio belva*, ispirato a Beckett, *Catrame*, montato su suggestioni di Ballard e il recente



O. Orlando Furioso, un progetto in divenire dal poema di Ariosto, sono opere ghiacciate nel glamour, dalle atmosfere acide; il corpo è ostentato in ogni modo e contaminato con protesi; la musica sostiene l'azione più della parola che è ridotta a ritmico pulsare che affonda e strappa. Un'aura di sacrificio alla globalità digitalizzata e di dissolversi delle personalità in intrecci filati dal caso emana dall'ultimo lavoro, un *work in progress* che troverà forma definitiva nel corso di questa stagione.

Masque Teatro risiede a Bertinoro, dove organizza anche un bel festival di lavoro, "Crisalide". I fondatori, Lorenzo Bazzocchi e Catia Gatelli, sono rispettivamente ingegnere e sociologa. E all'ingegneria dell'anima e della relazione sociale rimandano i loro lavori: come l'ultimo, l'impressionante *Nur Mut*, in cui il protagonista è una grande macchina di ferraglia e plastica che invade il palcoscenico, brontosauo del nostro sviluppo capace di produrre la distillazione delle essenze più sottili, quelle emozionali. Negli ingranaggi, tra i nastri trasportatori, si annidano simulacri di esseri umani che la macchina nutrono, ricevendone a loro volta cibo e nutrimento d'amore, di emozioni, di rapporti concatenati attraverso ingranaggi e cremagliere.

Fanny e Alexander nascono, invece, giovanissimi nel teatro: tirati su attraverso laboratori e collaborazioni varie da quel vivaio che è Ravenna Teatro. Li rivela *Con mano devota*, un percorso attraverso sculture e installazioni che portano all'apparizione di due bambini divini che recitano il *Cantico dei Cantici* sospesi su alti stalli tra traversine ferroviarie. La pesantezza dei materiali usati e la leggerezza fino alla trasparenza di visioni barocche sono caratteristiche anche del-

l'ultimo lavoro, *Ponti in core*. Il testo viene straniato, cantilenato, registrato, mescolando favola e mito, Alice e la fatina di Pinocchio, suggestioni infantili e crudeltà dissezionatorie. Un teatro ovale

tutto di lamiera accoglie gli spettatori, solo ventiquattro alla volta, in stalli in mezzo ai quali Cipresso e Dorotea, vecchi bambini smagati, pratteranno i loro rituali d'amore, conoscenza e morte, alla scoperta del cuore, muscolo pulsante e motore di fantasie d'amore.

Molti altri sono i gruppi al lavoro, tra Ravenna e dintorni: ricordiamo il **Teatro dell'Idra**, **Tanti Così Progetti**, l'esperienza delle **Belle Bandiere** a Russi, dove due attori, Marco Sgrossi ed Elena Bucci, da anni mettono insieme gran parte dei giovani del paese per progetti che producono corali viaggi nei luoghi, nelle fantasie e nei problemi di una comunità.

I figli del Dams

La fioritura di luoghi ed esperienze a Bologna si spiega anche con la presenza del Dams, quel corso di laurea in spettacolo che tante energie ha attratto e messo in moto.

Nome: Studio Mornus

Data e luogo di nascita, residenza: 1994, Torino, corso Casale 79, tel. 011/81.91.458.

Componenti: Massimo Giovana, Roberta Vacchetta, Elena Gaudio.

Formazione: Accademia di Belle Arti (Torino), corsi di recitazione.

Spettacoli: *Il Castello* (1995, in collaborazione con l'Associazione Doraimpoi Teatro), *Voilà, Bohème!* (1995), *Han Shan* (1996).

Altre attività: stages e laboratori.

Modalità di sopravvivenza: autofinanziamento.

limiti della percezione e della stessa realtà consuetudinaria. Così **R.A.P.** (*Resuscitato Amleto Parla*) evoca fantasmi e *Mondo (Mondo)* è una vera e propria seduta spiritica che richiama in vita la poesia e le visioni di Pascoli. *L'idealista magico*, l'ultimo lavoro, crea una trappola di grande fascino per lo sguardo, raccontando gli albori dell'elettricità e gli smarrimenti dell'anima di fronte all'incalzare della scientificità e dell'apparenza oggettiva.

È da ricordare anche la lettura del majakovskijano poema *150.000.000*, allestita per Ravenna Festival con Fanny e Alexander: un quadro immobile, "bizantino", che fa i conti con l'utopia della rivoluzione, con gli attori udibili dal pubblico solo attraverso cuffie auricolari.

Ma a Bologna pulsano anche i clown beckettiani di **Laminarie**, di volta in volta immersi nel fango di un kafkiano confronto col padre (*Tu, misura assoluta di tutte le cose*) o nel gioco di attrazioni e repulsioni tra i poli di un'enorme calamita (*Il poema della forza*). C'è **L'Impasto**, che nella *Trilogia del balarino* ha mirabilmente coniugato scrittura corporea con la danza e ironia

A pag. 25, il gruppo Molus in *O.F.* ovvero *Orlando Furioso impunemente* eseguito da Molus. In questa pag., in basso, foto di scena de *L'idealista magico* del Teatrino Clandestino.



Nome: TeatroDelleTrasmigrazioni.

Data e luogo di nascita, residenza: 1989, Torino, via Principe Amedeo 8/a, tel. 011/54.45.25.

Componenti: Vincenzo Amato, Rita Bruno, Claudio Zanutto Contino, Tony D'Agruma, Stefania Uva, Marco Badino, Agostino Nardella, Nino Falletti.

Formazione: corsi e seminari di teatro.

Maestri: Jerzy Grotowski e Peter Brook.

Altre attività: organizzazione della rassegna "Una via teatrale", del festival "Il sacro attraverso l'ordinario" e attività pedagogico-formativa interdisciplinare "Progetto Maiaurili".

Modalità di sopravvivenza: autofinanziamento, gestione del Centro Culturale Polivalente Zona Castalla di Torino, sovvenzioni dalla Regione Piemonte e dal Comune di Torino.

testuale, ripercorrendo il calvario generazionale di un giovane artista, di volta in volta alle prese con le cantate maledizioni di un padre padrone dal duro dialetto gutturale o pronto a immolare aspirazioni artistiche ed esistenziali per sopravvivere. C'è **Luther Blisset** che compie blitz teatrali, come una soap opera sul Graal rappresentata per strade e piazze. C'è l'**Amorevole Compagnia Pneumatica**, che crede in un teatro politico capace di parlare anche ai giovani degli stadi e delle discoteche: finora si è misurata in modo originale e divertente con *Macbeth* e in modo meno convincente con *Gengis Kahn*, mescolando musica mongolica, recitazione epica e balletti rock (piuttosto televisivi). In programma ha una *Biancaneve* giocata sulle derive del porno.

Potremmo continuare: per **Terzadecade** è fondamentale lo sguardo, l'inquadratura del criminale di guerra bosniaco in *Ratni Zlocinac* o dell'anatomia dell'amore e del desiderio in *On nomme Marcelle*; del drammaturgo Joppolo al **Teatro della Polvere** non interessa mettere in scena un dramma, ma situazioni, tensioni, figure, azioni, sospese in luce abbagliante e colorata.

La galassia del nuovo guarda al futuro tecnologico, ma anche al passato contadino.

La Nuova Complesso Camerata vive di nomadismi e seminari, tra Montecchio, Bologna e la Sardegna.

I suoi spettacoli sono dedicati a poeti, musicisti, matti. Al Pasolini della *Nuova Gioventù* (è anche il titolo dello spettacolo-manifesto della compagnia), che sente la fine del mondo contadino e dei suoi valori.

Dino Campana è indossato radicalmente con rabbia e dolore da Oreste Braghieri in *Il ritorno è un addio alla fanciullezza*. Infine in *Verdi, un Maestro racconta l'Emilia*, percorso itinerante nelle opere e nel mondo verdiano, c'è tutta l'Emilia di un tempo, con rimpianto politico e polemico: il salame, il lambrusco, il melodramma, la Resistenza, le storie d'amicizia o di morte sugli argini.

Il passato, per provare a guardare in faccia con un senso e con meno paura il futuro. ■

centro

Una casa-festival comune sulle rive dell'Adriatico

di Pierfrancesco Giannangeli

Sono due, in Italia centrale, le esperienze su cui focalizzeremo l'attenzione: l'attività dell'Accademia degli Artefatti di Roma e l'Incontro Nazionale dei Teatri Invisibili di San Benedetto del Tronto. Si tratta di esempi importanti sui fronti della pratica scenica e dell'organizzazione teatrale. Di passaggio, comunque, daremo conto anche di altri nomi e situazioni, in un viaggio necessariamente parziale attraverso l'ultima generazione teatrale.

L'Accademia degli Artefatti

È l'alba degli anni Novanta quando, a Roma, comincia l'attività dell'**Accademia degli Artefatti**. Il gruppo degli attori si coagula intorno alla figura di Fabrizio Arcuri, regista giovanissimo ma di capacità sorprendenti, sostenute da una bella

Come si legge nelle note si tratta di «partitura gesto vocale-vocale per sei corpi immaginari». Due anni dopo è la volta di *Flux Reflux Deflux*, uno studio sull'amore tragico, ispirato alla *Medea* di Euripide e a frammenti di *Pentesilea* e *Salomé*. Nello stesso tempo il gruppo cura una serie di performance e di eventi unici, allestiti in spazi inconsueti come il Villaggio Globale, la discoteca Blu Velvet, l'ex Centrale del latte, l'ex stabilimento della Snia Viscosa. Nel 1994 prende il via un progetto importante: si intitola *Beckett c'è ma non si vede* ed è un'indagine sull'universo del drammaturgo irlandese che finisce, inevitabilmente, per superarlo. Il primo titolo, che va in scena al Meta-Teatro, è *Un pezzo d'occasione*. Lo sviluppo l'anno successivo con *Dati: 1) il bianco; 2) il silenzio; 3) radice quadrata di due*. Lo spettacolo va in scena a Bari, Milano, Scandicci, Ravenna e Roma.

Sempre nel 1994 l'Accademia degli Artefatti apre un altro fronte, quello del teatro in musica. Si chiama infatti *La Lirica* il secondo progetto della compagnia e prende le mosse dall'incontro con il compositore Cristiano Serino e la Nuova Orchestra Filarmonia di Roma. La prima tappa vede la messa in scena dell'opera lirica *Nous attendons le matin*, un adattamento del terzo quadro del dittico di Max Frisch, mentre la seconda è scandita dalla produzione di *Altri Altari - Una farsa di vita assoluta*, un dramma lirico ispirato al culto

Nome: Teatro del Lemming.

Data e luogo di nascita, residenza: 1987, Rovigo, via R. Pighin 10, tel. 0425/42.24.65.

Componenti: Massimo Munaro, Sandra Quadrelli, Cristiano Cattin, Franco Cecchetto, Barbara Chinaglia, Antonia Bertagnon, Luigi Marangoni, Fiorella Tommasini, Marco Farinella.

Formazione: autodidatti, Civica Scuola d'Arte drammatica "P. Grassi" (Milano), La Bottega di Firenze.

Spettacoli: *Frammenti* (1987), *Sogno dentro sogno* (1988), *La città chiusa* (1990), *Galileo* (1993), *Cinque sassi* (1994), *Faust* (1995), *Il Galileo delle api* (1996), *Edipo* (1997).

Premi: Premio G. Totola (1988), Premio G. Bartolucci (1996).

Altre attività: organizzazione del festival "Opera Prima" a Rovigo (1994-95-96-97), laboratori.

Modalità di sopravvivenza: autofinanziamento, laboratori e seminari anche nelle scuole, sovvenzioni dal Comune di Rovigo e dalla Commissione Prosa (Progetto Giovani, art. 14, circolare n. 24).

sensibilità. Il primo spettacolo vede la luce nel 1991 e si intitola *In/Coscienza*.

dei morti così come viene sviluppato nel romanzo di Henry James *L'altare dei*

morti (1896). Dalla scorsa stagione il gruppo è impegnato nel progetto biennale *L'età oscura*, in piena fase realizzativa. Il loro è un attento, quasi maniacale, lavoro sul corpo



associato al movimento, che è quasi danza. La parola è funzionale a tutto ciò, le scene e l'illuminazione sono precise, con un riferimento ideale alla lezione di Josef Svoboda.

Un altro settore di impegno della compagnia è quello dell'organizzazione. Nel maggio del '96 gli Artefatti, in collaborazione con il Crt La Fabbrica dell'Attore, hanno promosso "Extraordinario", una manifestazione che ha visto in scena al Teatro Vascello le produzioni di sedici compagnie della nuova area del teatro di ricerca. Sono quelle che, a detta dell'indimenticato Dante Cappelletti, tentano «di mettere a fuoco il nostro mondo, di chiarirlo, forse ripensarlo da capo. È l'esigenza di una generazione di teatranti, i più giovani, che non ha più maestri da seguire» (Studi Romani, nn.1-2, gennaio-giugno 1996). Nel luglio scorso, unendo le forze con Masque Teatro e Terzadecade, hanno organizzato a Bertinoro "Crisalide. Eventi di teatro", un'edizione nobilitata del seminario tenuto da Thery Salmon e Renata Molinari.

È un'attività a tutto campo, dunque, questa dell'Accademia degli Artefatti, che suscita curiosità e stimoli nuovi. Sul loro lavoro ha posto accenti di verità Francesco Bernardini: «Fabrizio Arcuri sembra appartenere alla schiera dei duri e puri. Durezza e purezza che si risolvono spesso in misteri in perenne ebollizione, in un ricercare inquieto che non ama la conciliazione facile, il dialogo rassicurante». (*La Voce Repubblicana*, 18 luglio 1995). E secondo Antonio Audino «fra le nuove compagnie italiane di ricerca, l'Accademia degli Artefatti di Roma rappresenta uno dei migliori punti di sintesi delle tensioni correnti nella giovane sperimentazione» (*Il Sole 24 Ore*, 12 gennaio 1997).

I Teatri Invisibili

Scavalchiamo gli Appennini e portiamoci in riva all'Adriatico, nella cittadina marchigiana di San Benedetto del Tronto. Qui, dal 1995, si svolge un festival unico nel suo genere,

quello realizzato dal locale **Laboratorio Teatrale Re Nudo**, un gruppo che sa

coniugare produzioni di qualità ad una puntuale attività organizzativa, e dall'Associazione Nazionale dei Teatri Invisibili. Nelle tre edizioni passate sono state circa centoventi le compagnie dell'area della ricerca - non sovvenzionata dal Fus - che si sono alternate sul palcoscenico del Teatro Pomponi, ora Concordia. Ed un'altra quarantina hanno presentato brevi, ma significativi frammenti del proprio lavoro in uno "spazio proposto" inserito dall'ultima edizione. La rassegna non ha una direzione artistica:

A lato, Paolo Bultrini dell'Accademia degli Artefatti in Dati: 1) # bianco; 2) # silenzio; 3) #2.

festival e rassegne

Dai Teatri Invisibili a Crisalide tutti in scena appassionatamente

Il teatro è stretto in abiti tagliati su misura. Non si accontenta di rigidi percorsi accademici come uniche vie di formazione, né di soccorsi indirizzati a pochi, presto "soliti", meritevoli. Il sostenuto immobilismo dell'"autorevole" società teatrale e le accanite resistenze di fronte all'ovvia necessità di un ricambio generazionale hanno lasciato crescere, in un territorio inesplorato, centinaia di compagnie, testimoni di una vitalità incessante, indifferente a costruzioni burocratiche. Torniamo indietro, circa tre anni fa, quando molti di questi teatranti non riconosciuti e non sovvenzionati da organismi centrali, spesso interamente autofinanziati, hanno iniziato ad assumere una consapevolezza comune, condividendo problemi e risorse. Il 18 giugno 1995, a Rovigo, è stato firmato da trentasette gruppi il documento del Teatro Esploso: accordo di massima con cui ci si proponeva concretamente di raggiungere una "visibilità" negata. Circa tre mesi dopo, a San Benedetto del Tronto, grazie allo spirito del Laboratorio Teatrale Re Nudo, ha avuto luogo il primo **Incontro Nazionale dei Teatri Invisibili**, un'autoconvocazione che ha permesso a quarantaquattro compagnie pressoché sconosciute di esibirsi pubblicamente ed avviare un urgente scambio di esperienze. Dopo il primo incontro si sono avvicendate le tappe di un'assemblea itinerante: Bologna, Perugia, Napoli, Torino, dove è stato redatto lo statuto dell'Associazione di Cultura Teatrale Teatri Invisibili. Nello scorso settembre gli Incontri di San Benedetto sono giunti alla terza edizione (rappresentando complessivamente circa centocinquanta compagnie), e l'Associazione ha realizzato diversi progetti per agevolare circuitazione, riflessione critica e attività di formazione. Accanto a questo vasto movimento, altre rassegne quali **Crisalide**, **Eventi di teatro**, a Bertinoro, e il **Festival Opera Prima** di Rovigo, hanno contribuito in modo pionieristico a svelare l'orizzonte semisommerso del teatro, affidandosi a singole direzioni artistiche. Raccogliendo i frutti di questi primi momenti, riassunti in episodi e luoghi significativi, teatri e festival tradizionalmente riconosciuti hanno accolto gruppi selezionati di queste compagnie, rintracciandone talvolta presunte linee di tendenza.

Nel '96, con l'intento di censire i gruppi operanti in ambito regionale, è sorta in Lombardia **Scena Prima**, e sempre allo stesso anno risalgono le rassegne **Teatri '90 - La scena ardita dei nuovi gruppi**, presso il Teatro Franco Parenti di Milano, ed **Extraordinario**, al Teatro il Vascello di Roma: evento, quest'ultimo episodico. Tra i festival che hanno attinto al nuovo panorama spicca quello di **Santarcangelo dei Teatri**. Nella sua variegata opera in corso, il Circuito Nazionale dei Teatri Invisibili continua inoltre ad animare diverse rassegne, tra cui ricordiamo, limitandoci alle meglio definite, **Una via teatrale** (Zona Castalia, Torino); la **Stagione di teatro contemporaneo** (Teatro Aurora, Marghera); **Presenze invisibili** (Comune Baires, Milano); **L'invisibile femminile** (Teatro Filippini, Verona); **Fantasm del palcoscenico** (Teatro Europa, Parma). *Vincenzo Maria Oreggia*

Nome: Fanny e Alexander.

Data, luogo di nascita e di residenza: 1992, Ravenna, via Barchiesi 12, tel. 0544/39.439, fax 0544/40.15.90.

Componenti: un burattino, un falegname, una fata (non rivelano mai i loro nomi).

Formazione: S.T.I.G.E.

Maestri: Maria Callas.

Spettacoli: *Hevel-morte transizione* (1992), *Cantico dei cantici* (1993), *Intritus* (1993), *Guerra nei Balcani* (1994); *Cantico dei cantici-exposition vivante* (1994), *Senza titolo* (1995) e *Il ginepro-favola cimiteriale* (1995) in coproduzione con Teatrino Clandestino; *La foresta-evento scultoreo* (1995), *Ipotenusia d'amore* (1995), *Con mano devota-stazione lignea* (1996), *Psalmodia* (1996), *Ponti in core* (1996), *Vita immaginaria di F. & A.* (1997), *Sinfonia majakovskiana* (1997, coproduzione con Teatrino Clandestino), *La felicità di tutti* (1998).

Premi: Premio G. Bartolucci 1997, Premio Coppola e Prati 1997.

Modalità di sopravvivenza: autofinanziamento.

rie sarebbe dovuto sorgere qualcosa di simile ad un centro commerciale. Re Nudo ha lottato in tutti i modi, ha tirato fuori i denti ed è riuscito nell'impresa, per certi versi disperata, di salvare questa sala. Non solo: da spazio affascinante nella sua decadenza, ne ha fatto un teatro funzionale, ricostruendo il palcoscenico e le sue infrastrutture. Insomma, da quel-

ne che, tra pregi e limiti (non è questa la sede per discuterne), cerca di declinare nel migliore dei modi i termini cultura e spettacolo.

In ordine sparso

Ci sono anche altre figure e produzioni da osservare con attenzione. Ecco, di seguito, una serie di appunti. La ricerca come arte della memoria e l'agire estetico nella sua valenza etica di **Testedastrì**, il gruppo formato a Roma da Ilaria Drago, allieva di Perla Peragallo, e Antonio Cipriani. La versatilità dei fiorentini di **Kinkaleri**, tra teatro e danza. L'arte di **Eugenio Rave** (già assistente di Decroux, ha da poco spostato la sua attività da Bologna ad Ascoli Piceno) ovvero la poesia in forma di mimo. Nelle Marche, le costruzioni coreografiche, precise ed oniriche, di Maurizio Rinaldelli Uncinetti, con **Kokoschka Teatro**, e di **Rebecca Murgi**. Sempre sul versante della danza che guarda al teatro, la poetica del salernitano, residente a Roma, Francesco Scavetta di **Rossocinabro**. La lezione della

romana **Daria De Florian**, attrice eccellente ed autrice profonda. Ancora a Roma, le suggestioni vocali, stravolgenti, di Vincenzo Petrone e di **Fon'Azione**. L'attività educativa, a Perugia, di Roberto Biselli e del suo **Teatro di Sacco**. La Commedia dell'Arte e la biomeccanica russa,

lezioni presenti nel lavoro dei toscani del **Teatro Agricolo o del Montevaso**. La comicità, radicale e violenta, de **I Sacchi di Sabbia** di Pisa. Ultimi nati **Leonardo Capuano**, cagliaritano residente a Firenze, e **Benito Leonori**, un macedone che, a fianco della sua attività di scenografo, ha firmato negli ultimi mesi due interessanti regie su testi di Beckett e di Herzog. ■

chi per primo si iscrive ha diritto a partecipare, fino al completamento del cartellone. Una regola (forse sarà rivista ed in parte modificata l'anno prossimo) che ha portato alla ribalta gruppi tanto interessanti quanto completamente sconosciuti, produzioni dove sono sparsi semi di vera genialità e, nello stesso tempo, anche compagnie meno che parrocchiali, che del fare teatro non hanno la minima cognizione. L'anima



organizzativa dell'incontro sono attori, tecnici e "fiancheggiatori" di Re Nudo, guidati con piglio sicuro e "bulgaro" da Fiorenzo Masacci e Piergiorgio Cini. A loro va anche un altro grandissimo merito. Quello di aver salvato dalla distruzione uno spazio riservato allo spettacolo.

L'ex Teatro Pomponi infatti, era destinato ad essere raso al suolo e sulle sue mace-

l'assurdo «il Carrozzone Teatro si è rinserrato in se stesso e ha gettato le chiavi. Entrarvi non è più possibile per nessuno» (documento del convegno "Il Teatro Esploso", Rovigo, 18 giugno 1995) è nata una manifestazione singolare ed incisiva e, in seguito, ha preso vita un'associazio-

Nome: La Nuova Complesso Camerata.

Data e luogo di nascita: 1991, Montecchio Emilia (Re).

Luogo di residenza: Bitti (Nu), tel. 0360/58.84.65, 0337/97.79.33.

Componenti: Gianluca Albertazzi, Oreste Braghieri, Lorenzo Mori, Enzo Toto, Bruno Vanturi.

Formazione: università, scuole teatrali e di arti figurative.

Maestri: Pasolini, Bene, Tarkovski; Franco Ruffini, Bruno Collavo e Giorgio Madedda.

Spettacoli: *La nuova gioventù* (1991 e 1994), *La resistenza dei Leggieri* (1992), *Il ritorno è un addio alla fanciullezza* (1995), *Verdi. Un Maestro racconta l'Emilia* (1995).

Premi: Premio Scenario 1995 per *Il ritorno è un addio alla fanciullezza*.

Altre attività: laboratori per scuole e Comuni.

Modalità di sopravvivenza: autofinanziamento.

In questa pag., in basso, una scena dello spettacolo *Di notte*, probabilmente del Teatro di Sacco e, a destra, un'attrice del gruppo Masque Teatro in *Nur Mut - La passeggiata dello schiavo*.



sud

Le radici: terzo teatro e tradizione letteraria

di Paola Cinque, Giovanna Verna, Stefania Maraucci

Variiegato e cangiante appare il panorama delle paternità e dei linguaggi espressivi in cui si stagliano le nuove formazioni teatrali del sud, per le quali la gioventù - unico criterio scelto per regolare il gioco delle esclusioni - si propone sia come dato anagrafico che culturale. Nella maggior parte dei casi si presentano come artisti individuali, oppure appartengono a compagnie eterogenee, solo raramente acquistano la fisionomia di gruppo.

Campania

La storia dei giovani protagonisti della scena napoletana somiglia alla cronaca di un evento annunciato da una serie di segnali. In primo luogo, l'esistenza a Napoli di una realtà produttiva, drammaturgica e progettuale solida e variamente articolata, che ha proiettato, tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, il teatro sorto all'ombra del Vesuvio ai vertici della scena nazionale. Poi, il moltiplicarsi di spazi teatrali disponibili ad accogliere le sollecitazioni del "nuovo"; infine, la radicata presenza sul territorio di scuole, accademie e laboratori teatrali d'indubbio pregio artistico. Sul piano produttivo, l'esempio è dato da Teatri Uniti che, sotto l'ala protettiva dei suoi fondatori, Mario Martone e Toni Servillo, ha visto crescere una seconda generazione di artisti, come Andrea Renzi e Licia Maglietta, attualmente impegnati in un percorso espressivo autonomo e in continua crescita. Sotto il profilo drammaturgico, l'esperienza dei vari Ruccello, Moscato, Silvestri, vale a dire di una scrittura letteraria che diventa scrittura scenica per il tramite del corpo dell'autore-attore, ancora fa proseliti fra i "novissimi". Per capacità progettuale e rinnovato spirito di ricerca nei confronti della

tradizione drammaturgica e spettacolare partenopea, si è segnalata di recente Libera Scena Ensemble, storica formazione di ricerca attiva negli anni Settanta, che oggi si avvale del contributo di diverse forze "giovani" capaci di emergere con una propria individualità.

Un capitolo a parte riguarda gli spazi gestiti dagli amanti del rischio o da chi può vantare un fiuto da segugio. Lo Spazio Libero, una sorta di caveau parigino nel cuore della Napoli-bene, "storico" luogo di sperimentazione dove tuttora risuonano i primi vagiti di un teatro a venire; il Teatro Nuovo, avamposto sui Quartieri Spagnoli, che dal '95 al '96 ha spalancato le porte della Sala Assoli, uno scantinato adibito a sala prove, ai giovanissimi officianti d'un "Teatro Segreto"; lo spazio-eventi Elicantropo, con proposte esclusive di drammaturgia contemporanea; il Teatro Leopardi, che ha ospitato, nel settembre scorso, la prima edizione della rassegna "La base dell'iceberg", vetrina di teatro giovane, emergente e/o sommerso, promossa dal Crasc e dall'Archi; la Galleria Toledo, altra sala arroccata nel dedalo dei vicoli della città spagnola, che inserisce in cartellone nuove proposte "in prima stagione"; i centri sociali Officina '99 e Damm, in cui il teatro incontra altri linguaggi artistici e sperimenta nuove forme di comunicazione.

Poi ci sono le scuole, le accademie, i laboratori teatrali, vere fucine d'artisti, luoghi d'incontro e occasioni di conoscenza per

collaborazioni future e sodalizi professionali: la "Scuola di mimo" diretta da Michele Monetta, straordinario interprete del magistero decrouiano; l'Accademia del Teatro Bellini, un triennio di formazione per attori; le scuole di danza moderna dirette da Gabriella Stazio e Marianna Troise; il laboratorio teatrale "Bardefè, una cantina-ritrovo frequentata da giovani e studenti, per sperimentare ipotesi di drammaturgia collettiva; infine, un gran numero di stages ed iniziative laboratoriali legate a progetti di messinscena, tra cui si segnalano - per qualità e politica di decentramento territoriale - quelle che Renato Carpentieri coordina dal '95, per conto di Libera Scena Ensemble, nei paesi alle falde del Vesuvio, il laboratorio sul "Racconto di scena", diretto la scorsa estate a Benevento da Ruggero Cappuccio, e quello intitolato allo "Spazio della memoria", giunto quest'anno alla seconda edizione, organizzato da Leo De Berardinis a Salerno.

Risiede a Sassuolo, nel modenese, ma indossa il camicione bianco e la mezza maschera nera di Pulcinella, che cala sempre in contesti "altri" per sfuggire all'oleografia, **Marco Manchisi**, autore-attore napoletano, formatosi con Antonio Neiwiller e Leo De Berardinis. Dal 1990 Manchisi sta percorrendo un sentiero che, da *Otto ad Anima*, da *Amlodhi a Pulcinella* e *la dama bianca*,



In alto, Peppino Mazzotta del gruppo Rossotiziano in *Arpa muta moloepa* per Pino Pascali.

Nome: Gruppo di Lavoro Masque Teatro.

Data, luogo di nascita e di residenza: 1991, Bertinoro (Fo), via Mazzini 39, tel./fax 0543/74.37.05.

Componenti: Lorenzo Bazzocchi, Catia Gatelli, Matteo Benini, Cinzia Laganà, Chiara Bocchini, Alessandro Zanchini, Giovanni Varsari e Vanni Bendi.

Maestri: Marcel Duchamp e Jerzy Grotowski.

Spettacoli: *Prigione detto Atlante* (1991), *Seleniazesthai-Essere Lunatico* (1993), *Coefficiente di Fragilità* (1995), *Nur Mut-La passeggiata dello schizo* (1996), *La montagna dei segni* (1996), *Euclides ab omni naevo vindicatus* (1998).

Premi: Premio Produzione Riccione TTVV 1997 e Gabbiano d'Argento-Anteprema Bellaria 1997 per il video *La passeggiata dello schizo*.

Altre attività: organizzazione del festival "Crisalide" a Bertinoro (1994-95-96-97).

Modalità di sopravvivenza: autofinanziamento e contributo locale per il festival "Crisalide".

ca di *Otello*, da *Pulcinhouse* a *Pulcibeat*, sfiora il tema dell'incombenza della morte, della figura dell'eroe tragico di fronte alle urgenze della contemporaneità, del ritorno alle origini e alle radici della conoscenza, filtrandolo attraverso la poesia e il candore delle immagini proiettate sul velatino. L'esercizio della contaminazione è la sua principale cifra stilistica: sul piano drammaturgico, fa convivere felicemente Sofocle e Rimbaud, Euripide e Pasternak, Majakovskij e Basile, Shakespeare e Petito, moduli farseschi e *melanges* musicali; dal punto di vista interpretativo, sfiora il virtuosismo per i passaggi repentini da un livello recitativo all'altro e per la magia con la quale conduce il gioco eterno della maschera e del volto.

Rossotiziano ha alle spalle solo due anni di attività, ma già forieri di successi: vincitore del Premio Eti Vetrine '96 con *Sida e l'uomo dal fiore*, ha ottenuto la segnalazione ufficiale della giuria del Premio Scenario '97 per *Arpa muta. Melopea per Pino Pascali*. Figura inoltre tra le cinque compagnie del "Progetto Giovani" selezionate dalla Commissione Prosa per il biennio 1997-99, ed è stato "adottato" da Teatri Uniti che ne patrocinerà le produzioni. Attualmente il gruppo, caratterizzato da una direzione artistica collettiva, è impegnato nella realizzazione di un progetto aperto di spettacolo mutevole, da allestire preferibilmente in spazi non tradizionali, sul tema dell'assenza, della morte prematura intesa come scomparsa, come eclissi e dissolvenza, come fuga dalla civiltà, focalizzato intorno alla vita e all'opera di Pino Pascali, lo scultore pugliese morto tragicamente nel '68 a trentatré anni, e di Ettore Majorana, trentunenne fisico siciliano, docente presso l'Università di Napoli, scomparso nel nulla nel marzo dello stesso anno.

Una compagine eterogenea, un gruppo di azione culturale schierato sul duplice fronte del lavoro didattico e della produzione artistica, quasi una "dimora delle arti, luogo di transito e di permanenza": tutto questo è **Libera Mente**, crocevia di identità e linguaggi artistici "mutanti". C'è il

gioioso lavoro di Sergio Longobardi, poetico e

Nome: Motus

Data, luogo di nascita e di residenza: 1990-91 (prima formazione), 1993-94 (formazione attuale), Rimini, via Castore 49, tel./fax 0541/95.77.33.

Componenti: Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, David Zamagni, Giancarlo Bianchini, Cristina Zamagni, Cristina Negrini, Sandra Angelini.

Formazione: università e teatro universitario, Dams, stages e laboratori.

Spettacoli: *Stati d'assedio* (1991), *Fragole e panna* (1992), *Strade principali e strade secondarie* (1992), *Ripartire da lì* (1992), *Sistemi rudimentali* (1993), *Aid. Zona ad alta tensione* (1993), *Kataba* (1994), *Cassandra. Interrogazioni sulla necessità dello sguardo* (1994), *In-giuria. Accadimento I* (1994), *Never see, never find, no end no matter. Accadimento II* (1994), *Onda d'urto. Accadimento III* (1994), *Bianco su bianco* (1994), *L'occhio belva* (1994), *Atti* (1994), *Crash* (1994), *Maremmosso* (1996), *Catrame* (1997), *Expeau* (1997), *Tracce 1, 2, 3, 4, 5, 6 verso Orlando Furioso* (1997).

Altre attività: organizzazione della rassegna "Iperbolica" e del progetto "Macchinazioni" al circolo culturale QuiC di Rimini (1995-96-97).

Modalità di sopravvivenza: teatro e sovvenzioni dal Comune di Rimini-Assessorato alle politiche giovanili.

disarmante Pinocchio in *Senza naso né padroni*, un passato da clown, trampoliere e "uomo ombra" per le strade di Napoli, che compone con Davide Iodice una scrittura scenica basata sui linguaggi della tradizione e sulle sonorità "dal vivo" affidate al talento di Igor Niego. C'è la ricerca sensibile e raffinata di Raffaele Di Florio, attore, mimo e scenografo, che nella riscrittura dei classici (*Io muoio, Orazio!*), nelle pieghe della poesia (*Il tredicesimo apostolo*), nelle strutture della narrazione (*Racconti sul tappeto*), riannoda le fila di una memoria perduta. Infine, c'è il gruppo dei giovanissimi, coordinati da Marina Rippa, protagonisti del laboratorio permanente sui linguaggi nell'ambito del progetto speciale Eti Scenario/Terre Mobili. Libera Mente fa parte delle compagnie "di ricerca" selezionate dalla Commissione Prosa per il biennio 1997-99.

Sassofonista tenore, mimo, danzatore, Ciro Pellegrino fonda nel '93 con l'attore Roberto Cardone il gruppo **La bottega dei manichini** (associato all'iniziativa dei Teatri Invisibili) e s'inventa poeta per immagini. Con l'ausilio di una lavagna luminosa, *Presenze incrociate*, in cui aleggiano gli spiriti di Zola e Walpole, e *Quattrozerosei*, ispirato all'autobiografia di Camille Claudel, diventano spettacoli multimediali, risultato d'una rigorosa ricerca sui linguaggi del corpo e di una feconda

pratica di sconfinamento nei territori limitrofi delle arti visive.

Il teatro di **Franco Zaccaro** si alimenta di mescolanze e ibridazioni narrative, di meticcio linguistico, d'impasto sonoro-visivo. Nel solco di una tradizione teatrale napoletana ereditata attraverso la drammaturgia di Ruccello, Moscato, Silvestri (col quale ha scritto *Storiacce*), l'autore-attore di Secondigliano porta in scena, con straordinaria forza espres-

siva e spiazzante leggerezza, la deriva delle "Vele" di periferia (*Secondigliano on my mind*), l'ossimoro del travestito (*Cerasella*), la confusa memoria d'un evento storico (*Il resto di niente - Vampires*) e l'evanescenza della rappresentazione (*Clips*), attraversando tutta la gamma di possibilità offerte dalla scrittura che diventa corpo, parola, immagine, suono, colore accecante.

Su un registro di segno opposto s'attesta la produzione drammaturgica di **Roberto Azzurro** e **Paolo Coletta**, attori prima che autori e registi, i quali da circa tre anni perseguono con tenacia l'obiettivo di rinnovare la commedia di genere e il dramma naturalistico. *Ironia ha sonno e chiede un caffè*, *Il giardino delle delizie*, *Stoffa q.b.* e *Scomparire a Tamatave*, sui quali si riverbera la poetica di Antonio Tabucchi, nascono da suggestioni narrative tradotte in codici drammaturgici, attraverso i quali il linguaggio trova nella deissi e nella performatività lo strumento per farsi scena, e nella struttura scomponibile del plot il luogo per far vivere una tensione.

Rivisitare la grande tradizione del teatro napoletano, cavandone fuori stereotipi, ritmi, linguaggi e meccanismi del comico, significa riscoprire il valore e il senso più profondo della teatralità e riappropriarsene secondo una prospettiva di ricerca. È quanto ha scelto di fare **Eduardo**



Tartaglia, attore-autore-regista napoletano legato a Libera Scena Ensemble, attraverso il recupero di canovacci settecenteschi (*Le metamorfosi di Pulcinella* e *Il figlio di Don Giovanni*) e la scrittura di una farsa esilarante, *Chi arde per amor... si scotta e suda*, in cui mescola con abilità e vivace intelligenza Eduardo e Petito, Scarpetta e la sceneggiata, Totò e Viviani.

Lavoro sul movimento, approccio fisico al testo, uso della musica in funzione narrativa: è una partitura suggestiva e poetica quella che Antonello Cossia (danzatore-attore) e Riccardo Veno (danzatore-sassofonista), le due anime de **Il Teatro Clandestino**, hanno composto per *Fratelli*, ispirato all'omonimo romanzo di Carmelo Samonà. P.C.

Puglia

Uno sguardo sull'attività teatrale dei giovani gruppi pugliesi inevitabilmente attraversa e decodifica una trama fatta di avvicendamenti generazionali, di rapporti di filiazione, di continuità e di eredità consegnate. Nell'ambito del cosiddetto terzo teatro, per esempio, accanto alla significativa presenza a Bari del Teatro Kismet, si sono affermate negli ultimi anni le esperienze di **Japigia Teatro** e del **Cerchio di Gesso**. Il primo, nato come per geminazione del vivaio Kismet ad opera di Mariano Dammacco, Dramaturg/attore/coordinatore del gruppo, ha costruito un percorso che si articola fondamentalmente attorno a due lavori: *Sonia la Rossa*, che si è imposto all'attenzione nazionale vincendo l'edizione 1993 di Premio Scenario e *Amleto e la Statale 16*, che esprime la necessità e il tentativo di elaborare una drammaturgia emancipata dai contesti "nata-

li". Japigia sta per Puglia, dal nome usato per l'insieme di popoli che la abitavano un tempo, ma indica anche un quartiere a sud della città. Proprio per questo da un lato esprime la rivendicazione di radici e di appartenenze, dall'altro allude alla spersonalizzazione indifferenziata di tutte le periferie urbane. L'attività del Cerchio di Gesso, che si svolge dal 1990 a Foggia, è legata invece al regista Carlo Formigoni (protagonista in passato delle attività del Kismet). A partire da lavori incentrati sul genere della fiaba, come *Il Re Cervo* di Gozzi, ma anche affrontando testi come *Il Don Giovanni* di Molière e *I Due Gemelli* di Carlo Goldoni, costituisce con la sua attività di laboratorio e di promozione culturale un utile punto di riferimento per il territorio.

Il teatro d'attore ha avuto a Bari una stagione fondamentale dal 1985 al 1988, quando è stata attiva la scuola di Orazio Costa-Giovangigli. Fra i diplomati di quegli anni **Paolo Panaro**, attualmente impegnato nella riedizione della *Gatta*

Cenerentola di De Simone, ha sviluppato un percorso individuale esplorando i testi della tradizione letteraria italiana secondo la felice formula del *recitar narrando*. Ha curato gli allestimenti dell'*Orlando Innamorato* del Boiardo, della *Gerusalemme liberata* del Tasso, del Baldus di Folengo e delle *Mille e una notte*.

È legata alla **La casa dei doganieri** - spazio teatrale presso Mola di Bari del Centro Diaghilev, coordinato da Guido Pagliaro - l'attività di un nuovo gruppo che proprio in questi mesi si sta formando a partire da un esperimento-laboratorio, diretto da Riccardo Caporossi, confluito in *Ritratti*, spettacolo ispirato ad alcuni racconti di

Pirandello. È utile sottolineare, al di là degli esempi citati, come l'interesse da parte dei giovani per il teatro continui ad essere un segnale importante e in continua crescita, così come ha dimostrato, nel maggio di quest'anno, la rassegna "All'improvviso", promossa nel capoluogo dall'Archi, alla sua seconda edizione, interessante vetrina per giovanissimi gruppi di Bari e provincia. G.V.

Basilicata

Legato all'attività di Massimo Lanzetta (fondatore del Teatro dei Mutamenti dal 1976 a Napoli), Cristina Gualandi e Luciana Paolicelli, **il Teatro dei Sassi** è costituito come gruppo a Matera nel 1992. È la scelta di una città che rivela senza mediazioni una metafora forte, il desiderio di cercare le proprie radici, il bisogno di definire l'appartenenza ad una storia millenaria. Il Teatro dei Sassi si propone come laboratorio permanente di ricerca aperta alla gente del territorio lucano e come punto di riferimento nell'attività di promozione culturale. A partire da questi presupposti il gruppo si è impegnato anche in lavori di ampio respiro come la partecipazione al progetto "La memoria delle città", nel 1993, con lo spettacolo *In fondo al fiore*, segnalato alla V edizione di Premio Scenario. Fra gli altri spettacoli del gruppo *Labirinti di fine millennio*, del 1996,



A pag. 30 Roberto Cardone e Ciro Pellegrino della Bottega dei Manichini in Quattrozerosei. In questa pag. Massimo Corsaro dei Segnalemosso in Con occhi sempre puri.

Nome: Teatrino Clandestino.

Data, luogo di nascita e di residenza: 1990, Bologna, tel./fax 051/64.92.944.

Componenti: Pietro Babina, Fiorenza Menni, Manuel Marcuccio, Michele Longo.

Formazione: Accademia Antoniana (Bologna) e compagnie di teatro contemporaneo.

Spettacoli: *Il Tempo Morto* (1990), *A Porte Chiuse* (1992), *M (majakovskij)* (1992), *Sogno in tre quadri con cornice* (1993), *R.A.P. (Resuscitato Amleto Parla)* (1994, video nel 1995); *Cantico dei cantici-exposition vivante* (1994), *Senza titolo* (1995) e *Il ginepro-favola cimenteriale* (1995) in coproduzione con Fanny e Alexander; *Mondo (Mondo)* (1995), *L'idealista Magico* (e la versione francese *L'idealiste Magique*, 1997), *Sinfonia majakovskiana* (1997, coproduzione con Fanny e Alexander).

Premi: Premio Eti/Vetrine 1996 e Premio G. Bartolucci 1996 per *Mondo (Mondo)*.

Altre attività: organizzazione della rassegna "Arti e Teatri" (Bologna, 1992-93); dei festival "Mondi simultanei", "Più lontano Nulla", "Giardini" (Tredozio (Fo), 1993-94-95) e di "Teatri di Linea Parallela" (Casola Valsenio (Ra), 1994); laboratori teatrali per scuole medie e università.

Modalità di sopravvivenza: attività di giro e laboratori; sovvenzioni dal Comune di Bologna, dalla Regione Emilia-Romagna, dalla Commissione Prosa (Progetto Giovani, art. 14, circolare n. 24).

e *Sogno di una notte di mezza estate* da Shakespeare nei quali, ancora una volta, appare evidente come il recupero delle tradizioni e l'appartenenza al territorio siano le chiavi di lettura privilegiate per accedere ai testi, alla letteratura, alla drammaturgia. G.V.

Calabria e Sicilia

Il lavoro sulle radici e sulla memoria, la drammaturgia naturalistica con risonanze pinteriane, le forme della tragedia classica, la scrittura scenica fatta di luci e corpi, sono gli aspetti che connotano l'attività di alcune giovani formazioni teatrali di area calabrese e siciliana.

In Calabria, regione dal panorama teatrale desolante, emerge il lavoro di ricerca di **Scena Verticale**, compagnia fondata a Castrovillari (Cs) nel 1992. I suoi animatori, Saverio La Ruina e Dario De Luca, hanno raccolto i frutti di un lungo lavoro di radicamento nell'area di appartenenza, per proseguire poi su una linea d'indagine artistica che ha spinto i loro spettacoli al di fuori dei confini regionali. *La stanza della memoria*, giunto in finale al Premio Eti "Vetrine '96" e segnalato,

nello stesso anno, al Premio Nazionale Teatrale Città di Reggio Calabria, vede confluire nell'evento scenico tanto i valori tradizionali quanto quelli contemporanei di un paese del "profondo Sud": le origini contadine e l'emigrazione verso il Sudamerica si fanno pretesto per spalancare le porte della memoria e per riannodare le fila della propria storia. L'ultimo lavoro del gruppo, *De-viados*, finalista al Premio Eti Scenario '97, indaga sull'universo del transessuale, identificato come figura tragica del Duemila. È recentissima la notizia che Scena Verticale è entrata a far parte delle compagnie riconosciute dal Dipartimento dello Spettacolo presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri.

Per un registro allo stesso tempo realistico e immaginario, si caratterizza la produzione del giovane **Spiro Scimone**, autore-attore messinese, che dal 1990 lavora in coppia con Francesco Sframeli. La sua opera prima, *Nunzio*, s'è aggiudicata nel 1994 la selezione Idi "Autori nuovi" e l'anno successivo la medaglia d'oro Idi per la drammaturgia. Con un lavoro di scrittura in dialetto messinese, di grande impatto ed autenticità, Scimone tratteggia in *Nunzio*, e poi in *Bar*, un rapporto di amicizia di toccante umanità, nel quale si riflettono inquietudini e paure della società moderna. *La festa* è il testo più recente del drammaturgo messinese, commissionatogli dalla giuria del "Premio Candoni Arta Terme" per essere rappresentato a Londra, nell'ambito della XII edizione dell'"International Playwriting Festival".

Aura Teatro nasce, invece, a Catania, nel 1989, su impulso di Enzo Alaimo e Anna Di Toro. Dall'iniziale lavoro su testi poetici di un lungodegente manicomiale, la com-

pagnia è passata, all'inizio degli anni Novanta, allo studio dei linguaggi corporei e della potenza espressiva della parola pronunciata, per approdare, attraverso la rielaborazione di testi tragici di Eschilo, Euripide, Pessoa, a *Cassandra*, lavoro che li ha segnalati nel '97 alla "Biennale giovani artisti dell'Europa del Mediterraneo". Enzo Alaimo, regista e autore del gruppo, ha ottenuto, nell'estate '97, il "Premio Farkas" per l'impegno nel

teatro di ricerca. Il gruppo catanese è attualmente impegnato nella realizzazione del progetto "Planctus", che si propone di leggere la drammaturgia siciliana mediante il recupero

dei riti ancestrali del pianto e del lutto, dai quali si è originata la tradizione della tragedia classica. Il lavoro sulle origini era presente già in *Petri* (1996), prima esperienza di scrittura in dialetto siciliano, un viaggio nella memoria culturale dell'isola, ambientato nelle rovine di un anfiteatro identificato come spazio in cui s'incarna la memoria.

Sempre a Catania, nel 1994, Massimo Corsaro e Marzia Andronico hanno fondato **Segnalemosso**. Il singolare nome della compagnia, che rinvia alla rappresentazione grafica di uno stato emozionale, rivela chiaramente lo spirito che anima la ricerca dei suoi componenti. Con due spettacoli in particolare il gruppo si è segnalato all'attenzione della critica: i canti del *Gul mullà* (1994), nel quale la poesia di Velimir Chlebnikov viene espressa mediante un linguaggio fatto di luci e zone d'ombra che definiscono corpi, forme e spazi, e *Quattro lamenti* (1995), nel quale i versi di Fernando Pessoa e Giorgio Caproni riflettono l'animo sensibile e ferito di chi avverte l'inadeguatezza e la struggente inquietudine del vivere. S.M.



A lato, Spiro Scimone e Francesco Sframeli.

Nome: Accademia degli Artefatti.

Data, luogo di nascita e di residenza: 1990, Roma, via G. Gozzi 219, tel. 06/54.68.35, fax 06/355.07.547.

Componenti: Fabrizio Arcuri, Miriam Abutori, Carla Romana Antolini, Rita Bucchi, Paolo Bultrini, Paola Cannizzaro, Paola Ciammaruchi, Nicola Danesi De Luca, Marco Grossi, Tiziana Novelli, Daniela Preite, Mauro Santoriello, Roberta Scaglione.

Formazione: laboratori e seminari di teatro e danza.

Maestri: Heiner Müller, Virgilio Sieni, Pina Bausch, Pasolini e Beckett.

Spettacoli: *In Coscienza* (1991), *Flux Reflux Deflux* (1993); le performance *Statuaria*, *Monumenta*, *L'itinerario*, *Quadrat*, *CataStrophe* (1993); per il progetto "Beckett c'è ma non si vede": *Un pezzo d'occasione* (1994), *Dati: 1) il bianco; 2) il silenzio; 3) radice quadrata di due* (1995); per il progetto "La lirica": *Nous attendons le matin* (1994), *Altri Altari-Una farsa di vita assoluta* (1996); per il progetto "L'età oscura": *Natura morta. Variazioni per una metamorfosi*, *Età oscura delle trasformazioni*, *Età oscura delle solitudini* (1997-98).

Premi: il video di *Dati...* ha vinto il primo premio al Concorso Italia Riccione TTVV 1995, quello di *Altri Altari* è stato selezionato tra le migliori proposte del Riccione TTVV 1997.

Altre attività: organizzazione della rassegna "Extraordinario", presso il Teatro Vascello di Roma in collaborazione con il Crt-La Fabbrica dell'Attore, del convegno "Coreografi europei a confronto" (1996), e del festival "Crisalide" a Bertinoro in collaborazione con Masque Teatro e Terzadecade (1997).

Modalità di sopravvivenza: autofinanziamento.

Ringiovanire il sistema

GIÙ GLI STECCATI: LARGO AI barbari

di Mimma Gallina

Un'operazione di marketing o un trucco ben studiato e appariscente: a questo, temo, si riduca la necessità di rinnovare le strutture del teatro italiano. Ma, in teatro, è pur vero che il trucco può anche diventare l'anima. Uno degli equivoci da smontare è l'equivalenza giovane-nuovo. Non a caso, a cavallo fra gli anni Settanta e Ottanta in un sistema teatrale "misto", in evoluzione sul piano del mercato e degli assetti istituzionali, ma molto poco su quello dei linguaggi, per il cosiddetto teatro dei "gruppi" si è parlato di "nuovo teatro", sottolineando quindi più un fattore estetico - assieme al dato antropologico-organizzativo - che generazionale; altrove si parlava di "jeune théâtre", ma di giovani-giovani, o giovani-vecchi, da noi ce ne erano allora un po' dappertutto. Era in atto una grande espansione, l'ultima larga opportunità di ricambio generazionale: ma quei giovani, quasi ovunque, sono stati fermati fuori dalle soglie del potere. Un po' come avveniva nell'avvicinarsi dei grandi attori, come analizza bene Meldolesi nel suo studio sul teatro di regia: fino a che un mattatore riteneva di poter fare Romeo (e cioè fino alla sessantina), non nasceva un nuovo Romeo. Così la Pezzana passò il testimone alla Duse saltando un paio di generazioni.

Il nostro "nuovo" teatro non ha determinato nel teatro "ufficiale" un processo di ammodernamento, si è limitato a prestare alcuni suoi quadri, pagando spesso prezzi molto alti e proprio quando pensava di trarre un guadagno.

Oggi negli anni Novanta, accomunando modalità gestionali e produttive diversissime fra loro e non di per sé originali (purtroppo si è inventato pochissimo nel teatro italiano degli ultimi dieci-quindici anni), ma di formazione relativamente recente (incluso il "nuovo" teatro del decennio precedente), si usa e abusa della definizione "quarta area", un termine preso in prestito dalle associazioni di settore, in assenza di

altre possibili definizioni estetiche o organizzative. Un processo, del resto, non nuovo, comune a molte altre categorie "storiche" del lessico ministeriale, come le cooperative, o - con procedimento logico opposto, ma analogo - la "sperimentazione", che da diritto/dovere, o metodo, o stile/genere - secondo le opinioni - è diventata, già negli anni Settanta una definizione di "impresa". Una contraddizione in termini tale da generare poi - anche in conseguenza della mancata affermazione dell'obiettivo dei "centri" - il cosiddetto "teatro d'autore": una supponente auto-acclamazione che, grazie anche al senso dell'ironia di molti degli interessati, non ha avuto, per fortuna, vita lunga. Ritengo che nella maggior parte dei casi, quando settori del sistema teatrale accettano, o si danno, definizioni di questo tipo, non sta prendendo forma un nuovo movimento estetico, ideale, od organizzativo, ma si creano - o si accettano - ghetti e steccati con i relativi inconvenienti (ma anche con i privilegi che in democrazia si concedono alle minoranze), animati dall'orgoglio della diversità (e con quel tanto di integralismo che spesso l'accompagna).

L'esito è una sostanziale normalizzazione, come conseguenza della necessità - in larga misura per sopravvivenza - di ristabilire dei confini, degli "albi", delle nomenclature, spostando le soglie del sistema. Un sistema votato all'entropia, che soffoca ciò che considera compatibile. E le punte più avanzate di questo meccanismo "tritatutto" sono, non troppo paradossalmente, fra le più pericolose per il rinnovamento, perché a loro è affidata la gestione dei confini, la romanizzazione dei barbari. Penso che chi vuole davvero trasformare (o riformare) il teatro italiano debba innanzitutto distaccarsi il più possibile, in termini reali e nominali, dalle categorie mentali di stampo ministeriale che operatori e burocrazia hanno partorito in questi ultimi trent'anni. Senza astrazioni: il sistema teatrale ita-

Nome: Teatro dei Sassi.

Data, luogo di nascita e di residenza: 1992, Matera, tel. 0835/33.21.25.

Componenti: Massimo Lanzetta, Luciana Paolicelli, Cristina Gualandì, Paola Carbone, Angela di Nardo, Mimmo Laudando e gli allievi del laboratorio permanente

Formazione: Teatro dei Mutamenti e laboratori con Renato Carpentieri (Napoli).

Spettacoli: *In fondo al fiore* (1995), *A tutta falga* (1995), *Magnifico teatro luminario* (1996), *Sogno* (1996).

Premi: segnalazione al Premio Scenari 1995 per *In fondo al fiore*.

Altre attività: laboratorio permanente, promozione di mostre, rassegne, scambi culturali col territorio, e di progetti rivolti alla scuola primaria e secondaria in collaborazione con il Comune di Matera e con la Regione Basilicata.

Modalità di sopravvivenza: scuola di teatro, laboratori nelle scuole e corsi per insegnanti, rassegna di Teatro Ragazzi; sovvenzione dal Dipartimento dello Spettacolo, dall'Etè e da enti locali per il Progetto "Residenze" (1998-2000).

liano va del tutto ripensato; uno dei suoi malanni maggiori è ed è stata proprio la tendenza ai ghetti (di genere, generazionali, regionali), e la scarsa immissione di forze "fresche" a tutti i livelli, e in tutti i settori; la situazione è arrivata a un punto di rottura (oppure di non ritorno), in cui se (e sottolineo il se) il teatro ha qualcosa da dire alla società, se nuove forze hanno qualcosa da dire nel teatro (e se non si moltiplicheranno gli ostacoli), non possono non trovare spazio. Allora evitiamo (come si fa spesso - in buona fede - negli approcci critici e organizzativi "giovannilisti") di "definire" linee e movimenti che non ci sono (il che non vuol dire non analizzare e individuare tendenze, identità, differenze), e, forse inconsapevolmente, di riprodurre nuovi ghetti; di pensare ai "giovani" solo come a un "target" sottovalutato, o a forza lavoro, magari a basso costo o da "formare" con contributi europei (e qui il pericolo c'è: parola di organizzatore); di pensare, o fingere di pensare, che il rinnovamento venga sempre dai "giovani" anagraficamente parlando, e, viceversa, che il giovane sia, sempre, portatore di nuovo; di sottovalutare il valore della tradizione, la necessità di conoscerla per rinnovarla, quasi non esistesse un sapere teatrale (se di teatro si tratta), l'opportunità di trasmetterlo, la necessità dei "maestri". Cerchiamo piuttosto (noi, operatori del settore, quale che sia la nostra professione, autorevolezza ed età) di capire se, dove e come emergono linguaggi ed energie di lunga tenuta (gruppi o persone: perché i gruppi passano, ma spesso le persone meritano di restare), senza voler trovare il genio a tutti i costi ma attori, registi, autori, organizzatori, scenografi, tecnici di valore: il teatro è tutto questo, c'è bisogno anche di un nuovo tessuto connettivo; di respingere le operazioni di facciata, le mode (di non essere conniventi, di denunciare, di non cadere in tentazioni), e di lavorare di fantasia per "inventare" innesti strutturali; di non diffidare delle contaminazioni, di non ignorare o respingere ciò che non fa parte della nostra cultura; di aprire confini e steccati (ciascuno quello che ha creato, o contribuito ad innalzare: artistico, critico, organizzativo, di categoria). Lasciamoci invadere dai barbari, rinunciando, per una volta, al trucco, forse salveremo l'anima. ■

la legislazione

In attesa della legge vige il "fai da te"

di Pier Giorgio Nosari

Non c'è dubbio: verso i propri giovani figli con il sacro fuoco dell'arte la nostra "madre patria" tende piuttosto ad essere matrigna. Mancano gli spazi, fisici e istituzionali, e manca soprattutto una visione politica della questione.

In Canada le municipalità provvedono a dotare le sale dei centri sociali pubblici con le attrezzature minime (impianto elettrico, gruppo-fari ecc.) necessarie all'attività dei giovani gruppi. E non si tratta dei tristi stanconi, pudicamente battezzati "auditorium", a cui siamo abituati noi. Sono strutture efficienti, come del resto quelle francesi, dove anche le sale pubbliche minori sono fornite di pratiche cabine di regia. Lo stesso accade in Germania, dove i centri culturali sono considerati luoghi in cui si completa la formazione e la vita sociale dei cittadini.

Come tali sono curati, architettonicamente interessanti e funzionali, finanziati da enti pubblici e sponsor privati, organizzati con progetti d'ampio respiro. Viene da qui, da questa idea "forte" di servizio pubblico ed educazione civile, la capillare diffusione degli stabili di produzione, la loro



precisa regolamentazione, la previsione di rigidi criteri di rotazione di chi sta alla loro guida. Perché, senza ricambio generazionale, non c'è progresso culturale e civile, e neppure tutela del diritto di ogni uomo di ricevere e produrre cultura. Certo, una regolamentazione uniforme tende,

Nome: Laboratorio Teatrale Re Nudo.

Data, luogo di nascita e di residenza: 1987, San Benedetto del Tronto (AP), via Trento 98, tel./fax 0735/58.27.95.

Componenti: Piergiorgio Cini, Paola Chiama, Rosanna Listrani, Enrica Loggi, Fiorenzo e Riccardo Massacci, Giuliano Napoli, Rita Pepe, Maria Sforza, Francesca Cini, Roberta Sperantini, Patrizia Sciarroni, Loredana Maxia, Maria Trizio, Letizia Pespani; Massimo, Paolo e Domenico Massacci.

Maestri: Peter Brook e Leo de Berardinis.

Spettacoli: integrare con materiale in redazione, *Adriatico. Canto per la memoria* (1997).

Altre attività: organizzazione dell'"Incontro Nazionale dei Teatri Invisibili" (1995-96-97), di corsi di recitazione e di dizione, seminari, laboratori nelle scuole e progetti speciali, gestione del Teatro Comunale di San Benedetto del Tronto.

Modalità di sopravvivenza: autofinanziamento e contributi di alcuni enti per l'organizzazione della rassegna dei "Teatri Invisibili".

In questa pag. una scena da *Innerwald*, di e con Clelia Moretti.

forse, ad omologare il processo produttivo, ma in compenso dà certezze e facilita l'inserimento dei giovani artisti. In Europa la generazione dei quarantenni ricopre incarichi di responsabilità. In Italia sono ancora "giovani" in aspettativa, l'affollamento fuori dalla "stanza dei bottoni" incanalisce gli ingegni e rischia di scatenare una squallida guerra tra poveri. La chiave di volta sta nel sistema d'accesso dei gruppi di recente formazione a strutture, sovvenzioni e circuiti, per sviluppare, una volta risolta la questione della sopravvivenza, la propria ricerca. Cosa prevede in materia la legislazione italiana? Intanto, a rigor di termini, neppure di legislazione si tratta: finora si è fatto ricorso alle fonti di normazione minori, come le circolari del Dipartimento dello Spettacolo. La n. 24 del 2 maggio 1997 chiarisce che il Dipartimento «eroga finanziamenti alle attività teatrali di prosa per favorire l'eccellenza artistica e il costante rinnovamento della

scena italiana», specificando che, tra gli obiettivi, c'è anche di agevolare il ricambio generazionale. Più in concreto, l'art.1 specifica che ai fini dell'intervento finanziario, sono attività di prosa anche quelle degli organismi di promozione e perfezionamento professionale e dei teatri universitari. Le compagnie giovani, si arguisce, sono finanziate come tutte le altre, qualora ne abbiano i requisiti. Ma questo è il punto: le strutture dei nuovi gruppi - per forza di cose "leggere" ed escluse dai giri di

scambio che drogano il mercato italiano - integrano con difficoltà tali requisiti. Inoltre, non potendo quasi mai permettersi un vero e proprio ufficio organizzativo, si muovono con impaccio tra regola-

Nome: Libera Mente.

Data, luogo di nascita e di residenza: 1992, Napoli, via dei Vergini 10, tel. 081/29.60.62.

Componenti: Marina Ripa, Sergio Longobardi, Raffaele Di Florio, Davide Iodice, Massimo Staich, Peppe Corrado e il gruppo dei giovani attori e tecnici: Maria Grazia D'Avino, Monica Angrisani, Tania Garriba, Salvatore Caruso, Alessandro Langiu, Luigi Biondi, Davide Compagnone.

Formazione: Accademia d'Arte drammatica "S. D'Amico" (Roma), Accademia di Belle Arti (Napoli), Scuola di mimo decruiano "Le nuvole" (Napoli), seminari del Cut di Napoli, seminari sul teatro-danza e sul teatro di strada.

Spettacoli: *Contrappunti sul volo* (1992), *Dove gli angeli esitano* (1993), *Metamorfosi* (1993), *Sipario* (1994), *Grande circo invalido* (1994), *F. Pl. (femminile plurale)* (1994), *Il tredicesimo apostolo* (1995), *Senza naso né padroni* (1996), *Ritratto di donne in bianco* (1997), *Io muoio, Craziosi!* (1997), *Che bella giornata, scopri un nuovo mondo o crepa* (1997).

Premi: menzione al Premio Scenario 1993 per *Dove gli angeli esitano*.

Altre attività: laboratori per le scuole, insegnanti e operatori teatrali in collaborazione "I Teatrini" e "Agita", rassegna di Teatro-Scuola in collaborazione con "I Teatrini" e "Le Nuvole", laboratorio permanente sui linguaggi nell'ambito del Progetto Speciale Eti/Scenario "Terre Mobili".

Modalità di sopravvivenza: autofinanziamento e sovvenzione dalla Commissione Prosa (Imprese di produzione teatrale di prosa, art. 12, circolare n. 24) per il progetto biennale *Identità mutante* (1997-99)



equa ed efficiente: i fondi sono assegnati sulla base dei progetti presentati e, solo in subordine, delle caratteristiche del proponente; una rete di ispettori ne verifica l'esecuzione e segnala periodicamente cosa succede nella zona di competenza. Così chi decide gli stanziamenti può disporre di una mappa aggiornata della situazione.

«Al fine di favorire un graduale e qualificato inserimento di nuove iniziative», la circolare prevede di assegnare contributi tra i 50 e 100 milioni, «per non più di due anni, a favore di giovani compagnie, in numero non superiore a cinque che non abbiano mai usufruito dell'intervento finanziario dello Stato e che siano in possesso di particolari requisiti. Quest'anno sono A.T.I.R. di Milano, Lemming di Rovigo, Teatro Clandestino di Bologna, Rosso Tiziano di Napoli e Accademia Teatro di Potenza. È un indizio della volontà

menti e burocrazia. Occorrerebbero istituti di raccordo e assistenza, ma non se ne vedono. Nessuno ha mai rifiutato un contributo a un organismo stabile perché ha assolto male i compiti di "patronaggio" delle realtà emergenti. Tanto più che i Centri per l'infanzia e la gioventù, che spesso suppliscono a tale carenza, non sono diffusi in modo omogeneo sul territorio nazionale. Mostra dei limiti la procedura stessa di erogazione, sottoposta al parere della Commissione Prosa: i suoi membri, per quanto volenterosi e competenti, non possono sapere tutto di tutti e, d'altra parte, non sono pagati per girare l'Italia in cerca di nuovi talenti. Non sarebbe neppure giusto. Ma, intanto, la lista dei soggetti finanziati tende a irrigidirsi e l'adeguamento alla nascita, crescita e declino delle formazioni vecchie o nuove è poco tempestivo. Il sistema francese pare garantire un'allocazione delle risorse più

In questa pag., a sinistra, una scena da *Ponti in core* di Fanny e Alexander; a destra, *La Nuova Complesso Camerata in La nuova gioventù*.





In questa pag., in alto, Sergio Longobardi dell'Associazione Libera Mente in Senza naso né padroni; in basso la Compagnia l'Impasto in "Terra di buro".

di por mano al problema, e c'è un elemento in più: la verifica dei risultati del primo anno condiziona «la riconferma del sostegno finanziario». Torna ad essere decisiva la fase istruttoria del procedimento, che l'esperienza però dimostra strutturalmente debole. Da qui il timore di molti operatori

che il "Progetto giovani" si risolva in un'area di parcheggio in vista di una progressiva cooptazione, il che lascerebbe intatti i problemi di fondo, senza "aprire" il sistema e renderlo più flessibile.

Molte speranze sono riposte nella Legge sul teatro, che dovrebbe essere approvata in primavera. In caso contrario, l'entrata in vigore della Legge Bassanini implicherebbe il passaggio della materia teatrale alle Regioni, e si aprirebbero nuovi scenari. Mentre scriviamo, non è ancora noto il testo che sarà presentato in Parlamento, ma ad ogni modo nel Disegno di Legge Veltroni vengono posti come obiettivi la formazione professionale, il ricambio generazionale, la tutela della nuova drammaturgia italiana, l'educazione teatrale nelle scuole di ogni ordine e grado. Il dato più promettente è l'istituzione delle residenze teatrali. Il loro scopo - «incentivare la presenza teatrale sul territorio» e «favorire l'incremento della cultura teatrale» (Ddl

Veltroni, art. 36) - si sposa con le caratteristiche di radicamento territoriale di molte compagnie giovani. Potrebbe essere un aiuto soprattutto ai gruppi del Sud, dato che il criterio del riequilibrio

dell'offerta teatrale è tra quelli ipotizzati per la localizzazione delle residenze. È ciò che ha fatto l'Eti, che, anticipando la riforma, ne ha creata una a Matera, affidata al Teatro dei Sassi. È un'esperienza-pilota, che stabilisce un precedente e un interessante indirizzo per il futuro. Resta da vedere, in generale, se lo strumento della concertazione tra il costituendo Centro nazionale per il teatro, le Regioni, i Comuni e le compagnie (Ddl Veltroni, art. 37) varrà a respingere il prevedibile e indiscriminato "assalto alla residenza".

Sarebbe come sbattere un'altra porta in faccia alle nuove compagnie. Cosa resta, alle compagnie giovani, per sopravvivere in questo paesaggio poco propizio, in attesa di cambiamenti? Lavorare duro e arrangiarsi. I componenti di molti gruppi sono tuttora amatori e si sostentano con i proventi del mestiere "ufficiale". Altri mantengono collaborazioni con compagnie più affermate (e paganti). Molti tengono corsi o si buttano

Nome: Rossotiziano.

Data, luogo di nascita e di residenza: 1995, Napoli, via S. Veniero 14, tel. 081/ 239.22.87.

Componenti: Francesco Saponaro, Alessia Innocenti, Fabio Cocifoglia, Antonio Martella, Peppino Mazzotta, Alfonso Postiglione, Angela Colucci.

Formazione: Accademia d'Arte drammatica della Calabria, Bottega di Firenze, Civica Scuola d'Arte drammatica "P. Grassi" (Milano), laboratori e seminari di Orazio Costa, Giorgio Albertazzi, Vittorio Mezzogiorno, Marco Sciaccaluga, Claudio Morganti.

Spettacoli: *Sida e l'uomo dal fiore* (1996), *La vita senza V.* (1997), *Mozart il bambino* (1997), *Arpa muta. Meloepa per Pino Pascali* (1997).

Premi: Premio Eti/Vetrine 1996 per *Sida e l'uomo dal fiore*, segnalazione al Premio Scenario 1997 per *Arpa muta. Meloepa per Pino Pascali*.

Modalità di sopravvivenza: autofinanziamento e sovvenzione dalla Commissione Prosa (Progetto Giovani, art. 14, circolare n. 24) per il progetto biennale *Majorana. Equazione a infinite componenti* (1997-99).

e l'utilità della solidarietà. Senza citare per forza la nascita, tra il '95 e il '96, dei Teatri Invisibili, per rivendicare attenzione e creare insieme un circuito indipendente, c'è il caso esemplare dell'edizione '97

di "Crisalide", a Bertinoro, resa possibile dalla cooperazione di tre gruppi: Masque Teatro, Terza Decade e Teatro degli Artefatti. Pochi mezzi - tre modesti contributi della Provincia, di una banca e di un circolo ricreativo del posto -, sistemazioni di fortuna, spese ridotte al minimo necessario e tante, tante corvées. Ma con un risultato eccellente. ■

Nome: Compagnia Scimone-Sframeli

Data, luogo di nascita e di residenza: 1997, Messina, via Trieste 83 bis, tel. 090/29.22.218.

Componenti: Spiro Scimone e Francesco Sframeli.

Formazione: Civica Scuola d'Arte drammatica "P. Grassi" (Milano), Accademia dei Filodrammatici (Milano).

Maestri: Carlo Cecchi.

Spettacoli: *Nunzio* (1994), *Bar* (1997), *La festa* (1997).

Premi: Premio Idi Autori nuovi 1994 e Medaglia d'oro Idi per la drammaturgia 1995 per *Nunzio*, Premio Ubu 1997 a Spiro Scimone (nuovo autore) e a Francesco Sframeli (nuovo attore).

Modalità di sopravvivenza: autofinanziamento.

nel teatro-ragazzi - che è più remunerativo - pur con tutti i guasti che può provocare una scelta fatta solo per bisogno. Altri, infine, - è un segno importante, in una società teatrale storicamente divisa - riscoprono il valore



Inghilterra/1

Le ultime generazioni di autori teatrali sono cresciute nel disagio sociale dell'era Thatcher - Crimp, Kane, Greig, Wallace, Ridley: il nuovo linguaggio della rabbia fra tradizione e innovazione

“Rabbia” è il termine che più frequentemente è stato associato al teatro inglese a partire dalla sua rifondazione avvenuta in senso moderno dopo la Seconda Guerra Mondiale. “Angry young men” è uno slogan pubblicitario che ha usurpato le differenze e le sfumature di un rinnovamento profondo i cui protagonisti (Osborne, Pinter, Wesker in rigoroso ordine alfabetico, non dimenticando il teatro popolare di Joan Littlewood, le fulminanti commedie nere di Joe Orton ed il piccolo gioiello *La lotta di Malcolm contro gli eunuchi* di Kenneth Halliwell

I figli arrabbiati della Lady di ferro

di Luca Scalinì

e tralasciando infinite altre voci significative) esibivano differenze assai maggiori delle affinità che spesso si riducevano alla condivisione di strutture produttive (tra cui in primo luogo, a partire dal

profetico *Look back in anger*, il Royal Court Theatre, spazio per antonomasia della ricerca drammaturgica) e di esperienze biografiche comuni (la formazione durante il periodo bellico etc.).

La società non esiste

Un fenomeno analogo accade ora con la nuova generazione di autori teatrali cresciuti o maturati nel terribile decennio thatcheriano improntato al famigerato diktat della Lady di ferro: «la società non esiste» e che hanno radicalmente segnato il panorama inglese degli anni recenti, attuando un processo di grande interesse i cui esiti saranno da verificare negli anni futuri. Il teatro di parola in Inghilterra non ha mai subito battute d'arresto. Anche negli anni Settanta, quando la scena europea era quasi totalmente dominata dalle ricerche del teatro-immagine, il patrimonio di "luoghi" connessi alla sua pratica - dalle scuole (basti pensare ai corsi creati e diretti da David Edgar all'Università di Birmingham e ai molteplici interventi didattici e di scambio con autori di altri paesi del Royal Court) ai teatri (gli spazi "upstairs", intesi come luoghi di verifica e messa a punto della potenzialità teatrale di un autore) - è rimasto inalterato.

È indubbio che i media, come avviene periodicamente secondo un imperscrutabile calendario di corsi e ricorsi storici, dedichino ormai in tutto l'occidente una attenzione diffusa e un po' sospetta al "giovane" creatore (letterario, cinematografico, artistico, teatrale etc.), che talvolta si rivela una vera e propria "caccia" al debuttante, non priva di ovvi aspetti radicalmente negativi. Ciò che differenzia la cultura inglese attuale dal resto del panorama europeo è l'ampiezza del ricorso al teatro come mezzo espressivo. I nuovi drammaturghi raccontano con forme espressive differenti un'idea di società che è soprattutto un'idea di linguaggio teatrale. Ogni analisi politica e sociale avviene (questo vale ovviamente per gli scrittori più interessanti) nel processo di creazione linguistica, con una ampia gamma di riferimenti alla tradizione teatrale messi in gioco nel rapporto, spesso traumatico, con l'attualità.

British Renaissance

Capofila di questa tendenza è Martin Crimp, attento conoscitore della drammaturgia europea contemporanea (ha tradotto tra l'altro recentemente nel quadro della "French Season" in corso a Londra *Le sedie* di Eugene Ionesco, *Roberto Zucco* di Bernard-Marie Koltès e *Encore une année pour rien* di Christophe Pellet) che indaga con uno sguardo allo stesso tempo clinico e appassionato le storture della filosofia esistenziale tardo-capitalistica, narrando la trasformazione delle persone da individui in merci di scambio, ormai incapaci di decidere del proprio destino, in balia di forze economiche imperscrutabili. *Il trattamento* e soprattutto il recentissimo *Attentati alla vita di lei*, giocano in prima istanza sull'ambiguità delle parole: nel primo caso "treatment" allude sia al trattamento

cinematografico di cui parlano i creativi impegnati ad acquistare - letteralmente - le vite di persone che hanno bisogno di denaro per trasformarle in storie vendibili all'industria dello spettacolo, sia alle sevizie subite dalla protagonista; nel secondo *attempts* indica sia i tentativi di suicidio messi in atto dalla protagonista, quanto gli "attentati alla vita di lei" che tutti compiono nella quotidianità ogni qual volta qualcuno tenta di restringere la sua esistenza ad un significato univoco e di racchiuderla in un cerchio di certezze che ne cancelli le molteplici possibilità di sviluppo. *Attentati alla vita di lei* è tra i più importanti testi inglesi recenti ed è un convincente esempio di un modello di struttura per cui può essere mutuato dalla critica letteraria l'aggettivo "antiromanzesco", che ha un antecedente illustre ne *Il tempo e la stanza* di Botho Strauss. In *Attentati Crimp* declina infatti la partecipazione appassionata all'esistenza della sua inafferrabile protagonista (che diviene di volta una rifugiata bosniaca, una pornstar, un'automobile etc.) in una serie di quadri che svariano dal divertissement alla tragedia esibendo una straordinaria abilità e ricchezza espressiva nella determinazione di una unità tematica che connette autorevolmente le tessere di un mosaico formale ricchissimo e polimorfo.

Sarah Kane è però l'autrice a cui è più legata la vulgata giornalistica della "British Renaissance" teatrale, in primo luogo a causa dello scandalo suscitato dal suo debutto con *Blasted*. L'argomento, ormai ampiamente noto anche al pubblico italiano, grazie alla mes-

A pag. 37, un'immagine elaborata dal manifesto *New connections - New Plays for Young People*, progetto del Royal National Theatre presentato all'edizione 1997 di Intercity London. In questa pag., in alto, gli attori di *Blasted* di Sarah Kane, regia di Barbara Nalvi e, in basso, l'autrice inglese Naomi Wallace.



sinscena di Barbara Nativi e alla pubblicazione in *Nuovo Teatro Inglese* edito da Ubulibri, narra un brutale scorcio bellico in cui sono presenti memorie brucianti della guerra serbo-bosniaca e di altre tragedie del Novecento come terribili scene di violenza quotidiana. Questo testo, è stato con eguale passione contestato da critici di quotidiani (in testa Jack Tinker del *Daily Mail* con l'ormai celebre *A disgusting feast of filth* che il Royal Court ha spiritosamente preso a titolo della sua stagione teatrale 1997-1998) e difeso da voci illustri del teatro inglese (Edward Bond, Caryl Churchill, David Edgar, Harold Pinter). Lo scatenamento dei media con il coinvolgimento, inedito per la scena inglese, di numerosi tabloid in genere specializzati in reportage piccanti sulla Royal Family, ha creato una situazione di attenzione probabilmente irripetibile, ma ha di fatto anche segnato la nascita di un nuovo e indubbio talento teatrale. La Kane negli anni seguenti ha dato prova di una reale poliedricità di interessi drammaturgici: ha infatti scritto *Phaedra's love* (in cui ha debuttato anche come regista) e *Cleansed* di prossima rappresentazione presso il Royal Court, ha iniziato con il cortometraggio *Skin* ad operare come sceneggiatrice ed ha firmato la regia di un *Woyzeck* nell'ambito di un Festival Büchner realizzato al Gate Theatre nei mesi scorsi. È indubbio che il suo teatro trova dei riferimenti forti nella tradizione elisabettiana (la scena cruenta dell'accecamento di *Blasted* palesemente ripresa da *Re Lear* e l'adattamento senecano di *Phaedra's love* ne sono una conferma) e se dalla reinterpretazione di questa eredità derivano talvolta eccessi retorici e ridondanze tematiche, d'altro canto la forza linguistica e la ricchezza metaforica del suo parlato teatrale superano per gran parte questi aspetti in un discorso unitario di grande vigore espressivo che si confronta continuamente con l'attualità.

Gli incubi di un bambino

L'autrice ha più volte dichiarato di rifiutare l'appartenenza alla cosiddetta "angry generation" di cui è allievere Irvine Welsh (l'autore di *Trainspotting* - di cui ha realizzato anche un fortunatissimo adat-



tamento teatrale - e di *Ecstasy*) e di sentirsi invece vicina ad una linea di sperimentazione linguistica di cui fanno parte oltre a Crimp anche autori come i due scozzesi David Greig (autore di *Europa e Timeless*, eccezionale successo all'ultimo festival di Edimburgo) e David Harrower (geniale sperimentatore linguistico nel dramma *Knives in hens*). È indubbio che tensioni sperimentali analoghe appartengono però anche ad altre voci, apparentemente più defilate, che elaborano differenti modelli di reazione ad analoghe sollecitazioni. Naomi Wallace è una scrittrice americana ormai stabilmente residente in Inghilterra che ha elaborato in un gruppo rilevante di opere per la scena una dolente e partecipata cronaca della vita ai margini del sogno americano, in cui trovano spazio memorie del Vietnam e della Guerra del Golfo (*In the heart of America*) così come dello sfruttamento selvaggio nella prima industrializzazione (*Slaughter City*). Nei suoi testi è evidente l'origine poetica della sua ricerca linguistica (palese anche nella sceneggiatura di *Lawn Dogs*, film di John Duigan che ha ottenuto enorme successo all'ultimo London Film Festival) e le immagini di passione, dolore e morte si concretizzano infatti in una visionaria sintesi lirica per ellissi o per improvvise rivelazioni sullo sfondo di una quotidianità alienata.

Infine Philip Ridley, pittore, cineasta, narratore oltre che drammaturgo, racconta gli incubi di una società in disgregazione in cui lo sguardo che osserva implacabilmente è quello di un bambino (come il memorabile Seth Dove protagonista del cult-movie *Riflessi sulla pelle* o il Jake del delizioso *Sparkleshark* commissionato all'interno dell'eccezionale progetto di teatro per ragazzi BT National Connections, di cui andrà in scena nel prossimo gennaio all'Hampstead Theatre di Londra una riscrittura in chiave "adulta": *Apocalyptic*) o di una persona che non vuole staccarsi dall'infanzia (i due fratelli de *Il killer Disney* o il protagonista turbato da ossessioni mistiche del film *Passion of Darkly Noon*). Voci estremamente diverse per raccontare un rapporto complesso con la realtà in cui non esiste più alcuna garanzia di sociabilità o di pacifica convivenza. La rabbia, se si vuole ancora una volta riutilizzare questa espressione ormai talmente banalizzata da divenire un passe-partout, è quindi nel linguaggio e si identifica con la sua manipolazione e ricomposizione. Nella ricerca di una nuova parola scenica si giocano gli itinerari più interessanti del nuovo teatro inglese, in un rapporto non pacifico ma spesso proficuo fra tradizione e innovazione, tra fuga nel sogno e dimora nell'incubo, tra rivisitazione mitica e cronaca d'attualità sociale e politica. ■



In alto, la giovanissima autrice Sarah Kane e, in basso, Mark Ravenhill, autore di *Shopping and Fucking*.

Inghilterra/2

Drammaturgia "rurale" e scuole di formazione

di Maggie Rose

Negli ultimi anni, uno degli aspetti più interessanti del teatro britannico è stato l'emergere di una folta schiera di giovani drammaturghi di età compresa tra i venticinque e i trent'anni. Era dalla fine degli anni Cinquanta che non si assisteva a nulla di simile. Martin McDonagh (*La bella regina di Leenane, Lo storpio di Inishmann*), David Greig (*L'architetto, Senso unico, Sognando Caledonia e Senza tempo*), Mark Ravenhill (*Shopping and fucking e Faust*), Sarah Kane (*Blasted/Dannati e L'amore di Fedra*), Diane Samuels (*Kindertransport*), Shelagh Stephenson (*La memoria dell'acqua*), Brian James Ryder (*La canzone del soldato*), David Harrower (*Galline accoltellate*) sono senz'altro gli esponenti di maggior spicco di questa nuova ondata. Se è impossibile fare affermazioni di carattere generale a proposito di scrittori diversi tra loro per collocazione ideologica e per provenienza culturale e geografica, ciò che sembra in qualche modo accomunarli è un atteggiamento disincantato verso la società e la politica a cui si va ad aggiungere una profonda sfiducia nei valori della famiglia, distaccandosi nettamente dai drammaturghi delle generazioni precedenti come Wesker, Hare e Griffiths. Un cinismo diffuso forse imputabile al fatto che la maggior parte di loro è cresciuta durante il ventennio conservatore, con Margaret Thatcher prima e John Major poi alla guida del paese.

Drammaturghi scolari

Sono stati spesso teatri come il Royal Court e il Bush di Londra o il Traverse di Edimburgo, noti per l'impegno dedicato allo sviluppo

della nuova drammaturgia, ad offrire un trampolino di lancio a molti di questi scrittori. In Gran Bretagna il numero di drammaturghi di talento è sempre più cospicuo e questo non certo per caso, ma per merito di programmi di formazione rigorosi. Ogni anno il Royal Court organizza in tutto il paese laboratori di scrittura rivolti a ragazzi in età scolare nell'ambito di un progetto finalizzato a scoprire talenti precoci. I migliori dieci drammi, scritti da studenti tra i nove e i diciassette anni, vanno in scena a Londra durante un

breve festival ospitato dallo stesso Royal Court e vengono interpretati da attori professionisti, consentendo ai giovani vincitori di veder rappresentati i loro testi al meglio delle possibilità.

Forme di assistenza pratica e di sostegno economico come queste vengono offerte anche a scrittori adulti. Il Royal Court, il Bush, la Royal Shakespeare Company, il Royal National Theatre e diversi altri teatri del paese ospitano un "drammaturgo interno", una persona cioè che viene stipendiata per uno-due anni per scrivere testi e collaborare con la compagnia e che per tutto questo periodo ha la possibilità di mettere alla prova i suoi lavori e talvolta di allestirli. Sono molto frequenti anche i concorsi di drammaturgia, come quello organizzato dal Warehouse di Croydon (Londra) che si conclude con un

festival durante il quale i testi premiati vengono presentati al pubblico. Un'altra forma di concorso innovativo è quello dedicato ai monologhi dall'Etceteras Theatre di Londra con risultati spesso affascinanti.

Negli ultimi decenni anche le università britanniche hanno cercato di incoraggiare gli studenti a sviluppare la propria creatività nel campo della scrittura. In tutto il paese i dipartimenti di teatro e di letteratura inglese prevedono una serie di programmi grazie ai

Teatri, università e istituti scolastici offrono numerose opportunità a chi vuole dedicarsi alla pratica della scrittura scenica - L'altra faccia dell'"angry generation": l'Irlanda di McDonagh e la Scozia di Harrower

quali gli studenti possono acquisire esperienza nei diversi ambiti dell'attività teatrale: storia del teatro, recitazione, regia, gestione organizzativa e, non ultima, drammaturgia. Ai corsi post-laurea come quello prestigioso dell'Università di Londra (Royal Holloway and Bedford New College) se ne affiancano altri di più recente istituzione e più orientati verso la scrittura creativa, come quello diretto dal drammaturgo-docente David Edgar all'Università di Birmingham.

La Regina d'Irlanda

I più trasgressivi e controversi tra i nuovi autori sono senz'altro Sarah Kane e Mark Ravenhill. Diverso, invece, il caso di altri due giovani, immersi nella vita rurale delle piccole comunità dove altre sono state le ripercussioni della rivoluzione industriale: Martin McDonagh, nato in Irlanda occidentale, ma da sempre residente a Londra, e David Harrower, che vive a Glasgow ma è originario delle Highlands.

La bella regina di Leenane di McDonagh (prossimamente in scena anche in Italia in una produzione del Teatro di Genova per la regia di Valerio Binasco), che si svolge in una cittadina dell'Irlanda occidentale, è un'intrigante pièce tragicomica la cui ironia amara traspare sin dal titolo. La "bella" è Maureen, una donna di mezza età non sposata che vive un'esistenza profondamente infelice a fianco della madre anziana, malaticcia e possessiva. La situazione si complica quando Maureen ha una fugace relazione con Pato, fatto che inasprisce ulteriormente i già difficili rapporti tra madre e figlia fino al tragico epilogo.

Tutti i personaggi di McDonagh trascorrono la propria esistenza odiando un presente in cui non esistono più amicizia e vita familiare e sognano invece di trovarsi altrove, in genere in America o in Canada. McDonagh sembrerebbe descrivere le conseguenze odierne di quanto già indicato da Synge e Joyce (*Gente di Dublino*), e più recentemente, da Brian Friel (*Traduzioni e Philadelphia, eccomi!*): la progressiva distruzione dell'Irlanda, del suo linguaggio, del suo modo di vita e dei suoi specifici valori comunitari ad opera della dominazione britannica. Al contempo, la violenza e l'assoluta crudeltà mostrate da Maureen verso la madre sembrano rimandare a problematiche più vaste. Questa relazione madre/figlia è una vera e propria tragedia al femminile in cui una donna tortura e uccide un'altra per trovarsi poi completamente sola al termine della pièce (al funerale della madre si presentano solo in due, a dimostrazione di come a Leenane sia morto lo spirito comunitario).

Fervore scozzese

Anche la Scozia ha prodotto diversi nuovi drammaturghi negli ultimi anni e questa tendenza sembra destinata a rafforzarsi ulteriormente a seguito del-

l'approvazione della devoluzione e del fervore culturale e intellettuale che anima oggi il paese. Tra le fila dei nuovi autori scozzesi spicca David Harrower, vincitore quest'anno del primo premio al Fringe di Edimburgo con *Galline accoltellate*. La pièce, già rappresentata in Germania, è prossima ad uscire in traduzione italiana e nelle lingue scandinave ed è imminente una tournée a New York. Come se non bastasse, ad Harrower sono già stati commissionati nuovi lavori dal National Theatre e dal Royal Court. La didascalia iniziale di *Galline accoltellate* indica semplicemente «Un posto di campagna. Una casetta in fondo a un paesino. Sera», lasciando non specificati il periodo e la nazione. L'allestimento di Howard è di grande suggestione: una scena tutta cosparsa di argilla brunita, completamente spoglia ad eccezione di qualche masso e la ruota di un mulino. Come McDonagh, Harrower preferisce concentrarsi sugli abitanti delle campagne anziché sulla città, ritraendo inoltre situazioni rurali dove è ancora molto forte il legame con la terra e con la natura. Ad un primo livello, i protagonisti di Harrower una Giovane Donna, suo marito Pony William e Gilbert, un mugnaio costituiscono il classico triangolo adulterino: la moglie si innamora di Gilbert e insieme uccidono il marito. Con questa storia di passioni travolgenti Harrower si dimostra uno tra i pochi scrittori della sua generazione a non essere troppo cinico da non riuscire ad esplorare, oltre alle conseguenze devastanti della passione, anche il suo potenziale metamorfico. Altro elemento che distanzia Harrower dalla maggior parte dei suoi coetanei è l'interesse per le tematiche religiose. Sono soprattutto la donna e Gilbert ad intraprendere un'indagine epistemologica, ed è lei in particolare a ricercare il linguaggio, o meglio un linguaggio, con cui descrivere tanto il mondo esterno quanto la propria interiorità: fornendo, in ultima analisi, una risposta religiosa a quello che è sostanzialmente un anelito spirituale. «Mi basta solo spingere i nomi dentro alle cose che ci sono come quando spingo il coltello dentro al ventre della gallina. È così che capisco che c'è dentro Dio». È proprio la donna a conoscere un'evoluzione nel corso della pièce: dopo aver ucciso il marito che le impediva di crescere, trova attraverso Gilbert la propria strada e la speranza nel futuro. «Ecco moglie-cavallo. Scrivi quello che sai, scrivi quello che vedi». Dalla battuta conclusiva di Gilbert traspare un ottimismo verso il futuro, una fiducia nella forza della parola e della poesia decisamente rincuoranti nel malessere in cui ci troviamo immersi alle soglie del nuovo millennio. ■

Indirizzi utili:

- Royal Court Theatre, direttore Elyse Dodgson, Royal Court Downstairs, St. Martin's Lane, London WC2N 4BG, Inghilterra, tel. 0171/565.50.50, fax 0171/565.50.02.
- Croydon Playwriting Group, Warehouse Festival, direttore Rose Marie Vernon, Warehouse, Dingwall Road, Croydon, CRO2NF, Inghilterra.
- Traverse Theatre, Playwriting Programme, Cambridge Rd., Edinburgh, Scozia, tel. 0131/22.83.223.

Francia



La violenza dell'oggi nel canto dell'epopea

di Carlotta Clerici

Disgusto, distruzione, marginalità, orrore grottesco e gratuita violenza, vomito, sangue e sperma, *pulp*, *trash*... Il giovane teatro francese non sembra esserne particolarmente attratto, con l'eccezione di Xavier Durringer, giovane (classe 1963) autore-regista-attore-direttore di compagnia. Ed è proprio per questo, forse, perché diverso dagli altri, che Durringer ha destato ai suoi esordi e continua a destare tanto scalpore e tanti consensi. Prendiamo alcuni stralci di recensioni dei suoi spettacoli:

«È crudo, è selvaggio, fa male, è fortissimo»; «Una storia che va dritta allo stomaco»; «La dice lunga sullo smarrimento dei giovani marginali»; «Una critica alle società che generano delle minoranze, degli spostati, degli sradicati». Dalla prima pièce nel 1988, *Une rose sous la peau*, al recente *Polaroid*, andato in scena in novembre in un teatro della periferia parigina, il Théâtre 71, Durringer esplora la realtà dei giovani di oggi, in un contesto urbano o suburbano. Una realtà fatta di degrado fisico e mentale - sesso, alcol e droga - di giornate senza scopo e senza speranze, di disfattismo e violenza; e una realtà portata

Sono i giovani autori-registi l'elemento più vitale della scena francese di questi anni - Il mondo contemporaneo, con i suoi scenari di emarginazione e trivialità, trova espressione in raffinate elaborazioni letterarie - Bandita la quotidianità a favore dei grandi temi esistenziali

sulla scena in presa diretta. In *Polaroid*, ad esempio, sequenza di dieci istantanee, dieci scene slegate tra loro (i testi di Durringer non hanno una vera e propria trama perché raccontano la banalità e il vuoto quotidiano del mondo di oggi) vediamo la ragazza ribelle alle regole della società, quella che si fa strada a forza di minigonne e scollature e quella si sente rassicurata dai vestiti costosi che porta addosso, un tipo in sedia a rotelle che campa vendendo scarpe rubate, un altro che, per denaro, balla vestito da donna in una discoteca di quart'ordine, un altro ancora con l'aria da teppista arrabbiato con tutto e con

tutti, e così via.

Whisky e spinelli

Eppure il risultato è debole, sembra che Durringer abbia paura di spingersi troppo in là. I suoi personaggi hanno spesso una bottiglia di whisky in mano ma completamente ubriachi non lo sono mai, quando si drogano fumano qualche spinello, di tanto in tanto

estraggono una pistola ma non sparano e fanno sesso per fare sesso ma sognano il grande amore. Non fanno paura, non sono cattivi, non sono violenti, non sono disperati. Sotto le apparenze di teatro trash, le pièce di Durringer raccontano un certo malessere esistenziale delle nuove generazioni ma non sono, come l'autore stesso le definisce, «una piccola cronaca sociale in cui si parla di coloro di cui si parla poco, degli emarginati». Una vera critica sociale non c'è; non si capisce neppure, esattamente, da dove vengano questi giovani.

Emarginati? Basta fare un giro in alcune periferie parigine per rendersi conto che la realtà è ben più dura di quella dei testi di Durringer che, tra l'altro, utilizzano spesso toni comici (comici, mai grotteschi), alleggerendo ulteriormente

le situazioni. Anche il crudo realismo della lingua, su cui tanto hanno insistito le critiche, ha i suoi limiti: nel linguaggio dei ragazzi che si ascolta tutti i giorni per strada i termini gergali, le espressioni violente o volgari sono più radicali e più abbondanti che nei dialoghi di Durringer.

I testi davvero estremi, violenti e disperati del nuovo teatro francese sono altri e non sono ascrivibili, a mio avviso, alla tendenza *pulp* o *trash*. L'esempio più significativo, in questo senso, è quello di un autore scomparso, quarantenne, lo scorso anno: Didier-George Gabily. Anch'egli, come Durringer e come quasi tutti i giovani autori francesi, al tempo stesso regista e direttore di una compagnia di giovani attori con i quali ha condiviso tutta la sua avventura teatrale, scrivendo per loro i testi e elaborandoli durante lunghi mesi di prove. Già noto per i suoi spettacoli iconoclasti, come *Des cercueils de zinc* e *Enfonçures*, riflessioni incandescenti sulla guerra, Gabily (di cui andrà in scena quest'anno *Contention*) ha fatto epoca, nel 1995, con *Gibiers du Temps*, un trittico di sei ore. Attraverso il filtro del mito (Teseo, Fedra), un mito ormai irrimediabilmente decaduto, *Gibiers du temps* denuncia l'oscena violenza del mondo contemporaneo con una rabbia, una sincerità e un pathos assoluti, sottolineando con humour grottesco la crudeltà delle situazioni.

Apocalisse moderna

Qui si ci sono veri emarginati, uomini a brandelli che si aggrano sulla scena come zombi impregnati di alcool. Qui si c'è pornografia vera, radicale, da peep-show. Qui si c'è vera violenza, odio, disprezzo, morte. Ma la dismisura di questo scenario apocalittico è tale da elevarlo al livello di un'autentica tragedia moderna. E la trivialità del linguaggio viene nobilitata da un'elaborazione letteraria, da una scansione ritmica prossima alla melopea antica che fa di *Gibiers du temps* un poema, definizione valida per la scrittura di Gabily in genere.



A proposito di quest'ultima osservazione, vale la pena citare una dichiarazione di Olivier Py, uno dei più interessanti autori dell'attuale panorama francese: «La scomparsa di Jean-Luc Lagarce e di Didier-Georges Gabily mi ha fatto capire che non possiamo essere una generazione priva di poemi drammatici. [...] L'analisi non deve prendere il posto del canto. È per questo che cerco di scrivere dei poemi, non dei testi». Ed è proprio la tendenza al poema la caratteristica più evidente del giovane teatro. Py, trenta-

due anni, da *Gaspacho, un chien mort* a *La servante*, commedia umana in 5 parti - spettacolo di 24 ore andato in scena a Avignone nel '95 - a *Le visage d'Orphée*, atteso a Parigi questa stagione, scrive testi poetici a sfondo esistenziale, sorta di epopee in cui i grandi temi - la vanità degli esseri umani, la guerra, l'attesa di una vita più alta, Dio, l'amore - vengono affrontati con leggerezza e freschezza

attraverso il mito e la parabola, la metafora e la fiaba, in un clima tra l'infantile e il rituale. I personaggi parlano dei massimi sistemi con semplicità e innocenza, ragionando delle loro personali esperienze, del loro percorso iniziatico attraverso il mondo e bandendo dai discorsi il quotidiano.

Linguaggio lirico

E anche per il citato Lagarce (che con Py aveva lavorato a lungo: avevano recitato l'uno nella compagnia dell'altro) si può parlare di scrittura poetica e di riflessione esistenziale. Anche i suoi testi (si possono citare *Demiers remords avant l'oubli*, *Histoire d'amour*, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, andato in scena la scorsa stagione) esplorano i grandi temi - la vita, l'amore, la morte, le relazioni tra gli esseri umani, la solitudine - evitando il quotidiano, l'attualità, l'indagine sociale. Certo, le differenze da Py sono notevoli. La freschezza dell'epopea lascia il posto a un dramma intimo dagli accenti teneri e disperati, un dramma privo di azione in cui i personaggi parlano incessantemente senza mai affrontare in maniera diretta l'essenziale ma girandovi attorno, sfiorandolo, evocandolo. Non c'è una vera trama, un vero sviluppo della situazione. La scrittura procede per frammenti; attraverso la giustapposizione di lunghi monologhi e dialoghi fatti di battute corte, spezzate, la parola finisce col prevalere sulla situazione, sui personaggi. L'elaborazione lirica del linguaggio è tale che la parola viene sottratta alla realtà e arriva alla saturazione. Una scrittura, quella di Lagarce, comune a molto teatro contemporaneo francese: si possono citare, anche se non sono più annoverabili tra i "giovani", Eugène Ionesco, Philippe Minyana, Bruno Bayen. E una scrittura che raggiunge talora risultati molto alti ma può rischiare, a volte, l'auto-compiacimento. Si capisce meglio, allora, tornando a Durringer, perché la critica si sia tanto soffermata sull'uso di un linguaggio vero, vivo, autentico e di un dialogo di tipo cinematografico. ■

A pag. 42, un'immagine del francese Théâtre des Osses e, in questa pagina, Polaroid, spettacolo di Xavier Durringer (foto: Jean-Louis Crémont).

Sostegni agli autori

La scrittura teatrale spunta dalla borsa di studio

Non si può dire che manchino, in Francia, gli sforzi per stimolare e sostenere la scrittura teatrale. Il Ministero della Cultura, attraverso la Dts (Direzione del Teatro e degli Spettacoli) commissiona ogni anno una ventina di testi, a ciascuno dei quali vengono assegnati 40.000 franchi (12 milioni di lire). La proposta di commissione deve venire da un'impresa teatrale sovvenzionata dal Ministero, e l'autore deve essere riconosciuto come professionista (deve cioè essere un autore teatrale che abbia già un testo pubblicato o rappresentato da una compagnia professionista, oppure uno scrittore rinomato che debutta nella scrittura teatrale). Avere ottenuto la sovvenzione non impedisce all'autore, una volta scritto il testo, di presentare la domanda di aiuto alla creazione drammatica, che consiste in una sovvenzione per la messinscena del testo o di un "aiuto di incoraggiamento" all'autore: 30.000-50.000 franchi (9-15 milioni) per continuare il lavoro di scrittura o per partecipare alla produzione dell'opera.

Altri aiuti, sotto forma di borse, provengono dal Centro Nazionale del Libro, dipendente anch'esso dal Ministero. Interamente votato al sostegno della scrittura teatrale è lo Cnes (Centro Nazionale delle Scritture dello Spettacolo): installato nella Chartreuse di Villeneuve-Les-Avignons, vi accoglie gli autori perché possano dedicarsi interamente alla scrittura. Lo Cnes si occupa in seguito della promozione dei testi nati durante tali soggiorni. Una legge del 3 luglio 1985 ha stabilito ulteriori forme di sostegno alla creazione, che si rivolgono in particolare ai giovani. Per quanto riguarda la scrittura, l'Associazione Beaumarchais della Sacd (Società degli autori e compositori drammatici) assegna ogni anno una sessantina di borse. L'Associazione si occupa in seguito di promuovere i testi inviandoli ai professionisti accompagnati da una lettera di motivazione, e attraverso letture, mises en espace, aiuti alla produzione. Di grande aiuto ai giovani autori è il

Théâtre Ouvert, Centro Drammatico Nazionale fondato nel 1971 da Loucien e Micheline Attoun allo scopo di promuovere e stimolare la creazione di testi contemporanei. Il Théâtre Ouvert organizza spettacoli, *mise en espace* o letture di testi inediti, ne commissiona di nuovi, provvede alla pubblicazione.

Bisogna ricordare infine l'associazione della casa editrice Théâtrales, sovvenzionata dal Ministero della Cultura: i testi scelti dal comitato di lettura vengono diffusi tra i professionisti e presentati in un repertorio annuale con riassunto e numero di personaggi.

Una volta al mese, inoltre, viene proposta la lettura di un testo in presenza dell'autore e, sempre una volta al mese, è organizzato un incontro tra autori, editori, registi, attori, traduttori. *Carlotta Clerici*

Teatri 90: Il edizione a Milano

Torna a Milano, dal 20 febbraio al 1° marzo, la rassegna "Teatri 90festival", dieci giorni di spettacoli dell'ultima generazione teatrale italiana. La manifestazione occuperà luoghi istituzionali (Teatro Franco Parenti, Teatro dell'Arte) e non (Accademia di Belle Arti, Bicocca degli Arcimboldi, Rotonda della Besana, Triennale, Leoncavallo). Per alcuni gruppi si tratterà di un ritorno, in quanto già presenti alla prima edizione: è il caso del Teatro del Lemming, di Masque Teatro, di Motus + Lost Legion, I.V.A.N. e Accademia degli Artefatti. Debutto milanese, invece, per un'altra decina di compagnie: Kinkaleri, Laminarie, Terza Decade, Aura Teatro, Compagnia Rossotiziano, L'Impasto, Compagnia Bobby Kent & Margot, Teatro Aperto, Tanti Così Progetti, Gemma Galgani Wounds/Giovanni Rossetti e Max Papeschi & company. Queste formazioni coabiteranno al Teatro Franco Parenti e al Teatro dell'Arte dove sarà possibile assistere a più lavori in sequenza. Una sezione dedicata al teatro-danza vedrà in scena le compagnie di Monica Francia, Rebecca Murgli, Michele Di Stefano, Rose Rosse Internazionali, Silvia Traversi e Maria Carpaneto.

È confermata la formula dell'osservatorio che seguirà tutta la manifestazione e che, in conclusione, si incontrerà con i gruppi partecipanti in una tavola rotonda aperta al pubblico. "Teatri 90festival" è un progetto a cura di Antonio Calbi in collaborazione con il Settore sport e giovani e il Settore cultura e spettacolo del Comune di Milano, la Provincia di Milano, il Teatro Franco Parenti, il Centro di Ricerca per il Teatro, l'Etì, la Pirelli e la Telecom. ■

Balcani

La giovinezza forzata della scena post bellica

di Mimma Gallina

La scomparsa della generazione di mezzo a causa della guerra ha lasciato ai giovani il compito della ricostruzione - Ovunque nuove leggi sul teatro e riassetto organizzativo - Lubiana, Pola, Mostar, Sarajevo, Nitra: tanti festival per ricominciare

Se passeggiate per le strade di Zagabria, sarete sorpresi dal grande numero di giovani. Il fattore demografico, che forse non è causa ultima delle guerre nei Balcani (la guerra come "area di parcheggio" potremmo dire parafrasando il famoso slogan del sessantotto sull'università), ridimensiona un po' la sensazione di un'invidiabile presenza giovane nei teatri. Resta comunque il fatto, che in Slovacchia come in Slovenia, in Croazia o in Bosnia, vedere i

propri testi abitualmente rappresentati a trent'anni, e, alla stessa età, aver realizzato una ventina di regie, è normale.

Non dimentichiamo, innanzitutto alcune particolarità strutturali e storiche di questi sistemi: la prevalente stabilità e il conseguente alto numero di allestimenti, i rapporti di lavoro (attori e tecnici sono - o erano - dipendenti pubblici, il che significa, fra l'altro, che, di norma, vanno effettivamente in pensione), il valore attribuito alla formazione, con una forte preselezione, ma anche con un collegamento diretto fra istituzione scolastica e teatrale (solo chi esce

da un' Accademia lavora - o lavorava - ma in compenso tutti, o quasi, i diplomati lavorano, anzi lavoravano).

Non per questo la situazione era - ed è - considerata soddisfacente: lo spazio concesso ai giovani, non significa spazio al nuovo, un po' perchè questo spazio è comunque "gerarchico" e subordinato a linee, tendenze, regole del gioco spesso assai rigide, un po' perchè le Accademie, portano ad una formazione, per l'appunto, accademica, anche se sempre di alto livello.

Rivoluzione legislativa

Attualmente, in tutti i paesi "ex" (del patto di Varsavia in questo caso), è in atto un'evoluzione degli assetti legislativi: i sistemi teatrali attraversano una fase di trasformazione veloce e non uniforme. Quasi tutti i paesi dell'area centro-europea hanno recentemente espresso, o stanno elaborando, nuove leggi sul teatro, che spesso modificano drasticamente i quadri istituzionali: la Croazia ha emanato una nuova legge nello scorso aprile, privatizzando in larga misura istituzioni e rapporti ma individuando comunque una serie di ammortizzatori e fattori di continuità; la Slovenia, che apparentemente mette sullo stesso piano pubblico e privato, di fatto aiuta pochissimo i gruppi indipendenti; la Slovacchia ha decentrato i finanziamenti, e il governo sembra intenda mantenere il controllo sulle nomine e tenta di introdurre criteri di mercato in un sistema essenzialmente pubblico; la Repubblica Ceca ha trasferito denaro e scelte di finanziamento ai Comuni, ribaltando di fatto il sistema teatrale, soprattutto praghese, limitando la competenza statale unicamente al Teatro Nazionale; l'Ungheria ha ampiamente incentivato la privatizzazione; la Macedonia sta per emanare una legge che rivoluzionerà il sistema e da cui gli operatori più ottimisti si aspettano, soprattutto, una mazzata alla burocrazia.

Si tratta di paesi che hanno investito grandi energie e risorse nello spettacolo, e si trovano ora a cercare la propria strada fra logiche di mercato che, dallo spettacolo "dal vivo", inteso prioritariamente

come servizio con funzione educativa, sembrano quanto mai distanti. Ne escono, di solito, particolarmente indeboliti i riferimenti istituzionali (i teatri statali o comunque pubblici, i centri di formazione, accademie, università), ed è messa in discussione qualunque forma di certezza professionale ed economica, e anche il "prestigio" sociale delle professioni artistiche. Se la precarietà (costituzionale per lo spettacolo in Italia), è grave in occidente, diventa drammatica in situazioni già "garantite", oggi caratterizzate da contrazione occupazionale e da un'evoluzione scioccante dei rapporti di lavoro. Come rispondono le nuove generazioni a questa evoluzione? Come cambia la condizione, l'atteggiamento, la professione dell'attore? Quali evoluzioni produce sul piano artistico e organizzativo? L'analisi dei paesi dell'Europa centro-orientale è estremamente interessante anche per l'apparente contraddizione che esprime.

Da un lato si sviluppano nuove forme organizzative, agili e svincolate dalle istituzioni, caratterizzate dalla riscoperta di un teatro "povero", e attento ad individuare un "proprio" pubblico (e un proprio "mercato"). Queste espressioni, di cui non possiamo prevedere la "speranza di vita", stanno contribuendo a svecchiare le istituzioni "medie": pensiamo ad esperienze croate (come la compagnia Exit di Zagabria, che raccoglie sotto la sua sigla esperienze e gruppi diversi di teatro di ricerca con grande successo di pubblico, un buon riscontro distributivo presso le istituzioni - con coproduzione e ospitalità - e anche un conseguente apprezzabile risultato economico), slovene (come il Festival Exodus di Lubiana, filiazione, decisamente sperimentale, del Teatro Mladinsko), macedoni (come il primo gruppo "privato" in assoluto del paese, Mala Stanica, di Skopje un'utopia di giovani neodiplomati, ma anche del Ministro della Cultura, Slobodan Vikowski, regista e docente all'Accademia), slovacche (come la compagnia Stoka di Bratislava, certo non giovane, ma strenua-

mente di opposizione, sicuramente non amata dal governo).

Lo stile yuppie

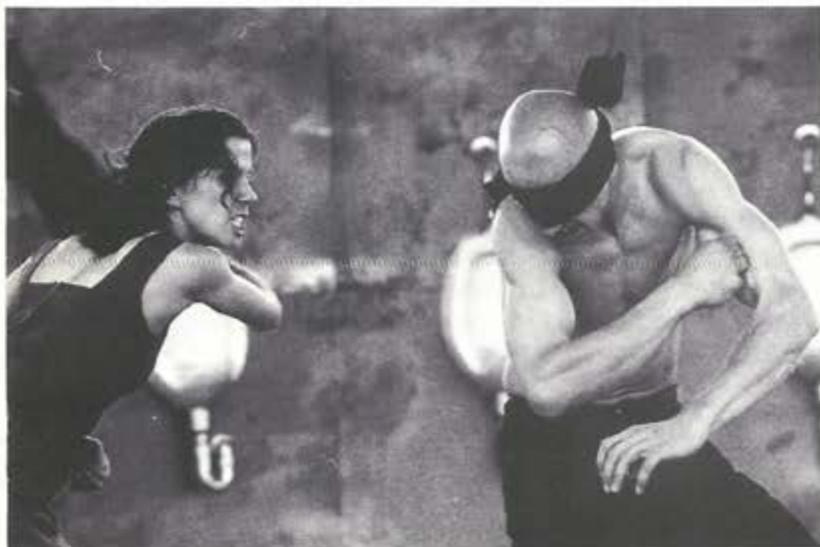
Dall'altro, si moltiplicano le interpretazioni "occidentali" della competitività, con forme di rincorsa al prodotto di successo, e l'affermazione di vocazioni manageriali insospettabili (o che forse il socialismo reale, aveva solo momentaneamente represso): emblematico il revival del musical di tipo anglosassone in Ungheria (terra di commedia brillante e operetta), o il boom del teatro "per turisti" a Praga, che spesso e volentieri fa capo a giovani attratti dal modello "yuppie" e altrettanto spesso è uno sbocco occupazionale.

Mentre per ora le grandi istituzioni (i teatri nazionali) non sembrano essere ricettive ai mutamenti, le istituzioni intermedie (intendiamo i teatri pubblici, municipali, o privatizzati soprattutto delle aree metropolitane, e i festival), stanno traendo profitti dai cambiamenti e dalle pressioni giovanili (esterne o interne), sburocrazzandosi, inventandosi nuove forme di managerialità e modi di produzione con le inevitabili evoluzioni estetiche.

Tutto ciò rende quest'area geografica un laboratorio, un osservatorio di eccezionale interesse. Sorprendente è la vocazione alla coproduzione e all'apertura internazionale di queste realtà: penso al già citato Mladinsko (uno dei teatri pubblici della città di Lubiana), una vivacissima fucina artistica, che, già da qualche tempo, sta destrutturando e reinventando i suoi modi di operare, contribuendo con il suo drappello di registi intorno alla trentina ad un'evoluzione molto interessante del Teatro Sloveno. Ma anche ad alcune istituzioni "intermedie" di Zagabria: come il Teatro &TD, generoso con registi, attori, autori giovani o giovanissimi, sempre alla ricerca di nuovi testi, nuove idee, nuovi partners all'estero, o come il ZKM (Zagrebacko Kazaliste Mladih, il Teatro dei Giovani: uno dei principali riferimenti della tradizione e della scena contemporanea croata) con la sua "managerialità" giovane, e i qualche misura anche il Gavella, più tradizionale, ma diretto da un trentenne, attento soprattutto a giovani autori, disponibile a coproduzioni con gruppi indipendenti. Penso anche alla ricostruzione in atto a Sarajevo, che punta tutto sui giovani, in un nuovo, raro rapporto con i vecchi, essendo quasi del tutto scomparsa la generazione di mezzo. E così la leva di artisti che si è formata in Accademia durante la guerra, producendo freneticamente per un pubblico



In alto, foto dello spettacolo *Weddings* di Eva Talska al Théâtre Festival Divadelna Nitra 1994 e, in basso, gli interpreti del progetto multimediale *"Montazstroj"* nello spettacolo *Everybody Goes 2 Disco from Moscow 2* San Francisco del croato Borut Separovic.



sotto assedio (dal '92 al '96), si assume oggi la responsabilità, ma ha anche l'opportunità unica, di ripensare un teatro di pace e tolleranza.

Tutti a Mostar

Il sistema dei festival, infine, si sta articolando ed arricchendo, in quest'area come un po' ovunque, più come soggetto attivo di innovazione, che come rete di "vetrine" e di promozione turistica. Sono infatti proprio i festival a dedicare spazio ai gruppi di recente formazione (non a caso l'età media dei direttori è molto bassa), e ad espressioni amatoriali, a porsi il problema dello svecchiamento della formazione. Penso al già citato Exodus di Lubiana (direttore Tomas Toporisic); al festival-laboratorio di Pola, attivo dal '96, diretto da Darko Lukic, drammaturgo di Sarajevo, che propone un articolato programma di stages i cui esiti sono aperti al pubblico, tenuti spesso da docenti stranieri (commedia dell'arte, clownerie, scrittura scenica, management), e che richiama giovani da tutta la Croazia (ma non solo). O agli incontri internazionali di teatro giovane, Dani Teatra Mladih di Mostar (direttore Sead Djulic), un'impresa apparentemente disperata, che, nello scorso agosto, ha visto la presenza, in una città tragicamente divisa in due, di giovani gruppi provenienti, oltre che dalla Bosnia, anche dalla Svizzera, dagli Usa, dall'Inghilterra, dalla Bulgaria, dalla Polonia, dall'Italia



(premiata la Compagnia delle Belle Donne per lo spettacolo in diverse lingue ispirato al Cabaret tedesco *Liebst du mich oder...?*, scritto e diretto da Sonia Antinori). E penso infine alle "sezioni" dedicate ai giovani di alcuni festival internazionali, come quello di Sarajevo (direttore Dino Mustafic), ripartito nello scorso ottobre dopo cinque anni di interruzione, o quello di Nitra, in Slovacchia, diretto da Darina Karova, dove, nel corso di questi anni, abbiamo visto più numerosi registi "under 30" e una selezione delle proposte dell'Accademia di Bratislava.

Sorprende, a volte, l'energia con cui si impongono alcune compagnie: è stato il caso di almeno due "scoperte" di Mittelfest (il festival di Cividale del Friuli dedicato all'area centro-europea): il gruppo croato Montazstroj di Zagabria, ormai scomparso, che, con la coreografia scatenata *Everybody goes 2 Disco from Moscow 2 San Francisco* divise, nel '95, critica e pubblico, spiazzando con una violenza, una crudeltà certo provocatoria, ma di grande sincerità ed emblematica. E sempre sul fronte della danza, di un trentenne di punta del nuovo teatro sloveno (a Cividale e Bolzano nell'estate del '96): Iztok Kovac, con il gruppo En-Knap e lo spettacolo *Sting and string*. Le espressioni non verbali, sono probabilmente quelle più congeniali alle forze



In alto, foto della Compagnia del Bell Dom.

giovani, in aree linguistiche ristrette e a fronte di un grande bisogno di comunicazione e di relazioni internazionali.

Ma su un gruppo particolarmente emblematico vorremmo ritornare, in conclusione: il già citato Exit, presente alla Biennale Giovani del Mediterraneo di Torino e a Parma, con lo spettacolo *Imago* (della Biennale, ricordiamo anche le interessanti creazioni dall'ex Jugoslavia nei settori della moda e delle arti visive) e di cui vogliamo segnalare *Bouncers*, "Buttafuori" dal testo di John Godber, con la regia del quarantenne Matko Raguz, uno spettacolo capace di creare una forte comunicazione fra palcoscenico e platea e di trascinare il pubblico

giovane anche grazie al suo particolare linguaggio (il testo è totalmente "trasferito" e riscritto, con sfumature gergali e dialettali, nelle atmosfere della capitale croata). E giovani sono i quattro protagonisti, che, in un'identificazione totale con i personaggi (un po' come in *Nemico di classe*, o come abbiamo visto recentemente nell'edizione berlinese di *Trainspotting*), materializzano l'analisi sociologica di una generazione, del suo modo di vivere in gruppo, di vestirsi, di parlare e di pensare in un inferno metropolitano di neon, asfalto e droga. Il tutto in un ritmo frenetico e in un gioco esilarante che segnerà per molto il teatro "giovane" croato. ■

altre muse

tutto

Greenaway

di Gigi Giacobbe

La tournée italiana della Prop-Opera - Un ironico inventario ispirato dal lancio delle Voyager - Il cinema malato della "sindrome di Casablanca" - Progetto sul mito di Icaro per Taormina.

Peter Greenaway, 55enne originario di Newport, nel Galles, ma residente a Londra da diversi anni, ha presentato al Teatro Massimo di Palermo, in occasione del Festival sul Novecento, la sua ultima opera *Cento oggetti per rappresentare il mondo*. Greenaway, abito scuro, capelli biondi, sguardo penetrante, ne ha parlato nel corso di un incontro con i soci del Circolo Milani di Messina, diretto da Ninni Panzera. «Un'opera che potremmo legittimamente definire una *Prop-Opera*, un'opera fatta di oggetti scenici (*props*) significativi, dei quali si potrebbe dire che rappresentino il mondo».

HYSTRIO - Rispetto alla prima realizzazione in una grande mostra all'Hofburg e al Semper Depot di Vienna del 1992, sono state apportate delle modifiche qui a Palermo?

GREENAWAY - A Vienna i *Cento oggetti* che comprendevano pure

il mondo in una shopping list

in Italia

la carcassa di un aereo, cento modelli di armature, un neonato, il carro funebre di Francesco Giuseppe, una mosca gigante, una donna addormentata, un facchino impegnato a trasportare cento colli di bagaglio da un punto ad un altro, potevano essere visti da



A pag. 48, Anthony Higgins è Mr Neville in *The Draughtsman's Contract* (I misteri del giardino di Compton House), 1982. In questa pag., Peter Greenaway.

vicino, nei tanti saloni, stanze e scalinate degli spazi espositivi. Qui al Massimo, invece, e sarà lo stesso a Napoli, Roma e Milano nei prossimi mesi, i *Cento Oggetti* sono all'interno di uno spazio teatrale. Il pubblico, in sala, ha così modo di vedere, in settanta minuti, quanto ho catalogato.

H. - *Non uno spettacolo, ma una sorta di installazione?*

G. - Appunto una Prop-Opera, in cui *Cento Oggetti* vengono presentati in una sequenza narrativa scandita dalla voce di Thrope (Micheal Sheen), ad uso degli originari ed innocenti abitanti della Terra, Adamo ed Eva, impersonati da attori nudi e muti (Terrence Roe e Margot Nies) che fungono da intermezzo o da coro silente.

H. - *Come le è nata l'idea di questa Prop-Opera?*

G. - Nel 1977, quando gli americani lanciarono nello spazio le due navicelle Voyager, con una serie di oggetti (117) atti a rappresentare la Terra, nel momento in cui fosse avvenuto il contatto con le "creature verdi". Non condivisi quella scelta, perché nessuno aveva chiesto, a me o ad altri, ciò che ritenevamo potesse essere rappresentativo del nostro pianeta. Ed è per questo che ho redatto la mia *shopping list*, la mia lista

della spesa, non prima, però, di essermi posto degli interrogativi: « Chi siamo? Da dove veniamo? Qual'è il senso della civilizzazione? ». E poi, chiunque abbia visto qualcuno dei miei film - *I misteri del giardino di Compton House* (1982), *Lo zoo di Venere* (1985), *Il ventre dell'architetto* (1986) -, sa che amo fare delle liste, dei cataloghi, per cui mi è parso naturale riprendere questo stile.

H. - *Come mai nei Cento oggetti vi ha incluso la caffettiera, che per lei potrebbe essere la teiera, e il cinema anziché il teatro?*

G. - Sarebbe interessante che ognuno facesse la sua lista. Questa è la mia, ma sono convinto che venticinque, dei miei cento oggetti, verrebbero inclusi nella lista di ognuno, anche nella sua. Per me, potrebbe essere sufficiente una penna (*Estrae una penna Pilot dal taschino*). La osservi: c'è della plastica rigida, quasi un mezzo contraccettivo intrauterino, c'è del metallo, materiali, la plastica e il metallo, con cui si può costruire tutto e c'è la marca, la griffe che ha a che fare con la moda, i vestiti, ecc... e non mancano le lettere che rimandano alla semeiotica e

alla letteratura. La guardi: ha una forma fallica e contiene l'inchiostro, il seme appunto, atto a fecondare la pagina e farvi scaturire le parole. La penna rappresenta la scrittura e può dare l'idea della civilizzazione.

H. - *Spesso, i suoi film sono costellati da numeri; Giochi nell'acqua, in particolare, dove i numeri, anche lì dall'uno al cento, compaiono dovunque, impressi su cose e persone, addirittura sui sederi di due mucche. Per i futuristi il numero era potenza, forza, dinamicità e velocità; per lei, invece, cosa rappresenta?*

G. - In genere, cinematograficamente parlando, non amo il "narrativo": credo che la scrittura, più del cinema, si adatti alla narrativa. Il sistema dei numeri arabi rappresenta, invece, quanto di più universale e conosciuto al mondo. Nel mio cinema ricorro all'arte visiva e utilizzo i numeri, non in senso cabalistico o mistico, ma in senso ironico. Molte persone non colgono l'ironia perché ritengono che giochi ed enigmi siano incompatibili colla produzione di film seri.

H. - *Qual è, al momento, la sua opinione sul cinema?*

G. - Credo che il cinema, come arte, stia morendo. Molti registi sono affetti da quella che definisco "sindrome di Casablanca", nel senso che, ispirandosi ai nostri predecessori, considerano trama e racconto gli elementi centrali della rappresentazione cinematografica. Non credo che un cinema siffatto sia in grado di soddisfare le aspettative e l'immaginazione contemporanea. Basti pensare che il 25% delle persone preferisce la televisione, il CD Rom e Internet al cinema.

H. - *A cosa è imputabile la morte del cinema, in modo particolare?*

G. - Ci sono quattro tirannie che stanno distruggendo il cinema. La prima è quella del testo. La seconda è quella degli attori, ci sono e sono un male necessario. La terza è quella del contesto, della cornice; si deve superare la convinzione di vedere pittura, cinema e televisione racchiusi all'interno di rettangoli. La quarta tirannia è la macchina da presa che non mostra quello che si pensa, ma solo quello che si vede.

H. - *E allora, è tutto da buttare?*

G. - Non tutto. Ejzenstein, il nonno, è stato il creatore. Orson Welles, il padre, è stato il consolidatore. Il primo Godard, il nipote, è stato quello che ha buttato via il lavoro precedente. Poi sono venuti Fassbinder, Herzog, Wenders e con loro si è fermata la creatività nel cinema. Al momento tutti i registi sono degli illustratori, a tal punto che il loro lavoro rischia di apparire secondario. Il cinema di oggi, mi annoia.

H. - *Lei dice di non utilizzare racconti e trame nei suoi film.*

Come si spiegano, allora, i suoi ultimi lavori Prospero's books (L'ultima tempesta) e The pillow book (I racconti del cuscino) che hanno a che vedere con testi o romanzi?

G. - Contengono entrambi la parola libro ma, a parte questo, sono "racconti per immagini". Non devi interrogarti sul significato di un film; piuttosto devi lasciarti trasportare dalle immagini.

H. - *Tornerà in Sicilia?*

G. - Forse per realizzare, nel Teatro Greco di Taormina, un progetto multimediale sul mito di Icaro, *Flying on the water* (Volando sull'acqua). ■

Nel nome di Artaud

L'atletica del cuore alla Vetrina Europa

di Valeria Ottolenghi



« Il nome arabo di Giufà è divenuto richiamo di uccello sfuggente, un coro di madri, figli, spose, malandrini e derubati che chiama, cerca, insegue il Giufà di turno, ognuno scoprendo un suo Giufà inconciliabile con gli altri». Così Marco Baliani, tra le figure più sensibili del teatro contemporaneo italiano, capace di conciliare magistralmente individuo e corallità sulla scena, evoca il personaggio tragicomico, un po' fool, figura di innocente capace di guardare in trasparenza, suscitando ilarità, il mondo intorno e che, moltiplicato nei nomi, ha dato il titolo a uno degli spettacoli più interessanti di Vetrina Europa. *Giufà, Guha, Giochà, Nasreddin Hoca*: perché gli aneddoti che



riguardano questa strana presenza, tenera, stolta, buffa, circolano in un'area geografica che da tutto il Mediterraneo giungono fino in Cina. Baliani ha magistralmente firmato la regia di questo spettacolo nato da laboratori che hanno coinvolto quindici attori di diversa provenienza geografica.

Emozioni della vita, esperienze della scena. E *L'atletica del cuore*: l'attore, la formazione, la produzione è stato il titolo, per la prima

parte un richiamo artaudiano, scelto per la sesta edizione di Vetrina Europa che, promossa dall'Associazione Micro Macro Festival e dal Teatro delle Briciole, si è svolta a Parma, al Teatro al Parco, in novembre. Oltre all'atteso *Giufà*, al Teatro Stabile/Teatro Due, otto sono stati gli spettacoli proposti.

Due autori (Marina Allegri e Nicola Lusuardi) e due registi (Maurizio Bercini e Fabrizio Montecchi) per *Alice nel paese delle meraviglie*, prodotto dal Teatro delle Briciole e dal Teatro Gioco Vita, presentato al Teatro Regio. Forse non ancora amalgamato del tutto tra recitazione d'attore (un po' urlata) e ombre (belle davvero nelle sorprese tra grande e piccolo, vero e finto), le molte, troppe parole hanno fatto sì che l'aspetto onirico si traducesse, specie per il pubblico dei bambini, in smarrimento, perdita di contatto. Altra produzione delle Briciole (oltre

al bellissimo *A occhi chiusi* di Letizia Quintavalla e Bruno Stori di cui si scrive a parte), *Cuore di cane* (da Bulgakov, testo di Marina Allegri e Patrizio Dall'Argine, regia di Maurizio Bercini) non è però spettacolo di teatro ragazzi. Chiassoso e provocato-

In questa pag., al centro e in basso, *Alice nel paese delle meraviglie* del Teatro delle Briciole (foto: Luigi Bussolati).



rio, è interpretato dagli ex partecipanti del laboratorio permanente del Teatro al Parco, che in scena non risparmiano energie, sapendosi mettere in gioco con generosità.

Eventi autonomi, non rivolti al pubblico dei bambini, sono stati anche *L'idealista magico* del Teatrino Clandestino e *Sul coraggio*.

Pasatua che va alla fontana di Sosta Palmizi, presentati nel bel Teatro di Casalmaggiore.

Certamente interessanti per i giovani delle scuole superiori, sono spettacoli colti, raffinati, di grande originalità, ma nati al di fuori delle logiche produttive del settore. E non è una critica: probabilmente per i ragazzi più grandi bisogna immaginare contatti più vivi e diretti con un teatro svincolato da limiti d'età, avendo cura di scegliere tra que-

gli spettacoli che sanno cogliere lo spirito, il linguaggio della contemporaneità.

Un po' noioso il francese *Achille immobile a grands pas*, un gioco di frecce e inseguimenti a partire dal paradosso filosofico di Zenone. Teatro scolastico l'irlandese *Sparkleshark* con gli studenti in scena. Un'analisi a parte meriterebbe infine il belga *Bernadetje*, una fantastica esplosione di energia. Lo spettacolo, proposto da "Le vie dei festival" di Modena e inserito nel programma di Vetrina Europa, è ambientato su un'autentica pista d'autoscontro, ed è colmo di una forza prorompente, di una fisicità che è tensione repressa, rabbia, carica esplosiva da sciogliere attraverso i muscoli.

Oltre alle messinscene, diversi incontri. Ad iniziare da "Il primo giorno. Scuola di teatro a scuola", a cura di Piergiorgio Giacchè, un percorso articolato in quattro tappe con numerosi ospiti, attori, studiosi, operatori teatrali. Mentre con "Entrare in Europa. Modelli di educazione al teatro" si è avuto modo di conoscere le relazioni teatro/scuola in Francia, Belgio e Inghilterra. Per Videovetrina ha avuto luogo un incontro su televisione e teatro relativamente ai programmi televisivi per i ragazzi. Discorsi ancora aperti. ■

A occhi chiusi verso le origini del teatro

Il teatro è memoria antica, mito e rito, all'origine stessa della comunicazione tra gli uomini e la divinità. Ma come è possibile far sentire oggi, in questo nostro presente frantumato, quell'essenza lontana, quando le cerimonie erano esperienze necessarie per il singolo e la comunità? È stata la magica sensibilità teatrale di Letizia Quintavalla (regia e scene) a permettere di raggiungere, insieme a Bruno Stori (testo) e Alessandro Nidi (musiche), quell'intimità di relazione attori/pubblico che non tradisce mai la freschezza, che lascia spazio alla sorpresa, al riso, mentre si è incantati dagli eventi e catturati dal mistero. *A occhi chiusi*, una coproduzione Briciole/Massalia Théâtre de Marionettes di Marsiglia, raccoglie una doppia, preziosa e ardua eredità: lo spazio scenico con gradinata circolare (e relazione ravvicinata con gli spettatori) di *Un bacio, un bacio ancor, un altro bacio* e la fonte d'ispirazione, il libro di Clarissa Pinkola Estés *Con una bambola in tasca*.

Rikiki (Claudio Guain) e Fioca (Flavia Armenzoni), con abiti a strati di sapore arcaico (e si riconosce subito lo stile di Evelina Barilli, capace di mescolare citazioni con ironia e serietà ad un tempo) sono alla ricerca dell'albero da cui ricavare il tamburo che permetterà loro di vedere "a occhi chiusi". Un compito sacerdotale: ma alleggerito dallo spirito dei bambini che giocano ad ascoltare il cuore dell'albero, a sentirne l'odore. Sanno che ci vuole pazienza per scegliere in modo giusto. E loro sono giorni che camminano... Ma c'è qualcosa di ilare, di infantile nel danzare la gioia della scoperta: l'albero li ha chiamati! Questo doppio registro espressivo, d'impegno rituale e gioco, attraversa, senza contraddizioni, tutto lo spettacolo. Si inserisce a questo punto la storia della donna scheletro e i due attori diventano narratori e protagonisti, il padre e la figlia gettata dalla scogliera, il pescatore e la donna scheletro che saprà riprendere vita dall'aiuto, l'ascolto, la fiducia. Avrà il coraggio, il pescatore, di liberare la sua rete impigliata nello scheletro della fanciulla? Saprà offrirle calore? Lui ha un linguaggio spezzato, primitivo. Lei si muove intimorita, ma non lo lascia. Sarà un bambino a donare al pescatore le lacrime che, dissetando lo scheletro, permetteranno la metamorfosi. Giochi, ritmi di tamburo, versi di animali. Il rito d'iniziazione si è compiuto. Rikiki e Fioca andranno per il mondo con la memoria di quell'incontro con l'invisibile che li aiuterà a crescere, a capire. *Valeria Ottolenghi*



la Raffaello Sanzio

Insieme a Hänsel e Gretel nel labirinto della psiche

Il Teatro Valle di Roma è cancellato, trasformato in cunicoli neri che si inerpicano e scendono, si diramano, finiscono in anfratti. All'inizio c'è la casa di Hänsel e Gretel, colore e odore di legna bruciata, con due piccolissimi letti in legno di sghembe proporzioni sotto travoni contadini. Stracci, informi pupazzi di pezza, paglia, terra, odore di povertà. Il bosco dove i bambini saranno trasportati dalla crudele matrigna per essere abbandonati sono quei cunicoli, invasi da musiche ariose o struggenti. Il cielo è scura volta; gli uccelli del bosco sono nomi segnati con caratteri gotici, cinguettii registrati. Questa favola ingloba in sé. La Societas Raffaello Sanzio conduce lo spettatore dentro il corpo stesso del teatro, nel cuore del sistema metabolico dei sogni.

Nella precedente edizione di questo spettacolo, del 1993, allestita in spazi industriali diruti, la miseria nera urlava. Gli attori, adulti che interpretavano anche i bambini, colpivano con una recitazione gridata, gli occhi sgranati, le mani concitate. Espressionismo, smarrimento di fronte all'orrore. Ora tutto è meno stridente, ugualmente duro. Con una qualità teatrale raffinata, adeguata al contenitore.

Un cupo narratore, in vestiti ottocenteschi, un Grimm macilento, interpretato dal bravo e insinuante Franco Pistoni, raffredda la tensione o la accresce con sentenziosi, filosofici viatici verbali, trappole per la mente. I protagonisti sono due bambini, Demetrio e Teodora, figli dei registi Romeo Castellucci e Chiara Guidi, essenziali, veri, strazianti nel dipingere le emozioni, la paura. Affamati, cacciati di casa, smarriti nel bosco, ritornano e sono trascinati via ancora dalla matrigna (Claudia Castellucci), figura di durezza inconcepibile spropositata su trampoli. Precipitano, come gli spettatori che ne seguono la via crucis, in una radura senza speranza. Ma attraverso un foro Hänsel si solleva fuori dai cupi soffitti, in un altro mondo. Ne seguiamo i richiami e, all'improvviso, ci ritroviamo su orridi costellati di scuri, lunghissimi tronchi che si perdono verso il cielo invisibile, e sotto di noi un suk gotico di cupole, costruzioni, la platea del Valle trasformata. Poi siamo avvolti da scenari paesaggistici di teatro all'italiana, dall'odore di fragola, nella casina di marzapane della buona vecchietta pasticciere dalla parlata rassicurante e romagnola, nonnetta che offre da mangiare per trasformarsi di notte in colei che vuole divorare i piccoli, la stregaccia. La gioiosa liberazione avverrà grazie all'astuzia della disperazione e alla fine del labirinto scoppierà la festa, con l'apparizione dei due uccellini che abbiamo già visto nel

HÄNSEL E GRETEL, l'abissale percorso di due bambini, fiaba dei fratelli Grimm. Regia, scene, suoni e costumi di Romeo Castellucci e Chiara Guidi. Calligrafia di Claudia Castellucci. Con Demetrio Castellucci, Teodora Castellucci, Paolo Tonti, Claudia Castellucci, Franco Pistoni, Giunta Biserna, Agata, Cosma e Sebastiano. Prod. Societas Raffaello Sanzio.

bosco, bambini piccolissimi dalle guance rosse, genietti bergmaniani che riconducono a casa, dove della matrigna resta solo una lunghissima bara.

Come Hänsel e Gretel noi siamo penetrati nel corpo della fiaba, dentro i nostri stessi incubi più profondi e indicibili, nel paesaggio accidentato della psiche. Il teatro si è riformulato in bocca che ci ha mangiato ed espulso, trasformati, come in un rituale arcaico. Con il divertimento e la serietà, la verità e la rappresentazione

dei giochi dell'infanzia. O del grande teatro.

Massimo Marino



Biancaneve secondo Polivka

LA VERA STORIA DI BIANCANEVE, testo e regia di Bolek Polivka. Scene e costumi di Gianni Gobbi. Musiche di Maurizio Carugno. Con Roberto Abbiati e Bano Ferrari. Prod. Fontanateatro/Compagnia Artificio.

Biancaneve avvelenata da una matrigna livida di invidia e sottratta al maleficio da un bel principe azzurro? Il mondo piccino è sempre stato vittima di un'informazione distorta. Le cose sono andate ben diversamente, dicono i due animatori di questo divertente marchingegno teatrale, i quali, ridotte le loro dimensioni a quelle di nani e cioè recitando in ginocchio, mettono in chiaro le vicende della piccola principessa, nel caso specifico aumentata di statura in modo abnorme. Lo fanno sfogliando in scena un librone che fa da sfondo, e trasformandosi a dovere attraverso trucchi e appendici, marionette e oggetti, in modo da incarnare tutti i personaggi della fiaba, secondo loro ignobilmente travisata. Per sapere in che modo, vale la pena di ritornare un'oretta nella spensierata - ma in fondo neanche tanto - condizione infantile, per gustarsi senza fretta le buffe metamorfosi e le sorpresine e per dividere il divertimento con i piccoli spettatori a cui è dedicato questo lavoro ben fatto, nato più di un decennio fa e sempre riuscitissimo. Divertimento nel divertimento è l'osservazione della partecipazione infantile, genuina e assoluta, che la coppia affiatata di attori riesce ad assicurarsi in virtù delle sue capacità e di una fantasia senza timidezze messa con impegno a servizio di questo lavoro, l'unico concepito da Bolek Polivka proprio per i ragazzini. Mirella Caveggia

A pag. 52, Giufà di Marco Bellini, Prod. Eit-Delphinos (foto: Fotogiornale Sabatini) e in basso, Cuore di cane del Teatro delle Eriole (foto: Luigi Bussolati). In questa pag., la Strega di Hänsel e Gretel - l'abissale percorso di due bambini dai fratelli Grimm, della Societas Raffaello Sanzio.

L'Inghilterra trasg nella rassegna Inte

di Francesco Tei

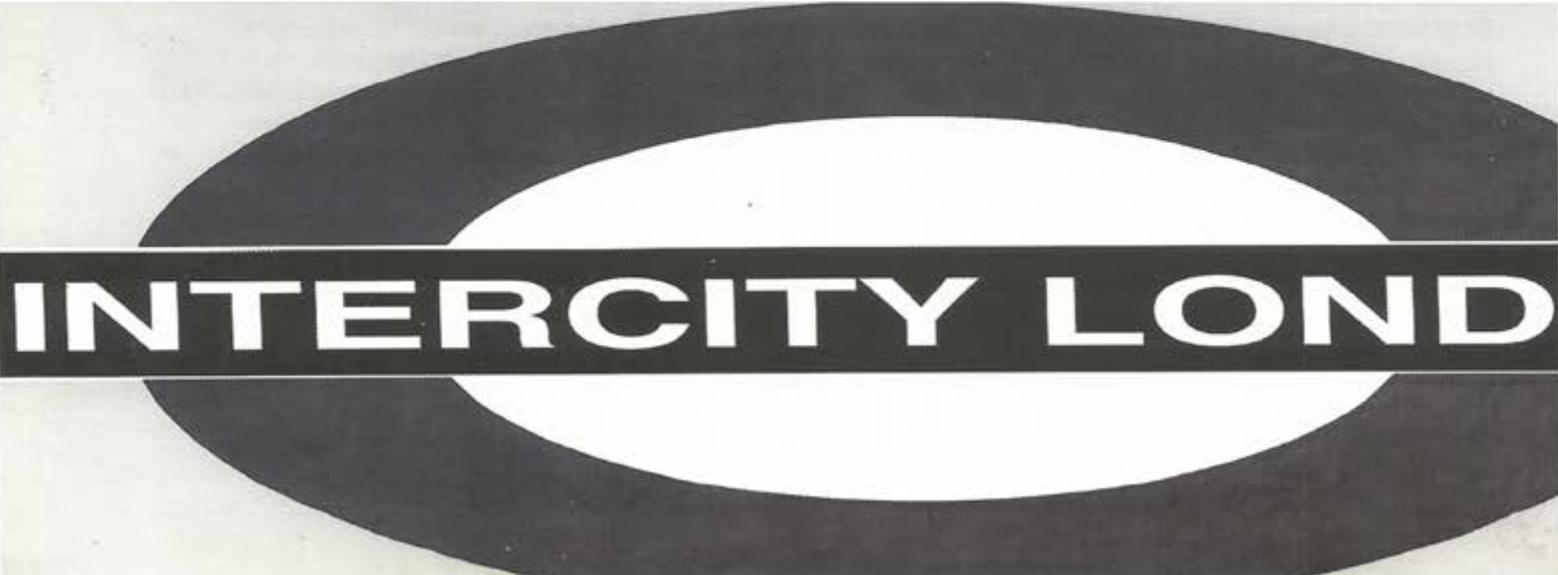
Seconda puntata
dedicata a Londra
-I nomi di punta
della nuova dramma-
turgia britannica
-Il "caso" *Blasted* -
Tra teatro e danza:
Stomp degli Yes/no
people e *Flesh* dei
Frantic Assembly

Trasgressione, grande protagonista della decima edizione del festival "Intercity-Di città in città", ideato dal Laboratorio Nove. Dedicata, per il secondo anno consecutivo a Londra, la manifestazione di Barbara Nativi e Silvano Panichi si è svolta presso il Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino.

Gli spettacoli-scandalo, trasgressivi, crudi fino all'eccesso, con situazioni e scene da *choc*, sono stati, in effetti, la spina dorsale di un'edizione che, in questo modo, ha fotografato una tendenza stilistica e di linguaggio esistente nella giovane scena *off* della capitale britannica, popolata da una schiera di arrabbiati del Duemila, il cui discorso provocatorio intende colpire impietosamente allo stomaco il pubblico, proprio parlando in maniera violenta, corrosiva ed esplicita, di sessualità.

Trasgressione omosex

Ancora una volta, però, trasgressione significa - almeno in palcoscenico - omosessualità, maschile e femminile: scene e confessioni e punti di vista gay e lesbo, in una gara di crudeltà, contenuti e descrizioni *hard*, costellano gli spettacoli, e appunto tutte, o quasi, le proposte teatrali di un festival che ci è parso, quest'anno, quasi di settore, dedicato com'è al mondo e alla cultura omosessuali. Così è per il *Trainspotting* teatrale che è *Shopping and fucking* di Mark Ravenhill («la quarta sorella Bronte» come si definisce lui stesso), in cui l'accento, nel contesto di un ritratto più ampio e complesso di una generazione dissociata, sfasciata, cade sui risvolti teneri, e in alcuni casi masochisti, della sessualità gay. Oppure ecco l'assolo a ruota libera, impietoso e corrosivo, di Claire Dowie *Leaking from every ori-*



INTERCITY LOND

ressiva rcity

ficce (*Perdendo liquidi da ogni orifizio*), diario, per certi versi distruttivo, di una lesbica che riscopre, attraverso una gravidanza casuale, un ruolo femminile "normale", e rivolge uno sguardo ferocemente satirico, tagliente, anche un po' schifato, alla società, all'uomo, alle eterosessuali e alla sua stessa corporeità di donna. Anche in *Blasted* (*Dannati*), scritto dalla giovanissima Sarah Kane, la scena *clou* di tutto un grande, composito affresco di violenza devastante, infernale, dilagante fino al parossismo, è quella della inattesa violenza carnale di un soldato sul protagonista, il giornalista Ian. Crimine che vendica, agli occhi dell'autrice, le violenze "tranquille" e meno esplicite, che Ian ha inflitto alla sua partner adolescente, l'epilettica e fragile Cate. Perfino in *Nel cuore dell'America*, di Naomi Wallace (presentato al festival in forma di *mise en espace*) - primo dramma, dedicato alla Guerra del Golfo - scopriamo che un soldato americano di origine araba, Remzi, viene ucciso dai suoi superiori, perché ritenuto colpevole di un amore omosessuale.

Il primo "Intercity-Londra" era stato criticato per l'assenza di proposte e spettacoli di compagnie britanniche: si erano presentati soltanto testi in traduzione italiana, affidati ad attori italiani (quelli della compagnia del Laboratorio Nove), diretti da registi inglesi o da Barbara Nativi stessa. Quest'anno, invece, le compagnie e gli artisti di oltre Manica non sono mancati, mentre è stata inserita una unica produzione in italiano: il già citato *Blasted*, con regia della Nativi, cui va il merito di aver ottimamente messo in scena un testo interessante, anche se non scevro di limiti e difetti. Difetti che la rappresentazione italiana ha in buona parte corretto,

dando, per esempio, una lettura più mediata, metaforica, meno realistica del finale, sollevato in una straniata atmosfera di astrazione suggestiva e quasi beckettiana, che ha conferito un altro significato a quella che, nel dramma, pare solo una accumulazione inarrestabile di orrori e regressioni fisiche e mentali. E come per contrasto con la crudezza quasi esagerata del testo, la regia di Barbara Nativi è parsa come trattenuta e

molto opportunamente misurata. Bravi gli interpreti: Roberto Posse, Silvia Guidi e Michele Andrei. Altro spettacolo ospite *Stomp* con i suoi straordinari percussionisti-ballerini-mimi e acrobati. Il gruppo inglese degli Yes/No People ha fugato le perplessità che potevano essere sollevate in considerazione di una pregevolezza e di un virtuosismo tecnico fin troppo sofisticati, quasi stucchevoli e fuori luogo nel contesto, marginale e "povero", di una periferia urbana: pezzi di bravura ritmici e sonori realizzati con i materiali di scarto più improbabili. Più convincente il finale travolgente, fragoroso, quasi inarrestabile, perfino eversivo e primordiale nella sua forza.

Berkoff show

L'evento cardine di "Intercity-Londra" 1997 è stato l'incontro con Steven Berkoff. Non una rivelazione, ma un nome importante. Un provocatore, certo, un iconoclasta, un artista di tendenza, un "irregolare" per natura. Ma anche un personaggio già collocabile in una prospettiva storica, un classico. L'autore di *Decadence* e *Greek*, ha presentato un assolo, *One man*, un collage di tre suoi testi, *Il cuore rivelatore*, *Actor* e *Dog* per una prova di bravura magistrale ed istrionica che ha mostrato, in tutto il suo valore, la personalità di Berkoff, autore, attore e regista di sé medesimo. Soprattutto ne *Il cuore rivelatore*, il pezzo migliore, si è potuto cogliere, quasi in diretta, come il lavoro di scrittura diventasse organizzazione e scansione ritmica della recitazione, impostazione del parlato e della mimica, quest'ultima, più tradizionale del previsto e davvero precisa nel rifarsi alla lezione aristocratica di Marceau. Piuttosto criticabile, dal punto di vista della regia, *Shopping and fucking* del gruppo Out of Joint, andato in scena al Teatro di Rifredi. La rappresentazione ha per-

meso al pubblico di Intercity di conoscere uno stuolo di giovani attori disinvolti e capaci, alle prese con un dramma dove tutto è raccontato, enunciato, detto, senza che si arrivi mai alla forza di un vero linguaggio drammaturgico. Degna di nota, dal punto di vista della spontaneità e capacità di rapportarsi, in maniera diretta ed immediata al pubblico, la prova, al Teatro di Scandicci, della giovane compagnia gallese Frantic Assembly, che ha presentato lo spettacolo *Flesh*.

Memorabile, infine, l'incontro con Clarie Dowie, personaggio teatrale di innegabili qualità, attrice ed autrice lesbica, performer e cabarettista accattivante, di grande comunciativa e dalla vis ironica mordace. Con la sua energia tagliente di intrattenitrice satirica Clarie Dowie fa presa sul pubblico e non mostra alcun problema con il genere non facile della *stand-up comedy*, molto in voga oggi a Londra, in cui l'interprete è da solo, in piedi, con le sole armi della parola e della sua verva. ■



A pag. 54, il marchio di Intercity London e in questa pag., Korina Biggs, una delle protagoniste di *Flesh* della Frantic Assembly.

Intercity verso il 2000

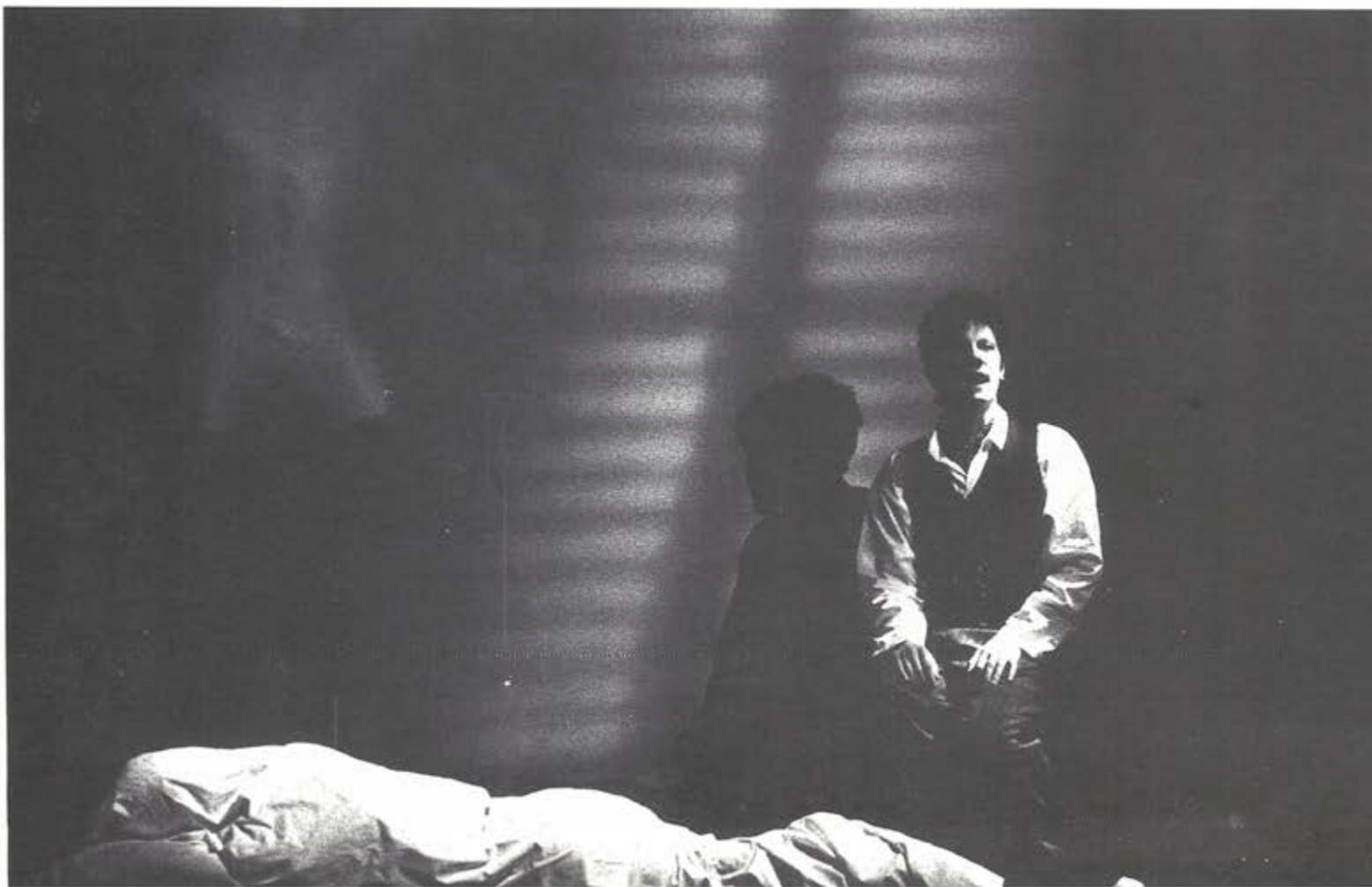
Le capitali del TEATRO in una LIMONAIA

di Barbara Nativi

1988. La nascita del festival: Intercity New York

- Intercity nasce al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino nell'estate del 1987, alla fine di una fortunata rassegna di teatro comico internazionale, "Giallo limone", che aveva avuto, alla sua seconda edizione, un grandissimo successo. L'aveva chiusa uno splendido Jerzy Stuhr con *Il contrabbasso* di Suskind: il giardino del teatro (allora solo una grande limonaia di 50 metri per 8 completamente vuota) era affollatissimo, pubblico, critica ed amministratori erano contenti, noi pure. Il Laboratorio Nove, che aveva concepito l'iniziativa e stava preparando il suo primo spettacolo (*Da Woyzeck*), era una giovane compagnia che si affacciava sulla scena teatrale in anni in cui essere giovane compagnia

New York, Londra, Mosca, Montréal: cronistoria di un viaggio nelle drammaturgie contemporanee intrapreso dieci anni fa da una giovane compagnia di Sesto Fiorentino



toscana

non era affatto *trendy*, ma una vera e propria disgrazia. Avevamo un gran bisogno di incontri, verifiche e scambi.

L'idea di Intercity nasce dal grande piacere provato nell'incontro con i gruppi internazionali e dalla sensazione che esso fosse troppo breve, inadeguato ai bisogni artistici della compagnia che si stava formando; e anche da una fame di teatro internazionale che Firenze non soddisfa in nessun modo.

Dopo un breve consulto, scegliamo con Panichi di chiudere "Giallo limone" e di trasformarlo in un festival che ci permetta ogni anno di lavorare a lungo con gli stranieri: la produzione è dunque il momento chiave del progetto. L'amministrazione sestese ci dà fiducia; decidiamo che sarà dedicato ad una città ogni anno; scegliamo come prima città New York, perché è la "città" per antonomasia, e il titolo della manifestazione, Intercity, perché ci sembra non-intellettualistico, semplice e chiaro.

Invitiamo John Jesurun (appena visto a Montalcino) a dirigerci in un suo testo, *Red House*. Traduzione, lavoro degli attori, organizzazione, tecnici: sono il volontariato e la passione che ci consentono di arrivare in fondo con i circa 50 milioni disponibili.

1989-1991. Il consolidamento: Mosca, Stoccolma, Budapest -

L'edizione moscovita - una delle più belle di Intercity - fu un momento di crescita molto importante. In un soggiorno di quasi un mese vedemmo circa quaranta spettacoli, incontrammo drammaturghi e registi, e fummo in grado, con l'aiuto delle Unioni Teatrali, di comporre un programma sostanzioso. La sezione delle ospitalità raccontò una storia davvero nuova del teatro russo, allora conosciuto solo attraverso le formazioni più istituzionali; le produzioni (su testi di Galin e Nina Sadur) diventarono due ed il festival interessò moltissimo il pubblico e la critica, che cominciò a seguirci con interesse. Il festival fu anche l'occasione e la spinta, assieme a quelli di

Parma e Torino, per la nascita del progetto della grande manifestazione dedicata al teatro italiano a Mosca, anch'essa orientata su un programma non solo istituzionale.

Sia per Mosca che per Stoccolma la collaborazione con il Teatro Metastasio di Prato fu fondamentale. Al di là della fiducia del Comune di Sesto e un investimento piccolo ma in crescita da parte della Regione, cominciavamo a sentire il peso di una quasi totale assenza del contributo del Ministero (20-28 milioni fino al 1996, saliti a 42 nel 1997).

Di Stoccolma, città difficile da promuovere, troppo lontana, quasi "esotica" direi, va ricordato l'incontro con uno dei registi che al festival ha dato di più: Rickard Gunther, che da vari testi di Lars Noren ricavò uno spettacolo potente, corale, visionario, un impasto poetico di parole, immagini e musica costruito in due mesi di lavoro forsennato e delirante. *Traff*, da Magnus Nilsson, mini-produzione costata una lunga ricerca e una manciata di milioni raccolse altrettanti consensi.

Per Budapest, in quel momento in via di grandi cambiamenti, avemmo uno splendido ed amato Katona Josef e gruppi e artisti della nuova leva che sperimentavano linguaggi nuovi. Jeles, il regista ospite, non fu particolarmente amato, nonostante la sua ricerca avesse non pochi motivi di interesse. Ma un festival che cerca di raccontare una cultura "estranea" sa di correre di questi rischi. Furono anni, questi, in cui ci facemmo davvero le ossa. Imparammo, con lingue difficili, per le quali si stentava a trovare dei buoni traduttori, quanto fosse delicato e specifico il problema della traduzione teatrale. Sono stati anche anni in cui la diversità dei metodi e degli approcci alla messa in scena sono stati più evidenti.

1992 e 1993. Montréal 1 e 2: una spinta nuova -

Le due edizioni dedicate al Quebec sono state un altro passaggio chiave nello sviluppo del progetto Intercity. Accanto ad un programma davvero emozionante e ad una qualità artistica straordinaria degli spettacoli ospiti, la grande novità è stata la presa di coscienza definitiva dell'antica vocazione che ci aveva spinto a creare la manifestazione: i registi stranieri, i testi stranieri. Le opere tradotte furono più che triplicate, nacque la sezione delle *mises en espace* e la prima collaborazione editoriale, iniziammo ad ospitare gli autori, e Intercity si spinse così più a fondo nella sua indagine sulla drammaturgia contemporanea internazionale. Si costituì un fondo librario su una drammaturgia totalmente sconosciuta fino a quel momento: come *Le cognate* di Tremblay, prodotto a seguito dell'esperienza del festival e tuttora in tournée; *A casa con Claude* di Dubois, che ha circuitato anch'esso dopo la manifestazione; e i testi di Charette, autore prodotto in ambedue le edizioni, oggi ospite fisso del Festival di Avignone.

1994 e 1995. Madrid e Lisbona: scelte e rinunce -

La scelta di essere un "teatro degli autori", stimolata dall'incontro con il Quebec, viene portata avanti anche nell'anno della scoperta della scena madrilenana, che ci regala buone sorprese: la bella produzione dell'autore-regista Garcia, scritta alla Limonaia per il festival e poi prodotta in versione spagnola; Sergi

In queste pagg., Robert Lepage, protagonista e regista per l'edizione di Intercity Montréal 1 di *Les Aiguilles et l'opium*.

Belbel, autore di *Carezze* (in tournée anche quest'anno), Ernesto Caballero, un incontro prezioso con Sinisterra. Ma a partire dal 1994 le scarse disponibilità finanziarie cominciano ad essere inconciliabili con la struttura del festival e l'eliminazione del programma di danza e la riduzione delle produzioni da due ad una è, per Lisbona, una scelta obbligata: l'ospitalità di una compagnia come O Bando di fatto mangiava, con i suoi costi altissimi, quasi tutta la parte di *budget* dedicata alle ospitalità. In un momento davvero difficile nella storia di Intercity il segno positivo più importante è l'inizio di una attività di pubblicazione autonoma, "Intercity Plays", strumento importante per la diffusione degli autori e delle opere presentate in lettura, distribuito gratuitamente a teatranti e studiosi. Ma se le produzioni diventano l'anno dopo ben quattro, l'abbandono della danza è definitivo.

1996 e 1997. Londra 1 e 2. Un festival biennale. Intercity diventa una rete - La biennalità programmata (quella di Montréal era stata decisa in corso d'opera) ed una diversa strutturazione del festival sono le chiavi per risolvere, almeno tempora-

aneamente, il problema delle difficoltà finanziarie, senza cedere sul piano della qualità. Mancando i finanziamenti adeguati per un anno, mettiamo a disposizione di una città due edizioni: la prima con una caratterizzazione sostanzialmente produttiva (quattro produzioni), la seconda con le ospitalità delle compagnie straniere e una produzione. Inoltre sia in Londra 1 che in Londra 2 rafforziamo la presenza degli autori, affiancando ai giovani, alle nuove generazioni (Kane, Ravenhill, Crimp, Edmundson, Ridley, Butterworth) alcuni dei nomi più importanti della drammaturgia

contemporanea (Wesker, Harrison, Berkoff), invitati per degli incontri con il pubblico o delle letture o degli spettacoli in lingua. Stampiamo il secondo numero di "Intercity Plays", realizziamo una coedizione con Ubulibri dei testi selezionati per le produzioni o le letture e, grazie ad una collaborazione con la Biblioteca Pubblica di Sesto Fiorentino, diamo il via al Progetto della Biblioteca

Internazionale (oltre 1000 titoli già catalogati secondo le norme internazionali).

L'edizione 1997 porta altre novità: da una parte il Premio Ubu a Intercity per il lavoro di indagine sulla drammaturgia internazionale, che ci dà forza, ci aiuta a continuare; dall'altra l'idea, già praticata con Londra 2, di un festival di rete che potesse permetterci di condividere con altri il lavoro di scoperta

ed incontro con altre culture. Ci pare che l'esperienza fatta quest'anno con Milano e Bologna contenga in sé spunti e suggerimenti interessanti per il futuro della manifestazione, e che racconti un po' cosa può diventare l'Intercity del 2000.

Parigi 1998 e 1999. Il 2000. Intercity: il festival delle dieci città. I programmi per l'immediato futuro sono già definiti: il lavoro per Parigi è iniziato nella primavera scorsa, e la strut-

tura del festival ricalcherà il modello delle due edizioni di Londra, con un irrobustimento della sezione *Back to...*, utilizzata per continuare l'indagine su città già visitate (per il 1998 e 1999 sarà dedica-

ta a Londra, una capitale così vitale e prolifica in materia di nuova drammaturgia). L'edizione del 2000 speriamo possa contare sui mezzi necessari a condurre in porto il progetto "Intercity: il festival delle dieci città": un salto indietro, nelle dieci capitali visitate. Una grande edizione che certamente potrà avere luogo solo se cambierà in modo sostanziale l'atteggiamento delle istituzioni nazionali nei confronti del festival.

A conclusione di questa carrellata sui dieci anni del festival, vorrei aggiungere che sono sempre maggiori le richieste che ci vengono dai teatri e dalle istituzioni straniere con cui collaboriamo di avere informazioni e materiali sulla nostra cultura e in particolare sulla drammaturgia italiana.

L'augurio che ci facciamo è di essere in grado di diventare, molto presto, non solo il teatro degli autori stranieri che forse già siamo, ma anche quello dei nostri autori, e di diventare un punto di riferimento importante per la nuova drammaturgia italiana. ■

In senso orario, Luca Camilletti e Sandra Garuglieri in *Traff*, per l'edizione 1990 di Intercity Stockholm; Anna Meacci e Simona Arrighi in *Le stelle del mattino* per Intercity Mosca 1989; i protagonisti di *D'après Ruzante* per Intercity Montréal 2.



Teatro al femminile

E le donne inglesi riscrivono i miti e la storia

di Maggie Rose

L'incontro organizzato da Barbara Nativi, regista, autrice e direttrice del Festival Intercity, insieme a Cristina Ghelli, presidente dell'Associazione Culturale "Il Teatro delle Donne", ha offerto l'opportunità di fare il punto su un'area particolarmente vitale del teatro britannico. È stata Elyse Dodgson, vice direttrice del Royal Court, teatro conosciuto per il suo sostegno alla drammaturgia contemporanea, ad aprire il dibattito fornendo una serie di statistiche sorprendenti. Parlando con «un ottimismo femminile» (così lo ha definito), la Dodgson ha sottolineato che anche in un ambiente di sinistra come il Royal Court, dove sembrerebbe scontata la parità fra uomo e donna, le drammaturghe hanno avuto un ruolo di secondo piano. Nel 1956, l'anno *mirabilis* che vede il debutto di *Ricorda con rabbia* di Osborne e l'esordio dei giovani arrabbiati, ci furono 475 rappresentazioni nelle due sale del Court, ma soltanto 39 di queste erano state scritte da donne. Nell'ultimo decennio, anche se la situazione è andata progressivamente migliorando, soltanto il sedici per cento dei testi messi in scena avevano per autore una donna. Un'altra informazione fornita dalla Dodgson riguarda i testi che vengono inviati al Royal Court per essere letti da un team di specialisti: nel 1997 su mille copioni soltanto 189 erano stati scritti da donne.

Laura Caretti, docente di Storia dello Spettacolo dell'Università di Siena, interviene descrivendo un altro aspetto dell'attività del Royal Court: i laboratori di scrittura, dove autori e autrici hanno l'occasione di realizzare testi a stretto contatto con un regista e una compagnia di attori. È così che scrittrici come Caryl Churchill e Timberlake Wertenbaker, sottolinea la Caretti, hanno potuto farsi le ossa. Perché non sperimentare queste pratiche anche in Italia? Passiamo a Timberlake Wertenbaker, fra le scrittrici più significative dell'Inghilterra di oggi, con una ventina di testi rappresentati nei principali teatri e presente a Intercity per leggere brani tratti dal suo lavoro. L'autrice sottolinea le difficoltà di trovare produttori e registi che prendano sul serio il suo lavoro. Racconta di quando la sua collega Pam Gems, all'inizio della carriera, si sentì dire da un regista che avrebbe fatto meglio a non scrivere testi su argomenti che riguardano solo le donne, se avesse voluto vedere in scena le proprie opere. Oggi, sostiene la Wertenbaker, la situazione è ancora più difficile ma per motivi diversi. Ultimamente la scrittura al femminile tende ad essere più complessa e più sperimentale di quella maschile. Le donne si cimentano nella riscrittura della storia e del mito, spesso usando forme nuove. Producono testi, quindi, che difficilmente vengono rappresentati perché registi e produttori (per la

maggior parte uomini) non li capiscono del tutto. Linda Fitzsimmons, docente di Teatro femminista all'Università di Bristol e ideatrice del primo archivio dedicato al teatro delle donne, ricorda che nei prossimi anni le studiose dovrebbero riscrivere la storia del teatro dal punto di vista femminile. Ci presenta, poi, alcune tendenze d'oggi: in primo luogo, l'esplorazione della corporeità. Esempio, in questo senso, il lavoro della Churchill con i suoi *dance plays* come *A Mouthful of Birds* e *Lives of the Great Poisoners*, in cui la parola è solo un elemento accanto alla danza, al movimento, alla musica e al canto. Il linguaggio verbale - un costrutto della società patriarcale, sostiene la Fitzsimmons - viene messo da parte per dare spazio agli altri linguaggi, che offrono ad una donna una modalità espressiva più adeguata. Tanti lavori di ispirazione biografica e autobiografica, invece, caratterizzano la ricerca di scrittrici che lavorano sovente ai margini del teatro ufficiale: è il cosiddetto *verbatim theatre*. Racconti in prima persona, spesso basati su interviste reali in cui donne raccontano le loro esperienze più intime, testi autobiografici, come le storie di vita di Claire Dowle (ospite a Intercity con *Leaking from Every Orifice*), i cui monologhi trasgressivi e graffianti raccontano le sue difficoltà di gay e di madre.

La questione della situazione italiana viene sollevata da chi scrive, la quale, in quanto traduttrice di diverse scrittrici d'oltre Manica, illustra quanto sia difficile far pubblicare e rappresentare questi testi.

Finora, in Italia, ci sono stati soltanto due allestimenti di opere della Churchill, mentre Pam Gems e la Wertenbaker non sono ancora state messe in scena. Registi e produttori nostrani non si interessano molto di autori contemporanei, e ancora meno di scrittura al femminile. Al termine dell'incontro, Cristina Ghelli ha

parlato del nuovo archivio dedicato alla scrittura femminile che, con sede presso il teatro di Carrara, lavorerà in collaborazione con l'archivio della Fitzsimmons di Bristol: finalmente un punto di riferimento importante per tutti coloro che si occupano di teatro al femminile. ■

In basso, un momento del Convegno Il teatro delle donne, promosso da Barbara Nativi e Cristina Ghelli.



Quand serun putej, gh'era vuna traditiuun che se clamava "Brusa la Vegia". Brucia la Vecchia: un rito archetipico stagionale (invernale). Nell'affrontare il penultimo anno del millennio, proviamo a rinnovare la cerimonia, che ribattezziamo "Brusa l'Ulivo".

Ullvoli/ullvolà: ulivo d'alemà; il benigno Mostro Roberto, che prese in braccio Berlinguer, si fa prendere in braccio dal fidèl skipper pidilessino. La vita è bella? Ma sarà mai più dolce? Non ci resta che piangere.

Paolini o Paolino? Marco "S. Marco" Paolini, monologante stand up comedian, diventa un piccolo fenomeno televisivo. Paolino "Comedians" Rossi, proveniente dal bel teatro che fu (che Fo), approda a Mediaset. Machiavellico cristoforocolombo in vista dell'antenna promessa grida: «Merdal Merdal!». Commenta cavalleresco don Silvio: «E lo pago».

Bipolarismo bicamerale (+ servizi) del nuovo cinema italiano: Cecchi o Gori?

Ministero-mistero della Pubblica D(istruzione): visto come vanno e come minacciano di proseguire le cose, non sarebbe lo stesso se al dicastero mettessero l'attore Silvio Orlando? Auguri, professore. Ma soprattutto: tanti auguri agli studenti...

A proposito di cinema italiano: Aldo, Giovanni e Giacomo, dopo tanta gavetta (e tanti gavettoni) cabarettistico televisiva: arrivano sul grande schermo. Dove piazzano immancabilmente... una partita di pallone. Ex voto. A San Salvatore.

QuiTouring: luoghi (comuni) del panorama nazionale: Milano è in crisi, Roma è abbacchiata, Napoli è rinata. E l'Italia? Quand'è che è affondata?

A proposito di cinema e teatro: le cose cambiano. Cade il pregiudizio contro i teatranti, finti, falsi, fasulli, inadatti ai 35mm. Cinecittà attinge alle scene. Per esempio, a un valente commediografo, promosso regista e spedito a Cuba: per la cronaca, si tratta di Angelo Longoni. Facciamo festa.

Grata, Cinecittà ricambia, mandando in palcoscenico Tognazzino e Gassmanello. E non si può nemmeno dire: no grazie.

Bipolarismo bicamerale (+ terrazza) della stampa periodica italiana: tra Panespresso e Esperama, chi è più informato sul colore delle scarpe calzate da Giovanna Melandri l'altra sera al salotto... ma era Pecci o Blunt?

Tato Russo: un regista che si crede Stanislavski per via del suo cognome etnico.

Test 1998. Se dico B.B., pensate a: a) Brigitte Bardot, b) Bernard Berenson, c) Bertolt Brecht, d) Bianca Berlinguer?

La risposta a) è tutta salute, la b) bravo!, la c) anniversario, la d) se i sintomi persistono, consultare il proprio medico di fiducia.

Import/export: importiamo dagli Usa la teen ager Jenn Crowell (il suo romanzo s'intitola *Sale sulle labbra*) ed esportiamo negli Stati Uniti Simona (da) Vinci, che sostiene «Dei bambini non si sa niente».

Chi ha dato la bufala a chi?

Fanta-format tv: "Striscia la novizia". Conduce Alessia Marcuzzi.

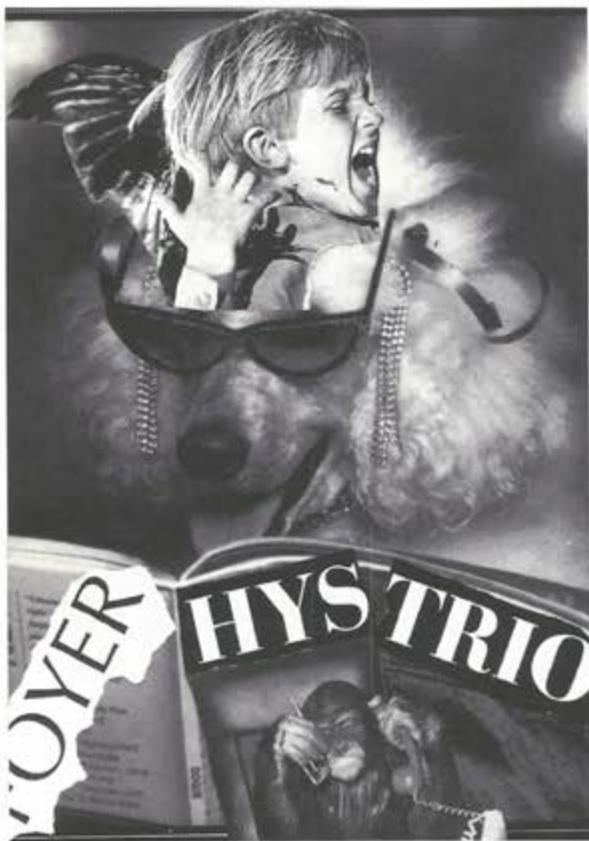
Slogan promozionale: fin che c'è Fede, c'è speranza.

Emilio Fede querela Ricci e si appella a Costanzo. Non è la Reich...

Fanta-format tv: per un nuovo talk show, Maurizio Costanzo Sciò.

Kulturkampf 1998: al nuovo PalaTrussardi, l'ex hotel Marino alla Scala di Milano, trasformato nella miglior cafeteria della città, Luca Goldoni presenta il suo libro su Casanova (un altro anniversario di quest'anno: il bicentenario). Ovvero, se la cultura ti fa paura / usa il profilattico.

Questione Manifesto: grande polemica per la copertina di Boxer, che chiede la chiusura de *L'Unità*. Anche le formiche rosse nel loro piccolo s'incezzano.



Questione Piccolo Teatro: nel toto-successione, non è ancora spuntato il nome di Maurizio Costanzo. Siamo preoccupati.

Auguri: coraggio, gli Anni '90 stanno per finire; poi, tornano gli Ottanta.

Questione Piccolo Teatro: per la successione, Cesare Lievi chiede una scelta coraggiosa. Un modo elegante di chiamarsi fuori scena?

E l'opposizione? Potrebbe ispirarsi a Junger. Invece, si modella su Fatma Ruffini...

Repubblica: a day in the life. Il giornale fondato da Scalfari (campione di trasformismo e opportunismo) apre con un fondo del fondatore dove i monarchici sono paragonati ai tifosi di calcio e così fraintende (senza riuscire a offendere) gli uni e gli altri. Da certi attacchi tocca persino a un neo-borbonico difendere i Savoia. All'interno, altro fondo di Turani, «I milanesi senza Milano», attacco alla città non ulivizzata. E da simili attacchi tocca difendere persino Albertini. Nelle pagine cittadine, intervento di Veltroni: «Milano, la grande sfida. La città e l'Ulivo: due destini convergenti». Ah, brusa, brusa l'Ulivo! E Viva O' Rei! ■

teatr'immondo

Rumori fuori scena: va, anzi, torna in scena, dopo la fortunata edizione di Attilio Corsini, al Nazionale di Milano, per la regia di Marco Sciaccaluga, protagonisti Zuzzurro e Gaspare, un po' di Canale5 in platea, per esempio l'ex starlet Gabriella Golia, molto rumore per poco o nulla sul palco. Che cosa c'è di più difficile che rappresentare bene un testo brillante dalla dinamica pressoché perfetta? Rappresentarlo male. Al Nazionale ci sono riusciti. Unici veri applausi a scena aperta alla più giovane della compagnia, la Svampita.

Carmelo Bene dixit: «Al di là della morte che tutto e tutti tocca, quale è stata mai la luce di Giorgio Strehler? Quali le sue magie? Ma no, ma no! Strehler era morto da trent'anni, il suo teatro, la sua regia già seppellita negli anni Venti. E gli italiani di quella regia non sanno più che fare, i teatri sono vuoti. A dispetto dell'energia energumena che ha contraddistinto il suo lavoro e la sua esistenza, Strehler è stato tutto il contrario del mago, anzi è stato il più smagato di tutti quelli che io abbia mai conosciuto. [...] Strehler talentato nei capelli è stato il Piccolo barbiere di Milano ovvero il Rovello della messa in piega; il teatro Piccolo ha ostacolato, ha precluso l'accesso ai grandi interpreti. [...] Uso un termine brechtiano e dico della delicazzitudine con cui Strehler ha lavorato, ha diretto, ha fatto regie, di magico aveva soltanto la noia, cinque, sei ore di rappresentazioni! [...] Strehler era stato socialista e aveva strappato quella tessera, era stato comunista eletto e poi aveva strappato pure quella tessera per poi assumere un atteggiamento foscoliano e gridare patria ingrata non avrai le mie ossa, emigrando in Francia e tentando il bluff di un teatro europeo. Ora mettono il lutto su questo tricolore dell'internazionale socialista.» (da *Il Giornale*, 27/12/1997).

... fermate gli orologi...: avete visto il film *Quattro matrimoni e un funerale*, no? Quindi avete scoperto i versi di W. H. Auden, in morte dell'Amico. Alla scomparsa del Maestro, invece, una vera e propria bomba a orologeria è scattata. I lettori dei settimanali e della cronaca quotidiana hanno scoperto Strehler in servizi dedicati alle Amanti, alle Due Vedove. Della guerra di successione al trono del Piccolo non devono aver capito molto. Fo? Si ritira dal campo. Stein? Chi è, il nipote di Gertrude? Scaparro o Chereau? Se è in crisi il Totocalcio, figuriamoci il TotoTeatro! Ma tutti vogliono sapere se ha ragione la Moglie o la Compagna, Andrea Jonasson (è un nome d'arte) o Mara (nome da battaglia). La primadonna o... l'ultima. Molti si appassionano al triste gioco dei Conti in Tasca (in tv, lo condurrebbe Castagna, la Zanicchi, che di nome fa Iva, come una tassa, o Barbareschi?). La villa, o villetta di Lugano è gravata da un mutuo di quale entità? In quanto a noi, il fosco giorno di Natale che ha segnato la fine di un Grande e della sua creatura, passando tra il Teatro Studio e la funesta Nuova Sede, abbiamo sentito una voce: chiamava Mara. Mara-Mara, Mara con l'ombrellino: uno degli enigmatici personaggi dei pirandelliani *Giganti della Montagna*. Era la brusca voce da prova del Maestro. Ascoltiamola, fermiamo gli orologi di una storia artistico-personale unica e irripetibile. F.C.

Le illustrazioni *Non restare chiuso qui/pensiero!* e *Crescerà l'Ulivo a Mimongo?* a pag. 60 e in questa pag. sono di Fabrizio Caleffi



Quattro stelle straniere in una stagione

di Domenico Rigotti

Nadj apre a Ferrara -
Baryshnikov e la
Bausch ballano da soli
- *Giselle* di Mats Ek
- Donizetti e
Strawinsky: insieme
per De Simone - In
attesa della legge
promessa da Veltroni

Soli, perduti, abbandonati: questo è il nostro destino. Così sembra. Così pare abbia voluto dirci Pina Bausch in *Danzón* che abbiamo visto nel corso del Festival "Novecento" a Palermo. Città a lei tanto cara d'avervi realizzato, anni fa, uno dei suoi lavori più pregnanti. Ricordate *Palermo Palermo*? Già, soli, dimenticati, trascurati in questa società dell'effimero. Ma, parafrasando, si potrebbe dire ciò anche della danza in Italia. Trascurata, messa nell'angolo, dai grandi enti pubblici come dai privati. Portiamo lo sguardo sui mesi appena trascorsi. Tante, troppe delusioni da registrare. Se non il vuoto, le grandi assenze. Se non il nulla, il grigiore. Rari gli spettacoli. E magari i soli degni di qualche attenzione su ribalte di provincia. Visti da uno sparuto drappello di spettatori. Un esempio ci viene da *Le cri du caméleon* di Josef Nadj, uno dei coreografi più singolari, più avvertiti del nostro tempo. Che però in Italia passa ancora per uno sconosciuto, o quasi. Ospitato finora in qualche festival ma snobbato dalle grandi ribalte. Adesso lo ha chiamato per inaugurare la sua stagione il Comunale di Ferrara, teatro dove c'è ancora qualcuno



grigia

che crede nei valori della danza. Slavo, ma d'ascendenza ungherese, Nadj, attivo a Parigi dai primi anni Ottanta, è salito alla ribalta internazionale e si è imposto con lavori di forte impatto e originalità nei quali vengono a confluire le più diverse esperienze e dove riflesse ci sono le tante inquietudini e le lacerazioni della vita contemporanea. Nel caso di *Le cri du caméléon*, anche attratto dall'universo bizzarro e assurdo di Jarry, Nadj si immerge in una poesia di corrispondenze dove l'inatteso si rivela attraverso l'accostamento delle tecniche della danza e del teatro ma anche del circo e della musica. Lo spettacolo è tutto un'esplosione di colpi di teatro che però lasciano una scia di riflessioni.

Nadj e la Bausch a parte (e certo più la seconda del primo), chi altri però ha avuto l'onore di far notizia? Forse Mikhail Baryshnikov che, nel suo dorato tramonto, per la prima volta, si passi la brutta espressione, ha messo piede alla Scala. Anche se poi, non è stata che una fugace apparizione. Considerato che la serata non era neppure contemplata in cartellone e l'étoile si è esibito (la classe, è vero, è sempre grande) in una serie di "a soli" da tempo consolidati.

Calvino in musica

Viviamo davvero un periodo di grande appiattimento. Mancano i grandi eventi. E anche quando l'Aterballetto, con i giovani danzatori specializzati presso il Centro regionale della danza di Reggio Emilia, punta ad un'operazione come *Six Memos (for the next millenium)*, balletto ispirato alle *Lezioni americane* di Italo Calvino, si nota come essa sia operazione più sfiziosa che veramente coraggiosa. E forse a credere in essa soltanto il musicista Massimo Nunzi (sua l'idea, che ha messo in note (fragorose e a crearne un *pastiche*), e il coreografo Fabrizio Monteverde che sta tra i nostri migliori. È pur vero che si deve riconoscere che tale situazione non tocca solo l'Italia. Ma è magra consolazione. E poi all'estero, pensiamo alla vicina Francia, ma non solo, ci sono ancora grandi artisti

che, se pur non più giovani, coltivano felicemente una tradizione. Béjart come Forsythe, Roland Petit come Jiri Kylian. E l'elenco si potrebbe continuare con Neumeier, la Carlson, e altri ancora. Da noi si spera sempre in quella famosa legge sulla danza da tempo promessa e per il momento rinviata. «Solo rinviata di qualche mese», parola del vice premier Walter Veltroni a Milano nel corso della presentazione della Fondazione del Teatro alla Scala.

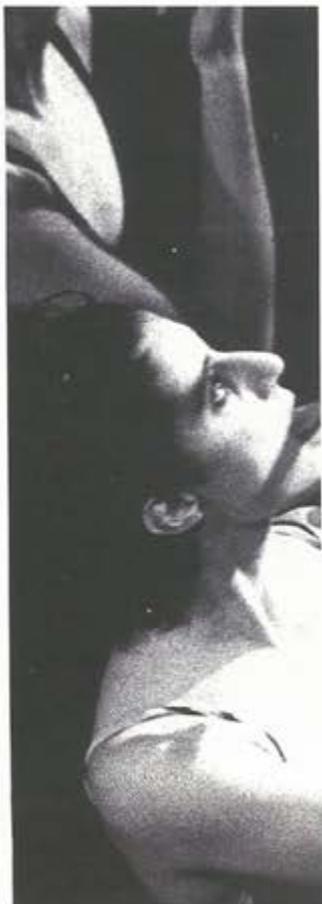
Alla Scala

Si spera lasciando sul campo smilze formazioni o, peggio, mandando allo sbaraglio qualche non più giovane étoile che non trovando migliori scritture si lascia tentare da avventure di marchio secondario. È

successo a Luciana Savignano cooptata per un trittico (contemplato anche un insipido *Van Gogh*) in cui la si rivedeva, con tutta la sua grinta (unica cosa positiva) in quel *Mandarino meraviglioso* di Béla Bartók, già suo cavallo di battaglia. In questo caso però opacamente rivisitato da Micha Van Hoecke che ha avuto l'accortezza di titolare *Après le mandarin*. Nel caso, a produrre il milanese Teatro Carcano associato a un fantomatico Balletto di Milano. Una serata certo inoffensiva, ma banale sì, e al cui confronto faceva la figura di un gioiello il balletto *Te voglio bene assaje* che nelle stesse sere di mezz'autunno veniva presentato dal corpo di ballo del San Carlo di Napoli alla Scala. Un balletto di fantasia, un omaggio di pura invenzione a Gaetano Donizetti nel bicentenario della sua nascita. Ma qui, a suggerire, anche se poi la coreografia di Luciano Cannito era poco più che corretta, di non troppa invenzione, stava il gusto e l'intelligenza di Renato De Simone, regista e autore del libretto, che da raffinato musicista, s'è assunto la responsabilità anche di far tradurre a un gruppo di allievi del Conservatorio di Napoli modernamente orientati e quasi ispirati a Strawinsky alcuni fondamentali temi donizettiani. Svelto e di buon ritmo, al suo centro un solo, variabile argomento, quello dell'amore, ben danzato, con una protagonista assai brillante quale Ambra Vallo, agile nelle scene di Giovanni Giosi e gustoso nei costumi di Odette Nicoletti, in *Te voglio bene assaje* c'era in fondo ciò che il pubblico desidera e reclama. E cioè l'eleganza e la piacevolezza. Mancavano forse le vere emozioni ma queste insieme a tante piccole verità (quelle verità che è anche compito della danza fornire) son poi venute, sempre alla Scala, da *Giselle* nella dura, aspra versione fornitaci dallo svedese Mats Ek, il figlio di "mamma Cullberg". Non certo una novità, ma un capo d'opera che anche la Scala, se pur tardivamente, ha voluto far conoscere. In una rilettura tutta contemporanea, anche se non viene toccata una nota di Adam, la sventurata protagonista emarginata dalla società e dal mondo, danza la sua follia in una casa per allenati. Verità, emozioni, che a piene mani abbiamo trovato sparse anche in *Danzón*. E torniamo, per



A pag. 62, le danzatrici dell'Aterballetto in *Six Memos*; in questa pag., in alto, la coreografa tedesca Pina Bausch.



concludere, alla Bausch. Meno audace, meno provocatoria di altre sue pièces, con una coreografia più stanca e con qualche caduta di gusto (quelle terribili barzellette messe in bocca agli interpreti!), *Danzón* è tuttavia opera di rilievo dove la grande vestale di Wuppertal, proponendo una compagnia più ridotta ma sempre eccellente (interpreti giovani e nuovi accanto a nomi storici, Dominique Mercy, la Grossman), intende ribadire le sue idee sul mondo e sui suoi simili. Dove traspaiono tutti i tic del vivere moderno e dove, alla fine, la morale è quella che più che dal mantello del-

l'amore e della gioia, l'uomo è stretto da quello della solitudine. Un lavoro non è da sottacere, molto discontinuo ma anche scritto (è questa la sua novità) senza i vecchi furori, con mano più leggera e a tratti quasi poetica, e in cui lei stessa, l'indomabile Pina, dopo gli anni lontani di *Café Müller*, il capolavoro, è tornata ad esibirsi sulla scena in un forte, seducente "a solo" davanti a un gigantesco, simbolico acquario dove pesci esotici sembrano anche loro voler danzare una danza che non può essere che di solitudine. Ma loro, felici, senza traumi interiori. ■

Maximiliano Guerra nuova star della danza

Nuova stella del firmamento ballettistico internazionale, l'argentino Maximiliano Guerra, di origine italiana, trentenne, free lance da cinque anni, gira il mondo con una valigia piena di costumi di quasi tutti i personaggi del grande repertorio classico-romantico, da *Giselle* al *Lago*, dallo *Schiaccianoci* alla *Bella addormentata nel bosco*, da *Romeo e Giulietta* a *Don Chisciotte*.

In quest'ultimo balletto, étoile ospite di Maggio Danza, l'abbiamo visto ed intervistato a Firenze. Poco prima dello spettacolo l'abbiamo spiato mentre faceva gli esercizi alla sbarra: un momento molto particolare, in cui un ballerino riscalda i muscoli e si concentra per la prossima andata in scena. Con il trucco e i panni del giovane barbiere Basilio, innamorato di Kitri, Maximiliano Guerra ha risposto alle domande in un buon italiano che denuncia le sue origini italo-argentine. Naturalmente, ha sempre nutrito una vera e propria passione per la danza. Il che non gli ha impedito di amare il calcio e considerarlo, in alcuni momenti, una valida alternativa professionale. Ma la tendenza artistica ha avuto il sopravvento, in considerazione tra l'altro, dell'importanza attribuita alla musica dai suoi genitori, entrambi insegnanti di pianoforte.

Maximiliano Guerra non è il primo argentino che si è imposto al mondo della danza: ne ricordiamo un altro, Julio Bocca. Evidentemente, esistono scuole di base di ottimo livello ed è possibile che una di queste abbia rappresentato, per Guerra, un buon trampolino di lancio, tale comunque da consentirgli di diventare, all'età di ventuno anni, primo ballerino del London Festival Ballet. E alla domanda: «qual'è stato il suo vero maestro?», la risposta è stata netta e precisa: «È stato Rudolf Nureyev. Mi scelse, nel '92, per interpretare *Lo schiaccianoci* alla Scala e mi spiegò in che modo avrei potuto interpretare quel ruolo e quel personaggio. Si trattava di rendere, sulla scena, il mondo fiabesco e onirico dei grandi balletti classici».

Ma il ruolo preferito da Maximiliano Guerra è quello di Spartacus, nella versione di Juris Grigorovic, per la carica libertaria e la forza con cui il personaggio si ribella alla schiavitù, un tema, questo, che sta molto a cuore all'argentino perché trova che le moderne schiavitù - la droga, l'alcolismo, il denaro - siano altrettanto dolorosamente drammatiche. Come uomo e come padre di famiglia, si dice profondamente preoccupato per il continuo degrado della realtà contemporanea e non nasconde il desiderio di lottare per un mondo migliore.

Intelligente e capace, subisce il fascino della danza moderna neoclassica, con le coreografie di Béjart, Petit, Mc Millan, Van Manen e Neumeier. Gli abbiamo chiesto cosa, sulla scena, lo rende diverso dagli altri primi ballerini. Ha risposto: «L'energia e il salto perché a me piace volare. Ritengo, infatti, che il più grande sogno dell'essere umano sia quello di volare». Carlotta Barilli

In questa pag., Maximiliano Guerra e Anita Magyar nel *Don Chisciotte* coreografato da Nureyev.



Dall'editoria alla formazione

Nasce OUTIS: la drammaturgia ha il suo centro

di Angela Calicchio e Franco G. Forte

Apertasi coraggiosamente all'editoria teatrale sul finire degli anni Ottanta, Casa Ricordi ha chiuso l'esperienza del settore prosa dieci anni dopo. Una presenza fervente di proposte di ampio respiro per la promozione degli autori italiani e di una drammaturgia emergente proveniente da quei Paesi che si sono più di recente affacciati alla scena europea, chiude così i battenti per una rivoluzione dell'assetto proprietario che ha visto l'ingresso della multinazionale Bmg. Un tale patrimonio, tuttavia, per volontà della stessa storica Casa, per volontà di chi in prima persona ne ha seguito lo sviluppo e per volontà dei numerosi autori che ne costituiscono l'anima, non andrà perduto.

Ereditando il catalogo di Casa Ricordi Teatro, e aggregando l'esperienza di altri soggetti impegnati sul fronte del rinnovamento del repertorio (compresa questa stessa rivista) l'associazione Etico/Estetico ha dato vita al progetto *Outis* - Centro Nazionale di Drammaturgia Contemporanea, i cui principi sono ispirati dalla volontà di incidere sul tessuto scenico in virtù dell'enfasi posta sull'elemento centrale del teatro - la scrittura - e dalla vocazione ad un Servizio Culturale che si affianchi (stimolandola) all'attività di organismi di produzione teatrale, che siano più attenti al rinnovamento del repertorio ed alla valorizzazione delle nuove energie.

L'ultimo decennio - dopo molti anni di predominio della regia e della ricerca formale - ha visto la crescita della creatività drammaturgica, al punto che ci accorgiamo ora di quanto davvero i nuovi autori drammatici siano divenuti la colonna portante di una concezione teatrale che si rivolga alle attese della contemporaneità. Verso questo interessante fermento le istituzioni del teatro, pubbliche e della produzione privata, hanno avuto un atteggiamento di tiepidissima accoglienza, evidenziando in alcune circostanze un'attenzione al fenomeno che per il carattere di estrema occasionalità, ad esso ha più nuocito che giovato. Con l'aggravante che la confusione politico-istituzionale dei ruoli fra centro e periferia ha alimentato, fino ad un passato recente, posizioni di tipo parassitario. Organismi pubblici appositamente creati che avrebbero dovuto supplire alla inadeguatezza strutturale del governo delle cose teatrali, non hanno manifestato quella dinamica propositiva che ne giustificasse l'esistenza, finendo per riprodurre gli inconvenienti dell'intero sistema teatrale, e riuscendo solo ad essere "piccole riserve" dove, "la minor parte" della drammaturgia italiana riesce a sopravvivere come specie protetta. Da qui l'urgenza di una riqualificazione degli interventi attorno al teatro che deve interessare una molteplicità di soggetti, con il coinvolgimento in primo luogo dello Stato e delle sue emanazioni culturali, in patria e fuori.

L'attività editoriale, le molte articolazioni della Sezione Progetti, un Ufficio Promozione, ed un'Agenzia per l'autore di teatro (di concezione assolutamente nuova, dove la mediazione culturale va di

pari passo con ogni aspetto di gestione contrattuale connesso alla rappresentazione) costituiscono la struttura portante di *Outis*.

Con la prima, il tentativo è quello di permettere agli autori di dedicare il loro maggior tempo all'attività di scrittura, anche con la istituzione di "incentivi" per progetti di ricerca artistica mirati alla produzione di determinate opere oppure al lavoro di traduzione al fine di favorire la circolazione delle opere teatrali nazionali all'estero. E, se l'Ufficio Promozione è rivolto ad intrecciare rapporti (creativi) tra gli autori e gli altri professionisti della scena allo scopo di stimolare allestimenti di nuove opere, e a far conoscere fuori dai confini nazionali la nostra produzione drammatica, la Sezione Progetti, organizzando sistematicamente incontri, seminari, sessioni di studio sull'evento scenico, entra nel vivo delle problematiche attinenti ai rapporti testo/regia, testo/attori, testo/pubblico, nella «convizione che bisogna saper ascoltare i testi, rischiare con essi» (Roberto De Monticelli). Convinti che, più dello spettacolo, vale il recupero di una dimensione educativa del fare teatrale, i promotori di *Outis* vogliono così contribuire all'avvio di una nuova politica di sostegno alla creatività teatrale, per la quale determinante resta l'intervento riformatore. La messa a disposizione, poi, di borse di studio sia per gli autori che per gruppi di lavoro su temi di volta in volta proposti, appare un più concreto atto di adesione di *Outis* alla pratica scenica ed al ruolo degli autori in essa.

Accanto alla multidirezionale attività quotidiana, *Outis* realizza più specifici piani di intervento quinquennali, il primo dei quali riguarda il periodo 1998-2002, trovando i suoi punti cardine nella organizzazione di residenze quadrimestrali per autori italiani presso alcune delle maggiori istituzioni teatrali, nella videociclopedica - "Ritratti d'autore" - e nella serie denominata "Atti per la formazione del pubblico"

Investire per il teatro significa cercare quel pubblico potenziale e porre rimedio alla mancata educazione alla scena attraverso la scuola. Ciò che viene in evidenza è la questione della formazione, tema del resto dominante anche nell'economia nazionale, risultando insostenibile socialmente ogni modello che pretenda di svilupparsi in assenza, appunto, di formazione. Le Università e in particolare gli Istituti secondari superiori che hanno già aderito alle proposte del progetto *Outis* si stanno del resto allineando alle nuove direttive del Ministero della pubblica istruzione sulla promozione del teatro nelle scuole. E c'è dell'altro sul fronte della formazione del pubblico; oggi, più che mai, sussiste il pericolo che lo spettatore si avvicini al suo massimo grado di compromissione con l'esibizione mediatica e con una spettacolarizzazione che è l'opposto del teatro e ci pare necessario che le componenti dell'evento in scena trovino occasioni per confrontarsi e *Outis* vuole contribuire a crearle. ■

AVE NINCHI: un sorriso contagioso che ci manca

di Gastone Geron

Per quasi cinquant'anni Ave Ninchi è stata una presenza assidua sui palcoscenici e sugli schermi, grandi e piccoli, portando, in teatro, al cinema e sul video, l'erompente carica di simpatia che la accompagnò nella vita e nell'arte. Diplomatasi, nei primi anni Trenta, all'Accademia nazionale d'arte drammatica e subito scritturata da primarie compagnie professionistiche, Ave aveva mostrato, sin dall'inizio, di essere in tutto e per tutto degna di un cognome reso famoso, a teatro e al cinema, dai cugini Annibale e Carlo Ninchi, come dire da uno dei maggiori "tragici" di metà Novecento, anche se più universalmente noto come protagonista del cinematografico *Scipione l'Africano*, e dall'interprete di centinaia di testi drammatici (come si usava allora) e di altrettanti film, prima e dopo lo spartiacque del secondo conflitto mondiale.

La giovanissima e longilinea Beatrice dello shakespeariano *Molto rumore per nulla* e l'appassionata Olga delle cechoviane *Tre sorelle* s'era ben presto arricchita di peso, fisico ed artistico, abbandonando il ruolo di primattrice giovane, per assumere quello di caratterista, particolarmente congeniale alla sua complessa personalità, sollecitata, da capocomici e produttori, ad insistere nel repertorio comico brillante, ma altrettanto capace di riflettere sul versante drammatico, come dimostrò nella *Medea* di Euripide, nella *Mirra* dell'Alfieri, nell'inquietante *Cristina* di *La signorina Giulia* di Strindberg.

Nata ad Ancona, ma ben presto trasferitasi a Trieste, aveva affinato il nativo temperamento nell'anticonformistica e spensierata città dove era allora regola di vita il disincantato «magna, bevi e po' bon». Marchigiana di nascita, triestina di formazione, romana di elezione, Ave Ninchi aveva assimilato le molte lingue del teatro italiano, riuscendo a farsi credere toscana dai toscani, veneta dai veneti, romana dai romani, napoletana dai napoletani. Oltre a non conoscere confini linguistici, altrettanto non si poneva problemi nell'esibirsi in uno spettacolo di rivista, all'indomani di una stagione spesa interamente nel "drammatico". Del resto, fu proprio questa straordinaria versatilità

a spalancarle la via della tv, fin dai tempi pionieristici, e a consacrarla alla più larga popolarità.

Buona forchetta ed ottima cuoca, Ave Ninchi fu, ad un certo punto, costretta ad una ferrea dieta che per qualche tempo la preservò dai guai incombenti, ma che, nel contempo, le smorzò il sorriso contagioso e l'invidiabile gioia di vivere, fino a che il diabete la obbligò a lasciare le scene, inducendola a ritirarsi nella Trieste della spensierata giovinezza, accanto all'adorata figlia.

Per la comune rotondità degli anni felici, Tino Buazzelli l'aveva ribattezzata «mia sorella Avona», venendo ricambiato da un caustico «Er Tinone».

Adesso, nei ristoranti celesti, si sono ritrovati a riaffondare golosamente la forchetta, insieme, nel piatto dei giusti. ■



Carlo Ludovico Bragaglia

Più vecchio del cinema, più giovane di Pieraccioni

A Lume Spento. È particolarmente triste salutare Carlo Ludovico Bragaglia, regista cinematografico, che se n'è andato da Roma all'età di 103 anni. Perché il fratello del grande teatrante Anton Giulio, anima del Teatro degli Indipendenti, è stato come lui un luminosissimo Futurista, un illuminato (non illuminista) dell'arte della luce, il Cinematografo. Un esponente di quella corrente che voleva «uccidere il chiaro di luna» veneziano, simbolo del *kitsh* (ma Venezia è recuperata e rivalutata dal Maestro Pound, autore di *A Lume Spento*, *plaque* lagunare). Fa bene Emilio Tadini, dall'Accademia milanese di Brera, a chiedere per la città un Museo del Futurismo, che ridia identità alla capitale lombardo-veneta. Ma non nel Museo Ideale del Cinema va posto Bragaglia, vivissimo fino all'ultimo, attualissimo. E più giovane dei "gggiovani". Diresse il principe Antonio De Curtis

Comneno: Totò. Veniva dalla fotografia. E aveva al fianco il Teatro, davvero indipendente, di Anton Giulio. Suo è l'indimenticabile *Totò le Mokò*. Diceva: «I registi si dividono in tre categorie, gli artisti, quelli che riprendono le partite di calcio e gli artigiani». È stato un ammirevole artigiano. Tra gli artisti, citava, naturalmente, Fellini e Antonioni. Tra i registi... sportivi, si potrebbero annoverare quanti spacciano per fuochi d'artificio in diretta le loro gags in differita. E gli artigiani? Che fine hanno fatto gli artigiani? Con il cinema contemporaneo, vedi Monicelli, non si trovano più; e allora si dedicano ad un artigianato teatrale, tipo la direzione di *Una bomba in ambasciata* di Woody Allen, non proprio felice. Degno del Vorticism poundiano, Carlo Ludovico Bragaglia ha amato fino alla fine il cinema non meno delle donne. Gli sia concesso di abitare la felliniana Città delle Donne. *Fabrizio Caleffi*

A pag. 66, un'immagine recente di Ave Ninchi; in questa pag., un intenso primo piano di Carlo Ludovico Bragaglia.

Cechov secondo Lavia



UN UOMO SENZA QUALITÀ DANNATO FRA LE DONNE

di Ugo Ronfani

COMMEDIA SENZA TITOLO, di Anton Cechov. Traduzione di Chiara De Marchi. Regia e riduzione di Gabriele Lavia. Scene di Carmelo Giammello. Costumi di Andrea Vioti. Musiche di Giorgio Carnini. Con Gabriele Lavia, Vittorio Franceschi, Lucrezia Lante Della Rovere, Pietro Biondi, Sara Bertelà, Giustino Durano, Gianni De Lellis, Sergio Reggi, Mauro Paladini, Ester Galazzi, Gianni Pulone, Nanni Tormen, Luigi Di Sales, Lavinia Centrone, Barbara Bertetti, Andrea De Carne, Elena Narducci, Simona Nasi, Carlo Roncaglia, Giovanni Scacchetti. Prod. Teatro Stabile, Torino.

dinamico, vistosamente teatralizzato, turgido di effetti melodrammatici. Fuochi d'artificio in platea, ansiti di treni nel buio, uno scrosciante temporale per il tragicomico epilogo con i colpi di pistola di una ibseniana Hedda Gabler reincarnatasi nella sventata Sofja Egorovna; un'abuffata aristo-borghese da "prima" della Scala fra specchi, musiche della vecchia Russia e portate affidate ad un ingobbito, centenario maggiordomo; splenetiche effusioni, amples-

Una *Commedia senza titolo*, ossia *Platonov*, scritta da uno studente diciottenne nel 1880, rifiutata dalla primadonna M. N. Ermolova cui era destinata, data per perduta e ritrovata quarant'anni dopo: per il suo esordio come regista ed interprete nello Stabile torinese da lui diretto Gabriele Lavia è entrato nella caverna di Ali Babà di questo testo caotico, ridondante, ma che già contiene tutta l'anima e la poetica di Cechov. Ne ha ricavato uno spettacolofiume di quattro ore, intenso e

si e baci; cuori infranti e portafogli gonfi di rubli; accalorate zuffe e risse acrobatiche tra fiumi di vodka e su tutto, prima che appaia Godot (pardon: un messo fatto ad immagine di Dio), il *cupio dissolvi* di una vecchia e non più santa Russia imputridita. Nonostante le innegabili ridondanze della seconda parte (Lavia ha soppresso sette personaggi ma ha anche prelevato frammenti dai racconti e dall'epistolario cechoviani), il pubblico della "prima" al Carignano di Torino, conquistato dalla debordante teatralizzazione del testo, al primo tocco della notte, ha fatto vibrare di applausi il teatro avvolto nell'ovatta dell'inverno torinese.

L'interprete-regista si è spinto questa volta ancora più in là nei territori dell'espressionismo in grottesco che avevano caratterizzato i suoi allestimenti di Pirandello (*L'uomo, la bestia e la virtù*) e dello stesso Cechov (*Zio Vanja* e, prima, il *Platonov* di Miele selvatico riscritto da Frayn). Ha così ingrandito l'indagine al microscopio, da entomologo delle anime, dell'esordiente Cechov e, facendo leva su timbri narrativi alla Balzac e alla Flaubert, ha realizzato un affresco d'epoca non sempre aderente, se vogliamo, allo spleen dell'autore, ma di trascinate efficacia. Il *Platonov* del '59 di Strehler era stata un'antologia cechoviana sul registro lirico nostalgico; quello recente di Dodin per il Malyj Teatr spremeva l'oblomovismo esistenziale della Russia prerivoluzionaria; quello di Lavia mi è parso più vicino all'allestimento di Puecher del '79 per l'esuberanza stilistica, e a quello di Chereau dell'87 per l'esplorazione delle

nevrosi dei personaggi.

Il Platonov laviano è un «uomo senza qualità» invischiato in una società disfatta, che avrebbe voluto conquistare il mondo «come Alessandro Magno» e invece è maestro elementare in un villaggio. (Di surreale incidenza la scena notturna, della lezione immaginaria che, ubriaco di vodka e di disgusto, fa tra i banchi di una kantoniana «classe morta»). Gli è negata la grandezza tragica di Amleto; è piuttosto

uno Yorick che scrive sulla lavagna «sono il re dei pazzi», un buffone che diverte con le sue stramberie un piccolo mondo antico e annoiato. Trascinato nel vortice di una farsa nera alla Feydeau, conquista i cuori delle sue Madame Bovary proprio per l'ambigua irrisolutezza dei suoi sentimenti. «Attraverso le donne come Cesare attraversava il Rubicone», egli dice; le sue vittime-carnefici sono Anna Petrovna, amazione di un reame ipotecato (Lucrezia



Lante Della Rovere, dal fascino algido e dalla recitazione che dovrà scavare di più in profondità); la *rêveuse* insoddisfatta e vindice Sonja (una vibrante Sara Bertelà), l'intellettuale sessualmente repressa Grekova (Ester Galazzi), la formichina del

A pag. 68, Gabriele Lavia e Lucrezia Lante Della Rovere in *Commedia senza titolo* di Cechov (foto: Michele D'Ottavio). In alto, da sinistra, Turi Ferro, Serena Mazzone e Giulio Brogi nella *Tempesta* diretta da Guglielmo Ferro.

Turi Ferro Prospero ascetico nella *Tempesta* a Catania

di Ugo Ronfani

Comincia, con questo allestimento ambizioso, costruito per uno dei nostri massimi attori, Turi Ferro, con la cura affettuosa del figlio regista, Guglielmo, la quarantesima stagione dello Stabile catanese dopo il decennio di Pippo Baudo, che ha lasciato l'interim della direzione artistica al presidente del consiglio di amministrazione Antonio Di Grado, un intellettuale che sa di Teatro e che per questa stagione ha mirato alto, puntando sulla riproposta di Rosso di San Secondo, sul lombardo Bertolazzi in versione siciliana, sul Picasso di Kezich. E questa *Tempesta*? Subito va detto che su una scena italiana che concede spesso e volentieri ai mattatori il diritto di riprendere i grandi ruoli, era giusto che Ferro - ch'era già stato un altro mago, Cotrone, nella Sicilia sua e di Pirandello - indossasse il mantello del re degli incantesimi di Shakespeare, nell'*Isolachenon* che è poi il Gran Teatro del Mondo, la patria edenica di una pace e di una giustizia naturali, dove un sovrano spodestato ripudia gli urli e i furori della vita e sceglie il perdono. La cifra dell'allestimento è questa: una lettura sapienziale, con i colori e i ritmi di una fiaba poetico-filosofica. E difatti si avverte uno stacco forte, certamente voluto, fra l'uragano dell'inizio scatenato da un Prospero ancora vindice (la vigorosa sequenza - animata dai fragori elettronici di Massimiliano Pace e dalla modern-dance di sei giovani danzatori-acrobati diretti dai coreografi Capraro e Parigi - non è stata meno trascinate del famoso incipit dell'edizione strehleriana; ed ha ricevuto molti applausi), e il successivo andamento grave, da *conte philosophique*, dello spettacolo, sincrono all'itinerario spirituale di un Prospero alla riconquista della propria umanità, che lascia Ariel e Calibano ai loro diversi destini e, perdonando i nemici, spezza il cerchio della violenza del potere. Ferro aderisce in toto a questa lettura, con un Prospero quasi ascetico nell'imporsi il controllo delle passioni.

E la fabula, con le sintesi geometriche e cromatiche dello scenografo Stefano Pace e i costumi sfarzosamente composti di Françoise Raybaud, evoca suggestioni iconiche da miniature antiche. In coerenza, il gruppo dei naufraghi si muove in un alone da leggenda del Sacro Graal, con una lentezza che va corretta, magari giustapponendo meglio le parti recitate e quelle coreografate, ma che corrisponde alla gravità dell'itinerario spirituale di Prospero.

E il turbinio irrefrenabile della vita, che neppure l'*opus alchemicarum* potrà dominare, esplose nelle figurazioni elettriche dei danzatori, nella musiche assidue (a tratti prevaricanti) di Massimiliano Pace. Opposti poli sono la ferinità innocentemente mostruosa di Calibano (Giulio Brogi, che accoppia una inselvatichita corpulenza con il magistero di una tonitruante dizione) e la bianca, stupefatta levità di un Ariel con cui la giovane Bonafede conferma le doti già rivelate al Piccolo di Catania. Professionalmente nitidi i personaggi disegnati dagli altri attori: Serena Mazzone è una Miranda che conquista Ferdinando (Paolo De Giorgio) con il suo adolescenziale candore; Umberto Ceriani è l'espressivo fratello di Prospero, Marcello Perracchio e Fulvio D'Angelo, questo nei colori di un giullare, sono Stefano e Trinculo con non soverchiante comicità; e bene Miko Magistro e Mico Cundari. ■

LA TEMPESTA, di William Shakespeare. Traduzione di Luigi Lunari. Regia di Guglielmo Ferro. Scene di Stefano Pace. Costumi di Françoise Raybaud. Musiche di Massimiliano Pace. Coreografie di Donatella Capraro e Marcello Parisi. Con Turi Ferro, Giulio Brogi, Mico Cundari, Umberto Ceriani, Miko Magistro, Federico Grassi, Paolo De Giorgio, Gianni Alderuccio, Fulvio D'Angelo, Marcello Perracchio, Rosario Minardi, Daniele Gonciaruk, Salvo Valentino, Serena Mazzone, Rossana Bonafede, Donatella Capraro, Alessandro De Santi, Cinzia Franchi, Damiano Molinaro, Maria Stella Spitaleri, Francesca Trevisanello. Prod. Teatro Stabile, Catania.

Al Teatro Garibaldi di Palermo

Shakespeare e Cecchi per un teatro che rinasce

di Gigi Giacobbe

Dopo una minimale *Tempesta* di dodici anni fa e un *Amleto* spoletino, Carlo Cecchi è tornato ad interessarsi di Shakespeare. Un riavvicinamento avvenuto forse per caso, passeggiando per le vie di Palermo con Matteo Bavera, intorno al quartiere della Kalsa, scorgendovi, fra lo Spasimo e i palazzi in degrado, un altrettanto degradato teatro, il Garibaldi appunto, sorto nel 1860 in onore dell'eroe dei due mondi che aveva liberato la città dai Borboni. Un teatro fatiscante, ischeletrito, spettrale, pieno di ragnatele e buchi sui tetti, con tre file di palchetti senza parapetto, un palcoscenico inesistente posto sotto una grande arcata da cui ancora oggi si può scorgere un affresco dai colori rossastri. Una specie di Bouffes du Nord che deve avere molto scosso Cecchi, tanto da pensare subito di raffor-

zare le strutture e renderlo in qualche modo agibile, piazzandovi intanto, con l'interessamento del Comune di Palermo e del Teatro Biondo, una tribunetta di tubi innocenti e dando così corso ad un lavoro di recupero che potesse lasciare intatte quelle mura fantasmiche. Ecco dunque partorito, l'anno scorso, un memorabile *Amleto al Teatro Garibaldi*, ed ecco adesso, con una rinnovata tribunetta e qualche buco in meno, il *Sogno di una notte d'estate*, cui farà seguito, l'anno prossimo, giusto per chiudere la trilogia shakespeariana, *Troilo e Cressida*.

È un *Sogno* ad occhi aperti quello di Cecchi, che qui ha utilizzato la poetica traduzione di Patrizia Cavalli, in cui le pene d'amore si sciolgono e la parola viene esaltata dalla bella recitazione del suo gruppo di giovani attori, capitanato da un ritrovato Paolo Graziosi, nei panni di Bottom, in grado di mandare in sollucchero la regina delle fate Titania, radiosamente vestita da Iulia Forte, pure negli abiti di Ippolita e in cui si fanno apprezzare Francesco Sframelli (una faccia che non dimentichi), Spiro Scimone, esilarante Tisbe, Gianfelice Imparato, Roberto De Francesco, spesso in doppi ruoli.

È un *Sogno* che Cecchi tratta in modo straniante e divertito, anche "povero", giocando spesso con parole e nomi, interrompendosi a volte, forse di proposito, per poi riprendere la battuta, sia che vesta Teseo oppure Oberon, puntando più a togliere che a mettere, utilizzando solo per la foresta degli elfi abitata da Puck (Valerio Binasco) un tappeto di foglie ad opera di Titina Maselli che in modo emblematico veste con i suoi colori prediletti tutti i personaggi, avvolti quasi sempre dalle musiche per archi e percussioni di Ajmone Mantero eseguite dal vivo.

Il Teatro Garibaldi, sia per la ripresa dell'*Amleto*, sia per questo *Sogno*, registra sempre il tutto esaurito. Il pubblico, da parte sua, apprezza il ritrovato spazio e gli decreta applausi e consensi. ■

SOGNO DI UNA NOTTE D'ESTATE, di William Shakespeare. Traduzione di Patrizia Cavalli. Regia di Carlo Cecchi. Scene e costumi di Titina Maselli. Musiche di Ajmone Mantero. Luci di Pasquale Mari. Con Carlo Cecchi e Iulia Forte, Valerio Binasco, Francesco Sframelli, Roberto De Francesco, Gianfelice Imparato, Spiro Scimone, Paolo Graziosi, Tommaso Ragno, Lorenzo Indovina, Barbara Callari, Arturo Cirillo, Vito Di Bella, Viola Graziosi, Andrea Puskin, Lorenzo Ambrosetti, Giovanni Rizzuti. Musicisti: Mario Bajardi (violino), Giancarlo Tuzzolino (violoncello), Elio Anselmi, Gianfelice Imparato (percussioni). Prod. Teatro Biondo Stabile di Palermo.

focolare domestico Sacha che tenta infantilmente il suicidio (Lavinia Centrone). Sciupafemmine a inclinazione masochista, dannato fra le donne, con le sue sregolatezze Platonov mette in moto le reazioni a catena dei fantocci umani colpiti da «paralisi dell'anima». A questi fantocci i venti attori in scena danno tragicomica evidenza, con più persuasiva presenza, oltre alle già citate donne di Platonov, Vittorio Franceschi, eccellente nel ruolo del velleitario dottor Trileckij; Giustino Durano, caricatura sonnecchiante e visionaria del colonnello padre; Pietro Biondi, vecchio possidente deluso; Nanni Tormen, Mauro Paladini. ■

La stella di David marchia anche Shylock

IL MERCANTE DI VENEZIA, di William Shakespeare. Regia e impianto scenico di Nucci Ladogana. Costumi di Santi Migneco. Musiche originali di Fiorenzo Carpi. Con Nando Gazzolo, Renato Campese, Riccardo Barbera, Diana De Toni, Roberto Della Casa, Gioietta Gentile, Giorgio Carminati, Elio Bertolotti, Adriano Evangelisti, Paolo Codato, Pietro Conversano, Monica Bertolotti, Fernando Spadaccino. Prod. Compagnia dell'Atto.

Nucci Ladogana privilegia nel testo i temi del conflitto razziale, contrapponendo cristiani, capeggiati dall'antisemita Antonio, ad ebrei, rappresentati dall'usuraio Shylock, un isolato, se è vero che persino sua figlia lo abbandona. I cristiani, però, nel suo spettacolo, non sono i custodi del bene e del giusto, ma degli individui di dubbia moralità. La tesi non brilla per originalità ed è antistorica (i battezzati consideravano gli ebrei emissari di Satana), e, sostanzialmente, estranea al testo. Se è vero, infatti, che Shakespeare rivendica per Shylock un'umanità che la cristianità non gli riconosceva in quanto ebreo, è vero altresì, che l'autore disegna un personaggio perfido, spietato, sostanzialmente inumano. Ladogana integra il finale, facendo apparire ai festeggiamenti Shylock con cucita sugli abiti la stella di Davide. Egli, con aria sprezzante, esclama semplice-



mente: «Cristiani!». Peccato che l'aggiunta al testo sia in palese contraddizione con la commedia che termina (in linea con la politica della chiesa dell'epoca) con l'obbligo, per Shylock, di convertirsi.

Fin qui l'idea registica che poteva persino essere accettabile, se avesse prodotto una messinscena valida. Lo spettacolo realizzato, invece, è poco convincente sia per una recitazione da liceali (fatta eccezione per Gazzolo, comunque sottotono ed monocorde, e per l'interessante Giorgio Carminati con il suo Lancillotto che ricorda Arlecchino, non solo per l'uso del veneziano); sia per i costumi (sgargianti e a tinte unite, più adatti ad una festa carnevalesca) e sia per l'impianto scenico quadripartito, veramente brutto. *Daniilo Ruocco*



GIULIETTA E ROMEO, di William Shakespeare. Regia di Guido Ferrarini. Scene di Fabio Sottili. Costumi di Renata Fiorentini. Musiche di Ombretta Franco e Stefano Zuffi. Con Aldo Sassi, Alessandra Cortesi, Hendry Proni, Sandra Cavallini, Maria Grazia Ghetti, Piero Gallo, Arrigo Grazia, Andrea Schiavi, Andrea Filippini, Umberto Fiorelli, Simone Ferriani, Lorenzo Spiri, Fabrizio Paladino, Lea Capriotti, Sabrina Pece, Andrea Cristallini, Emanuele Rode. Prod. Compagnia Teatroaperto/Teatro Dehon, Bologna.

Già l'inversione dei nomi, nel titolo, vuole significare un'attenzione maggiore alle vicende di Giulietta ed offrire un punto di vista particolare all'intera tragedia shakespeariana che non viene trattata come una vicenda di amore e morte, ma come conflitto tra distinte passioni, la cui impossibile geometria sembra scontrarsi, prima di tutto, con i sentimenti degli altri: interni (delle rispettive famiglie) ed esterni (degli amici). Una favola d'altri tempi, sublime e insensata, dietro la quale non c'è null'altro che la possibilità di essere continuamente e diversamente raccontata, senza che se ne perda la forza drammatica originaria. Il che può dipendere dai personaggi, sostanzialmente privi di psicologia e di autentica identità. Ne viene fuori un rappresentazione corale e popolare, con divertite ed estemporanee intrusioni di per-

sonale di scena in jeans e maglietta, mentre gli attori indossano abiti rigorosamente d'epoca. La carica giovanile degli interpreti fa giustizia di una pesante atmosfera shakespeariana, per offrircela, prima di tutto, in un'azione semplice e teatralmente plausibile. Aldo Sassi ha la burbanza e sapidità giusta per conferire autorevolezza ed ironia alla figura di frate Lorenzo. Alessandra Cortesi interpreta una Giulietta fremente di sarcastici e giovanili ardori, piuttosto che di amorosi sentimenti. Hendry Proni è un acerbo ed ingenuo Romeo, vittima più di se stesso che dell'ingrato destino. La regia di Guido Ferrarini distribuisce con accortezza gli inevitabili colpi di teatro, all'interno di un quadro scenico vivace e con buoni effetti di distanziamento. *Giuseppe Liotta*

Anfitrione in cornice si rode di gelosia

ANFIRIONE, di Molière. Adattamento e regia di Claudio Beccari. Traduzione di Nicolò di Castelli (1696). Impianto scenico di Vittoria Pituello e Massimo Simini. Costumi di Angelo Poli. Musiche di Daniilo Lorenzini. Con Matteo Zanotti, Milvia Marigliano, Marco Balbi, Rosa Leo Servidio, Alberto

**Faregna. Prod. Teatro
Filodrammatici, Milano.**

A fronte di un testo originale che non si può, certo, ascrivere tra i capolavori di Molière - nel quale è disegnato un Anfitrione che è poco più d'un imbecille Beccari crea uno spettacolo terso, geometrico, delineando un Anfitrione dai toni crepuscolari ed intimistici. Il regista, infatti, sceglie di privilegiare l'aspetto familiare, privato della vicenda e taglia tutte le battute (e con esse i personaggi che le pronunciano) che conducono Anfitrione a rendere pubblico il tradimento subito. La messinscena parte con i ritmi della Commedia dell'Arte (con tanto di citazione viva dall'Arlecchino strehleriano) e si va facendo via via sempre più cupa (non manca un'apparizione videoregistrata di Giove ad Anfitrione che ricorda quella del Convitato di pietra nel *Don Giovanni* di Da Ponte-Mozart); fino a giungere ad un finale dal gusto amaro, nel quale non è più Giove a proclamare un futuro glorioso per il figlio (suo) che nascerà ad Alcmena, ma è lo stesso Anfitrione che mastica fra i denti la battuta, per nulla felice del destino assegnatogli.

Gli attori, tutti bravi, convincenti e misurati, danno corpo ai loro personaggi, vestendo bellissimi costumi seicenteschi, in una scena più che essenziale. Questa è costituita da semplici cornici dorate che possono sia voler intendere che, quella che si va recitando, è vicenda da porre risolutamente in un'epoca ormai trascorsa, sia sottolineare, visivamente, la dimensione familiare, da *Gruppo di famiglia in un interno* (si ricordino le pareti ricolme di quadri della scena di Mario Garbuglia del film di Visconti), del dramma d'Anfitrione. *Daniilo Ruocco*

Apag. 70. Carlo Cecchi, Lorenza Indovina e Francesco Strameli nel *Sogno di una notte d'estate*, regia di Carlo Cecchi (foto: Monica Biancardi). In questa pag., in alto, Renato Campese (Antonio) ne *Il mercante di Venezia* e, in basso, Marco Balbi e Rosa Leo Servidio in *Anfitrione* (foto: Lorenzo Ceva).





HA DUE LATI IL TRIANGOLO AMOROSO DI PINTER

L'AMANTE, di Harold Pinter. Traduzione di Elio Nissim, Laura Del Bono, Alessandra Serra. Regia di Andrée Ruth Shammah. Scene di Gian Maurizio Fercioni. Abiti di Gianfranco Ferré. Luci di Marcello Jazzetti. Con Anna Gallena e Luca De Filippo. Prod. Elledieffe e Teatro Franco Parenti, in collaborazione con Benevento Città Spettacolo.

A buttarla in soldoni, la giovanile commedia di Harold Pinter ha la vaporosità di una tempesta in un bicchier d'acqua, sostanzandosi nello sdoppiamento del protagonista nel senso più letterale del termine, in quanto il dabben Richard si diverte nel gioco piccante di "tradire se stesso" con la moglie. Ma il dramma borghese che uno dei maggiori commediografi contemporanei ebbe a scrivere trentacinque anni orsono, inizialmente destinandolo alla televisione, non si esaurisce nella schermaglia ingegnosa di una coppia interessata a vivificare i loro rapporti con il simulacro del reciproco tradimento. Giostrando abilmente tra verità e verosimiglianza, tra dato realistico e risvolto fantasioso, Pinter spinge la finzione fino a far ingelosire il marito dell'altro se stesso che nei panni dell'amante, percorre un itinerario disincantato negli arati territori dell'"io-lei-l'altro". La regia di Andrée Ruth Shammah sottolinea accortamente i riferimenti allusivi dell'intrigante copione conservando al tradimento un'aura di sublimazione intellettuale più che di carica erotica, assecondata dalla scenografia di Gian Maurizio Fercioni che, in obbedienza alle didascalie originali, porta in primo piano il soggiorno

dove avvengono i colloqui dei due coniugi, lasciando trasparire sul fondo la camera da letto in cui si consumano i complici rapporti tra l'appassionata Sarah e il suo capriccioso amante. Commedia a due soli personaggi che riescono a combinare un triangolo pur disponendo di due soli lati, *L'amante* ha per congeniali protagonisti un Luca De Filippo che immette un risvolto di stanchezza esistenziale nel ritratto del marito ingelosito dell'altra faccia di se stesso, e una Anna Gallena che esalta con la sua naturale femminilità il ben accetto doppiogioco dell'inventivo coniuge, lasciando trasparire un'ombra di delusione allorché Richard non intende più continuare a sdoppiarsi tra le pareti di casa. Forse deciso a rinunciarvi del tutto. *Gastone Geron*

**Marisa Fabbri cinica
vecchia gallina toscana**

GALLINA VECCHIA, di Augusto Novelli. Regia di Angelo Savelli. Scene e costumi di Mirco Rocchi. Musiche di Jean-Pierre Neel. Con Marisa Fabbri, Carlo Monni, Massimo Grigò, Stefania Stefanin, Patrizia Pirgher. Prod. Pupi e Fresedde-Associazione Teatrale Pistolese.

Stuhr imprigiona la Asti sulla poltrona della memoria

L'ambiente che accoglie l'ultimo lampo teatrale di Harold Pinter è un salottobiblioteca dall'eleganza luminosa e confortevole, affacciato su un giardino. In questa atmosfera in apparenza rassicurante, in realtà rarefatta e attraversata da raggelanti correnti di inquietudine, Rebecca e Devlin, marito e moglie, conversano. La cornice di quella che si suppone una quieta permanenza domestica improvvisamente si incrina quando lei viene a parlare di un suo amore passato. La rievocazione di quel tradimento, non si sa se reale o immaginario, estratta dal silenzio e sospesa fra reticenze, ambiguità e diffidenze reciproche, insinua e poi lascia dilagare nella tranquillità di quella routine una visione insostenibile densa di immagini crudeli che riportano alla violenza del nazismo.

Avvolta dall'abbraccio-tenaglia della sua confortevole poltrona bianca, una sorta di isola protettiva, la donna sul filo del racconto della sua relazione trascorsa si addentra nella descrizione spezzettata e distaccata di momenti legati alla deportazione. Non si arriva a scorgere se siano ferite che le hanno lacerato l'esistenza nel passato o se si tratti di dolori altrui che per un istante ha fatto suoi in una allucinata identificazione. Né se si tratti di un tradimento fisico o un più spaventoso tradimento metaforico. Rebecca, vittima alla deriva, non risponde all'ansia del marito e da lui si allontana, sempre più accovacciata sulla sua poltrona, lasciando spegnere la sua voce in un'eco tessuta di inquietudini che nell'eternità della memoria si vanno dissolvendo.

Ceneri alle ceneri offre la felice coincidenza dell'autore-regista. L'autore, con una resa astratta e limpida ha asciugato fino all'essenza il proprio testo, lo ha scolpito nel silenzio e ha offerto al pubblico non sempre pronto a condividere la sua imbronciata sensibilità momenti di profondità meditativa. E con l'asciuttezza e l'immobilità appena sfiorata da spinte quasi coreografiche ha fornito una risposta che emerge limpida nell'ambiguità della materia.

Quanto all'impegno politico di Harold Pinter, autore solido, capace di mutamenti nella costanza delle scelte, bisogna convenire che esso affiora e si impone alla coscienza degli spettatori: semplicemente, senza essere enunciato, senza pesantizie ideologiche, con sapienza e misura, solo con la forza degli argomenti e dello stile solido che li adduce.

Adriana Asti, interprete perfetta, permea della sua accesa sensibilità il personaggio, chiudendolo molto delicatamente in una rete di tenerezza e ambiguità. Anche Jerzy Stuhr è molto bravo, malgrado piccole mancanze di elasticità e qualche impaccio linguistico. Il regista che in questo allestimento ha offerto un'eccellente prova forse non aderente a tutti i gusti, ha reso in un'ora sola una situazione quotidiana che progressivamente affonda in atmosfere di mistero e di minacce insostenibili, facendo più che mai del silenzio parte integrante del linguaggio teatrale. *Mirella Caveggia*

Cambia sede di lavoro, da Firenze a Pistoia, la Compagnia Pupi e Fresedde, senza perdere d'occhio la strada imboccata da qualche anno dal suo regista, Angelo Savelli, ovvero il filone di una teatralità toscana, che lo ha visto impegnarsi con opere del grande teatro comico cinquecentesco (*La Cortigiana* e *Il marescalco*

dell'aretino), ma anche lanciarsi in più insidiose riscoperte (*Don Pilone* di Girolamo Gigli) o belle riscritture sceniche di un *evergreen* per l'infanzia, fiorentinamente Doc, come il *Gian Burrasca* di Vamba. In quest'ultima occasione Savelli ottenne la collaborazione dell'Arca Azzurra Teatro, formata alla scuola di una delle punte del rina-

to teatro toscano contemporaneo, l'autore-regista Ugo Chiti. Buona la scelta allora, come è ottima oggi quella di una coppia di attori toscani agli antipodi quali la intellettuale, ronconiana Marisa Fabbri e il ruspante, istintivo attore-poeta, Carlo Monni, compagno di strada di Benigni. È bastato affidarsi allo stridente affiancamento di due protagonisti dalla personalità scenica così forte e contrastante per porre le basi di una rilettura originale e per molti versi sor-

prendente dell'amara commedia del principale drammaturgo vernacolare fiorentino del secolo, quella *Gallina vecchia* scritta da Augusto Novelli nel 1911, che ebbe una sua fortuna scenica anche al di fuori dei confini regionali, in particolare legata alla bella interpretazione di Sarah Ferrati fermata nel tempo dalla registrazione televisiva.

Via il bozzettismo da vecchio vernacolo, via la facile comicità indotta da certe battute, via ogni malinconia crepuscolare nei due protagonisti - la "vecchia gallina" Nunziata, ricca commerciante che mette in ridicolo la sua vedovanza presa dall'uzzolo di un più giovane amante, e Bista, anziano "ragazzo di bottega", devoto amante di un tempo, ora liquidato e umiliato senza troppi scrupoli -, emergono in pieno i toni cupi e lividamente cattivi di una commedia che pare virare su scie ibseniane in un ambiente domestico dove echeggia un passato di quieto, gretto vivere piccolo-borghese, o sembra guardare a quelle estreme rese dei conti di coppia in Strindberg. Perfettamente padrona delle rotondità toscane della lingua di Novelli, la Fabbri ne spezza i ritmi vernacolari, esasperando le asprezze di una Nunziata insensibile ed egoista padrona, che maneggia uomini e merci con lo stesso lucido cinismo, fino a svelarsi, anche fisicamente, nel bellissimo secondo atto una sorta di arpia che tutto vuole senza nulla concedere. Tenero e rab-



A pag. 72, l'immagine della locandina de *L'amante* di Harold Pinter, con le silhouette di Luca De Filippo e Anna Galiena. In questa pag., da sinistra, Adriana Asti e Jerzy Stuhr protagonisti di *Ashes to ashes* di Pinter.

bioso, il Bista di Carlo Monni le fa da respingente, con l'umiltà bastonata e l'ira rumorosa quanto inoffensiva del devoto amante messo alla porta. Bravi ed efficaci i due giovani Stefanin e Grigò. *Lia Lapini*

Guerra e Pace di Tolstoj in oltre quaranta puntate

GUERRA E PACE, di Lev Tolstoj. Traduzione di Enrichetta Carafa d'Andria. Lettura integrale del romanzo a cura di Mauro Avogadro. Elementi scenici di Carmelo Giannello. Con la compagnia dei giovani del Teatro Stabile di Torino. Prod. Stabile di Torino.

Novità per i nostri palcoscenici, è nato il teatro offerto a puntate e al prezzo strizzato di mille lire a entrata. Il progetto è stato attuato da Gabriele Lavia per il Teatro Stabile di Torino. Poteva sembrare un distillato di follia questa sfida prolungata, lanciata in questi tempi accelerati sia al pubblico che ha il terrore di annoiarsi, sia al teatro stesso, che per far presa ha bisogno di proposte drammatiche più che letterarie. Anche la scelta del testo da penetrare pomeriggio dopo pomeriggio giustificava qualche perplessità: *Guerra e pace* di Tolstoj, che avrebbe richiesto per la lettura integrale infinite recite. E invece il neodirettore ne è venuto a capo, e senza sfilacciate.

Sono stati chiamati a misurarsi con il capolavoro tolstojano gli allievi della scuola ronconiana del teatro torinese, sei ragazze e cinque giovani. Mauro Avogadro si è assegnato il compito di trovare il difficile equilibrio, presto raggiunto in corso di esecuzione, fra una lettura limpida, senza troppe sottolineature dram-

matiche, e l'esigenza del teatro che imponeva una drammatizzazione del romanzo. Il risultato è apparso apprezzabile. Per l'immersione nell'atmosfera densa del racconto non si è resa necessaria la frequenza continuata, né la raccolta dei fili delle puntate precedenti. Proprio come accade nella lettura di un libro a cui si è fedeli, i capitoli si sono avvicinati senza strappi mettendo in luce - fra balli, battaglie, matrimoni, nascite e morti - le vicende delle famiglie dei Bolkonskij, e dei Roslov, di Natascia, di Andrej e di Pierre. È stata sempre viva l'attenzione degli spettatori, non numerosi data anche l'opportuna collocazione pomeridiana: ogni incontro e ogni tappa del racconto hanno riservato momenti di intensità e di sugge-



Nella casa del tranquillo borghese Gorgibus corrono pollastrelle belle grasse, pronte per essere spennate dalla solerte domestica e passate ai fornelli del cuoco. Starnazzamenti, ridicole rincorse e svolazzio di piume. L'immagine d'apertura dello spettacolo di Deschamps è il degno prologo all'ingresso delle

stione non solo per il vitalissimo impegno recitativo, ma anche grazie a sguardi scenografici efficaci nella loro elegante sobrietà, alle luci ben calibrate, alle musiche; ma anche all'apporto emotivo degli spettatori, che hanno creato con partecipazione le condizioni favorevoli a quel flusso che Lavia giustamente non cessa mai di evocare quando s'infervora parlan-

Compagnia Deschamps: pirotecniche *Preziose*

LES PRECIEUSES RIDICULES, di Molière. Regia di Jérôme Deschamps e Macha Makeieff. Scenografia di Bernard Giraud. Costumi di Macha Makeieff. Musiche di Robert Horn. Con Lorella Cravotta, Yolande Moreau, Jérôme Deschamps, Philippe Duquesne, Olivier Saladin, Olivier Broche, François Toumarkine. Prod. Compagnie Deschamps et Deschamps/Théâtre National de Bretagne (in esclusiva per l'Italia al Teatro della Pergola di Firenze).

due giovani "preziose", figlia e nipote del rustico Gorgibus, tronfie provincialotte dalle vesti alla moda in cerca di mariti degni di tanta sfarzosa apparenza. Beffate senza grossi sforzi dai due "non degni" pretendenti Du Croisy e La Grange, sono anch'esse destinate a un inglorioso spiumaggio, sprofondate in baratri di ridicolo insieme ai due goffi sedicenti nobili, il marchese di Mascarille (alias servo di La Grange) e il visconte di Jodelet (alias servo di Du Croisy), dalle cui fasulle grazie si lasciano abbagliare. Sul palcoscenico vuoto, sottolineato dalle luci di ribalta, ha campo assolutamente libero il gioco degli attori, che uscendo dall'ingessata grande tradizione della Comédie Française, si sbizzarriscono nelle collaudate gag del repertorio comico d'ogni tempo, facendo



Al centro, foto di scena de *Les précieuses ridicules* di Molière, regia di Jérôme Deschamps e Macha Makeieff e, in basso, la Compagnia dei giovani dello Stabile di Torino in *Guerra e Pace* di Tolstoj, regia di Mauro Avogadro (foto: Alberto Ramella).

prontamente rimbalzare le risate del pubblico su un getto continuo di trovate e improvvisazioni come ai tempi della miglior Commedia dell'Arte. Ed è tutta una pirotecnia di lazzi, smorfie, virtuosismi comici,

in questo Molière farsesco (il primo per Deschamps), ma già ferocemente satirggiante le aspirazioni ridicole di certa borghesia che mira a luccicanti (falsi) blasoni, qui per di più maldestramente sventolati

da due servi travestiti l'uno da gentiluomo verseggiante, l'altro da baldo capitano. Una bella lezione di alto artigianato teatrale comico, dove gli attori niente si negano per aggiungere risata a risata, mentre l'eco di catastrofici rumori fuori scena centuplica la forza demolitrice della ridicola sarabanda scenica delle due ingenuie "preziose" e dei loro cicisbei da strapazzo. *Lia Lapini*

regista la Pezzoli

Isa Danieli nel ruolo di Celestina la ruffiana

di Lia Lapini

È donna dalle molte risorse. *La Celestina* di Fernando De Rojas: lavandaia, profumiera, fabbricante di belletti e fattucchiera ma, principalmente, ex puttana riciclatasi ruffiana e rinverginate, rammendatrice di imeni sacrificati al piacere. Centro motore di una vicenda di amori camali, presto troncati da morte violenta, è di fatto la protagonista di quell'opera fiume, oscillante fra i 16 e i 21 atti, che il magistrato spagnolo Fernando De Rojas iniziò a scrivere

nel fatidico 1492, e dette alle stampe allo scadere del XV secolo (due, le edizioni: del 1499 e quella accresciuta del 1501). Fu chiamata *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, per via della storia dei due amanti Calisto e Melibea (cui fanno da controcanto gli amorazzi dei servi Sempronio e Parmeno con Elicia ed Areusa), ma come opera eccezionale, difficilmente omologabile ai generi teatrali precedenti e successivi, divenne, con il titolo *La Celestina*, fonte d'ispirazione per gran parte della commedia cinquecentesca italiana (quanto sapore aretinesco in questo mondo di servi senza scrupoli che inveiscono contro i padroni, e di gaglioffi mossi dal sesso e dal denaro!), ma anche per la drammaturgia elisabettiana, con quel rosario finale di morti ammazzati da tragedia shakespeariana: muore accoltellata Celestina, muoiono, per mano del boia, i suoi assassini Sempronio e Parmeno, muore, cadendo dal muro di cinta del giardino della sua bella, Calisto, per sfuggire ad un sicario, e muore, suicida, Melibea.

È donna da bassifondi metropolitani, fiera e consapevole della sua vita spesa al meglio delle risorse offertele da una nascita plebea, la Celestina di Isa Danieli, nel bellissimo spettacolo diretto da Cristina Pezzoli (nella traduzione-riduzione di Roberto Buffagni) che riscopre un testo difficilmente rappresentato, ha una parrucca rosso fuoco e, al momento dell'inaspettata visita degli amici/assassini, indossa una vestaglia-kimono da grandi magazzini. Ma come era avvenuto nel lancinante finale del primo atto, e come si ripete nella sconvolgente scena della sua barbara uccisione, ad opera dei complici, venuti a reclamare la loro parte di ricompensa per i servizi resi al ricco Calisto, sotto la fulva parrucca da leonessa che accanitamente si aggrappa alla vita, Celestina svela il cranio incanutito e semicalvo di una vecchia piegata da anni di fatiche e di malaffari. Il suo, è il volto tragico di un'umanità dolente, protagonista, cinque secoli fa come oggi, di storie di dolore e di violenta miseria, e non di impossibili gioiose commedie. Lo stesso volto che ricompare, nel finale superfluo di questa *Celestina*, dramma a fosche tinte di sconcertante modernità, come sigla di un mondo degradato e senza sbocchi, delimitato scenicamente dalle muraglie scabre di Giacomo Andrico. ■

LA CELESTINA, di Fernando De Rojas. Traduzione e adattamento di Roberto Buffagni. Regia di Cristina Pezzoli. Scene di Giacomo Andrico. Costumi di Nanà Cecchi. Musiche di Pasquale Scialò. Luci di Jurai Saleri. Con Isa Danieli, Sergio Albelli, Maria Arlis, Alessandra Borgia, Pia Lanciotti, Carla Manzon, Peppino Manzotta, Francesco Migliaccio. Adriano Motta. Prod.: Cooperativa Gli Ipocriti-Contemporanea '83. In prima nazionale al Teatro Manzoni di Pistoia.

SNAPORAZ FELLINI. Testo e regia di Giorgio Gallione. Scene di Guido Fiorato. Costumi di Val Eri. Musiche di Paolo Silvestri.



Con Nicola Alcozer, Daniela Biava, Giovanni Di Cicco, Ivan Gessaroli, Simone Guarino, Barbara Innocenti, Laura Magro. Prod. Teatro dell'Archivolto, Genova.

In alto, Nicola Alcozer ed Erika Urban in *Snaporaz / Fellini* di Giorgio Gallione (foto: Patrizia Lanna).

Grande festa al rinnovato Teatro Modena di Sampierdarena dove la compagnia dell'Archivolto, diretta da Giorgio Gallione e Pina Rando, ha finalmente trovato una sede definitiva. L'edificio, costruito dai sampierdarenesi nel lontano 1800, è stato recentemente restaurato dal Comune di Genova. All'inaugurazione, nella piazza antistante, è intervenuta la banda della delegazione ponentina, mentre all'interno le autorità cittadine salutavano, con un applauso, il debutto dell'Archivolto nel nuovo teatro. Prima dell'inizio dello spettacolo, una poderosa orchestra ha suonato le musiche di Nino Rota tratte da *Otto e mezzo* e da *La strada*. Nel foyer del teatro è stata allestita una mostra di disegni del regista riminese curata dall'Associazione Fellini di Rimini e comprensiva di ventiquattro tavole raffiguranti le caricature di famosi divi del cinema. *Snaporaz Fellini*,

spettacolo scritto e diretto da Giorgio Gallione, è stato un omaggio al grande regista scomparso. Un viaggio nella memoria e nell'immaginario felliniano ricco di citazioni e tuttavia capace di una sua autonomia. Sulla scena sono ricomparsi i mille personaggi inventati da Fellini: da Bistecca, il vitellone per antonomasia, a Casanova accompagnato dalla bambola meccanica, da Pola Negri a Rodolfo Valentino. Senza dimenticare lo spietato clown bianco e la mitica fata turchina, scivolati davanti agli spettatori in un enorme contenitore dove tutto era possibile. Ad accompagnare le vicende di *Snaporaz Fellini*, la Mabò Band, simpatico gruppo di strumentisti cui va il merito di aver commentato con ironia e abilità uno spettacolo tutto da vedere. *Cristina Argenti*

Fa il bis di Martoglio la ditta Vetrano-Randisi

L'ARTE DI GIUFÀ, bizzarria comica in due tempi da Nino Martoglio (1870-1921). Rielaborazione e regia di Enzo Vetrano e Stefano Randisi. Scene di Mariella Bellantone. Brani musicali di Waits, Ovadia, Brahem, Mascagni, Sumac, Lydia Jonhson. Luci di Maurizio Viani. Con Enzo Vetrano, Stefano Randisi, Antonio Alveario, Marika Pugliatti, Margherita Smedile, Maurizio Puglisi, Antonio Lo Presti. Prod. Nutrimenti terrestri in collaborazione con Diablogues.



Nino Martoglio, arguto drammaturgo catanese e fine poeta in vernacolo, fu anche un versatile cineasta dirigendo nel giro di pochi anni (dal 1913 al 1915) tre film purtroppo andati perduti: *Capitan Bianco*,

Teresa Raquin, *Sperduti nel buio*. E sul mondo del cinema muto degli Anni Venti è

incentrata la sua "bizzarria comica" *L'arte di Giufà*, che Enzo Vetrano e Stefano Randisi hanno messo in scena, bissando il successo riscosso nella passata stagione con *La Martogliata*. È uno spettacolo onirico e sognante, un po' felliniano con quella diva che incide alla Sarah Bernhardt, la bellona che mostra il suo patrimonio di curve, mari-

naretti, preti che giocano al pallone, ballerine in tutù, in cui Randisi veste il ruolo d'un regista alla moda con foulard al collo e finto pechinese in mano, stirato e impomatato, tutto singulti nel dir parola in francese, mentre Vetrano ha riservato per sé il ruolo del titolo, disegnando con molta inventiva e originalità quella nostra mediterranea masche-

Giufà maschera polimorfa che fa pensare a Pulcinella

Giufà, figura di furbo-sciocco comune alla cultura siciliana come a quella balcanica, araba, anatolica, turca, algerina, marocchina, è il protagonista dello spettacolo conclusivo della seconda edizione del progetto "I porti del Mediterraneo", promosso dall'Éti insieme con Déiphinos produzioni. I due organi, con il patrocinio dell'Istituto Internazionale del Teatro Mediterraneo e la partecipazione della Commissione Europea, hanno coordinato laboratori teatrali nelle città di Marsiglia, Messina e Mestre, cui hanno partecipato attori provenienti da aree mediterranee di culture profondamente diverse. Quindici di loro sono stati scelti e sapientemente addestrati per dar corpo alle molteplici varianti di un unico

personaggio, Giufà appunto, che per fantasia, trasformismo e apparente mancanza di logica ricorda incredibilmente Pulcinella. Come la celebre maschera partenopea, infatti, sa essere una cosa ed il suo esatto contrario, sciocco e sapiente, temerario e codardo, riuscendo, tuttavia, a dar vita ad una comicità universale, non solamente priva di confini linguistici e territoriali, ma soprattutto capace di accomunare popolazioni e culture di ogni parte del mondo. La struttura dello spettacolo è determinata da un'incazzante successione di episodi imperniati sui racconti, le danze e le canzoni di questo personaggio proteiforme che si esprime nel siciliano, israeliano, napoletano, egiziano, spagnolo, francese, croato dei suoi interpreti. Un berretto, indossato di volta in volta da ognuno degli attori li trasforma nel "Giufà di turno" che ora si identifica con animali, ora architetta truffe sullo sfondo di un mercato orientale, ora cerca la luna nel pozzo per poterla regalare ad una principessa delle *Mille e una Notte*. Tra i suoi omologhi il Giufà siciliano, mosso da un'ambizione metafisica e materiale al tempo stesso, vaga alla ricerca della porta del Paradiso, portando con sé una valigetta di cartone nella quale ha raccolto i desideri della gente comune. L'agognato Eden si materializza nel finale, anche se sotto forma dell'ennesimo scherzo dei compaesani ai danni di questo insanabile credulone: ma, ironia della sorte, allo scherzo finiranno per credere i suoi stessi artefici, coinvolti nell'incanto di un universo rischiarato dalla fantasia e dalla verità della tradizione, che solamente una figura bizzarra e indecifrabile come quella di Giufà può rendere possibile.

Stefania Maraucci

GIUFÀ, GUHÀ, GIOCHÀ, NASREDDIN HOCA, drammaturgia e testo di Maria Maglietta. Regia di Marco Bailani. **Oggetti teatrali** di Marcello Chiarenza. **Costumi e fondali** di Sergio Tramonti. **Ideazione musicale e preparazione del coro** di Antonella Talamonti. **Luci** di Vincent Longuemare. **Con Salvatore Arena, Hazim Begagic, Federico Gabriele Bertozzi, Antonello Cossia, Abeer Fawzy, Annalisa Legato, Monica Morini, Carlo Ottolini, Olivier Pauls, Caterina Pontrandolfo, Antonino Praticò, Anna Redi, Alfonso Rodríguez Gelos, Adrian Schvarzstein, Elisabetta Vergani. Coprod. Déiphinos - Teatro Toursky di Marsiglia.**

ra del finto babbeo, fatta di sorrisini ironici e d'una vocina alla Govi, che incede a piccoli passi in modo buffo alla maniera d'uno Charlot o d'un Valentin, in grado, ma solo nei sogni, di ribaltare qualunque situazione avversa, sia affettiva, sia finanziaria. I sogni di Pepè Moscardino, alias Giufà, prendono avvio da quel suo mondo popolato di povera gente, per catapultarsi in quell'altro mondo dei sogni che è il cinema, dove addirittura il nostro eroe diventerà la star del momento, profumatamente retribuito da una fantomatica Sicula Film, arricchendosi, dopo aver capito i trucchi di questa effimera arte, di mettersi in proprio e fondare una sua casa di produzione: la Moscardino Film. Ma Giufà è sempre Giufà. Non può smentire il nome che porta. Ed eccolo ripiombare in chissà quali altri sogni, con la sua giacchetta a righe, il suo sorriso e il suo cappellaccio nero. Attorno a Vetrano, vero fulcro dello spettacolo, ruotano un gruppo di attori messinesi, tutti pregevoli nelle loro caratterizzazioni e spesso in doppi ruoli, a cominciare da Antonio Alveario che conferma le sue doti comiche nel vestire il cognato con scarso talento di scrittore e soggetto, Maurizio Puglisi che in qualità di direttore della Sicula Film trova grande piacere nel gettare il denaro in aria come coriandoli, Margherita Smedile nelle vesti di suocera incattivita e diva sul viale del tramonto e poi Marika Pugliatti, timida Ofelia nell'*Amleto* di Cecchi, sembra sempre più padrona della scena sia come moglie accantonata che come divetta rampante e Antonio Lo Presti che utilizza per il suo usciere Romeo parlate vernacolari di Montalbano. Buona la scelta musicale con brani di Waits, Ovadia, Mascagni. Scena minimale di Mariella Bellantone composta da una tenda rossa e pochi arredi e ben tagliate le luci di Maurizio Viani. Gigi Giacobbe

Albanese e Serra scendono al Nord

GIÙ AL NORD, di Michele Serra e Antonio Albanese. Regia di Giampiero Solari. Collaborazione ai testi di Enzo Santin. Con Antonio Albanese. Prod. ITC - Idee Teatro Contemporaneo Srl.

«Ci vuole un pizzico di fantasia... per voi è volgare, per me essenziale» è la considerazione dello scultore di fumo, uno dei nuovi personaggi di Antonio Albanese, protagonista assoluto di *Giù al Nord*. In questo bisogno di fantasia ci sono lo spessore del nuovo recital dell'attore ed il peso di una comicità che, sulle ali del palcoscenico, va al di là degli stereotipi televisivi. E, fin dalle prime battute, ci si rende conto che quel Nord è un luogo metaforico, il luogo della produzione fine a se stessa e di un vuoto che spaventa nell'assoluta mancanza di poesia. L'industriale Perego preso dal suo lavoro e incurante del figlio che si droga e della moglie annoiata, il "pr" trentenne in cerca di un lavoro da fare da grande, il professore che, dopo quindici anni, boccia il suo primo allievo e recupera la propria labile identità, sono alcuni dei tipi che Albanese propone in un carrellata malinconica di risate che fanno riflettere. Fra qualche ammiccamento ai suoi successi televisivi ed un utilizzo del corpo e della mimica come megafono delle emozioni, l'attore riesce ad andare al di là di se stesso e del suo successo mediatico. E proprio in quello scultore di fumo, in quel lavoro che non è lavoro, c'è il ghigno amaro dell'uomo che ha bisogno di trascendere il contingente e recuperare gli spazi della fantasia, intesi, questi ultimi, come spazi di vita. È quanto racconta *Giù al Nord* che dietro l'apparente leggerezza del riso costringe il pubblico

a pensare, a rendersi conto che così non si può andare avanti, che è necessaria la fantasia per staccare le ali da terra e dare un senso alla vita. Chi si aspettava il solito spettacolo paratelevisivo, costruito sulla scia di una notorietà da piccolo schermo, deve ricredersi e togliersi il cappello della seriosità per prestare il capo alle sferzate di un comico che ha il pregio di accogliere critiche terribili con il sorriso sulle labbra. Antonio Albanese non risparmia nulla e nessuno e ci racconta un Nord meno splendente di quello che si possa credere, sul baratro del *non sense* e dell'infelicità. Nicola Arrigoni



A pag. 76, Maurizio Puglisi ed Enzo Vetrano in *L'arte di Giufà* di Nino Martoglio. In questa pag., in alto, Antonio Albanese protagonista di *Giù al Nord* (foto: Roberto Serra) e, in basso, foto di gruppo per *Giufà*, Guhà, Giohà, Nasreddin Hoca, regia di Marco Balani.

Gli inferni familiari dello svedese Norén

AUTUNNO E INVERNO, di Lars Norén. Traduzione di Annuska Palme Sanavio. Regia di Lorenzo Loris. Scenografia di Claudio Marconi. Costumi di Nicoletta Ceccolini. Con Elena Callegari, Laura Ferrari, Nicoletta Mandelli e Claudio Marconi. Prod. Teatro Out Off in collaborazione con Tetrithalia, Milano.

È fuor di dubbio che Lars Norén sia il nome più importante della moderna drammaturgia svedese. Personalità di risonanza mondiale, anche se troppo poco rappresentato in Italia, molti lo hanno voluto avvicinare a Strindberg e a O' Neill per la radicalità con cui affronta, soprattutto nei gorgi familiari, il mondo dei sentimenti. Una radicalità che si appoggia e trae forza da una scrittura secca, violenta, incisiva da cui non è immune *Autunno e Inverno*, una delle sue pièces più esemplari.

Anche qui siamo in un gorgo familiare. I quattro personaggi che lo animano risultano, per qualche verso, speculari a quelli



che incontriamo nell'onelliano *Lungo viaggio verso la notte*. Con la differenza però che, di fronte alla coppia di maturi genitori, non ci sono due figli maschi ma due figlie ben addentro nella parabola esistenziale. Quattro creature, quattro anime colpevoli di vivere, quattro psicologie lacerate da tempeste interiori: lo spettatore le osserva tormentarsi e soffrire attraverso la lente di ingrandimento che l'autore gli mette davanti. È sera, è già buio. Siamo agli ultimi momenti di una cena che è la stanca ripetizione di mille altre consumate insieme. Chiacchiere banali, qualche insofferenza e presto le

parole si fanno pesanti. Tocca ad Anna, la figlia più giovane e meno legata alle convenzioni, innescare la miccia, trasformare il dopo cena in una sorta di seduta terapeutica di gruppo. E allora sarà una vera e propria escalation di inferni fino a quel momento mascherati. Veleni vecchi e nuovi vengono a galla in una cavalcata senza tregua di accuse e confessioni che sono progressivo svuotamento delle coscienze. Perché Margareta cova un sordido rancore nei confronti delle figlie e si comporta come una madre tiranna? Forse perché sognava un grande amore e le è toccato di vivere con un uomo spento e mediocre. Anni e anni accanto ad un marito medico che, succube di una madre folle, consuma i suoi giorni tra casa e lavoro in ospedale. Perché Eva, la figlia maggiore, ad un certo punto ha un'esplosione di collera ancora più veemente della sorella? Perché il suo corpo sterile la costringe a vivere come racchiusa in una tomba. E perché Ann non riesce a sentirsi felice ed appagata? Perché gli insuccessi artistici si inanellano uno dopo l'altro. Risentimenti ed amarezze, astio ed angoscia si sommano come in un film di Bergman, con la sola differenza che le parole risultano più aspre e

l'atmosfera più incandescente. Alla fine, dopo l'autunno del nostro scontento, l'inverno, con la sua neve bianca, sembra portare un raggio di speranza. Ma chi può assicurare che fra un giorno, un mese, un anno, non si ripeta una serata altrettanto



disgraziata? Una materia incandescente per uno spettacolo che non conosce cadute di tensione. Pur giovani e a tratti acerbi, gli attori reggono bene la prova, con una recitazione che va spesso sopra le righe, alta ma non urlata. Voci e gesti mossi dalla febbre, con qualche dissonanza e sovrapposizione di parole che rendono più interessante e spietato il gioco verbale. Degna di nota la scenografia che, in qualche particolare, strizza l'occhio al segno forte di Munch. *Domenico Rigotti*

Inferno e Paradiso del Riboldi Gino

IN EXITU, di Giovanni Testori. Regia di Michela Blasi Cortellazzi. Con Andrea Facciocchi. Prod. Extramondo.

Protagonista di *In exitu*, opera testoriana del 1988, è Riboldi Gino, ultimo tra gli ultimi, tossicodipendente ormai alla fine del viaggio e marchettaro che, nella sua tragedia personale, ripercorre la Passione di Cristo, quasi che la scalinata della Centrale

di Milano fosse assimilata al Monte Calvario e la morte per overdose al momento santo della Rivelazione; e il tradimento anche, ripete, quando per le trentamila lire di una dose vende se stesso, come Giuda Cristo ai soldati per trenta denari. Riboldi Gino, il "salvato", tra invocazioni e bestemmie, dall'abberrazione della sua condizione terrena, riesce a ricondurre il trascendente al suo infimo livello, o forse ad innalzarsi, com'è, nella sua dimensione irreali, nel suo presente drogato, alle sfere degli angeli. Tra materialità la più grossolana, e spiritualità Testori, nel suo modo, personalissimo e geniale, pratica una magnifica fusione. Il suo linguaggio d'invenzione ma più schietto e

diretto nel comunicare della lingua perfetta, fa ascendere a poesia tutto ciò che dice, fino l'abiezione assoluta, la sporcizia, il marcio, la volgarità.

Con Branciaroli interprete, e realizzato proprio alla stazione di Milano, Testori aveva allora così lanciato il suo *l'accuse alla Milano grassa e indifferente*, quella "Milano da bere", modello di vacuità al tramonto dei superficiali anni Ottanta. Eppure la lezione dello scrittore, oggi nella versione di Extramondo, resta inalterata e ancora valida. L'allestimento di questa giovane compagnia si caratterizza per una giusta aderenza al testo in quanto la dizione dell'interprete, le rotondità nell'articolare, la pastosità della voce riflettono una matrice lombarda che fa nitido il personaggio nato da un compromesso tra la vigorosa energia vitale e il ritmo dell'attore e l'allusione stilizzata alla debolezza, all'intermittenza nel dire e nell'agire del tossicodipendente. E se a Facciocchi si può rimproverare una tecnica che potrebbe distintamente raffinare, egli ha il pregio grande di essere sincero e generoso; come Testori ci invade del suo affetto vero verso "il Riboldi", morto da solo come un cane con la luce di Dio negli occhi spalancati. *Anna Ceravolo*

rassegna Incontrazione

Prometeo in ospedale Medea con l'Alfa Romeo

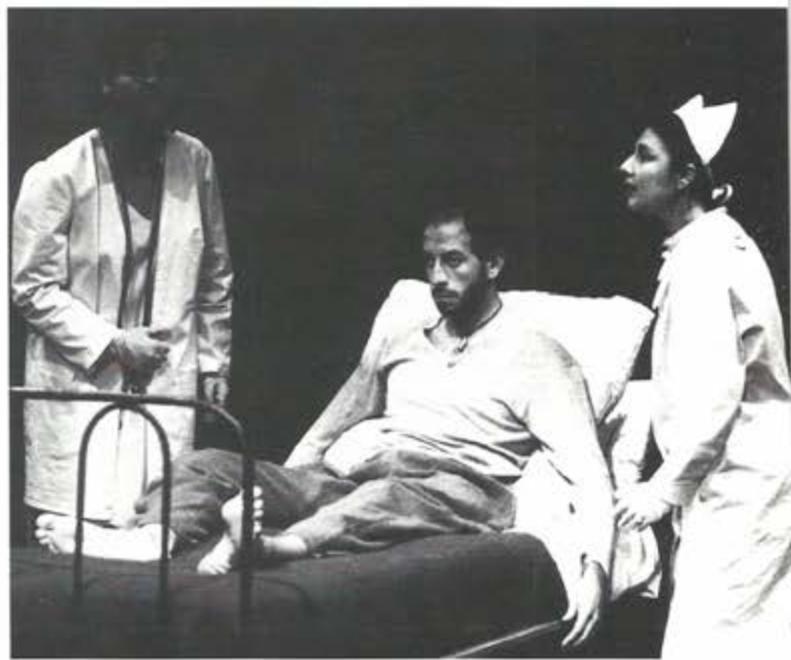
In questo scorcio di secolo, dove ogni cosa svanisce nello spazio di un attimo o di una stagione, vedere un manifesto riprodotto un dipinto di Klee che, a grandi lettere, annuncia la 30a stagione teatrale del Teatro Libero di Palermo, ha dello straordinario. Un patrimonio enorme, all'insegna del nuovo, che fa inorgoglire Beno Mazzone, fondatore della struttura e del festival, una volta itinerante, ora stabile a Palermo, che prende il nome di Incontrazione. Ed è sotto il segno Incontrazione/Mito che s'inquadra il 27° Festival Internazionale di teatro e danza, con quattro spettacoli incentrati su altrettanti personaggi della mitologia greca, andati in scena, lo scorso autunno, in diversi luoghi della città: *Achille*, con coreografie di Laura Corradi; *Antigona*, ad opera del Transt teatro di Fano; *Medea*, di Christa Wolf, progetto e regia di Renato Carpentieri; *Prometeo incatenato* tratto da Eschilo, scritto e diretto da Ludwik Flaszen, cofondatore del Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski. Un Prometeo non più incatenato ad una rupe della Scizia, ma giacente nel lettino di un ospedale psichiatrico: premurosi infermieri lo visitano, vezzeggiano e fotografano mentre un gruppo di medici cerca di fargli confessare colpe che il malato sente di non aver commesso. Su di lui, la terapia "normalizzatrice" non sortisce alcun effetto: si è ribellato all'autorità di Zeus, ha preso le difese di un'umanità odiatissima dal re dell'Olimpo e l'ha rinfocillata, donandole il fuoco, questi i suoi unici errori.

Un teatro terapeutico, quello di Flaszen, giocato sul rigore del corpo e della parola degli attori. L'influenza di Weiss e di Brecht emerge chiaramente negli accompagnamenti musicali di Silvano Baldico, abile nel fare convergere i vari momenti ironici, grotteschi, sacrali, poetici, in un finale denso di speranza, con tutti gli attori in piedi, di fronte al pubblico, finalmente "liberati". Degna di nota, l'interpretazione di

Gabriele Calindri, nel ruolo di Prometeo, duttile nelle sue metamorfosi attoriali, da smemorato afasico folle, a uomo d'oggi; nondimeno, si fanno apprezzare Lia Chiappara, nei panni di Io, Massimiliano Lotti, in quelli di Oceano, ed Elisabetta Pogliani nelle sue svariate interpretazioni. Altrettanto meritevoli, infine, Silvano Bravo e Irene Nuzzo. Dora Argento sigla scene e costumi e Claudio Pirandello le luci dello spazio manicomiali.

In chiave post-moderna, con quell'ambiguità per cui passato e futuro si confondono, va interpretata la *Medea* di Christa Wolf che Carpentieri ha messo in scena negli spazi "metafisici" dei cantieri culturali alla Zisa. In primis, per il modo in cui Massimo Bellando Randone ricostruisce la città di Corinto: una serie di colonne stilizzate di metallo, a sezione quadrata, e una grande porta, anch'essa di metallo, in fondo alla scena, buona per fare intravedere un video con immagini di marosi o per farvi entrare un'Alfa Romeo, costellando lo spazio, con un tappeto di sabbia e il proscenio, con una sottile e retangolare vasca d'acqua. La *Medea* della Wolf è una donna consapevole e scafata, che sa quello che vuole. Non una maga, tantomeno una infanticida, è una Medea demitizzata. Quando abbandona la nativa Colchide lo fa per protesta verso il padre Eeta, non per l'amore che la lega a Giasone. E, giunta a Corinto, continua a sentirsi estranea e selvaggia. Non un'assassina, ma un'accusatrice di delitti e violenze che Barbara Valmorin veste magnificamente, con grande pietas, dandole diverse sfaccettature. Addirittura, le vengono attribuiti un nuovo amore, tale Oistro,

e una nemica gelosa e assetata di potere, Agamedea, superbamente interpretata da Alvia Reale. Spiazzante Roberta Spagnolo nel ruolo di Glauce, sofferente e ammalata d'epilessia. Spettacolo affascinante, di impronta pure antropologica con quella "bara" agghindata di luminarie e portata in spalla in processione cui Carpentieri non manca di dare un'impronta cinematografica: campi e controcampi, campi lunghi e primi piani, personaggi che monologano offrendo, ognuno, il proprio punto di vista e affidando, ad un coro di sedici corifei, i momenti collettivi sotto forma di canti e cantilene, sui bei motivi musicali di Niccolò Casu. In bella evidenza l'Acamante di Enzo Salomone, ministro dell'immigrazione che arriva in macchina, il Giasone di Francesco Biscione, in doppio petto grigio,



e il Leuco di Lello Serao. Gigi Giacobbe.

Le pene d'amore di Lady Scartoffia

LA DONNA GIGANTE, di Lidia Ravera. Con Athina Cenci. Prod. RagDoll.

Un senso di imponenza, immediatamente visibile sin dal suo ingresso in scena, lo trasmette Athina Cenci nel leggere, con paca-

A pag. 78, i quattro protagonisti di *Autunno e Inverno* di Lars Norin, regia di Lorenzo Loris. In questa pag., Elisabetta Pogliani, Gabriele Calindri e Lia Chiappara in *Prometeo* diretto da Ludwik Flaszen.

ta ironia, la giornata di un personaggio femminile che, per molteplicità di situazioni, rientra nell'immaginario di ogni donna. Corre l'anno 1985 e la nostra impavida e determinata impiegata chiede un permesso di poche ore al capufficio, il primo dei tre uomini con i quali è chiamata a confrontarsi. Il dialogo fra i personaggi è serrato e alternato a riflessioni della protagonista. L'interlocutore le si rivolge accumulandola ad una categoria, "le donne" e, come tale, come parte di un gruppo, la invita a sottostare a delle priorità ingiustificate, cui si sommano gli altri doveri. Morbido l'inizio della Cenci che, forte della fama di attrice comica, gioca su un registro volutamente scherzoso: i piccoli cammei che si dipanano dal testo imprimono nella memoria note striscie di fumetti. Il tempo, che non basta mai per occuparsi della famiglia e di se stessa, ricorre ossessivo come elemento scatenante dubbi e nevrosi. I ricordi sono vietati, l'amore con il compagno è un lusso del sabato sera. E, a conclusione di questa prima mezz'ora di diario-conversazione, un grido di rabbia che è orgogliosa affermazione di indipendenza: «occorre troppa stoffa per tessere un uomo». Per l'epilogo, Athina Cenci chiede la cooperazione del pubblico ma la soluzione della storia, trascorsi dieci anni, è racchiusa nel personaggio di una donna preoccupata di invecchiare - lady Scartoffia, come la chiamano i suoi subalterni - e propensa a viverci come "ex" nei suoi rapporti con il mondo intero. Se le si può concedere una vena di malinconia per i trascorsi giovanili (si avverte l'eco della passata militanza della Ravera), si fa poi fatica ad accettare una maturità che la vede realizzata, ma priva di entusiasmi. Insomma, donna che è gigante perchè affronta con pazienza ed ironia un penalizzante percorso ad ostacoli, ma anche donna che ha vissuto confusamente gli anni dell'emancipazione, cui va la ferma richiesta di non perdere vivacità ed humor nello svolgersi dell'esistenza. *Lucia Lugaresi*.

Ora la rivoluzione abita in Giamaica

LA MISSIONE, di Heiner Müller. Regia

di Tito Piscitelli. Scene di Carlo De Marino. Costumi di Flavia Santorelli. Con Gabriele Parrillo, Maurizio Rippa, Valentina Emeri, Danilo Nigrelli, Antonio Latella, Raffaele Di Florio. Prod. Teatro Nuovo - Il carro, Napoli.

Uno spettacolo, andato in scena lo scorso autunno, al Teatro Nuovo di Napoli, una conversazione fra studiosi e una mostra fotografica, organizzate dal Goethe Institut di Napoli, in collaborazione con l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, hanno offerto lo spunto per richiamare l'attenzione su Heiner Müller, una delle figure più interessanti del panorama teatrale tedesco degli ultimi anni. *La missione*, il cui testo si ispira a

La linea di condotta di Brecht, è ambientato nel periodo della Rivoluzione francese e racconta la storia di un gruppo di sovversivi giunti in Giamaica con l'obiettivo di fondare una repubblica di neri ispirata ai principi di libertà, fratellanza, uguaglianza. Il progetto, anche se estremamente seducente nella sua natura utopica, è destinato a fallire, a causa di quella sottile disposizione all'autodistruzione che caratterizza ogni impulso rivoluzionario. Debuisson, Sasportas e Gaulloudec sono gli involontari ispiratori di quel tradimento di ideali che, secondo Müller, ricorre in ogni tempo. Essi si muovono in uno spazio delimitato, sul fondo, da un pannello di lamine di rame e, sul proscenio, da una grata scorrevole; elementi semplici, ma capaci di produrre più "teatrini", nei quali si svolgono gli episodi speculari di una realtà contraddittoria. Le molteplici sfaccettature del testo, tuttavia, piuttosto che provocare disorientamento, contribuiscono ad evidenziare la ricchezza

delle idee che vi circolano e che testimoniano l'inadeguatezza dell'uomo di fronte al crollo dei propri valori.

Al dibattito, organizzato presso l'Istituto Italiano degli Studi Filosofici, in occasione dell'inaugurazione della mostra fotografica incentrata sull'attività di Müller al Berliner Ensemble, hanno partecipato Giusi Zanisi, docente di lingua e letteratura

tedesca all'Istituto Universitario Orientale di Napoli, Peter Kammerer, docente di sociologia all'Università di Urbino e Hans Thies Lehmann, docente di storia del teatro all'Università di Francoforte. Costoro hanno parlato del tradimento, come categoria politica e poetica, e del felice esito con cui la drammaturgia di Müller collega la tradizione teatrale tedesca, soprattutto quella brechtiana, alle avanguardie cosmopolite contemporanee. *Stefania*



Maraucchi

Uno studente in cerca del paradiso ecologico

LA CASA DEL NONNO, di Girolamo Angione, Matteo Bottone, Giulio Gaj. Regia di Girolamo Angione. Scene di Ottavio Coffano. Costumi di Armando Verulli. Musiche di Luigi Giachino. Con Adriana Innocenti, Piero Nuti, Emanuele Arrigazzi e il piccolo Amedeo Morello. Prod. Compagnia Torino Spettacoli.

L'abbandono progressivo della montagna, da parte dei suoi figli, e la profonda valenza di un passato che, inconsapevolmente, ci portiamo dentro sono i temi messi in luce da questa "novità" che Girolamo Angione ha costruito, con cura

evidente ed appassionata dedizione. Con il proposito di regalarsi uno stacco da una realtà cittadina che gli riesce ormai difficile accettare, un brillante studente di ingegneria, giovanotto di sani principi, raggiunge la baita di montagna in cui vive il nonno. Ma invece di immergersi dolcemente nell'"antidoto", come vorrebbe, il ragazzo si imbatte in una realtà sgradevole, che gli fa scoprire le radici e l'identità cercate, attraverso una severa iniziazione. Una vecchia, bizzarra e "inselvaticata" gli impone, quasi a suon di bastonate, una serie di prove, assecondata in questo, da un anziano sacerdote, ruvido nei modi, ma benevolo e scaltro conoscitore di casi e faccende umane. La memoria genetica riaffiorerà, mettendo in luce la realtà degli «ultimi, fra gli ultimi», i «falsi aspetti edificanti e consolatori del progresso» e le trasformazioni in atto. Parimenti, il legame ritrovato con la natura indicherà al ragazzo il suo cammino di adulto, non senza un colpo di scena. La vicenda conosce un buon avvio e, tuttavia, nello spettatore, si insinua subitaneamente il sospetto, confermato nel corso dello svolgimento, di dovere assistere ad una garbata predica teatrale. La dizione troppo limpida dei due attori, alternata ad espressioni dialettali piemontesi, rivela un che di stridente. Allo stesso modo, disorientano i cambiamenti troppo repentini dei personaggi e l'artificialità dell'impostazione didascalica. Ma se il lavoro verrà proposto alle scolaresche o ad un pubblico permeabile ai valori ecologici e capace di una paziente adesione al monito morale che si leva dalla parabola, potrà essere bene accolto. Tanto più che l'attenzione rimane desta, l'interpretazione è di buon livello e l'accuratissima scenografia non trascurava di suscitare un certo effetto.

Mirella Caveggia

Il labirinto emozionale di Enrique Vargas

ORACOLI, di Enrique Vargas. Regia di Enrique Vargas. Spazio tattile (scenografia a contatto di pelle) di Valentina Vargas, Silvia Moscati, Stefania Carnevall. Costumi di

Patrizia Menichelli, Umberto Giorgione. Immagine visiva di Dioscorides Perez, Lorenzo Sentimenti, Umberto Franchini, Renny O'Shea, Lorella Zocca. Disegno, spazio olfattivo e oggetti di Antonella Cirigliano. Luci di Carlo René Mendez. Prod. Taller de Investigacion de la Imagen Dramatica - Ayuntamiento de Mostoles, Emilia Romagna Teatro, LIFT Londra, Arhus Festuge Danimarca, Academia Amiata Toscana delle Culture, Universidad Nacional de Colombia.

Nella cornice delle "Vie dei Festival", rassegna modenese che raccoglie le migliori proposte teatrali dei festival estivi (*L'idealista magico* del Teatrino Clandestino, *Texts for Nothing* di Beckett con Joseph Chaikin, *Barboni* di Pippo Del Bono per la prosa; *Bernadette* di Alain Platel e Arne Sierens e *(They feed we) Eat, eat, eat* de Les Ballets C. de la B. per la danza), merita di essere segnalato *Oracoli* creazione del regista colombiano Enrique Vargas.

Che cos'è *Oracoli*? Una creazione totale, uno sconfinamento nei territori dell'inaudito. La ricerca di Vargas si concentra sulla relazione tra mito, rito e gioco, in contesti labirintici basati sul linguaggio dell'oscurità, del silenzio e della solitudine. Non "si assiste" ad *Oracoli* seduti in platea, non ci sono vicini di gomito cui rapportarsi o spettatori intenti a tossicchiare, nulla di tutto questo. *Oracoli* va penetrato: a piedi nudi, ma con una domanda nell'anima, una domanda fondamentale che guiderà ciascuno, nel labirinto, alla ricerca di una risposta. Forse, è la stessa domanda che ogni spettatore si pone entrando in teatro e che ogni essere umano si pone nel momento in cui fa il suo ingresso nel mondo. Senza una domanda, ogni percorso è precluso. Il labirinto di *Oracoli* ricorda le case delle streghe o i labirinti di specchi visitati nei luna park della nostra infanzia. Spesso, nel labirinto, la penombra, il silenzio, il soffio del proprio respiro, fanno paura. Le immagini che si incontrano, lungo il cammino,

sono memorie archetipe, daimon che albergano nel nostro intimo, folletti, diavolesse, maghe e fatine. Ma «la migliore maniera di viaggiare è perdersi», ci ricorda Vargas, e, all'improvviso, ci si perde davvero: si perdono tutti i pregiudizi intellettuali, le abitudini sensoriali, ogni cognizione cronotopica, tutto sfuma nell'oscurità. E soltanto allora, perduti nel labirinto di una ricerca senza risposta, ci si rende conto che si sta viaggiando nel labirinto della propria anima. Matteo Tarasco.

Le comiche ingenuità di un Faust partenopeo

DON FAUSTO, di Antonio Petito. Riduzione e adattamento di Renato Carpentieri e Mario Santella. Regia di Renato Carpentieri. Scene di Arcangela Di Lorenzo. Costumi di Gilda Bonpresa. Disegno luci di Lello Sero. Musiche di Niko Mucci e Antonio Calone. Con Giovanni Esposito, Daria D'Antonio, Eduardo Tartaglia, Massimo De Matteo, Nunzia Schiano, Francesco Procopio, Antonio Marfella, Angela De Matteo, Lello Ferrante. Prod. Libera Scena Ensemble.

Spettacolo frizzante, ben ritmato, che si affida ad una comicità sapientemente dosata e mai sopra le righe: il *Don Fausto* di Antonio Petito diretto da Renato Carpentieri, presentato in anteprima nazionale alla Galleria Toledo di Napoli, dimostra come sia possibile coniugare con successo ricerca teatrale e patrimonio drammaturgico e spettacolare partenopeo. Con la scelta di mettere in scena il testo petitiiano, riuscita parodia dell'*Urfaust* di Goethe, Libera Scena Ensemble conferma il pro-

A pag. 80, Raffaele Di Florio in *La Missione* di Heiner Müller, regia di Tito Piscitelli. In questa pag., la Libera Scena Ensemble in *Don Fausto* di Antonio Petito, regia di Renato Carpentieri (foto: Cesare Accetta).



prio interesse ad approfondire in maniera sistematica lo studio complessivo della drammaturgia napoletana, intrapreso con entusiasmo da un paio d'anni. Dopo le esperienze d'avanguardia compiute nei primi anni Settanta, in cui attraverso Brecht e Goethe l'ensemble artistico guardava esclusivamente all'Europa - *Urfaust* è stato lo spettacolo-manifesto del gruppo - oggi Libera Scena, che nel frattempo si è ricostituita accogliendo nelle sue fila una significativa presenza di giovani attori e drammaturghi, volge uno sguardo diverso, obliquo, sulla tradizione, e con essa dichiara di volersi confrontare.

Del *Don Fausto* di Antonio Petito, nella riduzione curata dal regista e da Mario Santella, Carpentieri recupera tutte le virtualità sceniche, con la scelta di affidare interamente agli attori - un gruppo ben affiatato e attestato su alti livelli recitativi - l'andamento dello spettacolo. La scena ideata da Arcangela Di Lorenzo, funzionale all'avvicen-

darsi di quadri molteplici, fa ruotare la storia di Don Fausto, per effetto di una pedana girevole, dall'ambiente del suo studio, teatro dell'incontro con Mefistofele-Farfariello, alla cantina di Auerbach, all'incontro con Margherita, alla cucina delle streghe, lungo un percorso spettacolare che mescola la farsa al varietà, lo spettacolo circense alle guarattelle, la commedia dell'arte al melodramma. Nel riuscito gioco scenico affidato ai giovani interpreti impegnati in una serie di travestimenti grotteschi e paradossali, sottolineati dalle musiche originali di Niko Mucci e Antonio Calone, si segnala Giovanni Esposito: con personali e felicissime invenzioni regala al protagonista un'aria ingenua e credulona, quando è alle prese con i prodigi e le magie scoppiettanti del diabolico Farfariello (il bravissimo Francesco Procopio) - che qui rappresenta un Mefistofele in forma di prestigiatore e illusionista - pronto a slittare nel tipo goffamente smargiasso di fronte alle grazie della "ciaciona" Margherita-Pulcinella. Paola Cinque

Lezione di storia a passo di danza

E BALLANDO...BALLANDO, di Giancarlo Sepe, anche regista. Scene di Carlo De Marino. Costumi di Sabrina Chiochio. Musiche di Harmonia Team. Luci di Silvano Paglia. Con ventidue attori - danzatori. Coprod. Comunità Teatrale e Festival "La Versilliana".

Se la cultura musicale, sia pure sul versante



cosidetto leggero, fosse, in Italia, meno effimera e condizionata dal veicolo televisivo, lo spettacolo che Giancarlo Sepe ha tratto da *Le Bal*, realizzato dal regista francese Jean Claude Penchenat per il Théâtre du Campagnol, conservandogli lo stesso titolo della popolare trasposizione cinematografica di Ettore Scola, *E ballando...ballando* avrebbe dovuto registrare incassi miliardari, o giù di lì, anziché ottenere grandi applausi, ma introiti nella norma.

Capace di innalzare a simbolo il più insignificante particolare, di dare sottolineatura emblematica ad una smorfia o ad uno sberleffo, di tratteggiare con segni disinvolti i ritratti di centinaia di volti ripartiti tra due dozzine di interpreti, Giancarlo Sepe ha ripercorso sessant'anni di storia e di costume attraverso l'involuzione - evoluzione dei coevi balli e canzoni.

L'imbarazzato o viceversa strafottente ingresso delle frequentatrici di una balera degli ultimi anni Trenta è l'incipit significativo di una fantasmagoria coreografica che muove dalle note nostalgiche di *Verde luna* e

di *Serenata messicana*, lungo un itinerario che attraversa i rifugi antiaerei della seconda guerra mondiale, gli ultimi conati del fascismo, la repressione tedesca, l'esplosione libertaria seguita all'arrivo degli alleati, fino ad arrivare ai nostri giorni e raggiungere il suo apice nei trascinati ritmi del boogie woogie di Glen Miller e nel rock and roll più disinibito. Dietro lo schermo del cosmopolitismo, affiora, prepotente, lo spiritaccio di una Napoli mai nominata ma pressochè onnipresente. G. Ge.

LUPARELLA, testo, ideazione scenica e regia di Enzo Moscato. Musiche originali di Pasquale Scialo. Con Isa Danielli, Giuliana Colzi e Patrizia De Libero. Prod. Cooperativa Gli Ipocriti, Napoli.

La scrittura di Enzo Moscato ribadisce, ogni volta, una naturale propensione alle più strane, sconcertanti, se non morbose, alchimie dell'anima umana, quasi a volere estrapolare, dalla

realtà, una sostanziale follia di grottesca tragicità. Ne è ancora una volta una riprova questo *Luparella*, il cui titolo riprende il nome di un'anziana prostituta assai malandata, rimasta sola, in un bordello dei quartieri spagnoli di Napoli, ad aspettare il compiersi di una difficile gravidanza. Accanto a lei, nella città svuotata nell'imminenza dell'occupazione tedesca, solo una giovane, addetta al servizio minuto della casa, che una pietà invitta di popolana spinge alla sfida di fare da levatrice. E che assiste così, determinata e sgomenta, alla tragica nascita di una creatura dal corpo già privo di vita della madre, e, subito dopo, alla violenza efferata di un soldato sul cadavere inerte di lei. Questo, infatti, il grumo feroce del lungo atto unico, al cui interno Isa Danielli, imponente e volgare, delicata e implacabile, va tessendo l'evocatività viscerale di un dialetto, di volta in volta, greve e impalpabile, cupo e solare. Mentre Giuliana Colzi e Patrizia De Libero, che la regia di Enzo Moscato accortamente le affianca, contribuiscono con la recitazione, e soprattutto con la vibrante carnalità del

Non fa più scandalo *Inquisizione* di Fabbri

Diego Fabbri morì nell'estate dell'80, un mese dopo aver rivolto la sua preghiera «al Dio ignoto» dalle alture di San Miniato. Non è lontano il ventennio della morte ma non si può dire che del suo maggiore drammaturgo del secolo la cultura cattolica italiana serbi un ricordo tenace. Opportuna, per misurare la sua vera statura di uomo di teatro, è dunque la ripresa di *Inquisizione* proposta dal figlio Nanni Fabbri, regista televisivo e per l'occorrenza teatrale, vista al Carcano di Milano, interpreti Mario Scaccia, Sebastiano Tringali, Angiola Baggi e Giancarlo Ratti. Scritta nel '46, *Inquisizione* era andata in scena proprio a Milano, al Nuovo, nel gennaio del '50, con Benassi e Maltagliati, e aveva provocato reazioni ostili, prossime allo scandalo, negli ambienti cattolici disturbati dal tema - che è quello del conflitto fra l'amor sacro e l'amor profano, all'interno di una coppia nella quale lui avverte irresistibile la vocazione sacerdotale e lei rischia di dannarsi per contrastarla - e dalla spregiudicatezza con cui Fabbri - come se fosse nella Francia di Bernanos - diceva le ragioni di un sacerdote modernista. Più schematica di *Processo a Gesù*, scritto sette anni dopo, *Inquisizione* è tuttavia fondamentale, per l'ardore teologale e la compattezza drammaturgica che la animano, per un approdo critico al teatro fabbriano della maturità. Il dramma si svolge dalla mattina alla sera di una giornata d'autunno in un santuario di montagna. Quattro i personaggi: la coppia, Renato ed Angela, che la vocazione sacerdotale di lui ha messo in crisi; un giovane sacerdote, don Sergio, che il vescovo ha messo in quarantena e un vecchio prete montanaro in odore di santità e dalla fede ruvida, l'Abate. Gli incontri e gli scontri fra i quattro mettono a nudo i rispettivi drammi: in una commistione di odi amorosi, chiusi nella prigione delle passioni umane, «credono in buona fede di strapparsi l'un l'altro al pasto di Dio»; e nel cercare i segni di un amore più alto non si accorgono, ciechi, che esso già esiste, altissimo proprio nel cuore della loro dolorosa contesa. Angela, nel nome del suo diritto all'amore, ha cercato di impedire che Renato, docente universitario, l'abbandonasse per il sacerdozio, e con le armi della seduzione prima, poi con il ricatto di un tentato suicidio ha cercato di legarlo a sé, spingendolo però verso lo smarrimento e la malattia. Don Sergio vede riflessa in quella di Renato ed Angela, ma capovolta, la sua storia di prete in crisi, che ha cercato le scorciatoie del modernismo e dell'affetto per una donna. Soltanto l'Abate, custode del santuario «dove si fanno i miracoli», sa trovare gli argomenti risolutivi del duplice conflitto: nell'invito - egli dice - «a stare insieme da uguali, senza pretendere di cambiarci, riuscendo ad accettarci così come siamo, perchè questo vuole colui che ci ha fatto così». Ed ecco che nell'aura di questo «cristianesimo della tolleranza e della misericordia» don Sergio decide di restare nel santuario, Renato di accettare «senza paura» l'amore di Angela, e questa di rispettare nel marito la voce dello spirito. Teatro di parola, che nell'allestimento «astratto», antinaturalistico di Nanni Fabbri (nuda la scena di Paolo Severi) amplifica i significati con l'espedito tecnologico di tre telecamere che proiettano in continuazione sul fondo del palcoscenico i primi piani degli attori in scena, come in una diretta televisiva. Interessante per la sua singolarità, l'espedito dovrebbe sostituire con le moltiplicate immagini la densità idiomatica del dramma: ma è proprio qui che l'esperimento, a mio parere, fallisce, perchè l'espressività dei primi piani sugli schermi risultano essere un impoverimento, non un arricchimento dei valori di un testo recitato con affannosa rapidità. Le prove degli attori sono comunque eccellenti: misurato, macerato, intenso l'Abate di Mario Scaccia; eloquenti i tormenti amorosi di Angela resi dalla luminosa Angiola Baggi; efficaci per implosione le inquietudini del Renato di Sebastiano Tringali; credibile l'inquieto don Sergio di Giorgio Ricchelli. *Ugo Ronfani*

INQUISIZIONE, di Diego Fabbri. Regia di Nanni Fabbri. Scene di Paolo Severi. Costumi di Giorgio Ricchelli. Luci di Franco Ferrari. Con Mario Scaccia, Sebastiano Tringali, Giancarlo Ratti e Angiola Baggi.

canto, a punteggiare di riflessioni e sottolineature la forzata staticità del lungo monologo. Ma a questo grumo crudele di orrore che si aggiunge all'orrore, la lunga narrazione della giovane si accosta quasi per cerchi concentrici, attraverso interruzioni e divagazioni che vanno disegnando per gradi, ma in modo incisivo e netto, un'umanità degradata e schiava, costretta da sempre ad avvilire la propria dignità e ad assecondare i vizi più sordidi e ributtanti. Mentre al tempo stesso dalla pietà della giovane sgomenta, dalla tenerezza stupita delle sue mani intorno alla testa del bimbo ancora sospeso tra la vita e la morte, lampeggia un brulichio vivo di lava quiescente e infuocata, pronta ad esplodere nella furia catartica di una Erinni esasperata. Fino alla dimensione tragica di un'uccisione senza rimorso, quella del soldato, che riporta in superficie la dignità di una purezza originaria e, con essa, la rivolta istintiva e purificatrice di un orgoglio drammaticamente oltraggiato, nell'oscura sacralità dei suoi più ancestrali valori. *Antonella Melilli*

A pag. 82: foto di scena per *E bollendo...*, ballando, regia di Giancarlo Sepe (foto: Tommaso Lepori). In questa pag. Mario Scaccia in *Inquisizione* di Diego Fabbri, regia di Nanni Fabbri (foto: Federico Riva).



Il grido di Ginsberg nel nome della madre

KADDISH, di Allen Ginsberg. Traduzione di Fernanda Pivano. Progetto di Annig Raimondi. Assistenza alla regia di Valentina Colorni. Scene e luci di Fulvio Michelazzi. Musiche di Bernardo Lanzetti e Damiano della Torre. Con Annig Raimondi, Riccardo Magherini, Bernardo Lanzetti (vocalist), Valentina Colorni, Damiano della Torre (organo, chitarra, fisarmonica, basso, sax, percussioni). Prod. Teatro Arsenale, Milano.

Lo spettacolo si snoda in un avvicinarsi di musiche e voci. Un'orchestrina perfettamente condotta intervalla monologhi incandescenti che propongono una versione del testo poetico di Allen Ginsberg, tradotto da Fernanda Pivano. Un testo capace di riassumere in una drammatica confessione indignazione politica, toni elegiaci e crudo diario di vite riluttanti ad ogni convenzione. Il registro adottato è mimetico: i due attori

assumono le vesti del poeta e di sua madre Naomi, la cui scomparsa ha ispirato, al giovane Ginsberg, l'intero componimento.

Kaddish è un canto di preghiera per la morte della persona amata e, allo stesso tempo, la denuncia di un'umanità alienata. È difficile distinguere passione umana e civile, tanto che la morte della madre, colpita dalla follia, diventa rifiuto della società orrenda, ipocrita e manipolatrice, che l'ha precipitata nell'annientamento rendendo urgente, nel figlio, il grido poetico.

Sostenere l'intera densità del poema risulta, a tratti, faticoso e se le musiche concedono pause e naturali respiri, capita a volte di essere sopraffatti da un incontrollabile flusso di parole. Si può desiderare un'assimilazione più lenta del testo, una scansio-

ne che rallenti e lavori tra le sue pieghe, scandagliandone meglio, nel dettaglio, l'enorme ricchezza poetica, a prescindere dall'enfasi che può derivare dall'identificazione delle figure umane. Comunque, al di là di particolari scelte interpretative, questa messa in scena è sembrata lucida, compatta, affidata ad attori e musicisti esperti e controllata da una sapiente regia, cui va il merito di aver mantenuto viva l'attenzione del pubblico e di averlo ricondotto, in alcuni momenti, alla fervente atmosfera degli anni in cui c'era chi incarnava un'utopia umana e sociale, chi riusciva a sovvertire



tristi abitudini pur pagando un prezzo altissimo, anche quello della segregazione e dell'isolamento, combattuto con il rifugio disperato in eccessi pericolosi, talvolta devastanti. La madre di Ginsberg ne esce come una figura - martire della discriminazione razziale, emblema di tutti coloro che sono vittime dell'intolleranza nei confronti del "diverso", straniero o immigrato che sia. Una sapiente e attualissima lezione, frutto della preziosa testimonianza di un poeta. L'attenzione che si torna a rivolgere alla *beat generation* può aiutare a comprendere un mondo che non sembra affatto mutato. Vincenzo Maria Oreggia

Vanessa: impegno civile con sottofondo andino

IL PIANETA SENZA VISTO, recital in italiano, spagnolo, inglese su testi e canzoni di Pablo Neruda, Bertolt Brecht, Tennessee Williams, Leonard

Cohen e Ismail Kadare. Con Vanessa Redgrave e la musica andina del Gruppo Caliche. Prod. Taormina Arte e Moving Theatre di Londra.

Mentre in sala le luci sono ancora accese e gli ultimi spettatori raggiungono rapidamente il proprio posto, Vanessa Redgrave, elegante e carismatica, sguscia a sorpresa dal sipario ancora chiuso e, con tono accattivante, esprime al pubblico del Politeama tutta la sua soddisfazione per la riapertura del prestigioso teatro napoletano. Poi la tela s'apre su di un palcoscenico idealmente diviso in due: sulla sinistra, in funzione della rappresentazione de *La moglie ebrea*, brano tratto da *Paura e miseria del terzo Reich* di Brecht, c'è una scrivania con un lume, un telefono, un portaritratti e alcune sedie; sulla destra compaiono i musicisti che accompagneranno l'attrice nel suo viaggio in un utopico pianeta senza frontiere, in cui la libertà non debba essere un bene prezioso da conseguire con sacrificio, bensì una condizione normale per tutti.

La scelta della formazione musicale non è casuale: Fredy Aburto, Alvaro Grana e Carlos Munoz, ovvero i Caliche, infatti, da circa dieci anni promuovono la cultura e la musica latino-americana nel Regno Unito attraverso melodie andine e della popolazione cilena dei Mapuchos, popolo da sempre impegnato nella rivendicazione dei diritti di libertà sulla propria terra. Lo spettacolo, pensato dalla Redgrave per sensibilizzare il pubblico sul problema delle intolleranze, nasce dalla dolorosa consapevolezza che, malgrado la caduta del muro di Berlino, continuano ad innalzarsi tanti piccoli muri, forse più difficili da identificare immediatamente come barriere, ma non per questo meno drammatici. Le pagine di poeti e drammaturghi che in un determinato momento della loro vita, per motivi diversi, come la censura o l'esilio, sono stati emarginati dalla società, assumono, dunque, un ruolo centrale. *L'ode al carciofo* di Pablo Neruda, *Il lamento dell'emigrante* di Bertolt Brecht, *Mi hai conosciuto da molto tempo* di Tennessee Williams, s'intrecciano a suggestive melodie, fra cui, *I loved you in the morning* e *Moonriver*, che l'attrice interpre-

ta a piedi nudi in platea, alla fine dello spettacolo, con un'intensità e una passione pari all'impegno da sempre profuso nelle sue numerose battaglie politiche e civili. *Stefania Maraucci*

Al circo di Pinocchio è di scena la mostruosità

LA VITA DIFETTOSA, memoriale nascosto per Pinocchio. Drammaturgia di

Stefano Geraci. Regia di Roberto Bacci. Scene di Marzio Medina. Costumi di Monica Sereni, con la collaborazione di Cecilia Imiotti. Allestimento e luci di Giordano Acquaviva. Con Giulio Maria Corbelli, Milena Costanzo, Giulietta De Bernardi, Nicoletta Robello, Roberto Romel, Roberto Rustioni. Prod. Pontedera Teatro.

«La mente può fare del cielo un inferno e dell'inferno un cielo». È una delle frasi emblematiche di uno spettacolo che apre una finestra sul mondo della normalità o forse, che è poi la stessa cosa, sul mondo della follia. Il burattino Pinocchio è usato da Bacci come idea-feticcio, sulla quale imbastire un impianto scenico e drammaturgico che segue un percorso a stratificazioni e linee parallele. Non si può parlare tanto di una storia ma di più storie, in cui la rappresentazione della "diversità", che potrebbe essere intesa come vera e propria malattia, ma anche come devianza, difetto, mostruosità, nel senso etimologico del termine, viene ad essere assunta come personaggio da una figura di donna - manichino che percorre il destino che la società, in genere, stabilisce di dover affidare a chi possiede una natura fuori del comune, una natura mostruosa appunto. È quel che accade alla "strana creatura", un'idea tratta dalle cronache del tempo di Collodi, ci avvisa la regia. La donna mostro, infatti (è questa la linea guida alla lettura dello spettacolo), sfuggita al proprio ambiente insieme al padre medico che, tentando su di lei un'operazione per salvarla da una malattia, l'ha trasformata in un essere mostruoso, viene catturata da un impresario del circo e ne diventa l'attrazione. Un monito all'uso spettacolare che soprattutto la televisione, in certe trasmissioni, ha fatto dei cosiddetti mostri? Forse, ma anche una trasfigura-

La Kocani e la Fura infiammano Milano

ANTIGONĀ, da Bertolt Brecht. Regia, scene e costumi di Fabrizio Bartolucci. Musiche eseguite dal vivo dalla Kocani Orkestar. Con Roberta Biagiarelli, Patrizia Crotti, Fausto Caroli, Fabrizio Bartolucci, Massimo Pagnoni, Claudio Tombini, Marco Florio, Vittorio Tranquilli, Maria Riboli, Roberta Panaroni, Giorgia Scatista, Francesco Stella. Prod. Transteatro-Centro Teatro.

MANES, da un'idea di Pera Tantiñà. Creazione de La Fura dels Baus, Rafael Vives e Nico Nubiola. Regia di Pera Tantiñà. Scene di Nico Nubiola. Musiche dei Bio Toxic. Con Younes Bachir "Lafritz", Vanessa Dinger, Milena Biancospino, Agatha Comez, Carlos Figols, Victor Goñi e Pepa Sabatè. Prod. La Fura dels Baus

quelli più propriamente privati, sono ambientati tra le mura domestiche (pareti sostenute dal coro che svolge soprattutto la funzione dei macchinisti). Se non si può ritenere che la regia sia brillante per originalità, ancor meno, è possibile elogiare le esibizioni degli attori, eccettuata quella di Claudio Tombini che si è distinto per il suo Tiresia, capace di combattere verbalmente l'arroganza di Creonte, ancorché mutilato. Musiche trascinate. Cosa sia, invece, *Manes*, è cosa ardua a riferire. Rito tribale ambientato in un'era postatomica e primitiva; visionario ed inquietante; scandito da sequenze musicali martellanti, ed illuminato da fasci di luce che delimitano la zona dove, di volta in volta, si anima l'azione dei preparatissimi e audaci performer. Non esiste una storia da raccontare, ci sono delle azioni da mostrare; sequenze che ruotano attorno ad un pollo assurdo al rango d'oggetto totemico. La cifra stilistica dello spettacolo è l'aggressività: furia che gli attori mimano tra loro e che, spesso, rimanda a cerimonie iniziatiche; violenza scaricata sugli spettatori in piedi, comparse inconsapevoli di una messinscena che, si sospetta, sia pensata a beneficio del pubblico seduto (lo stare nello spazio scenico o in platea è sia casuale, sia frutto di volontà). Lo scatenato gruppo catalano, infatti, ci ha sparpagliato, scagliato addosso acqua, frattaglie di pollo, borotalco, sputi, piume; ci ha palpeggiato, insultato, resi inquieti. Il tutto, credo, visto dalla platea, ha assunto i contorni di una vicenda narrante la lotta di un manipolo di disperati contro le forze negative della natura e della società (ovvero noi, comparse per una sera). Al termine della performance, eravamo confusi e sollevati. *Daniilo Ruocco*

Quest'anno, la rassegna MilanOltre ha presentato, tra gli altri, l'edipico e postatomico *Giulio Cesare* della Societas Raffaello Sanzio, *La locanda invisibile* di Franco Scaldati, due testi di Danio Manfredini (spettacoli, tutti, già recensiti da *Hystrio*), e infine *Antigonā* e *Manes* su cui ci si sofferma di seguito. *Antigonā* è un adattamento della riduzione del testo di Sofocle che Brecht realizzò, partendo dalla traduzione di Hölderlin. La vicenda, è noto, si snoda tra pubblico e privato: la sfida a Creonte lanciata con la sepoltura di Polinice è un atto pubblico in quanto Creonte è re di Tebe. Contemporaneamente, però, è anche una questione privata, perché Antigone seppellisce un fratello, contravvenendo ad un ordine dello zio. Questo duplice aspetto della tragedia è sottolineato dal regista tramite l'utilizzo di postazioni sia fisse sia mobili (spostate dal coro) sulle quali gli attori recitano i momenti pubblici; mentre

A pag. 84, Riccardo Magherini e Anrig Raimondi in *Kaddish* di Allen Ginsberg (foto: Fulvio Michelazzi). In questa pag., una scena di *Antigona*, produzione Transteatro con la Kocani Orkestar.



zione simbolica del destino dell'uomo, della sua natura "difettosa", alla cui felicità manca sempre qualcosa. Come scriveva Collodi: «c'è sempre un "ma", nella vita dei burattini, che rovina ogni cosa». Siamo noi i burattini o lo è quella parte di noi che sfugge al nostro controllo razionale? E il circo, con le sue creature surreali (un po' da *Elephant man*), altro richiamo al libro di Collodi, è il circo della nostra vita? Lo spettacolo pone una serie di interrogativi a cui non si danno risposte. Le risposte stanno dentro ciascuno di noi, dentro il personaggio che ciascuno di noi interpreta sulla scena della propria esistenza. Lo spettacolo ha ritmo e gli attori sono ben affiatati. La Robello, nel ruolo della creatura velata, donna-burattino, è convincente. *Renzia D'Inca*

L'Asino d'oro di Apuleio vittima della macumba

L'ASINO D'ORO, da Apuleio. Drammaturgia di Michela Marelli e Mauricio Paroni de Castro. Regia di Mauricio Paroni de Castro. Scene e costumi di Preparazione H. Musiche di Diego Ruviodotti. Con Paola Baldini, Giovanna De Toni, Elena Morlacchi, Giampaolo Köhler, Silvano Melia, Alfonso Postiglione, Bruno Sciuto. Prod. Crt, Milano.

Dopo aver "brasilianizzato" Rabelais in *Pantagruelle*, *Panurgo e la Canga*, Mauricio Paroni de Castro ci riprova affrontando Apuleio e il suo *Asino d'oro*. Del romanzo di amori e di avventura intessuto di magia, che l'avvocato di Madaura aveva scritto nel II sec d.C. celando, dietro occulti simbolismi, la storia di un viaggio iniziatico al culto misterico di Iside, rimane una sfocata suggestione di fondo.

La storia di Lucio trasformato in asino, rac-

contata come un'epopea popolare da sei schiavi per alleviare la fatica dei lavori forzati, diviene metafora dell'umanità sfruttata e sofferente che non riesce a liberarsi perché non ha un linguaggio comune con cui difendersi. E allora via libera alle contaminazioni più svariate, per non dire al caos drammaturgico: una babele di lingue (dal catalano all'yiddish fino al portoghese e al persiano), musiche in stile jazz etnico-elettronico (molto belle) ed elementi scenici, ottenuti con materiali di recupero, che mescolano la tradizione classica con il degrado urbano. Rimane di sottofondo, ed è la parte più apprezzabile della messinscena, un'atmosfera magico-tribale-metropolitana, in cui l'occultismo latino-africano di Apuleio si fonde con la magia nera della macumba brasiliana. Gli attori si adeguano con grande vitalità al disegno imposto dalla regia e, rispetto all'incomprensibile edizione estiva all'aperto dello spettacolo, riescono a far emergere un percorso drammaturgico più compatto e globalmente (ma non completamente) più sensato.

Il problema di Paroni de Castro non è certo la mancanza di fantasia. Ma, più che sovrapporre la sua creatività all'ipertrofismo narrativo di un Rabelais o di un Apuleio con inevitabile "effetto indigestione", dovrebbe trovare un *Dramaturg* capace di imbrigliare con rigore e concretezza scenica le sue scalpitanti e indisciplinate qualità registiche. *Claudia Cannella*

TRANCE BAKXAI, di e con Isabella Bordini (testi), Rupert Huber e Roberto Paci Dalò (musica, canto e progettazione informatica). Con un *ensemble* di venti performer. Prod. Giardini Pensili.

È uno degli eventi più interessanti degli ultimi mesi, per molti motivi: l'uso drammaturgico della tecnologia digitale, che fonde ed evoca suoni e immagini; il mixaggio di elementi "alti" e "bassi", arcaici e moderni; la rinuncia a una struttura rigida; il montaggio basato su una scansione di tempi, più che su precise sequenze; un'idea di teatro come esperienza, non deposito di forme e significati; la rielaborazione, nei termini della cultura metropolitana contemporanea, di alcuni temi delle ultime avaguar-

die, come l'adozione di spazi non convenzionali, l'abolizione della divisione attore/spettatore, l'adesione a un modello spettacolare festivo e collettivo.

Semplicemente, *Trance Bakxai* è un *rave*, della durata di una notte, in cui il pubblico si mescola ai performer-danzatori in una "pista" rettangolare, anche quando questi devono eseguire una sequenza coreografica o recitare un coro. Capita a intervalli regolari, il resto è gioiosa anarchia, mentre l'aspra e raffinata partitura *techno* - ma la definizione è riduttiva - crea effetti ipnotici e forza i vincoli di spazio e tempo. Ad essa talvolta si aggancia Isabella Bordini, in un bel recitativo *trance* su testi propri.

Le Baccanti sono il pre-testo e anche il titolo di legittimazione di un'operazione che restaura la dimensione di scatenamento collettivo delle origini della tragedia e cavalca, tra ordine e caos, il senso di catastrofe - cioè di dissoluzione di sistemi e gerarchie date - dell'epoca di Euripide come della nostra. *Pier Giorgio Nosari*

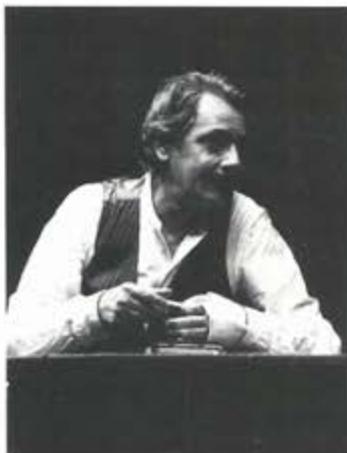
Ballata da osteria sulla mala triestina

ANTONIO FRENO, di Nini Perno e Francesco Macedonio. Regia di Francesco Macedonio. Scene di Sergio D'Osimo. Costumi di Fabio Bergamo. Musiche a cura di Livio Cecchelin. Con Ariella Reggio, Marzia Postogna, Maria Grazia Plos, Paola Bonesi, Elena Senes, Michela Vitali, Mari Delconte, Orazio Bobbio, Riccardo Canali, Raniero Brumini, Maurizio Repetto, Michele Ainza, Andrea Lovisato, Paolo De Paolis, Fabio Ursich, Adriano Giraldi, Carlo Moser. Prod. Teatro La Contrada, Trieste.

Un siparietto di sapore brechtiano con l'immagine notturna di un arco di Cittavecchia, ci attira e inghiotte in un'androna - una di quelle vecchie strade triestine diventate museo della nostalgia - come dentro ad un alveo materno. Questa immagine simbolica, bocca affamata di vino, sesso e sangue, separa e unisce tutte le scene della ballata tragica in vernacolo *Antonio Freno*. *Quella notte in via Crosada* di Nini Perno e



Francesco Macedonio, andata in scena al teatro La Contrada. Protagonista una Trieste vista "dal basso", questo "Amarcord con coltello" ci conquista fin dalla prima scena, quando uno scatenato Orazio Bobbio, nel ruolo di Antonio Freno, ben spalleggiato da Riccardo



Canali, Pepi Spinassa sulla scena, dà il la alla tragica storia. Ad ispirarla, un episodio di cronaca nera risalente ai primi anni del secolo: nel 1904 un delinquente comune, noto alla polizia per i suoi precedenti, uccise con la "britola", in seguito ad un violento diverbio, una guardia che lo aveva aggredito a male parole. Lo studio dei documenti processuali si è rivelato determinante per la definizione di una tragedia popolare che si compone e scompone sulla scena in un intreccio di miseria sottoproletaria, di alcolismo da osteria, di maliarde da bordello e di feroci coltellate. Antonio Freno è costellato di antiche canzoni del repertorio triestino cosicché la storia si dipana con ritmo incalzante e toni sospesi, fra un realismo oleografico e un naturalismo grottesco, sotteso liricamente da un immanente senso di nostalgia. Una nostalgia che è desiderio vivissimo, a volte morboso, della patria, delle persone e delle cose che amiamo e che sono lontane, dal greco, "dolore del ritorno". E infatti, non appena si alza il sipario, "il dolore del ritorno" si impone prepotentemente e come d'incanto ci ritroviamo nella Trieste d'inizio secolo: il sapore acre dei vicoli ("el tanfo de contrada"), le zaffate di vino provenienti dalle osterie, le porte socchiuse e complici dei bordelli, un mondo lontano e ormai scomparso che riprende a pulsare. Il testo, scritto e pensato in vernacolo, cela un gusto tutto particolare per antiche parole, aggettivi e frasi idiomatiche, cadute in disuso, che recupera per il piacere del pubblico. Le canzoni sono di tradizione popolare, soprattutto, ma non solo, quelle della "mala" delle antiche osterie. Il coltello di Antonio Freno detto "el moro", e la rap-

presentazione di una realtà e di un tempo ormai perduti sono sintomatici di qualcosa di più profondo di una semplice nostalgia del passato; essi raccontano la triestinità, intesa come energica ribellione alla miseria e al potere costituito, come trasgressione legittima o come procedere controcorrente. Le scene di Sergio D'Osimo, giocate in nero e in grigio,

in fumosi interni, stridenti con gli "eden" affrescati delle case chiuse, rievocano atmosfere di stile e tradizione brechtiane. Gli attori si muovono come giocatori di una squadra ben affiatata. Orazio Bobbio è un Antonio Freno di spessore, che non tralascia di dare una strizzatina d'occhio a Fred Buscaglione. Nel coro delle "bele putele", spicca la Lucia di Marzia Postogna, la prostituta innamorata e felice. Graffiante, nel ruolo di Gigeta, Ariella Reggio che tra una cantatina, un salto di scena e un fiore lanciato al pubblico, ci conquista con la sua *joie de vivre*. Buona la caratterizzazione di Pepi Spinazza, ad opera di Riccardo Canali, e gustosa la macchietta del barone di Raniero Brumini. Elegante e sobria, con qualche piacevole compiacimento, la regia di Francesco Macedonio, co-autore del testo. Aldo Sella

FEGATELLI, di Maurizio Donadoni. Regia di Maurizio Donadoni e Giovanni Lombardo Radice. Scene di Alessandro Chiti. Con Marioletta Bideri, Roberto Di Palma, Flavio Insinna, Urbano Barberini, Barbara Chiesa, Jakobs Magnus, Andrea Lolli, Fatima Scialdone. Prod. Teatro della Cometa, Roma.

Un set cinematografico disordinato e squalido, un regista acceso di subitane illuminazioni, un attore un po' fatuo e assai compreso della sua importanza. E, soprattutto, una parrucchiera bionda e volgarotta e un truccatore calvo e compassato che, col loro fitto intrecciarsi di pettegolezzi e commenti, sembrano fare da coro al cialtronesco

andazzo dell'insieme. È questa la scena di *Fegatelli*, scritto da Maurizio Donadoni e da lui diretto insieme a Giovanni Lombardo Radice, che è in realtà un piccolo spaccato di vita cinematografica colto attraverso il lavoro frenetico di una troupe alle prese con gli ultimi dettagli, i cosiddetti "fegatelli" appunto, di una produzione televisiva. Un "dietro alle quinte", insomma, da cui va affiorando la precarietà arrangiata e un po' arruffona di un mondo di cartapesta frettolosa, grottescamente punteggiato di trucchi baracconeschi e di artistiche prosopopee. Un argomento non nuovo per il cinema, che richiama alla mente atmosfere felliniane di satirica genialità, ma del tutto insolito per il teatro e, perciò stesso, foriero di sorprese esilaranti e promettenti. Ma l'attuale spettacolo, peraltro ben sostenuto dagli attori tutti e, in particolare, da Giovanni Lombardo Radice e da Fatima Scialdone, nei ruoli, rispettivamente, di truccatore e parrucchiera, sembra preferire all'incisività del bisturi, l'esplorazione sorniona e un po' dimessa di una normalità banalmente ridicola, dipanando, nel segno di un sorriso insidiato dall'ovvietà e dalla noia, la succosa essenza di un'occasione mancata. Antonella Mellilli

TRE BREVI COMMEDIE DI SAMUEL BECKETT. Regia di Yosuke Taki. Collaborazione video di Videomedia s.r.l.. Con Corrado Bega, Gianlorenzo Brambilla, Guido Garlati, Cristina Golotta, Olga Vinyals Martori, Simone Guzzoni. Prod. Teatro dell'Arcipelago.

Il piccolo Sipario Spazio Studio di Milano è parso l'ambiente ideale per le *Dramaticules* (brevi pièces) del drammaturgo irlandese. Le tre "assurde" e "claustrrofobiche" situazioni-limite del *Quad I + II*, *Di' Joe* e *Commedia* sono state ben rese dalla rappresentazione "in levare", con minimi segni scenici del gruppo nipponico. La prima è un video in due tempi, con quattro figure incappuc-

A pag. 86, gli attori de *L'Asino d'oro* di Apulio, regia di Maurizio Paroni de Castro (foto: Paola Codelupi). In questa pag., in alto, Orazio Bobbio in *Antonio Freno* di Nini Pemo e Francesco Macedonio (foto: Foto Zip) e, in basso, i protagonisti di *Tre brevi commedie* di Beckett, regia di Yosuke Taki (foto: Luca Chessa).



ciate intente a percorrere sempre lo stesso tragitto; nel caso specifico, i lati e le diagonali di un quadrato, freneticamente (in *Quad I*) e lentamente (*Quad II*), accompagnate da suoni dissonanti. Nella seconda il protagonista, Joe, seduto sul letto poco prima di coricarsi e una voce di donna, prestano corpo e pensieri ad un «cuore che cade in briciole», ricordando. Nell'ultimo frammento, tre teste, quelle di un marito, di una moglie e di un'amante, raccontano appassionatamente, con un tormentone di tre soliloqui, polifonici e a canoni, i reciproci trascorsi, emergendo da tre giare, nel buio. S.M.G.

POEMA DELLA FORZA, tratto da Tarkovskij, S. Weil, Eschilo. Regia di Febo Del Zozzo. Con Febo Del Zozzo, Lino Greco, Fabiana Terenzi, Bruna Gambarelli. Prod. Ass.ne Laminarie - Assessorato alla Cultura di Bologna.

Primo appuntamento della stagione teatrale del Link (vivace e combattivo spazio autogestito bolognese), *Poema della forza* è un allestimento di grande energia visiva. Prometeo, prigioniero di un involucro metallico, compare e scompare dal fondo di una piccola scena semicircolare rossa. Dentro questa arena, un attore vestito di nero compie gesti emblematici: fa combattere le dita, manipola sbarrette di ferro e calamite attaccate ovunque, alle mani, a terra, alle pareti. È la Forza, ciò che di Prometeo non è incatenabile e che ha il potere di attrarre a sé alcune cose e respingerne altre, ben al di sopra della debole volontà umana. Lo schiavo non è Prometeo dunque (la sua è una condizione temporanea), ma l'uomo che sembra dominare ciò che lo circonda e in realtà ne è dominato. Il che lo rende spesso tragico, talvolta comico. La Forza sopraffà l'uomo,

facendogli tremare le vene dei polsi (quando non fa tremare il pensiero) e *Poema della forza* mostra tale impotenza. Attrazioni e rifiuti, elevazioni e precipizi si susseguono senza che l'uomo possa fare granché, ma su questo tema il gruppo Laminarie solleva la propria ala, l'ironia, mentre sopraggiunge lo sguardo dell'attore, ben visibile anche in questo teatro "ingranaggio": è lo sguardo, tra lo stupore e la resa, delle due attrici che entrano in scena, l'una completamente blu, l'altra rossa (i due poli del magnete o le vene dei polsi), con la loro piccola oggettistica quotidiana, pentolini, coperchi e piatti metallici

che attaccano alle pareti magnetiche per vederli, dopo un po', precipitare a terra. *Cristina Gualandi*



L'ANGELO NON VERRÀ, testo e regia di Umberto Marino. Scene e costumi di Stefano Gianbancò. Musiche di Davide Nerattini. Con Alberto Molinari e Francesco Cabras. Prod. Coop. Argot, Roma.

Considerazioni sulla presenza del bene e del male nel nostro tempo ed una congerie di spunti letterari e cinematografici - dal "prologo in cielo" del *Faust* di Goethe, al *Silenzio degli innocenti* e *Psycho*, da *Assassini nati* e *I soliti sospetti*, a *Intervista con il vampiro* e *Pulp fiction* - per una pièce, punto di convergenze multimediali. *L'angelo non verrà*, ultimo lavoro di Umberto Marino, si struttura sulla dualità funzionale, sull'incontro tra attore e spettatore, vittima e carnefice, produttore e fruitore per compenetrazione allusiva e simbolica tra simulazione e realtà. La trama è semplice: un giovane espatriato viene sequestrato da un rispettabile professionista. La tensione cresce progressivamente, raggiungendo al culmine di ogni azione picchi intensi, marcati da stacchi musicali

d'attrito stemperati nel buio, mentre i momenti d'azione e le relative pause incalzano (sul finire del tempo scenico, cinquanta minuti). La vittima accondiscende al gioco diabolico del carnefice, finché i due si ritrovano stremati, avvolti insieme in un paio di ali bianche. Lo sguardo ironico dell'autore si posa su di loro e, del resto, è sempre presente. Lo spettacolo, forte e ricco di un sottotesto impegnato ed allusivo, non scivola in manifestazioni tragico violente, ma rimane avvolto nel velo della simulazione, nel gioco rassicurante del "come se", pattuito tra autore e pubblico e tra carnefice e vittima, rivendicando i limiti tra vita e fiction. Bravi gli attori. Interessante l'operazione linguistica di Umberto Marino le cui figure e modalità espressive vengono tratte dall'attualità e condotte in scena asciutte, sciolte da caratterizzazioni oltremodo simboliche. *Nicoletta Campanella*

Cesare ti faccio la festa quando scendo dal ring

STUDI PER LE IDI DI MARZO, progetto di Paola Teresa Bea e Lino Pedullà ispirato a *Giulio Cesare* di Shakespeare. Drammaturgia di Lino Pedullà. Regia di Paola Teresa Bea. Allestimento e luci di Fabio Sajiz. Costumi di Lucilla Morosi. Con Stefano Franzoni e Sergio Tonon. Prod. Pontedera Teatro.

È un tempo indefinito ma scandito, il tempo teatrale di questo spettacolo, un "certo tempo", che precede le Idi di Marzo, data dell'assassinio di Cesare. Scandito come un incontro di pugilato, da una campana che segna la fine del round e ridefinisce i rapporti di forza. Sono Bruto e Cassio i boxer che si battono con l'arma invisibile della pressione psicologica, con l'instillare sospetti, rendere vacillanti le certezze, indurre a sogni di potere in uno stitico emotivo che non decreta il vincitore. L'incontro si conclude con le parole di Beckett «Andiamo?/Andiamo pure. (Restano fermi)» - detonanti nella loro essenzialità - che hanno il potere magico di disfare d'un colpo la trama fine e aggrovigliata delle mosse e delle pressioni mentali e sentimentali, come se i due da avversari, fossero già complici, da subito, per farsi beffe di noi, lì ad ascoltarli, anche noi

partecipi e succubi del loro gioco, o come se a quelle parole fosse il gioco stesso del teatro a svanire.

Il progetto di Paola Teresa Bea e Lino Pedullà è serio e di certa curiosità intellettuale. Nel cimentarsi con l'antefatto in maniera del tutto personale, gli ideatori riescono a far salire la tensione a un clima soffocante da complotto, ben assistiti da uno studio delle luci opprimente e da un impianto scenico che quasi ingabbia i protagonisti, controllati per due lati del ring, senza potersi celare mai, dalle file di pubblico. La realizzazione è tuttavia pervasa da una profusione di riferimenti e di segni che alla fine risulta esasperante e invita ad un esercizio cerebrale fine a se stesso in quanto si stemperano significati non più decifrabili. Concentrati gli attori in una recitazione plasmata di fisicità e di un realismo che nell'imprimersi in parole "alte", epiche, determina suoni legnosi, non spiacevoli, strani. *Anna Ceravolo*

PARSIFAL O IL RACCONTO DEL GRAAL, di Giovanni Antonucci. Regia di Daniele Valmaggi. Costumi di Franca D'Errico. Armature e oggetti scenici di Alessandro Tardelli. All'organo, Marco Lo Muscio coadiuvato da basi musicali registrate su musiche del repertorio trobadorico della scuola polifonica di Nôtre-Dame. Con Giuseppe Alagna, Cinzia Antifora, Daniela Coelli, Chiara Conti, Giulia Laruffa, Gabriella Morandi, Alessio Neri Butelli, Paola Romano, Vincenzo Sartini, Daniele Valmaggi. Prod. Arte Spettacolo International.

«Per la famosa Ardena» ammoniva Petrarca, gran conoscitore dell'epica cortese, «vanno a gran rischio uomini et arme». Ma in questa foresta procedono, sicuri e belli come angeli, i cavalieri. Perceval, il gallesse, li incontra mentre, vestito di rozza pelle, caccia i daini nel fitto della macchia con in mano il suo giavellotto. Inizia così, con questo episodio, la bella e agevole drammaturgia che Giovanni Antonucci ha messo insieme, coniugando la centralità narrativa e fantastica del modello - il *Perceval* di Chrétien de Troyes, ma arricchito da altri apporti dei roman coevi - con una sorta di itinerario misterico, cadenzato e

Curcio, Mastelloni e Russo: che tragedia essere ricchi

di Ugo Ronfani

A CHE SERVONO QUESTI QUATTRINI?, di Armando Curcio. Regia di Tato Russo. Scene di Toni di Ronza. Costumi di Giusi Giustino. Con Leopoldo Mastelloni, Tato Russo, Francesco Procopio, Graziella Marina, Francesco Ruotolo, Mimmo Brescia, Massimo Sorrentino, Graziella Marina, Antonella Lori, Letizia Netti, Katia Terlizzi, Ernesto Maheux. Prod. Teatro Bellini, Napoli.

A che servono questi quattrini? La risposta alla domanda che è il titolo dell'innossidabile commedia di Armando Curcio portata al successo dai De Filippo alle soglie della guerra, nel '39, è che i "dané" (doveroso il ricorso al dialetto meneghino: la "prima" di questo napoletanissimo spettacolo è avvenuta al Manzoni di Milano fra risate e consensi finali) procurano soltanto guai e infelicità. «Soprattutto se ce ne sono pochi», conclude Vicenzino Esposito, allievo reticente di Eduardo Parascandolo, filosofo peripatetico che cita Platone, Socrate e Diogene con la facondia di un De Crescenzo, deus ex-machina che cava benefici per se e per gli altri dalla ricchezza virtuale di un'eredità inesistente. Nel mondo d'oggi il pauperismo c'è ma non è di moda, e il ribrezzo per il denaro del filosofeggiante (e un po' malandrino) professore Parascandolo nientrerebbe nel cosiddetto «pensiero debole» se ad ammonirci che nella farsa di Curcio c'è del vero non intervenissero, recenti, i crah delle Borse di Wall Street e di Tokio. Meditate, manipolatori di artificiali ricchezze, meditate! Per la verità, più che riflettere si ride. Si ride per tre ragioni: intanto perchè Tato Russo (napoletano verace con aggiunta di finezze intellettuali, come ha mostrato con il suo musical *Viva Diego* su Maradona) ha saputo affettuosamente riproporre, come regista, l'immagine naive di una Napoli fra le due guerre stracciona e vitale. Poi, perchè la qualità non eccelsa della scrittura di Curcio (battutacce prevedibili, doppisensi alla buona) è compensata dall'abilità artigianale, direi "alla Feydeau", con cui l'autore regola la meccanica del suo farsesco apologo, che nell'allestimento ritrova i ritmi e i toni della sceneggiata allo Scarpetta: classico esempio in cui le abilità della scuola napoletana fanno "volare alto" un testo modesto. E infine perchè, nella ricreazione recitativa, la coppia Leopoldo Mastelloni - Tato Russo funziona bene, col plusvalore di una comicità dovuta alla stessa diversità dei due temperamenti: testadura e volpino il Vicenzino di Mastelloni, al felice incrocio fra Pulcinella e Bertoldo; senza guapperie, stilizzato con l'elegante nonchalance di un Totò colto, brechtianamente distaccato il professore Parascandolo di Russo. E così, quando Vicenzino s'ingarbuglia nel ripetere l'apologo del cinese cuorcontento o gli aforismi maldigeriti del professore, par proprio di ritrovare Sancho Panza e Don Chisciotte nei vichi di Napoli. Eduardo e Peppino De Filippo furono - si è detto - all'origine del successo di questa commedia del napoletano-milanese Armando Curcio, inesauribile *touche-à-tout* che fu editore di enciclopedie, giornalista, umorista, novelliere, versificatore e capocomico, un bonario Briareo dalle cento idee e dalle cento stilografiche come lo definì Orio Vergani. Tato Russo, però, sta attento a non imitare gli inimitabili De Filippo, o i due Giuffrè che ai De Filippo s'erano accostati in un non dimenticato allestimento. C'è nel suo spettacolo il segno di una lettura originale ed autonoma: Scarpetta, dicevo, semmai Viviani, e Brecht per un ragionare illuministico intorno al paradosso della truffaldina, inesistente eredità che converte all'ozio benestante la zia Carmela (Graziella Marina, di solida napoletanità); promuove socialmente Vicenzino, gli fa sposare una vagheggiata borghesuccia (la querula Letizia Netti) e, in un vortice di prestiti, cambiali e ricevute, tiene a bada un usuraio (Francesco Ruotolo) e diventa amministratore dell'azienda del suocero (Francesco Procopio). Appropriati le scene di Toni di Ronza che poco indulgono al pittoresco napoletano, i costumi anni '40 di Giusi Giustino e le musiche di un'Italietta canterina e guerriera. Bravi anche Mimmo Brescia, Massimo Sorrentino, Ernesto Maheux, Antonella Lori. ■

A pag. 88, i protagonisti di *Poema della forza*, regia di Febo Del Zozzo (foto: Viterbo Rossi)

raccolto, capace di rendere giustizia alle scene indimenticabili e "forti" di questo ciclo bretone (l'iniziazione alla cavalleria, l'incontro con il Re Pescatore, l'episodio dell'Orgoglioso della Landa, la fondazione della Tavola Rotonda) senza perdere di vista la polivalenza simbolica - cristiana e guerriera - dell'originale. Valmaggia ha conferito ulteriore ritualità a una recitazione concentrata e rallentata che ritorna concentrata ai poli testuali in un rimando costante e autorizzato alla modernità di questa autoeducazione, di questo viaggio interiore che Perceval intraprende nella ricerca disperata di una risposta al geroglifico della vita. Una lotta senza quartiere contro l'altro, guerriero o damigella che sia, nella cornice di un'ambientazione boschiva (quindi antropologicamente *medievale*) che condurrà Perceval alla visione pacificata della musa cristiana e scioglierà gli arcani del suo peregrinare. Buon successo di pubblico per uno spettacolo intenso ed evocativo. *Marco Brogi*

RICORDI DI UN APPESO, di Dino Campana. Regia di Giorgio Gallione. Coreografie di Giovanni Di Cicco e Claudia Monti. Scene di Lorenza Gioberti. Musiche di Paolo Silvestri. Con Nicola Alcozer, Giovanni Di Cicco, Ivan Gessaroli, Dario Greco, Barbara Innocenti. Prod. Compagnia Danza Arbaletto-Teatro dell'Archivolto, Genova.

È ormai difficile discernere, nello spettacolo contemporaneo, gli elementi specifici determinanti i generi di cui si compone. Così nel teatro-danza, che via via si connota autonomo o interdipendente dai modelli d'origine. Ed è difficile renderne gli intenti e i mezzi espressivi. Lo spettacolo *Ricordi di un appeso*, ispirato ai *Canti orfici* di Dino Campana, ripropone il problema e sembra risolverne le perplessità nella fusione convincente degli elementi creativi: libera danza contemporanea e presenza della voce poetica; immagine e parola in movimento. Frutto del regista teatrale e dei coreografi, risalta l'intensità del dettaglio e la continuità dell'insieme, da improvvisazione a montaggio, in coerenti sequenze. Evitando il panegirico della vittoria dell'arte sulla malattia, la "storia del folle" poeta di Marradi non è narrata ma rappre-

sentata. Neanche danzata, se si intende con ciò l'imitazione gestuale di situazioni, sentimenti, impressioni personali. Nell'azione sincretica e complessa, domina il ritmo, come analogo della sonorità evocativa dei versi. Lirica e strazio, constatazione e protesta, in una voce che il viaggio (in Sudamerica) esalta e il manicomio non riesce a soffocare. Si tocca il problema, insolubile forse, della creatività nella pazzia (che anche Artaud incarnò in tempi appena più recenti), la misura del limite da cui la parola delira o il delirio si fa poesia. Non si indulge nella schizofrenia del protagonista, se ne raffigura semmai il dolore. I corpi degli interpreti, nei costumi da barbone, inseguono un miracoloso equilibrio. Musiche popolari evocative di ambienti (Buenos Aires, Genova) con tanti oggetti ad uso degli attori, sul palcoscenico nudo del teatro vuoto. Il senso risultante è la coscienza, ora turbata ora lucidissima, di una ricerca di sé - nella solitudine - che si afferma riuscita nell'opera. «Giurando noi fede nell'azzurro...», sostiene il poeta, rivendicando il diritto d'essere ascoltato per il valore assoluto del proprio grido. Nicola Alcozer è la voce, di vento e di tuono, di Dino; Barbara Innocenti, il corpo d'amore di Sibilla Aleramo, ma soprattutto tremendo e necessario eterno femminile. *Gianni Poli*

Pizia gioca al computer con il mito di Edipo

LA MORTE DELLA PIZIA. Azione scenica di Ugo Ronfani. Tratto dal racconto omonimo di Friedrich Dürrenmatt. Regia di Salvo Bitonti. Musiche e canzoni di Dario Arcidiacono. Scene di Manuel DiIiberti. Con Anita Laurenzi e Maurizio Gueli. Prod. Alessandro Giglio

Non è proprio edificante, a ben guardare, la storia del Labdacidi, fitta in realtà di crudeltà efferate che giusto il volere di un fato cieco e sordo può sottrarre al giudizio severo degli uomini, iscrivendole nella categoria astratta del mito. Ma proprio per questo è materia succosa e intrigante per la penna graffiante di Friedrich Dürrenmatt, che, nel suo racconto *La Morte della Pizia*, ne ripercorre il truculento intreccio con l'attitudine ironica e

sorniona di una modernità tesa a cogliere dietro la magniloquente irrazionalità della leggenda la più prosaica banalità di una stirpe corrotta e feroce. E fedelissimo al testo è l'adattamento per il palcoscenico firmato da Ugo Ronfani, che tuttavia ne sposta l'azione ai nostri tempi tecnologici, mettendo in scena un archivistica incaricato di inserire in un computer, in occasione di un convegno, tutti i dati riguardanti il mito di Edipo. Un autentico ginepraio, davanti a cui gli viene in soccorso, inopinatamente evocata dalla sua disperazione, l'antica profetessa di Apollo, la stessa dalle cui labbra Edipo ricevette l'anticipazione degli scellerati eventi che ne avrebbero consegnato il nome all'eternità della tragedia e al sigillo psicanalitico dei nostri tempi. Una Pizia reumatica e svagata, scettica e irriverente, che, sempre più stupita e forse indignata dalla credulità degli umani, ha ben appreso le mire speculative del gran sacerdote e i contorti intrighi dell'eterno Tiresia. Ma che a fatica va ripescando, dalla monotonia degli innumerevoli giorni passati sul tripode con l'unico conforto dei vapori caldi da cui era circondata, l'antica profezia, pronunciata a casaccio, come spesso le accadeva, sul filo della noia o del dispetto. Ne veste i panni trasandati e civettuoli insieme, nell'attuale allestimento, una Anita Laurenzi simpaticamente piena di verve che sulla scena le infonde la petulanza un po' somiona di uno spiritello sbadato e mordace. Ma che al tempo stesso, sul filo del mito e del suo intersecarsi in anelli truci di delitti, tradimenti, efferatezze, va assumendo, di volta in volta, con spiritosa naturalezza i tratti di una Giocasta agghindata come una *maitresse* o di una sfinge domatrice di leonesse che nella fissità della maschera imprigiona l'ambiguità ancestrale del mistero. Né è da meno del resto Maurizio Gueli, impegnato accanto a lei a prodursi virtuosisticamente nei panni da *viveur* di un Laio incline ad ambigui piaceri, di un Edipo nero e truculento come un killer da incubo, o di un Tiresia cinicamente subdolo che non arretra davanti alle trame più intricate. Mentre la scena, disegnata da Manuel DiIiberti e le musiche di Dario Arcidiacono funzionalmente assecondano la leggerezza registica di Salvo Bitonti, gradevolmente punteggiata di siparietti brechtiani e cabarettistici intermezzi. *Antonella Mellini*

IL RE DEI VECCHI

«T u non sai di che
cosa è capace
l'ira dei vecchi...»
Sentita o immaginata la frase

di Lear-Mazzarella
sconvolge l'ordigno teatrale -
e finalmente
il vecchio ingenuo passa
dalla parte dei vendicatori -

con lui sono John Wayne, Zorro,
Robin Hood - e il film della rivalse scatta
da un mondo scolorito.
Non più Cordelia, la tragedia, l'ambizione
di Regana e Gonerilla, ma un nuovo
trasversale risonare di vendetta.

Cessa

di essere un vertice o un lato
necessario del teatro l'odio; vagola nella sua
sfera l'esistenza di tutti, l'odio diventa come
un solido geometrico - è nudo, lì, come il cane
di Lear al terzo atto.

Così, penso, allo stesso modo fossimo
dal sentire tragico spostati, espulsi
verso il vivere concreto, e vedendo



Piero Mazzarella è Re Lear

di Gilberto Finzi

Un'edizione del *Re Lear* di Shakespeare al Teatro Franco Parenti di Milano - traduzione di Emilio Tadini, adattamento e regia di Andrée Ruth Shammah; protagonista l'ottimo Piero Mazzarella, con Franco Oppini (Fool), Carlina Torta (Gonerilla), Lucia Vasini (Regana), un interessante Edoardo Ribatto (Edmondo), ecc. - molto moderna e interpretata senza toni epici ma con la linearità conversativa del teatro d'oggi, è stata vista dal nostro critico-poeta non come "la Recita della Follia", ma piuttosto come la tragedia della vecchiaia conculcata e offesa. Un tema fin troppo attuale nell'aggressività del nostro tempo, dimentico che la giovinezza dura poco, la vecchiaia sempre troppo. Oggi che non insegna più niente a nessuno giovane arrivista e presuntuoso, la vecchiaia dovrebbe almeno rivoltarsi, far pesare il grande numero, vendicarsi. ■

a tutti i Lear di questo mondo
levatevi e fate postoi

i vecchi confusi e ingannati,

aggredditi, prevaricati
- prede ingenuie o no -

di una nuova dura vecchiaia nel nome violento
Lear risvegliare nelle strade, a milioni
insorgere, invadere, colpire
con la forza dell'esperienza
con l'intelligenza del grande numero
a tutto ciò che è giovane perché violento
e pervicace, perché bello e transitivo

rispondere

tutto passa, grideremo agli
aggressivi e conformisti giovani - tutto passa
(voi primi)

tranne la vecchiaia: che è di tutti, e
come una luna nuova e nera
vincerà scomparendo.

Come
i Lacedemoni delle assemblee

a Lear



GINO ROCCA: commedie fra due guerre

Gino Rocca, *Tutto il teatro*, a cura di Carlo Manfio, introduzione di Giovanni Calendoli, Carlo Manfio, Giorgio Pullini, (5 voll.), Venezia, Regione del Veneto, Marsilio editore 1977.

La Regione Veneto e la casa editrice Marsilio hanno di recente edito i primi tre volumi (complessivamente saranno cinque) di *Tutto il teatro* di Gino Rocca. Ne par-

liamo con Carlo Manfio, regista-attore padovano nonché studioso del teatro veneto, che dell'importante opera è stato ideatore e curatore.

HYSTRIO - Con questa edizione torna un autore, all'epoca molto importante, poi quasi scomparso anche dalla memoria e non solo dal palcoscenico. Ce ne vuole tracciare un rapido profilo?

MANFIO - Rocca è certamente un protagonista del teatro italiano del Novecento e sicuramente il maggiore commediografo veneto di questo secolo. Giustamente il compianto Giovanni Calendoli nel saggio sul teatro in lingua dell'autore - che assieme a uno di Giorgio Pullini sul Rocca autore in dialetto veneto e ad una biografia da me stesa costituiscono l'introduzione ai volumi - afferma che «nella storia del teatro italiano fra le due guerre Gino Rocca è un importante capitolo scritto in ritardo». Emerge infatti dal mio lavoro una figura di commediografo complesso, che ha sviluppato tematiche spesso anticipatrici di problemi, di stati d'animo, oggi più

di ieri attuali. Nato nel 1891 e morto a Milano nel 1941, fu autore di oltre novanta commedie, buona parte della quali rappresentate dalle maggiori compagnie dell'epoca, mentre nel contempo tenne per oltre vent'anni la critica teatrale sul *Popolo d'Italia* e scrisse tre romanzi, il primo dei quali *L'uragano* (1919) ebbe un successo clamoroso.

H. - È il romanzo che ha come sfondo la Grande Guerra, mi pare.

M. - Sì, ad essa Rocca partecipò come capitano dei Granatieri e questa esperienza lo segnò profondamente, tanto che la troviamo anche in varie commedie e non solo come sfondo, ma quale diretta protagonista. Pensiamo a *Su da noi* (1931), dove il primo atto si svolge tutto in una trincea, mentre gli altri due sviluppano le problematiche della crisi morale conseguente della guerra.

H. - Quali sono i lavori più significativi del commediografo?

M. - Bisogna dividere la sua produzione ovviamente nei due filoni del teatro in lingua - che è quello predominante per numero - e del teatro dialettale, per il quale scrisse undici titoli tra atti unici e commedie. Del primo citiamo nell'ordine *L'uccisione di un generale in Cina* (1923), testo che veniva considerato perduto che ho ritrovato nell'archivio dell'Etì, *Gli amanti impossibili* (1925), *Il re povero e Volo a vela* (1939). Del secondo, *Se no i xe mati, no li volemo*

(1926), uno dei testi, a mio parere, più belli del teatro italiano del Novecento e che recentemente è stato riproposto da Giulio Bosetti che ne ha dato, come regista ma ancor più come interprete una interpretazione a dir poco magistrale. Ed ancora *Sior Tita paron* (1929), oppure *Mustaci de fero* (1932), altro testo considerato perduto e recuperato dall'archivio di Eduardo che lo tradusse in napoletano.

H. - *Quindi l'edizione presenta anche delle novità.*

M. - Sono esattamente ventisei i titoli "nuovi", nel senso che prima o venivano considerati perduti oppure - e sono la maggioranza - non erano noti agli studiosi. Cito solo il caso dei quattordici atti unici - piccoli gioielli - pubblicati su *Il Milione*, settimanale fondato e diretto nel 1939 da Zavattini. Praticamente sono gli ultimi scrit-

Fo traduce Molière in napoletano - Siccome, come diceva Eduardo, gli esami non finiscono mai, Dario Fo, Nobel per la letteratura «per il valore sociale del suo riso d'arte», ha messo in valigia per andare a ritirare il premio a Stoccolma la traduzione che del *Don Giovanni* di Molière ha eseguito insieme a Delia Gambelli, docente di francesistica alla Sapienza di Roma e studiosa della Commedia dell'Arte. Nel caso in cui coloro che lo accusano di essere un dilettante della letteratura insistano nel denigrarlo: perché alla versione del *Dom Juan* cui ha collaborato non manca niente per accedere alla dignità di opera scientifica, è una sorta di tesi di laurea con cui il giullare Fo si presenta davanti agli accigliati studiosi. Dopo essere stato per la verità anche regista di Molière, nel '90 alla Comédie Française, con gli allestimenti di *Le Médecin volant* e *Le Médecin malgré lui*. Il volume - di Marsilio, con in copertina un estroso disegno dello stesso Fo - è stato presentato dagli autori a Milano. «È straordinario che il Nobel sia andato ad uno come me, ad un comico che fa ridere e pure scrive: un connubio scandaloso, ne sapeva qualcosa anche Molière». Ovviamente, la presentazione del libro si è trasformata in un gioco sulle «vite parallele» di Molière e Fo, in un «mistero non buffo» sulla storia di due successi negati: il francese che nel 1665 deve ritirare dall'affiche il *Dom Juan* perché i timorati gridano allo scandalo davanti alle impertinenze blasfeme dell'eroe, e Fo che viene considerato un sovvertitore dell'ordine, della morale e della buona letteratura. Fo, reo confesso, saccheggiava da tempo i tesori di erudizione filologica della Gambelli sugli Arlecchini e sui Biancolelli, e ha pagato il suo debito «smerigliando» la traduzione del *Dom Juan* e traducendo in un napoletano di fantasia le scene del secondo atto, quelle del naufragio con i pescatori e i villici: «Pe' tutt' 'e miraculi ghijut' a mmare!, c'è mancata na spigula che se fuscir annegati tutt'e doje». Perché in napoletano? «Perché» - ha spiegato Fo - «il mare di Napoli mi è parso il fondale di questa commedia decisamente mediterranea, tra la Spagna e la Sicilia». U.R.

Silences: parla Bergonzoni

di Claudia Cannella

La comicità di Alessandro Bergonzoni è un non senso apparentemente semplice

e casuale, in realtà praticato con una logica diabolica e una "scientificità" degne del miglior acrobata del circo delle parole. Qualche esempio: «Il sole era alto e i sette nani invidiosissimi, come al solito, e non solo del sole ma anche dei venti che erano più di loro», oppure «Nato da genitori zingari e nonni violini, figlio di seconde nozze, di terzo letto, ma di primo pelo, quarto di due fratelli doppi, Mattia Bresson viveva lontano dal centro, ma comunque molto vicino al bersaglio», ma anche «il carrello non si è aperto, almeno non quello delle ruote, s'è aperto il carrello dei bolliti e dei dolci e l'aereo non ha retto, ma neanche il carrello e io ho trovato la scatola nera, la scatola marrone, la scatola neutra e ho capito che lì qualcuno si era lucidato le scarpe prima di morire». Questo flusso inarrestabile di parole e di sublimi paradossi, all'apparenza improvvisato, è costruito in scena con minuzia e rigore secondo la miglior tradizione dei Comici dell'Arte per arrivare fino a Dario Fo. Montare e smontare luoghi comuni, frasi fatte e vizi linguistici all'ombra di una letteratura colta ha fatto e fa di Bergonzoni una "bestia rara", se non unica, nel panorama della nuova comicità italiana. Ingabbiare quella sua ipnotica logorrea, nella quale le parole vengono separate dai rispettivi significati creando neologismi e giochi patafisici, è un'impresa quasi disperata: è uno di quei casi in cui il testo non si può separare dal corpo dell'attore, Dario Fo *docet*. Onore al merito, comunque, a Ubulibri che ha messo nero su bianco in un bel volume, corredato di illustrazioni e intitolato *Silences*, i suoi testi di questi ultimi dodici anni. Dai cumuli di microstorie surreali ad andamento concentrico, senza capo né coda, di *La saliera* e *l'ape Piera*, *Non è morto né Flic né Floc* e *Le balene restino sedute* si arriva alla svolta di *Anghingó* e de *La cucina nel frattempo* - che hanno una "trama" e un protagonista comune, Mattia Bresson - per approdare al tema affascinante e insidioso del doppio in *Zius-Zigotes*, con cui è attualmente in tournée in tutta Italia. ■

Alessandro Bergonzoni, *Silences*, Milano, Ubulibri, 1997, pagg. 171, L. 30.000.

ti teatrali di Rocca, nati prendendo spunto da reali fatti di cronaca che poi l'autore rielaborava, poiché, come afferma un personaggio di uno di essi, «il teatro è più che la vita. È più reale della vita: e perciò non imita ma supera la realtà». Anche il figlio di Rocca, Guido, pure valente commediografo, nell'ultimo periodo della vita scrisse brevi atti unici ispirati dalla cronaca: sono ora inseriti in *Narrativa e Teatro*, due volumi da me curati ed editi dalla Biblos. ■

A pag. 82, una foto del luglio 1949 del drammaturgo Gino Rocca

SCAFFALE

Il Patalogo venti, Annuario 1997 dello spettacolo, Milano, Ubulibri, 1997, pagg. 285, L. 80.000.

Compie vent'anni il volume che racchiude tutto un anno di teatro italiano. Ampia documentazione fotografica.

Drammaturgia - Quaderno 1997, rivista diretta da Siro Ferrone, Roma, Salerno Editrice, 1997, pagg. 241, L. 44.000. Recensioni di 965 libri e 79 spettacoli.

Il castello di Elsinore, quadrimestrale di teatro, Anno X, 29, 1997, Torino, Costa & Nolan edizioni, 1997, pagg. 135, L. 23.000. In questo numero documenti per uno studio del teatro sperimentale americano. ■

testi

MERCANTI A MOLLO

testo vincitore ex-aequo
del Premio Nazionale "Teatro Totale"
promosso dal Centro Nazionale di Drammaturgia

di Mario Caramitti



personaggi

Majakovskij
Prodi
una struggente
bellezza anoressica
mia moglie

Un mare di fango e due igloo con
panna montata.

Luce: 12.50 del 24 giugno al Polo Nord.
C'è l'ora legale.

Gli attori, a bocce ferme, si presentano
da soli, evitandomi nell'elaborazione
drammaturgica questa intorsicante
incombenza.

SCENA 1

Come un palo, in primo piano, la bellaz-
za anoressica. Fa la gru. Non affonda
neanche. Pace piatta. Una bollicina da
qualche parte nel fango. Sgranatina ste-
reofonica (su più rulli) di registratori di
cassa. Dall'igloo pi:

VOCE DI PRODI - La va. La va, la va!
VOCE DI MIA MOGLIE - Non avrà a
pentirsene. È un affare che parla da
sé, anzi parla la storia e la storia del-
l'arte. Sua eccellenza va sul sicuro! Il
denaro pubblico lei non lo apre qui il
rubinetto del denaro pubblico: lo multi-
plica.

Majakovskij tira fuori due piedi dalla
porta.

VOCE DI MAJAKOVSKIJ - Sentite: la
linea. Da bravini. C'ho il Kambassa a
Gokule che preme, sprema, sfreme, sfi-
schia come un samovar da centottanta
litri e chili... daatemi una qualche linea
che glielo sgancio a quindici bilioni in
quindici secondi. Glielo sgancio. (Viene
fuori spingendo prima avanti le gambe
tese e sospese come stesse sul cavallo
con maniglie; poi molta e scivola elasti-
camente nel fango col torso flesso attra-
verso l'uscio come di gomma) Glielo
sgancio, glielo ammollo. Chiudo.
Stringo. È cosa fatta. C'ho qui la firma
(afferra un uccello, si rimira il pugno
bloccando l'avambraccio con la sinistra
e dondolando il polso - ha enormi occhi
neri di cerbiatto ignivoro). Sentitee, ehi
voi sentite! eh - ehi! ee-laàa dentro. (Al
pubblico) Mica vogliono vendere. Mica

è una questione di vita
e di morte per tutti. No-
o: fanno il fax - pi il pi ii,
fanno il modem ziii zz,
fanno il gas (scorreg-
gia). Fumo, fumo,
fumo (gli fanno eco le
registrazioni veritiere
del rumore del fax, del
modem, di uno sventol-
lio di bandiere). Ma a
chi vendono?

Su una specie di soglia
dell'igloo che ipotizziamo esente da
sprofondo nel fango vengono ad affastel-

larsi cartelle, faldoni, folder, graffette,
risme di carta e carta riciclata a oceani
sui quali si ritrovano stesi Prodi e mia
moglie, avviluppati in cavi elettrici, con
spinotti per forcine, stickers sugli occhiali
e sul panciotto, cornette, cuffie, puntine
dappertutto. Sono infusi in una citrosodi-
nica luce viola e poi arancione. A dispet-
to di tutto mandano una vampata di
odore di bucato. Più si agitano - più si
intricano, e abbracciando carta intasano
lo spazio già esiguo che li separa. Ma,
indefessi, non rinunciano per un attimo a
proseguire le trattative.

MIA MOGLIE - (A Majakovskij) Dai,

SCHEDE D'AUTORE

MARIO CARAMITTI
fa il drammatur-
go, il tradutto-
re, lo slavista e a
tempo perso il denti-
sta. In sostanza va
piuttosto sbigottito
per il mondo, attac-
cato alla pagnotta
quotidiana e sovrana
per paura chissà di
che, e inavvertita-
mente, quasi di
straforo, macina nel
cervello una pastella
lenta di parole, che
prendono forma di:

Cotenne quasi galle-
si, 1990, dramma simbolico-intestinale sullo spirito
della rivoluzione, sfacciatamente, masochisticamente ambi-
zioso (quattro ore, venti attori) che ha il merito di aver
portato per primo sulla scena una lavatrice perfettamente
funzionante; e Con la coperta in palestra, 1994, otto rac-
conti diversi (avventura + spy story + ecloga + elegia +
narrazione orale + agiografia + essai) non del tutto al
passo con i tempi. C'è anche il racconto che fa la scimmia
al teatro, si chiama Commedia e parla di due menecmi - uno
dei quali somiglia a Pannella - dei limiti dell'azione del
volontariato e di una vergine e un cagnolino, uno più allu-
pato dell'altra. E ancora atti unici, scenette, barzellette,
microracconti e altre imbrattatine di carta, pretenzio-
se e piagnucolanti. Sano vigore gli ha conferito alla fine
del 1996 l'incontro con il Centro nazionale Teatro totale
di Alfio Petrini, che ha sollecitato e solleticato l'atten-
zione verso valori irrinunciabili come il peso del "fare"
nel linguaggio scenico, il conflitto razionale-irrazionale,
la dinamica, babelica, sarabandica sovrapposizione di lin-
gue, gesti, oggetti, suoni. ■



Volodja, lasciati lavorare.

PRODI - Certamente, se uno viene a una mostra non sarà lì solo per presenziare.

MIA MOGLIE - Caro carissimo sì che sono io, ma se per te è un piacere è un piacere da nulla a confronto.

PRODI - Ma no che non ho mangiato la mortadella alla mostra, non me l'avrete infilata in qualche foto da dietro... La Tour Eiffel di marzapane?

MIA MOGLIE - Il top del tetto del cielo dell'arte che andava mangiandosi il rancido delle forme.

MAJAKOVSKIJ - Diteglielo almeno così papale e brutale, che era un genio, e che si schiacciava tutti i foruncoli sulla gola come gli pareva e piaceva. Mia moglie sì, Man Ray faceva tutto quello che gli andava a genio e sapeva trasformarlo in arte: porte, rubinetti.

PRODI - Biciclette, macchinette per il caffè, e anche quello lì, senza trascendere in particolari - certo che intuisce bene, dove ci si sta seduti sopra a pensare alle farfalle: ma ti giuro, anche quello ha un suo angolo senza eguali, un suo peso e non peso.

Scrocio cristallino di sorgenti - per contrappeso, grande bollona di fango per fortuna ancora quasi muto.

MIA MOGLIE - E poi ce ne sono di quelli ancora così così, ma il nostro ready-made tra tutti i ready-made.

MAJAKOVSKIJ - Marrei, redime!

Con un balzo prodigioso si tira su su una sbarra invisibile ed è già dentro l'igloo.

PRODI e MIA MOGLIE - *(In piedi d'incanto per la stizza, ma in posa come un delfino due code-due teste in una fontana) Fulmini e orticaria.*

Gli piombano dietro con risucchio. Voci, voci, di oche, papere, come se dentro l'igloo ci fossero almeno quaranta attori. Di cori di dimostranti, di opinionisti che parlano nel sonno: N'ciubele! Nciriambele, sapio, sapio, lobanyj pidoras. Ahaia! Chiamata intercontinentale urgente... Centosettantasettemilaottocentoventitré cammelli? Scri-ic Licia, Licia bella passami a mammà. Biiip: non siamo in casa e se anche ci fossimo ah ah ah. Ai Tre mori Morandi, Alberto e Giorgio Savi, zuppette, cispoli, Vedova, Bay, by-by, ciauscolo, riiii-p, Nam Yune Paik, aik, aik, paac, aach crack!

Stumb, tutumb: volano teste attraverso il polistirolo a cubetti dell'igloo pi, ma mia moglie in aria fluttua come un angelo e ha un sorriso creatore di bambina. Non si sa se prima o dopo di lei ma autonomo con le sue pinne e padrone dell'aria

autopresentazione

Majakovskij e Prodi al capolinea del '900

di Mario Caramitti

Il Novecento è al capolinea, e nella corsa a rovesciare in scena le più impensabili entità pulsanti e cartacee spero di non aver sfigurato. Almeno, ce l'ho messa tutta. Ho scomodato persone vicine e lontane che se la sono presa e potrebbero prendersela. Al presidente del Consiglio posso dire che il giorno dell'assegnazione del premio, il 12 ottobre, il suo governo si trovava in acque ben più agitate di quelle odierne: tragga lui le conclusioni. Con Majakovskij, almeno, vado sul sicuro: in scena ci si è già messo da solo nel 1913 (Majakovskij V. Vladimir Majakovskij, tragedia in un atto; in cerca d'editore per meritatissima ritraduzione). Più di tutto però m'imbarazza l'aver promesso una cassetta con la mia voce: il santo allestitore che si cela tra voi, affabili sfogliatori, avrà il rarissimo privilegio di sentir implodere e pulsare il nastrino magnetico, inorridito, inebetito, scuoiato nelle più intime tracce da suoni incomprensibilmente vomitati dalle orecchie o da dietro lo sterno. La mia è una voce veramente brutta. Odiosa. Ignominiosa. Chi ne desiderasse i servigi per scherzi telefonici notturni può rivolgersi in redazione. Per il resto, nelle pagine che seguono troverete le forze della natura al gran completo, pagliacci e spauracchi, re, regine e comuni mortali sparati in aria come palle di cannone. Non dovrete annoiarvi. Ci scommetto il mio onorario. ■

si libra il telefonino che alla fine si assesta in mano sua. Anche Prodi è volato e si trova a non più di tre metri da lei nel fango, con la faccia, solo lui sa come, impiasticciata meglio di un mascherone della bocca della verità della quasi totalità della panna che era montata sul tetto dell'igloo pi.

MAJAKOVSKIJ - *(Con la mano a conchiglia presso l'orecchio come detenesse il telefonino) Mangiatibile a sbafo! Kambassa (recita brillo per le botte che ne ha prese più di tutti e dondola sarrandosi con l'altra ascella sulla cupola scopercchiata dell'igloo pi). Maria! Maria! Mi ti voglio fare con tutta la gamba amputata di un soldato della prima guerra mondiale!*

MIA MOGLIE - *(Continua a irradiare) Nel telefonino: la sala a 8 al III piano, è l'ideale, me la figuro già nella luce giusta,*

luce da ovest-sud ovest, certo, delle undici del mattino - massima affluenza, in una nicchia o una culla di carta stagnola rossa: sì, lo so, lo so, già lo senti tuo, il più bel ready-made di Man Ray.

MAJAKOVSKIJ - *(Raccogliendo la panna dal tetto con l'avambraccio) Marrei, Marrei, Maria!*

MIA MOGLIE - Non è mai questione di prezzo quando sono in gioco i poster e gli dei dell'Olimpo, un gioco che accende le candele e le luminarie anche nei cuori semplici di fronte all'arte.

Musica: il primo volo del gatto dei fratelli Montgolfier.

Arrancando, arrancando Prodi le giunge alle spalle e si lancia abbracciando l'aria e poi spanciando nel fango. Tutt'intorno all'igloo ci il fango subbuglia, soggorra senza strepiti, montando su in forma di corna o scaglie. All'improvviso davanti a

Prodi e a Mia moglie erutta con uno zampillone fragoroso. Schizzati tutti, arretrano, Prodi le toglie di mano il cellulare.

PRODI - Certo che è una questione di vitale importanza di stato. Noo, né ciminiere né acciai né contingentamenti intereuropei, né non mi fare dire che. Una discrasia sovranazionale, sovranazionale, certo, e anche sopra le teste di tutti, te compreso. Quindi compra. A scatola chiusa: fidati che questa volta basta e avanza la scatola.

MIA MOGLIE - *(Distesa supina sul fango come su un divano)* E guarda caso dovevamo essere concordi al tutti per uno per tutti. Eh, Romano, dico a te! Se non lo vedessi non ci crederai a vedere tanti uomini come bambini che si comportano a rubarsi la marmellata rompendo il vasetto. E naturalmente la marmellata è di tutti e ce n'è per tutti e l'unico problema è che la mamma presto ce la toglie a tutti.

PRODI - Li hai, li hai li hai i soldi, non raccontarmi ancora la storia dei tre operai e della dinamo che mandavi avanti il telaio tu a forza di coscioni. Credimi, credimi, che è molto meglio come investimento che non rifare il tetto del capannone.

Nuotando a delfino, o come sorreggendosi lungo una fune orizzontale Majakovskij ha circumnavigato la piazzola di fango ed è giunto loro nei pressi. Sbuffa, pompa aria nel gran torso, ma è palesemente rabbonito e rinsavito. Nacchere + arpa: Pace? Nacchere + arpa + oboe, il telefonino s'alza di mano di Prodi e fermo a mezz'aria canta ingigantendo il display attraversato come un elettrocardiogramma azzurro:

canzone del cellulare

da comporre a soggetto, sulla traccia: un telefonino da sfoggio senza fili dentro comincia a parlare. Il proprietario è esterrefatto: certe volte è come se un angelo rispondesse al 144, altre volte un vecchio racconta delle sue malattie. Il rampantello gli fa mettere i transistor, e a ogni squillo una voce metallica gli racconta ciò che di buono gli accadrà l'indomani.

Il nostro di cellulare, ultimo contatto col mondo per realizzare questa vendita irrinunciabile, fluttua delicatamente verso la struggente bellezza anoressica, che lo accoglie come un macigno. Sta a guardarlo. Lo coccola a occhi sbarrati. Si ravvia una strisciolina di capelli. Si chiude la faccia con le mani. Digita.

UNA STRUGGENTE BELLEZZA ANORESSICA - Sì Carlo sono io. *(Silenzio)* No, non ho cambiato idea *(lacrima, lacri-*

me dall'altro capo del non filo). Non ti voglio vendere niente.

Sorreggendola con cautela e carezzandola le tolgono l'apparecchio di mano. Le fanno "buona, buona" come a un cagnolino.

PRODI - *(Nel telefonino)* Ma no finanziamenti, ma quale scadenza triennale. Non hai idea di cos'è il dinamismo, eh? L'urgenza! La tua polverina per la sciatica? Sì, ecco, mandami quella, complimenti.

MIA MOGLIE - *(A Majakovskij)* Ma lei... *(all'anoressica)* tu, angelo caro, ricordo, me l'hai detto così in un soffio, ma era un soffio così affilato e lucente come e più di tutta l'energia che ti fai prosciugare dentro. Adesso però se starai tranquilla e ti lasci scivolare là dove ti senti più tua più tua e intanto io ti tengo la mano faremo insieme grandi cose, luccicanti. Lo chiamiamo, vieni che lo chiamiamo *(toglie il telefonino a Prodi)* il tuo padrino di battesimo *(sussurra un nome all'orecchio di Majakovskij: si sentono in sala gli special*

che gli si accendono negli occhi. L'anoressica tace). Te la tiene anche Volodja la mano *(silenzio ancora più plumbeo).*

S.B.A. - Non mi ricordo il numero. Però da piccola a volte ci parlavo anche così, a distanza.

MIA MOGLIE - Per telepatia.

S.B.A. - *(Sdilinquinata)* Telepatia. Lo chiamavo così: Ci sei? Ci sei? *(Una striscia elettronica o un cartellone ripete sull'avanscena)* Prima di dormire. O mentre dormivo? O da dentro l'acqua del mare.

S.B.A. - *(Con voce da uomo)* Ci sono, lucertolina. per te ci sono sempre.

L'anoressica trema come un albero di Natale. Sul cartellone o striscia compare: «Di tutto, ti ricordi di tutto?».

S.B.A. - *(c.v.u.)* Fufi peluche, l'ami de

Scaramouche. Solletico, solletico.

Cartellone-striscia: «Hai messo giudizio?».

S.B.A. - *(c.v.u.)* Rido di meno, tanto di meno. Ho sempre il sale sulla lingua.

Sul cartellone o sulla striscia appaiono i disegni di una lingua e di un fiore.

S.B.A. - *(c.v.u.)* Dimmi, ci sei tornata con qualcun altro alla "farinaccia"?

Cartellone-striscia: «Solo da sola».

S.B.A. - *(c.v.u.)* Esiste ancora un mondo dove gli angeli hanno i capelli bianchi? *(Cartellone-striscia: «Esisterà per sempre»)* E anche le sopracciglia bianche. Oh, mi ero dimenticata. Qui con gli amici avremmo da vendere un tal fantaccino, un ready-made. Ci farebbe comodo un cinquemila bilioni.

S.B.A. - *(c.v.u.)* Ogni tuo desiderio è legge. Fammi sapere subito il numero del conto. Ma dimmi: hai sempre quelle tue fossette sulle guance?

Le guance sono due pialle. L'anoressica ci passa le mani. Fiotta bava. Sfrigola. Sviene avanti vomitando a fontanella nel



fango, ma senza toccarlo. Rimane prona in levitazione.

SCENA 2

La struggente bellezza anoressica sempre in levitazione, a grugnire smunto in giù. Immacolata moderna, all'infuori o proprio grazie al piastuccio di vomito.

Musica: oboe di stracci fradici lungo settantacinque chilometri, attaccato in cima a una montagna.

MAJAKOVSKIJ - (Sguazza plumbeo, a volte ha scatti, stridor di muscoli, va sotto con la testa, riemerge lontanissimo) A un certo punto: Avete mai provato un idromassaggio nel polpettone di carne? (E ancora, rimstando con le mani nel fango) E se qui ci spalmassero il cervello dei vostri bambini?

Mia moglie tutto il tempo fa gesti come per truccarsi o per nascondersi con le proprie mani. Pensa, anche a me, e non vuole mostrarsi mentre pensa.

PRODI - (Ha intensissimi fremiti interiori che si riflettono solo a livello di mimica facciale, non di rado grottesca, poi agghiacciata, poi affranta. Il torso, il sedere impomatati, immobile.

Chiede a mia moglie) Non è un po' la stessa cosa quando ti svegli la mattina e vedi sul soffitto del bagno un'enorme macchia d'acqua?

Sempre da fermo fa sciacqui, schiaffetti e sguazzi con le mani, poi chino va a rovistare tra le rovine dell'igloo pi. Mia moglie entra nell'igloo ci e ci rimane un po'.

MIA MOGLIE - Originale è originale.
MAJAKOVSKIJ - (Arranca veloce fin davanti alla porta e rimane lì fermo) Per farci birra e broccoletti.

MIA MOGLIE - Invenduto?

MAJAKOVSKIJ - Invenduto. Trattative chiuse. Prendi e portatelo pure a casa.

MIA MOGLIE - Nel mio salotto avrebbe qualche problema d'adattamento.

MAJAKOVSKIJ - Allora piantatelo direttamente qua sulla tomba. Farà sempre un figurone.

MIA MOGLIE - Ci penserai tu per me?

MAJAKOVSKIJ - Promesso. (Comincia

ad allontanarsi camminando all'indietro. Urla ritmato e sostenuto, senza calare mai di tono) Ti formicolano le orecchie, poi una cade a blocchetti di pietra, l'altra diventa una griglia elettrica. Ti escono nei coi denti, l'ombelico si allarga come un melone svuotato dei semi. La spina dorsale diventa una frusta e un dorso di biscia, slitta e struscia e poi ti fuoriesce di framezzo alle gengive.

MIA MOGLIE - Io invece ho sentito dire che ci si miniaturizza e basta. In perfetta



scala progressiva. Poi ci divorano le formiche o le mosche.

Nel frattempo Prodi come un ragazzino rimbambito dalla solitudine armeggia tra le tastiere divelte, i rotoli di cavi, smantella i circuiti incricchiati e ci soffia dentro.

PRODI - Vu, vu, vola almeno tu... Mi sente, sente, sente, sì eccellenza non la sbrodi tanto sono anch'io un'eccellenza, ma non se lo sente il deretano un tantino scoperto lo stesso, pronto, pii pi, pronto, non c'è, non compra lo stesso, bi zi bi zi bi zi, buzzica-bi, non vendo un tornio, non vendo torni, bi zi bi zi...

Il tutto pianissimo, come una filastrocca fischiata su dai polmoni e scorata, che rimane in sottofondo salvo richiamare l'attenzione con percussioni singole di macorio.

Intorno, a tempo, è tutto un gorgogliare di

bollicine con qualche bollona.

In mezzo alla scena a mezza altezza si srotola un telone cinematografico quadrato, accompagnato dal buio in sala. E dal suono di vertebra contro vertebra nell'atto di uscire in mezzo ai denti. Luce gialla negli angoli e faccia gialla quasi a tutto schermo.

Dottor Wong da Taiwan, dottor Wong da Taiwan ad avamposto polare. Situazione precipita. Urge cheratina palladizzata, bioadesivo microchirurgia, cinquecento

ettolitri aerosol, diuretico bivalente astringente per ultimi esperimenti. Vaccino un terzo un mezzo pronto, virus latente contagio stimato un mezzo due terzi popolazione pianeta. Tutta popolazione Sumatra, tutta popolazione isola di Man causa carte telefoniche. (Un'ondata di fango spumeggia e scroscia contro il telo da dietro. Lampi-crepe lungo i guanciotti di Wong, la voce zigrinata) Governo Usa censura, Ue piange miseria, Russia sbellicarsi. Governo Taiwan minaccia mio arresto uccellaccio del malaugurio spennacchiato. (Si gratta in testa, gli compaiono tra il naso e la bocca macchie di mala pellicola, con riassorbimento del sonoro) Necessita urge ultima speranza finanziamento supercarta World Bank tiratura illimitata. Cinque bisbilioni di yen x

yuan. Cinque camion di reagente salnitro di sushi. Wong molto stanco, esperimenti estenua, forse contagiato. Ultimo appello aiuto avamposto polare: amici, prego, salvare terra. Ziiig, strappo pellicola.

Bollone a pernacchia angolo di sinistra avanti, mulinello fanghiglia angolo destra dietro, pioggia di fanghetti duri che picchiano in testa. Il telone resta giù per un po'. Mia moglie piange di pietra, seduta sulla soglia dell'igloo ci. Gli occhi comunque lucidi fanno stelline, tutta una gamma di singhiozzi: sottomarini, lappeggianti, pralinati.

MAJAKOVSKIJ - (Salta e si raccoglie in volo, poi risalta. Si ferma ad ascoltare le arterie che cigolano) Lilia, Masha, Corinna! (Sussurro) Lili Mash Cori, fatemi compagnia che ho paura ad andare da

solo al gabinetto. Limashko! Sei tu la mia maestra? Hai montagne georgiane di tette che mi turbano e mi plasmano, ma io mi ci nascondo solo dentro, sono alto settanta centimetri, lungo tre anni. Viva l'asilo! Ljubov' Mendeleeva! No, quella che c'entra, comunque una fica è sempre una fica, se serve per intingere la penna. *Prodi va da mia moglie. Le mani conser- te dietro la schiena mentre cammina, dopo - come due moncherini sul petto. Le regala un accendino di pietra bianca a becco di pulcino.*

MIA MOGLIE - L'hai fatto tu?

PRODI - Però non si fuma. Non fa bene per niente fumare, soprattutto adesso che stiamo per togliere il disturbo. A te per cosa ti dispiace?

MIA MOGLIE - Aver vinto meno battaglie? No, non ho fatto in tempo a sentire i frutti cambiar sapore.

PRODI - *(Si china quasi per buttarsi, poi con un passo di danza dell'orso si riassesta)* Le associazioni cattoliche sedentarie non erano per niente la stessa cosa che gli scout. Io mi trovavo bene sia qua che là, eppure così ho perso molto più tempo. Hai le guance più morbide o più tonde? Come colline toscane... *(Si distende tutto in avanti, brancola senza cadere, fino ad adagiarsi su un salvagente-piedistallo infilato sotto la pancia. Inscena in quella posizione una nuotata sul posto a stile libero)* Anche tu ci vai nel bosco, non fare finta di dire di no. Ci sono tanti di quegli alberi: olmi, paladini, tigli, betulle, picnic. L'Appennino è pieno di betulle: gambe di fate, stecchi di ciechi, sore anoressiche come quella *(indica con gli occhi intanto come plega la testa per la bracciata)*. La merenda con gli aghi di pino sotto il culo, se mi permetti, è una gioia del creato. *(Si sente il rumore di un carro carico di frasche che attraversa una foresta dov'è ammassato uno strato di venti centimetri di foglie secche)* Al ladro! Più o meno la stessa cosa che stare assonecchiato prima di una riunione di ministri e pensare che intanto scrivono e ricopiano, stampano e sigillano, riproducono, commentano, discutono, visibiliano e masticano amaro, si cagano sotto a occhi sgranati per le mie leggi, mie, tutte mie, care, che ho fatto magari un mese fa, due mesi fa... e vanno, vanno per il mondo, da sole, sicure, sbrigliate. Ti senti come con le braccia lontane dal corpo cinque o sei metri, sgambettanti *(la nuotata si fa vorticosa, un po' spasmodica)*. Poi ti viene un lungagnone panzerotto borgatario, bello inquantato, stentoreello, 'sto vocione de

tromba rimpinzata e mi viene a dire che vuol fare anche lui il ministro. Prego, gli dico, uno vale l'altro. Ministero della difesa, immagino, c'è qualcosa di familiare in lei, come se già la ... Previdi come bel difensore patrio, bel portamento, neanche il nome cambia più di tanto. Solo una cosa: lo sa come hanno ammazzato Trockij in Messico? No? Se ne stava sotto la palma, a ripensare a quando faceva il ministro della difesa, ai carrarmati con sotto i pattini di cellulosa progettati da lui personalmente e trainati da una quadriglia di lucertole rosse, con due negretti che lo sventolavano a sinistra e due cannuce a mango e papaya da due botticelle fosforescenti a destra... ecco che ti arriva, come il sole allo zenit se non corri in tempo per la siesta, eccoti un'accetta in mezzo alla cucuzza, che gli si apre come una mela matura e... dove corre? Si salvi chi può! Si salvi chi può! Puh! *(Molla le braccia. A mia moglie)* Proprio in bocca a me la doveva cacciare 'sta pappardella di monologo, vero? E poi dagli sotto col mulino a vento, così mi ricaccia nel teatro totale dalla finestra. Ci mancava giusto la satira politica: che non lo sa tuo marito che fine fanno queste frecciate? Neanche diec'anni e... zic zac. *(Serra e disserra indice e medio. Poi - vitreo, siliceo)* Ma lui lo sa già come morirò? Te l'ha detto come moriremo?

Ricomincia a nuotare, sempre più isterico, trasformando le bracciate quasi in raggi di bicicletta, quasi finendo col contraccollo ad abbrancarsi le caviglie. Mia moglie gli va a fermare le braccia e gli sale un poco in groppa, carezzandogli anche i capelli per calmarlo.

MIA MOGLIE - La vita non è semplice e non è bella e bisogna domarla. Serve a poco, e la fatica è tanta, troppa, ma solo così avrai quella maturità che ti permette di credere che la terra sia piatta. I sogni impossibili si trasformano solo in sogni inutili e si digeriscono meglio.

MAJAKOVSKIJ - *(Dopo lunga titubanza e mimica giullaresca fin troppo ostentata)* Crolla? Non crolla? Tanto io ho altro da soffrire.

Sale sull'igloo ci, fa più volte la mossa di scivolare tra ghiaccio e panna, penzola dalla parte di Prodi e mia moglie, poi perde più o meno davvero l'equilibrio e si deve abbrancare a ventre all'aria e testa in giù al polistirolo, con una mano sventolata e tra pollice e indice un pozzetto di San Patrizio.

MIA MOGLIE - Il tuo pozzetto di San Patrizio. Allora non è vero che l'hai perso.

MAJAKOVSKIJ - Come se. A che serve adesso?

PRODI - Serve. Dallo a me.

MAJAKOVSKIJ - Qui dentro c'è tutto l'io che urla. È un bene raro. Non tutti sanno come usarlo.

Mia moglie sale in piedi su Prodi, gli cammina fino a piazzargli sulle spalle. PRODI: Perso per perso, lotta. Dammi qua.

MIA MOGLIE - *(Alza, nei limiti dell'acrobazia, una gamba fino all'altezza della spalla. Si toglie una scarpa. Alla scarpa)* Sei più viva tu o la nostra amica fatta setola *(accenna alla bellezza anoressica)* o l'io che urla, zagana, zagaglia? Perché c'è tanto sole in una scarpa? Perché una scarpa sorride con quarantotto denti? Tu che ne dici?

Lancia la scarpa all'anoressica. Quella, naturalmente, immobile. Sempre in levitazione.

SCENA 3

Dal punto in cui è caduta la scarpa si innalza una canna da pesca, solleticando l'anoressica in mezzo alle cosce e costringendola a tornare in piedi. La bella anoressica, sempre più leggera del fango, comincia a girare o volteggiare a semicerchio attorno alla canna, facendo correre le mani sulla lenza come su un'arpa. Si porta una mano, poi l'altra assieme all'amo alla fica. Non la sfiora che per pochi istanti, con la punta delle dita. Poi raggela, o è prima la lenza per triglie che comincia a vibrare vorticosa.

S.B.A - Si celano nobili natali sotto le apparenze dimesse di uno strumento da diporto per celenterati mentali. *(Le mani le sfuggono tutte e due appresso alla lenza che frizza)* Sono Anastasija, l'ultima figlia dello zar, trasportata agonizzante in un'interminabile notte nera da una gru nera a volo sopra tutta la Russia *(l'anoressica riaccenna, molto meno decisa, alla levitazione)*. Perdevo sangue a grumi, a gocce grandi come campane e bollone impestate *(chiamato in causa, il fango ribolle rigoglioso)*, che piombavano giù scrosciando in fiumi di cobalto radioattivo, si raggelavano in lager siberiani, si drizzavano come partigiani impiccati. Un gran sacco di merda degli ultimi che avevo in corpo eccolo che, plaf, se ne cade a Stavropol', in un tal lago di merda di vacche diarreiche che il sangue, con tutta la buona volontà, ci ha messo tredici anni per coagularsi. Tanto

bene si rappiglia.

Pausa. Sorriso saputo.

MAJAKOVSKIJ - Che gli piglia?

S.B.A. - (Con voce di Anastasija) Si raprende, si stira e molla, e nasce un bel bambino. Pelatino. Con la voglia in fronte: sì, proprio lui.

Ormai ero morta quando la gru con le sue zampacce pungiglionate mi deposita nel cortile del re d'Inghilterra. Questo reuccio lunatico - ce l'ho ancora davanti agli occhi.

MAJAKOVSKIJ - Che erano chiusi.

S.B.A. - (c.v.a.) Che erano chiusi - mi adagia sul praticello, si cala i pantaloni, e per una notte intera, con l'elmetto coloniale in testa, comincia a scoparmi con tanta foga e un tal birilietto garbato e indefesso che me ne versa una tale quantità.

MIA MOGLIE - (La interrompe) Ma ti aveva riconosciuta?

S.B.A. - (c.v.a.) Al primo sguardo. Ma ciò non gli ha impedito di procedere la mattina dopo a funerali tutti anonimi e striminziti, se non per la banda dei palpeggiatori d'omnibus del Sussex, appositamente graziati in mio onore.

Si ode qualche nota della suddetta banda.

S.B.A. - (c.v.a.) E me ne aveva versata una tale quantità che sotto terra fermenta e comincia a incubare - coi suoi ritmi - si gonfia la pancia, si gonfia la bara, si gonfia la tomba e dopo gli anni dovuti ecco bel bella che ti scodello sulla lapide la Margaret Thatcher tra foglie di fico, col ciucciottio che già usa da fischietto.

Slinguandosi lubrica verso Majakovskij la lenza sfugge di mano alla struggente bellazza anoressica e, assecondata da un inchino di tutta la canna, va a arpionare il poeta sotto un'ascella.

MAJAKOVSKIJ - (Canta e balla, la voce è sua, il testo di Anastasija, adattato alle esigenze degli annunci pubblicitari dell'agenzia sovietica Rosta) Lenin ordina: pietà per la genia malnata/torturatrice scalmanata/lasciate fuori la b a m b i n a / a l m e n o quella:/un bambino è come un uovo/quello che trovo trovo/Così avranno linfa i lombi, figli gli orbi, prole e futuro radioso la Rus' sovietica.

Ero Anastasija/cresco Nastja trecce d'oro/un prodigio, un tesoro/beniamina del collegio,/ottobrina modello:/Economia domestica marxista, dieci e lode!/Principi di materialismo gastronomico, undici e lode!

Da un maialino/figlio di maiale/cresce un maiale uguale!

MIA MOGLIE - Ma no, Volodja! È Anastasija che parla, mica tu. E poi le direttive sono cambiate! I tempi cambiano, anche a ritroso.

MAJAKOVSKIJ - È vero. Da un maialino/figlio di maiale/cresce un ottobrina/se Marx ha da mangiare.

Meraviglia, vado ai balli!/Compagna signorina,/che tremante manina/Vorrei vedere lei/sempre chiodi e bulloni/notte e giorno, stessa lagna/Venga da noi/Ufficio eroi/Scelga un nome, un sogno/è legge ogni bisogno./L'uomo nuovo/non nasce dall'uovo.

Un nome? Valja/Un sogno? L'aria.

Edizione straordinaria!

È sovietica la prima donna nello spazio!

È Valentina Tereshkova la regina delle stelle!

Così io, ex ultima figlia dello zar, di punto in bianco, girando girando nei simulatori gravitazionali, sono diventata la prima astronauta sovietica. Niente male. Solo, con tutto quel girare, non ho ben capito, alla fin fine, se sono diventata proprio Valja Tereshkova oppure la cagnetta Laika.

Prodi balzelloni come uno stambecco che a ogni passo si sfiacca e sciacqua nel fango va verso la canna. Esplode un bollone vulcanico, che resta a fermentare in superficie, e sempre più se ne vanno aprendo nel corso di questa scena terza. Arrivato davanti alla canna, Prodi le volge le spalle e si avvolge la lenza al collo, dando l'idea però che sia una sciarpa.

PRODI - Sono Anastasija, roboante pubblico, ancora io e ancora figlia dell'ultimo zar, Nikolasha, un discreto fesso, a dire il vero. Non è tanto che mi sono miracolosamente salvata. Un paio d'anni or sono uno squadrone di lepeniani infelucati si aggirava safareggiando per le steppe d'Africa (*mima tutto il suo racconto, tra suino e leonino*), quando all'improvviso, in un boschetto di baobab, s'imbatte in uno stregone negro come la pece, con un colbacco di piume di struzzo rosso in testa, che sta per entrare nella sua macchina del tempo. Lo acciappano per il collarino, le penne non vi dico dove, e in testa gli fanno uno shampoo di melassa al peperoncino. Dentro, tra cupolette di cocco e cavi di liane, non ci capiscono un piffero, digitano Roma - Natale 800, gli esce Ekaterinburg - 1918. Meglio per me: si ritrovano a gambe all'aria dritti sul tetto dell'isba, sopra la stanza dove mio padre e Aliosha giocavano a tresette con le guardie rosse. Sbirciano dal lucernario e vedono mia madre e le sorelle che pure facevano altri giochi coi commissari del popolo. A questo spettacolo si agitano un po' troppo (*Prodi mima in maniera eloquente come si agitano*), le travi non reggono e patatrac, vengono giù con tutto il camper blindato e buonanotte a prigio-



nieri e imprigionatori. Resto solo io, che raccoglievo fiorellini per il campo. Naturalmente per tornare devono rimediare uno stregone siberiano, scippare in giro cappellini alle signore per le piume di struzzo, ma non è la stessa cosa, e durante il viaggio io vado avanti nel tempo, ma torno indietro con l'età, e me ne sto adesso ancora praticamente in fasce in una gran fattoria dello Champagne, tra i campi di biade, cullata e riverita da tutta la naziricca come una piccola Buddha. Chissà.

Man mano che procedeva nel racconto la voce di Prodi si è fatta più sottile, e in quest'ultima frase è quasi un ridente piagnucolo di balbuzie neonatale.

Mia moglie è già dietro impaziente a dargli il cambio, ma Prodi non molla la lenza e lei può solo impugnarla, come un'asta ginnica, tesa tra la canna e il collo.

MIA MOGLIE - *(Parla con la mia voce registrata, in play-back. In assenza di me, si deve ricorrere a un dicatore con una voce nasale stridente e oltremodo sgraziata, che gratta il nastro, appena intelligibile)* Saluti e baci dalla vostra Anastasija. Salvata che mi fui sotto il mucchio dei cadaveri, sgattaiolo e me la batto prima dell'inumazione. No, eh? L'avete già riconosciuto. Vado alla guerra come crocerossina, dell'Armata Rossa, a curare i boia del padre mio. Okay, questo è mio marito, cioè suo marito (*mimica demenziale di mia moglie*), l'autore e padrone nostro e vostro. Poi da brava mi faccio cucciniera - di quei manicaretti! - vuole assaggiare Lenin, spentalino al Cremlino, gli verso un litro di striccarsenina nel babà. Bando agli equivoci: sono io quello che l'ha scritta questa roba qua, cioè mio marito. Poi prendo tutto e lo do ai topi. Arrivo al confine finlandese, eludo la mitraglia, e cammino cammino per laghi e boschi, come una bussola, sempre lungo il confine, fino al mare, e là rivolto a destra e me ne resto in Russia. Anch'io, come Anastasija, non sono una persona particolarmente determinata. Mi innamorò contemporaneamente di un uomo e una donna sposati fra loro. Che fare? Addio anche all'amore. Non mi vogliono neanche arrestare, nessuno ha paura della figlia dello zar. Se ne impipano del fiele della mia penna. Mi rifaccio cucciniera, almeno così ai lager mi ci assumono, sono benemerita per i miei manicaretti di carote mummificate fino all'altro ieri. Poi chiudono baracca e filo spinato, e adesso chiedo l'elemosina die-

tro San Basilio.

La lenza si divincola da sola, sguscia in aria stillando lacrime come acqua santa. Commozione generale, solo l'anoressica ride a occhi sbarrati. Tutti insieme si fanno sotto alla canna, che serpeggia in risposta, balla, va a poggiarsi di lenza ora sulla spalla, ora nel naso, ora attorno alla coda di cavallo di quelli che a turno sceglie come portavoce. Stanno come in una pala d'altare, mia moglie e Prodi di tre quarti, la canna al centro, Majakovskij e l'anoressica ai lati, faccia al pubblico, egualmente statuari.

MIA MOGLIE - Nastija, uniamo le nostre forze.

PRODI - Sua Maestà, ci comprenda, la nostra irriverente mancanza di tatto è commisurata alla suprema responsabilità che siamo costretti ad assumere di fronte al mondo. Ardire o morire.

S.B.A. - *(Toccata dalla lenza)* E a me sapete quanto. Tanto crepata ero e rimango, checché ve ne abbia fatte raccontare.

MIA MOGLIE - Non preoccuparti, ho io gli agganci giusti per risolvere queste questioni col tempo. Tu pensa solo a parlare al papà.

MIA MOGLIE - *(Toccata dalla lenza)* Buono quello! E sapete quanto gliene può fregare... che è poi che vendete?.. Non ho seguito bene all'inizio...

MAJAKOVSKIJ - Un capolavoro assoluto, arte, arte pura, sua maestà del mi ci pulisco.

PRODI - Lo perdoni, è il carattere impulsivo, anche lui è un artista. Si tratta però di un pezzo davvero unico, un ready-made di Man Ray, il punto d'incontro del genio e della tecnologia. Se lo comprate, diciamo, nel 1914, vi varrebbe il monopolio dell'arte d'avanguardia, l'esclusiva nell'esclusiva.

MIA MOGLIE - Scusate se è poco: raggiusti e cubofuturisti, Filonov e filotti sono al confronto acqua trita e ritrita, ciarpame da retrobottega.

PRODI - L'affare del secolo.

MAJAKOVSKIJ - *(Toccata dalla lenza, piglia Prodi per il collo)* Per intenderci, noi non siamo merciai. *(Lasciandolo, sganciandosi per replicarsi contro)* Piccola mignottella rincadaverita, voi siete lo spurgo del mondo quando il popolo tira la catena.

MIA MOGLIE - Basta adesso, silenzio! Che caldo. Anche qui al polo non si scherza.

PRODI - Soprattutto con questa smania

che ti mette addosso l'avvicinarsi del capolinea.

ANORESSICA - *(Toccata dalla lenza)* E il poco tempo rimasto non vi suggerisce anche altre smanie? Arretrati?

MIA MOGLIE - Parliamoci chiaro, il vantaggio può essere reciproco. Tu convinci il paparino a investire tre ottavi delle riserve auree della Russia a sostegno dell'arte d'avanguardia - un quarto, s'intende, va per l'acquisto del ready-made. Realizza lui, giocando d'anticipo, il monumento di Tatlin alla terza internazionale, lascia i bolscevichi in brachette corte della storia che gli passa sopra come un cavalcavia e scongiura così la rivoluzione. Tu diventi la Musa prima e poi la candidata al trono degli artisti d'avanguardia, e nessuno, immagina, conterà più di loro in Russia: volente o nolente l'emofiliaco, il trono è tuo.

PRODI - *(Toccata dalla lenza)* Stuzzichevole l'idea, ma non fa per me. No, non fa per me, ho troppo piombo in corpo. Pesa. Più di un giubbotto anti-proiettile. Si suda. Che caldo.

S.B.A. - *(Toccata dalla lenza, che le scende lungo il vestito facendo saltare tutti i bottoni, mostrando ossa come lance)* Però se cercate bene...

MAJAKOVSKIJ - *(Con la lenza tra le gambe, pattina nel fango)* ...non è da escludere che qualcosina si trovi, non lontano (a faccia in giù nel fango)...

MIA MOGLIE - *(Con la lenza che le solletica il collo e il seno)* ...forse proprio sotto i vostri piedi... che so... anche un tre quinti delle riserve auree, che so, anche sei ottavi... che mio padre si era inguattato per benino nel giardino della reggia, presentando il peggio. Ma io, per quel poco che vi resta, non tralascerei di divertirmi.

La lenza la sgambetta, e piomba a capofitto su Majakovskij. Con la lenza all'orecchio come penna di salumiere, Prodi va per dividerli - o vuole rirovesciare solo mia moglie? - ma tra gli schizzi del fango che ormai esplosione e le frustate della lenza, non può che aggrapparsi saldamente come terzo.

PRODI - Cavalluccio mio ro ro.

Volano quanti vestiti servono al regista, vola come una bara lenta di sé l'anoressica per un segmento di scena.

S.B.A. - *(Sforata dalla lenza)* Cercherei, se fossi in voi, nel grembo della madre del fango.

Conclude il volo cozzando con gli spigoli di osso sui tre ammatassati, e incute loro

un movimento di lenta, rotante gozzoviglia, che interessa, senza soluzione di continuità del groviglio, l'intera scena, con particolare interesse per le rovine dell'igloo pi. Con la limitata libertà di movimento che consente questo mucchio gombrowicziano cercano anche, annaspiano sotto fango, scartabellano i frammenti di polistirolo.

A scelta, sonoro di un film porno doppiato o lettura ininterrotta di questo brano di Pizzuto: «Agnelli, vivi ancora, stipati in due piani entro il gran furgone metallico che al crepuscolo attraversava le strade svaporando nafta. Dentro l'ingabbiato si discernevano i velli color miele tutti giacinti, i musetti innocenti, vigile dall'alto il cane su quei condannati silenziosi, uno dei quali era rivoltato indietro, e aveva una testa di cammello. Agnelli, vivi ancora, stipati».

MAJAKOVSKIJ - Quella ci piglia in giro. Da ultimo vanno a rovistare dentro l'igloo ci, tirandosi senza staccarsi a due a due dentro e fuori.

Finché non si sgancia Prodi, brillo e smosciato, barcollante e ingobbato.

PRODI - Mi ha retto, la pompa, oltre ogni previsione mi ha retto.

È gioia? Sbanda, affondando sempre più vistosamente, mimando un comprensibile esaurimento delle risorse - Majakovskij è un poeta, non fa testo, e l'igloo ci cigola sempre. Ma lo soccorre un'idea che gli illumina i guancioni: risorse per non sfigurare ne ha ancora, anche se sono, in una certa misura, "protesiche". Arretra, spalle al muro, barcollando giubilante tra continue esplosioni di bolle in mezzo ai cal-

zoni (o mutande o no, volendo). Sparisce dietro le quinte e subito ne fuoriesce con un grido inenarrabile, srotolandosi dietro come una coda, a furioso passo di carica, la pompa verde da giardinaggio che usano per bagnare il fango prima di ogni

scena. Durante la corsa folle e senza inciampi gli altri tre si affacciano dall'igloo e fanno in tempo a vedere la cassa dell'argano della pompa sonoramente crichiarsi, trasformarsi in una specie di carillon e sulle note di Per Elisa sviolinare fuori, come zampilli di petrolio, una pioggia di monete d'oro. Prodi senza rendersi conto di nulla prosegue la corsa con uno sforzo erculeo, alla fine svelle tutto, crolla, lo scrigno si apre.

TUTTI - Salviii!

SCENA 4

«Salviii!» - gridano tutti - e se c'è un qualche sipario o intervallo il grido continua fino alla ripresa, modulandosi a piacere. Disegnini della gioia sui volti. E prima che il grido s'esaurisca scroscia fuori in mezzo ai due igloo, come una balena da circo, tra schizzi anche timidamente verso il pubblico, il sacco lebbroso

da tutte le pareti, mostra le sue piaghe ribollenti di pus, che a turno diventano bocche (anche con voci diverse, se sotto ci sono più attori). Il fango si fa calmo calmo. La musica del lutto ha occhi di ghiaccio grigio, e si sfilaccia impastandosi col ghigno, sempre più frizzante e tetra.

Il virus lancia la testa in platea (ogni sera un souvenir!). Prodi si sta ritirando verso l'igloo ci, striscia sul dorso, fa forza sui gomiti che affondano, sempre frastornato, una parodia di san Paolo sulla via di Damasco.

VIRUS - (Lo coglie a metà strada) Ehi, sorcio panza! Sei all'inferno! Sei già crepato! (Lo sommerge una risata con dentro il catarro, gli special delle slot-machine) Dai, in piedi, sbiscia con gli altri. All'angolo!

MIA MOGLIE - Dai, Romano, coraggio. MAJAKOVSKIJ - La sai una cosa? Facci quel che vuoi, ma resti sempre un sacco di piscio. E Uomo non lo sarai mai.

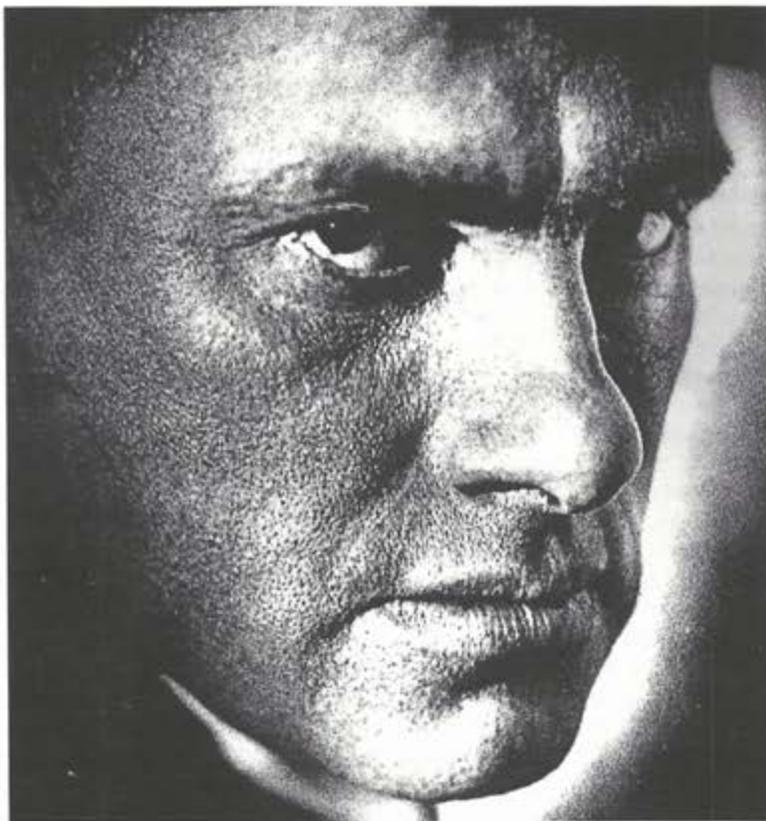
Ondata di fango sull'igloo ci, verso il quale è ormai riparato anche Prodi.

VIRUS - E non ci tengo. Fai conto, pistolacchio, che in capo a qualche settimana il cervello del tuo uomo farà così (plop di palloncino e spruzzi di pus). Tre miliardi novecento milioni di cervelli e spiccioli: plop. Amen cum patate. Mi vi ingollo come sedanini. In ginocchio!

Tutti e quattro si mettono in ginocchio, poi subito si rialzano, senza capire. Majakovskij fugge, con portentosi balzi verso il muro non sbrecciato dall'argano della pompa. Si arrampica

a una canalina elettrica, fino su in alto, viene giù tra le stelline, come la scimmia assieme al ramo.

VIRUS - (a Prodi) Toccale il culo secco. La mano gli si muove avventosata, riesce a bloccarla solo a pochi centimetri dal



e slabbrato del virus. Con un balzo fulmineo inghiottisce il tesoro e s'abissa. Risalendo mostra la testa di Wong imperonata alla maniera degli indios dell'Amazzonia in un peperone giallo. Tra gli sghignazzi, che sembrano trasudare

culo dell'anoressica, e per trattenerla occorre un terribile sforzo mentale. L'anoressica sempre di pietra, di sale.

MIA MOGLIE - (Alla struggente bellezza anoressica) Azzurri o verdi? Con questa luce non si distingue, no, non bene.

Con una mano la prende sottobraccio, con l'altra, carezzandole il leggero rilievo delle natiche, le fa sciogliere la compressione muscolare. L'anoressica avanza di qualche passo. Majakovskij è rientrato mogio mogio.

VIRUS - Può bastare. Tirate fuori l'attrezzo.

Silenzio. Tre colpi di pressa. Punzonatrice. Sabbiatura con granelli di fango contro i quattro.

PRODI - È già venduto.

VIRUS - Adesso andate nel cesso di ghiaccio, vi fate i vostri piantarelli per non più di un minuto e cacciate fuori questo bel capolavoro che doveva servire a farmi le scarpe. (Quando sono già tutti di spalle, pronti a entrare nell'igloo ci, li ferma) Ehi, piscialletti! (E lancia loro una moneta, come nella fontana di Trevi) Toh, ve lo pago!

Majakovskij fa delle mosse da giocare con la moneta. Entrano. Trenta secondi. Una chiazza di luce verde. Musica tribale. Dall'igloo ci esce una gallina, che fino al "felici e contenti" scorrazzerà dove più le aggrada. Majakovskij è il primo a far capolino.

VIRUS - Originale è originale. (Ghigno che mozzica) Uno dei più riusciti ready-made di Man Ray, non c'è dubbio. Mi stupisco come non ve l'abbiano comprato. (Dà del becchime alla gallina) Insomma, l'ho sfangata bella. Quel gialluto, se gli davate i finanziamenti, era lì lì per mettermi il sale sulla coda. (Al pubblico) Ehi, poi me lo ridate il peperone, intesi?! Ma voglio premiare lo stesso i vostri sforzi. Mettiamo che vi stia davvero a cuore la sorte del genere umano. Opinabile spreco d'energie. Mettiamo comunque che uno qualsiasi di voi quattro mi dimostri qui, su due piedi, di avere dentro un poco di innocenza. Anche una briciola. Un sintomo, un segno infinitesimale. E io me ne sparisco.

Silenzio.

VIRUS - Sparisco, sparisco. Mi avete sentito bene. E io mantengo la mia parola. Quando si hanno dei pupazzi conviene giocarci, prima che ti vengano a noia e sia ora di buttarli nel secchione della mondezza. Prego.

Cominciano, almeno tre di quattro, a

piangere, e quello è il momento in cui sono più vicini al successo. Poi piano piano perdono o assumono rigidità, passano a fare gesti forzati e paralizzati dalla paura, divorano insieme i ricordi e i desideri.

Mia moglie si china e comincia a plasmare il fango, la struggente bellezza anoressica attacca una melodia di sottofondo dai toni e profumi viola pallido, struggente ma sorprendentemente fresca, Majakovskij mima il suo suicidio, Prodi la prende alla larga.

PRODI - L'uomo non nasce innocente, sia che si dia credito, sia che non si dia credito alla Bibbia e al serpente. C'è nei suoi occhi, nelle sue manine e strilli una ferocia e una sfrenatezza animalesca (Majakovskij fa vedere la montagna dell'angoscia) che la civiltà dovrà in qualche modo modellare e, modellando, reprime.

(Mia moglie misura la figura che sta scolpendo accostandola al ginocchio) Qui entrano in gioco i due grandi compiti dell'umanità: l'educazione e il controllo. (Anoressica: sapere... è volare... una porta... che scricchiola...) Tra gli impulsi bestiali e vitali dei pargoletti e la voglia sudditanza e astio dei vecchi come me sta racchiuso tutto il diapason della condizione umana, nel quale certamente risiede anche l'innocenza. Per me trovarla e mostrarla adesso, sacco d'inferno, è come estrarre il coniglio dal cappello o l'ago dal pagliaio, che, se ci pensi bene, è un po' la stessa cosa. (Majakovskij fa vedere il futuro che atterrisce e il futuro come infinito inclinarsi di un piano coperto d'erba) Se io devo educare o controllare, la miscela di civiltà e di emozioni che mi troverò continuamente a ridossare darà frutti lontani dall'innocenza almeno tanto quanto lo sono dalla legge della giungla (Anoressica: sapere... è sognare... un corridoio... il corridoio...) Non posso non rivendicare, anche davanti al tuo grugno fiaccido di vampiro, la dignità preservatrice di vita del compromesso, che permette anche all'innocenza, pur con alcune limitazioni, di ricevere la sua linfa.

Mia moglie mostra la statuetta di un ganglio o nodo, dell'anima o di un muscolo, che cerca di aprirsi la strada fuori da una superficie sferica.

Majakovskij mima il colpo di rivoltella, inteso come liberazione dal sogno attraverso la fagocitazione del sogno.

VIRUS - Okay, la ricreazione è finita. Come volevasi dimostrare la vostra inno-

cenza cuce la calzetta alla nonna di Belzebù. Siete, scaracchi dell'universo obeso, della mia stessa pasta. E per fortuna adesso liberiamo lo spazio che occupate a ufo.

Il suo sghignazzo più atroce, plumbeo, come di saracinesca che si chiude, bruscamente interrotto dal lancio di un uovo, effettuato da dentro l'igloo ci con impensata vigoria fisica dalla bellezza anoressica. Centrato in pieno, il grumo di morte scompare in un plop, si autorisucchia con grandiosi rumori di spurgo e/o concreto deflusso del fango. Al suo posto resta un pulcino a pigolare. La gioia.

I quattro salvatori del mondo faticano a quantificare palpabilmente questa gioia. È come guardarsi il palmo della mano e vedere le linee tutte piene di trenini e omini e doverli contare tutti insieme. La loro attenzione si concentra sul pulcino e sulla gallina, che magari starnazza indispettita davanti all'uscita di sicurezza.

MIA MOGLIE - L'uovo. Che forme e che mistero che ha l'uovo. E nel nostro caso aveva dentro l'innocenza e la vita.

S.B.A. - E la salvezza.

MIA MOGLIE - Solo, mi domando, come ha fatto ad essere fecondato quell'uovo, se la nostra ready-made viene da cinquanta (o cento, duecento) anni di mostre e musei.

MAJAKOVSKIJ - Mancava, come dire, la materia prima.

Ma Prodi, che si era già posto la domanda, ha nel frattempo raggiunto la gallina e le ha estratto dal sederino un mirabile congegno.

PRODI - (Esaminandolo) Traduco io dal francosassone... Premiata ditta... dispositivo autoriproduttore e autoinnescante che... insuffla spermatozoi pollicoli.

All'unisono: che genio Man Ray!!!

FINE

Il Centro Nazionale di Drammaturgia è un' Istituzione culturale pubblica dei Comuni di Carpineto Romano, Colferro, Gavignano, Montelanico e Segni - con il contributo dell'Amministrazione provinciale di Roma

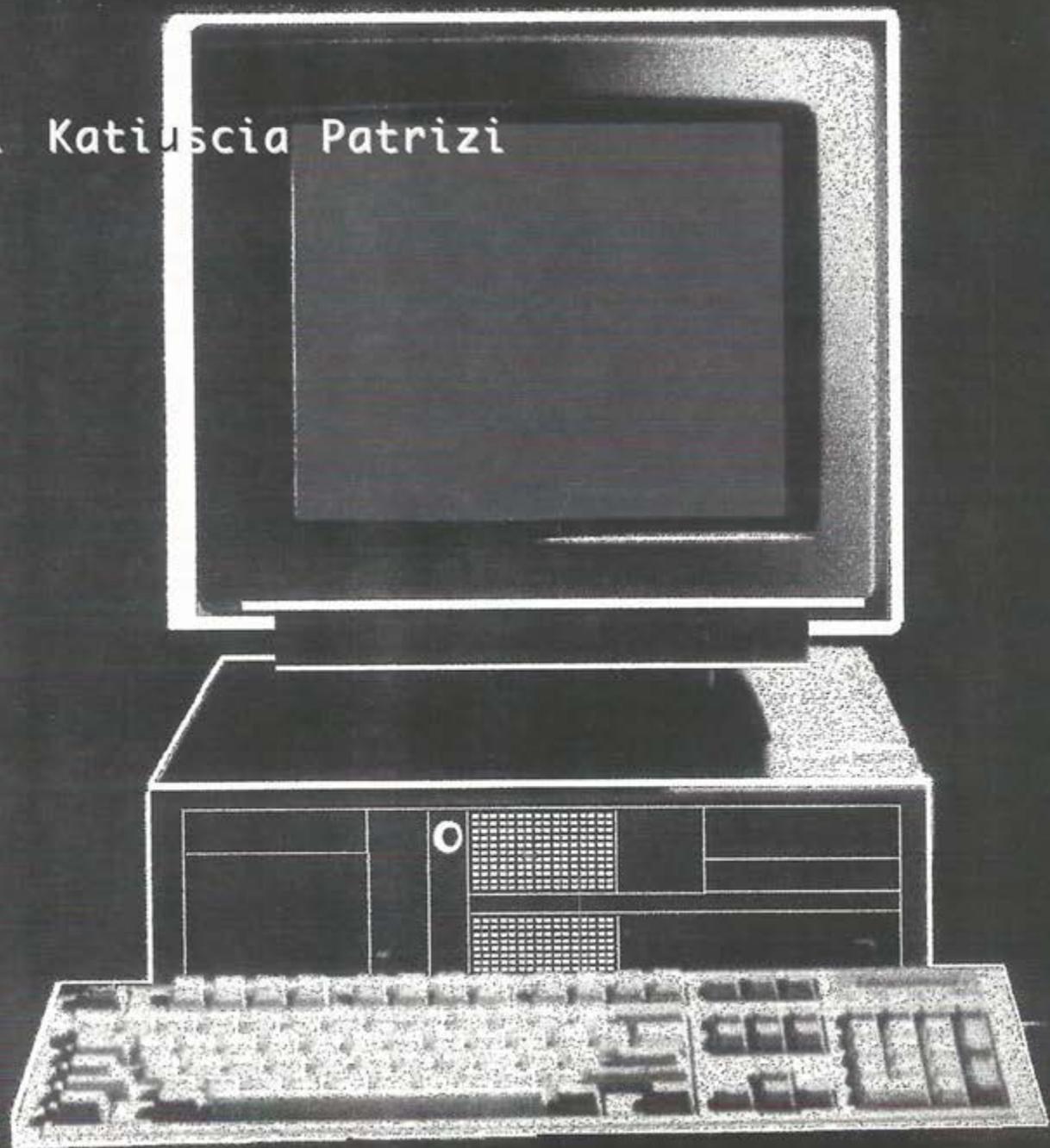
sex.net

(<http://SLOWHAND//.net>)

dramma in un atto per donna sola

testo vincitore ex-aequo del Premio Nazionale "Teatro Totale"
promosso dal Centro Nazionale di Drammaturgia

di Katuscia Patrizi



scheda tecnica

Titolo: Sex.net.

S o t t o t i t o l o :
(<http://SLOWHAND//.net>).

Genere: fuori dal "genere"
thriller-erotico-cibernetico.

Durata: 1 ora e 30 minuti
circa.

Personaggi: un'attrice in
scena, una voce maschile
fuori campo registrata.

N.B.: il personaggio maschile è previsto, nel testo, come voce fuori campo registrata, ma sarebbe un'ottima soluzione la sua presenza in scena, al posto del manichino come luogo fisso a lui deputato, dietro il tulle dove avvengono le proiezioni cinematografiche, con le quali interagisce come ombra-fantasma. Il lavoro che a lui viene richiesto è difficilissimo e non inferiore a quello di lei: è molto simile ad un doppiatore; la voce è il suo corpo e mezzo fondamentale. Lui dall'altro capo del mondo, come da *La voce umana* di J. Cocteau, resta sempre invisibile eppure onnipresente in scena continuamente evocato da lei. È inoltre consigliabile, per un miglior godimento del testo, che entrambi i protagonisti siano muniti di microfoni (a spilla almeno per lei), non tanto per sostenere la voce, ma per meglio creare i "concertati" tra di loro e per meglio giocare con afflato e sospiri al fine di non perdere nessuna "vibrazione" della articolata interpretazione.

Liberamente ispirato a una storia vera accaduta a New-York.

Scatola nera. Si sente un suono, come un sibilo sottile di sirena da lontanissimo, una nota unica, tenuta e lunga come un "tangibile" grido surreale di pipistrello impazzito: si rafforza di intensità, di volume accompagnando il salire dal fondale di un controluce verde-acqua appena accennato, che lascia intravedere vaghe silhouettes. Come nebulosa appare la scena: nella parete di fondo spicca un tulle bianco, vasto e dispiegato come un enorme lenzuolo appeso, penzoloni dall'alto, dietro il quale è posta una sedia modernissima, quasi stilizzata, di spalle al pubblico, appena sbilanciata verso un timido tre-quarti. Vi si intravede seduta, buttata come una marionetta dai fili scombinati e non manipolati, la sagoma dell'attrice. Indossa una sottoveste nera, sexy ed elegante come un abito da sera, lunga fino alle caviglie. Il capo si vede a malapena: è di spalle e ancora non scopre il viso al pubblico che tiene quasi incidentalmente buttato tra le mani, come immersa in un pianto silenzioso, quasi sonnambolico. È immobile in posa statica, fotografica, come il manichino da pittore a dimensione umana posto su di un ciglio rialzato, al lato destro (simboleggia il sogno: un uomo virtuale, senza volto), seduto anche lui, ma col busto rivolto al pubblico, e la testa posta a metà strada tra uno sguardo certo e sfacciato verso la platea e la donna seduta sulla sedia. Anche il manichino è posizionato dietro il tulle e gode del riverbero verde-acqua. La scena appare in modo surreale, trasognato e, raggiunta la massima illuminazione e il massimo volume del suono quasi fastidioso da sopportare, come flash, con un colpo istantaneo dietro il tulle torna buio-nero: all'istante l'attrice emette un grido. È poi silenzio in una micropausa buia. L'attrice prende a canticchiare, sempre al buio, una nenia infantile di cui non si comprendono parole. Proiettato sul tulle si forma lentamente il viso di una donna, (che dopo scopriremo essere la stessa attrice), accompagnato dallo stesso suono di pipistrello impazzito, abbassato di qualche tono, ora ritmico come fosse un elettrocardiogramma: proiettato c'è un primo piano strettissimo con occhi e bocca immobili che fissano il pubblico. L'attrice, dietro il

tulle, smette di canticchiare mentre il labiale del volto proiettato comincia a muoversi, a parlare, ma senza emettere voce: è silenzio perfetto, a parte il "richiamo" dell'elettrocardiogramma. La frase che dice, ma che non si sente, sarebbe così composta: «Vuoi uccidermi? Vuoi uccidermi?». Dopo una breve pausa di immobilità, il viso in gigantografia pronuncia una seconda frase, questa volta accompagnata da audio (voce registrata); il suono smette di essere ritmico e si ingloba in un'altra nota unica, alta e tenuta: è un sibilo lontano, sottile, a bassissimo volume, come sostegno subliminale, evocativo, alla frase.

DONNA - Questa è una storia vera... di una donna come tante... di una donna americana... o forse no... russa, africana... europea... casalinga-sposata... o forse no... di una donna qualunque... Ed io al confronto non sono che un'attrice! ...Che un'attrice... Sono?

La voce registrata è oblunga e le parole risuonano più volte in eco; terminata la frase, la nota tenuta prosegue allungata sovrapponendosi, mentre stempera l'immagine del viso gigante con canti giocosi di bambini che intonano allegri la stessa nenia infantile dell'attrice: «My name is Slow-Hand, your new dark killer friend... Baby-Doll and Slow-Hand will dance in the dark...». Riappare in timida luce dal tulle, con ancora il volto proiettato, la silhouette della stessa attrice che lentamente scompone l'immobilità in gesti spezzati come marionetta che si rianima: occhi e viso proiettati dal tulle non spariranno del tutto e la bocca continuerà a parlare senza audio, mentre la nenia di bambini continuerà a cantare in sottofondo sovrapposta alla nenia più drammatica della viva voce dell'attrice. L'attrice è ora completamente in piedi, in una solida verticalità, rivolta verso la platea, con le braccia aperte in crocifissione, dietro il tulle. Il viso, in primo piano stretto proiettato, si miscela lentamente con variopinte, stranissime immagini virtuali di circuiti, veloci come videoclip, fino a che, al posto del viso, s'impone l'ampio schermo di un computer aperto su Internet, sito "Messaggi personali". Mentre la nenia dei bambini sfuma, resta predominante la nota tenuta, che di nuovo si trasforma in

battiti di cuore in agitato crescendo. La telecamera stringe ancora l'inquadratura fino a riprendere soltanto, in gigantografia, lo schermo del computer, dove vanno varie immagini, veloci come flash, di servizi offerti in rete. La nota tenuta aumenta di ritmo, come impazzita, accompagnata da una chitarra elettrica che prova violenti accordi, solitaria, come la sigla iniziale di un film. Scorrono, tra varie immagini, molti annunci personali e su taluni ci si sofferma: la scrittura e la visibilità dalla platea sarà tale che qualsiasi spettatore potrà leggere e chiaramente capire quanto scorre sul tulle-schermo-Internet. L'attrice in scena, ormai sciolta dalla sua immobilità statuaria, dà una spinta al tulle, come a battere un tappeto, e all'istante i suoni spariscono: ride grassa e fragorosa, mentre conquista lo spazio teatrale. Le immagini dal tulle stemperano lentamente. In scena c'è un computer acceso su Internet, sito "Messaggi personali" in proskenio a sinistra, di tre quarti con una sedia frontale. Una specchiera con lavabo, di quelle antiche, asciugamano e spazzola e un piccolo sgabello è posto in simmetria a destra del computer, in proskenio. Più avanti, sempre in proskenio, ancora più a favore del pubblico, c'è un telefono, al centro tra computer e lavabo, rosso, buttato a terra, con a fianco una bottiglia di liquore e un posacenere pieno di cicche. L'attrice è in perfetto centro scena. Vede il pubblico e dopo un primo evidente imbarazzo, si asciuga le mani sudate passandoselo ripetutamente sui fianchi e sorridendo con finta disinvoltura inizia a parlare in modo leggero e discorsivo, perfettamente cosciente del pubblico. Sul fondale, di fronte al tulle, in semicentro a sinistra, c'è un impolverato baule chiuso. Al centro della scena una conca, ricolma di panni umidi. Un filo appeso per stendere i panni attraversa la scena, in mezzo, da parte a parte posto leggermente in diagonale, partendo dal computer al fondo scena. Gli abiti - tutta biancheria intima femminile - sono per lo più di colore bianco così da poter riflettere anch'essi le immagini proiettate contro il fondale. Il monologo è accompagnato dalla canzone Don't explain cantata da Billie Holiday.

L'ATTRICE - (Al pubblico, presentandosi)
un gioco... o poco più... "affabulazione"

autopresentazione

Da Cocteau a Internet amore e morte on line

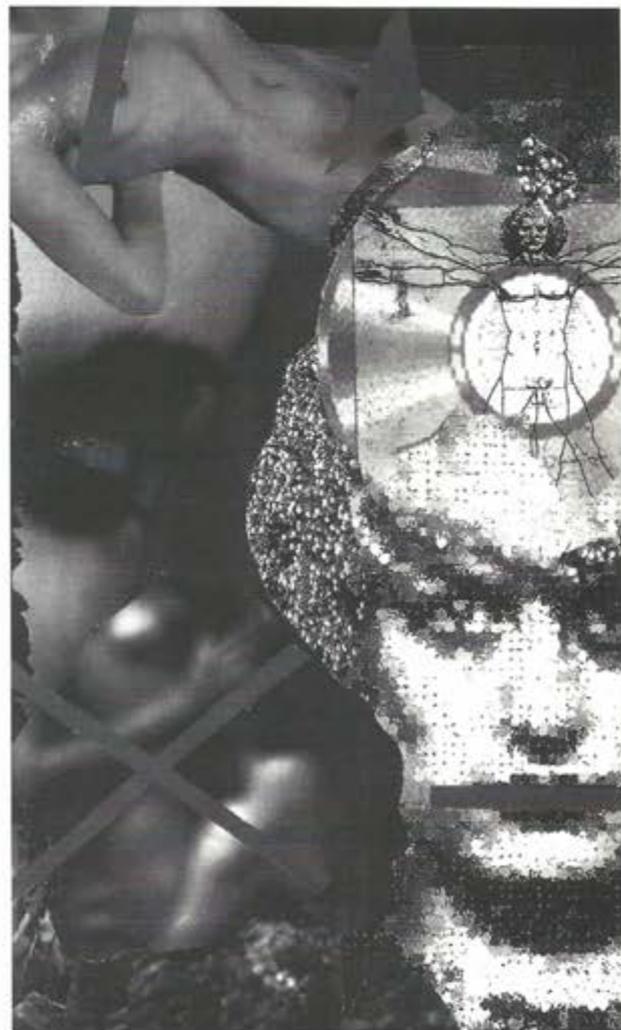
di Katiuscia Patrizi

L'idea di Sex.net è nata istantanea leggendo, per caso, un articolo di cronaca nera di un clamoroso fatto accaduto a New York: una donna suicida che va a cercarsi il suo omicida lanciando, quasi per gioco, un breve messaggio via Internet: «Vuoi uccidermi?». Risponde Slow-Hand: dopo ripetute lettere-cibernetiche dove lui descrive "come" la ucciderà, lei abbandona consapevolmente la famiglia e raggiunge il suo amico virtuale. Lui la uccide davvero. Certo si tratta dell'incontro, non più virtuale, di due pazzi, di *Amori senza amore* per dirla con un famoso titolo pirandelliano, ma anche di disperazione, solitudine, alienazione qui esplosa e diventata tragedia di cronaca; in altri casi repressa, latente, implosiva: comunque devastante per la rigida verticalità di "nature umane" non perfettamente integrate con le ferree logiche di una società sempre più divoratrice dei deboli, dei fragilissimi di carattere, dei depressi, dei folli fino all'inverosimile. Senz'altro la mia protagonista appartiene ad una di queste "categorie sociali", ma non è per questo giudicabile, né derisibile. È una donna, apparentemente come tante, bella o brutta non conta, nera di malessere e di rancore e con un solo anelito ormai: morire! Quanto malessere, depressioni in genere, esaurimenti nervosi, stress, e chi più ne ha, più ne metta, incidano su scelte-non scelte, non posso certo essere io a quantificarlo. Nel mio testo non si danno giudizi di valore, né si cerca "il colpevole", né si vuol fare psicologia spicciola, né si vuole denunciare tecnologia o pazzia. Si racconta, attraverso la poesia, e l'atto creativo di reinventare dalla realtà, una nuova realtà teatrale talvolta del tutto innovativa, la storia tragica di due amanti-folli finiti male. A tratti i due, sfiorano persino il romanticismo, in una disperata ricerca d'amore, di compassione, di complicità. E diventano l'un l'altro, via rete, referenti reciproci, punto solido, confidenza, passione. Come due inverosimili Romeo e Giulietta del Duemila muiono soffocati da bollenti passioni per chissà quale artificiosi grovigli dell'anima irrisolti, e forse neanche mai trapelati - prima della tragedia - nella vita "vera", normale. La virtualità è per ciò come un salto nel buio dell'inconscio: da lì si cerca con difficoltà nel magma delle frustrazioni appena accennate, degli alibi nascosti, dei desideri irrealizzati che si gonfiano fino a diventare mostri, chiusi dentro pronti ad esplodere. Quel che manca è forse solo un dialogo con un caro amico sincero, o con un buon psicologo o con un amante in carne ed ossa - più che virtuale: in tal caso, forse, tanta energia distruttiva e divoratrice di se stessi si sarebbe canalizzata in fonte di linfa vitale e radiosa solarità sulla base del pacifico, profondo, onesto "rapporto umano" più che tecnologico-asettico-cibernetico. Per questo non mi rimane che commentare, malinconicamente e nostalgicamente per esotismi dell'anima mai realizzati, che qui si tratta di "amori senza amore". Amore inteso "caldo" come il sospiro di una voce che respira, quella "umana" di Cocteau. ■

sarebbe il termine esatto. Mi chiamo Valentina Buy, attrice di professione... (l'attrice che interpreterà il ruolo si presenterà col suo vero nome), forse lo sapete già... Ma sono qui, oggi... ora... all'istante come per magia, senza trucco e senza inganno... Nancy Lopatka, come dire Maria Rossi... importata dall' America... impiegata alle poste... Piacere di conoscermi... (Parte la musica: Don't explain. L'attrice sorride e stacca con una gioia quasi infantile: comincia a recitare il suo personaggio, in modo estremamente spontaneo, quasi cinematografico, come se fosse davvero l'attrice a parlare di sé) Questo qui è il mio computer... per gli amici Drug! Perché? Perché mi piace come suona, tutto qui... Drug, Drug, Drug... E poi perché è la miglior droga che abbia mai provato dopo la tequila bum bum e la cocaina. La tequila l'ho sostituita con l'ammazzacaffè di mio marito, eccolo... (indica la bottiglia in scena) e la coca non la tiro più da quando sono sposata! Cazzo! Ero sposata ormai! ...Oh pardon: per il cazzo! (Un impercettibile segno di nervosismo, poi sorride e cambia discorso. Fa per stendere i panni... invita qualcuno del pubblico ad aiutarla) Qualcuno vuol darmi una mano? In due si fa prima... (Velocissima, come chi cerca mille giustificazioni) È l'autore che vuole questa cosa... è per rompere la quarta parete in modo definitivo, dice lui... neanche fosse un muro di Berlino... Non so se avete un'idea di cosa sia... La quarta parete c'è, ma non si vede: sarebbe questa... (fa movimenti da mimo e tocca la quarta parete in più punti) e la devo buttar giù a tutti i costi, altrimenti voi non crederete a una parola di quel che dico... (Pausa) Per favore... (prendendo una mutandina e mostrandola maliziosamente al pubblico) mi daresti una mano con l'intimo? (Pausa) Faccio sul serio... (Maliziosa) Chi vuol venire? Nessuno? Pazienza! Faccio da sola... (Inizia a stendere i panni e parla dichiaratamente al pubblico) Allora... Cominciamo daccapo! Io sono cresciuta in provincia... e le province sono tutte uguali, che si viva in America o in Italia, poca differenza c'è... A meno che non si abbia la sfortuna di nascere in qualche posto dimenticato da Dio, dove ogni tanto scoppia una guerra! ...Ma non è il caso

nostro... grazie al cielo: siamo figli del benessere, noi! Tanto da spassarcela con un computer per amico! ...Bèh, certe volte sposarsi, in certe province grasse di benessere... sembra essere diventata una condanna! Per questo i matrimoni sono in calo! E chi ci casca più? Ti sposi e hai finito di vivere! ...Come se una, all'improvviso, non fosse più la ragazza di sempre... ma Dio Santo, sono sempre io, quella che un mese fa era fidanzata e ora si è sposata, e allora? Tutti gli occhi addosso, delle donnine di paese affamate di chiacchiere e "notizie sensazionali"... Già morte e sepolte dopo l'ultima gravidanza! Se ne stanno alla finestra a spiare quale sarà il tuo prossimo passo... e come crescerai tuo figlio... e senz'altro non sarai in grado, scapestrata come sei... E l'interesse su di te, in certe bulimiche province, svanisce solo con la nascita del tuo secondo figlio... diventa un'abitudine, vuol dire che li sai allevare, i figli! Non è così signora? (A qualcuna del pubblico) Più ne fai, e più li sai allevare: una macchina che sforna figli! Peggio d'un coniglio... Bèh, io sono solo al primo, nato per errore! Non sarò mai una buona madre! (Breve pausa. Sorride) In certi grassi paesotti o ti sposi o scappi... Ma io, signori miei, il "coraggio" di scappare non l'ho mai trovato: figlia del moralismo cattolico-coatto dei miei genitori e di quelle vecchine che spiano dalla finestra... non ho avuto la forza di abortire! Mi sono presa le mie responsabilità, come Natura vuole: ho partorito sì, e sto facendo della mia vita un aborto! (Accordo violento di chitarra elettrica) No, no per carità che pensate! Non che non ami mio figlio... per carità... è l'unico motivo per cui non mi ammazzo (Fintamente ironica) ...Lo amo, lui non c'entra... Il problema riguarda me: ho ancora tanti dubbi... Voi non avete dubbi? Sono volubile e irrisolta... e senza coraggio! E così passo i giorni della mia esistenza in un pacifico, bulimico tran-tran... aspettando che passi! Devo dire, però, che il matrimonio mi ha cresciuta: non tiro più coca! Un po' mi manca... No per favore, non scandalizzatevi signori miei... Quel "rito" aggregante... mi manca... Quel sottile gusto del proibito... mi manca... e quella leggera ubriacatura che ti dà... che ti fa sentire forte... una

pantera nera, sicura di sé! (Breve pausa, sguardo verso il vuoto. Stacco netto: fintamente disinvolta) Perfetto: la scena è pronta. Cominciamo! (Indica il computer a



mo' di presentatrice) Drug, il computer, è mio amico intimo da due anni... (Ironica, come se si rivolgesse ad un bimbo) Saluta Drug... (Sorride) Fa Write di cognome... Perché ci scrivo... Write in inglese vuol dire scrivere, lo saprete... Ma se lo pronunci male, come lo pronunciano male tutti gli italiani, si crea un equivoco buffissimo... Write... (velocissima) butta l'accento sulla "T" di Write, arrotola la bocca come se stessi mangiando un pasticcino buonissimo e qualche stronzo guastafeste in una qualche stronza commissione esaminatrice... ti costringe a parlare a bocca piena... e allora mangiati assieme al pasticcino pure la "V doppia" di Write... Write... ed esce fuori miracolosamente... figlio di un equivoco pazzo-

sco... (A mo' di presentatrice) tà-tà... Right! (Dottorale) Il suono per noi è quasi identico, ma gli inglesi ci tengono a queste sottili differenze... E in effetti "Right" vuol dire: "Giusto"! E se faccio l'equivoco e vi presento il mio amico con disinvoltura veloce, tipo: «Piacere, Right Drug!», vi ho appena presentato il mio amico... Droga Giusta... o Droga Legale! Alla faccia della coca! (Ride divertita. Poi cambia di netto tono, imbronciato, basso-continuo, veloce e d'un fiato) C'è poco da ridere: io volevo chiamarlo davvero così... "Droga legale!" ...ma una donna qualsiasi, sposata, impiegata alle poste, non può nemmeno scherzare... e allora ti aggrappi ai sotterfugi... e per questo la mia vita la passo giocando sui doppi sensi e sugli equivoci... per tenermi intatta un pizzico di sottile ubriacatura nel cervello: perchè io mi sento ancora ragazza... e una ragazza come me incatenata così a vita... senza sfogo impazzirebbe dalla monotonia incolore che c'è tutt'intorno! E allora vaffanculo a tutto! ...Senza pardon! (Breve pausa. Si ricompono. Si inventa un'andatura provocante come a sfottare una prostituta che batte) Per questo Right Drug ha avuto la meglio su di me: un inebriamento... una leggera ubriacatura... una fuga... una droga sottile nel cervello... (più drammatica) Una dipendenza! Ho vissuto psicologicamente incatenata a Lui, in un vacuo circolo vizioso d'ozio e desiderio di gioco... (Mostrandosi in posa di fronte al pubblico, con una mano sui fianchi, come in vetrina... maliziosa e invitante come una prostituta) E oggi mi trovi all'angolo, come prostituta in attesa... nei sobborghi del sito: approcci sessuali... cerco lì... il mio coraggio naufragato, la mia natura felina di pantera nera che sbrana... irriverente e senza limiti... Il io sono! (Scandisce esageratamente. Subentra la nota tenuta, iniziale, alta) Lì sono... Baby-Doll... sos./doll.net (Pausa) È solo un gioco... ed io l'ho chiesto, per gioco sì, lo confesso, ho chiesto: «Vuoi uccidermi? Eh? Vuoi uccidermi? Sto cercando il mio uomo! Sos./doll.net...» (Ride grassa, mentre indica con un dito la platea, come a cercare qualcuno nel buio...).

Parte violenta una musica tecno, che dà il ritmo all'azione scenica. Lei guarda il pubblico con una sorta di smorfia di

disprezzo in volto. Si volta di scatto dando le spalle al pubblico. Va al computer, spinge frenetica un tasto e contemporaneamente sul tulle si compone la "sua" frase: «Vuoi uccidermi? Eh? Vuoi uccidermi?!». Una voce registrata, femminile, a ritmo con la musica ripete oblunga e distorta, sussurrando, la stessa frase come ossessione... L'attrice contempla immobile lo scritto, poi, in stato confusionale, scappa tappandosi le orecchie in giro per la scena come un topo in gabbia, in una folle corsa, mentre sequenze di immagini di vario genere tratte da Internet vanno come impazzite, accavallate e confuse, con la velocità dei videoclip, su un'atmosfera surreale di luce rossa; le immagini proiettate rappresentano la sua memoria, e la confusione del pensiero. Lei, sulla scena, gira intorno frenetica, come in una anti-danza da discoteca con tanto di stroboscopia sovrapposta alla luce rossa; cade esausta. Le immagini dal tulle vanno sfumando,

mentre si va componendo in sovrapposizione un messaggio di risposta al suo annuncio. La musica tecno sfuma nella nota unica, tenuta, alta, da pipistrello impazzito. L'attrice ricomponendosi, con finta disinvoltura, giocherella con un ciuffo di capelli, mentre guarda di soppiatto, come una bimba che sbircia, verso il computer e verso il tulle-schermo per leggere la frase di risposta... Va componendosi sul tulle il seguente messaggio, accompagnato da una voce maschi-

le, oblunga, distorta, come da lontano, che dice le stesse parole scritte in gigantografia, cantilenando come filastrocca; la nota tenuta, diventa ritmica, come un battito di cuore, che dà il ritmo alla battuta stessa.

SLOW - Hi, Baby-Doll.../I'm Your new friend: my name is Slow-Hand.../Baby-Doll & Slow-Hand will dance in the dark.../I'm your new friend, my name is Slow-Hand.../Lovely Slow-hand, your new -dark -killer friend!

Sul finire della filastrocca si sente un frammento violento e virile di chitarra elettrica, lungo e melodico. La luce rossa sparisce. La scena torna reale: dal tulle spariscono anche le immagini e non si sentono più suoni, né parole.

ATTRICE - (Sorridente compiaciuta, accende una sigaretta, si muove con fare maturo e consapevole) Butto un'esca e mi rispondono tempestivi e servizievoli da ogni parte del mondo... Dio quanta noia mortale c'è in giro! Abboccano subito gli squali affamati... (Bianca) «Vuoi uccidermi?». Roba da matti... (D'improvviso grida realmente inquieta al pubblico) Cristo



Santo io ho chiesto: «Vuoi uccidermi?». E trovi il tuo serial-killer del cazzo pronto in guanti bianchi ad esaudire i tuoi desideri... Stronzo! (Pausa. Più calma e giocosa, riprende a giocherellare con la ciocca di capelli, in modo quasi infantile) Che carino... Slow-hand... Mano-Lenta... Brrr...brrr... che brrrrivido freddo lungo la schiena... Un'emozione! (Seria) Oggi ricorderò d'aver avuto un sottile inebriamento nel cervello... Era un pomeriggio qualsiasi di un giorno fra i tanti della mia

piccola vita anonima... (Va al lavabo e si specchia) Basta! Devo fare qualcosa di costruttivo o butterò via il mio giorno libero senza concludere niente di buono... Muoversi! Muoversi! (Beve un sorso di liquore, direttamente dalla bottiglia, con fare quasi maschile. Pausa. Guarda il pubblico) Potrei scavarmi una fossa... (Ride sguaiaata. Pausa. Va di nuovo verso il lavabo portandosi appresso la bottiglia e prende a spazzolarsi i capelli con un gesto ritmico, ripetuto, da automa, fissandosi allo specchio mentre prosegue, quasi sonnambolica, a parlare sottovoce) Slow-Hand... mi piace! È ironico quasi quanto Right-Drug! Drug... vecchio Drug... grazie... mi hai trovato un nuovo amico... sarà fantastico con Lui... (Pausa. Al computer dice) Slow-Hand... Chi sei? Come vivi?... Come ammazzi il tempo?! E il tuo viso com'è? Come le tue mani... gli occhi... il sorriso... Posso solo andare a tentoni, come un cieco che s'inventa le espressioni di volti sconosciuti... negli arcobaleni d'infiniti voli pindarici...

Va in sottofondo un frammento dell'opera lirica *La voix humaine* di F. Poulenc. Le luci si fanno più intime con sagomatori che inquadrano ed isolano computer e lavabo in riverberi celesti. Sul tulle vengono proiettati particolari di corpo maschile in bianco e nero: la bocca che si muove, la nuca, le mani, il pomo d'adam, il ventre... la fronte con sopracciglia aggrottate senza che si mostrino gli occhi... L'attrice, durante la battuta a seguire di Slow, registrata, è al lavabo: fa l'azione di sciacquarsi il viso e le ascelle. Si asciuga. Rifà la stessa azione, ritmica, per più volte, ciclicamente come un automa, a mo' di teatro-danza in ripetizione... Nel monologo che segue la voce di Slow è frammezzata da fruscii e interferenze audio, come una radio da campo non ben sintonizzata.

SLOW - To be or not to be... Mi chiedi del mio passato e del mio futuro... Io ho un passato... come tutti... e spero a tratti nel futuro... Potrei dirti che sono stato sposato con una donna brutta, bassina e simpatica... o forse no... e che il nostro matrimonio è durato cinque anni... o giù di lì... Che non abbiamo mai avuto figli... perché non potevamo averne... o forse sì... Col tempo mi sono stancato di lei... e lei s'è stancata di me. Ci si stanca di tutto,

prima o poi... Ci siamo lasciati definitivamente, in una bianca aula di tribunale, il giorno tal del tali, in primavera o forse inverno: era un anno tra gli altri... Ora è qualche secolo che vivo da solo... Non mi piacciono i cani! Ho un mazzo di amici cibernetici, sparsi nel mondo: "Chaplin", "Hitler", "Blue-eyes"... "Hiroshima"... and so on... Tutti maschi! Senza donna e senza un figlio, non ho tempo per gioire e l'unica certezza che resta... è la morte... Solo in essa, in essa solo, posso specchiarmi e riconoscermi... Mi chiedi del mio passato e del mio futuro... Io ho un passato, come tutti... e spero a tratti nel futuro... Ma preferirei non dover più rispondere... Preferirei essere senza passato, nè futuro: in bilico perpetuo, come bolla di sapone... aspettare il contatto estremo col quale esploderanno i nostri fragili confini, in una apoteosi di profumi e orgasmi puri... e poi disperderci nel niente... Oggi più che mai avrei bisogno d'un sogno.

Silenzi. Beve un altro sorso. Torna la luce naturale, ambrata. Si fissa allo specchio. Squilla il telefono, che la fa quasi sobbalzare, tanto era assorta nei suoi pensieri... ma non risponde.

ATTRICE - (Nevrotica e quotidiana) Non ci sono... Non ti rispondo... Strilla, strilla... che m'importa, ho un gran da fare io! Strilla! Strilla! (Il telefono continua a squillare: si decide a rispondere) Pronto! Buongiorno... Sì, sì è il mio indirizzo... Sì siamo in affitto... Un conguaglio? E di quanto? (Ride) Ma sta scherzando? impossibile: siamo perfettamente in regola con tutte le bollette... (Pausa) ...E io le dico che non ho mai saltato il pagamento di una bolletta, tra l'altro conservo tutte le copie... per cui... Come sarebbe non c'entra il pagamento... Scusate ma è un problema vostro, io le ho pagate, se poi voi sbagliate a fare i conti, io che c'entro? (Stufa) E mandateci questo benedetto conto, ne parlerò con mio marito e poi si vedrà! (Pausa) Cosa?! Sono obbligata a pagare? (Ride) Ma senti tu... (Quasi tra sé) Ma come si permette! (Risoluta e irritata) Senta, è inutile continuare a discutere: faccia come le ho detto, e poi si vedrà!... Grazie! (Attacca, nervosa) Stronzi! «Sono obbligata a pagare», ma chi li conosce!... Io non ho obblighi con nessuno! Stronzi! (Al pubblico)

Duemilioni di conguaglio... tondi, tondi sull'unghia! E questo, e quell'altro, e quest'altro! Poi la gente ruba! Per forza! (Breve pausa) Ah, io non glieli dò! (Beve un sorso. Stacco netto: lei torna disinvoltata e frivola e tira fuori dal baule uno straccio e uno spray con cui inizia a spolverare. Parla del più e del meno rivolgendosi al pubblico, mentre spolvera) Drug lo so maneggiare da un paio d'anni soltanto per via del lavoro di merda che faccio, ma ho imparato almeno lo stretto necessario: comunicare con gli altri... (Ammiccante) È un po' come cominciare a parlare da piccoli... Il mio Drug... ha il magnifico potere di mettermi in contatto col mondo... Ecco... (Crescendo nervoso) Se io dò gli imput... imput... imput... imput... right imput... right-drug... giusti... giusti... giusti... lui mi fa parlare direttamente con qualcuno che sta in California o in Italia... persino in Africa se hanno un fottuto computer laggjuù... Il mio amico Slow... Slow-Hand, ad esempio, sta a Charlotte, è un italiano emigrato dal '75 nella Carolina del Nord, lontano miglia e miglia da me... basterebbe solo un jet personale a portata di mano per raggiungerlo ogni fine settimana... (Stacco violento) E volare in un'altra cittadina di provincia del cazzo, nel buco del culo d'America... dove ci si rompe altrettanto i coglioni... (Frivola a sfottò) Oh, pardon... per l'America! ...Come sono volgare signori miei... tante parolacce in bocca a una signora: bèh, sto in casa mia e faccio come mi pare! (Appoggia in terra spry e straccio. Accende una sigaretta. Parla al pubblico, mentre prosegue a vagare per la stanza in cerca di occupazioni: stancamente, assetta) ...Sono già due settimane che ci scriviamo io e Slowly... è un amico... Mi è simpatico, perché gioca con me e si preoccupa della mia salute mentale... (Ride) Certe volte mi è più facile parlare con Lui che con mio marito... con mio marito, oggi, parliamo di conguagli e pagamenti in genere... Piccole preoccupazioni quotidiane: che uccidono l'amore, piano, piano... come un veleno. (Lenta come a ripetere una poesia) L'amore non ha niente a che fare con le preoccupazioni... l'amore e la passione dovrebbero essere liberi da tutto... La passione è puro istinto, è un peccato carnale... Sanguigno... Come una pantera

nera e sicura di sé, che sbrana la sua vittima... la annusa, la assaggia... la domina... la divora... e paga di quel gusto... se ne sazia! (*Accordo di chitarra. Stacca ironica e fintamente leggera*) Ma come si fa, signora mia?! (*Di colpo sconfortata, quasi sull'orlo di una crisi di pianto*) È terribile veder fallire il proprio matrimonio: mio marito ancora non lo sa... ma il nostro rapporto sta morendo... Lui è così preso da tutte quelle preoccupazioni... pagamenti... lavoro... povero amore... che non s'accorge più d'altro... Non è colpa sua, lo so... lo fa anche per me... Ma mi fa pena... E mi faccio pena anch'io... Da fidanzati era tutto più facile: poi c'era la mia famiglia a difendermi... un padre... una madre... un cane... una casetta dalle persiane rosse... E io vivo tranquillo! (*Pausa*) Oggi più che mai avrei bisogno d'un sogno... per questo navigo come barca alla deriva, incappata nella rete! *Dissolvenza: buio per un istante. Canticchia, leggerissima, un accenno di Don't explain ... Sale una luce ambrata mentre lei, sentendosi canticchiare, scoppia a ridere argentina. Luce piena: è seduta di fronte al computer, ma non trova il coraggio di scrivere. Il computer schermo è in pausa: vanno immagini di fuochi d'artificio virtuali sul tulle in fondo scena. Continua discorsiva e veloce con le parole che seguono. Lo sgabello su cui siede è girevole: giocosamente, di tanto in tanto fa qualche giro. È di nuovo la personalità frivola a predominare.* (*Giocosa e leggera*) Quel che più mi stuzzica di Internet è "... navigare"... si dice così... navigare... nei siti degli approcci sessuali... Sì, si esistono sul serio, signore mio... Non faccia il moralista! Esistono come carne da macello! (*A qualcuno in platea. Sorride maliziosa*) E sarà per via di quella ubriacatura che mi manca... ma mi eccita spiarci dentro con morbosa curiosità. Meglio dell'ammazzacaffè di mio marito! Dio mio, forse non tutti gli annunci in rete sono veri... Forse sono per lo più un passatempo per nullafacenti, depravati-perversi come me e Slowly... (*Eccessivo stupore, scandalizzato da bigotta di provincia, a cui fa il verso*) Quelli erotici, poi... C'è una tale disperazione in certi messaggi... una tale depravazione... Lo schermo del mio computer sembra il ventre di una grassa pro-

stituta che si prende addosso le aspirazioni più segrete di insospettabili... maniaci-sentimentali... Sconci! Turpi e sconci è dir poco... (*Seria. Parte in sottofondo la nota ritmica come il battito di cuore su una malinconica melodia di violino*) Bisognerebbe tirar fuori le più sguaiate parolacce e porcherie e bestemmie... e forse un po' della rabbiosa disperazione, e della sconcia solitudine che vi scorre come un fiume in piena si riuscirebbe appena ad intuire... Chiesa? Religione? Paradiso? Onestà? Purezza? Castità? È pura follia... Dogmi oggi non bastano... non bastano più! Ed io cerco paradisi artificiali... (*Pausa. Cambio netto, violento-basso continuo, come se rispondesse inquieta a quelle signore bigotte, cui ha fatto il verso. Arrabbiatissima veloce e delirante: pure il violino impazzisce, trasformando la melodia in stonature acri*) Sarò pure un'impiegata esaurita, depressa casalinga rammollita e con i calli al culo per tutte le volte che me l'hanno ficcato ridendomi in faccia... ma io non sono una scema! E vorrei farmi scopare fino a morire da un amico virtuale... sempre meglio dell'ammazzacaffè di mio marito... Vaffanculo! (*Stacco: frivola e infantile*) Oh, pardon... per il virtuale! (*Ride grassa su un residuo malinconico e lento di violino che va stemperando assieme al battito cardiaco più calmo. Anche le immagini di sfondo spariscono dal tulle. Troncano del tutto la musica ripetuti squilli del telefonici. Questa volta risponde frenetica, come stanca di sentirli*) Pronto... (*Dolcissima, quasi infantile*) Amore l'aspettavo... Si ero uscita a fare spesa... Ah non torni a pranzo... Nemmeno oggi... Ma è il mio giorno libero, pensavo di fare qualcosa di carino... Lo so, lo so che lo fai per la nostra famiglia... A proposito: c'è un conguaglio da pagare! (*Pausa*) ...Ok...ne parliamo 'sta sera... Sì... Lui sta da mamma... Dorme là... No, non ho voglia di andarci, devo stirare... (*Fingendò, con una scusa*) Oh amore... Scusa... Ho il sugo che s'attacca... Mi richiami più tardi? Ok! T'abbraccio... (*Attacca. Silenzio per un attimo. Accende una sigaretta, la osserva un istante ed ironizza cantilenando in rima*) Sola soletta chiusa a casetta, mi faccio una sigaretta... (*Convinta*) Dopodomani smetto!

Va in sottofondo musicale di nuovo un frammento di Don't explain cantata da Billie Holiday. Lei, saltella in scena, in una specie di danza ironica con la scopa, immaginando un ipotetico compagno... Nel giocherellare danzando spinge alcuni tasti del computer, mentre sul tulle si compone la stessa frase in gigantografia, detta dalla voce femminile registrata.

VOCE - Fai sul serio con me? Hai il coraggio di sedurmi, di inebriarmi.../di rapirmi... e poi sfinirmi? ...D'amore si...D'amore uccidermi?/Pazzo! Parliami come sai, Baby-Doll chiede aiuto.

L'attrice immobile in scena, rivolgendosi al pubblico dice poi la seguente frase, in voce piena, sovrapposta alla voce maschile in sottofondo che sussurra registrata: è un coro ritmico e all'unisono per due volte.

VOCE -Lo voglio... Sì! Lo voglio... D'amore uccidermi! (*Ripetuto due volte*)

ATTRICE - Vuoi... sì tu vuoi? D'amore uccidermi? (*Ripetuto due volte*)

*Accordo di chitarra elettrica. Sparisce Don't explain e va un frammento di musica tecno, frenetica che accompagna le seguenti immagini, come frutto dell'immaginario dell'attrice. L'attrice è immobile e fissa il pubblico; sul tulle vengono proiettate immagini veloci di grafica virtuale: dal volto dell'attrice, si arriva, attraverso un passaggio deformante dei suoi naturali lineamenti, ad una ultima, definitiva sintesi virtuale di lei, ricreata in grafica computerizzata, quasi fumettistica, da video-game. È l'immagine virtuale di una Baby-Doll cibernetica, costruita come per gioco: una sorta di "pupazzo-Barby" virtuale, prostituta di professione nei siti degli approcci sessuali... (*Lo si intuisce dagli abiti succinti del disegno*). In un girotondo, lentissima rispetto alla musica tecno, l'attrice in scena si volta come ballerina classica sul piedistallo di un canilone, di spalle al pubblico, e guarda la stessa cibernetica proiettata sullo schermo. Via musica tecno: silenzio. Dice lentamente e sonnambolica.*

ATTRICE - Come in un sogno... Ecco, così... sono perfetta! Altra! Così: perfetta! Senza dolore... senza rancore... Plumbea e asettica! Non sembra più lo... Altra da me... Senza dolore... Senza rancore... Robotica-Bambola-Cibernetica... Lei parla. Lei si muove per me. Senza

colpe e senza peccati da scontare... Alibi perfetto per scappare dentro un sogno: illeso e virtuale...

Si volta di scatto, terrorizzata in volto, e raccolta in grembo come un animale ferito. Contemporaneamente al dialogo che segue, l'attrice tocca, mimando, la quarta parete, come a cercare una via d'uscita mentre vanno le parole di Slow-hand sovrapposte alla canzone Ne me quitte pas in sottofondo... Il dialogo che segue è tutto registrato, anche la voce femminile, che è la stessa dell'attrice, come fosse un frammento di un film d'amore d'altri tempi. Sul tulle vanno proiezioni di foto come tratte da un album in bianco e nero, ritmiche come fotogrammi: appare l'attrice in compagnia di un uomo il cui volto è in ombra; sono nudi (senza risultare volgari, si tratterà di foto artistiche), di spalle in una stanza buia con lenzuola bianche appese. I due corpi non si toccano. Altra foto: i due si abbracciano. Altra foto: i due si baciano. Altra: i due alludono a più esplicite sensualità. Altra foto: la stanza vuota, senza nessuno, con solo le lenzuola appese. L'attrice, in scena, si china a terra, ai piedi del tulle, rannicchiandosi su se stessa in posizione fetale, come una bambina, mentre canticchia la canzone in sottofondo. Questa azione scenica accompagna l'intero dialogo registrato.

SLOW - Ich esse gern Honig... Baby... Kennst du das Marchen von/ Rotkappchen? Cappuccetto Rosso... Do you know? Whit love.../Your killer-friend... your lovely Slow-Hand...

BABY - ...Un'orgia linguistica! Affatto romantica! È troppo poco Slowly... Cappuccetto Rosso? (*Ride a sfottò*) Stupido... Che nomignolo banale... Mi credi così ingenua? Sono io la lupa... Perché non parli la mia lingua?... Coraggio, Slowly! Trova la mia via... La via dei rivoli sotterranei... delle lave iraconde... delle foreste fresche d'ombra e umidità dei muschi... dei silenzi fragorosi del mare... delle grida primordiali di animali uccisi... delle cascate lagrimali come Madonne dissacrate... dello zampillar del fuoco e del fluire di sangue rosso-melograno e vivo, nelle vene... Sono io la Lupa che divora!

SLOW - My Baby, sono solo un uomo. Saccente, dotto, sciocco e un po' infelice... Insegnami tu a parlarti... Insegnami

la via per arrivarci... la giusta lingua... L'itinerario nascosto... Siamo uomo e donna agli antipodi: eppure io e te complementari... Lupi braccati, in fuga e disperati... Tu insegnami la tua natura... E poi fai sì, che la natura tua profonda, io distrugga!...Per meglio penetrarti... per ingurgitarti... farti mia... Fai sì... che così sia!

BABY - Sì farò! Ma tu libera la mente... Spazia oltre la banalità. Vola sopra come aquila maestosa... Dispiega ali... Sciogli fantasie. Non aver vergogne... Non aver paure... Fai sì, d'essermi complice. Fai sì... Comprendi e penetra la mia natura... Comprendi... e non mi giudicare... Non ridere di me, del mio fantasticare... Spargi droghe, e brucia spezie, ed essenze indiane in abbondanza nella stanza virtuale... Incensi opachi come

nebbie... e luci dense e vigorose come rossi tramonti melograno... e arcobaleni d'azzurro-pavone... Spargi droghe sui miei sensi... e sul corpo che divora. Spargi...
SLOW - Suoni di cento arpe da lontano... Odor di Patchouli, odore acre... odor di corpo in amore... spando! ...Si confonde quel mio umore, con gli odori della selva riarata ed assetata... della terra... brulicante e viva... della pioggia d'Africa violenta... Si spande l'odor dei corpi in amore... Your King lives in a great Palace... und es hat vier Wände, einen Fußboden und eine Decke... La mia reggia ha quattro pareti, un pavimento e un soffitto... Iris e tulipani e arazzi d'altri mondi... Arcaiche maschere grottesche di mostri africani e signori degli Oceani... È l'antro per amarti... stesa e nuda... in terra supplichevole... Seta purpurea, stesa e madida come un fiore reciso... che invoca d'esser calpestato, deflagrato... posseduto con forza... deci-

sione... arte... e consapevolezza! Der König, your King, Re Slow-Hand, the Killer friend. Fai sì...

BABY - Sì... Sì... E così sia!

Sparisce Ne me quitte pas. Frammento frenetico di musica tecno. L'attrice, rannicchiata sul fondale, si alza di scatto e corre verso il lavabo. Si bagna i capelli e li spazzola ritmicamente, come un automa, mentre ripete i seguenti frammenti di frasi tratti dal rapporto cibernetico con Slow-Hand. La musica tecno accompagna le parole che vanno a ritmo, come una sorta di rap tragico.

ATTRICE - (*Ripete sonnambolica*) ...Come un fiore reciso, morente in terra... che aspetta d'essere calpestato... deflagrato... posseduto con forza... decisione... arte e consapevolezza... Tuo Re... Ich esse gern Honig... Mi piace il miele... e dalle

tue gambe, come lava eruttata da un gran fuoco, dentro... nelle pieghe più intime... nelle insenatura più imperturbabili e recondite... dentro... in fondo al più profondo nascodiglio delle tue voglie... ti scoverei... Bambina irrisolta come un mago che svela i tuoi arcani, di te farò tornare alla luce un grido, un affanno primordiale, un impulso vitale... la scimmia impazzita... il pipistrello che sbatte la testa come un pazzo nevrotico... se nessuno... nessuno in lui apre la via, un varco di luce dove evadere come orgasmo e poi morire... Sarò il veleno del tuo suicidio... sarò il sonnifero... sarò la lama tagliente che sgozza... sarò la corda che ti impicca... sarò il gas... o la tua morte naturale... sarò il coraggio che ti manca per farla finita! Suicidio: melanconica parola tra le altre... dolce-amaro sciroppo in bocca... sibilante come il fruscio di una lama affilata che taglia l'aria pesante di una torrida estate andalusa... (*Pausa. Guarda il pub-*



blico) Ma del perché e per come... e del come mai e del quando improvvisamente... in un guizzo istantaneo la testa impazzisce o rinsavisce e pensa seriamente al suicidio come ipotesi definitiva per la propria vita... io non so darvi spiegazione logica... È come fantasticherie infantile: un vorace desiderio che si insitila e diventa mano a mano bisogno estremo... La sua risoluzione può essere estemporanea... immediata... violenta... oppure lenta, centellinata... passionale... consumata come ultimo atto d'amore... (Pausa) Mi aspetto molto... l'incredibile... da un amico virtuale...

Dissolvenza: istante di buio. Subentra la voce di bambini che intonano la melodia infantile come da lontano. La scena è ancora al buio. Dal tulle appaiono corpi nudi, adulti, in movimento, in modo frenetico e confuso: appena si intuisce che si tratta di amplessi, tanta è la velocità dell'immagine. È un istante: vanno via le immagini dal tulle e rimangono le voci dei bambini in lontananza. Torna la luce sul palco: si tratta di un taglio ghiaccio da una quinta all'altra all'altezza del computer, e di un altro taglio ghiaccio dal fondo, in diagonale verso il lavabo: la scena è divisa in due dai due tagli ghiaccio.

ATTRICE - (Guardando la sorgente di luce, verso il computer, cambia il tono di voce diventando più sensuale, soffusa, nel tentativo di essere eccitante e sexy, come se lui, Slow-Hand, la sentisse... Parla al vuoto) E cosa gli faresti a questo fiore reciso, in terra, morente... sotto le tue gambe, robuste e lunghe, come colonne portanti... Forti, consapevoli... Eh?... Cosa gli faresti a questo fiore svenuto... Dimmelo Slowly... Dimmelo... sono qui per te... your little girl, Baby-Doll.

La voce maschile risponde con il monologo a seguire, sovrapposta alla melodia strumentale di Ne me quitte pas. Sequendo il taglio di luce, dalla diagonale fino al lavabo, l'attrice lentamente si scopre le gambe, alludendo ad una morbosa nudità... si accarezza e geme sottile... Canticchia a soggetto frammenti della canzone in sottofondo mentre si scopre il seno (Indossa il reggiseno) lasciando scivolare la sottoveste fino al ventre. Giunta di fronte al lavabo, si specchia e si accarezza maliziosa. Alterna accenni di gemiti al canto, come a simulare, sottilmente,

una masturbazione: solo la voce accenna in modo più esplicito al piacere, mentre i gesti delle mani, le carezze, sono circoscritte al ventre, al seno e al collo, con movimenti ripetuti, ritmici da teatro-danza. Ripete talvolta, all'unisono, frammenti del monologo che segue.

SLOW - My Baby... non so se son bravo con le parole come lo sono con le mani, lunghe, forti, nerborute... e come lo sono col mio ventre... piatto, duro... solido come cemento... graffiato da disegni naïf che dipingono muscoli allenati dallo sforzo... dal dovere... dalla passione... dal dolore... Eppure ti parlo come se ti conoscessi da sempre... dai tempi morti di tutti i giorni persi a far nulla... Eppure io ti conosco, bambolina stanca e insaziabile di vita... Questa tua mania di morte... è solo smania di vita... my Baby... io ti conosco, perché anch'io cerco un'oasi, un sorriso o un pianto... un pacifico approdo caldo e ringrazio Dio, in cui non credo, per averti creata: amica mia, compagna dell'ante... proibito, acerbo frutto... delirio! Ascolta! Ascolta! Sussulta! Nelle morsa stretta e disperata delle mani che frugano, tu sei già materia da plasmare secondo i miei anarchici piaceri... mai sazi di te... Te cui svelo aneliti infantili senza più vergogna, nè paura... Ascolta! Ascolta! Sussulta! Come cera indebolita dal fuoco, io so, vuoi che io tocchi le tue più intime insenature, perchè sei tu la lupa vagabonda che divora... Ed io sono l'opportunità insperata, l'incastro che manca... Comprendi Bambolina... che son io il futuro moribondo e l'ultimo approdo? Sussulta! Perchè ci siamo trovati, dopo un peregrinare disperato, dove disperando, c'eravamo perduti nei meanrds opachi e spenti dell'abitudine... E la tua mania di morte... è solo smania di vita! T'abbraccio col calore del mio ventre, candela spenta... e spero presto di poterti sciogliere in dolcissimi, lunghi attimi di delirante, sposante, stancante malessere-piacere-dolore... Your... your... Slow-Hand.

L'attrice emette un gemito più forte, che allude ad un orgasmo misto a grido di dolore. Silenzio. Attimo di buio. Sul tulle appaiono immagini veloci da cartone animato, mentre lei, ricomponendosi, consuma il suo monologo. Sovente è voltata di spalle, porgendo di tanto in tanto il viso al pubblico, come a nascondersi su se stes-

sa per la vergogna...

ATTRICE - Impazzisco... Mi vuoi fare impazzire... Tu mi conosci... Sei dentro me... Sai delle mie segrete inclinazioni e dei miei intimi piaceri... Ascolto... Ascolto toccarmi... spogliarmi, carezzarmi... Ascolto le mani afferrarmi... e le dita lunghe e nerborute... sfiorarmi ora dolci e malinconiche... poi truci, violente... deflagrarmi ladre... Lunghe dita ossute saccheggiami... Ascolto il sangue zampillare come lava dai mille rivoli del corpo, aperti dal dolore e dal piacere... Sussulto! Corpo su corpo ti sento dentro: respirare... invadermi e farmi annaspere... Lancio grida, bisbiglio gemiti...: è necessaria la loro sazietà... Amore... Fammì godere lento... ed emettere grida stridule e vitali stretta da una morsa calda e violentatrice... io sono qui distesa: lupa pallida e indifesa... scomposta, scompigliata dalla furia viscerale del tuo istinto, del tuo affanno... del tuo sudore... Sono qui spalancata, dischiusa ed ampia come ventre partoriente... grondante d'umor di miele sciolto... Ich liebe Honig... E tu assaggiarla, quella linfa: come sanguisuga assetata di liquidi... liquidi che i succhi... da ogni parte... mi succhi... Energia che mi toglia... E poi mi getti sfiabrata, scomposta... tua... arresa in terra: come fiore morente e turgido, deflagrato, molestato, madido, disanguinato eppur bello e in grazia di Dio... Dissolvenza. Buio. Squilla il telefono ripetutamente. Luce piena. Fissa a lungo il telefono, poi risponde, quotidiana, terrena, contemporanea.

Ciao Franca... bene... bene. No, ero di là in bagno... I capelli... No... non torna a pranzo... Sì, sono sola... No, no, non mi annoio... Ho così tanto da fare... Devo sturare! Per cena, si rientra... Ma non so...: pollo arrosto con patatine... Forse in rosticceria... non mi va di cucinare. (Stanca di parlare) Ok, scusami Franca... ma ho la testa bagnata... No, no niente... non ti preoccupare... Ok, fatti sentire... Ciao, ciao... (Attacca. Al pubblico) Franca, amica d'infanzia in carne ed ossa... Tiravamo coca insieme... Poi s'è sposata anche lei... Non sa nulla di Slow...

In sottofondo alla telefonata la voce maschile recita una poesia, come nenia veloce e in lontananza, tratta da Les fleurs du mal di Baudelaire, Le portrait (Il ritratto). Si mescolano al francese, fram-

menti tradotti in italiano, detti dalla stessa voce di donna registrati. Non è necessario che tutto risulti chiarissimo: le voci dovranno dare l'impressione di essere quasi rubate a due amanti che bisbigliano in intimità. Sovrapposta c'è la telefonata dell'attrice, quotidiana, discorsiva...

VOCI MASCHILE E FEMMINILE - La Maladie et la Mort font des cendres/de tout le feu qui pour nous flamboya./De ces grands yeux si fervents et si tendres./de cette bouche où mon coeur se noya,

de ces baisers puissants comme un diktame./de ces transports plus vifs que des rayons./que reste-t-il? C'est affreux, ô mon ame!/Rien qu'un dessin fort pâle, aux trois crayons,

Qui comme moi, meurt dans la solitude./et que le Temps, injurieux vieillard./chaque jour frotte avec son aile rude...

Noir assassin de la Vie et de l'Art./tu ne tueras jamais dans ma mémoire/celle qui fut mon plaisir et ma gloire!

Va verso il lavabo, inumidisce i capelli. Li pettina ancora. Riparte la canzone Don't explain di Billie Holiday in sottofondo. Sullo schermo va l'immagine di lei allo specchio, che fissa la platea mentre si pettina ritmicamente, al rallenty, inespresiva e statica: come folle; solo le labbra parlano senza audio.

ATTRICE - (Specchiandosi in scena davvero) Signori miei...: Slowly m'ha scritta una poesia... da I fiori del male di Baudelaire... Gli piace leggere al mio assassino... Ho un'assassino colto... (Ride) Titolo:Una carogna... Sottotitolo:A Baby-Doll... È pazzo! Non c'è che dire: è pazzo da legare! (Pausa. Cita la poesia come una bambina che ripete a memoria) Un'infame carogna, sopra un letto/fatto di sassi, con le zampe in aria/come lasciva femmina, bruciare/etrasudar veleni, con il ventre/che si apriva tra cinico e indolente/d'ammorbanti vapori colmo. Il sole/su questa putredine raggiava/e il cielo contemplava sbocciare/come fiore la carcassa superba/ Il puzzo era così forte che sull'erba/credetti venire... meno...

Cambio tono: bassa, drammatica, sonambolica, guardandosi allo specchio. La sua voce ripete le seguenti parole, sovrapposta alla voce, in sottofondo, di

Slow, registrata: è in lontananza e un po' metallica, come se parlasse dentro un tubo di ferro. Sullo schermo vanno immagini da un matrimonio di paese al rallenty: la ripresa è dichiaratamente amatoriale e senza audio. Nota fissa tenuta, alta in sottofondo alla voce maschile che recita esaltando e sottolineando eccessivamente le parole, come un attore che declama esasperando le vocali in suoni allungati e nasali.

SLOW - Eppure tu sarai simile a questo immenso grumo, a questa peste orrenda, stella degli occhi miei, sole che illumina la mia natura, mia passione e angelo! Ma allora di, my Baby-Doll, di pure ai vemi che ti mangeranno/di baci, che geloso ho conservato/di tutti quanti i decomposti amori/in me la forma e la divina essenza...

La voce maschile registrata esplose in una risata grassa, esagerata e oblunga come un Mangiafuoco di una favola horror; alla sua risata si sovrappone, convulsa, quella "in diretta" dell'attrice in scena. Via ogni altro suono.

ATTRICE - ...E bravo Slowly... Bravo... di tutti quanti i decomposti amori... di "tutti quanti"... (Ride ancora) O è una licenza poetica... o Slowly ha già ucciso! Ma certo: ha già ucciso!... (Si volta verso il computer in scena, aperto sul gioco del "Solitario". Cambia sito frenetica e gli rivolge la seguente domanda, come se gli parlasse davvero. È quasi un grido di gelosia e di disperazione) Anche di me, come delle altre, ricorderai per sempre la forma e la divina essenza?... Come delle altre?! Tu sei già esperto, vero? Hai già ucciso, Slowly?! Rispondi!

Sullo schermo vanno veloci e sovrapposte immagini di bambini che giocano, giostre che girano con i cavalli, cartoni animati con scene di guerra. La voce di Slow è ancora metallica.

SLOWLY - ...My love... Of course... Ich bin ein Killer! Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères, où mon ventre a conÂu mon expiation! Ich glaube nicht an Gott! Mentre lui parla-scrive, lei interrompe con dei ripetuti, gridati, "no", "no", "no"...

ATTRICE - Stronzo! T'ho detto che non capisco niente se mi parli così...Vaffanculo!

SLOW - Je t'aime! Amo il tuo delirio... Amo il tuo sconforto... Baby... Ormai ci

siamo indispensabili...: io ho bisogno di te, quanto tu ne hai di me... Incontro cibernetico di anime: X sta ad Y come la vittima sta all'assassino! La vittima esiste per il suo assassino...L'assassino esiste per la sua vittima... (Pausa) Maledetta sia la notte degli effimeri piaceri, in cui il mio ventre ha concepito la mia espiazione...

ATTRICE - Espiazione? Non c'è colpa da espriare... La passione è in sé un peccato carnale... Noi non abbiamo colpe se non quella dell'immaginazione!

La voce di Slow è camuffata, frenetica, in fuga, come in un thriller radiofonico.

SLOW - Prima o poi ci troveranno: non si scappa alla legge... La legge è ordine, misura, regola: io sono il disastro-il caos-la confusione... la furia omicida... Ci troveranno, amore... Perché anche tu sei nel disordine... Ma tu morirai e sarai tranquilla... io pagherò per tutti e due...: come espiazione da ogni colpa... Per sempre libero di ricordare... per sempre libero d'immaginare mondi paralleli...

ATTRICE - Non voglio che ti facciano del male... lo ti ho cercato... Son io la lupa che divora l'equilibrio fragile della razionalità... Voglio che tutti sappiano: son io che uccido te, la tua integrità, la tua rispettabilità... Il corpo morto non conta! Lacchè... Sei un misero lacchè dei miei torbidi desideri! Non fai che accontentarmi, da devoto servitore, nel mio ultimo gioco... Schiavo dei miei capricci e delle tue voglie inconfessate! Lacchè! Licenzioso, gaudente lacchè! Io ti voglio come mio strumento, per annularci nelle incalzanti voglie... e paure... ed incubi... Lacchè piegato e genuflesso! Chiedi pure a chi crede in Dio... di pregare per te!

L'attrice vaga intorno in modo circolare e ritmico, e passando davanti, in prosenio, mimando, tocca la quarta parete come se fosse solida e non abbattuta. È davvero in gabbia. Nel monologo che segue, la voce di lui è lievemente distorta, ma quasi naturale: più vera, vicina e umana. In sottofondo la nota ritmica, in un crescendo di battito di cuore.

SLOW - Ho amato ogni mia compagna di delirio... a tal punto da volere assaggiare sangue e fegato, come impazzito... Le ho aperte... sventrate... e immerso mani e viso sconvolto nei mille fiotti porpora del corpo... So del loro cuore, so del loro pulsare... e come un Dio profano... gli

ho fatto perdere il senno e il senso delle cose stabilite dalla legge... fino a chiedermi la morte... Sono sì, servo devoto e lascivo. Ma anche su te avrò la meglio! Le mie donne sono in pace... corpi quieti e spenti... Ma io ancora vago, bubbone nauseabondo, senza posa e senza quiete... senza neanche il coraggio di uccidermi per primo... Due... due... siamo due e mai uno... Soli. Solo vago. Io che so uccidere, non so darmi vita, né uccidermi: porto ancora al collo, come croce, come incubo, l'ultimo respiro andato dell'ultimo cadavere... fiato flebile... rantolo di morte... E l'assassino torna sempre sul luogo del delitto! Ich glaube nicht an Gott: Es ist aus mit dir... Non credo in Dio! Per te è finita...

ATTRICE - Lo voglio io! Perché non ho coraggio di uccidermi da me... Servimi su un piatto d'argento l'ultimo godimento, l'ultimo spasimo fino al rantolo. Licenzioso servo... amami e descrivi come... come sarà... Sos-Baby.

La nota ritmica, diventa unica, tenuta e lunga per qualche secondo di suspense, poi sparisce. Vanno ancora immagini da un matrimonio di paese, ripresa amatoriale, al rallenty. La voce di Slow è ora del tutto naturale, sincera, calda e appassionata. In sottofondo vanno, come da lontano, frammenti dell'opera lirica di F. Poulenc, da La voix humaine da J. Cocteau.

SLOW - Sarà bello... bellissimo: attimo sospeso di interminabile passione... Navigherai fino a me... ed io sarò là, ad aspettarti. Ho una casetta bianca dalle persiane rosse, fuori città... una piccola alcova dove porto le mie vittime. Se guardi di fronte c'è un mare infinito... ma non è un mare qualsiasi... è l'Oceano, sparso, immenso... sembra cielo... Ci sono gabbiani che volano liberi e sovrani dissolvendosi nel sole, belli come in nessun'altra parte del mondo... e c'è la sabbia che è pulita e intatta... cristallina, trasparente come l'acqua, dove pesci variopinti serpeggiano spavaldi e giocosi...

L'attrice prosegue, come in un passaggio di testimone, il monologo di Slow-Hand, ricordando le sue parole e facendole ormai sue. In sottofondo rimane la voce di Slow che ne dice frammenti in eco, e la musica lirica.

SCHEDA D'AUTORE

KATIUSCIA PATRIZI debutta giovanissima con la compagnia dialettale umbra La Maschera. La sua formazione teatrale ha inizio al Cut di Perugia. Ha preso parte come attrice a diversi spettacoli tra cui *I racconti di Hoffmann* al Festival di Spoleto, *La Bohème* con la regia di Giancarlo Cobelli, *Cyrano di Bergerac* per il Festival Segni Barocchi, *Romeo e Giulietta* per la regia di Ellen Stewart, *La Presidentessa* di Hennequin e Veber con Barbara Bouchet e Gigi Reder, *C'è il pubblico* di Garcia Lorca per il Teatro Colosseo di Roma, *La lettera di mamma* di P. De Filippo con Luigi De Filippo e *Il medico dei pazzi* di E. Scarpetta al fianco di Aldo Giuffrè; ha inoltre riadattato, diretto e interpretato *Huis clos-Porta chiusa* di Sartre al Fringe Festival di Edimburgo 1996. Ha esordito come autrice nel 1994 con *Bucce d'arancia*, a cui seguono *I funamboli* (segnalato al concorso Provateatro 1995), *Case so-cchiuse* (vincitore di Provateatro 1996), *Teatrino di Montandon* e *Sex.net*, che qui pubblichiamo, vincitore ex-aequo con *Mercanti a mollo* di Mario Caramitti del Premio Nazionale di Drammaturgia "Teatro Totale" 1997. ■



ATTRICE - È il mio Eden, Baby-Doll... la mia oasi libera... dove non c'è follia... non ci sono obblighi... ma solo un sibilo straziante di vita... che la senti addosso, come la salsedine... come l'ossigeno... come l'andare e tornare ciclico delle maree... Qualche richiamo di gabbiano, talvolta, mi spaventa un poco, perché sembra un grido... un grido acuto di civetta... e lo confondo con l'urlo d'una donna stesa in terra... mentre la possiedo, la sgozzo... o le brucio lembi di pelle diafana come luna crescente... Lei, la mia Baby-Doll... ha mani e piedi legati... sotto un sole immenso che la guarda estatico... *Subentra la voce di lui, mentre anche lei, dalla viva voce, prosegue all'unisono il monologo-racconto del come avverrà il premeditato omicidio, e il richiesto suicidio. Lei, mentre parla sonnambolica, si appresta a raccogliere la biancheria*

stesa, ormai asciutta, e a riporta nella conca con gesti ritmici, coreografati e automatizzati come una danza quasi robotica. Sul fondale-schermo vanno componendosi, confusamente e poi sempre più nitidamente... dettagli di falò, di coltelli, di donne nude e stese come morte... fino a concretizzare, al rallenty, sequenze del racconto: immagini cruente dell'omicidio al rallenty, reso da mani che stringono un collo femminile; da occhi spalancati; da ferite inferte da una lama...

SLOW - Sei nuda... trasparente come l'acqua, bianca-lattea, di cristallo... che sembra bisogna toccarti con una cura estrema... attenta e misurata... per non disintegrarti in pulviscoli di polvere... lo sono lì, al tuo fianco... vestito con un abito scuro, dal taglio elegante... di lino... Mi piace il lino... sa d'altri tempi... T'accarezzo... dolcemente, per un po'...

poi l'agguanto sicuro... e poi ti graffio, ti mordicchio dappertutto, ma con più furore... mordo i seni intatti e vasti... e quei capezzoli ritti, come aghi infuocati, vogliosi, mendici... Sussulta! Li stuzzico... li stuzzico... poi li stringo forte, fino a farti gemere un poco... e mordo ancora! Sussulta! Li voglio gonfi e turgidi come frutti maturi... Rosso-vivo-melograno di un piacere sanguinolento...

ATTRICE - *(Parla in prima persona, come a ricordare e a raccontare della sua morte...)* È verso sera, sul far del tramonto e lui ha acceso un focherello modesto come si fa in ogni spiaggia d'America... Se ho freddo non gl'importa... un po' di freddo è come un alito di morte... dice... SLOW - Ma se ti vedo rabbrivire, piccola Baby, allora il fuoco lo userò per scaldare la mia lama... da un lato... dall'altro... calda, bollente come l'antra delle tue intimità...: se ti tocco... se ti scruto l'umore... Lupa in calore che divora: già sei umida di voglie... Potrei addentrarmi, già insinuarmi come lama nella fulgida ferita... ma finirebbe presto, quel tipo di congresso carnale... troppo presto... La lama è calda... Vuoi sentirla addosso? Ti sfiora... *(Lei emette un grido)* Lo so: ti piace... l'affondo appena un poco sul tuo bel décolleté... Sopporta... Sussulta... sopporta! Ci disegno un cuore, vedi?... A fuoco lento sulla pelle viva...

ATTRICE - E poi lo bacia... Sussulto! Lo fredda con la sua saliva... Non fa più male, ormai... Sopporta... dice... sopporta! Qualche piccolo graffio con la lama, qua è là per farmela assaggiare... mentre con le dita lunghe, ossute, ispeziona il mio pudore...

SLOW - Sussulta! Sì, fai sì... mi va d'insinuarmi... Sopporta! ...Nelle grotte nauseabonde... nei fondali illimitati dei sospiri... Sì, fai sì... che così sia! Roba mia... Lo senti? M'appartieni: roba mia! ...E così sia!

INSIEME - *(All'unisono con la voce di Slow-Hand: è quasi un grido disperato)* Il nostro furore è come un pallone sul muro che batte, fino all'ossessione che istiga il suicidio... È delirio! E la passione è un rullo di tamburo che increspa la pelle...

Subentra un suono in sottofondo, come battito cardiaco che cresce in ritmo, fino a diventare esagitato. L'attrice ha già termi-

nato di raccogliere la biancheria stesa: resta soltanto un lenzuolo appeso, dietro il quale si va a nascondere, appoggiandosi contro, con il corpo, lasciandone intuire le forme come ombre cinesi, in un movimento ondeggiante, moribondo-erotico.

ATTRICE - Lo sento dentro... soffocare... scoppiare... estenuato morire... e come pioggia al sole, spegnerci l'un l'altro, assieme... La lama... Un primo colpo, quasi per errore... uno sfioramento scappato di mano... Mano-lenta cade lascivo sul ventre... poi sulle gambe... poi sulla schiena lattea e intatta...

SLOW - Ma tu gridi? *(L'attrice emette un grido)* Sopporta! Gridi per così poco... Voglio morderti ancora... sentire che esisti... Gridi? *(L'attrice grida ancora)* Oh...Ti mangerei... ti berrei... Vorrei lembi della pelle. per farne pelle mia... E come un ragazzino incosciente del bene e del male... impunito e impaziente... portarti a zozzo, per la spiaggia, come zavorra lasciva... Tirarti i capelli antracite... Strapparli un poco quei grovigli di Medusa... Lupa sopporta! Qualche schiaffo per la tua impudicizia! E poi graffiarti il viso con le mani ancor pregne del tuo miele... Assaggia... assaggia l'acre odore che sale pungente dal ventre... Senti che inebria? Ascolta... Ascolta...

ATTRICE - Impazzisco! E ancora, fai sì... ancora... Fai sì che così sia! SLOW - E sia! Sfinirti e sentirti invocare il mio nome e mendicare la mia compassione... Cagna sopporta! Ancora... Gemi?...E allora sia: strappo, brucio, deflagro... strangolo... Gioco! Bianca ti voglio, bianca: via l'irto scalpo dal pube... Bianca ti voglio... Bianca!

Le due voci si uniscono e parlano all'unisono, come in un acme raggiunto insieme, disperatamente, quasi gridando di dolore e di piacere.

VOCI - Ventre di bimba... ventre intatto, ora limpido e fresco come neve immacolata... Uno... Due... sette... dieci... tredici furibondi varchi con la lama! Diciotto! Sussulta il corpo moribondo! Mano-lenta cade sopra: lascia segni sopra il bianco col coltello...: melograno corpo... Sanguina! ... Lo beve... E così sia! Vieni: tu muori... bambina mia! ...Senza colpa: Bianca!

Scena invasa da un intenso colore rosso e stroboscopica a mo' di film muto. Appaiono sullo schermo fuochi d'artificio del computer in pausa. Lei, quasi sotto shock, va al lavabo, si specchia. Si spazzola lentamente una sola volta. Si volta lentissima verso il pubblico: mette un po' di rossetto di sghimbescio, come sbavatura. Resta immobile, di fronte per un attimo. Subentra il suono di battiti cardiaci. L'attrice si avvia verso il fondo, scavalca il tulle e compare all'interno della nuova immagine proiettata che va componendosi: un fondale marino, con pesci che nuotano spavaldi e colorati... Lei è letteralmente immersa nell'immagine. Il ritmo cardiaco sale esagitato. Con gesti rallentati l'attrice compone una posa statica, con la testa buttata ciondoloni, moribonda e le braccia alzate, come in crocifissione. Il ritmo cardiaco è insostenibile, fa come per esplodere: lancia un ultimo grido violento e disperato. Si odono in eco grida stridule di gabbiani e rumore di risacca sovrapposti al battito cardiaco rallentato... sempre più lento... fino a diventare una nota unica, tenuta, lunga: elettrocardiogramma piatto. Il fondale marino va in dissolvenza, mentre una eco sottilissima della filastrocca di Slow-Hand risuona come richiamo da lontano, cantata da un coro di bambini... sopra ancora al suono di risacca, di gabbiani e dell'elettrocardiogramma piatto.

VOCI - I'm your new friend.../your lovely Slow-Hand.../Baby-Doll and Slow-Hand/ will dance in the dark...

Taglio ghiaccio a sfumare sul corpo della donna immobile in crocifissione. Sparisce la nenia dei bambini, come se corressero via. Dissolvenza. Via il rumore di risacca. Buio. Via l'elettrocardiogramma piatto. Silenzio.

FINE

Vallecorsi

UN PREMIO LIBERO LONTANO DALLE LOBBY DEL POTERE TEATRALE

di Giovanni Antonucci

Vincitore della 46ª edizione è stato Augusto Bianchi Rizzi con *Un uomo solo al comando* - Il Pistoia Teatro a Giorgio Albertazzi

La condizione dell'autore italiano vivente è talmente grave, se egli non appartiene a qualche lobbies teatrale, che i premi spesso sono l'unica alternativa all'essere rappresentati fuggelvolmente e alla buona in qualche cantina da coraggiose formazioni di giovani. Anche se a leggere i dati della Siae si direbbe che la situazione, in questi ultimi anni, sia un poco migliorata. D'altra parte, chi non si riconosce in una drammaturgia "minimalista" e cronachistica, oggi vincente, ha scarsissime possibilità di essere rappresentato. In questa situazione, un premio come il Vallecorsi è una boccata d'aria per gli autori tout court, indipendentemente dal tipo di drammaturgia che affrontano. Giunto alla sua 46ª edizione e, quindi, vicino a un traguardo storico, quello dei cinquant'anni, il Vallecorsi è, insieme al Flaiano, al Fondi-La Pastora e al Betti, un premio che ha il gusto della scoperta del nuovo autore o di quello poco noto, anche perché il suo regolamento prescrive l'anonimato dei testi in concorso. La giuria - presieduta da Umberto Benedetto e composta da Mauro Bolognini, Eva Franchi, Nando Gazzolo, Gastone Geron, Valeria Moriconi,

Carlo Maria Pansa, Luigi Squarzina - ha sempre rivelato un'assoluta autonomia di giudizio e la capacità, rara rispetto ad altri premi, di opporsi alle pastette e ai verdetti condizionati dal cognome dei concorrenti.

Questa libertà nelle scelte, unita alla lucidità critica, ha permesso, anche quest'anno, di premiare tre autori di talento ma estranei al potere e al sottopotere teatrale.



Il primo premio è stato attribuito a *Un uomo solo al comando* di Augusto Bianchi Rizzi, autore non nuovo al palcoscenico, che affronta con la sua passione di drammaturgo e con la sua competenza di uomo di legge un tema delicatissimo come quello della giustizia nell'Italia di oggi: «Una voglia di giustizia, quella vera, che dovrebbe assicurare il cittadino nella certezza del diritto e che troppo

milioni e la pubblicazione, avvenuta sul numero 4/97, di *Hystrio*.

L'ultima goccia di elisir di Giuliana Abbiati, che ha avuto il secondo premio, è, invece, un esempio interessante di una drammaturgia giocata tutta sulla psicologia, sui contrasti e sugli odi familiari. Storia di due fratelli, uno scrittore e l'altro medico, divisi dall'amore di una donna, è «un bel saggio di incisiva analisi dentro le pieghe



spesso, nelle procure, nelle aule dei tribunali, si distorce in impenetrabili grovigli d'incompetenza e di corruzione», come scrive nel suo verbale la giuria. Un testo coraggioso, controcorrente, che è l'antitesi della drammaturgia "minimalista" presente sui nostri palcoscenici. *Un uomo solo al comando* è valso ad Augusto Bianchi Rizzi il premio di dieci

più segrete di caratteri difficili, quasi patologici eppure vivi e credibili perché figli del nostro tempo e della nostra realtà».

Il terzo premio è andato a *Solo per amore* di Maria Letizia Compatangelo, rappresentante di quella drammaturgia al femminile che raramente è una drammaturgia femminista, ma che, anzi, nei suoi esempi migliori, tenta di cogliere con equilibrio i vari e spesso contraddittori aspetti dell'universo delle donne. La sua *pièce* è il ritratto di una donna che riesce a risolvere felicemente una crisi matrimoniale. La giuria ha poi ritenuto di segnalare *I fotografi* di Vanni Roncisvalle, *L'eclisse della ragione* di Ezio Maria Caserta, attore-autore intelligente e appassionato recentemente scomparso.

Colpi di forbice di Glauco Di Salle, Giochi di famiglia di Rosy Gargiulo e Claudia Poggiani, Ecco a voi di A. Salvatori.

La cerimonia di premiazione si è svolta nei capannoni della Breda, in un luogo estremamente suggestivo e con la partecipazione di un pubblico assai folto. Merito questo del lavoro organizzativo del comitato esecutivo del Vallecorsi e, in particolare, di Moreno Fabbri, anche brillante conduttore della cerimonia, e di Ennio Almerigogna. Ma il Vallecorsi è da molti anni accoppiato al Pistoia Teatro, premio dedicato agli attori e che viene attribuito non da una giuria ma dagli abbonati del Teatro Manzoni di Pistoia. Quest'anno il

Pistoia Teatro, consistente in un busto del premiato scolpito da Jorio Vivarelli, è andato a Giorgio Albertazzi per l'interpretazione del padre ne *La governante* di Vitaliano Brancati. Un premio meritissimo e che va ben al di là del ruolo per il quale è stato assegnato, come hanno dimostrato gli entusiastici applausi del pubblico. Albertazzi è, d'altra parte, un esempio assai raro nel nostro paese, di attore controcorrente, coraggioso nelle sue prese di posizione e sempre lucido nei confronti dei tanti problemi da risolvere della nostra scena. In lui estro, vitalità intellettuale, energia fisica e psichica, talento, sono sempre al servizio di un'idea, di

un progetto, di una scelta. Attore di sapiente e geniale gigionismo, è capace di darci emozioni profon-

de con una recitazione di stupefacente castità e misura. ■



Archivio

Alla Forteguerriana i due premi pistoiesi

Centinaia e centinaia di foto che ritraggono gran parte delle attrici e degli attori protagonisti del nostro teatro, locandine, fascicoli con i testi premiati, note di amministrazione, lettere, ecc. che riguardano quasi cinquanta anni di attività del Premio Vallecorsi per il teatro, e materiale documentario relativo ad oltre cinque lustri del Pistoia Teatro, sono stati affidati in deposito alla biblioteca Forteguerriana di Pistoia dall'Associazione Amici del Vallecorsi che dal 1949 organizza il Premio. Si tratta di una mole consistente di documenti che la biblioteca si è impegnata a catalogare in tempi brevi, per renderla poi fruibile a quanti saranno interessati. L'Associazione Amici del Vallecorsi, se riuscirà a reperire i fondi necessari, è intenzionata anche a promuovere un premio per tesi di laurea in discipline dello spettacolo, aventi per argomento il Vallecorsi e il Pistoia Teatro. Per informazioni rivolgersi alla segreteria del Premio presso Breda Costruzioni Ferroviarie, via Ciliegiole, 51100 Pistoia, fax 0573-370292.



TEATRO DI PISA

STAGIONE 1998

PROSA & DANZA

MANOLA - LA TEMPESTA - PELERINAGE - LE BUGIE DI ANNA E CHIARA - LES AIGUILLES ET L'OPIUM - CANTI MARINI 1 E 2 - CANTI MARINI 5 (prima nazionale) - IL ROSARIO DI UMILI MERAVIGLIE - FUEGO Y FLAMENCO - MORTE DI UN COMMESO VIAGGIATORE - SUPERMOMIX - M.E.D.E.A. - GIULIETTA E ROMEO - ELETTRIC SPIRIT - LA RAGIONE DEGLI ALTRI - VAN GOGH/LA VOCE/D'APRES LE MANDARIN - GABER 97/98 - PIUME - L'ELETTO - ZIUS - IL MITICO 11 - TABLOID - "...E FUORI NEVICA!" - BECKETTIOT.T.T.T. (prima nazionale)

per informazioni su programmi e biglietti

Teatro di Pisa tel. 050.941111

PRIMA DEL TEATRO

Scuola Europea per l'Arte dell'Attore

In giugno e luglio si terrà a San Miniato (PI) la 7ª Sessione di **Prima del teatro-Scuola Europea per l'Arte dell'Attore** (laboratori per attori, registi, drammaturghi). È organizzata da Teatro di Pisa, Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "S. d'Amico" e Istituto del Dramma Popolare di San Miniato, con la collaborazione del Comune di San Miniato. Vi partecipano docenti e allievi delle principali Scuole teatrali europee.

PER RICEVERE IL BANDO E IL PROGRAMMA DETTAGLIATO

tel. 050.941104 - 941154 - 951135 - 941152 - 941142

e - mail: primateatro @ teatrodipisa.pl.it oppure presso off @ teatrodipisa.pl.it

Hy117

teatrale la

Autrici a confronto

Parla molte lingue il Teatro delle Donne

Storie di perdita e sofferenza, di omertà chiusa nei vicoli e nelle stanze di turbamenti adolescenziali e di "Cassandre on the road". Storie leggere e minimaliste che ascoltano timidi battiti del cuore e, viceversa, storie impegnate e profonde che scavano nella coscienza. Parla molte lingue il teatro delle donne, tutte diverse e anticonvenzionali: segno di una identità forte e di un riscatto in atto dopo anni di emarginazione. A tirare le fila di un panorama così ampio e per certi aspetti ancora sotterraneo, ci ha pensato un convegno voluto dal fiorentino Teatro delle donne, un'associazione che da anni opera in Toscana e che rappresenta un vero e proprio punto di riferimento nazionale per tutto ciò che, al femminile, si muove nel mondo del teatro. Aria di innovazione ma anche di chiusura di un cerchio progettuale, quella che si è respirata nei tre giorni del convegno; merito della nascita di un Centro di Drammaturgia delle Donne, con sede a Carrara presso il Teatro degli Animosi che aprirà i battenti per il pubblico a partire dalla prossima primavera. Un centro che raccoglie un archivio di testi, di cui più di 160 già catalogati, e che potrà diventare un luogo di studio per chiunque voglia consultare la drammaturgia femminile, proiettato in una dimensione non solo italiana ma europea: ne fa fede la collaborazione in corso con la Women's Theatre Collection di Bristol, un specie di istituzione sorella, più grande e di dimensioni internazionali.

Si è così riusciti a dare visibilità ad

un teatro niente affatto marginale, soprattutto tenendo conto che «le autrici sono sempre più numerose ed è un fenomeno statisticamente rilevabile dagli annuari della Siae - come ha sottolineato, durante il convegno, Maria Cristina Ghelli, presidente dell'associazione - e che le donne si impongono sulle scene con testi nuovi ed interessanti, con una ricerca che riguarda sia il linguaggio che i temi trattati». Un'esemplificazione di quanto detto, in sede di convegno, si è avuta nella giornata dedicata, come nelle precedenti edizioni,

alla drammaturgia, con letture o *mise en espace* di nuovi testi. Difficile tracciare un percorso unitario, tanto diverse sono state le proposte presentate al Teatro Della Limonaia di Firenze. Più facile, casomai, indicare una comune tendenza interpretativa che consiste nel creare *pastiche* testuali altamente contaminati: mai un testo comico puro o un dramma a tinte fosche, piuttosto un lavoro carico di dosi diverse e miscelate. È il caso dell'autrice palermitana Beatrice Monroy e del suo *La maldicenza*, uno spaccato della matanza umana nella Sicilia mafiosa, condito da un'ironia cinica e dolorosa, o del bellissimo florilegio di testi ispirati a tre donne diverse, cucito ed interpretato da Sonia Antinori: dall'aria da Mitteleuropa e da impero in decadenza, stile *dark*

lady, alla pura innocenza di una Maria Maddalena abbandonata da Giovanni per seguire Dio. Al centro, molti altri sforzi interpretativi: spunti classici liberamente interpretati, come per *Le nozze* di Raffaella Battaglini o il testo di Lina Prosa, modellato sull'attrice Kadiglia Bove, i turbamenti adolescenziali di Valeria Moretti e i suoi giardini delle donne (lettura curata da Cecilia Gallia), il minimalismo emotivo di *Cuor leggero* di Ornella Marini, la violenza familiare di *Anima ardente* di Elena Carloni o la difficile situazione algerina rivisitata in *Portasudeuropa* da Maria Pia Daniele.

Su tutt'altro versante, la proposta presentata in prima assoluta, come omaggio ai convegnisti, da Marion d'Amburgo dei Magazzini: l'estrema rarefatta poesia del *Cantito dei cantici* nella riscrittura di Ceronetti incontra una scena fissa e la musica *klezmer*, e assume pieno vigore grazie alla potenza della parola e di una voce. Silvia Mastagni



DALL'ITALIA

Tra arte e tecnica - A Budrio, provincia di Bologna, si è tenuto un convegno su arte e tecnica nella cultura dello spettacolo, al quale è intervenuto Lamberto Trezzini, Paola Bignami, Alessandra Frabetti e Giovanni Azzaroni. Parallelamente è stata allestita una mostra di costumi e strumenti musicali.

Dentro la scuola - Il Teatro Ateneo di Genova ha partecipato con lo studio teatrale *D'Annunzio* al Festival Nazionale del Teatro Universitario "Ipotetico Festival". La compagnia è inoltre impegnata in attività di formazione diretta nelle scuole. Con ragazzi delle

elementari ha progettato un intervento di animazione teatrale che si concluderà con la messa in scena della ricostruzione radiofonica di Patrizia Monaco *Goldoni a Genova*, mentre l'intervento didattico con gli studenti delle medie comprende la teatralizzazione della poesia medievale.

TUTTO BENELLI - Il progetto "Memoria e narrazione" a cura dell'Assessorato alla cultura di Prato e della Biblioteca "A. Lazzarini" ha destinato a chiusura del programma annuale, le iniziative per ricordare Sem Benelli: una "serata benelliana", a cui sono intervenuti tra gli altri i critici Guido Davico Bonino e Paolo Emilio Poesio, e la rappresentazione del *Tignola* con la Compagnia Toscana Arte diretta da Gabriele Tozzi.

IL BAGUTTA A RABONI - Il premio letterario Bagutta è stato assegnato quest'anno a Giovanni Raboni, critico del *Corriere della Sera*, per la sua attività di poeta.

DANZA E PITTURA - Scritto nel corpo, un insolito percorso tra danza e pittura che ha viste protagoniste Mariuccia Rostellato, in un assolo di danza buto, e Maurizio Manfredi, pittrice. In scena cinque opere dell'artista alle quali la danza si relaziona in un conflitto continuo tra immobilità e movimento. Musiche composte ed eseguite da Mauro Valentini. Al Teatro delle Maddalene di Padova.

ARTE IN LOMBARDIA - La Nuova Compagnia di Milano ha annunciato di voler costituire presso la Rotonda dei Pellegrini, capolavoro architettonico del Cinquecento, un cenacolo di studiosi e artisti con lo scopo di portare a conoscenza dei milanesi i capolavori ancora sconosciuti del

l'arte lombarda.

INDIZI CONTEMPORANEI - Torino Spettacoli, teatro stabile privato, ha deciso questa stagione di concentrarsi sulla drammaturgia contemporanea dedicandole "Indizi - Vetrina di teatro contemporaneo". Sette i titoli in cartellone: *La macchina della felicità* di Antonio Di Stefano e *Aspettando Marcello* di Gianni Forte e Stefano

Ricci, i due testi vincitori del "Premio Oddone Cappellino", *Non aprire la porta scorrevole* di Eva Mesturino ed Elisabetta Gerardi, *Variété - un monologo* di Cesare Lievi, *Dialogo con la memoria* di Marco Zaccarelli da Primo Levi, *La casa del nonno* e *La favola dell'arte*.

APPUNTI DI TEATRO - Due appuntamenti con il teatro alla ras-

segna "Appunti di Famiglia" presso il CinemaTeatro Fellini di Rozzano (Milano), *Juke box in famiglia* a cura della Lega italiana improvvisazione teatrale e *Una domanda d'impiego* di M. Vinaver.

LE BACCANTI DI SANGUINETI - Seconda parte dello *Studio sulle Baccanti* della compagnia Solari Vanzani, al Teatro degli artisti di Roma, nella traduzione di Edoardo

Revival della radiofonia

I "Teatri della Radio" di Ronconi: il più grande palcoscenico d'Italia

Su il sipario, da dicembre, del più grande teatro d'Italia, destinato a milioni di spettatori, con un cartellone comprendente 40 titoli, 20 registi e 250 attori. Con autori di tutti i tempi, da Aristofane a Machiavelli a Tolstoj, ma particolarmente attento al repertorio di questo secolo e alle drammaturgie italiana (Betti, Bontempelli, Brancati, Savinio, Brusati, Zavattini, Flaiano, Testori), tedesca (da Brecht a Müller) e del Nord-Est europeo (Capek, Majakovskij). Sto parlando dell'operazione Rai "I teatri alla radio", affidata a Luca Ronconi. Il teatro radiofonico, un tempo elitariamente chiamato "teatro per l'orecchio", tuttora in auge nell'etere tedesco, scandinavo e francofono, che da noi fiorì fino agli anni Sessanta - prima di essere stato considerato teatro delle casalinghe, degli anziani, degli infermi e insomma di chi aveva tempo da perdere, poi spazzato via dalla chiacchiera radiofonica di questi anni - è ritornato dunque alla grande.

Chi scrive ha assistito, ed ha partecipato come autore, ai fasti della grande stagione del radiodramma, quando per la radio scrivevano Pratolini, Gadda, Buzzati. Non può non considerare, dunque, eccellente cosa "I teatri alla radio" che - meglio tardi che mai - viene a convalidare la riscoperta della comunicazione radiofonica, la crescita del pubblico del teatro di prosa e, contemporaneamente, il crollo del mito della audience televisiva. Ronconi non ha mai fatto radio, se non in tempi remoti, ma la sua autorevolezza è fuori discussione. Del resto, quanto ci ha detto, con apprezzabile onestà di intenti, è che in questo ruolo di rianimatore di una cultura della radiofonia si considera non uno specialista, ma soltanto «dalla parte del teatro». Per contribuire alla formazione di un repertorio nazionale in un paese come il nostro dove, fra Goldoni e Pirandello, restano grandi vuoti più o meno riempiti da un teatro letterario; per favorire la costituzione di un "archivio della voci" dei nostri attori (come c'era stato per i mostri sacri nei decenni precedenti) e per animare una sorta di biblioteca teatrale basata sulla tecnologia digitale. Non solo, dunque, un "parco delle rimembranze" del teatro, una "biblioteca di Babele" della drammaturgia.

Ottimamente; con tanti auguri ma, se è consentito, con qualche preoccupazione. Intanto, sembra sia stato dimenticato per ora (lo stesso sta accadendo per il teatro in Tv) che esiste, consolidatosi nel tempo, un linguaggio proprio al radioteatro, con una sua potenza evocativa, con una sua dimensione onirica, con le sue "maschere vocali". Ora, tranne un paio di eccezioni (Pressburger, Bandini), gli specialisti del genere non sono stati invitati al rendez-vous; e se al loro posto si trovano figure di una nouvelle vague sicuramente pronti a capire lo specifico radiofonico (Lievi, Garella, Tiezzi, Vacis, perfino il regista cinematografico Bertolucci), altri sicuramente provvisti di sensibilità e di immaginazione radiofoniche (Sequi, Pagliaro, Castri, Calenda, Cecchi, fra i giovani la Nativi, la Pezzoli, Gallione, Savelli) sono per ora assenti. Per contro, risultano oscure le ragioni (se non sono quelle di accreditamenti politici) per cui a taluni sono state affidate due o più regie. Auspicabile, per rotazioni future, la par condicio, in base a capacità e competenze. E bisognerà vigilare affinché, proprio ad evitare un "parco delle rimembranze" radiofonico, si aprano spazi adeguati per la giovane drammaturgia italiana contemporanea. *Ugo Ronfani*

Convegno ad Anacapri

Stendhal dà l'avvio al teatro di Babele

La esigenza di dare un fattivo contributo all'affermazione di un teatro europeo capace di superare il limite della diversità linguistica è stata al centro del convegno "Babele, il teatro oltre la barriera delle lingue" svoltosi il 10 e l'11 ottobre presso l'Europa Palace Hotel di Anacapri e organizzato dall'Iti - Unesco, Istituto Internazionale per il Teatro, presieduto da Maurizio Giammusso e dall'Associazione Damecuta, diretta da Luca De Fusco. Nutrita ed eterogenea la serie di interventi della prima giornata, che ha visto avvicinarsi Franco Carmelo Greco, docente di Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II", il quale ha posto in evidenza l'opportunità di non identificare esclusivamente nella parola il problema della comunicazione teatrale, bensì in quella molteplicità di sistema di segni che origina il linguaggio teatrale; Nicola Di Gioia della Commissione Europea per il Teatro, il quale ha sottolineato la riluttanza di numerosi paesi europei ad avallare un'unità culturale facilmente degenere in omologazione piuttosto che in rispetto delle diversità; Anna Galiena che ha ricordato la sua formazione all'Actor's Studio, le esperienze lavorative francesi, spagnole e italiane; la tedesca Andrea Jonasson, attrice prediletta di Giorgio Strehler, che ha lavorato in Italia ma anche a Salisburgo, Amburgo, Vienna; i registi Giovanni Pampiglione e Mario Moretti che hanno illustrato la validità di esperienze di lavoro con attori di nazionalità diverse. La seconda giornata è stata dedicata agli interventi dei direttori dei festival di Almada e di Montpellier, Joaquine Benite e Daniel Bedos, i quali insieme con il direttore generale della Fondazione Roma Europa, Monique Veaute e il direttore dell'Unione Teatri d'Europa, Eli Malka, hanno sottolineato l'importanza dello scambio di testi e della formazione di compagnie miste. Sono poi intervenuti Lorenzo Scarpellini dell'Agis e Filippo Amoroso dell'Università degli Studi di Palermo. In chiusura Maurizio Scaparro, ha invitato a riflettere sulla bellezza dei diversi dialetti italiani e sull'importanza di non sacrificarli troppo alle "incursioni" straniere, mentre José Monleon, direttore dell'Istituto Internazionale del Teatro del Mediterraneo, si è detto persuaso che la soddisfazione del bisogno di capirsi non si consegue solamente attraverso soluzioni d'ordine pratico, ma soprattutto morale, etico e politico. Luca De Fusco ha infine ufficializzato la nascita di un progetto europeo che mira a fare di Anacapri un punto d'incontro tra teatranti provenienti da tutto il continente. Il piano, approvato dal progetto Caleidoscopio della Cee e varato grazie alla collaborazione dei festival di Montpellier e di Almada, dell'Istituto Internazionale del Teatro del Mediterraneo, del Teatro Stabile Abruzzese e della Cattedra di Storia del Teatro dell'Università di Napoli, si articolerà intorno a iniziative spettacolari e seminariali. L'inizio è previsto per il 20 aprile del '98 con un incontro introduttivo all'intero ciclo di seminari. Il 25 e il 26 aprile le *Cronache italiane* di Stendhal saranno trasformate in un inedito percorso spettacolo. Poi tra il 10 e il 20 luglio verrà messo in scena, dello stesso autore, *La Certosa di Parma* con una compagnia bilingue italo-francese. Questo primo anno di studi si concluderà l'8 novembre con un incontro su "La traducibilità dell'attore" tenuto dall'attrice Jeanne Moreau. Stefania Maraucci

Sanguineti.

TRILOGIA E NOVITÀ - Il Teatro Verdi ripercorre le tappe della Compagnia Corona Gherzi Mattioli proponendo gli spettacoli della compagnia: *Arbol*, *Ari-Ari*, *Periferico Otto* e il nuovo *Muneca*.

LUNEDÌ LETTERARI - Alla Galleria il Quadrangolo di Milano Fabrizio Caleffi e Daniela Farinotti leggono racconti del Novecento.

PUPI MOSTRUOSI - Debutto al Teatro Valle di Roma de *L'urlo del mostro*, viaggio nei poemi omerici di Mimmo Cuticchio e Salvo Licata con i pupi dell'Associazione Figli d'Arte Cuticchio.

RASSEGNA ARCOBALENO - A Pisa il Teatro Politeama e il Teatro al G.A.O. hanno inaugurato una rassegna teatrale dedicata all'amore gay. Hanno patrocinato le manifestazioni la Provincia di Pisa e i Comuni di Pisa, Cascina, Pontedera. Alcuni titoli: *I mignotti* di Reim, *Making porn* di Ronnie

Larsen, *L'anello di Erode* di Lucilla Lupaioli.

FABBRICA EUROPA - Nutrita rassegna di danza e teatro svoltasi all'ex Stazione Leopolda di Firenze, ha incluso anche proposte di giovani coreografi. Per il teatro *Grafted bodies' room* della compagnia Krypton, *Ponti in core* di Fanny e Alexander, *Super* di Kinkaleri. Compagnie estere ospiti: Fura dels Baus, Brith Gof, Charleroi/Danse. **DADAScanner**, periodico telematico, ha monitorato l'intera manifestazione.

MELIÈS DANNATO - Alla romana Villa Medici, in occasione della proiezione dei film di Georges Méliès *La dannazione di Faust* e *Faust all'inferno* lo scrittore Gennaro Francione ha presentato il suo libro *La lanterna di Mephisto*, biografia romanzata di Méliès, edito da Four Shakespeare & Company.

UN NOBEL PRO SOFRI - In piazza Fontana a Milano Dario Fo ha annunciato il suo prossimo spetta-

Pronto un set per Plauto all'Università di Cassino

Riapre quest'anno l'attività del laboratorio teatrale dell'Università degli Studi di Cassino. La fitta serie di iniziative volute dal nuovo direttore artistico Marco Brogi parte con uno spettacolo: una trasposizione di ottimo livello linguistico di Alberto Ticconi in lingua italiana, dialetto romano e dialetti del Sud Pontino di una delle commedie più famose di Plauto, il *Miles Gloriosus*. L'arcaica parabola comica del soldato fanfarone è una riduzione in bilico tra rimandi colti a Pasolini ed una essenzializzazione della trama in movenze da Commedie dell'Arte. La regia di Giorgio Mennoia ha attualizzato con mano felice trama e messaggio, ambientando l'azione in uno studio televisivo d'oggi. Così tra inciampi da vaudeville e lazzi da avanspettacolo, prende le mosse uno spettacolo rigoroso, cadenzato dalla forza pervasiva della musica, dove però il contorno serve solo a sdrammatizzare la distanza classica dei materiali plautini e ad operare una ricontestualizzazione fresca e di buon impatto sul pubblico. Giuliano Tullio ha firmato le scene, Ester Tullio le musiche. Tra gli interpreti, tutti briosi e accattivanti, Luca Battisti, Gaetano Franzese, Michela Gigante, Alberto Ticconi, Giovanna Torrice. ■

Hy120

cietà teatr

Il Teatro Franco Parenti compie venticinque anni

Salone Pier Lombardo, 16 gennaio 1973-Teatro Franco Parenti, 16 gennaio 1997: venticinque anni in scena. In origine la sala si chiamava Ars: nell'immediato dopoguerra funzionava come music hall, poi diventò un cinema e cambiò il suo nome in Continental. L'indirizzo era via Pier Lombardo 14, zona Portaromana, allora semi-periferia, oggi semi-centro storico di Milano. Nel 1972 l'attenzione di un manipolo di intellettuali e di teatranti cadde proprio su questo spazio: l'idea era quella di creare un nuovo teatro. E così fu. Il 16 gennaio del 1973 venne inaugurato il Salone Pier Lombardo con *Ambaleto* di Giovanni Testori.

Il gruppo, una delle prime cooperative teatrali in Italia, era guidato da Franco Parenti, Andrée Ruth Shammah, Giovanni Testori e Dante Isella. All'origine di questa avventura c'era il desiderio, o meglio la necessità, di dar vita a un luogo in cui teatro popolare e teatro politico potessero trovare una sintonia comune al servizio dello spettatore. C'era anche la voglia di creare un'esperienza culturale alternativa a quella del Piccolo Teatro, di fare teatro di ricerca inteso come nuovo modo di affrontare i "classici" e di lavorare su testi di autori contemporanei. I "battesimi" importanti, in venticinque anni di attività, furono parecchi: dalla trilogia testoriana *Ambaleto-Macbetto-Edipus*, a cui fecero seguito tutte le altre pièces dell'autore (*L'Arielda*, *I Promessi Sposi alla prova*, *La Maria Brasca*), a Gadda, Manganelli, Malerba, Terron, Ceronetti, Loi, fino agli autori dell'ultima generazione (Covito, Erba, Tadini, Bianchi Rizzi). E, accanto alla drammaturgia contemporanea italiana e straniera (Claudel, Anouilh, Shaw, Kafka, Muller), i grandi autori della tradizione: Shakespeare, Molière, Ruzante, Feydeau, Cechov, Marivaux, Goldoni, Alfieri. I problemi, comunque, non sono mai mancati: la latitanza sorda delle istituzioni, il teatro che cade a pezzi e che necessita di urgenti lavori di ristrutturazione, il senso di vuoto lasciato dalla scomparsa di Testori e di Parenti, al quale, alcuni anni fa, è stata intitolata la sala. Il 16 gennaio, però, c'è stato spazio soltanto per la festa: buon compleanno! *Claudia Cannella*

colo *Liberate Marino, Marino è innocente* sul caso Sofri. Colorita l'ambientazione per l'intervento dello scrittore con una finta cella installata dal comitato "Liberi Liberi" che sta attuando una raccolta di firme affinché venga rivisto il processo.

PREMIO SALERNO - È stato attribuito a *L'isola dei fratelli* dell'autrice Goliarda Sapienza, recentemente scomparsa, il Premio teatrale "Enrico Maria Salerno" per la drammaturgia di impegno civile,

giunto alla terza edizione. L'opera è stata messa in scena presso il Centro Protezione Civile di Castelnuovo di Porto, che ha patrocinato l'iniziativa. La giuria, composta da Laura Andreini Salerno, Carlo Maria Pensa, Ugo Ronfani, Franco Quadri, Sandro Sequi, Fabio Cavalli, ha assegnato il secondo premio a *Tre donne, una storia* di Livia Giampalmo che verrà pubblicato su *Hystrio* N. 2, 1998. Segnalate le opere di Eva Franchi, Enzo Giacobbe, Renato Giordano.

I RABDOMANTI - A cura del centro di ricerche teatrali I rabdomanti è stata data lettura interpretativa, presso il Teatro Filodrammatici di Milano, dell'opera *Marlowe* di Marco Maggioni e Claudio Tomati, premio speciale Ater Riccione.

MACBETH IN "MAGGIO" - Promosso dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Milano, è andato in scena al Teatro dell'Arte *Macbeth*, dall'opera di Shakespeare, nella forma drammatica del maggio, scritto da Romolo Fioroni, nipote di Stefano, uno degli autori di maggio più noti.

L'ARTE DI PIERO - Opera in prospettiva, sull'arte di Piero della Francesca, ha debuttato al Teatro Petrarca di Arezzo a seguito di un laboratorio tenuto la scorsa estate da Gianfranco Pedullà e Kassim Bayatly. Lo spettacolo è stato coprodotto da Comune e Provincia di Arezzo, Mascarà Teatro popolare d'arte e con il contributo della Regione Toscana.

LE PAROLE DI TUROLDO - Lo scandalo della speranza, proposta di testi poetici e drammaturgici di David Maria Turollo a cura di Massimo De Vita e Roberto Carusi, con il Teatro Officina di Milano.

DI ISOLA IN ISOLA - Si approda all'isola dell'eterno conflitto, poi del tempo, poi ancora all'isola della volontà e infine a quella della determinazione nel viaggio tracciato dallo spettacolo *Ri - velare* con Véronique Cochais, Pino Grossi, Bernardetta Lucchetti al Teatro Furio Camillo di Roma.

IN MEMORIA DI GANDHI - A gennaio, in concomitanza del cinquantenario dell'uccisione di Gandhi, Fabrizio Caleffi ha tenu-

to al Palavobis di Milano un recital, da lui scritto e interpretato, dal titolo *Fragili Indie*, già andato in scena con successo al festival di Biella la scorsa estate.

CASSANDRA VINCE - Cassandra Teatro, compagnia aderente all'associazione di cultura teatrale Teatri Invisibili e vincitrice di "Enzimi 1996", è approdata al Teatro Vascello in Roma con *La visita dell'arcivescovo*. Lo spettacolo è stato scritto e diretto da Giulio Perri e interpretato da cinque giovani attori nella parte di suore sottoposte all'autorità di una Madre Superiora invisibile. Alla frammentarietà del testo (d'ispirazione beckettiana) e all'essenzialità scenica controbatte la simbolica corallità coreografica in crescendo fino all'apparire del simulacro dell'invocata Madre Superiora. *N.C.*

FIOCCO ROSA A HYSTRIO - La nostra collaboratrice Anna Luisa Marrè ha dato alla luce Elisabetta, una bellissima bambina. Gli auguri della redazione alla piccola, alla neo mamma e a papà Irvi Cervellini.

FORMAZIONE CULTURALE - L'Osservatorio culturale della Regione Lombardia ha reso note le attività in corso e in programma. Le proposte in ambito formativo si articolano in un programma di aggiornamento rivolto a responsabili delle politiche culturali, in borse di studio all'estero presso agenzie culturali e in un corso per il conseguimento del Certificato europeo in gestione dei progetti culturali. Tra le numerose proposte in cantiere vi è inoltre l'intento di pubblicare uno studio sui rapporti di sponsorizzazione.

DIALETTI A CONVEGNO - Alla drammaturgia d'ispirazione dialet-

tale è stato dedicato un convegno organizzato dal C.T.M. (Circuito Teatro Musica) di Roma tenutosi al Teatro delle Muse. Sono intervenuti Mario Pagano e Giorgio Taffon, rispettivamente presidente e direttore artistico del C.T.M., Liliana Vitale, Barbara Gizzi, Sergio Meomartini, Aldo Nicolaj, Oscar Fumo e Silvio Romano.

NUOVO CDA - L'Ente regionale teatrale del Friuli-Venezia Giulia, che organizza le stagioni di prosa di Udine, Gorizia, Pordenone e di cittadine tra cui Cividale, Muggia, Gemona, ha rinnovato il consiglio d'amministrazione. Ne fanno parte la Regione autonoma Friuli-Venezia Giulia, le province di Udine, Gorizia, Trieste, Pordenone, il Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia e il Teatro La Contrada. Nuovo presidente dell'ente, il professor Mario Delbello.

PAOLINI IN FRIULI - A febbraio tournée friulana per Marco Paolini che propone i suoi *Album* e l'ultimo lavoro, *Il Milione*. Tappe dell'attore/autore: Pordenone, Udine, Monfalcone, Artegna, Codroipo, S. Daniele, Gemona, Tolmezzo.

LETTURE A PAVIA - Al Teatro Fraschini di Pavia la compagnia I Rabbdomanti, con il patrocinio di *Hystrio*, della Regione Lombardia e dell'Istituto del Dramma italiano, organizzano una rassegna di letture sceniche di autori contemporanei. Tra i titoli: *Veronica Franco meretrice e scrittrice* di Dacia Maraini e *Le ultime lune* di Furio Bordon.

CEFALÙ TEATRO - La cittadina siciliana di Cefalù ha ospitato una rassegna teatrale. Alcuni degli spettacoli proposti: *Il popolo è sovrano* di Diego Gullo, *Anna verrà* di Mario Moretti, *Liza* di Elena Bonelli. In occasione della

manifestazione è stato consegnato un premio teatrale dedicato al critico recentemente scomparso Giorgio Prosperi.

IL BAULE IN MOSTRA - Al Teatro Argentina di Roma è stata allestita la mostra *Teatro / Memoria / Teatro, dal baule di un direttore di scena*, oltre mille manifesti, locandine, foto, bozzetti e modellini di scene raccolti, durante la sua carriera, dal direttore di scena Amedeo Frati. Dedicata all'arte di Romolo Valli, Giorgio De Lullo, Gian Carlo Sbragia e Renato Morozzi, la mostra propone anche materiali relativi alla Compagnia dei Giovani, al Piccolo Teatro e ad altri artisti.

TEATRO E SCUOLA - "Il teatro delle nuove generazioni. Il teatro ragazzi tra arte, didattica e intrattenimento" è il titolo del convegno che il Teatro Invito di Lecco ha organizzato per ribadire l'esigenza di creare legami costruttivi tra teatro e mondo della scuola. Tra gli altri sono intervenuti Lucia Bellorini, Onofrio Cutaia, Elena Gandolfi e Silvia Galbiati.

DON GIOVANNI UNIVERSITARIO - Il Centro universitario teatrale La Stanza ha portato in scena al Teatro di Buffalora *Don Giovanni* con la regia di M. Candida Toaldo e le musiche di Luca Tessadrelli.

La scure dell'Annonaria si abbatte sull'Arsenale

Può accadere che dopo vent'anni di attività di produzione e didattica un teatro chiuda. Così, con un'improvvisa

irruzione dei vigili nel bel mezzo dello spettacolo. A rendere particolarmente sgradevole un intervento che ha assunto il carattere di una vera e propria operazione di polizia, è stata anche l'inopportunità del momento scelto che ha imposto a pubblico e attori un'interruzione della rappresentazione improvvisa, brusca, e al di là di ogni previsione. Che ciò sia avvenuto a Milano, la città che si vanta motore propulsore di un'Italia europea anche in senso culturale, è segno che tra "essere" e "credere di essere" c'è un abisso. Protagonista e vittima l'associazione culturale Teatro Arsenale. Una sera di dicembre, mentre era in corso uno spettacolo della compagnia Nuove Parole, i vigili sono intervenuti richiedendo di controllare documenti e tessere associative. Nonostante la regolarità, la Polizia Annonaria ha sigillato l'ingresso del locale definendolo "pubblico esercizio", e insinuando un'attività commerciale contro la mancanza del fine di lucro come da statuto. La libertà di associazione sancita dalla nostra Costituzione trema. Mentre si attende che il Settore alla Cultura del Comune di Milano, come ha dichiarato, «farà di tutto perché il Teatro Arsenale possa ottenere la sospirata agibilità tecnica», alcuni teatri milanesi hanno messo a disposizione i loro palcoscenici affinché la programmazione dell'Arsenale possa svolgersi. Il Teatro Litta ha ospitato *Cartoon Trio*, una proiezione dei primi cartoni animati che datano degli anni Dieci e Venti con commento musicale dal vivo composto da Lorenzo Gasperoni ed eseguito dalla Gasperoni Mamud Band. *L'ultima ad andare ed altre storie*, produzione del Teatro Arsenale con la regia di Marina Spreafico, si trasferirà invece nei prossimi mesi al Teatro Libero. A.C.

Barbara Amodio Da bambina prodigio ad attrice di talento

Barbara Amodio, nata a Taranto nel '71, debutta a quattro anni nel ruolo di Santa Chiara in un film-documentario della Rai e a sette su alcuni palcoscenici teatrali pugliesi. Figlia d'arte (suo padre è il poeta e critico Giovanni Amodio, la madre Grazia Lodeserto, una pittrice di raro talento), Barbara Amodio dopo essere stata a undici anni Lady Macbeth nell'edizione di Cinieri, è ancora protagonista con il regista al Teatro S. Genesio ('87-'89) nel progetto *Atti unici in repertorio variabile*. Una serie di spettacoli di autori diversi (da Cechov a Strindberg, da Metz a Cuomo, da Fo a Eduardo, da Feydeau a Ionesco) che le permettono di mostrare la sua versatilità e le sue notevoli qualità artistiche. Il suo itinerario teatrale continua con altre opere e autori (Musil, Beckett, Hikmet, Pirandello, Fassbinder, Borges) per giungere a *Duse-D'Annunzio: ultima fermata Hotel Cavour Milano*, una pièce composta dall'attrice stessa, con la regia di Angelo Gallo, che riscuote un notevole successo di critica e di pubblico. Ma Barbara Amodio, attrice poliedrica e completa, esaltata dai personaggi drammatici e di forte temperamento è egualmente a suo agio nei ruoli comici, come ha dimostrato quest'estate a Taranto, nell'ambito del Magna Grecia Festival, accanto a Maurizio Micheli e Michele Mirabella in qualità di regista.

HYSTRIO - A dieci anni è

partita da Taranto per seguire Cosimo Cinieri nella sua edizione del Macbeth lasciando l'autenticità e il calore degli affetti familiari. Le è costata molto questa scelta?

AMODIO - Tutto. L'amore per il teatro era, però, talmente forte da rendere sopportabile anche il vuoto dell'assenza fisica delle persone a me più care.

H. - Pur non avendo frequentato una scuola di teatro o un'accademia, lei è in possesso di una tecnica interpretativa già matura. Dove ha imparato il mestiere dell'attore?

A. - È vero, non ho frequentato una scuola, il mio è stato un vero e proprio servizio militare... Cinieri è stato il mio maestro. Ho imparato tutto da lui e gli ho "rubato" il mestiere. Vivere in casa di Cosimo e Irma Palazzo per dieci anni e contemporaneamente lavorare con loro, significava essere attrice a tempo pieno, svegliarsi al mattino con Cechov per addormentarsi a notte fonda sulle pagine di Ian Kott.

H. - Lei interpreta con disinvoltura sia ruoli drammatici che ruoli comici.

A. - Premesso che i confini tra il comico e il tragico sono piuttosto evanescenti, mi sento maggiormente portata per i ruoli drammatici in quanto comica lo sono già nella vita.

H. - Ama un'interpretazione di tipo mattoriale o preferisce essere diretta da un regista?

A. - Un'interpretazione da mattatore diretta da un intelligente regista che, con la giusta dose d'ironia, sappia sfruttare appieno le capacità sconce o inconscie di un'attrice.

H. - Nel suo ultimo spettacolo, Duse-D'Annunzio, si è cimentata anche come autrice. Da dove è originato il desiderio di scrivere?

A. - Ho sempre amato scrivere, prima per imitare mio padre, poi per provocare me stessa. L'idea di cimentarmi nella scrittura di un testo teatrale mi è stata suggerita dal regista dello spettacolo.

H. - Quale personaggio femminile, reale o immaginario, le è più congeniale?

A. - Citarne uno penalizzerebbe gli altri. In questo momento sono molto affascinata da Maria Callas, una donna in eterno conflitto tra l'arte e la vita. Gianfranco Bartalotta



L'Università di Sassari apre le porte al Teatro

Al termine del convegno "Teatro, università, comunicazione", promosso a Sassari lo scorso ottobre, con il patrocinio delle Facoltà di Lettere e Filosofia e di Lingue e Letterature Straniere e dell'Anct (Associazione Nazionale Critici di Teatro), Leonardo Sole, linguista, critico teatrale, poeta, docente universitario, particolarmente attento ai giovani e agli studenti desiderosi di cimentarsi con i tanti linguaggi della scena e di sperimentare, in prima persona, le diverse teorie teatrali, ha compiuto una felice sintesi del lavoro svolto.

L'università deve mantenere vivo il legame con il presente, nondimeno, deve essere in grado di interpretare la realtà e studiarla nel suo svolgersi dinamico. Gli studi storici e le interpretazioni degli eventi del passato rivestono un'importanza fondamentale, ma non deve crearsi un divario con la contemporaneità.

L'esempio di Parma Uni/Tea, che pure ha concluso il suo ciclo vitale, resta emblematico, con ricerche universitarie sul teatro, studi critici, laboratori giovanili, spettacoli, attività di aggiornamento per insegnanti, seminari per studenti, e così via. Alessandro Bosi, docente di Sociologia dell'educazione presso l'università di Parma, ha messo in luce l'essenza del teatro, in forme insolite, non di semplice espressione artistica finalizzata a qualche cosa d'altro: il

teatro non deve "giustificare" la propria esistenza, né in termini di approfondimento culturale, né di socializzazione, anche se poi, per sua stessa natura, può assolvere a tali compiti. L'esperienza di Bosi mette invece in luce come, all'interno di un gruppo, si possano elaborare eventi scenici, anche brevi, che siano rielaborazione di temi e problemi, confronti esplorativi, interpretazioni interdisciplinari. Esigenze, queste, avvertite un po' dovunque. Ma a Sassari, in particolare, si chiede da tempo la possibilità di creare un centro di studi e ricerca interfaccoltà, concernente il teatro e le altre attività artistiche. Il saluto del rettore Alessandro Maida è stato, in questo senso, rassicurante: ha promesso, infatti, il suo personale interessamento affinché il progetto si traduca in realtà. Il legame tra università e teatro è apparso vivo, solido, pulsante, soprattutto dopo gli interventi di registi, studenti, attori dei gruppi intenti a collaborare con l'università e i suoi programmi di formazione: il Teatro Sassari, il Teatro S'Arza, il Teatro Sperimentale Universitario, la Botte e il Cilindro. Alcuni nomi: Romano Foddai, Giampiero Cubeddu, Silvia Mancaloni, Pierpaolo Conconi, presenze entusiaste in vario modo preziose, capaci di notevole progettualità propositiva.

Il fine è quello di "educare" ai linguaggi della parola e della scena: il sardo, il corso, il siciliano, ad esempio. A questo proposito, ha rivestito un grande fascino il progetto "Odissea", la cui prima tappa, in termini spettacolari, è stato l'intenso *Itaca! Itaca!* andato in scena a Porto Torres. Jacques

Thiers dell'Università della Corsica, nel corso di laboratori di musica, teatro e arti figurative, ha spiegato agli studenti un'infinità di soluzioni passibili, tutte, di intreccio e confronto reciproco. Essenziale, resta naturalmente la ricerca, e il suo rapporto con realtà analoghe. Quest'idea di una fitta rete di scambi è tornata più volte perché, se è importante il legame con il territorio, risulta allo stesso modo indispensabile lo scambio fra progetti paralleli, anche molto diversi tra loro, ma comunque in grado di offrire stimoli di arricchimento e crescita. Giovanni Antonucci, saggista di pregio e vice presidente dell'Anct, ha approfondito l'aspetto della comunicazione, e fatto utilissimi confronti con il teatro in tv. Di grande interesse sono state anche le sue riflessioni sull'editoria. Marco De Marinis e Giuseppe Liotta, entrambi docenti del Dams di Bologna, hanno variamente articolato i loro interventi, fermo restando alcuni interrogativi di fondo: perché i rapporti tra teatro e università sono così saltuari, occasionali, disordinati? L'università può farsi promotrice, in diversa misura, di attività pratiche, ma non si preoccupa di formare attori e registi. Parimenti, può la cultura teatrale definirsi nella relazione tra più istituzioni? I teatri tendono a coinvolgere in modo strumentale gli intellettuali, ma non si preoccupano di creare una fitta rete di scambi finalizzata alla ricerca e alla formazione. «A che teatro giochiamo?», si è interrogato Liotta. Il teatro aggrega, dà slancio, produce relazioni dinamiche. Oggetto del teatro non è il teatro stesso ma il cambiamento, la ricerca è quindi essenziale. Occorre che l'università costruisca solide relazioni con quelle compagnie che non mirano ad un artigianato di consumo. È necessario essere attenti

alle variazioni, alla messa in gioco dei linguaggi del presente. Il convegno "Teatro, Università, Comunicazione", organizzato da Stefano Sole, ha messo in luce un obiettivo comune: quello di proseguire lungo la strada intrapresa, con nuovi appuntamenti e nuove esperienze di confronto. Valeria Ottolenghi

CORTI TEATRALI AL TEATRO VITTORIA DI ROMA - È nata

al Teatro Vittoria in Roma la prima edizione di corti teatrali. Ideata, diretta ed organizzata da Massimiliano Caprara e promossa dal direttore artistico del Teatro, Attilio Corsini, la rassegna si è svolta nel settembre scorso. Quattordici gli spettacoli presentati, tre a serata, con autori, attori e registi affermati ed emergenti. L'iniziativa ha ufficializzato una tendenza diffusa nel nuovo teatro romano: il corto teatrale. Un nuovo genere che del cortometraggio (il raffronto col cinema pare inevitabile) riprende la brevità e le dinamiche d'orchestrazione. Il corto comporta la sottrazione creativa degli elementi compositivi: ridotto il numero di attori e i mutamenti scenici, in primo piano balzano l'azione drammatica e l'interpretazione. Il pubblico, votando le rappresentazioni via via proposte, ha conferito ai "sei giorni" il colore del festival: in alcuni casi, una gara interattiva tra palco e platea. Per la categoria "miglior testo", si è affermato *Non camminare scalza* (due atti unici inseparabili) di Luciano Melchionna, regista oltreché autore. Per la "miglior recitazione" si sono segnalati Augusto Fornari, Paolo Giovannucci, e Vittoria Piancastelli con *Pescatori d'anime* di Pietro De Silva, regia di Claudio Insegno. Infine, come "migliore regista", Alessandro Fabrizi con *Per esempio tu eri rimasto piccolo/E anche noi* di Alessandro

Fabrizi e Luca De Bei, che una giuria presieduta da Aldo Nicolaj ha simbolicamente eletto "miglior corto teatrale 1a edizione". Alcuni corti sono in tournée per l'Italia. Nicoletta Campanella

CONCORSI

CONCORSO ITALIA - Il 28 febbraio è il termine ultimo per partecipare a "Concorso Italia" per video riguardanti le arti sceniche prodotti in Italia dal 1996. I materiali selezionati verranno proiettati nel corso di "Riccione TTV" e in tale occasione verranno designati i vincitori. Per essere ammessi alla

selezione inviare 2 copie VHS corredata di una documentazione (scheda tecnica, fotografie e/o diapositive, sinossi di circa cinque righe) a: Riccione TTV, viale Vittorio Emanuele II, 1 - 47838 Riccione (RN), Tel.: 0541/693384-608334, fax. 0541/693384-692124.

DRAMMATURGIA RELIGIOSA -

La Fondazione della Cassa di Risparmio di Piacenza e Vigevano ha deciso di bandire un concorso internazionale per nuovi testi drammatici ispirato ai valori della celebrazione dell'Anno Santo. I testi, da far pervenire in triplice copia entro dicembre 1998, posso-

Patalogo e Premi Ubu: addio o arrivederci?

Premi Ubu e il Patalogo hanno compiuto vent'anni. La festa, che negli ultimi anni si era svolta tra gli stucchi dorati della Villa Comunale di Milano e gli spazi della Scuola d'Arte drammatica "Paolo Grassi", è quest'anno ritornata alla sua sede originaria, il Salone Pier Lombardo, oggi Teatro Franco Parenti. Non solo. La manifestazione - che di solito aveva luogo nel tardo pomeriggio ed era caratterizzata da un cerimoniale asciutto - è stata arricchita di nuovi riconoscimenti, spostata in orario serale e condotta come un piccolo galà, con tanto di pianista e di presentatori-intrattenitori (Antonio Rezza e Melania Giglio). Franco Quadri, introducendo la serata, ha annunciato che, con quest'anno, si è chiusa l'era Patalogo-Premi Ubu: «molti obiettivi raggiunti, di cui sentirsi soddisfatti e appagati; grande, eccessivo dispendio di energie per tutti coloro che ci lavorano». Una decisione difficile e dolorosa, che ci auguriamo sia solo uno sfogo temporaneo. Questi i premiati della ventesima edizione: Giulio Cesare della Societas Raffaello Sanzio (spettacolo dell'anno), Massimo Castri per *Il ritorno dalla villeggiatura* e *La ragione degli altri* (migliore regia), Maurizio Balò per *Il ritorno dalla villeggiatura* (migliore scenografia), Sandro Lombardi per *Cleopatra* (miglior attore), Elisabetta Pozzi per *Il lutto si addice ad Elettra* (miglior attrice), Massimiliano Spezzani e Giuseppe Battiston per *Petito Strenge* (migliori attori non protagonisti), Silvia Pasello per *Macbeth Horror Suite* (migliore attrice non protagonista), Francesco Sframeli (nuovo attore), Spiro Scimone (nuovo autore), Quartett di Heiner Müller (migliore spettacolo straniero). I Premi Speciali sono, invece, stati assegnati a *Barboni* di Pippo Delbono, al Festival Intercity di Laboratorio Nove, a Marco Martinelli per *All'Inferno!*, e a Franco Scaldati per *La locanda invisibile*. Arrivederci al prossimo anno! C.C.

QUEST'ANNO NIENTE IDI

Difficoltà di ordine economico non consentono attualmente il tradizionale svolgimento dei Concorsi IDI 1998 con l'avvio delle consuete procedure di Bando e di raccolta dei testi.

Si confida tuttavia che l'attuale impegno porti a diramare quanto prima nuovi bandi per una rinnovata qualificazione dei concorsi destinati agli autori italiani contemporanei.

Roma, 12 novembre 1997

Il Commissario straordinario
Dr. Modestino Spagnuolo

no essere scritti in italiano, inglese, francese, portoghese, russo, spagnolo, tedesco. Una commissione internazionale decreterà i testi vincitori. Oltre a un premio in denaro le opere verranno rappresentate nel corso dell'anno 2000. Per informazioni: Concorso internazionale di drammaturgia religiosa c/o Istituto "T. Gerini" - via Tiburtina, 996 - 00156 Roma.

CONCORSO DI DANZA - Il 1° aprile è il termine ultimo per presentare domanda di ammissione al Concorso internazionale di danza Città di Rieti diviso in tre sezioni: danza classica, danza moderna, (categoria juniores: candidati di età compresa dai 14 ai 18 anni, categoria seniores: candidati di età compresa dai 19 ai 24 anni), composizione coreografica: nessun limite di età. Fare riferimento a: Comune di Rieti, Concorso internazionale di danza "Città di Rieti" - piazza Vittorio Emanuele II - 02100 Rieti - tel.: 0746/483985-287223, fax: 0746/200080.

PREMIO "ODDONE CAPPELLINO" - Scade il 30 aprile il concorso riservato ad autori di età inferio-

Magna Grecia Festival

Sul mito premio a tema fisso

L'Associazione Magnagrecia Festival 2000 e la Provincia di Taranto, promuovono un premio a cadenza annuale, riservato a nuovi testi teatrali, inediti e mai rappresentati. Ogni edizione affronterà un tema specifico attinente al mito. La partecipazione al Premio è aperta a qualsiasi creazione originale per la scena, teatro-danza compreso. Per la prima edizione 1998 la riflessione tematica è *Eros e Psiche*. Non ci sono limiti di età e nazionalità per partecipare al Premio, e non vengono posti limiti di ambientazione e di scrittura.

La giuria, presieduta da Tato Russo, è composta dall'Assessore alla Cultura della Provincia di Taranto, Filippo Amoroso, Roberto Barbolini, Enrico Fiore, Giulio Nascimbeni, Ugo Ronfani, Umberto Simonetta, Attilio Stazio.

Al testo vincitore un premio di L. 5.000.000 e la messa in scena durante il Magna Grecia Festival 1999 di Taranto.

Le opere, in otto copie, vanno inviate entro il 30 aprile alla Segreteria del Premio Magna Grecia. c/o Teatro Bellini - via Conte di Ruvo, 14 - 80135 Napoli - tel.: 081/5491266, fax: 081/5499656. ■

re a quarant'anni per testi teatrali della lunghezza massima di 60 cartelle. Inviare le opere, corredate di curriculum alla Segreteria del Premio "Oddone Cappellino", presso il Comune di San Raffaele Cimena, via Ferrarese, 16, 10090 San Raffaele Cimena. Ente organizzatore: Festival delle Colline Torinesi, tel. e fax: 011/8127551.

CORSI E SEMINARI

VERSO DECROUX - Si è tenuto a Latina, organizzato dalla compagnia Opera Prima, "Dalla tecnica della Commedia dell'Arte al mimo corporeo di Decroux", seminario con Francesco Gigliotti, attore, regista e docente Dams dell'università della Calabria.

WOYZECK DÀ LO SPUNTO - Parallelemente alle rappresentazioni di *Woyzeck*, l'Arena del Sole ha dato vita a un seminario, aperto anche a disabili, su testi di Büchner, diretto dal regista Nanni

solo la crescita artistica dei partecipanti, ma anche la creazione di un collegamento con il mondo del lavoro; pertanto, a conclusione del periodo di studio, si aprono per i corsisti prospettive di inserimento lavorativo in produzioni teatrali.

LABORATORI DEL LIVING - Prossimamente a Riccione attività di laboratorio del Living Theatre. Alcuni attori della storica formazione condurranno a febbraio una sei giorni finalizzata alla messinscena di una nuova versione dello spettacolo *Mysteries and smaller pieces*, ad aprile, invece, workshop con Judith Malina e Hanon Reznikov.

CORSO CON VASSILEV - È stato creato da Atelier della Costa Ovest, con il contributo della



Garella, e dai coreografi Michele Abbondanza e Antonella Bertoni. Il lavoro è sfociato in rappresentazioni pubbliche.

RONCONI PERFEZIONA - Ha preso il via il corso di perfezionamento per giovani attori diretto da Luca Ronconi e organizzato dal Teatro di Roma. Docenti: Nikolaj Karpov, Alfredo Arias e Walter Malosti. Obiettivo del corso non è

Provincia di Livorno, la Regione Toscana e il Fondo Sociale Europeo, un progetto suddiviso in tre sezioni: corsi per attori e registi condotti da Anatolij Vassilev, corsi introduttivi alle scene elettroniche curati da Carlo Infante e Paolo Atzori e con la partecipazione di docenti della Kunsthochschule für Medien di Colonia e, in collaborazione con Tecform, un corso, tutto in svolgimento, diretto alla crea-

zione di capacità imprenditoriale in un'ottica di sviluppo regionale.

UNA DONNA FA LORCA - Sarà Yesenia Castillo a vestire i panni di Garcia Lorca nella commedia *Mi amante Federico: vida pasion y muerte de Federico Garcia Lorca contada por su amigo Salvador Dali* della Compagnia de teatro Euroamericano.

TEATRO MONDO

L'OMBRA - IL VOLO: LE DUE FACCE DELL'ODIN

Le due facce dell'Odin Teatret. L'una è più "popolare", sia perché rielabora il folklore, la clownerie, le parate da strada delle feste popolari, sia perché l'invenzione e

il ricorrere di personaggi fissi, il montaggio ordinato e la colonna sonora vivace e sofisticata la rendono più accessibile. In questa linea possiamo includere anche le dimostrazioni-spettacolo, a metà strada tra divulgazione e drammatizzazione di un progetto artistico che tende a coincidere con la vita e lo sviluppo personale. L'altra è la faccia "segreta", più densa di senso, concentrata e complessa, in apparenza meno lineare: esige spazi più piccoli, una capienza limitata, una maggior tensione estetica e stilistica, un maggior accumulo simbolico, un andamento rituale, liturgico.

"L'ombra - il volo", il festival "odiano" organizzato dal gruppo Daidalos di Palosco (Bg) e dal Laboratorio teatrale del Liceo scientifico di Cassano (Mi) in

novembre, ha avuto il merito di mostrarle entrambe, a un pubblico eterogeneo e non convenzionale. *Dentro lo scheletro della balena* è uno dei pochi spettacoli che valga la pena di definire "magici". Le due dimostrazioni-spettacolo, *Bianca come il gelsomino* e *I venti che sussurrano nel teatro e nella danza*, hanno affascinato un pubblico soprattutto di giovani. Molto bello, imbevuto di humour nero, è *Ode al progresso*: un brillante sberleffo al mito del progresso o, se si preferisce, la presa d'atto della sua inconsistenza.

Un'ultima nota sulla manifestazione, che ha coinvolto anche i comuni di Calcinato (Bg) e Palazzolo (Bs): nata dalla collaborazione di due piccole realtà periferiche e sostenuta dagli enti

locali, ha fornito un positivo esempio di decentramento culturale e dato prova della vitalità che si trova ai margini del circuito, da sempre *habitat* del "terzo teatro".
Pier Giorgio Nosari

INEDITO DI BRECHT - Prima mondiale a Berlino per *Judith de Shimoda*, commedia inedita di Brecht ispirata a *L'histoire de la putain des étrangers Okichi* di Yamamoto. Si è trattato di una coproduzione Berliner Ensemble e la cooperativa italiana Fabbrica dell'attore.

SCIMONE A LONDRA - È andata in scena, all'International Playwriting Festival presso il Warehouse Theatre di Londra, *La Festa*, di Spiro Scimone. L'opera aveva ricevuto il Premio Candoni Arta Terme.



SCUOLA EUROPEA di DANZA e di TEATRO - TEATRO CARCANO

diretta da ALDO MASELLA

Milano 20122 - C.so di Porta Romana 63 Telefax 59902556

Gli allievi e la loro attività

MARISA MONTI - Diplomata 1995

Una contadina: La Giara

La Giornalista: I Discorsi di Lisia - Teatro Carcano

Compagnia Naz. Operetta - Tournèe nazionale

Spots pubblicitari



CATIA LONGHI - Diplomata 1996

Gna Tana: La Giara - 2a Storica

Morte di una Regina Cabaret: Tv rete 6 -

Tirocinio di docenza - Teatro Carcano

Puck: Sogno di una Notte d'Estate



MARIA ANGELA GRANELLI - Diplomata 1996

Cabaret: Cenacolo della Commedia - Pianengo (Cr)

Cabaret: Tv Rete 6 - Storica: Morte di una Regina

Elena: Sogno di una Notte d'Estate - Teatro Carcano



BARBARA FEDERICO - Diplomata 1997

Miep Gies: Il Diario di Anna Frank - Teatro Carcano

Geltrude: Grovigli - Teatro Piccola Commedia

Popova: L'Orso - Teatro Greco - Cenacolo Commedia



IRENE STANGALINI - Diplomata 1997

Ruoli: Video Clips Nevermind - La Casa dei Pazzi

Vari spots - Protagonista: Dritti al Cuore (Danza)

Talk Show: State Bboni - Attrice danzatrice: Coppia

Cabaret: Cenacolo della Commedia



MARCO VERGANI - Recitazione 3o

Ruoli: Mercutio in Romeo e Giulietta -

Peter van Daan: Il Diario di Anna Frank

Attore ospite: Macbeth - Allievi Scuola P. Grassi

Teatro F. Parenti



Compagnia professionale di Danza - Compagnia I Giovani del Carcano
I supporti musicali sono curati dall' Italian Music Company - Milano

UILT

Formazione e insegnamento:
il teatro di base va a scuola

a cura di Chiara Angelini

Tra i settori in cui il teatro di base si muove e si sperimenta, quello delle attività didattico-formative occupa oggi uno spazio considerevole, affiancandosi e spesso integrandosi con quello tradizionale e ben più visibile della produzione di spettacoli.

Il dato è doppiamente significativo in quanto espressione da un lato della volontà delle compagnie di fondare la propria esperienza teatrale su solide basi teorico-pratiche e su una crescita costante del proprio bagaglio culturale ed artistico, che attenui, quando non definitivamente annulli, quell'aura di pressapochismo e quell'approccio appassionato ma pur sempre acriticamente ed esclusivamente emozionale che ha in passato identificato il teatro amatoriale. Questa volontà di emancipazione e di riconversione si esplica nell'attività formativa fatta di seminari, stages, corsi, contatti con il teatro professionistico, e frequentazioni con la cultura universitaria. D'altro lato è altrettanto diffuso da parte di operatori teatrali il lavoro di sensibilizzazione, educazione, promozione della cultura teatrale attraverso attività rivolte all'esterno. Il settore Scuola, ad esempio, che sta conoscendo un rilancio a seguito del riconoscimento ministeriale circa l'importanza dell'educazione in materia di spettaco-

lo, è da tempo un terreno prediletto e privilegiato.

Senza entrare nel merito di quanto e come sarebbe opportuno disciplinare un settore, di cui si ribadisce l'importanza senza però inventarne gli strumenti e le risorse esistenti e senza precisare linee-guida che forniscano indicazioni chiare in materia, non si può non riconoscere il dovere di offrire formatori in grado di assolvere, concretamente e con competenza, il proprio compito. Il che, in altre parole, significa: non sfruttiamo il caos vigente in materia come copertura per personali inadeguatezze e come humus per la crescita e lo sviluppo di progetti all'insegna della "malformazione", improvvisando esperti, corsi, programmi.

La Uilt, attraverso i gruppi ad essa afferenti, attua ogni anno un proprio circuito scolastico fatto di rassegne per i ragazzi, dibattiti, prove aperte, lezioni teoriche, laboratori, ecc.. La professionalità e l'efficacia di questi interventi è ovviamente determinata dalla serietà e dall'esperienza dei singoli operatori e, non ultimo, dalla credibilità, dal clima e dal rapporto che gli stessi sono in grado di instaurare con i loro interlocutori. Al di là delle variabili individuali, la Uilt offre al suo interno strutture qualificate per la preparazione professionale di operatori esperti in discipline tea-

trali destinate alle attività scolastiche e di animazione. Tra queste, il Centro di ricerche teatrali del Comune di Fagnano Olona (VA) ha istituito la Scuola civica di Teatro, Musica ed Arti visive (tel. 0331/611370) diretta da Gaetano Oliva, già direttore artistico del Laboratorio teatrale Gulliver di Gallarate e assistente presso la facoltà di Scienze dell'Educazione dell'università Cattolica di Milano. L'iniziativa si propone di fornire un tipo di formazione che, attraverso un approccio interdisciplinare, dia la possibilità di acquisire conoscenze teoriche e abilità operative nel campo del teatro educativo. I corsi prevedono tre indirizzi: animazione teatrale, teatro-danza, linguaggio audiovisivo, articolati in lezioni teorico-operative, esercitazione, esperienze guidate, tirocini in ambito scolastico ed associativo, oltre a seminari e stages estivi. La Scuola di Fagnano Olona, iscritta alla Uilt, è un segnale di come oggi non sia veramente più giustificata l'approssimazione trincerata dietro il paravento del "fai da te".

notiziario

LA SCENA DEL DIALETTO - Si è tenuto ad Alba (CN) presso il locale teatro il 12° Convegno teatrale nazionale che ha messo a fuoco il

tema della rinascita delle parlate locali e del teatro dialettale. Il dibattito è stato preceduto dalle relazioni di Quinto Romagnoli, consigliere nazionale Uilt e di Vittorio Sivera, consigliere dell'Associazione Sipari del Piemonte, che dal 1986 si occupa della valorizzazione di tutte le forme espressive della cultura del Piemonte attraverso rassegne, concorsi teatrali e letterari, corsi, ecc..

TRENTO PER DUE - Attivissima la città di Trento che ha concluso in contemporanea ben due rassegne: il Trento Teatro Festival, la cui giuria presieduta da Luigi Lunari, ha premiato la coproduzione delle compagnie O. Calabresi e Gruppo Te.Ma. di Macerata in *Woyzeck* di Büchner e la rassegna Palcoscenico Trentino - Premio Mario Roat, riservata a compagnie regionali, con prevalenza di spettacoli in vernacolo tra i quali si è segnalato *Sen tutti paroni* di Piraino, messo in scena da La Logeta di Gardolo.

WOYZECK PIGLIATUTTO - A Pescia (PT), organizzato dal Comune e dalla Proloco, si è concluso il "Festival nazionale di Teatro amatoriale Città dei Fiori" che ha premiato, ancora una volta, il *Woyzeck* delle compagnie Calabresi e Te. Ma. di Macerata.

FESTIVAL A GORIZIA - L'Associazione Terzo Teatro di Gorizia ha chiuso con successo la VII edizione del Festival "Castello di Gorizia" che ha visto in scena alcune tra le più consolidate compagnie nazionali non professio-

stiche alle quali sono andati, a diverso titolo ma con una quasi salomonica equità, i premi della giuria, a conferma dell'imbarazzo della scelta di fronte a proposte qualitativamente impeccabili. Il "Trofeo Castello di Gorizia" è stato assegnato a La Barcaccia di Verona per *I rusteghi* di Goldoni.

RASSEGNA A CASALE - Il Teatro Municipale di Casale Monferrato, che all'eleganza dell'edificio storico unisce la funzionalità e modernità di palcoscenico e una programmazione artistica di rilievo, apre con il 1998 le porte alla prima rassegna nazionale di Teatro di Base.

CONCORSO PER ATTORI - A indiscutibile conferma della vitalità e del successo della proposta, il Laboratorio di promozione e produzione teatrale di Novi Ligure (AL) ha realizzato, a fine anno, la seconda edizione del "Concorso per attori monologhetti", un vivace e stimolante banco di prova per attori e attrici di qualunque età e provenienza. Inalterato anche il regolamento che prevede ripetute selezioni e una valutazione finale di un'apposita giuria e del pubblico presente.

UILT ON LINE - Dal 1° ottobre 1997 la Uilt ha inaugurato un proprio sito Internet. Un segnale in più dell'interesse che la Uilt ha per la promozione e il supporto organizzativo e operativo delle proprie compagnie.

LICEO DELLA COMUNICAZIONE - A partire dall'anno scolastico 1998-99, prenderà avvio presso l'Istituto Santa Caterina di Biella il Liceo della Comunicazione. Il corso di studi, quinquennale, prevede un indirizzo dedicato allo spettacolo: teatro, cinema, radio-Tv e musica.

REPERTORIO E SPECIALIZZAZIONE: CROCI E DELIZIE DEL "FAI DA TE"

di Eva Franchi

Qualcuno auspica la specializzazione delle rassegne: il proposito sarebbe ottimo se non fosse irrealizzabile. Qualche rassegna o qualche festival specialistico può anche trovare spazio e ragione d'esistere, ma la diversificazione tematica non può e non deve essere imposta. Soprattutto non può diventare obbligatoria. E ancora: siamo proprio sicuri, per esempio, che il pubblico accorra numeroso, travolto da gioiosa emozione, per vedersi rifilare otto o dieci commedie pastorali del Cinquecento offerte in produzione di massa? E chi sarà così matto da metterle in scena? Non si tenti di spacciare per specialistico un festival del teatro straniero, perché tale tipo di scelta è oggi la normalità più ovvia, più banale e più sfruttata. Nelle pieghe più o meno recondite delle varie proposte si aggira il consueto e perdente asso nella manica chiamato "teatro italiano contemporaneo". Una sorta di pallido fantasma: un prodotto quasi inesistente, privo di "mercato". Perché i potenti del teatro - pardon - del "nostro" teatro l'hanno confinato nel limbo dell'insignificanza e della nullità. E hanno convinto il pubblico di non andare a vederlo perché non esiste. E il pubblico non ci va. Non ci vanno neppure le scolaresche perché gli insegnanti prediligono i classici riservando il loro interesse a Goldoni e Pirandello. E il Nobel a Dario Fo allargherà l'orizzonte? Può darsi, ma è prudente non coltivare illusioni. Va riconosciuto agli Amatori di aver difeso ad oltranza la produzione italiana, ma poi si sono arresi alle esigenze di cassa e la stanno abbandonando mentre si fa strada, tra loro, la pericolosa abitudine della drammaturgia nazionale "fai da te" che complica il discorso e intorbida le acque. Scrivere per il teatro è un libero atto creativo che chiunque ha il diritto di svolgere, ma la drammaturgia professionale è una durissima disciplina di accesso difficile, che richiede dedizione, esperienza, rigore, esercizio costante, possibilmente anche talento specifico come per la letteratura, la musica, la pittura o per le altre arti. Da qualche anno è in vistosa crescita il fenomeno del gruppo che si scrive il copione in casa nutrendo la convinzione piuttosto ingenua di effettuare un'esperienza rivoluzionaria: si prende un romanzo o un racconto, si fa la drammatizzazione di qualche brano, si aggiunge qualche canzonetta o qualche bel coro oppure si elabora lì per lì una commedia nuova nuova come fosse la faccenda più normale del mondo. Nei casi più inquietanti si riscrive un autore - si chiami pure Shakespeare o Molière - considerato arcaico e non più all'altezza dei tempi. Non mi permetto di trovare da ridire, anzi. Ognuno fa quel che crede, quel che vuole, quel che può. E questo tipo d'attività ha certamente effetti salutari per la crescita di un gruppo se contenuto ragionevolmente nell'ambito dell'esperienza, dell'esercitazione, ma senza ignorare il suo insuperabile limite di recettività culturale e territoriale. La drammaturgia, quella vera, è un'altra cosa. Detto questo ogni grup-

po ha la sacrosanta libertà di scegliere il repertorio che più ritiene congeniale alla sua struttura: aiutare gli Amatori ad allargare la cerchia delle loro conoscenze è opera benemerita, ogni tentativo di condizionare quel repertorio è un piccolo atto di violenza antidemocratica. ■

notiziario

25 ANNI IN TE.MA. - Il gruppo Te.Ma. compie venticinque anni. Nasce fra il '72 e il '73 con lo scopo di sviluppare, attraverso il teatro, i temi sociali del "dopo '68" e si propone come centro culturale polivalente. Allestisce spettacoli, promuove corsi di formazione, vanta un'assidua presenza a tutte le più importanti manifestazioni nazionali e internazionali. Con *Woyzeck* di Büchner (realizzato insieme alla compagnia O. Calabresi) ha vinto il festival di Pesaro '96. In questa stagione ha prodotto *Antigone* di Sofocle.

RASSEGNA A S. GIOVANNI LUPATOTO - Al Teatro Astra è in corso, fino a marzo, la dodicesima Rassegna teatrale organizzata dal gruppo Il canovaccio guidato da Gianni Franceschini. In palcoscenico si alternano professionisti e filodrammatici in un proficuo e redidizio spirito di collaborazione.

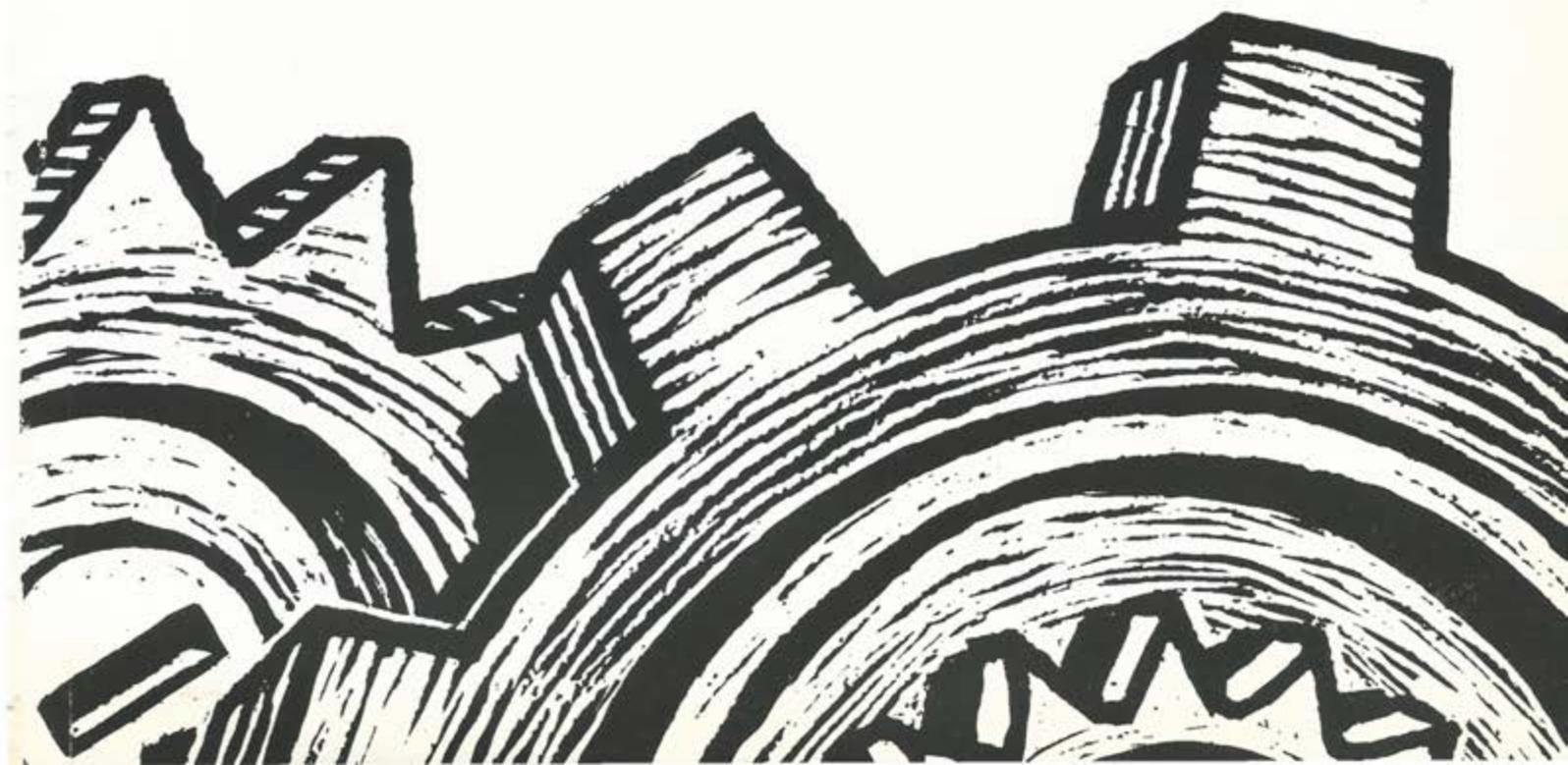
PREMIO G. TOTOLA - È stata indetta la quinta edizione del "Premio Giorgio Totola" che avrà luogo presso il Teatro Complay nel maggio 1998. Informazioni: Comune di Verona - Settore Cultura - P.za Bra 1 - 37100 Verona - Tel. 045/8077202.



LE MECCANICHE DELLA COMUNICAZIONE SU HYSTRIO DIVENTANO LE MECCANICHE DEL TEATRO

La Ditta: la comunicazione pubblicitaria sul teatro e per il teatro.

Via Paolo Giovio 14 - 20144 Milano
Tel 02-462552 - Fax 02-462362



NOVITÀ ASSOLUTA
SU CD



RICORDI

GRANDI INTERPRETAZIONI

DI PREZIOSE RARITÀ DELL'OPERA ITALIANA



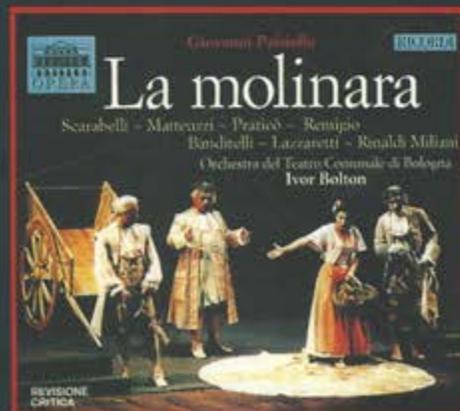
RFCO 2021 (3CD)



74321356132



74321515442 (2CD)



74321405862 (2CD)



74321405872



74321551092 (2CD)

BMG
BMG RICORDI S.p.A.