

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

HY

speciale
FESTIVAL del
TEATRO d'EUROPA

1

dossier

TEATRO ELISEO

I nuovi teatri
Addio a Costa e Bertani
teatromondo critiche
testi società teatrale

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo



PREMIO HYSTRIO alla vocazione per giovani attori

15-16-17 giugno 2000
Teatro Litta - Milano

Dopo il successo della prima edizione milanese, ritorna il **Premio alla Vocazione per giovani attori**, che si svolgerà al Teatro Litta nei giorni 15-16-17 giugno 2000.

Il Premio è destinato a giovani attori entro i 27 anni, allievi o diplomati presso Scuole di Teatro ma anche autodidatti, che dovranno affrontare un'audizione di fronte a una giuria altamente qualificata composta da direttori di Teatri Stabili, pubblici e privati, e registi.

Il Premio consiste in due borse di studio da 3 milioni ciascuna per i vincitori del concorso (una per la sezione maschile e una per quella femminile) e in una borsa di studio di perfezionamento intitolata a Gianni Agus.

IL BANDO

Le domande di iscrizione al Premio alla Vocazione, inoltrate dalle Scuole o dai singoli allievo o ex allievi, devono pervenire alla direzione di **Hystrio (viale D. Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02-400.73.256, fax 02-48.700.557)** entro il 1° giugno 2000 corredate della seguente documentazione:

a) un breve curriculum, **b)** una foto, **c)** l'attestazione di frequenza o il certificato di diploma della scuola, **d)** la fotocopia di un documento d'identità, **e)** indicazione di titolo e autore del brano scelto per l'audizione, nonché di un eventuale testo di riserva.

Il brano, della durata massima di dieci minuti e ridotto a monologo, può essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale.

Anche per le pre-selezioni, riservate a giovani aspiranti attori che, pur sprovvisti di diploma di scuola di teatro, ritengano di essere in possesso di requisiti tali da giustificare una loro audizione, la domanda e la documentazione, come sopra, devono essere inviate alla direzione di **Hystrio**.

L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al concorso è il 1973. La quota d'iscrizione è di L. 25.000 per spese di segreteria (da versarsi il giorno dell'audizione).

editoriale	Nel 2000 con tre fool	3
nuove scene	Il teatro si fa spazio: censimento d'inizio millennio dei nuovi luoghi dello spettacolo - Il Nuovo Teatro Comunale di Bolzano - Il Teatro India di Roma - Emilia Romagna: il Teatro delle Passioni di Modena, le nuove sedi di Teatri di Vita e del Teatro Testoni a Bologna - di <i>Anna Ceravolo, Massimo Bertoldi, Antonella Melilli, Massimo Marino</i>	4
exit	Orazio Costa, un maestro dimenticato - Odoardo Bertani: un'invincibile passione teatrale - di <i>Alessandra Ghiglione, Renzia D'Inca, Ugo Ronfani</i>	12
speciale festival	All'est! All'Est!: tutti gli spettacoli del Festival del Teatro d'Europa organizzato dal Piccolo Teatro di Milano - di <i>Ivan Groznoj, Ugo Ronfani, Claudia Cannella, Massimo Marino, Anna Ceravolo, Roberta Arcelloni, Pier Giorgio Nosari, Domenico Rigotti</i>	16
dossier	L'Eliseo di Roma: un secolo di teatro - In principio era Apollo: i primi decenni - Vincenzo Torraca impresario per caso - Quelle "Stanze" al terzo piano - Cervi-Pagnani-Morelli-Stoppa: la prima (semi)stabile italiana - Luchino il rbdomante: le regie di Visconti - Eduardo: quarant'anni in via Nazionale - Da Parigi a Roma sola andata: gli stranieri all'Eliseo - E i Giovani trovarono casa: il debutto della compagnia De Lullo-Falk-Guarnieri-Valli - Il Piccolo a Roma: comunisti e milanesi sbarcano all'Eliseo - Gli ultimi vent'anni: mattatori alla riscossa (e il pubblico ci sta) - Scaparro: Roma e l'Europa per l'Eliseo del 2000 - di <i>Maurizio Giammusso, Paolo Emilio Poesio, Pierfrancesco Giannangeli, Renzo Tian, Gastone Geron, Ettore Zocaro, Stefania Maraucci, Aggeo Savioli, Antonio Audino, Maria Grazia Gregori, Paolo Petroni, Ugo Ronfani</i>	26
teatromondo	I 35 anni dell'Odin Teatret di Eugenio Barba - New York: il nuovo spettacolo di Meredith Monk - Londra: <i>full immersion</i> nel teatro di Beckett - di <i>Giovanna Checchi, Alessandra Nicifero, Laura Musso Santini</i>	58
nati ieri	Tour nell'Italia dei nuovi gruppi, seconda tappa: il Gruppo di lavoro Masque Teatro - di <i>Serena Sinigaglia</i>	64
humour	Foyer - di <i>Fabrizio Caleffi</i>	67
teatro di figura	Il premio "Pulcinella d'oro" a Bari - Recensioni - di <i>Giovanna Verna e Massimo Marino</i>	68
teatroragazzi	Il simposio internazionale della Scuola dell'Infanzia di Reggio Emilia - Vetrina Europa a Parma - di <i>Valeria Ottolenghi e Pier Giorgio Nosari</i>	69
teatrodanza	O Dido: il ritorno a Roma di Pina Bausch - William Forsythe a Palermo - di <i>Paolo Ruffini e Roberto Giambone</i>	70
critiche	Goethe protagonista dell'autunno teatrale - Pro & Contro: <i>Zio Vanja</i> secondo Tiezzi - Tutte le recensioni della prima parte della stagione	72
biblioteca	Le novità editoriali - a cura di <i>Manilena Roncará</i>	96
testi	<i>Bonsai</i> , di Luigi Salciarini, Premio speciale Unire-Opera segnalata al Premio "Eduardo De Filippo" 1999 - <i>Il canto dell'allodola</i> , di Eva Franchi	98
la società teatrale	Tutta l'attualità nel mondo teatrale - Uilt - Teatro amatoriale - a cura di <i>Anna Ceravolo</i>	126
in copertina	Eliseo: un secolo di teatro, acrilico di Ferenc Pintér, 1999.	

Punti vendita di Hystrio



ANCONA

Feltrinelli - C.so G. Garibaldi, 35 - tel. 071/2073943

BARI

Feltrinelli - Via Dante, 91/95 - tel. 080/5219677

BENEVENTO

Libreria Masone - V.le dei Rettori, 73 - tel. tel. 0824/317109

BOLOGNA

Feltrinelli - P.zza Ravegnana, 1 - tel. 051/266891
Feltrinelli International - Via Zamboni, 7/B - tel. 051/268070

BRESCIA

Feltrinelli - Via G. Mazzini, 20 - tel. 030/3776008

CATANIA

Ricordi Mediastores - Via Sant'Eupilio, 38 - tel. 095/310281

FERRARA

Feltrinelli - Via G. Garibaldi, 30 - tel. 0532/248163

FIRENZE

Feltrinelli - Via Cerretani 30/32 R - tel. 055/2382652
Libreria Marzocco - Via Martelli, 24/R - tel. 055/282874

GENOVA

Feltrinelli - Via XX Settembre, 233 - tel. 010/540830
Feltrinelli - Via P.E. Bensa, 32/R - tel. 010/207665

MESTRE

Feltrinelli - P.zza XXVII Ottobre, 80 - tel. 041/940663
Ricordi Mediastores - c/o Centro Commerciale Le Barche - P.zza XXVII Ottobre - tel.041/950791

MILANO

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175
Feltrinelli Baires - C.so Buenos Aires, 20 - tel. 02/29531790
Feltrinelli Duomo - Via U. Foscolo 1/3 - tel. 02/86996903
Feltrinelli Europa - Via Santa Tecla, 5 - tel. 02/86463120
Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/76000386
Feltrinelli Sarpi - Via P. Sarpi, 15 - tel. 02/3490241
Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel. 02/86451730
Marco Sedis - Galleria Passarella, 2 - tel. 02/76023315
Marco - Via C. Menotti, 2/a - tel. 02/76110500
Mondadori - Corsia dei Servi, 11 - tel. 02/76005832
Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101

MODENA

Feltrinelli - Via C. Battisti 13/23 - tel.

059/218188

NAPOLI

Feltrinelli - Via San Tommaso d'Aquino, 70/76 - tel. 081/5521436

PADOVA

Feltrinelli - Via San Francesco, 14 - tel. 049/8754630

PALERMO

Feltrinelli - Via Maqueda, 459 - tel. 091/587785

PARMA

Feltrinelli - Via della Repubblica, 2 - tel. 0521/237492

PESCARA

Feltrinelli - C.so Umberto, 5/7 - tel. 085/295288

PISA

Feltrinelli - C.so Italia, 50 - tel. 050/24118

PORDENONE

La Rivisteria - P.zza XX Settembre, 23 - tel. 0434/20158

REGGIO EMILIA

Libreria Vecchia Reggio - Via C.S. Stefano, 2/F - tel. 0522/453343

ROMA

Feltrinelli Argentina - L.go Torre Argentina, 5 - tel. 06/68803248
Feltrinelli Babuino - Via del Babuino, 39/40 - tel. 06/36001891
Feltrinelli Orlando - Via V.E. Oriando, 84/86 - tel. 06/484430

SALERNO

Feltrinelli - P.zza Baraccano, 5 - tel. 089/253631
Ricordi Mediastores - C.so Vittorio Emanuele, 131/3 - tel. 089/230889

SARONNO

S.E. Servizi Editoriali - C.so Italia, 29 - tel. 02/9602287

SIENA

Feltrinelli - Via Banchi di Sopra, 117 - tel. 0577/44009

TORINO

Libreria Comunardi - Via Bogino, 2 - tel. 011/8170036
Feltrinelli - P.zza Castello, 9 - tel. 011/541627

TRENTO

La Rivisteria - Via San Vigilio, 23 - tel. 0461/986075

TRIESTE

Indertat - Via Venezian, 7 - tel. 040/300774

VARESE

Marco Sedis - C.so Matteotti 2/A - tel. 0332/288912

VERONA

Libreria Rinascente - Corte Farina, 4 - tel. 045/594611

Rivista fondata da Ugo Ronfani

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

Direzione - redazione: Roberta Arcelloni, Claudia Cannella (responsabile), Ivan Groznoj Canu (art director), Anna Ceravolo.

Redazione: Pierachille Dolfini, Mariena Roncarà.

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Collaboratori: Paola Abenavoli, Chiara Angelini, Antonio Audino, Massimo Bertoldi, Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Nicoletta Campanella, Mirella Cavaggio, Giovanna Checchi, Renzia D'Inci, Eva Franchi, Franco Gamero, Gastone Geron, Alessandra Ghiglione, Gigi Giacobbe, Roberto Giambone, Maurizio Giannusso, Pierfrancesco Giannangeli, Maria Grazia Gregori, Paolo Guzzi, Maria Chiara Italia, Giuseppe Lotta, Ilaria Lucari, Stefania Maraucci, Massimo Marino, Laura Meini, Antonella Meilli, Simona Morgantini, Laura Musso Santini, Alessandra Nicifero, Pier Giorgio Nosari, Valeria Ottolenghi, Paolo Petroni, Angelo Pizzuto, Paolo Emilio Poesio, Gianni Poli, Domenico Rigotti, Paolo Ruffini, Danilo Ruocco, Luigi Salciarini, Aggeo Savio, Serena Sinigaglia, Ubaldo Soddu, Alessandro Tacconi, Francesco Tei, Renzo Tian, Giovanna Verna, Ettore Zocaro.

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

E-mail: hystrio@srf.it

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

Pellicole: CSE S.r.l., Via Cola di Rienzo, 26, 20144 Milano.

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. 50.000 - Estero L. 60.000 Versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

Un numero L.14.000, arretrati L. 28.000.

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

Nel 2000 con tre fool

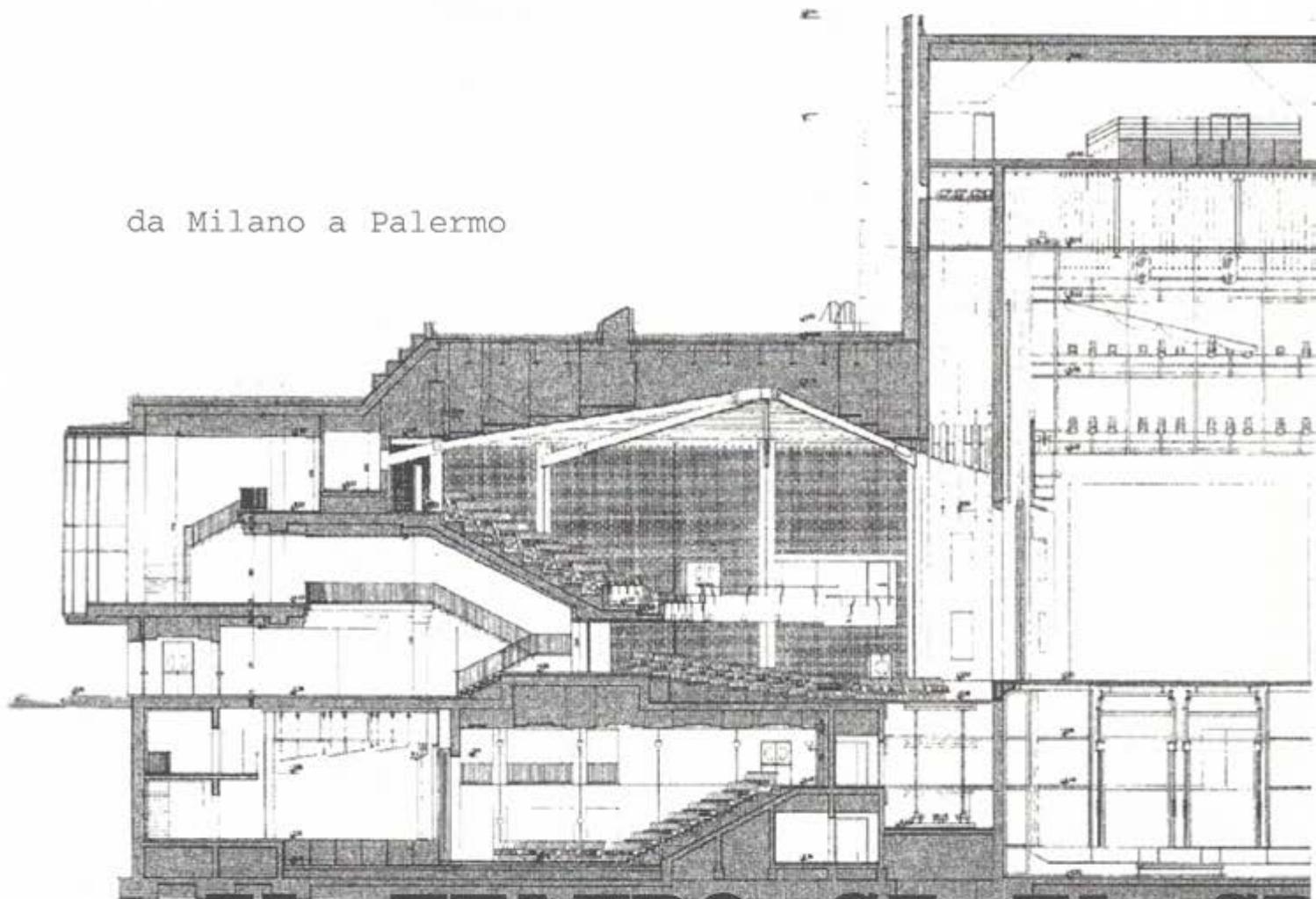
Non mancava molto che **Pupella Maggio** oltrepassasse il Novecento e spingesse quel suo sguardo di madre "dolorosa" e sommessamente tenace nel nuovo millennio. Ma l'attrice napoletana ha capito che era meglio andarsene col proprio secolo, quello che contava solo pochi anni più di lei, e che chi aveva messo piede al mondo prima delle due guerre aveva poco a che fare con il Duemila, una data che alla sua generazione evocava scenari fantascientifici. Ve l'immaginate una come Pupella, che doveva il suo nome all'aver debuttato in teatro all'età di due anni legata in uno scatolone come una pupata (una bambola) in una commedia di Scarpetta, che si avventura nel terzo millennio? Si sarebbe sentita un'estranea, una presenza anacronistica trascinata lì da una macchina del tempo. Basta guardare alla sua vita tutta quanta consumata sul palcoscenico per sentirne subito il sapore da teatro all'antica italiana, con in più l'inconfondibile tratto napoletano, un mondo già da tempo scomparso ma del quale l'ex cantante, ballerina, attrice di sceneggiate e di operette diventata interprete di straordinaria modernità, ci faceva giungere gli estremi bagliori. Poco prima di Pupella, si era arrestato nel vecchio secolo anche **Orazio Costa**, lo schivo e aristocratico regista che aveva dedicato lunga parte della sua vita a insegnare a diventare attori, a essere quel che la minuta artista napoletana era fin dalla nascita per diritto di famiglia. A ben guardare abbiamo lasciato alle nostre spalle due anime importanti, opposte e parallele della scena italiana: la figlia d'arte dalle radici plurisecolari con una sapienza naturale che della vita dei comici condivide miseria e nobiltà e il filologo amante della letteratura e della poesia che guarda alle tante diverse esperienze riformatrici dei maestri del teatro europeo e vorrebbe farsi artefice di una nuova sacra ritualità dell'evento spettacolare.

Eccoci dunque nel XXI secolo. Una lunga fase della nostra storia teatrale si chiude forse definitivamente. Ci dicono che secondo i tarocchi il numero due corrisponde alla Papessa, simbolo dell'intuizione femminile e dominatrice dell'acqua, elemento di conduzione e purificazione, mentre lo zero rappresenta il Matto, figura che volge le spalle al passato e si avvia senza paura verso il futuro. Ma con un fagotto legato a un bastone. Lì ha messo l'essenziale e lo porta sempre con sé, ciondolante sulla schiena. Beh, che ne dite? C'è niente di meglio per il teatro che affrontare il futuro in compagnia di tre fool? **HY**



... e nel prossimo numero: dossier dedicato a Eduardo De Filippo nel centenario della nascita, con 8 schede a colori da staccare e conservare sul grande autore-attore e sul teatro napoletano di ieri e di oggi; i testi vincitori dei Premi "Teatro Totale" ed "Enrico Maria Salerno"; intervista a libera mente, terzo appuntamento con i giovani gruppi della scena italiana.

da Milano a Palermo



IL TEATRO SI FA SP

di Anna Ceravolo

Il giro di boa del millennio sta alle sale teatrali come Pasqua sta alle uova. È tutto uno schiudersi per la penisola (ma anche oltre confine: il Liceu di Barcellona, il Teatro di Tolosa, il Chatelet di Parigi...). È vero, pare che il pubblico sia leggermente aumentato negli ultimi tempi (attenzione: il pubblico di quali spettacoli?), ma certo non si può parlare di crescita esponenziale. Perché allora devolvere investimenti ingenti in un settore la cui domanda non langue ma neppure ribolle? Per precisione occorre un distinguo

tra teatri che, dopo un periodo di chiusura perché danneggiati in modo più o meno grave per varie cause o a rischio sicurezza riaprono dopo la ristrutturazione (in questi casi l'operazione implica anche il recupero del patrimonio artistico e architettonico dello stabile), teatri invece che non riescono proprio ad aprire il più delle volte perché c'è in

atto una guerra degli appalti o per intricate questioni giuridiche, e infine teatri di nuova costruzione o di nuova istituzione in spazi già esistenti. Per carità, ben vengano gli investimenti in cultura purché i nuovi spazi - sorti o risorti spesso con l'intervento degli enti pubblici - non vengano poi abbandonati a loro stessi, e soprattutto siano armonizzati con le strutture già operanti al fine di evitare forme di concorrenza svantaggiosa.

Piccolo censimento d'inizio millennio dei luoghi dello spettacolo inaugurati di recente: dalle sale di nuova costruzione come lo Stabile di Bolzano, agli edifici storici che rinascono dopo decenni di abbandono come l'anfiteatro romano di Lecce. Senza dimenticare quelli che, a causa di guerre per gli appalti, non riescono a portare a termine la ristrutturazione come la Fenice di Venezia

Public company a Prato

Mano alla mappa, il nostro viaggio per lo stivale inizia da Prato. Benché attivo già da un anno, il Politeama Pratese merita di essere citato perché la formula della *public com-*

pany per riportarlo in vita è per ora unica nel nostro paese. Ci sono voluti dieci anni ma il comitato cittadino - guidato da Roberta Betti - che non voleva rinunciare al suo "tempio della lirica" ce l'ha fatta, e i cittadini acquisendo le azioni della Politeama spa sono diventati comproprietari dell'immobile e ne hanno consentito il recupero. Ora il Politeama si sta organizzando con un sito web che possa essere d'ausilio per teatri che vogliano seguirne le tracce. Guadagnato alla musica l'ex cinema Massimo di Milano ora sede dell'Orchestra Verdi, pressoché totalmente finanziato dalla Liuni spa. Anche a Roma imprenditori privati hanno affiancato il settore pubblico per finanziare il Palaeur che riaprirà con una capienza di 12.000 posti. Mentre il Comune trasformerà l'ex centro direzionale Alitalia alla

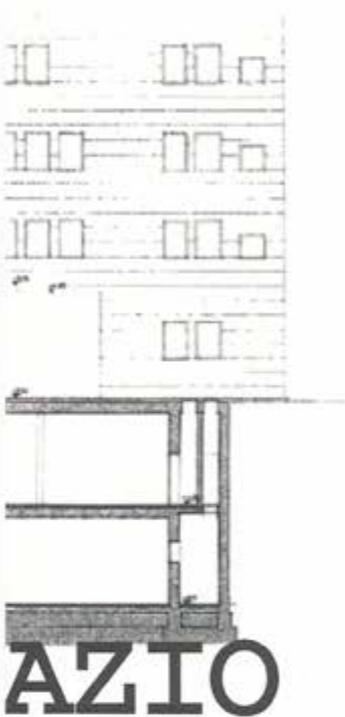
consuma intorno alla pretesa di vari e presunti legittimi proprietari e al valore giuridico di tre statuti redatti in tre anni diversi. Quanto al Teatro Comunale di Treviso, chiuso per indifferibili adeguamenti alle norme di sicurezza, l'unica certezza riguarda malauguratamente soltanto la sua chiusura: quattro, cinque anni. Nonostante la direzione avesse individuato sedi alternative, le beghe politiche - complici istituzioni di territorio e centrali latitanti - hanno prevalso: la città dovrà fare a meno delle circa duecento offerte del Comunale, mentre per l'Orchestra Filarmonia Veneta, finora inseparata dal teatro, e una quindicina di dipendenti il futuro è limpido come una nebulosa. Il Veneto vanta un altro gioiello: il Teatro Astra di Chioggia, costruito nel dopoguerra; in pochi decenni ha cambiato destinazione, attualmente pare sia soprattutto il rifugio di gatti randagi. Fenice, Astra, Comunale di Treviso: un bel primato per l'opulento Nord-Est che di primato ha già quello del reddito pro-capite, ma la cultura non sembra in testa ai consumi. Buone notizie dall'Emilia Romagna dove a Reggio Emilia ha riaperto il Teatro Valli. Un restauro estremamente accurato ha eliminato gli effetti delle successive opere di manutenzione per recuperare alla sala le decorazioni originali, il Valli può fregiarsi di un arredo che, per la quasi totalità, risale al 1857. Pienamente soddisfatti Mauro Severi, architetto direttore dei lavori, e Attilio Zanoni coordinatore. Del Teatro delle Passioni di Modena, altro fiore all'occhiello della regione, ci parla Massimo Marino in un articolo a parte.

In apertura la sezione longitudinale del complesso del nuovo Teatro Comunale di Bolzano progettato da Marco Zanuso.

Attesa di due secoli

Scendiamo quindi lungo la costa adriatica. Prima tappa: Rimini. Il Teatro Verdi inaugurato nel 1857 è a rischio di sopravvivenza. La decisione di abbatterlo per far spazio a un nuovo teatro è stata presa nel 1987 dall'allora vigente giunta comunale. Nonostante il coro di opposizioni - di intellettuali e artisti ma anche dell'associazione Italia Nostra - sono passati tredici anni senza trovare una soluzione, eppure stando alle stime, il restauro del Verdi non dovrebbe superare i 35 miliardi, una cifra, pare, modica per riportare in funzione un teatro. A Civitanova (Macerata), tecnicamente avanzato il Rossini, platea e palcoscenico interamente ricostruiti, dotato delle più moderne attrezzature, anche un maxischermo per proiezioni ad alta tecnologia. E a Fabriano (Ancona) un primo intervento finanziato dall'amministrazione comunale ha consentito la ripresa delle attività del Teatro Gentile dopo il terremoto di due anni fa. Rientrato il rischio sicurezza, il recupero dei decori verrà affrontato successivamente con il contributo economico dell'Unione Europea. Se ad Ancona son bastati due anni, per riportare in auge il Teatro Butara Branciforti di Bagheria (Palermo) ci son

Magliana in una Città della musica con tre sale per concerti e un programma di infrastrutture. Anche il Teatro dell'Opera rientra nella sua sede originaria, il Teatro Costanzi, dopo un periodo di "esilio" forzato presso altri teatri. Saltata l'inaugurazione di Capodanno dell'Auditorium romano, tre sale più uno spazio a cielo aperto, aprirà a data da destinarsi. Anche per la Fenice doveva essere a Capodanno invece la guerra degli appalti, per la conquista degli oltre 150 miliardi necessari per completare l'opera, la rende un miraggio. E a Bari le cose vanno anche peggio se a fronte dei quattro anni della Fenice qui la chiusura risale al '91. Dall'incendio che ormai dieci anni fa distrusse il Petruzzelli i proprietari dell'immobile, Messeni Nemagna, e l'amministrazione comunale proprietaria del terreno sono tuttora lontani da un accordo; e il ministro Melandri, dopo aver dichiarato che avrebbe appaltato la ricostruzione alla soprintendenza dei Beni Artistici di Bari, non ha preso concrete misure. Non distante dal capoluogo pugliese una chiusura quasi coeva del Petruzzelli, quella dello storico Mercadante di Altamura, e la situazione non si sblocca per ragioni non dissimili al teatro barese: il dissidio si



voluti più di due secoli; sarà inoltre sede di corsi di scenotecnica volti alla creazione di nuovi posti di lavoro. E giù coi multipli di 2. Il Bracco di Napoli ha rivisto il pubblico dopo vent'anni con una programmazione del direttore artistico Caterina De Santis all'insegna della tradizione comica. Napoli è in fermento anche perché prossima si annuncia la riapertura del San Ferdinando. L'ideale sarebbe quest'anno, nella ricorrenza del centenario della nascita di Eduardo. Gli interventi riguardano completamente sia impianti che arredi, ma nel rispetto della struttura così come era nell'84 quando venne chiusa alla morte dell'artista. E Lecce si candida quale "Spoleto del Sud", dopo che l'Anfiteatro romano ha ritrovato l'antico splendore, mettendo in cantiere l'organizzazione di un festival.

Soltanto un cenno agli Stabili. Appena inaugurato con una grande festa del Teatro, il bresciano Teatro Sociale verrà dato in gestione al Centro Teatrale Bresciano; nella nuova sede debutterà // *nuovo inquilino* di Ionesco con la regia del direttore dello Stabile Cesare Lievi. (Del nuovo Teatro di Bolzano, sede dello Stabile cittadino, rimandiamo all'articolo di Massimo Bertoldi e per India, il neoteatro dello Stabile di Roma, a quello di Antonella Melilli). In merito, una precisazione. Qualche critica all'investimento economico del Comune si è sollevata: ben lungi dal sciorinare equo e concreto zelo, per lo spazio dello Stabile diretto da Martone, l'amministrazione è magicamente riuscita a contrarre vertiginosamente i tempi, a superare qualsiasi ostacolo burocratico e a reperire 9,7 miliardi. Ma a Roma non c'è solo lo Stabile: il Vittoria è da tempo sotto la minaccia dello sfratto e il Brancaccio ha chiuso alla prosa, giusto per citare due esempi a caso. Con il credo dello *show business* il produttore Richard C. Leach dagli Usa è calato su Assisi deciso a fare degli ex stabilimenti della Montedison il Lirick Theatre, 1000 posti. Per Francesco, il santo patrono d'Italia, cosa meglio di un musical targato *yankee*?

Da fine anno e per i prossimi avremo *Francesco il musical* a cui si è prestato Vincenzo Cerami, autore del libretto, Benoi Jutras, musiche, Dante Ferretti, scene, Gabriella Pascucci, costumi,

Elijah Moshinsky, direzione dello spettacolo. «Io e mia moglie siamo andati alla ricerca dei luoghi dove visse il santo, e siamo stati folgorati dalla sua storia... Condividere questo con il pubblico è quasi una missione», parola di Leach. Potere del dollaro? Miracolo del Giubileo? Ritardatari sulla fatidica ora X i teatri che hanno procrastinato l'inaugurazione al 2001. Che per Parma e Bologna significa la coincidenza con l'anno delle celebrazioni verdiane; Teatro Due e Teatro al Parco verranno sottoposti a ristrutturazione, all'interno del Parco ex-Eridania sorgerà un Auditorium, mentre il corrispondente bolognese verrà adeguato per ospitare opere e concerti. Ad Ancona rinascerà un avanguardistico Teatro delle Muse, infine a Milano il Teatro Franco Parenti si trasformerà in una nuova struttura, una Cittadella della Luna che comprenderà una sala di 600 posti, spazi per laboratori, un cineclub, un ristorante. ■

Roma

Scaccia trova casa all'ex San Genesio

La nuova stagione teatrale vede nascere, nel quartiere Delle Vittorie in Roma, il nuovo spazio diretto dall'intraprendente ottantenne Mario Scaccia, che finalmente trova la sua "fissa dimora". Teatro Sala Molière è il nome scelto dall'artista, quale omaggio affettivo all'autore-attore francese, per ribattezzare la sala, già esistente e nota come Teatro San Genesio, da lui rilevata con il beneplacito del parroco del quartiere ed il sostegno dell'assessore alla Cultura del Comune Gianni Borgna. Ha un significato speciale per Mario Scaccia l'inaugurazione del Teatro Sala Molière (con 150 posti destinati ad aumentare) e dei progetti artistici ad essa relativi, vale come una simbolica chiusura del cerchio: proprio nel Teatro San Genesio, sessanta anni fa, diretto da Diego Fabbri, egli sostenne il primo ruolo da protagonista.

Quattro gli spettacoli in cartellone di questa prima stagione. Ha dato lo schiocco d'inizio *Il malato immaginario* di Molière per la regia dello stesso Scaccia. Per continuare poi con *Giacomo Leopardi*, con Arnoldo Foà, un recital di poesia e assolo di jazz; quindi la novità italiana, *Il diavolo addosso* di Sergio Jacquier, e *47 morto che parla* di Ettore Petrolini. Parallelamente, l'associazione culturale Europa 2000 propone alle scuole, per l'intera stagione, *Il marito confuso* di Molière, per la regia di Luigi Di Majo, insieme ad un laboratorio di formazione teatrale. Nicoletta Campanella

Mario Scaccia nel *Malato immaginario*; a pag. 7 una scena dalle *Allegre comari di Windsor* con la regia di Bernardi (foto: Tommaso Lepera).



Alto Adige

Tecnologicamente all'avanguardia, l'edificio progettato da Zanuso sorge nel cuore della città e accoglierà anche uno Stabile di lingua tedesca



IL NUOVO TEATRO

unisce Bolzano e Bozen

di Massimo Bertoldi

Dalla sua fondazione (novembre 1950) il Teatro Stabile di Bolzano ha convissuto con la cronica mancanza di una sede teatrale. Immaginabili possono essere i disagi incontrati da attori e registi, che sommati a tensioni politiche e culturali, hanno talvolta determinato situazioni critiche per la vita stessa dell'Ente. Diverse sono state le soluzioni adottate per supplire il vuoto lasciato da una bomba che nel 1943 rase al suolo il Teatro Verdi: prima il Conservatorio Monteverdi, poi varie sale cinematografiche e ambienti fieristici, fin quando, alla fine degli anni '60, si traslocò nel teatro di Gries, originariamente destinato a proiezioni cinematografiche, ma che, reso impraticabile da un incendio nel 1989, costrinse lo Stabile bolzanino a nuove emigrazioni cittadine. Ora il Nuovo Teatro Comunale, inaugurato il nove

novembre 1999, ha definitivamente posto fine a questa lunga stagione di attese e instabilità. Parliamo della nuova sede con Marco Bernardi, che dello Stabile è direttore e regista.

HY - *Come mai Bolzano ha aspettato oltre cinquant'anni per riappropriarsi di un vero e proprio teatro?*

BERNARDI - Credo che le ragioni vadano ricercate nella politica, che in una terra di confine come l'Alto Adige diventa talvolta politica etnica. Dalla fine degli anni '60, gestito dal Comune, è attivo il teatro di Gries, molto intimo ma insufficiente date le dimensioni ridotte del palcoscenico. È sempre stato vissuto come il "teatro degli Italiani". Parallelamente un gruppo di associazioni tedesche, forte di finanziamenti pubblici e privati, si è dotato di un teatro migliore per spazi e strutture (la Haus der Kultur). Questo è diventato il "teatro dei Tedeschi", privato e di difficile accesso. Una situazione di contrapposizioni che, durante gli anni '80, ha suscitato un dibattito molto acceso incentrato non tanto sulla necessità di un nuovo teatro pubblico, quanto sulle

sue dimensioni e sulla sua possibile ubicazione. Quando, finalmente, nel maggio '95, il sindaco Ferrari ha posato la prima pietra del nuovo teatro, durante la cerimonia non sono mancate contestazioni da parte di gruppi di lingua tedesca. Il ritardo è quindi il prodotto della storia delle contrapposizioni etniche. In ogni caso, meglio tardi che mai.

HY - *Ci faccia da guida in questo imponente edificio progettato da Marco Zanuso, illustrandoci le caratteristiche e il funzionamento delle strutture.*

B. - Il Nuovo Teatro Comunale è dotato di tre sale. La maggiore conta 800 posti equamente divisi tra platea e balconata, ed è dotata di un palco di dimensioni adatte per l'allestimento di qualsiasi tipo di spettacolo, compresa l'opera lirica in quanto è ricavabile la buca dell'orchestra. Il palco è tecnologicamente all'avanguardia, ci sono pantografi per creare dislivelli, la graticcia è posta a 24 metri di altezza e consente di mandare in coperta qualsiasi oggetto, il girevole misura 12 metri. Inoltre tutta la struttura

può scendere fino a 9 metri di profondità. La seconda sala contiene 240 posti e si ispira ad un modello di Teatro Studio: dispone di strutture flessibili che permettono la massima libertà d'azione, la possibilità di sperimentare le varie forme del linguaggio teatrale. La sala prove è ubicata sopra la torre scenica e le sue dimensioni sono uguali a quelle del palco maggiore. Questo permette di provare gli spettacoli simulandone gli ingombri reali.

HY - *Quale significato ha il Nuovo Teatro Comunale per la cultura dello spettacolo locale e nazionale?*

B. - Più che di un teatro si tratta di una "Fabbrica del teatro" situata nel cuore della città, tra la stazione ferroviaria e il ponte sul fiume Isarco, vicinissima al Duomo e alla centralissima Piazza Walther. Una posizione ottimale e simbolica. Nell'edificio hanno sede tre organismi: oltre allo Stabile di Bolzano, che il prossimo anno festeggerà cinquant'anni di attività, ci sono la Vereinigte Bühnen Bozen, un ente che ambisce a diventare lo Stabile di lingua tedesca, e una Fondazione prossima a diventare operativa dal primo gennaio 2000 con il compito di gestire e amministrare il Nuovo Teatro Comunale e il Nuovo Auditorium per la musica in via di realizzazione. Così cultura teatrale tedesca e italiana finalmente condividono gli stessi spazi, svolgono attività e realizzano produzioni teatrali nello stesso edificio. Per esempio, nel mese di ottobre sono stati provati e messi in scena due spettacoli in lingua tedesca (*Romeo und Julia* da Shakespeare e *Oh Tyrol oder Der Letzte auf der Säule* di Herbert Rosendorfer, un drammaturgo locale) mentre erano in corso le prove del nostro *Le allegre comari di Windsor* di Shakespeare, in lingua italiana. A Bolzano il teatro può veramente diventare il simbolo di incontro e di integrazione di culture diverse. ■

Un Falstaff anni '50 che strizza l'occhio a Feydeau

di Ugo Ronfani

Onore al merito: per inaugurare la prima stagione dello Stabile di Bolzano nella sua nuova, splendida sede, Marco Bernardi - regista scespiriano di lungo corso - ha allestito alla grande *Le allegre comari di Windsor*. Un cast di sedici attori di casa allo Stabile altoatesino, fra cui

un Antonio Salines che è Falstaff, Patrizia Milani, Carlo Simoni, Loredana Martinez, Alvise Battain e Mario Pachi; un imponente, funzionale, triplice dispositivo scenico di Gisbert Jaekel e costumi a pari livello di Roberto Banci: dopo tanti Shakespeare destinati ai capricci di mattatori o registi uno spettacolo corale, impegnativo, degno di un teatro pubblico. E inoltre non una rivisitazione di maniera: con una scrittura registica il cui nitore rinvia a Copeau, Costa e Vilar, un'ardita trasposizione della vicenda nel secondo dopoguerra del secolo, senza fronzoli elisabettiani. Il Tamigi qui è l'Adige, Windsor è Bolzano e dintorni, la locanda della Giarrettiera un albergo altoatesino. La svelta farsa scespiriana (scritta in due settimane insieme all'*Amleto* per fare risuscitare Falstaff, "morto" nell'*Enrico V* con disappunto della regina Elisabetta) prende così l'aspetto di un vaudeville alla francese. Bernardi è convinto che nel raccontare la beffa ordita dalle vivaci comari Ford e Page ai danni di quel tronfio spaccone di Falstaff, con doppio contorno dei pettegolezzi dei borghesi di Windsor/Bolzano e delle manovre amorose intorno ad Anne figlia dei Page, il Bardo avesse percorso Feydeau. L'albergo della Giarrettiera ha delle rassomiglianze con l'Hôtel du Libre Échange; il cesto della biancheria sporca nel quale Falstaff si sottrae alla gelosia di Mister Page ha la stessa funzione degli armadi per gli adulteri Belle Époque; i personaggi di contorno sono stupidi come i borghesi di *Monsieur va ... la chasse*. Soltanto nella scena finale, con la sarabanda di finte fate e folletti nella foresta intorno a Falstaff trasformato in cervo, ritroviamo Shakespeare in originale: ma non siamo nel sogno-incubo di un ubriaco? Attore di lungo corso che ha lavorato con Strehler, Chereau e Fo, Salines fa del suo Falstaff uno sbruffone di provincia umorale, sbracato, incline all'autocommiserazione. Patrizia Milani ordisce con l'estro e intelligenza di sempre la beffa della seduzione della signora Ford, e come signora Page Loredana Martinez è in gara di bravura con lei. L'ottusità del signor Ford è cesellata con professionismo da Carlo Simoni; e bravi Alvise Battain, prete di scarsa ortodossia, Antonio Caldonazzi, imbranato spasimante, Francesca Cimmino e Riccardo Zini ostessa ed oste, Libero Sansovini. Dallagiacomma, alla sua 18esima traduzione scespiriana, dichiara di aver tenuto conto del cambiamento d'epoca. Gli crediamo ma, soprattutto nella prima parte, non sempre la sua versione e la trasposizione registica risultano compatibili: sarà opportuno sfrondare il testo, puntare di più su un adattamento della traduzione. ■



di Antonella Melilli

Di fronte alle grandi capitali europee, Roma presenta indubbiamente una situazione teatrale non particolarmente brillante: accanto ai luoghi storici dell'Argentina, del Quirino, del Valle e dell'Eliseo, annovera una serie di sale e salette, a volte di coraggiosa e fruttifera intraprendenza ma più in generale di vita difficile e incerta. E tuttavia non sappiamo quanto risponda al vero la fame di cultura, e di teatro in particolare, continuamente invocata da Comune e Regione a sostegno e giustificazione delle iniziative più svariate per consistenza e valore. Mentre dolorosamente concrete e risapute sono le carenze che gravano sulla città, cresciuta a dismisura e spesso priva, nella sua periferia desolata, ma non solo, di servizi essenziali che rendano più facile la vita ai cittadini. Non potevano quindi non suscitare qualche polemica quei nove miliardi e mezzo spesi dalla Capitale per la creazione del nuovo Teatro India, una somma che avrebbe forse potuto ovviare a più pressanti e prioritarie necessità. Non si può negare del resto che l'inaugurazione del nuovo spazio, che ha avviato in settembre la stagione del Teatro di Roma ma che è stato richiuso a novembre in vista dei lavori ancora necessari per la sua fruizione durante il periodo invernale, sia di per sé lodevole, in quanto parte di un progetto volto al risanamento di un quartiere, il Marconi Ostiense, situato ai margini del centro e preda ormai da tempo di un lento e avvilente degrado. Dove si prevede in prospettiva la creazione di un'autentica cittadella della cultura. E il varo appunto del Teatro India restituisce a nuova dignità gli spazi dell'ex Mira Lanza, nel rispetto tuttavia dell'integrità affascinante e malinconica degli edifici dismessi. Mario Martone, neodirettore del Teatro di Roma, non vuole una destinazione opposta per il nuovo spazio rispetto a quello tradizionale dell'Argentina ma, ispirandosi piuttosto a una progettualità articolata e aperta alle esigenze di un teatro contemporaneo che spesso ha bisogno per esprimersi di forme, linguaggi e spazi differenti, prevede in quest'ottica anche un uso diverso della storica sede e la cooptazione in prospettiva del Teatro di Ostia Antica. Tutto questo nel perseguimento di un teatro dinamico e innovativo che si sviluppi attraverso un irrinunciabile lavoro di gruppo e una costan-

te attività laboratoriale. Tenendo d'occhio il coinvolgimento del pubblico in un'attività artistica che tende a sottrarsi alla polvere della routine e a svilupparsi in reazione alla vita stessa della città. Un impegno ampio e coraggioso, che sostiene e giustifica l'apertura del nuovo spazio. E che, se vedrà affiancarsi all'entusiasmo la capacità di una coerente e fattiva concretezza, farà sì che Roma possa senza rimpianti essere orgogliosa di quei miliardi dirottati oggi da più immediati interventi sul suo sconnesso tessuto urbano. ■

NUOVI SPAZI oltre confine

Con il prezzo selettivo di lire 240mila per una poltrona il Covent Garden rimesso a nuovo vuole fugare ogni dubbio dal connotarsi "teatro popolare". Dopo due anni di chiusura e il contestuale carosello di ben quattro direttori che non c'era verso di trattenerne, (ora finalmente le redini sono in mano all'americano Michael Kaiser) il celebre teatro londinese ha riaperto i battenti con la regina in palco reale e Plácido Domingo in palcoscenico. Un *lifting* invisibile, la ristrutturazione della Royal Opera House ha infatti replicato perfettamente lo spazio preesistente. Il budget di 642 miliardi di lire è stato rispettato, di cui 235 attinti dalla Lotteria Nazionale e il resto da privati. E se un posto in platea per molti potrà essere solo un miraggio, potranno consolarsi con un caffè nel foyer aperto tutti i giorni. Due anni per costruirlo e cinque per ricostruirlo: il Liceu di Barcellona distrutto da un incendio nel '94 è stato inaugurato con *Turandot* di Puccini. Volendo essere di quelli che vedono il bicchiere sempre mezzo pieno non tutto il male è venuto per nuocere dacché il nuovo Liceu ha raddoppiato la sua superficie espropriando il terreno circostante. Il progetto dell'architetto Solà-Morales Rubió ha mantenuto l'impianto della sala migliorandone però la visibilità. Le novità riguardano il nuovo foyer che potrà servire anche da sala per concerti, la strumentazione di sicurezza avveniristica e una torre scenica dotata di motori, barre e carrucole per lo spostamento automatizzato degli scenari mediante un computer che ha falciato il posto di lavoro a cinquanta addetti al palcoscenico. Dopo un anno ha riaperto il Théâtre du Chatelet di Parigi chiuso per rinnovo dei macchinari e rifacimento del palco; anche Tolosa ha un nuovo Teatro dotato di tre sale di cui una destinata agli spettacoli di marionette. Lubecca e Lucerna hanno entrambe inaugurato un nuovo Auditorium. Per la città tedesca si tratta di una struttura inserita in un centro culturale, quanto alla città svizzera lo spazio sarà sede del prossimo Festival internazionale di musica. *Anna Ceravolo*

NUOVI TEATRI lungo la via Emilia



di Massimo Marino

In una regione ad alto tasso di teatralità come l'Emilia Romagna si è da sempre posto il problema degli spazi per lo spettacolo. Accanto al ramificato sistema di sale all'italiana, eredità della civiltà municipale del passato, stanno sorgendo in questi ultimi anni numerosi luoghi flessibili, pensati per accogliere le urgenze di un nuovo teatro che mette l'invenzione spaziale a fondamento di una diversa drammaturgia e di un mutato rapporto con gli spettatori. Nascono così ambienti aperti a disegni scenici inediti e arditi, ai contributi di diversi operatori e di molti mezzi espressivi, laboratori di uno sguardo contemporaneo. A metà ottobre due nuovi teatri hanno aperto i battenti. A Modena, Emilia Romagna Teatro ha inaugurato il Teatro delle Passioni, che nel nome ricorda *Des Passions*, uno degli spettacoli modenesi del compianto Thierry Salmon, grande inventore di spazi teatrali. Due capannoni indu-

striali dismessi sono stati trasformati nella nuova sede destinata al teatro di ricerca, ai laboratori, alle prove, agli incontri. Fanno parte dell'area dell'ex Azienda Municipalizzata del Comune, che verrà trasformata gradualmente in una Città della Cultura in grado di ospitare realtà e funzioni diverse. Ma l'Ert ha voluto anticipare i tempi per ripristinare uno spazio che la città aveva perso con la chiusura del San Geminiano, un centro teatrale che è stato fino alla metà degli anni '90 un importante crocevia del nuovo teatro.

Il Teatro delle Passioni, progettato dall'architetto Carlo Armani, si è inaugurato con *Zio Vanja* di Cechov nell'allestimento di Federico Tiezzi. L'ambiente è spartano, grigio chiaro, attraversato in alto da un grande tubo. Niente sipari, velluti, fronzoli. Si arriva alla sala attraversando gli ambienti essenziali della biglietteria e del foyer. Una gradinata "telescopica" contiene fino a 150 spettatori a strettissimo, emozionante contatto con lo spettacolo; ma può essere ritratta fino a lasciare lo spazio sgombro per altri tipi di disposizione del pubblico. In realtà si tratta di una soluzione provvisoria, in attesa della sistemazione definitiva

la scomparsa di Orazio Costa

È stato uno
dei pochi
registi
italiani a
raccogliere le
grandi istanze
riformatrici
del teatro
d'inizio
Novecento e a
condurre una
personalissima
e solitaria
ricerca attorno
ai problemi
della parola
poetica, della
pedagogia e
dei rapporti
fra la scena
e il sacro



UN MAESTRO dimenticato

di Alessandra Ghiglione

C

hi era Orazio Costa Giovangigli, scomparso lo scorso novembre? La critica più attenta colloca Costa tra i "fondamenti" della prima generazione dei registi del teatro italiano. La sua trentennale attività di docenza all'Accademia d'Arte Drammatica

segna in modo decisivo la formazione di generazioni di attori e di registi della scena teatrale e cinematografica del dopoguerra (da Tino Buazzelli a Vittorio Gassman, da Giancarlo Sbragia a Roberto Herlitzka, da Bice Valori a Nino Manfredi); le centocinquanta regie tra prosa, lirica, radiofonica e televisione realizzate in quarant'anni di lavoro costitui-

scono un *corpus* non solo ragguardevole e forse unico per quantità, ma anche cruciale per una disamina attenta della funzione interpretativa e talora anche drammaturgica che il regista assume rispetto al testo nel secondo Novecento; la tensione etica che fonda le brevi esperienze di nuove aggregazioni creative professionali (la Compagnia dell'Accademia, il Piccolo Teatro di Roma, il Teatro Romeo) unita al costante esercizio di un magistero didattico fondato sul metodo mimico e attento alle nuove sfide della formazione teatrale e dei bisogni sociali (Scuola di espressione e di interpretazione scenica di Bari, il Centro di Avviamento all'Espressione di Firenze) fanno forse di Costa l'unico esponente della scena "ufficiale" italiana che abbia raccolto le sfide dei grandi maestri riformatori del teatro del primo Novecento e che, pur all'interno di orizzonti ideologici ed

estetici profondamente differenti, si sia mosso secondo una prospettiva di rifondazione etica e antropologica analoga a quella del Nuovo Teatro di Ricerca. Ma Orazio Costa

“Fu erede di tre diversi padri: di Silvio D'Amico e del suo progetto di riforma della scena, di Jacques Copeau e della sua tensione etico-pedagogica per un teatro che sia innanzitutto luogo di incontro spirituale e comunitario e infine dell'insigne italianista Vittorio Rossi”

Giovangigli è un maestro "dimenticato". La sua figura e la sua opera, purtroppo, è poco nota o addirittura ignorata da molti tra coloro che si occupano di teatro come studiosi o come artisti. Erede di tre diversi padri, di Silvio D'Amico e del suo progetto di riforma della scena attraverso la figura di un regista-intellettuale-pedagogo, di Jacques Copeau e della tensione etico-pedagogica per un teatro che sia innanzi tutto luogo di incontro spirituale e comunitario e infine dell'insigne italianista Vittorio Rossi, dal cui magistero egli mutua l'amore per la parola poetica e la prassi di un'analisi del testo drammatico che tende a valorizzarne gli aspetti evocativi e meditativi, Costa uomo di teatro ha un'identità culturale, professionale, ideologica e in parte anche estetica che si sottrae alle categorie critiche e storiografiche che hanno letto e interpretato la storia del teatro italiano del secondo Novecento. Chi lo definisce infatti per la sua spiritualità come "regista cattolico" ne coglie la profonda adesione a un universo etico e religioso ed anche estetico per quanto concerne gli aspetti rituali, ma ne dimentica l'estrema libertà e autonomia di visione, la conflittualità mai risolta con le scelte politiche e le problematiche istituzionali del "partito cattolico" italiano del secondo dopoguerra. Chi indica nel metodo mimesico la sua maggiore eredità, riconosce la contemporaneità antropologica, pedagogica ed estetica di un pensiero del corpo creativo e relazionale, ma lascia sullo sfondo la mancata fecondazione di questo (se non nelle cosiddette regie mimiche) con l'estetica della parola e della dimensione drammatica del teatro. Chi nel teatro vede il regista spesso non tiene presente, anche sul piano della sua estetica registica, la frequentazione con le arti figurative e l'attività insieme ai fratelli Tullio e Valeria di scenografo e talora di disegnatore dei costumi. Chi conosce il docente dell'accademia, dimentica il promotore e il pedagogo delle esperienze di periferia di Bari e Firenze. Chi parla del teatro, trascura il lavoro didattico al Centro di cinematografia, le letture manzoniane alla radio, le regie televisive e quelle liriche. Pochi altri uomini di teatro, infatti, in questo stesso tratto di storia si sono spesi con altrettanta curiosità dentro i

diversi linguaggi della scena, sperimentando intuizioni e ipotesi di rinnovamento linguistico. Una ricchezza "prometeica" di pensieri e azioni che non si è mai composta in una sintesi, che fosse per esempio un libro, forse programmaticamente, visto che le sue intuizioni e le sue riflessioni sono ancora disperse tra i preziosi quaderni della sua vasta biblioteca (il cui lascito in eredità all'Ente Teatrale Italiano ci si augura divenga occasione per un serio intervento di valorizzazione e di diffusione dell'opera di Costa). Ma in questa scelta di non dare forma definitiva e sistematica alla sua cultura attiva di uomo di teatro c'è, forse, da una parte l'intuizione sofferta in prima persona di una straordinarietà creativa dell'uomo, di una possibilità di definire l'identità personale e artistica dentro le contraddizioni del fare più che nelle sistematizzazioni del pensiero, dall'altra il riflesso di un secolo ricco, conflittuale, problematico. Il Novecento ha dilatato enormemente il *limen* creativo, la soglia dove l'esperienza del disordine diviene condizione di un possibile ordine diverso, ma per Costa come per l'altro allievo di Copeau («un nuovo ordine teatrale può nascere solo da un grande disordine» diceva Jouvet) il disordine invoca un atto di ordinamento, una necessaria e positiva ricerca di senso. L'ordine che nel Novecento si sottrae all'atto della scrittura drammaturgica ricade come "male necessario" sul regista: «Quando per gravi rivolgimenti politici e morali le forme si moltiplicano, e con esse si moltiplicano le filosofie e le estetiche, e vengono meno lo stile e i principi di autorità fissi, siano politici o morali, estetici o religiosi; a questo punto, per creare comunque un ordine, che anche se non lo è, aspira a chiamarsi arte, bisogna ristabilire, sia pure momentaneamente (cioè per la durata di

una serie di rappresentazioni), dei principi fissi informativi, perché i più di due che si trovano insieme non paiano terribili di mondi diversi. Nasce allora il regista (...) Il fenomeno della regia è un sintomo della mancanza di stile nell'arte moderna (mancanza di stile che presuppone mancanza di unità religiosa, politica, estetica, morale)». Ma la consapevolezza di una necessità ordinatrice non è in Costa, come accaduto per altri registi del dopoguerra, sovraordinata né alla curiosità e al piacere intellettuale della conoscenza dell'infinito molteplice esprimersi dell'uomo, né alla responsabilità etica di un consapevole compito pedagogico nei confronti della creatività artificiale dell'attore, ma anche e sempre più dell'uomo nella sua naturale e ordinaria dimensione creativa. Se per Costa la regia è una necessità storica, fenomeno moderno rivoluzionario ma passeggero, determi-

In apertura Orazio Costa in un disegno di Daniele Botteri.

“La regia è considerata un "male necessario", una necessità storica, un fenomeno moderno rivoluzionario ma passeggero, determinato da un'assenza di organicità culturale”

nata da un'assenza di unità e organicità culturale, al contrario la pedagogia appare come una necessità intrinseca alla cultura, perché come l'arte teatrale, la pedagogia è orientata all'uomo, attore creativo della scena e della vita, sempre bisognoso di strumenti per la sua più piena realizzazione. Uomo del Novecento, cresciuto dentro le tensioni di questo secolo pur nell'apparente distacco rispetto ai grandi sconvolgimenti storici e sociali che l'hanno segnato, Costa raccoglie e percorre con aristocratica determinazione, da intellettuale e da artista, le grandi istanze riformatrici maturate ai primi del secolo in una solitudine sostanziale rispetto alla realtà contemporanea delle visioni teatrali e dei suoi protagonisti. Dall'interno di questa solitudine elettiva, spirituale e poetica prima che estetica, è possibile riconoscere una ricerca personalissima intorno alle grandi questioni che travagliano il teatro contemporaneo (l'attore, la parola poetica, l'autore, il valore dei classici, la nuova drammaturgia, il coro, la pedagogia, il ruolo del regista, la dimensione simbolica del teatro, il rapporto tra sacro e scena, ecc.) e di lì rivisitarle in sede critica attenti alle analogie con altre esperienze della ricerca teatrale e in sede pedagogica sensibili alle possibilità di contaminazioni formative che la "tradizionale innovazione" costiana (penso sia al metodo non metodo della mimesica e al suo possibile incontro con il bisogno di teatralità diffuso nel sociale, che alla riflessione sulla forma drammatica) potrebbe avere rispetto agli esiti ultimi della sperimentazione. ■

ALESSANDRA GHIGLIONE, drammaturga. Insieme a Geotano Tramontana ha curato il volume *Orazio Costa Giovangigli: linee di ricerca intorno a un maestro dimenticato del teatro italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 1998.

il Metodo Mimesico

ARISTOCRATICA SOLITUDINE di un pedagogo

di Renzia D'Incà

A Orazio Costa spetta in questo secolo appena chiuso il ruolo del protagonista aristocraticamente solitario. È stato malinconico anche l'addio - all'ospedale in una piovosa domenica di un precoce inverno fiorentino - per un uomo di teatro che è stato maestro di generazioni di attori e registi, che si sono formati alla dura disciplina del suo Metodo Mimico (o Mimesico, la distinzione recente dovrebbe allontanare facili equivoci). Il Metodo Mimesico è, giova ripeterlo, l'unico strumento pedagogico italiano per l'avvio alla formazione all'arte dell'attore e Orazio Costa è stato di gran lunga il più importante intellettuale che abbia dato al nostro Paese un sistema aperto di regole, una vera e propria summa, una filosofia teoretica e pratica di avvio alla professione attoriale. Ora che la sua figura così carica di fascino e carisma - lo ricordo già vecchio ad un Convegno sul Teatro dello spirito a San Miniato nel 1991 con candido cappello e abito bianco di lino - chi raccoglierà il suo testamento spirituale si addosserà un compito di onore e di responsabilità. Sono centinaia gli attori e i registi che si sono formati nel corso degli anni prima all'Accademia d'Arte Drammatica a Roma, poi attraverso il Mim a Firenze, la sua città "odiosamata" che tanto gli ha dato e tanto tolto, quelli usciti dalla Scuola di Bari, e in questi ultimi anni, gli allievi più giovani formati all'Accademia "Silvio D'Amico" dove il Metodo è insegnato da alcuni docenti, fino alle più piccole scuole disseminate in tutta la penisola. Ma il Metodo Mimesico non è un prontuario, non è una serie di regole ferre da applicare disinvoltamente, e soprattutto non ha un marchio doc che lo contraddistingua difendendolo dalle imitazioni. In qualche modo la sua maledizione è quella di essere rimasto custodito tutto intero nella testa e nel cuore del maestro, dentro i suoi preziosissimi quaderni, migliaia di pagine scritte con cadenza giornaliera, con calligrafia minutissima, che Costa ogni tanto sfogliava o faceva leggere a qualche affezionato allievo. Di Costa restano soprattutto le sue lezioni, le splendide conversazioni che egli intavolava con allievi e collaboratori e da cui si usciva arricchiti anzitutto come uomini. Durante uno degli ultimi incontri, nella sua casa di via della Pergola, proprio accanto all'omonimo Teatro fiorentino, ricordo che ribadiva alla sua allieva Alessandra Niccolini, docente di Educazione del corpo all'Accademia "Silvio D'Amico", «Sandra la mimica è soprattutto danza». E ci affascinava con affermazioni quasi oracolari che uscivano dalla sua bocca: «L'uomo ha imparato a danzare perché il suo sogno è sempre stato il volo». Ma cos'è allora questa Mimesica? Cosa rimarrà agli studiosi e ai ricercatori oltre alle sue lezioni e a quelle dei suoi allievi-docenti? Che sono tanti, tutti diversi, tutti in qualche modo anche co-autori del Metodo poiché nel tempo e nella pratica mimica lo hanno via via integrato, rivisitato, quando non reinterpretato. L'Accademia "Silvio D'Amico", dove Costa ha insegnato dal 1947, e che è oggi diretta da Luigi Musati, accoglie l'eredità del maestro dando largo spazio fra i suoi insegnamenti al Metodo attraverso due corsi, tenuti rispettivamente da Alessandra Niccolini, di cui abbiamo appena parlato, e da Giuseppe Bevilacqua, docente di Educazione della voce. Insegna in Accademia anche Mariela Boggio che ha girato per la Rai il più completo e vasto documento visivo sul Metodo. Ma che cosa ne sarà dei suoi quaderni? Che ne sarà dell'intera *opus* costiana che, a quanto ci risulta, è stata donata alla biblioteca dell'Eti? Ci auguriamo vivamente che questo materiale venga presto messo a disposizione di tutti coloro che desiderano approfondire la personalità e il pensiero del regista e pedagogo. Questo è il solo modo per non tradirne la memoria e per restituirgli quell'identità e quel ruolo di protagonista della storia del teatro italiano ed europeo. ■

Odoardo Bertani



Un'invincibile passione teatrale

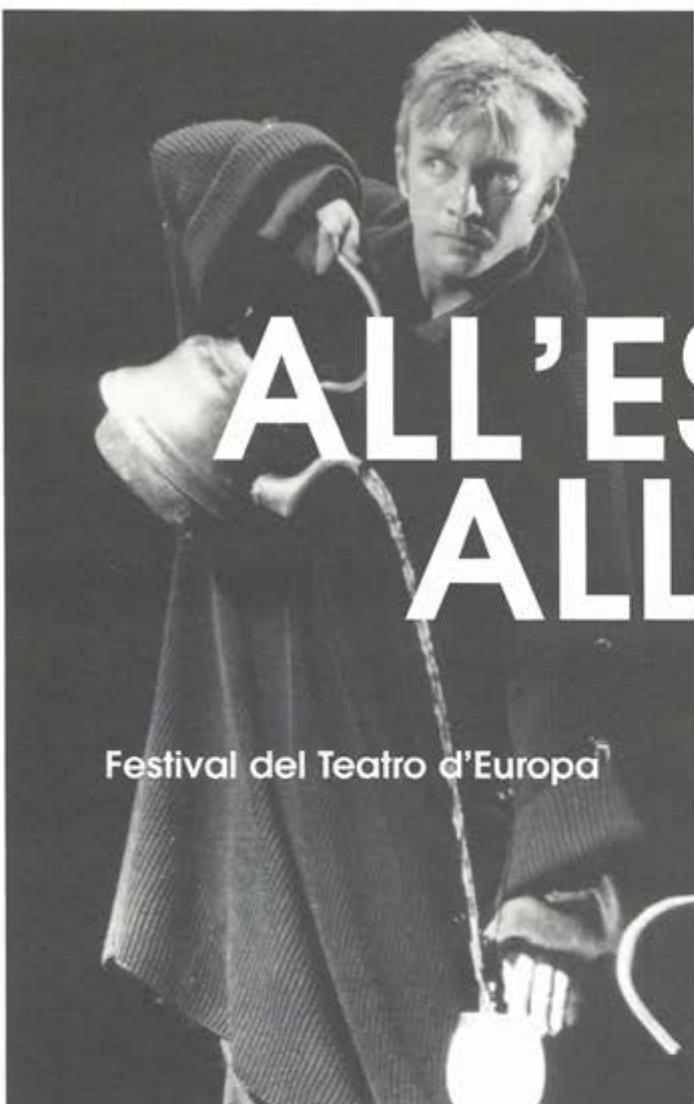
Q

uando avverti che le forze lo abbandonavano, Odoardo Bertani decise di lasciare la "sua" Milano, dov'era nato e dove per un trentennio era stato critico dell'*Avvenire*, per tornare a Bologna, dove s'era laureato, aveva messo su famiglia, aveva

mosso i primi passi all'*Avvenire d'Italia*. Questo congedo da Milano l'aveva voluto per dignità e fierezza: lucido fino all'ultimo, non voleva che nei teatri - dove il suo giudizio era stato atteso e temuto - lo vedessero fisicamente diminuito. E poi gli spazi per ragionare di teatro, sui giornali, scarseggiavano, la confusione era grande nel reame di Talia e Odoardo sentiva, tristemente, che una stagione della cultura teatrale era finita. Prevalavano la chiacchiera, le vanità, l'enfasi dell'effimero e lui che - saggista di vasta cultura oltre che recensore - aveva trafuso la sua passione in un libro il cui titol-

lo, *Parola di teatro*, celebrava anzitutto la verità della finzione teatrale, si era dunque ritirato a Bologna, a riordinare le sue poesie (pubblicate in proprio, perché un critico che aveva all'attivo seimila recensioni e saggi esemplari su Goldoni, Svevo, Testori e Strehler non aveva trovato un editore milanese per i suoi versi), e a mettere mano a una sorta di "enciclopedia dell'immaginario teatrale": quella degli autori, dei registi, degli attori "fraternamente" incontrati in cinquant'anni di mestiere e di cui continuava a scrivere. Si troverà chi metterà mano a queste sue carte, per presentarle - accanto a quelle di Simoni, Flaiano, De Monticelli, Guerrieri - a chi voglia sapere cos'è stato il teatro del secondo Novecento? C'è da dubitare: non s'è trovato, finora, qualcuno disposto a farsi carico di un'antologia di un altro maestro della critica come Giorgio Prosperi, morto tre anni orsono. Ma resta, se non le carte che l'incultura teatra-

le sparge al vento, la sua passione teatrale, viva fino all'ultimo respiro. Resta, anche, la sua fedeltà all'Associazione Critici, di cui era stato fondatore e vicepresidente, alla quale è rimasto vicino, fiducioso nei giovani che in questi anni hanno riempito il vuoto lasciato da altri immemori. A questa fedeltà noi dell'Anct avevamo reso omaggio con una "serata d'onore" (non un addio!) al Teatro Studio, il 4 maggio scorso: la targa consegnatagli dall'assessore Carrubba fu un segno di gratitudine della città, della cultura milanese. Critico cattolico, Bertani non è mai stato "parrocchiale", come scrisse il prefatore di *Parola di teatro*. Presidente del Riccione e di altri Premi, non è mai stato fazioso, o servitore del potere. Era fazioso, semmai, soltanto contro il cattivo teatro, quello commerciale, la falsa avanguardia. Tutta la vita, si è consegnato prigioniero, volontario, del Gran Teatro del Mondo, come il personaggio del romanzo del suo amico De Monticelli. La sua utopia teatrale è stata il suo spazio di libertà. *Ugo Ronfani*



Festival del Teatro d'Europa



Alla grande rassegna, organizzata dal Piccolo di Milano, hanno partecipato dodici teatri stranieri, presentando diciannove spettacoli nell'arco di quasi due mesi. Non c'è che dire: il festival ha offerto una vasta panoramica della scena europea anche se alcune presenze ci sono parse giustificate più da una politica di scambio tra teatri stabili internazionali che da una scelta dettata da motivazioni artistiche. Ad ogni modo, quanto si è visto in scena muove due riflessioni. La prima è che le compagnie provenienti dall'Est europeo (Lituania, Russia e Ungheria) si sono rivelate straordinarie non solo per la qualità e la completezza dei loro attori ma anche per la capacità di radicare il testo sia esso classico o contemporaneo nel terreno denso di umori della propria storia, arrivando talvolta ad attingere allo strato mitico che sottostà alla cultura di noi tutti. La seconda è, di converso, una certa esteriore, anche se sincera, ricerca della contemporaneità, in cui sembra essersi impelagata la scena occidentale. Insomma ci si sforza sì di riflettere la realtà di oggi, ma ciò che morde sguscia sempre via. A seguire solo le recensioni degli spettacoli stranieri, senza dimenticare che il festival, dedicato a Giorgio Strehler, si è chiuso con due spettacoli "storici" del Piccolo: *Giorni felici* e *Arlecchino servitore di due padroni*

MAKBETAS (Macbeth), di William Shakespeare. Regia di Eimuntas Nekrosius. Scene di Marius Nekrosius. Costumi di Nadezda Gultiaeva. Luci di Audrius Jankauskas. Con Kostas Smoriginas, Dalia Storyk, Viktorija Kuodyte, Margarita Ziemelyte, Gabrieli Kuodyte, Vidas Petkevicius, Ramunas Rudokas. Prod. Compagnia Meno Fortas, Vilnius e Ministero della Cultura Lituano.

HAMLETAS (Amleto), di William Shakespeare. Regia di Eimuntas Nekrosius. Scene e costumi di Nadezda Gultiaeva. Musiche di Faustas Latens. Luci di Romas Treinys. Con Andrius Mamontovas, Vytatus Rumsas, Dalia Zykuviene-Storyk, Vidas Petkevicius, Ramunas Rudokas, Viktorija Kuodyte, Kestutis Jakstas, Povilas Budrys, Darius Gumauskas, Vladimiras Jefremovas, Gabriela Kuodyte, Tudas Sumskas. Prod. Compagnia Meno Fortas, Vilnius.

Tre sorelle saltellano ai rintocchi di due tronchi ondeggianti attraverso il palcoscenico come pendoli che scandiscono il magico rito d'amore e potere. Macbeth sarà re ma saranno i figli di Banquo a succedergli. Una voce profonda di contralto ripete le frasi del percorso sanguinoso di

Macbeth, che il lituano Nekrosius senza alcuna reverenza traduce in sogno barbarico, molto risolvendo con simbologie oniriche che confermano come «le paure reali sono meno tremende di quelle immaginate». E allora ecco che i virgulti del regno del giusto Duncan, le piante destinate a sorreggerlo, Macbeth e Banquo entrano in scena con due arboscelli sulle spalle, con tanto di etichetta penzolante. Sono un "doppio". Simili fino alla confusione. Tutto si gioca con lo specchio: dalla scenografia alle coppie e multipli degli attori (ipercinetici, come impronta del teatro dell'Est), alla sempre difficile scena del pugnale. Mano poco leggera con i tagli e se ne va, in un montaggio cinematografico, buona parte del testo, non rimpianto là dove la visionarietà è felice (l'omicidio di Banquo, con un affastellarsi di asce piantate su un tronco; la lettera che Macbeth invia alla moglie nel primo atto, arrotolata insieme al messaggero; l'evocazione delle streghe attraverso trappole per piccoli animali). Ma dispiace la riduzione del sonnambulismo di Lady Macbeth a moncherino scenico appena accennato e seguito da un sogno danzante dell'infernale coppia da giovani. A questo punto è la notte. Nekrosius palesa la sua lettura, contaminata dal romanticismo verdiano, ma troppo legata alla sua origine laboratoriale, della quale risente soprattutto nella scena iniziale delle streghe, dilata oltre la misura di altre parti. Ne scaturisce un drama di coppia in cui Macbeth rimpiange la morte della moglie dicendo «avrebbe dovuto aspettarmi». E non, invece, il più glaciale «Sarebbe dovuta morire, prima o poi» che tutt'altro significato dà al celebre monologo sul-

"La semplicità, la tranquillità, le intonazioni umane ci mancano come può mancare il sale sulla tavola"
Eimuntas Nekrosius

l'insignificanza dell'esistere. Nekrosius a questo punto ci presenta un eroe tragico, che riconosce la puntualità del fato e alla sua scure offre, docile, la testa, una pietra rovente che, gettata a sbollire in un catino, segna la fine della tirannia e l'avvento del giusto re. Una scelta consolatoria e pacificatrice, che al disordine dell'ambizione oppone la ricomposizione del perdono. Alla morte si addice il lutto e gli attori, uno dopo l'altro, intonano un "miserere" stendendosi al suolo come lapidi. «Dopo tutto la morte è una cosa positiva».

Dalle "nostre parti" Nekrosius ha già l'aura del genio, per un malinteso entusiasmo per tutto quanto vien dall'Est, come panacea all'agonia del teatro ad Ovest. Come ogni cosa, è vero in parte, ma conforta la possibilità di rimettere in discussione opinioni e giudizi rivedendo, dopo due anni, anche il fortunato *Hamletas*, cupo e barbarico, fortemente simbolico e tutto giocato sugli elementi: dal pugnale sotto ghiaccio consegnato dallo spettro ad

Amleto (la vendetta, si sa, va consumata fredda), al fuoco sul trono, alla pioggia che cade incessante sulla scena. Forte e veloce nel montaggio, astuto quanto basta per affrancarsi dalle "scuole" senza sembrare veleitario, corredato di ottimi interpreti, dalla rockstar Andrius Mamontovas per un Amleto giovanile e fragile, ad una deliziosa e agitatissima Ofelia, dai becchini stile "Ridolini" a Polonio infilato in un baule. La Storyk dà miglior prova come Gertrude che non come Lady Macbeth, mentre ottimo spettro è Vidas Petkevicius, come già ottimo Banquo. *Ivån Groznij*

BILDMAKARNA (I cineasti), di Per Olov Enquist. Regia di Ingmar Bergman. Scene di Göran Wassberg. Costumi di Mago. Luci di Pierre Leveau. Con Anita Björk, Elin Klinga, Lemart Hjulström, Carl-August Dellow. Prod. Kungliga Dramatiska Teatern, Stoccolma.

Bildmakarna, letteralmente *I fabbricanti di immagini* e nella versione italiana *I Cineasti* è l'ultima regia dell'ottantenne Ingmar Bergman; i quattro attori in scena provengono dal mitico Dramaten di Stoccolma; i personaggi evocati appartengono anch'essi ai miti del secolo e sono Selma Lagerlöf, la maestrina zoppa del Varmland autrice della *Saga di Gosta Berling*, prima donna insignita del Nobel nel 1909, e Victor Sjöström, regista svedese del muto che a Hollywood diresse anche Greta Garbo e che, come attore, impersonò la figura del vecchio medico prossimo alla morte nel bergmaniano *Il posto delle fragole*. Il tema della commedia, scritta su misura dal critico e drammaturgo Per Olov Enquist, è l'incontro fra la Lagerlöf e Sjöström per visionare, presenti una giovane attrice e un fotografo di scena, *Il carretto fantasma*, ultimo film dello stesso Sjöström tratto da un racconto della scrittrice: per cui s'intrecciano teatro, letteratura e cinema in una esemplare unità dei linguaggi che sembra segnare, e concludere, la lunga giornata di lavoro del maestro svedese. Il testo di Enquist è soltanto una diligente ricostruzione d'epoca, un lungo radiodramma con scarse virtù sceniche e appena, nel confessarsi prima reticente e poi prorompente dei personaggi, qualche

"La mia idea basilare delle cose è non avere idee basilari"
Ingmar Bergman

In apertura, da sin. Andrius Mamontovas in *Hamletas*, regia di Nekrosius; una scena da *Commedia senza titolo* o da *Chevengur*, entrambi per la regia di Dodin; in questa pag. gli interpreti di *Bildmakarna*, regia di Bergman.



lampo di intelligenza psicologica. Fortunatamente, il vecchio mago Bergman lo usa come una partitura per introdurre le sue variazioni: che sono quelle dei ricordi e della nostalgia. Arriva in uno studio cinematografico

anni Venti, aureolata del Nobel, l'autrice del romanzo (Anita Björk, perfetta nel ruolo) alla quale Sjöström mostra emozionati spezzoni del suo film. Che è la storia di un ubriaco morto la notte di Capodanno, condannato a guidare il carro che trasporta i defunti, e nella quale il regista ha evocato l'ossessivo ricordo di un padre alcolizzato. Sono presenti Tora Teje (Elin Klinga, bella e impetuosa), attrice istintiva e inquieta, ex-amante di Sjöström, esclusa dal film dalla gelosia della moglie di questi e l'operatore Julius Jaenzon (Carl-Magnus Dellow). L'incontro fra i quattro diventa un gioco al massacro, rivelatore di nascosti tormenti: la Lagerlöf è indotta a confessare che il romanzo lo ha scritto per cancellare l'orrore e la paura del padre alcolizzato; stesso dramma nell'infanzia dell'attrice, lo stesso operatore cerca nella bottiglia il coraggio che gli manca per vivere. A questo punto la commedia di Enquist (anche se non manca di qualche momento intenso, come la doppia confessione delle due donne) merita soprattutto un premio da parte di una qualche lega di ex-alcolisti. Ma c'è la presenza invisibile di Bergman: anche se lontana e sfocata, ben salda nella nostra memoria. *Ugo Ronfani*

"O noi siamo diventati assurdi come i dialoghi di *Aspettando Godot* o quei dialoghi sono diventati parte di noi"
Lluís Pasqual

prima metà del secolo con le sue due guerre mondiali, l'Olocausto, la ricostruzione e l'acuirsi della guerra fredda. Allora Godot era metafora di un'attesa senza speranza, oggi, sembra dire Pasqual, che Godot non arrivi è certo,

ma la cosa ci riguarda fino a un certo punto perché la vita, comunque, continua. In una landa desolata post-industriale dove tutto, alberello compreso, è di gomma fusa, nera e maleodorante, Vladimiro ed Estragone si fanno compagnia e osservano il mondo con la complicità svagata di due clown nei quali, a dispetto della costante disillusione dell'appuntamento continuamente rimandato, prevale una natura solare e ottimista. Anche quando entrano in scena Pozzo, abbigliato come un Mandrake da fiera di paese, e Lucky, sporco e malconcio come uno scugnizzo, i due, per niente intimoriti, si prestano con affettuosa solidarietà ad ascoltare le vicissitudini raccontate dal primo e il delirio verbale del secondo, che culmina in un parapiglia stroboscopico con tanto di musicchetta da pianola di sottofondo. L'effetto è quello di una comica di Ridolini, in cui il parossismo motorio mitiga la tragicità della coppia padrone-schiavo. L'"insostenibile leggerezza" di questa bella messinscena, che credo possa riscuotere maggiore o minore gradimento a seconda della generazione di appartenenza dello spettatore, è frutto anche, se non soprattutto, di quattro eccellenti ed affiatati attori in grado di miscelare diversi registri recitativi con il rigore e il talento di veri giocolieri della scena. *Claudia Cannella*

Una scena da *Tot esperant Godot*, regia di Pasqual, a pag. 19, in basso, Bibiana Beglau e Marc Hosemann protagonisti di *Disco Pigs*, regia di Ostermeier (foto: Matthias Horn); in alto, una scena dello spettacolo *Die Spezialisten*, regia di Marthaler.

TOT ESPERANT GODOT (*Aspettando Godot*), di Samuel Beckett. Regia e costumi di Lluís Pasqual. Scena di Frederic Amat. Luci di Xavi Clot e Lluís Pasqual. Con Eduard Fernández, Anna Lizaran, Roger Coma, Francesc Orella, Marc Carreras/Bernat Parellada/Joel Roldan. Prod. Teatre Lliure, Barcellona.

Lluís Pasqual è più o meno coetaneo di *Aspettando Godot*, e si sente. Dalla sua messinscena, infatti, non traspare il pessimismo e la disperazione di chi, adulto all'inizio degli anni '50, si trovava a fare un bilancio della

DIE SPEZIALISTEN (*Gli specialisti*), di Christoph Marthaler e Stefanie Carp. Regia di Christoph Marthaler. Scene e costumi di Anna Viebrock. Coreografia di Thomas Stache. Musica di Clemens Sienknecht e Christoph Marthaler. Con Stephan Bissmeier, Eva Brumby, Jaen-Pierre Cornu, Judith Engel, Altea Garrido, Ueli Jäggi, André Jung, Barbara Nüsse, Josef Ostendorf, Karin Pfammatter, Clemens Sienknecht, Thomas Stache. Prod. Deutsches Schauspielhaus, Amburgo.

Un'astronave che è insieme aereo, tram, nave, treno, schizzata verso un futuro inquietante con uomini in grigiaglia e donne in tailleur. Strano carico di manager che si scambiano molte informazioni e poche passioni. Gruppo di deportati di lusso, inchiodati a ripetere frasi, gesti, balletti; a simulare, a ritmo di musica, toccamenti sessuali freddissimi, regolati come da un metronomo; a esaltare il proprio ruolo e a temere o ordire intrighi. Fino a quando qualcuno non va in tilt e viene messo a ricaricarsi in un bagagliaio; o fino

"Ogni dieci anni ci si deve chiedere che tipo di Faust si può trovare per i tempi che si stanno vivendo"
Christoph Marthaler



a ripetere sempre lo stesso balletto, magari sul ritornello «Va meglio, va sempre meglio». In questo viaggio grottesco è subito evidente che siamo di fronte alla nostra umanità depauperata, che va non si sa dove. Ma il ritmo, con le sue lentezze e iterazioni, è feroce, feroce il meccanismo, che sembra regolato da una vecchietta perfida, hostess o dea ubriaca che governa tutto e tutti con distanza e disprezzo. Ci sono perfino angoli per far ritornare il passato: una stanza da pranzo *d'antan* dove affidarsi a malinconie, e momenti notturni in cui come in sogno si snocciolano utopie di armonia, Leibniz e Marx, o memorie dell'ascesa del nazismo ad Amburgo, la città dove è nato lo spettacolo. Quegli uomini e donne sono specialisti, chi capace di portare decine di piatti su una mano sola, chi di cantare gli inni di centinaia di nazioni, esponenti di un'umanità da rottamare nei nuovi sviluppi sociali postmateriali e interattivi. A uno a uno cadranno con un colpo alla tempia.

Marthaler costruisce, con attori strepitosi, capaci altrettanto bene di danzare, recitare, cantare, una favola nera contemporanea. Avanza con comicità e rigore drammaturgico domande molto "politiche" sull'umanità di un secolo che è stato capace di nutrirsi di utopie totalizzanti e di disincantarsi nella riduzione di ogni cosa e rapporto a valore esclusivamente economico. Con lo sberleffo del grande clown, e con l'aerea precisione costruttiva di chi è prima di tutto un musicista. *Massimo Marino*

DISCO PIGS, di Enda Walsh. Regia di Thomas Ostermeier. Luci di Frank Leonhardt e Jörg Winter. Con Bibiana Baglau, Marc Hosemann e Thomas "Danny Boy" Wlffe (batteria). Prod. Baracke (Deutsches Theater), Berlino - Deutsches Schauspielhaus, Amburgo.

Se si volesse mettere un'etichetta a questo *Disco Pigs*, scritto dall'irlandese Enda Walsh e diretto da Thomas Ostermeier, sessantatre anni in due, si potrebbe inventare per l'occasione quella di neo-realismo brechtiano. Alchimia all'apparenza impossibile che sorprendentemente si materializza in un'ora di spettacolo. Realista è la storia.

Schwein e Mucker, nati e cresciuti insieme, festeggiano il loro diciassettesimo compleanno con una notte brava: bevono, frequentano il pub dei veterani dell'Ira e fanno Karaoke a una serata del movimento nazionalista del Sinn Fein, vanno in taxi fino al mare, regolano vecchi conti, si stordiscono in discoteca. Sono teneri

fra loro e infantilmente aggressivi verso il mondo. Parlano una lingua segreta e hanno un legame simbiotico che assomiglia all'amore, ma forse è solo uno spalleggiarsi reciproco in attesa di spiccare il volo verso l'età adulta. Volo che inizia tragicamente quando Schwein per gelosia ammazza di botte un corteggiatore di Mucker: il gioco trasformato in realtà frantumata il mondo a parte dei due ragazzi e li divide. Brechtiana - naturalmente con i ritmi, la gestualità, la lingua di oggi - è invece la messinscena e, parzialmente, la struttura del testo. Tutto avviene in uno spazio bianco, in cui gli attori (eccellenti entrambi e lei anche eroica perché, benché infortunata, ha deciso di recitare ugualmente su una sedia a rotelle) hanno a disposizione solo due sedie e l'accompagnamento di suoni e rumori dal vivo eseguiti da un batterista. La loro notte avventurosa è solo evocata, a volte in terza persona, ma è più concreta di un film di Ken Loach, frenetica come un videoclip e surreale come un fumetto. La miscela registica di Ostermeier funziona, con un messaggio implicito per i giovani gruppi nostrani: i maestri (se tali sono) servono sempre. *Claudia Cannella*

ORESTIE (*Orestea*), di Eschilo. Regia, scene e luci di Georges Lavaudant. Costumi di Brigitte Tribouilloy. Con Gilles Arbona, Frédéric Borie, Hervé Briaux, Christiane Cohendy, Maurice Deschamps, Philippe Morier-Genoud, Sylvie Orcler, Annie Perret, Patrick Pineau, Delphine Salkin, Muriel Solvay, Marie-Paule Trystram. Prod. Théâtre de l'Odéon, Parigi.

Non si può dire che l'originalità sia un valore assoluto. Né che sia necessaria al teatro contemporaneo quando attinge al suo alveo d'origine, la tragedia greca. Perciò non si disdegna un Eschilo mediato da Godard e Anghelopoulos, prosciugato e indurito in tre parti perché da una telenovela granguignolesca e incestuosa arrivassimo a vedere un sobrio ritratto di famiglia in interni, gelido, talmente ben scritto e così sorvegliato dalla regia e



"Forse faccio teatro, un teatro forte, perché la mia vita privata mi annoia"

Thomas Ostermeier



“Le storie di allora erano conosciute da tutti, un po’ come *Dallas* per noi. Quello che era interessante erano le variazioni del modo di raccontare la storia”
Georges Lavaudant

dagli attori, misurati gesti, dizione, movimenti, arredi scenici (bella la tomba sollevata verso la platea di Agamennone, con un accenno appena di cipresso) che non si può non temere una tentazione di irritazione.

Evitando Freud si passa a Lacan. Non è un gran guadagno, in fondo. E tutti sappiamo quanto Oreste c’è in Amleto. Si fatica a reprimere lo sbadiglio per tanta aristocratica distanza. Per apollineo studio, il coro è raggrinzito in due attori, che sulla sabbia del palcoscenico descrivono strani disegni con i bastoni da passeggio. Musiche molto suggestive (anche queste anni '50) nell'essere quasi impercettibile eppur continuo sottofondo (peccato, però, ricorrere poi a drammatiche quanto sonore sottolineature dei momenti chiave della tragedia). Il meglio vien dato dalle luci, un capolavoro di ingegno e misura (e cos'altro, se no?). Ligi e pure bravi Oreste e Elettra, cupi e luttuosi quanto basta, passano appena indenni la matronale Clitennestra e l'incolore Agamennone, mentre un sorriso strappa l'allampanato Pilade e un ghigno le Erinni *en travesti* (versione Legnanesi). Affascina che la terza parte sia concepita con guizzi come la proiezione dello spettro di Clitennestra sul fondo o il processo con uno spiazzante Apollo *dark* sotto uno sbilenco neon da bar hopperiano. Ma la proiezione di filmati di Atene negli anni '50 con sottofondo di rumori urbani e gli attori che, spalle al pubblico, incedono verso il fondo, lascia immutata l'impressione d'un bel cesello neoclassico che alla purezza apollinea ha sacrificato la gioia dionisiaca. *Iván Groznij*

LE DEUIL SIED À ELECTRE (*Il lutto si addice ad Elettra*), di Eugene O'Neill. Regia di Jean-Louis Martinelli. Scene di René Caussanel. Costumi di Patrick Dufortre. Musiche di Louis Scavias. Luci di Marie Nicolas. Con Éric Caruso, Luc-Antoine Diquero, Bernard Freyd, Alain Formager, Christine Gagnieux, Sylvie Milhaud, Agathe Rouillier, Roland Sassi. Prod. Théâtre National de Strasbourg, Strasburgo.

Talvolta la distanza geografica è una pallida espressione della distanza culturale. Lo si apprende soprattutto a teatro. Così, per questo dramma scritto da O'Neill nel 1931 ripreso dall'*Oresteia* di Eschilo, prodotto soltanto nella prossima Francia, l'emozione prevalente è lo sconcerto. Almeno stando alle nostre modalità di percezione, quanto avviene in palcoscenico fa presumere intenzioni registiche debolmente esplicitate. Si intuisce il proposito di mettere in rilievo l'ironia, purtroppo si coglie l'imbarazzo del ridicolo. Mentre: sfrondato il testo dai personaggi minori e affidata l'apertura dei primi due atti a uno schermo su cui scorrono i testi iniziali proiettati, e sommando

a ciò la solennità di musiche didascaliche, l'insistere delle luci nello stagiare profili maestosi delle protagoniste, e una recitazione rigida e imbastita di contegno, sembra chiudersi il cerchio intorno all'intenzione di citazioni cinematografiche contemporanee alla stesura del testo. Punti di vista potenzialmente indovinati, purtroppo non efficacemente dichiarati. Perché l'allestimento oggi di questo testo richiede una lettura registica decisa sia perché i personaggi-archetipi vengono inquadrati in un'ottica freudiana sempre valida ma da integrarsi con sessant'anni di psicanalisi successiva, sia perché essi sono poi ulteriormente forzati nella cornice bigotta di una mentalità vittoriana. Qualche intuizione accattivante viene dalla scenografia, comunque priva di un progetto unitario, tanto che va dalla livida e stilizzata scena sul ponte della nave alla concretezza degli interni, mutando per la facciata di casa Mannon una struttura solida in velari, passando per la facilità di lasciare in scena una colonna dimezzata (banale riferimento ellenico?). Tra gli interpreti la Lavinia di Sylvie Milhaud mantiene una severa concentrazione che la vuole isolata dai registri degli altri attori sminuiti nelle loro prove dalla bassa definizione attribuita ai personaggi, ciò che impedisce loro di instaurare una fluida comunicazione. *Anna Ceravolo*

YVONNE, BURGUNDI HERCEGNÓ (*Ywona, principessa di Borgogna*), di Witold Gombrowicz. Regia di Gábor Zsámbéki. Scene di Csörsz Khell. Costumi di Györgyi Szakács. Musica di László Sály. Movimenti di Ádám Horgas. Con Anita Tóth, Péter Haumann, Erika Bodnár, Ernő Fekete, Miklós Benedek, Eszter Ónodi, András Stohl, Zoltán Rajkai, Ági Szirtes, Andrea Fullajtár, Roland Rába, Andor Lukáts, József Garay, Vilmos Kun, Ferenc Elek, Kata Huszárik, Eszter Kiss, Eszter Malgot, Ferenc Lengyel, Péter Takátsy, Ervin Nagy. Prod. Katona József Színház, Budapest.

Ywona, giovane affatto avvenente e minata nella salute psicofisica, diviene oggetto amoroso bramato dal principe Filippo. Ma non di affetto si tratta quanto del capriccio di un potente, della sfida sadomasochista di un annoiato, superficiale rivoluzionario contro il potere costituito e le tradizioni. Zelante la corte lo asseconda – per tema di scandalo – ma l'ossessione della figura provocatoria di Ywona, trasgressione pura dell'idea di principessa, esaspera i reali fino all'architettura di un incidente in cui Ywona trovi la morte. È un mistero Ywona, murata in un mutismo spaventoso, dall'insondabile sensibilità inespressa, su cui la giovane e strepitosa Anita Tóth in una prova di costante, intensa credibilità insinua handicap neuropsicologici. Ma ottimi tutti gli interpreti che convincono di una scuola attoriale ungherese invidiabile. Per questo dramma incalzante nel fraseggio, che ancora spiazza per la sua spontanea crudeltà, l'atmosfera è circense, un luna park, con file di luci tirate per la scena, un

tendone a strisce che fa da sfondo sia all'esterno che alla reggia, colori sgargianti degli arredi. Ed il colore rosso incorpora in sé il simbolo che gli è proprio del sangue versato, dell'assassino; il pavimento che da nero cangia in vermiglio approssimandosi al proscenio ha il valore di un'accusa che dal palco invade la platea, e i calzini della Regina, la corona del Re, la bocca del Principe pure sbordata di rosso rende il tratto grottesco e comune alla loro colpa vigliacca; poiché confessano propositi omicidi che non hanno il coraggio di attuare. Sarà il Ciambellano a levarli d'impaccio, che è per Zsámbéki il vero artefice di corte, il gran burattinaio che già a metà del dramma attraversando il palco con un cappio aveva inequivocabilmente annunciato la condanna a morte di Ywona. Una morte "dall'alto", senza responsabili evidenti, che l'imbranatissima biancovestita fanciulla si infligge da sé strozzandosi con lische di carassio. Mentre il Re e il Ciambellano levano i calici al bis di un "omicidio non commesso", replica della fine di una sartina dei tempi di gioventù, e la corte tutta tira un sospiro di sollievo. *Anna Ceravolo*

ELNÖKNÖK (*Le presidentesse*), di Werner Schwab. Regia di Tamás Ascher. Scene di Zsolt Kheili. Costumi di Györgyi Szakács. Musica di István Mártha. Con Judit Pogány, Ági Szirtes, Eszter Csákhányi, con la partecipazione del coro Bacchus Ensemble. Prod. Katona József Színház, Budapest.

Alle soglie del Giubileo, un testo come *Le presidentesse* sembra una sfida ai limiti del blasfemo. Il titolo allude ironicamente a tre donne del popolo minuto alle prese con le tragedie domestiche di una quotidianità parecchio squallida. Nel tinello miseramente kitsch di Erna tra pettegolezzi e battibecchi, dalle cui pieghe apparentemente innocue emerge un passato di violenze e soprusi subito da qualche uomo, le tre amiche cominciano a immaginarsi protagoniste di un party. Grete sogna un giovane e gentile corteggiatore con serie intenzioni matrimoniali, così come Erna che immagina di ricevere una proposta di nozze dal suo rozzo spasimante - macellaio di origine polacca e di nome Karl Wottila - recentemente convertito all'astinenza da alcolici e tabacco grazie all'apparizione della Madonna. Anche Mariedl, che di professione (e

con passione) fa la sturatrice di cessi, ha il suo momento di gloria in orripilanti performance a mani nude nelle latrine ingorgate del locale dove stanno festeggiando, ma poi finisce ammazzata e decapitata (non si sa bene se nel

"Anche se il luogo teatrale è un salotto non vuol dire che ci si trovi di fronte ad uno spettacolo naturalistico. La scena è una scatola metafisica con porte"

Tamás Ascher

sogno o nella realtà) dalle due amiche dopo una lite feroce. Assurdo, grottesco, *pulp*, definito dallo stesso autore «dramma fecale», *Le presidentesse* è uno dei migliori spettacoli visti in questo festival, per due motivi. Perché è un bel testo contemporaneo che, con coraggio iconoclasta, mette alla berlina le ipocrisie di una piccola borghesia (qui austriaca, ma potrebbe essere di qualsiasi paese occidentale) provinciale, bigotta e reazionaria, usando un linguaggio dalla comicità stilizzata che fa ridere a denti stretti e gelare il sangue. E soprattutto per la grande prova attoriale delle tre protagoniste costruita su tempi comici (ma anche tragici) sempre perfettamente in bilico tra orrore e ironia, brutalità e sentimentalismo, riso e pianto. *Claudia Cannella*

LE MISANTHROPE (*Il Misanthropo*), di Molière. Regia di Jacques Lassalle. Scene e costumi di Rudy Sabounghi. Musiche di Chet Baker. Trucco e acconciature di Cécile Kretschmar. Luci di Frank Thévenon. Con Marie Favasuli, Valérie Hall, Philippe Lardaud, Elsa Lepoivre, François Macheroy, Franck Molinaro, Julie Pilod, Jean-Philippe Puymartin, Andrzej Sewerin, Idwig Stéphane. Prod. Théâtre Vidy, Losanna.

L'allestimento di Lassalle è un viaggio nella ricchezza sotterranea del *Misanthropo*, un testo la cui grandezza esclude univocità di lettura. La condanna di ipocrisia che Alceste scaglia contro la società in cui ciascuno si crogiola di elogi fasulli ed è vittima di malignità alle spalle è rivolta, suo malgrado, anche contro se stesso. Incredulo e cieco di gelosia, nell'amore esclusivo e che pretende segregato di Célimène vuole anch'egli soddisfare il suo bisogno di adulazione. Eppure è palese che tra i corteggiatori della giovane sia il prescelto, l'unico a cui concede intimità da amante. Per Lassalle gli opposti sincerità-falsità non sono più tali, ma modalità proprie a tutti i personaggi per perseguire i loro scopi, e anche Clitandro e Acasto frivoli cici-sbei insospettabili di verità, sono autentici nel loro dialogo. La comuni-

Eszter Csákhányi,
Mariedl in *Elnökök*,
regia di Ascher.





“Molto spesso è teatrale tutto ciò che è eccessivo. Per me è il contrario: è teatrale ciò che è pudico, nascosto e poetico. Far vedere poco per far vedere molto” Jacques Lassalle

Andrzej Seweryn, il Misanthropo secondo Lassalle.

confessione ambigua, perché lei sceglie il silenzio, che la isola dal mondo. Ma ancora non basta perché Alceste, presuntuoso di infelicità, esige il totale annullamento dell'altra nella sua persona. È l'impronta vigorosa della regia che scrive le sue didascalie e mette in disequilibrio i personaggi – ha a disposizione attori straordinari - per farli agire ispessiti dei loro conflitti, finemente sfaccettati: fino a rendere Alceste capace di mettere le mani alla gola di Célimène, e debole invece nel rifiutare le profferite amorose di Arsinoe che Célimène coglie inequivocabili, e Basco è un'attrice, Marie Favasuli, a cui viene ritagliato un ruolo maggiore di quanto scritto da Molière, la si comprende parteggiare per il buon fine della storia d'amore e, componendo in fine la scena d'inizio sembra non volersi rassegnare che essa sia ormai a un punto fermo. La scena di Sabounghi è un ambiente sgombro dove ben si colloca la recitazione che fisicamente e sonoramente occupa con pienezza lo spazio, brillano specchi e lampadari, amplificatori dell'immagine, i costumi d'epoca escludono tuttavia ogni barocchismo e anche le pettinature sono sobrie, gli struggenti blues di

cazione è labirintica, segue vie tortuose: Célimène conduce conversazioni salottiere che indirettamente sono strali contro il presente Alceste, e si lascia vincere da quelle missive, incognito il mittente ed il destinatario, che valgono da

Chet Baker risuonano purificati della loro età anagrafica distante secoli dalle parole di Molière. Anna Ceravolo

COMMEDIA SENZA TITOLO (*Platonov*), di Anton Cechov; CHEVENGUR, di Andrej Platonov; GAUDEAMUS, 19 improvvisazioni dal racconto *Battaglione di Costruzione* di Sergej Kaledin. Regia di Lev Dodin. Scene di Alexey Poray-Koshits. Con la compagnia del Malyj Drama Teatr. Prod. Malyj Drama Teatr, San Pietroburgo.

«Che caldo, in Russia!» esclama appena giunto da Parigi Kirill Porfirevic, uno dei personaggi di questa *Commedia senza titolo* o *Platonov*, com'è stata chiamata dal nome del protagonista. E il pubblico sorride perché per noi Russia è una parola bianca di neve e ghiaccio. Eppure, si soffoca davvero nell'estiva campagna russa, e a Cechov in questo testo piace sottolinearlo (ma anche in *Zio Vanja* si goccia di sudore e sibilano le zanzare). È stato forse questo clima soffocante a suggerire a Dodin di mettere al centro della sua messinscena l'acqua, elemento di ristoro ma anche di purificazione oltre che, naturalmente, simbolo dell'origine della vita. Eh sì, perché in questa fluviale commedia

scritta da Cechov all'età di ventun'anni, più volte rimaneggiata e mai pubblicata in vita (e in cui corrono con la tipica foga un po' sgraziata della giovinezza tutti i temi cari allo scrittore più maturo), così come l'ha tagliata e montata Dodin, la calura si fa molteplice metafora: è afa che opprime i personaggi nella loro ripetitiva vita provinciale, è vampa del cuore che fa ribollire impetuosamente i sentimenti e rapidamente li fa evaporare ed è voglia sessuale da animali in calore che spinge ad accoppiarsi. Niente esterni con scorci di dacia, dunque, e niente salotti con pianoforte come da copione, ma un unico luogo dominato in proskenio da una grande vasca ripiena d'acqua – il fiume della tenuta – in cui si tuffano ripetutamente i personaggi alla ricerca di refrigerio o di rifugio. Affacciata sull'acqua, a delimitare sul fondo la scena, una semplicissima terrazza di legno con due brevi scalette che portano al fiume e sul davanti una stretta riva sabbiosa. Ma veniamo alla storia tutta avvitata sul personaggio di Platonov, trentenne maestro elementare dalle abbandonate aspirazioni universitarie, dongiovanni non del tutto volontario, più che cacciatore preda delle donne e dei loro decisi ardori. Lo ama Anna Petrovna, corteggiatissima giovane vedova dissipatrice di tenute, lo ama la non bella Grekova, lo ama la semplice e grassa moglie Sasa («un accordo perfetto - dice Platonov - lei è stupida e io non valgo niente») e infine lo ama Sofja conosciuta in gioventù e ora pronta a lasciare il marito appena sposato per fuggire con lui. Sarà lei, profondamente ferita dalla vigliaccheria dell'amante che si dichiara incapace di iniziare una nuova vita, a impugnare una pistola e a ucciderlo. Un girotondo amoroso disperato e ridicolo

al contempo, che si arresta di tanto in tanto giusto il tempo di riempirsi la pancia di cetrioli e sardine (e Dodin allestisce una lunga tavola imbandita sulla riva di sabbia) e di annaffiarsi la gola di vino. I desideri irrealizzati, le aspirazioni frustrate nella Russia provinciale di Cechov assottigliano l'anima ma arrotondano il corpo. Morto Platonov, mentre il suo corpo galleggia livido nell'acqua, sulla scena comincia a cadere una fitta pioggia a spegnere quelle che forse sono state per tutti le ultime vampate della giovinezza. Infantile e scanzonato, Sergej

Kurisev è un Platonov "Noi russi abbiamo imparato a morire prima perfetto nei suoi slanci di imparare a vivere" Lev Dodin come nelle sue viltà e

brava è anche Irina Tycinina nella parte di Sonja nel rendere i romantici ardori privi di dubbi e i sogni di una vita di lavoro tipici delle giovani eroine cechoviane. Non altrettanto bene si può dire di Tatjana Sestakova, ottima attrice in altri casi, ma decisamente fuori età per la parte di Anna Petrovna e che in più momenti sfiora il ridicolo nel tentativo di dare credibilità alla sua vedova affascinante amata e desiderata da tutti i maschi della pièce. Eccellenti tutti agli altri alle prese anche con diversi strumenti musicali. Ormai Dodin ci ha abituato all'estrema versatilità dei suoi attori e la musica suonata dal vivo è diventata la sua firma inconfondibile.

Anche in *Chevengur*, ultima fatica registica del regista russo, l'acqua, accanto alla terra e alla pietra, è al centro della messinscena. Elemento primo della natura qui strettamente legato all'universo di Andrej Platonov. Non si può non spendere qualche parola su questo grande scrittore dalla lingua particolarissima (la surreale lingua dell'utopia) un caso unico nella letteratura sovietica. D'origine proletaria, diploma di montatore-elettricista, Platonov prima di dedicarsi a tempo pieno alla scrittura, lavorò a lungo come tecnico alla costruzione di pozzi e di canali d'irrigazione nella steppa (ma non mancarono tentativi di irrigare il deserto). L'acqua, dunque, assume in tutte le sue opere un posto di primo piano. Come il romanzo anche lo spettacolo di Dodin si apre e si chiude con una morte nell'acqua. All'inizio è quella del pescatore Dvanov che si getta nel lago "per curiosità": vuole vedere com'è la morte, viverla un po' e poi tornare indietro. E alla fine quella di suo figlio Aleksandr che, sperimentata l'impossibilità di costruire il comunismo, decide di raggiungere il padre. Fra le due dipartite, la storia di Chevengur, villaggio della steppa a cui approda un'umanità strampalata di reietti decisa a costruire il paradiso in terra. Oltre alla stretta e lunga vasca d'acqua in proscenio, la scena contempla anche una grande piattaforma semitrasparente che dapprima si erge verticale alle spalle dei diseredati in cerca di comunismo e poi diventa palcoscenico variamente inclinato sul quale verrà costruita la comunità dell'utopia. Tutt'intorno una striscia di terra e vanghe dal lungo manico a croce a indicare il carattere cimiteriale della desiderata città del sole. Gli uomini di

Platonov sono degli emarginati, dei semplici, degli "idioti" privi di tutto ma tormentati da un sogno di felicità e da una sete di assoluto. Questi miserabili sognatori, come apostoli del nuovo mondo, proclamano la fine della storia e come primo passo verso il nuovo futuro sterminano tutti gli abitanti di Chevengur. Il lavoro nella comunità è abolito («il lavoro favorisce la comparsa degli averi e questi a loro volta portano allo sfruttamento»), sarà il sole a lavorare per tutti. Ben presto il sogno utopistico si arena e una forte nostalgia della vita passata, dei propri cari, si impadronisce degli oppressi.

Se nel libro Chevengur è attaccata da una battaglia di soldati (probabilmente dell'Armata Rossa), nello spettacolo di Dodin tutti i personaggi seguono il figlio del pescatore nell'acqua: la ricerca di una terra felice prosegue. Operazione coraggiosissima anche per la sua difficoltà, questa del regista russo, un ulteriore confronto (dopo Abramov) con il passato del proprio paese, una riflessione dolorosa sulla storia («La storia è triste. Sa di essere il tempo e sa che verrà dimenticata»). Vanno dunque perdonati alcuni suoi limiti, come, forse, una certa eccessiva cupezza e immobilità che toglie alla vicenda quel senso di viaggio metafisico compiuto da uomini molto diversi fra loro come, per esempio, Kopenkin, nel quale si è visto un Don Chisciotte della rivoluzione che a cavallo di Forza Proletaria insegue l'ideale di Rosa Luxemburg, sua amata Dulcinea.

Quanto a *Gaudeamus*, che sette anni fa rivelò al pubblico italiano la compagnia del Malyj, era e resta uno spettacolo straordinario per felicità inventiva, trascinate teatralità ed eccezionale bravura degli interpreti. *Roberta Arcelloni*

L'AVARE (L'Avaro), di Molière. Regia di Roger Planchon. Scene di Thierry Leproust. Costumi di Emmanuel Peduzzi e Jacques Schmidt. Acconciature di Les Marandino. Luci di André Diot. Musiche di Jean-Pierre Fouquey. Suono di Stéphane Planchon. Con Roger Planchon, Anémone, Elisabetta Arosio, Farouk Bermouga, Thomas Cousseau, Paolo Graziosi, Jean-Christophe Hembert, Claude Lévêque, Alexia Portal, Véronique Sacré, Robert Sireygeol, Frédéric Sorba, Ulrike Barchet. Prod. Théâtre National Populaire Villeurbanne, Lione.

Dice Roger Planchon che *L'avare* è l'insieme di tre tempi teatrali, la farsa, la commedia "nera" e il racconto d'avventura; che quest'ultimo, con le sue rocambolesche peripezie e le sue agnizioni, è in tutto degno di un film hollywoodiano; che conciliare i tre tempi è difficilissimo; che l'allestimento di un classico non può e non deve evitare il pericolo della sua "museizzazione", perché, se Molière è ormai un pezzo da museo, non lo si può riscrivere. E Planchon è uomo d'onore, perché quasi tutte le sue affermazioni sono rispecchiate nella messa in scena da lui curata e interpreta-



Il regista di *Mudan Ting* Chen Shi-Zheng con la protagonista Qian Yi; in basso un momento dello spettacolo di Bill T. Jones.

ta. Quasi tutte. In effetti, prevale una spettacolarità a volte grandiosa, che rincorre il "pittorresco" e il "romantico" del cinema in costume nella scenografia, nell'esibizione di alcune macchine sceniche e in alcuni moduli recitativi macchiettistici o esageratamente dinamici, con gli attori che sgambettano e si agitano anche senza una ragione. Farsa, dramma e materia romanzesca conferiscono al testo il suo caratteristico movimento e la sua sottile ambiguità, al confine tra commedia e tragedia. Ma la compiaciuta attenzione per l'apparato toglie respi-

ro all'opera e sortisce l'effetto contrario. Il dinamismo è solo di facciata, i personaggi perdono spessore e svaniscono dietro agli interpreti. E non tutti hanno almeno la dose di giononeria con cui Planchon tiene a galla il suo *Arpagone*, regalandogli momenti di felice piacevolezza. Scompare la traccia di un'interpretazione, al di fuori della coloritura spettacolarizzante. Alla fine, più che Molière, l'oggetto della devota fedeltà del regista è il teatro del "bravo attore" di una volta, con tutta la messa in scena rivolta a lui, gli *spot* pronti a seguirlo e il resto della *troupe* al suo servizio. E questo è davvero museo. *Pier Giorgio Nosari*

MUDAN TING (*Il padiglione delle peonie*), di Tang Xianzu. Regia di Chen Shi-Zheng. Scene di Huang Haiwei. Costumi di Cheng Shuyi. Luci di Yi Liming. Direzione musicale di Zhou Ming. Con Qian Yi, Wen Yuhang, Wen Fullin, Lin Sen, Shan Jing. Prod. Lincoln Center Festival di New York, Festival d'Automne di Parigi, Théâtre de Caen, Sydney Festival, Hong Kong Arts Festival.

Una storia d'amore, come si direbbe, oltre i confini del tempo. Du-Liniang si addormenta nel Padiglione delle Peonie e sogna un giovane, innamorandosene senza speranza, ammalandosi e morendo. Del suo ritratto e di una poesia d'amore s'invaghisce tre anni dopo il giovane del sogno, visitato dallo spirito di Du-Liniang cui l'Ade ha

concesso d'apparire la notte in terra. Dopo quelle che noi occidentali, per fretta di concludere, definiremmo "peripezie" (e con cui liquideremmo almeno una giornata di quest'epica amorosa), i due amanti si congiungeranno. Lieto fine per un'opera lietissima, capolavoro dello Shakespeare dell'aura età Ming, Tang Xianzu, con il quale rompe la tradizionale fissità dei personaggi femminili cinesi, creando un'eroina forte e indipendente e una storia irriverente verso il potere e le burocrazie d'ogni epoca. Opera di complessa e travagliata esecuzione, che in Cina è costata la censura governativa e il cambiamento repentino di buona parte del *cast* (attingendo ad attori e musicisti cinesi residenti negli USA), il *Padiglione* vanta numeri impressionanti: dalla durata (18 ore, divise in tre giornate), agli attori (20, per 160 ruoli), scene (un intero padiglione in vero legno a incastro che ha occupato 12 carpentieri addetti al restauro della Città Proibita; 34.000 litri d'acqua per il laghetto con carpe vive, anatre sguazzanti e canarini trillanti in gabbie di bambù), musica dal vivo in loggetta, com'era nelle feste del XVI secolo, con strumenti ricostruiti e arie d'epoca riadattate dalla partitura settecentesca. Alla bravura dei due protagonisti l'opera unisce un contorno di caratteristi di gran godimento: dalla licenziosa e esilarante Sorella Pietra (monaca dall'imene duro come il sasso che le è costato il matrimonio per inadempienza dei doveri coniugali), alla struggente signora Du, al saggio e amaro prefetto Du, fino agli acrobatici spiriti infernali. Spettacolo piacevolissimo e ben congegnato e vario cui si somma la libertà per il pubblico di andare e venire a piacimento - non sempre apprezzata da spettatori troppo ingessati - gustare cibo cinese nel foyer (con estremi da sindrome da carestia), tornando a vivere il luogo teatrale come quotidiano. *Ivàn Groznij*



la danza

LA BELLA ADDORMENTATA
tiene sveglia il Festival

QUOI-QU'IL EN SOIT, coreografia di Maguy Marin. Musica di Denis Mariotte. Prod. Compagnia Maguy Marin, Rillieux-la-Pape. D-MAN IN THE WATERS, JUST YOU, OUT SOME PLACE, DUET, coreografie di Bill T. Jones. Prod. Bill T. Jones & Arnie Zane Dance Company, New York.

THE SLEEPING BEAUTY (*La Bella Addormentata*), coreografia di Mats Ek. Musica di Petr Il'ic Ciaikovskij. Prod. Cullberg Ballet, Stoccolma.

Non lo si è ritenuto necessario, fors'anche procedendo con un po' di fretta. Acquisendo vale a dire quel che il mercato internazionale offriva. E magari non proprio di primissima mano. E ciò riferito soprattutto allo spettacolo di Maguy Marin, fra l'altro anche la sola significativa presenza femminile cooptata per la megarassegna. È possibile che nessuno degli organizzatori avesse visto *Quoi-qu'il en soit* allorché, nel gennaio scorso, debuttò alla Filature Scène Nationale di Mulhouse? La proposta è apparsa deficitaria. Carente sul piano drammaturgico, e la danza quasi inesistente. Non solo priva di fantasia, ma di energia drammatica. Un deludente psicodramma agito dai cinque (e pur bravi) attori-ballerini. Cinque uomini in cerca di identità che in una Francia che li

sente estranei ripercorrono il loro vissuto e gridano il loro "no" alle violenze e alle dittature. Gridare è giusto, ma non slogan che hanno già fatto il loro tempo. Ne risulta una denuncia, in un tardivo ritorno di teatro politico, che non scalfisce la coscienza più di tanto e che poi non trova il suo necessario supporto in quei pochi segni (gesti bruschi e spezzati tipici di Maguy la rossa) di danza presenti. Maggior brillio incontriamo con Bill T. Jones. Ma è un Bill T. Jones che sembra aver perso anche lui la sua carica eversiva. Che va, al contrario, alla ricerca del consenso facile. E che lo dimostra subito con il brano d'apertura *Out some Place* (anche il suo più recente titolo). Brano che si seduce per bellezza calligrafica, ele-

ganza ed equilibrio fra le parti ma che appartiene alla categoria della pura astrazione, della forma fine a se stessa. *Just You* recupera lo spirito di quei duetti pensati un tempo dallo splendido Bill per sé e per il compagno di vita e d'arte Arnie Zane portato via anzi tempo dall'aids. Qui c'è un lui bello e arrogante (il bravissimo Miguel Anaya) che fa di tutto per primeggiare sull'altro succube e bruttino. E c'è una danza al limite dell'acrobazia. Tutto è vivace, elettrizzante, ma qualche gag è di troppo e c'è molto *déjà vu*. Poi si ritorna al brano corale. Ed è il notissimo *D-Man in the Waters*, dedicato all'amico Damian Aquaville anche lui scomparso prematuramente. Giovani danzano in riva al mare mossi dal piacevole *Otetto* di Mendelssohn. All'improvviso qualcuno cade, falcato dalla Nera Signora. I compagni si fermano. Si piange per l'amico e per un istante ci si ferma a riflettere. Ma la musica incalza e la vita riprende. La giovinezza è pur da vivere. Si danza con entusiasmo, si danza per liberarsi dalle angosce. Altra sostanza con lo spettacolo di Mats Ek passato sulla ribalta del Teatro Strehler. *The Sleeping Beauty*, nato nel 1996 per il Balletto di Amburgo. Spettacolo tutta lucida intelligenza, coreograficamente ricchissimo (come già *Giselle*), coinvolgente anche perché molto teatrale e carico di verità. È sempre la musica tenera e delicata di Ciaikovskij che avvolge, ma i termini del racconto sono capovolti. I personaggi diventano creature del nostro tempo e la famosa fiaba si tinge di *noir*. Ek, si sa, è artista quanto mai originale, in grado di rileggere i classici con parametri nuovi e scomodi. Niente fusi né castelli incantati. Aurora nasce da una famiglia piccolo-borghese che la trascura. Troppo presi dal loro amore e dalla voglia di benessere, i genitori non si accorgono dei problemi della figlia. E la giovane cerca fuori casa l'affetto di cui ha bisogno, inevitabilmente cadendo nelle braccia di Carabosse, spacciatore nero di cui s'innamora e che, per amore, segue nel vortice dell'eroina. Ma Aurora verrà salvata da Desiré che, come in una sequenza da fumetto, uccide il tristo Carabosse e la sposa. Ma attenzione, al contrario della favola, l'*happy end* non arriva immediatamente. Aurora dà alla luce un bambino nero, figlio di Carabosse. Scioccato Desiré fugge da lei, ma alla fine accetta il bambino non suo, riscattando il suo passato razzista con un nuovo sentimento di tenerezza per l'innocente. C'è molta ironia nel racconto e l'allestimento è eccellente. I danzatori del Cullberg di Stoccolma continuano ad essere i più appropriati al lessico forte e innovativo di Mats Ek. Movimenti bruschi, veloci, all'apparenza innaturali che mettono in allarme i puristi della danza. In verità, sempre meno. *Domenico Rigotti*





ELISEO

un secolo di teatro

di Maurizio Giammusso



Arena all'aperto, cinema per i kolossal del muto, teatro di varietà e, dopo la ricostruzione del 1937, sede privilegiata della grande prosa, l'Eliseo, che compie i suoi primi cent'anni nel 2000, è il teatro romano storicamente più importante e significativo del Novecento

Il Teatro Eliseo compie cento anni, un secolo da quando si inaugurò - nell'estate del 1900 - uno spazio teatrale all'aperto, nel giardino del grande Palazzo Rospigliosi. Fu battezzato Arena Nazionale, dal nome della via sulla quale si affacciava: la strada più moderna di Roma, la prima ad essere percorsa da un tram elettrico; quella dove si concentrarono in pochissimi anni tanti simboli dell'Italia umbertina, dalla sede della Banca d'Italia, al Palazzo dell'Esposizione alla "scandalosa" fontana delle Naiadi, cose che sono tutte ancora lì. Via Nazionale del resto era quasi una Broadway romana, perché collegava una dozzina di teatri: i café chantant di piazza Esedra, il Nazionale, il Quirino, il Costanzi, il Manzoni, il Quattro Fontane e altri ancora, tutti in un raggio di cinquecento metri: e molti di questi non ci sono più.

In questo secolo l'Eliseo si è trasformato tante volte: negli anni Dieci ha avuto un tetto, una costruzione in muratura e un nome nuovo, Teatro Apollo. Poi si è trasformato in Teatro Cines, quindi in Gran Cines, dove i kolossal del muto si alternavano alle serate di Petrolini. Infine (1918) il battesimo definitivo: Teatro Eliseo, un nome che era stato suggerito, nell'ambito di un concorso popolare, per il Quirino (che invece continuerà a chiamarsi come prima).

Demolire per ricominciare

Ma l'Eliseo, come lo conosciamo oggi, nasce un poco più tardi, nel 1937 grazie a una persona geniale, Vincenzo Torraca. Filosofo per vocazione, giornalista

di mestiere, uomo amante della libertà, Torraca dovette cercarsi un altro lavoro, quando il fascismo marciò su Roma. Divenne piccolo imprenditore e arrivò al teatro solo per mettere ordine nei conti malandati delle proprietà del suo amico Nando Benzioni, che comprendevano anche un teatro. Dopo una stagione passata a studiare, capì che per farlo andare bene, l'unico modo era... demolirlo. Demolirlo e ricostruirlo più grande e più moderno (e con una dozzina di appartamenti sopra), cosa che riuscì a fare a tempo di record in appena sei mesi, da giugno a dicembre 1937, senza neanche perdere una stagione: un miracolo di tecnologia, se si pensa ai tempi per costruire il Nuovo Piccolo di Milano o l'Auditorium di Roma.

Da lì comincia la storia moderna dell'Eliseo, quella che ce lo rende così caro, così importante e insostituibile nella storia della scena italiana. Il suo palcoscenico è stato luogo di avvenimenti fondamentali, paragonabili per qualità e quantità solo a quanto accadeva nella sala

di via Rovello a Milano o al Duse di Genova. Lì si è formata la prima grande "stabile" privata con Gino Cervi e Andreina Pagnani; lì è "nato" Luchino Visconti regista teatrale, insieme alla coppia straordinaria Morelli-Stoppa, che ha tenuto a battesimo Marcello Mastroianni e Giorgio De Lullo. Da una costola di quella compagnia nacquero i "Giovani" De Lullo-Falk-Valli-Albani, che si affermarono, naturalmente, proprio all'Eliseo. Qui trionfarono la Compagnia Proclamer-Albertazzi e il Teatro di Genova

dei tempi d'oro, quello degli spettacoli di Luigi Squarzina con Alberto Lionello. E mentre tutto questo succedeva, Eduardo era qui, a ogni stagione, per due, tre, perfino quattro mesi di esauriti, che davano un tocco popolare alla platea più sofisticata ed elegante d'Italia.

Impresari al gran debutto

Dopo quarant'anni di lavoro dietro le quinte, silenzioso ma fondamentale per la scena italiana, Torraca passò la mano a Giuseppe Battista, anche lui nuovo al mestiere di impresario, nel quale tuttavia ha speso vent'anni di intelligenza e di energia. Cominciarono così le folgoranti stagioni dirette da Romolo Valli, troncate dalla sua morte drammatica; e gli anni appassionati di Gabriele Lavia, che riscopriva Schiller e Kleist; e gli spettacoli di Umberto Orsini e Rossella Falk.

Infine l'ultimo passaggio di mano: da Battista a Vincenzo Monaci, ingegnere e imprenditore di rango, anche lui "esordiente" nel mestiere di impresario, come i suoi due predecessori. Con Monaci è così cominciata la direzione artistica di Maurizio Scaparro, tanto più importante in quanto il regista romano unisce la consapevolezza della grande storia del Teatro Eliseo e delle sue memorie alla fertile esperienza alla guida, in Italia e in Francia, di teatri pubblici (compreso il Teatro di Roma dal 1983 al 1990). L'Eliseo si accresce così di nuovi stimoli creativi tanto più significativi quanto più Scaparro intende tenere conto della straordinaria particolarità del teatro di via Nazionale, che è stato tanto a lungo una vera "casa degli attori", un luogo stabile di produzione e di creatività, quando non addirittura una residenza grazie agli appartamenti e alle famose "Stanze del Teatro", frequentate da artisti e intellettuali fino a tutti gli anni Sessanta. Inoltre, nel corso della sua storia, l'Eliseo è stato di volta in volta una roccaforte dell'Operetta e la prima sala dedicata, negli anni Venti, agli autori italiani; è stata perfino un asilo clandestino dell'antifascismo intellettuale; poi un punto di partenza per l'affermazione della regia in Italia. Un luogo simbolo di creatività artistica, di contaminazione dei generi, d'impegno civile: elementi capitali di un passato, che è un augurio per gli anni a venire. ■

A pag. 26 foto di gruppo delle maestranze durante i lavori di ricostruzione dell'Eliseo alla fine del '37; in basso Maurizio Scaparro, attuale direttore artistico del Teatro.



CRONOLOGIA a cura di Ettore Zocaro

1899-1908 - Nasce nella primavera come Arena Nazionale, dal nome della via in cui sorgeva. In principio, era un teatro all'aperto, protetto solo da una tettoia. Si trovava sulla terrazza del Palazzo Rospigliosi, in una moderna zona trasformata, nella Roma umbertina, in elegante luogo di incontro e di rappresentanza. L'unico elemento costruito il boccaccesco. Il pubblico, infatti, trovava posto su un ripiano a terrazza sostenuto da un muro a piombo. Il teatro all'aperto viene in parte costruito in muratura nel 1906. Il progetto è dell'ingegner Serafini Amici, comprendente, oltre alla copertura, la costruzione di una seconda galleria. Il proprietario Achille Mauri decide, nel 1906, di fare dell'Arena Nazionale un vero teatro.

1910 - In vista della Esposizione Universale del 1911, e dell'aumentata importanza della via Nazionale, viene costruito completamente in muratura. Prende il nome di Teatro Apollo. La sala è creata in forma ellittica, conservata tuttora, collegata ad un vasto ambiente a uso ridotto. È il primo teatro di Roma a essere costruito in cemento armato. Il nuovo edificio viene inaugurato in settembre. Gran pubblico ogni sera per ammirare le caratteristiche dell'Apollo: platea degradante, fossa d'orchestra, palcoscenico piuttosto piccolo, 42 palchi distribuiti su due ordini e una galleria (in tutto 600 posti). Soffitto dipinto da Ballester. Compagnia di operette Mauro, spettacoli di varietà, Grand Guignol internazionali, per la prosa è presente la Compagnia di Emme Zaccari.

1911 - La Compagnia Ruggero Ruggeri-Lyda Borelli manda in visibilità. Il suo repertorio comprende, fra l'altro, *Divorziamoi* di Sardou e *La satira* e *Parini* di Paolo Ferrari.

1912 - Il ridotto viene staccato e gestito separatamente quale locale notturno di danze e varietà, con il nome di Sala Apollo, mentre il teatro, così mutilato, prende il nome di Cines. Ruggero Ruggeri recita *Tristi amori* di Giacosa. Spettacoli di varietà con la partecipazione di Ettore Petrolini, appena rientrato da una tournée nelle Americhe.

1913 - Spettacoli di varietà con Armando Gil e Bambi. Nuova stagione di Ettore Petrolini, nonostante le richieste insistenti che arrivano al popolare attore da altri teatri romani. La Compagnia Arturo Falconi-Luigi Zoncada con Lola Braccini recita il più grande successo del momento, *Adolfo* giovinezza di Camasio e Oxilia. La Compagnia veneta di Ferruccio Benini in cartellone per due mesi.

1914 - Viene progettata una facciata con il prospetto del teatro su via Nazionale con i sottostanti magazzini Piatti. La soluzione è di due ingressi simmetrici, a grande arco e a doppia altezza, e di ampie vetrate su telai di ferro per il piano terra e il piano superiore. Il prospetto si conserva tutt'oggi e, anche se in luogo dei Magazzini Piatti c'è il salone Renault, costituisce uno dei rari esempi di Liberty a Roma. Ma, a causa della sua modesta capienza e della carenza dei ridotti e disimpegni per il pubblico, decade fino a funzionare come semplice cinematografo col nome di Teatro Cines. Il primo film che viene proiettato è *Quo vadis?* di Enrico Guazzoni. Arriva come una bomba Mistinguette, la scintillante regina del Moulin Rouge. Presenta la rivista *C'est la mode*.



i primi decenni



In principio era Apollo...

di Paolo Emilio Poesio

Da principio fu un'arena, nata durante i lavori svolti tra gli estremi giorni del diciannovesimo secolo e i primi del ventesimo per adeguare la via Nazionale – allora ancora alberata – alla mutata fisionomia urbanistica instaurata dall'insediamento in Roma della capitale d'Italia. L'arena fu chiamata Arena Nazionale e visse - per quel poco che ne sappiamo - i suoi primi nove anni ospitando spettacoli di arte varia, genere di rappresentazione particolarmente gradita ad un pubblico popolare. All'avvicinarsi, tuttavia, delle manifestazioni per celebrare il primo cinquantennio della raggiunta unità

Dal 1900, anno della fondazione come Arena Nazionale, alla ricostruzione del 1937, l'Eliseo ospitò spettacoli di arte varia, operette, lirica, Grand Guignol e i primi kolossal della nostra cinematografia – Solo negli anni '30 cominciarono ad affacciarsi alla sua ribalta i protagonisti della grande prosa, da Musco alla Borboni, dai De Filippo a Zacconi, Ruggeri, Melato e Gramatica fino alla Tofano-Maltagliati, che inaugurò il nuovo teatro nel gennaio del 1938

nazionale, la città fu presa da un'intensa febbre di abbellimento ed ammodernamento in vista anche del gran numero di persone richiamato dall'apertura dell'Esposizione Universale. Così, il proprietario dell'Arena decise di mutarla in un vero teatro. In soli undici mesi sorse quindi un edificio a due piani (e in cemento armato) che insieme al teatro conteneva saloni per l'arte varia e locali per il caffè (il "bar" era di là da venire). Nuova denominazione, Teatro Apollo. Inaugurato il 24 settembre 1910 con un'operetta,

Manovre d'autunno di Kalman, cui fecero seguito, fino al 30 ottobre, altre operette famose di Offenbach, Hervé, Lehar, il 4 novembre l'Apollo poteva ospitare la compagnia di Ermete Zacconi con *Il brutto e le belle* di Sabatino Lopez, *Al telefono* di de Lorde e Foley, *La casa dei fanciulli* di Antonelli. Cominciò così a delinearsi la linea di condotta del nuovo teatro,

Da sin., Ettore Petrolini in *Agro di limone* da Pirandello, ne *I salamini*, in posa da domatrice, in *Coraggio di Novelli*, in *Peppe er polo* di Novelli e nella posa di Gastone.

ossia l'alternanza di generi: operetta, compagnie drammatiche, spettacoli d'arte varia, piccole stagioni d'opera lirica. Era l'epoca in cui dalla Francia era giunto il gusto (ahinoi, perverso) del Grand Guignol, parossistica deformazione del teatro naturalista con vivace condimento di ogni specie di horror: e non possiamo perciò meravigliarci se lo stesso Zacconi aveva incluso nel suo programma *Al telefono*, agghiacciante caso di un tizio che ascolta al telefono il massacro che alcuni banditi stanno facendo della sua famiglia: a fornire esempi maggiori ci pensarono ben due compagnie (quella del Grand Guignol Internazionale diretta da Italia Almirante e quella del Grand Guignol Italiano di Alfredo Sainati e sua moglie, Bella Starace Sainati) tra il 1910 e il 1913. Tutt'altro genere, per fortuna, veniva affrontato dalla compagnia di Ruggero Ruggeri con Lyda Borelli (di lì a

Nomi di prima grandezza come lo erano quelli degli spettacoli d'arte varia, a cominciare da Luciano Molinari imitatore impietoso dei suoi più illustri colleghi, o Nicola Maldacea, creatore di insuperate "macchiette", o Armando Gill, poeta musicista canzonettista, per finire all'allora emergente Ettore Petrolini con la celebre tiritira dei salamini.

Le gambe assicurate di Mistinguette

Tutto ciò fino al 1914, quando il Teatro Apollo divenne Teatro Cines quasi interamente dedicato ai film come *Quo vadis?* o il dannunziano *Cabiria*, i kolossal insomma della nostra cinematografia. Nel 1915 un rapido passaggio di Mistinguette dalle gambe assicurate per cifre astronomiche e una "serata patriottica" (nel maggio l'Italia era entrata in guerra) insieme a qualche operetta e qualche spettacolo di prosa, poi un nuovo mutamento di nome: Gran Cinema. Ma solo per pochi mesi, perché dal primo di maggio del 1918 l'ex-Apollo si tramuta in Teatro Eliseo. Sembra che la direzione artistica voglia riprendere la strada di un tempo basata sull'alternanza dei generi e difatti, fra il luglio del 1918 e il febbraio del 1922, il Teatro Eliseo offre al suo pubblico due piccole stagioni liriche di circa due mesi, due mesi e mezzo, ciascuna; tre importanti compagnie di prosa (ossia quella di Alda Borelli e Calisto Tanzi – con già molto noti e applauditi testi francesi –, quella del grande attore tragico Giovanni Grasso impegnato nel miglior repertorio siciliano, da Verga a Capuana, da Pirandello a Martoglio) così come lo sarà la compagnia di Tommaso Marcellini

(che porta alla ribalta la presenza della mafia in un dramma di G.A. Cesareo); una quindicina di compagnie d'operette (fra le quali la toscanissima del toscano Guido Riccioli con la bellissima e bravissima Nanda Primavera, cui sarà concesso dal destino vive-



In alto Angelo Musco con Rosina Anselmi (a sin.) in *L'ha fatto una signora* di M. Ermoli De Flavis; a pag. 31, in basso, Antonio Gandusio in posa napoleonica e, in alto, Ruggero Ruggeri ne *L'artigiano*.

poco diva indiscussa del cinema), dalla compagnia comica Sichel (Giuseppe Sichel, attore dall'aspetto quasi funereo che riusciva invece a scatenare un'incontenibile ilarità nelle platee), da quella veneziana del grande Ferruccio Benini e via dicendo.

- 1915-1917 - Rari gli spettacoli di prosa. Ferruccio Benini con la sua compagnia dal 1912 è una presenza fra le più assidue. Ha in repertorio il meglio del teatro veneto. Durante una replica, l'attore è colto da un male che lo porterà alla morte. Con il nome Gran Cinema vengono proiettati numerosi film. In evidenza *Ivan il terribile* di Enrico Guazzoni.
- 1918 - Dopo Arena Nazionale, Teatro Apollo, Teatro Cines, Gran Cinema, è ribattezzato Teatro Eliseo da F. Prosperi, vincitore del concorso indetto per il cambio del nome. In tale occasione, si rinnova anche la gestione affidata a Mentore Clerici. Il teatro assume il tono di eleganza e di signorilità che diventerà una sua prerogativa. Vengono ripristinati i palchi di prim'ordine, l'uso dell'ascensore e della buvette. Ma il cartellone è sempre dominato dall'operetta. Un po' di prosa con la Compagnia di Alda Borelli che ha in cartellone *La donna nuda* di Bechler.
- 1919 - Arriva dalla Sicilia Giovanni Grasso e si impone con il paio di Martoglio, *Cavalleria rusticana* di Verdi, il berretto a sonagli di Pirandello. Prezzi medi dei biglietti: lire 25 per la baracca di sala, lire 2 per l'anfiteatro (equivalente alla piccionata).
- 1920 - Un anno dedicato esclusivamente alle operette. Su tutte le formazioni dedite al genere spicca la Compagnia mondiale di operette con il *Pipistrello* di J. Strauss jr.
- 1921 - Nasce la Compagnia di Operette Eliseo, la cui direzione è affidata al maestro Santi Savarino. Vengono scritturati artisti di nome come Luigia Pieroni, Dirce Mareta, Edy Wayland, Adele Barattelli, Oreste Trucchi. Lavori nel teatro, il piano dell'orchestra è rialzato. In cartellone *Acqua cheta* e *Il Paese dei campanelli*. Presenti inoltre le maggiori compagnie del settore, fra queste la Riccioli con Nanda Primavera, la Maresca-Eiler, e la Gaudiosa diretta da Dante Maleroni.
- 1922 - Si alza il sipario per una stagione lirica di due mesi. Fra ottobre e novembre, proprio nelle settimane che vedono l'arrivo delle camicie nere, si canta *Adriana Lecouvreur*, i *pagliacci*, *Cavalleria rusticana*, *La traviata*, il *trovatore*.
- 1923 - Lo scrittore Lucio D'Ambra vi fonda (insieme a Mario Fumagalli) il Teatro degli Italiani, istituzione che, valendosi di attori e direttori di qualità, intende avere una sede fissa per molti mesi l'anno, dedicata a un repertorio quasi esclusivamente nazionale, a prezzi accessibili. La Compagnia, di cui sono primi attori Teresa Franchini, Ettore Berli e Tullio Carminati, presenta una cinquantina di lavori, solo cinque sono d'autore straniero. Ma l'esperienza è destinata a fallire non avendo ricevuto gli auspicati finanziamenti statali. Pertanto il genere vincente torna a essere l'operetta, che terrà banco fino all'inizio degli anni Trenta.
- 1924 - Grazie a *La donna perduta* di G. Pietri e *La piccola cioccolataia* di A. Schinelli, la Compagnia di operette di Guido Riccioli con Nanda Primavera batte ogni record d'incasso. La prosa è presente con *La cena delle beffe* di Sem Benelli, allestita dalla Compagnia del Teatro Libero diretta da Alfredo De Antoni.
- 1925-1926 - La Compagnia di Marga Cella si distingue per il repertorio brillante, soprattutto pochadesco. Piena ospitalità alle nascenti formazioni di rivista: Eugenio Testa con Dina Evarist presenta *Piramidone*, uno dei primi grandi successi del genere. Applausi a Santarellina di Hervé e a *La bajadera* di Kalman.

re fino ai novantasette anni) e l'ambizioso tentativo di creare addirittura una compagnia stabile dell'operetta.

Agli inizi del 1923 una volta di più l'Eliseo cambiò nome e divenne Teatro degli Italiani con la ferma intenzione di rappresentare solo testi nostrani, per contrastare l'esterofilia diffusa sulle nostre scene. L'impresa, voluta e diretta da Lucio D'Ambra, insieme a Mario Fumagalli, non ebbe però il riscontro desiderato: errori di vario genere, organizzativi e finanziari, la mancanza di una precisa linea di ricerca, tutto concorse al fallimento di un'iniziativa che avrebbe potuto avere un peso specifico nelle vicende a venire della drammaturgia nazionale.

Verso la grande prosa

Tornato a chiamarsi Eliseo, il teatro divenne una sorta di tempio dell'operetta e della rivista (genere che in breve soppiantò l'operetta) con qualche stagione lirica e non numerose presenze di compagnie drammatiche di gran nome: per esempio, nel 1928, la compagnia di Gualtiero Tumiati con *Sardanapalo* di Byron, o Emma Gramatica con *Santa Giovanna* di G.B. Shaw e altri testi di Amiel, D'Annunzio, Rosso di San Secondo, e *I pazzi* di Roberto Bracco (lo scrittore napoletano al quale fu imposto poi, fino alla morte, uno spietato silenzio per motivi politici). Anche Petrolini fece un ritorno alla grande, con *Castigamatti* di Svetoni, *Gastone*, *Coraggio* di Augusto Novelli e *Mustafà* di Discepolo e De Rosa. Intanto cominciavano ad apparire artisti che sarebbero stati celeberrimi prima e dopo la seconda guerra mondiale: Totò, Macario, Isa Bluette e Nuto Navarrini, i Maresca, e – nel 1935 – fra

i componenti della Compagnia Spettacoli Eliseo, Anna Magnani. Mentre l'anno prima la Compagnia Superspettacoli Elle aveva avuto nelle sue fila Milly, Giulio Donadio, Maria Fabbri, Sandro Ruffini, Nino



Pavese e Nella Bonora. Qualcosa stava cambiando, tuttavia, e l'intensificarsi della presenza di compagnie primarie, da Angelo Musco a Paola Borboni (che aveva strappato a Mussolini l'autorizzazione a rappresentare *Tovarich* di Jacques Deval), dai De Filippo a Viviani, da Romano Calò con i "gialli" a Febo Mari, dal Teatro di Venezia (Carlo Micheluzzi, Cesco Baseggio, Isa Pola) alla giovanissima Kiki Palmer e alla compagnia di Antonio Gandusio, da Maria Melato a Zacconi, da Emma Gramatica a Ruggero Ruggeri, ne era il segno più evidente. Il 1938 si aprì con la compagnia Tofano-Maltagliati. Il timone dell'Eliseo era ora in mano a un raffinato intellettuale, Vincenzo Torraca, saggio amministratore. ■



1927 - Ugo Falardi con Elisenda Annovazzi e Mario Ferrari propone *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello e *Fuochi d'artificio* di Chiarelli.

1928 - Anna Fougèz è la diva del momento con le riviste *Trionfo Italico* e *Si vede tutto*, ma c'è posto anche per la Compagnia di Gualtiero Tumiati con Elisenda Annovazzi.

1929-1930 - Si fa largo la prosa: Emma Gramatica e Camillo Pilotto recitano *Santa Giovanna* di Shaw, *Sogno di un mattino di primavera* di D'Annunzio, *Lo spirito della morte* di Rosso di San Secondo. Gran ritorno di Ettore Petrolini con *I salamini*, *Fortunello*, *Gastone*, *Romanzi di Roma*. Operette e film gli spettacoli più apprezzati.

1931-1933 - Spunta un nuovo comico: si chiama Totò. Debutta con *Trick Track* (ovvero il vergine folle) di Ripp e Bel Ami. Stagione molto intensa con le riviste di Anna Fougèz ma anche con nomi nuovi come quelli di Isa Bluette, Nuto Navarrini ed Erminio Macario. Riviste con Nella Rogni, Mario Latilla, Armando Fineschi.

1934 - Lunga stagione della Compagnia Spettacoli Gialli di Giulio Donadio. Ha particolare successo *Roxy Bar* dello stesso Donadio, in cui figurano Milly, Sandro Ruffini e il giovane Paolo Stoppa. Due nuovi spettacoli con Totò: *Belle o brutte mi piacciono tutte*. Questo non è sonoro.

1935 - Si forma la Compagnia Spettacoli Eliseo in cui debutta Anna Magnani. Con la giovane attrice, in *Casanova non sei più tu!* di E. Carcavallo, ci sono Pina Renzi, Tino Bianchi e i fratelli De Rege. Nuovi titoli per gli spettacoli "gialli" di Giulio Donadio. Fra questi, *Dalle cinque alle sei* di J. Bradley, *La folgore* di E. Wallace, *L'orologio a cucù* di A. Donini.

1938 - Arriva Vincenzo Torraca, nuovo impresario del teatro, intellettuale, antifascista, giornalista. Durante la sua gestione, nell'edificio attiguo alla sala destinata agli spettacoli saranno appositamente allestiti alcuni appartamenti per ospitare gli attori dell'Eliseo, mentre artisti e amici si incontreranno nel vicino "ristorante" chiamato le Stanze del Teatro. Oltre che un rifugio per la Roma teatrale, il luogo diverrà un significativo centro dell'antifascismo romano, inizialmente soltanto "salotto" ma poi, durante la Resistenza, anche rifugio clandestino per oppositori ed ebrei. Nella sua prima stagione Torraca fa recitare popolari attori comici come Antonio Gandusio, Dina Galli e Armando Falconi, oltre alla compagnia del Teatro di Venezia diretta da Guglielmo Zorzi. Vengono ospitati Raffaele Viviani e i fratelli De Filippo, questi ultimi per la prima volta sul palcoscenico che, per uno del tre, Eduardo, diventerà nel tempo uno dei luoghi storici della sua attività. Assidue le presenze di Gilberto Govi, Angelo Musco, Cesco Baseggio, interpreti fra i più popolari del teatro dialettale nonostante il

arte & botteghino

VINCENZO TORRACA

impresario per caso



di Pierfrancesco Giannangeli

E suggestivo pensare che l'avventura teatrale di Vincenzo Torraca nasca anche all'interno di una stireria meccanica per colletti inamidati, negli anni Trenta. Ed è bello ricordare come Torraca cominci a dedicarsi alle fortune del Teatro Eliseo anche per salvare dal fallimento l'amico Nando Benzoni che, contitolare della stireria, per primo si era lanciato nel recupero della sala di via Nazionale, perdendoci però un'ingente somma di denaro. Questi fatti chiamano in gioco concetti come amicizia, solidarietà, rigore morale, valori alti che insieme a molti altri - come l'antifascismo radicale, vissuto pagandone le conseguenze in prima

Filosofo, giornalista, intellettuale antifascista, piccolo imprenditore in una stireria per colletti inamidati, Torraca arriva all'Eliseo nel 1937 per salvare un amico dalla bancarotta e, per quarant'anni, ne rimane alla guida rivelandosi geniale uomo d'affari e di spettacolo

persona - hanno caratterizzato l'esistenza di Vincenzo Torraca, per circa mezzo secolo amministratore dell'Eliseo.

Un filosofo a Liegi

Torraca nasce in provincia di Potenza, a Maschito, l'8 marzo 1887. La sua famiglia mescola proprietari terrieri ad avvocati e funzionari statali. La scuola elementare la frequenta in un collegio di Venosa, poi viene iscritto, a undici anni, al Collegio Leoniano di Roma, retto dai gesuiti. Intorno ai diciotto anni resta affascinato dalla figura di Romolo Murri, il cui "modernismo" fa breccia nella coscienza del giovane. Nel 1907 Torraca finisce il liceo classico e ottiene il permesso di andare a studiare all'estero, all'Università di Liegi. Dopo un approccio all'ingegneria, e su consiglio dei professori che ne apprezzano l'intelligenza viva, decide di seguire i corsi della facoltà di filosofia. Si laurea nel 1911. Nello stesso anno torna in Italia e all'ateneo di Napoli ottiene la convalida della laurea conseguita in Belgio. Subito si trasferisce a Roma, dove il fratello Peppino fa il giornalista, e comincia a svolgere la stessa attività, diventando prima redattore e poi direttore della rivista *La magistratura*. Intanto entra in contatto con il mondo politico della capitale e, allo scoppio della guerra, si impegna nella campagna per l'intervento. Nel maggio del 1915, quando l'Italia entra in guerra, Torraca si arruola volontario. Due anni dopo torna a casa, con due decorazioni al valore. Nel 1918, insieme a Roberto Sanseverino e Lucangelo Bracci, realizza la rivi-

sta *Volontà*, che esce a operazioni belle ancora non terminate e intorno alla quale si stringono i combattenti. La rivista viene pubblicata dal 1918 al 1922 e, per dieci numeri, anche nel 1924, nel tragico periodo del delitto Matteotti. A casa Bracci si incontrano, dopo la guerra, Vincenzo Torraca, Gaetano Salvemini, Giuseppe Prezzolini, Giovanni Amendola, Luigi Albertini, Carlo Sforza e tutta una serie di intellettuali che con seria preoccupazione guardano all'affermarsi del fascismo. Dopo sei mesi in Germania come corrispondente del quotidiano *L'Azione* (poi *Il Lavoro*) di Genova, Torraca diventa vicedirettore del quotidiano della capitale *Il Popolo Romano*. Ma nel 1922 fallisce l'editore, cioè la Banca di Sconto. Il giornalismo diventa professione poco praticabile per Torraca, perché il fascismo zittisce tutte le voci contrarie. Gli ultimi scritti risalgono al 1926 su *Il Lavoro*, una serie di corrispondenze dal Belgio. Nel 1927 la prima svolta: l'ex giornalista diventa imprenditore e con Nando Benzoni rileva la Stiles, la stileria per colletti. Il prestito di trecentomila lire chiesto per l'impresa all'amico senatore Albertini viene restituito, con puntualità, l'anno dopo. Gli affari vanno bene e Torraca è vicino, anche economicamente, al movimento antifascista. Poi il soccorso a Benzoni e la grande avventura del Teatro Eliseo.



reva dare in primo luogo una base economica più sicura al teatro e inoltre togliere gli attori dalla vita randagia che conducevano e ricondurli in un ambiente di cultura». L'Eliseo e le sue "Stanze" diventano la casa di una parte importante del teatro italiano, ma anche luogo di ritrovo sicuro per gli uomini che stanno contribuendo a dare vita alla nascente democrazia. Il ruolo di responsabilità all'Eliseo non impediscono a Torraca di ricoprire, negli anni a venire, anche due incarichi istituzionali: uno in politica, dove per nove mesi è nell'ufficio di gabinetto del governo Parri, ed uno nel teatro, dove per alcuni anni è alto dirigente dell'International Theatre Institute (Iti). Sulla soglia dei novant'anni, Vincenzo Torraca lascia la sua guida illuminata del Teatro Eliseo: è il 4 ottobre 1977. La morte lo coglie due anni dopo, il 15 settembre 1979. Di lui ha scritto Renzo Tian: «Per tutti la figura di Torraca, il suo volto acuto e mobile, il suo sguardo sempre teso a comprendere e a penetrare, il suo inconfondibile profilo che alle "prime" del suo teatro ritrovavamo puntualmente nello stesso angolo avanzato di balconata, rimangono come un simbolo esemplare». ■

In apertura Eduardo con Vincenzo Torraca; in alto da sin. gli autori Lucio D'Ambra, Cesare Giulio Viola, Guido Cantini, Luigi Bonelli, Salvatore Gotta, Gherardo Gherardi, in una foto degli anni Trenta.

Teatro e democrazia

Il progetto di recupero si realizza nel 1937 e la sala viene ricostruita in appena un anno. L'inaugurazione il 5 gennaio 1938, con la compagnia Tofano-Maltagliati: comincia la lunga e felice parabola del teatro e del suo amministratore. Per quarant'anni la vita di Torraca coinciderà con le date degli spettacoli dell'Eliseo e con i suoi protagonisti. «Vincenzo Torraca - scrive la moglie Iolanda, inquadrando la filosofia di decenni di attività - capi che occor-

sabotaggio da parte del fascismo della drammaturgia a carattere regionale. La Società dei Beni Stabili decide di vendere l'intero edificio del teatro ma Torraca convince a non farlo. Anzi propone la completa ristrutturazione del teatro. Viene pertanto deciso, con i finanziamenti del senatore Luigi Albertini, di farne una sala nuova, rilanciandola e rifondandola su basi sapientemente manageriali. Paola Borboni recita con Marcello Giorda in *Tovarich* di Duval. Raffaele Viviani in *Guappo di cartone*, Pescatori, *La festa a Montevergine*.

1937 - Ristrutturazione della sala ad opera dell'architetto Luigi Piccinato. Questi decide la radicale trasformazione dell'antico edificio in modo da farlo diventare il più importante teatro di prosa della città con i suoi 1300 posti (successivamente ridotti a 1000 per la scarsa visibilità di alcuni) e una struttura "democratica" che non prevede palchi d'onore. La platea resta degradante ma con andamento parabolico, le gallerie sostituiscono i palchi, il soffitto è ribassato per consentire una migliore acustica, i pilastri sono rinforzati, il palcoscenico allargato di 2 metri e attrezzato anche di piattaforma girevole. I locali della Sala Apollo vengono restituiti al teatro. La prosa prende slancio, è ormai di casa. Un debutto dietro l'altro con le Compagnie Falconi-Besozzi, Melato, Zacconi, Emma Gramatica, Ruggeri.

1938 - Riapertura del teatro il 5 gennaio con *Le stivelle rifiorono* di G. Gherardi interpretato da Sergio Tofano ed Evi Maltagliati. Fra gli altri attori, il giovane Ernesto Calindri. I fratelli De Filippo recitano per la prima volta a Roma *Natale* in casa Cupiello di Eduardo (la commedia sarà ripresa all'Eliseo più volte, nel '43, '57, '59, '76). Nasce la compagnia del teatro composta da giovani e valenti attori: Gino Cervi, Andreina Pagnani, Rina Morelli, Paolo Stoppa, i quali, diretti da Pietro Sharoff, debuttano con *La dodicesima notte* di Shakespeare. Si comincia a usare sulle locandine il termine regista. Critici entusiasti per *Il mercante di Venezia* di Shakespeare nell'esecuzione della Compagnia Memo Benassi-Laura Carli.

1939 - Seconda stagione della semi stabile con *Le allegre comari di Windsor* di Shakespeare in cui Gino Cervi è Falstaff; costumi di Nicola Benois e regia di Pietro Sharoff. Altri spettacoli della formazione dell'Eliseo: *Fascino* di K. Winter, *Giorni felici* di Puget, *I diritti dell'anima* e *Come le foglie di Giacosa*, *L'infedele* di R. Bracco, *Lettere d'amore* di G. Gherardi, *Vedovo con figlio* di S. Landi, *La città Monastier* di D. Amiel, *Turbamento* di G. Cantini, *Lettere a nessuno* di A. Colantuoni, *Margherita fra i tre* di F. Schiefelert. Non convincono gli autori italiani, molti dei quali imposti dal protezionismo della politica culturale del fascismo. Pertanto si ricordano, soltanto per dovere di cronaca, *L'orchidea* di Sem Benelli Figli di M.R. Mughini, *Lettere a nessuno* di A. Colantuoni, *L'asino d'oro* di G. Cataldo. Risultati più sostanziosi li ottengono *La figlia di Iorio* e *La Gioconda* di D'Annunzio, *La nemica* di Niccodemi, *Il giocatore* di Betti. Il caffè dei naviganti di Alvaro è accolto freddamente.

1940 - La Compagnia Elsa Merlini-Renato Caliente rappresenta per la prima volta in Italia *La piccola città* di T. Wilder. Il pubblico si divide in due: da una parte applausi, dall'altra schiamazzi e urla di protesta durante e dopo la recita. Anton Giulio Bragaglia porta alla conoscenza del nostro pubblico *Anna Christie* di O'Neill. Sotto *I ponti di New York* di M. Anderson, *La foresta pietrificata* di R. Sherwood. Grande richiamo per *Otello* di Shakespeare in cui Gino Cervi è nel ruolo del titolo e Carlo Ninchi in quello di Jago. L'Italia entra in guerra ma le rappresentazioni teatrali proseguono regolarmente, sottoposte però a limitazioni di vario tipo, in primo luogo di orario. Gli spettacoli sono prevalentemente leggeri. Tutti i maggiori italiani sono presenti perché l'Eliseo è diventato uno



Quelle "Stanze" al terzo piano

di Renzo Tian

Eravamo (e in parte ancora siamo) abituati a pensare il teatro, soprattutto in Italia, come un luogo deputato ad allestire spettacoli, e basta. Botteghino, ridotto, platea palchi e balconate sembravano (e sembrano) esaurire gli elementi necessari a comporre la pianta di un edificio teatrale. Era difficile pensare al teatro come a una casa: luogo di ritrovo, abitazione e frequentazione anche al di fuori del ristretto tempo dello spettacolo, luogo dove vedersi, parlare, mangiare, vivere insieme un tempo più vasto e disteso.

Una quarantina d'anni fa, agli inizi degli anni Sessanta, esistevano in molte capitali europee club e ritrovi per attori e teatranti, dalla "Casa dell'attore" di Mosca al "Foyer" di Parigi, che offrivano punti di incontro dove ci si poteva dare appuntamento in qualche sala d'accoglienza o intorno a una tavola apparecchiata, dove la vita del palcoscenico continuava e si saldava a quella quotidiana. A Roma, in quello stesso periodo, è esistita per un certo giro di anni una sola istituzione di questo tipo, che rappresentava un'eccezione alla regola: le "Stanze" del Teatro Eliseo. Al terzo piano dell'edificio di via della Consulta, dietro a una normale porta d'appartamento, dove oggi sono collocati gli uffici del teatro, all'insegna di quella sigla non scritta né reclamizzata, si dischiudevano le soglie di qualcosa che era un po' circolo, un po' ristorante, ma soprattutto un sicuro punto di riferimento e di ritrovo per chi desiderava prolungare e mantenere, attraverso la socializzazione e la convivialità, quel particolare rapporto che si crea assistendo, seduti

Dall'inizio degli anni '60, e per circa un ventennio, teatranti, intellettuali e politici si incontravano nelle "Stanze" dell'Eliseo, sorta di circolo, ristorante e soprattutto punto di riferimento obbligato per l'intelligenza romana

l'uno accanto all'altro, a uno spettacolo teatrale. Teatro, ma non solo. Perché l'animatore e il promotore di quelle "Stanze", l'indimenticabile Vincenzo Torraca, oltre che responsabile della gestione artistica e amministrativa dell'Eliseo, era uomo di vasta e sensibile cultura umanistica, con un passato di giornalista e antifascista di antica data, che intratteneva stabili rapporti con teatri e teatranti stranieri, che aveva saputo anticipare l'idea di un teatro d'arte e di cultura, e dunque sapeva di volta in volta popolare le "Stanze" non soltanto di attori, registi e autori di teatro residenti a Roma o di passaggio nella capitale, ma anche di letterati, giornalisti, uomini politici,

artisti, riuscendo a ricreare in quelle salette un piccolo *parterre de rois* che aggiungeva lustro e prestigio a quello che, in quegli anni, era il più importante teatro romano.

Cucina mediterranea per tutti

Si respirava, tra i divani color salmone e i tavoli di quel terzo piano di via della Consulta, un'atmosfera di signorile domesticità, senz'ombra di mondanità e di ostentazione, lontanissimi da quella che sarebbe stata, di lì a qualche tempo, la sensazionalistica e pettegola "società dello spettacolo". Era facile incontrare, ai tavoli della piccola sala da pranzo, Paolo Stoppa e Rina Morelli, Andreina Pagnani e Gino Cervi, Luchino Visconti e Marcello Mastroianni, Alberto Sordi e Franca Valeri, Umberto Orsini e Rossella Falk, Giancarlo Sepe e Sandro De Feo, Raul Radice e Vincenzo Talarico, Franco Brusati e Nicola Chiaromonte, ma anche Jean-Louis Barrault e Madeleine Renaud nei loro frequenti passaggi da Roma, e poi Ugo La Malfa, Antonello Trombadori, Giorgio Amendola, Giovanni Spadolini e moltissimi altri. Su tutti vegliava con discrezione il *maitre* e gastronomo Torre, precursore di una cucina mediterranea capace di concedersi valide parentesi internazionali. Quando Torraca abbandonò la conduzione dell'Eliseo, la tradizione delle "Stanze" venne continuata per qualche tempo dal suo successore, Giuseppe Battista. Poi, quasi insensibilmente, si spense. Era, forse, il segno di un tempo in cui il teatro aveva voltato le spalle all'idea di uno "stare

insieme" oltre e al di là del palcoscenico. Ma forte è il ricordo, in chi ha vissuto quegli anni, di una "casa del teatro" che arricchiva e completava gli eventi della scena. ■

La Compagnia dell'Eliseo

UN RUSSO E DUE MATTATORI per la prima (semi)stabile

di Gastone Geron



La regia era ancora un concetto astratto, quando nell'appena ristrutturato Teatro Eliseo il temerario Vincenzo Torraca aveva deciso di aggiungere al pesante onere della sostanziale ricostruzione architettonica dell'incendiato ex-Apollo di via Nazionale l'impegno ulteriore di una compagnia stabile, o almeno semistabile, affidata al *metteur en scène* Pietro Sharoff. Lo spettro della seconda guerra mondiale stava già proiettando le sue ombre funeste nel cuore dell'Europa, quando un impresario coinvolto

Voluta da Vincenzo Torraca, l'ensemble guidata da Gino Cervi e Andreina Pagnani fu la prima compagnia stabile italiana privata - Tra i componenti alcuni dei più grandi attori e registi degli anni a venire: Paolo Stoppa, Rina Morelli, Carlo Ninchi, Aroldo Tieri e Orazio Costa - Le regie shakespeariane di Pietro Sharoff



In apertura la Compagnia del Teatro Eliseo in una vignetta di Onorato per il travaso; in alto, Gino Cervi e Paolo Stoppa durante il loro soggiorno moscovita e, in basso, con Alberto Sordi in tenuta balneare.



quasi per caso nello sconosciuto universo del palcoscenico ridava vita non soltanto a quello che fu salutato come il più elegante e moderno edificio teatrale del suo tempo ma anche a una compagnia vincolata a un progetto che andava ben oltre le tradizionali "tavole" allargandosi con le annesse "Stanze del teatro" a un lungimirante

impennato su compagnie di giro in grado di trasferirsi di continuo da un capo all'altro delle cento città d'Italia, avendo ciascuna in repertorio fino a una dozzina di pièces da vorticosamente ruotare giorno dopo giorno. Con l'eccezione delle grandi città, le repliche erano rare e gli attori erano costretti ad alternare le recite serali con le frenetiche prove pomeridiane dello spettacolo successivo. Di qui la necessità del ricorso al provvidenziale suggeritore "in buca", talvolta destinato ad assumere un involontario ruolo di coprotagonista a causa della palmare impreparazione di questo o quell'interprete.

Le perplessità della Pagnani

Non è pettegolezzo acrimonioso bensì riferimento probante a una realtà oggi inconcepibile la circostanza che proprio la signora Pagnani avesse espresso in quei lontani giorni la sua perplessità e riluttanza al "rivoluzionario" professor Torraca di fronte alla prospettiva di una o due "inutili" settimane di prova con l'ostrogoto Pietro Sharoff, di fresco fatto venire a Roma dalla sua grande amica Tatiana Pavlova, antesignana dell'istituto registico nell'ancora provinciale universo teatrale italiano. Il sogno del rigoroso quanto intraprendente impresario tardivamente affacciandosi sul movimentato mondo dello spettacolo era stato quello di dare una base fissa a un complesso attorale accortamente costituito - oltre che dai due prestigiosi "nomi in ditta" - da vecchi leoni di palcoscenico come Guglielmo Barnabò e Amelia Chellini, da attori emergenti come Carlo Ninchi, Rina Morelli, Paolo Stoppa e addirittura da ventenni arrembanti come Aroldo Tieri, figlio del

commediografo Vincenzo, e Orazio Costa destinato a imporsi ben presto tra i più rigorosi registi del secondo dopoguerra.

Caepaggiata da un Gino Cervi aureolato dal fresco successo cinematografico di *Ettore Fieramosca* e da una Andreina Pagnani tornata alla ribalta dopo un quinquennio di assenza deciso a causa della tragica scomparsa del marito aviatore, la Compagnia dell'Eliseo non poteva pretendere il monopolio dell'appena ristrutturato teatro,

esempio di avveniristica cittadella della prosa. Fu con *La dodicesima notte* di Shakespeare che il primo dicembre 1938 debuttò all'Eliseo la compagnia capeggiata da Gino Cervi e da Andreina Pagnani destinata a restare nella leggenda di "chi è di scena" come la massima espressione interpretativa degli ultimi anni Trenta. Per far pienamente intendere ai giovani di oggi l'impatto che l'esperimento ebbe con la coeva realtà occorre considerare come a quell'epoca l'evento teatrale fosse

del palcoscenici più ambiti. In cartellone, Renzo Ricci con Eva Magni, Nino Besozzi con Sarah Ferrati, Elsa Merlini e Renato Cialenta, Vittorio De Sica con Giuditta Rissone, Memo Benassi, Ermete Zacconi. La Compagnia del De Filippo dà in "prima" assoluta *Ditegli sempre di sì* di Eduardo.

1941 - Alla fine del triennio 1938-41 la semi stabile si scioglie, rimpianta da critici e pubblico. Ettore Giannini con la compagnia Marchiò-Stival dirige *Trampoli* di S. Pugliese, *La maschera e il volto* di L. Chiarelli, *Quello che non ti aspetti* di L. Barzini e A. Fraccaroli, *Bouborouche de Courteline*, *La domanda di matrimonio* di A. Cechov, *L'amico delle donne* di A. Dumas, *Un cappello di paglia* di Firenze di E. Labiche, *Non si sa mai* di G.B. Shaw.

1942 - Nonostante la guerra, l'attività sul palcoscenico dell'Eliseo è movimentata: sono presenti Compagnie come la Laura Adani, la Tofano-Rissone-De Sica, la Maltagliati-Cimara-Migliari, la Stival-Cel, la Ruggero Ruggeri, la Ermete Zacconi, la Melato, la Stival-Marchiò, la Renzo Ricci, la Benassi-Carli, la Merlini-Ruffini, oltre agli immancabili De Filippo.

1943 - In gennaio ritorno di una nuova compagnia dell'Eliseo in cui ci sono Sarah Ferrati insieme alla Morelli, Giulio Stival, Paolo Stoppa, e tre giovani reduci della breve e gloriosa stagione dell'Accademia, Ave Ninchi, Antonio Crast e Tino Carraro. La dirige Ettore Giannini. Dopo il debutto con *Il rifugio* di D. Niccodemi, ottiene un grande consenso di pubblico con *La professione della signora Warren* di G.B. Shaw. Gli alleati sbarcano in Sicilia, ma il teatro non si ferma. In scena c'è *Hedda Gabler* di Ibsen, protagonista la Ferrati, per la regia di Orazio Costa. Ritorna la compagnia del De Filippo con *La fortuna con la effe maluscola* di Eduardo e Armando Curcio.

1944 - In programma commedie di scarso peso come *Do mi so' do* di P. Gerald, *Capricci* di Bahr, *Quartetto pazzo* di Johnson. Del gruppo di attori stabili fanno parte, oltre ai quattro principali esponenti (Pagnani, Morelli, Cervi, Stoppa), Annibale Ninchi, Luigi Almirante, Mario Pisu, Lola Braccini, Nini Gordini Cervi, Guglielmo Barnabò, Carlo Lombardi, e due giovanissimi, Antonio Pierfederici e Cesare Barbetti. Fra aprile e maggio (nelle stesse settimane in cui le truppe Alleate entrano a Roma) Ruggero Ruggeri ed Evi Maltagliati recitano *Il bosco sacro* de Flers e Cailhvet e *Il piccolo santo* di R. Bracco. Dopo la Liberazione, chiusura del teatro requisito il 7 giugno dal comando americano allo scopo di ospitarvi spettacoli per le truppe. La derequisizione avviene l'11 novembre. Appena riaperto, debutta, in "prima" per l'Italia, *La guerra di Troia non si farà* di Giraudoux, seguito da una novità americana *La brava gente* di I. Shaw.

1945 - La Compagnia del teatro presenta il 30 gennaio, per la prima volta in Italia, *I parenti terribili* di Cocteau. Successo addirittura clamoroso, tanto da aprire la strada a un nuovo modo di fare teatro nel nostro Paese. Regista Luchino Visconti. Il lungo conflitto si fa ancora sentire, la normalità non è tornata. Ciò nonostante, il teatro non si arrende. Le rappresentazioni all'Eliseo sono affollatissime con spettatori assetati di novità. Numerosi i disagi. Il sipario si alzava alle 16, mentre per le esigenze di scena l'energia elettrica era fornita da una falciatrice a vapore messa

avendo dovuto lasciare spazio a formazioni prestigiose come la Ricci-Adani, la Besozzi-Ferrati, la Benassi-Carli, la Merlini-Cialente, la Maltagliati-Cimara. Parimenti la pur ambiziosa Compagnia Pagnani-Cervi non poteva pretendere di misurarsi soltanto con Shakespeare o con altri classici dovendo tenere in debito conto - non esistendo allora alcuna sovvenzione pubblica - i gusti di uno spettatore medio che stravedeva per Giacosa, Bracco, Andersen e in compenso non voltava pregiudizialmente le spalle (come ora) alla novità italiana, accettando di confrontarsi con Ugo Betti, Alberto Colantuoni, Corrado Alvaro, Vincenzo Tieri, Gherardo Gherardi, Guido Cantini in alternativa a *I giorni felici* di C.A. Puget, a *Fascino* di Keith Winter, a *Il povero milionario* di Robert Nunner.

L'Otello contestato di Cervi

Si è appena detto che l'animosa Compagnia dell'Eliseo non poteva dedicarsi unicamente al prediletto repertorio shakespeariano, ma è doveroso aggiungere che il triennio della Pagnani-Cervi resta consacrato alla ministoria della scena italiana contemporanea soprattutto per gli allestimenti di *La dodicesima notte*, *Le allegre comari di Windsor*, *Otello*. I suggerimenti registici di Pietro Sharoff, che in Russia aveva avuto tra i suoi maestri sia Stanislavskij che Mejerchol'd che Vachtangov, non avevano certo potuto ottenere miracoli nel breve arco di prove concessogli dal lungimirante Torraca, ma avevano ugualmente lasciato il segno in una platea avvezza agli ampi spazi lasciati all'improvvisazione. Se nella *Dodicesima notte* (o *La notte dell'Epifania*) Andreina Pagnani s'era sdoppiata nei gemelli simillimi Viola e Sebastiano mentre Gino Cervi s'era calato nei panni pittoreschi del buffone Feste, lasciando il ruolo del protagonista Malvolio all'applauditissimo Carlo Ninchi, nelle *Allegre comari* era stato Cervi a prendersi piena rivincita con una personificazione memorabile del grassone Falstaff, esaltato - come gli riconobbe la critica del tempo - dalla sua giovialità innata e dalla sua calda simpatia. Ma soprattutto critica e pubblico avevano potuto confrontarsi con un'orchestrazione attorale fin allora pressoché latitante sui nostri palcoscenici oltre che con la son-

tuosità inusitata dell'apparato scenografico di Nicola Benois. Per una serie di circostanze, che sfuggono alla postuma ricostruzione a tavolino, molto minore riconoscimento critico ebbe il terzo momento shakespeariano della Compagnia, il cui *Otello* andò capricciosamente a scontrarsi con il contemporaneo allestimento di Renzo Ricci. Particolarmente severo con il Moro impersonato da Cervi fu Silvio d'Amico che non soltanto denunciò ampie riserve nei confronti delle capacità tragiche del protagonista ma non risparmiò critiche all'intera Compagnia cui evidentemente non erano bastati i pochi giorni di prova per pienamente assimilare gli insegnamenti registici dello spiazzato Sharoff. Pochi mesi dopo la Cervi-Pagnani, esaurito l'impegno triennale, si sarebbe sciolta, ciascuno andando per la propria strada: per ritrovarsi ben presto sulle stesse tavole nella Roma appena liberata (novembre 1944-gennaio 1945) in *La guerra di Troia non si farà* di Giraudoux e nei *Parenti terribili* di Cocteau con la regia di Luchino Visconti. Ma fu l'unico incontro di Gino Cervi e di Andreina Pagnani con l'aristocratico regista lombardo cui viceversa si sarebbero intelligentemente affidati Rina Morelli e Paolo Stoppa. Non sembra superfluo aggiungere che di lì a pochi anni Gino Cervi si sarebbe presa riscossa piena del contestato *Otello*, fino ad eleggere il Moro tra i suoi maggiori conseguimenti di palcoscenico. ■



Rina Morelli (a lato), Andreina Pagnani (in basso) e Gino Cervi (sotto) nei panni di Falstaff, in *Le allegre comari di Windsor* (1939).

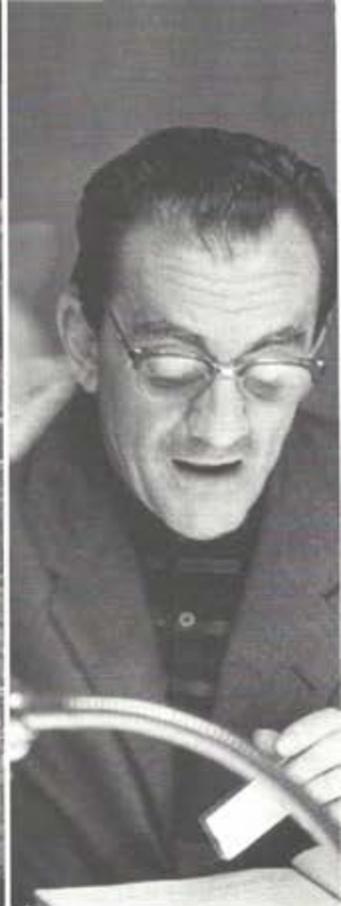


In azione nel cortile del teatro e collegata a una turbina. Visconti è la rivelazione. Mette in scena un altro Cocteau, *La macchina da scrivere*, con Adani-Calindri-Carraro-Gassman, quindi gli atti unici *Antigone di Anouilh* e *A porte chiuse di Sartre* con la Morelli, Stoppa e Vivi Gioi. La Pagnani è la "signora dell'Eliseo". Dopo il grande successo di *Parenti terribili* si ripresenta sul palcoscenico di via Nazionale con *Il candeliere di De Musset* e *La carrozza del SS*. *Sacramento di Merimée*, diretta da Orazio Costa. Altra "stella" del momento è Anna Magnani che in autunno viene applaudita in *Maya di S. Gentillon* e *Anna Christie di O'Neill*. La regia di entrambi i lavori sono di Orazio Costa. Un altro successo strepitoso è *Fior di pisello di Bourdet*: la commedia fa scandalo perché prende in giro con snobismo boulevardier il mondo degli invertiti. Un ritmo da pochade che piace al pubblico, numerosissime le repliche invano contrastate dalle proteste di strati dell'opinione pubblica. La regia è di Ettore Giannini. Napoli milionaria di Eduardo è un trionfo.

1935 - Torna nel teatro romano, dopo una parentesi milanese, Luchino Visconti con *La via del tabacco* di Kirkland, dal romanzo di Caldwell, interpretato, fra gli altri, da Laura Adani ed Ernesto Calindri. Grande spettacolo, mai dato prima in Europa a causa delle difficoltà nel metterlo in scena, è *Strano interludio* di O'Neill, diretto da Ettore Giannini. Nell'affollato cast, Carlo Ninchi, Andreina Pagnani, Valentina Cortese, Rossano Brazzi, Pio Campa, Corrado Racca, Wanda Capodaglio. L'Eliseo intanto diventa "Casa della compagnia italiana di prosa diretta da Luchino Visconti" che esordisce il 12 novembre con *Delitto e castigo* di Dostoevskij. L'organico è formato da Rina Morelli, Paolo Stoppa, Mariella Lotti, Giorgio De Lullo, Tatiana Pavlova. Il secondo spettacolo della compagnia è *Zoo di vetro* di Williams. Strepitoso successo di Eduardo De Filippo con *Questi fantasmi*.

1947 - L'anno si apre con *Filumena Marturano* di Eduardo De Filippo, novità in tre atti scritta appositamente per Tirina.

1948 - Colossale allestimento shakespeariano di Visconti: per *Rosalinda* (o come vi piace). Al botteghino si fa la fila per vederlo. Per lo spettacolo, Salvador Dalì disegna figurini bellissimi. Protagonisti Ruggero Ruggeri, Rina Morelli, Paolo Stoppa, Vittorio Gassman, Ferruccio Amendola, Sergio Fantoni e Marcello Mastroianni. Immacabile Eduardo con la novità *Le bugie con le gambe lunghe*. Ospite il grande teatro straniero. Momento magico con Loula



le regie di Visconti

LUCHINO

il raddomante

Dagli splendori del shakespeariano *Rosalinda o Come vi piace* con le scene e i costumi di Dalì al realismo americano di Williams e Miller, che in qualche modo preannuncia la "scandalosa" messinscena dell'*Arialda* di Testori, Visconti allestisce all'Eliseo spettacoli memorabili affrontando anche Cechov e Goldoni - Stoppa, la Morelli, Gassman e l'"esordiente" Mastroianni sono gli attori-simbolo di un nuovo modo di fare teatro

di Maurizio Giammusso

Capitolo fondamentale per la storia del teatro italiano e allo stesso tempo per quella dell'Eliseo è la Compagnia Italiana di prosa diretta da Luchino Visconti, che esordisce il 12 novembre 1946, all'Eliseo con *Delitto e castigo* di Gaston Baty da Dostoevskij e poi con *Zoo di vetro* di Tennessee Williams. È con questa formazione e su quel palcoscenico romano, che si svolgerà la parte migliore della carriera del regista. Dopo un anno passato a girare *La terra trema*, la stagione 1948-49 sarà la più intensa con due colossali allestimenti scespiriani: *Rosalinda, o come vi piace* e *Troilo e Cressida* (Giardino di Boboli, Maggio Musicale Fiorentino, 1949). In mezzo altri due spettacoli importanti: *Un tram che si chiama desiderio* (Eliseo, 21 gennaio) e *Oreste* di Alfieri (Quirino, 9 aprile). Spettacoli nei quali si giocano molti destini artistici. *Ladri di biciclette*, per esempio, esce al Metropolitan, lo stesso giorno in cui *Rosalinda o come vi piace* va in scena all'Eliseo (26 novembre 1948). In questa nuova Roma degasperiana, vicina ancora al dramma del conflitto piuttosto che al sogno del miracolo economico, uno dei monumenti del Neorealismo va incontro al pubblico insieme a uno spettacolo allestito con un fasto fino ad allora sconosciuto. De Sica tremava: sarebbe piaciuta la sua storia fatta di niente? Si avvicinò all'ingresso del cinema, mentre usciva dalla sala un operaio con la moglie e quattro figli. L'uomo si rivolse al direttore e disse: «Ardateci li sordi e avvertite sur cartellone

le famiglie numerose quando er film è 'na fregatura». A via Nazionale, intanto, file ai botteghini e borsa nera per i biglietti che arrivano oltre le cinquemila lire; luminarie supplementari e fotografi in smoking. Alcuni hanno speso una fortuna solo per il gusto di dire «Visconti è il solito esagerato». Qualche altro scrive di malanimo che l'arte non si giudica dallo sperpero dei milioni. Salvador Dalì, che per la prima volta lavora per uno spettacolo di prosa, ha disegnato (per un compenso di un milione!) figurini bellissimi dove trionfano insieme un barocco spagnoleggiante e un surrealismo tutto novecentesco. Ruggero Ruggeri mette la sua stupenda dizione al servizio del nobile Jacques (e qualcuno protesta, sostenendo che il personaggio dovrebbe avere venti anni, non sessanta); Rina Morelli è una Rosalinda lieve, dolcissima, dal riso argentino; Gassman spende l'esuberanza dei suoi ventisette anni nella parte di Orlando; Stoppa fa l'armena caricatura del Buffone. Fra i giovani Feruccio Amendola, Sergio Fantoni, Luciano Salce e Marcello Mastroianni che debutta nei panni di un Signore al seguito del Duca. Sono più di quaranta in scena, eppure a molti sembrano quasi schiacciati dai colori e dalla pompa dell'allestimento, quasi travolti dalle folate della rapsodia musicale. Alla fine torrenti di applausi e quattro settimane di repliche senza tournée. Ma qualcuno è infastidito: in tutto questo luna park dove è finito Shakespeare, seppure lo Shakespeare più giocondo e disimpegnato? Il dibattito supera il foyer e le redazioni dei giornali, per arrivare nello studio del segretario del Partito Comunista Italiano.

La difesa di Togliatti

Palmiro Togliatti in un appunto all'interno di *Rinascita* respinge una stroncatura a *Rosalinda* così: «Non si può pubblicare. Il Visconti ci ha dato una *Cronaca*, dove, in modo interessante, vivace, non impegnativo per la rivista, spiega come ha organizzato uno spettacolo che è stato forse il migliore degli ultimi tempi della scena italiana. Non si può schiacciarlo con una critica simile. Non si può tagliare una foresta per cuocere un uovo. [...] soprattutto sono contrario a che, per un dissenso sulla rappresentazione di una commedia di Shakespeare - tema opinabile in sostanza - noi accusiamo un intellettuale nostro amico e di tendenze progressive di essere niente meno che a capo della reazione. Scrivendo così ci facciamo ridere dietro e facciamo ridere dietro al marxismo...».

L'accusa che viene da sinistra è quella di aver clamorosamente rinnegato il Neorealismo. Clamorosamente e fulmineamente: non era forse Visconti, che appena il mese prima aveva scosso la blasonata platea della Mostra del Cinema con l'aspra bellezza di *La terra trema*? Non era lui che, coi soldi dell'Unitalia e del Pci (e anche coi suoi) aveva immortalato la vita agra dei "vinti" di Giovanni Verga?

Il regista si difende: «Il Neorealismo a teatro l'abbiamo fatto

Collage d'immagini: Visconti alle prove, Mastroianni, De Lullo e Stoppa in *Morte di un commesso viaggiatore* di Miller e Gassman con la Morelli in *Un tram che si chiama desiderio* di Williams.

Da sin. Sarah Ferrati, Elena De Venezia e Rina Morelli in *Tre sorelle* di Cechov; a pag. 41 il bozzetto di Salvador Dalí per *Rosalinda* o *Come vi piace* di Shakespeare.

fin dove era possibile farlo. L'ha fatto il teatro borghese, naturalista fino alla nausea, alla decomposizione di sé; l'abbiamo fatto noi quando ci siamo voluti servire di oggetti e ricordi della realtà (vera), che si erano allontanati dal quadro teatrale diventato convenzione».

Intanto, in quell'inverno del '48, si incrociano all'Eliseo i destini di Vittorio Gassman e Marcello Mastroianni. Alle Stanze del Teatro gli amici seguono con trepidazione a volte gentile, altre malevola, la sorte dei loro matrimoni. Nora Ricci - anche dopo la separazione da Vittorio - e Flora Carabella Mastroianni continueranno sempre a gravitare attorno all'Eliseo, un po' per lavoro e molto più per l'amicizia che le legherà negli anni a Visconti, a Stoppa e alla Morelli, a De Lullo, Valli e Patroni Griffi, perché l'Eliseo - soprattutto in questo scorcio di anni '40-'50 - è davvero "la casa degli attori" voluta da Vincenzo Torraca.

Quando si incontrano alle prove di *Rosalinda*, Gassman ha ventisette anni, Mastroianni ventiquattro; l'uno è da sempre l'attore giovane più corteggiato dalle donne e dai registi; l'altro uno sconosciuto di bell'aspetto, che ha fatto un po' di apprendistato al Centro Universitario Teatrale. Il primo è stato il più bravo di un formidabile gruppo di allievi dell'Accademia (Squarzina, Salce, Celi, Pierfederici, Pandolfi). Dell'altro D'Amico ha notato «l'entusiastica inesperienza».

Vittorio ha il nome in ditta da tre anni (la Adani-Gassman) e ha girato *Riso amaro*: ora è il tempo della sua investitura definitiva a primo attore (con *Oreste*). Ma dopo quella stagione (dopo *Il Troilo* e *Cressida* al Maggio Fiorentino) non lavorerà più con Visconti: troppa rivalità fra i due. «Svegliati datti da fare, non sei ancora Talma!» gli grida il regista. E lui trova l'ardire di replicare: «E tu non sarai mai Stanislavskij!».

Marcello è materia grezza, un talento naturale tutto da educare. Se si è risolto a lasciare un posto di contabile alla Rank Film non è neppure per il sacro fuoco dell'arte: guadagnava ventotto mila lire al mese e gliene hanno offerte duemilacinquecento al giorno. «Lasciai subito la Rank, e non confessai nulla a mia madre. Ogni mattina continuavo a uscire di casa alle otto e dicevo che andavo in ufficio. Mi ci volle coraggio per confessare la verità. Lei sussurrò: "Figlio mio, ma durerà?"».

Continueranno ad essere diversi, anche quando saranno tutti e due famosi: a quale regista, dunque, poteva venire in mente di sostituire Vittorio con Marcello? Solo Visconti, col suo fiuto da raddomante per il talento, o forse con la sua abilità di allevatore di purosangue riuscì a farlo, senza rovinare uno spettacolo di successo. Questo accade con *Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams (Eliseo, 21 gennaio 1949), dove i due si danno il cambio nella parte del violento, brutale ed egoista oriundo polacco Stanley Kowalsky,



un manesco con le ascelle che puzzano, uno stallone pigro che si accende come un cerino. A Gassman il personaggio non fa una piega, alto, forte, naturalmente arrogante come sa essere quando vuole. Ma poi - nella ripresa milanese (Nuovo, 28 aprile 1951) - Visconti ricostruisce la parte addosso a Marcello Mastroianni, mentre una bellissima e sensuale Rossella Falk sostituisce Vivi Gioi. Nella prima edizione con Mitch (affidato poi a De Lullo) si era guadagnato qualche citazione, del tipo «è un ragazzo che farà della strada» (Carlo Trabucco). Due anni più tardi (dopo aver partecipato a *Troilo* e *Cressida* e alla straordinaria edizione di *Morte di un commesso viaggiatore*, con Stoppa e la Morelli rispettivamente nei ruoli di Willy Loman e consorte), dà prova di «capacità non comuni conferendo al suo primitivo personaggio la cieca, squassante e spaventante violenza di una furia da epilettico» (Carlo Terron).

Visconti, del resto, è così. Gli attori li scopre, li crea, qualche volta li ricrea, lanciando scommesse azzardate: qui, per esempio, sembra una pazzia trasformare la dolce, casta, diafana Morelli, la "Morellina" come la chiamano paternamente i critici, in quell'ossessa di Blanche Dubois, la ninfomane alcolizzata, che si strugge di rimorsi per il suicidio del marito omosessuale e di desiderio per quel fusto odioso del

Jouvet magistrale interprete di *L'école des femmes* di Molière. La Comédie Française presenta un altro Molière, L'avaro. Renzo Ricci con la sua Compagnia recita *Amleto* di Shakespeare.

1949 - "Prima" italiana di *Quel signore che venne a pranzo* di G.S. Kaufman e M. Hart, regista Alessandro Brissoni, interpreti Gino Cervi, Andreina Pagnani, Anna Proclemer, Fulvia Manni. "Prima" italiana ed europea di *Un tram che si chiama desiderio* di Williams, regia di Luchino Visconti, interpreti Rina Morelli, Vittorio Gassman, Vivi Gioi e Marcello Mastroianni. Dalla Francia la compagnia di Jean Hebertot con *L'annuncio fatto a Maria* di Claudel. Dalla Gran Bretagna l'Old Vic con *La dodicesima notte* di Shakespeare.

1950 - Eduardo presenta *La grande magia*. Da quest'anno, e in seguito per diversi anni, quando il Teatro dell'Opera chiude, in primavera e in autunno, brevi stagioni liriche. Tra i cantanti, anche alcune di prestigio, come Maria Callas. Grande successo di pubblico di *Nina* di A. Roussin con Laura Adani, Sergio Tofano e Aroldo Tieri, e per l'americano *Harvey* di M. Chase recitato dalla Compagnia Pagnani-Cervi.

1951 - Tutti gli occhi puntati su *Morte di un commesso viaggiatore* di A. Miller in "prima" italiana ed europea il 10 febbraio. Regia di Luchino Visconti con protagonisti Paolo Stoppa, Rina Morelli, Giorgio De Lullo e Marcello Mastroianni. Di nuovo Eduardo con *La paura numero uno e Uomo e galantuomo*. Un evento *Cocktail party* di T.S. Eliot con Renzo Ricci e Eva Magni. Fernand Ledoux fa conoscere al pubblico italiano *Asino di Mauriac* e *Copeau*.

1952 - Ciommosa regia di Luchino Visconti per *La Jocandiera* di Goldoni. Una svolta realistica del celebre lavoro che porta a un assoluto rinnovamento del modo di mettere in scena il mondo goldoniano. Visconti il 20 dicembre presenta *Le tre sorelle* di Cechov, allestimento di lusso con Rina Morelli, Paolo Stoppa, Sarah Ferrati, Memo Benassi, Giorgio De Lullo, Sandro Ruffini, Marcello Mastroianni e Rossella Falk. L'architetto Piccinato recupera la seconda sala, che una volta si chiamava Apollo ed è ormai in completa decadenza, per farne un teatrino di trecento posti. Nasce, completamente ristrutturato, il Ridotto del Teatro Eliseo destinato a un'attività parallela che non abbia le preoccupazioni della grande sala. L'inaugurazione è con *La bella Rombière* di Clavier e Hanoteau. Eccellenti presen-

cognato Stanley. Ce ne è abbastanza da rompersi il collo per l'attrice e per il regista. Ma va tutto bene, anzi Rina «è un eroico corpicino squassato da un tragico soffio, che ha retto ad una fatica sovrumana, trascinandosi dietro l'entusiasmo degli spettatori», scrive il cattolico D'Amico, al quale tutto quel clima esasperato non può certo andare troppo a genio. Gli anni successivi, tra il '52 e il '57, sono per Visconti gli anni di due altri incontri fondamentali: Cechov e Goldoni. Del primo allestirà, sempre all'Eliseo, con un minuzioso lavoro di preparazione dal sapore stanislavskiano e con grande sfarzo *Tre sorelle* (1952), a cui seguiranno *Il tabacco fa male* (1953) e *Zio Vanja* (1955). Stoppa, Morelli, Mastroianni e De Lullo sono anche i protagonisti della storica messinscena della *Locandiera* (1952, un mese prima di *Tre sorelle*, mentre *L'impresario delle Smirne* andrà in scena solo cinque anni dopo, nel 1957), che provoca entusiastici consensi ma anche il disappunto dei goldoniani più "conservatori", colpiti negativamente dalla semplicità "minimalista" dell'allestimento, ispirato alle tele di Morandi, così come dalla recitazione degli attori, senza leziosaggini e svenevolezze, poche parrucche e niente cipria.

Nel 1957 Visconti (quello non ancora giunto alle grandi sintesi cine-letterarie del *Gattopardo* e di *Morte a Venezia*) ritorna all'amato Miller con *Uno sguardo dal ponte* (ancora un cast d'eccezione: oltre a Stoppa e alla Morelli, altri due esordienti d'alto rango, Sergio Fantoni e Corrado Pani) in cui ritrova tutti gli elementi del precedente *Tram...* williamsiano: la bestialità umana, l'eccitamento dei sensi, l'exasperazione dei rapporti nella duplice polarità attrazione-repulsione. L'immagine del grande letto sfatto di casa Kowalsky, che sa di aria viziata, di sudore e altro (c'era un letto anche nei *Parenti terribili*, spettacolo del suo debutto all'Eliseo nel 1945, ed in *Euridice*: la sua storia registica sembra ad un certo punto tutta fatta di letti) è un grande simbolo di quel realismo

ETTORE GIANNINI o la nascita della regia

Stretto nel dopoguerra fra il prorompente Giorgio Strehler, creatore del Piccolo, e il dirompente Luchino Visconti, sovvertitore di stereotipi, Ettore Giannini è venuto a trovarsi come in una morsa. Ne ha sofferto la sua fama di protagonista della regia italiana, di cui aveva avviato per primo il rinnovamento. Oggi si fa presto a dimenticare. Eppure, Giannini è stato l'autore di stupefacenti spettacoli che hanno provocato il cambiamento di pelle del teatro italiano. Nel 1939, quando era allievo dell'Accademia d'Arte Drammatica, aveva impressionato con la sua prima messinscena, *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello. Colpi l'interpretazione critica del dramma, la perfetta fusione degli attori, tanto che l'allestimento non rimase confinato nelle aule della scuola ma venne rappresentato in diverse città italiane e persino all'estero. Quando venne assunto all'Eliseo come regista della compagnia Ferrati-Besozzi-Carini confermò subito la sua fresca fama con un'ineccepibile *L'attrice cameriera* di Paolo Ferrari in cui tutti i particolari erano curati, rendendo così graziosa e accattivante una materia senza grandi pretese. Il trionfo di Giannini si ebbe nel 1941 con *Anna Karenina*, dal romanzo di Tolstoj, protagonisti Evi Maltagliati, Luigi Cimara e Tino Carraro, in cui utilizzò per la prima volta in Italia il palcoscenico girevole per i cambi di scena. In piena guerra, tra il '42 e il '43, la sua *Professione della signora Warren* di G.B. Shaw, interpretata da Sarah Ferrati e Rina Morelli, ebbe oltre 80 repliche: un record per il nostro teatro. Da allora un crescendo: le prime messe in scena italiane di *Arsenico e vecchi merletti* di Kesserling, *Fior di pisello* di Bourdet, *Topaze* di Pagnol, fino ad arrivare a quello *Strano interludio* di O'Neill, dove l'uso del monologo interiore, con improvvisi stop dell'azione reale, inaugurò un metodo che in seguito sarebbe stato ripreso da molti altri, soprattutto da Luca Ronconi. Con il vento in poppa, Giannini diresse *Il voto* di Salvatore Di Giacomo, *Carosello napoletano*, insieme di prosa, lirica e balletto, felicemente rappresentato anche all'estero, poi alla Scala *Il ratto del serraglio* di Mozart con Maria Callas, quindi si dedicò per molti anni al cinema scrivendo, tra l'altro, la prima sceneggiatura de *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, che avrebbe dovuto realizzare in film (ma all'ultimo momento il produttore Goffredo Lombardo optò per Visconti, nome più appetibile dopo le roventi polemiche e il successo di *Rocco e i suoi fratelli*). Tornò al teatro con *Il mercante di Venezia* di Shakespeare che consacrò la nascita del Teatro di Roma, messo pure questa volta in competizione con Visconti che contemporaneamente dirigeva *Il giardino dei ciliegi* di Cechov.

Ettore Zocaro

teatrale venuto d'Oltreoceano, che da noi diventa l'altra medaglia del cinema di quegli anni e che suggerirà a Visconti la "scandalosa" messinscena dell'*Arielda* di Testori (1960), tragedia plebea del dopoguerra lombardo ai margini dell'urbanizzazione selvaggia, delle grandi emigrazioni dal Sud e dell'industrializzazione, ben presto vietata dalla censura. ■





ENTRATI ORMAI A FAR PARTE DELLA STORIA DEL TEATRO ITALIANO, *LA LOCANDIERA* E *L'ARIALDA*, CAPOLAVORI REGISTICI DI VISCONTI, EBBERO ALLORA ESITI CONTROVERSI, SIA NELLE REAZIONI DELLA CRITICA, SIA IN QUELLE DEL PUBBLICO



[...] questa edizione del capolavoro goldoniano ci lascia perplessi. Voi capite che qui non si tratta, passando per codini, di difendere una tradizione delle mossette, delle volantine, delle prese di tabacco, delle risatine, delle mani sui fianchi alla Corallina, ecc. ecc. [...] Ma perché impregnare d'un tono così spietatamente contingente, così quotidiano, così "commedia borghese" quel dialogo che è uno dei pochi autenticamente classici del nostro teatro? [...] Gli interpreti: nelle riserve che abbiamo fatto è implicito anche il giudizio su di loro, che alle direttive del regista essi si sono scrupolosamente attenuti. Rina Morelli, che era *Mirandolina*, è stata più mordente che civetta, più intenzionale che realizzata; ha recitato, come le è consueto, con un'enorme intelligenza; e di *Mirandolina* ha fatto più una donnina aspramente intelligente che una creatura d'astuzia istintiva, di risorse naturali. Marcello Mastroianni, il Cavaliere di Ripafrotta, ha avuto momenti efficaci, ma è stato, ci sembra, troppo aggressivo, agitato, in qualche punto persino violento. [...] Paolo Stoppa ha dato al Marchese di Forlipopoli un'aria dimessa, malinconica, ne ha fatto, sensibilmente, anche nell'aspetto esterno, un povero diavolo; ma gli effetti comici li ha ottenuti ugualmente [...]. Insomma, un'interpretazione discutibile, ma interessante. [...] Insomma, uno spettacolo da vedere: come tutti gli spettacoli di Visconti. Magari ci si prende cappello, ma vederli bisogna. [...] (Roberto De Monticelli, *La Patria*, 28 marzo 1953)

L'ARIALDA

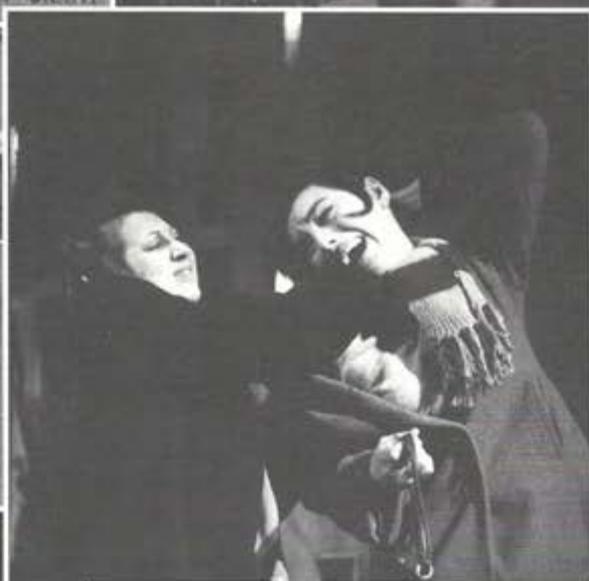
CHIUSO

A seguito della ordinanza del Procuratore della Repubblica che ordina il sequestro del copione di

L'ARIALDA

di GIOVANNI TESTORI

in collaborazione con la Compagnia del Teatro Nuovo



Combattuta, vilipesa, messa artificiosamente al centro di una polemica giornalistica in cui sono entrate per gran parte la calunnia e la malafede, *L'Arialda* di Giovanni Testori ha avuto finalmente questa sera, al teatro Eliseo, esaurito da dieci giorni, il battesimo del pubblico e ha provocato una battaglia violentissima. [...] è mancato poco che i due opposti partiti non si azzuffassero, gli uni ostinandosi a fischiare e a lanciare insulti, gli altri continuando a clamorosamente applaudire, mentre tutti gli attori, Visconti e l'autore Testori erano schierati alla ribalta. [...] Quanto a noi, ci siamo resi conto stasera [...] dei veri rapporti che intercorrono in Italia fra libertà dell'espressione artistica e censura. Bene, tali rapporti sono evidentemente basati su un equivoco, perché se c'è un'opera di alta e dolorosa moralità, in cui se mai è sempre presente la nostalgia della purezza e il male è visto in una dura, rigorosa luce giansenistica, questa è proprio *L'Arialda*. [...] Bisogna dire che, nelle dimensioni dello spettacolo creato da Luchino Visconti [...], l'opera cresce, s'arricchisce di insinuazioni e di significati: quella scena semplicissima e suggestiva, ideata dal regista stesso; la patina lombarda allusiva, leggera, così naturalmente imposta alla recitazione. E poi c'è Rina Morelli; [...] l'attrice raggiunge qui una delle quote più alte della sua carriera d'interprete: quella furia, quella disperazione, quella tragicità. E Paolo Stoppa è poco bravo, nella descrizione dell'eribivendolo tardo e lumacone? Pupella Maggio è una Gaetana efficacissima nella sua meridionale follia e ferocia. [...] (Roberto De Monticelli, *Il Giorno*, 23 dicembre 1960)

i De Filippo a Roma

Eduardo: quarant'anni in via Nazionale

Fin dalla metà degli anni '30 l'Eliseo fu la casa-teatro delle compagnie di Eduardo, che lì presentarono tutti i loro successi tra cui, clamoroso, *Filumena Marturano* con Titina protagonista

Eduardo *Natale in casa Cupiello*, allora ancora in forma di atto unico. Questo testo, oltre a suggellare un sodalizio, che, quantunque transitorio, era destinato a rimanere nella storia del teatro italiano, costituiva la spia di un'esigenza sempre più urgente per i De Filippo attori, quella di disporre, dopo aver ampiamente esibito le loro qualità creative e improvvisative, di un supporto testuale più consistente e soprattutto più aderente alla realtà contemporanea. Il complesso percorso compositivo di *Natale in casa Cupiello*, che si articola in un periodo di circa quattro anni, ha, infatti, come punto d'approdo il conseguimento di quell'umorismo tragico che Eduardo perfezionerà mirabilmente negli anni Quaranta.

Il Teatro Eliseo, fin dalla metà degli anni Trenta, fu costantemente "testimone" dei successi di questa nuova compagnia che vi rappresentò, nell'arco di un decennio, oltre a *Natale in casa Cupiello*, *Quei figurì di tanti anni fa*, *Sik Sik l'artefice magico*, *L'ultimo bottone*, *Gennareniello*, *Chi è cchiù felice 'e me*, *Ditegli sempre di sì*, *'O padrone songh'io*, *Uomo e galantuomo*, *Il berretto a sonagli*, *Quinto piano ti saluto*, *Il sogno di una notte di mezza sbornia*, *Non ti pago*, *La fortuna con l'effe maiuscola*, *Prestami cento lire*, *I casi sono due*.

Nel 1944, in seguito alla rottura tra Eduardo e Peppino, il Teatro Umoristico si sciolse. Nei mesi immediatamente successivi Eduardo scrisse *Napoli milionaria!*, testo con il quale debuttò anche la sua nuova compagnia, Il Teatro di Eduardo, formata da Titina, Pietro Carloni, Dolores Palumbo, Tina Pica, Vittoria Crispo, Clara Crispo, Ester Carloni, Giuseppe Rotondo, Clara Luciani e, in anni successivi, la grande Pupella Maggio recentemente scompar-

di Stefania Maraucci

Nel 1931 Eduardo, Titina e Peppino De Filippo - reduci da esperienze artistiche autonome e diverse - si univano in una nuova compagnia, destinata ad ottenere grandi successi, quella del Teatro Umoristico: i De Filippo. La compagnia che, oltre i tre fratelli, comprendeva Agostino Salvietti, Pietro Carloni, Tina Pica, Dolores Palumbo, Giovanni Berardi, esordì il 25 dicembre al Cinema-Teatro Kursaal di Napoli (l'attuale cinema Filangieri) con l'atto unico di

sa. All'Eliseo questa compagnia, oltre a *Napoli milionaria!* rappresentò *Questi fantasmi*, *Filumena Marturano*, *Le bugie con le gambe lunghe*, *Le voci di dentro*, *La grande magia*, *La paura numero uno*, *Miseria e nobiltà*, *Palummella zompa e vola*, *Monsignor Perrelli*, *Mia famiglia*, *Bene mio e core mio*, *Il medico dei pazzi*, *Il sindaco del Rione Sanità*, *Cani e gatti*, *Il monumento*, *'Na santarella*, *Gli esami non finiscono mai*.

Filumena, non mi scappi più!

Ma è sulla messinscena di *Filumena Marturano* che vale la pena fermare l'attenzione. Con Filumena Titina ebbe finalmente l'opportunità di creare il personaggio più importante di tutta la sua carriera. Era infatti convinzione dell'attrice che nella vita di un artista ci fosse sempre un unico personaggio che lo rendeva indimenticabile al pubblico. Ma questa consapevolezza non le bastò per superare le enormi difficoltà che comportava il doversi impadronire di un ruolo tanto complesso. E in effetti anche la critica, in seguito alla prima napoletana, fu positiva ma non entusiastica nei confronti dell'attrice.

Fu nel corso delle prove in vista del debutto all'Eliseo che Titina capì cosa le mancava per conseguire la perfezione che la parte richiedeva: non doveva più fingere di essere Filumena Marturano, doveva "esserlo" realmente: «Eduardo cercava di correggermi, di farmi cambiare inflessioni... niente, niente gli andava, tutto mi suggeriva di sostituire [...] Umiliata, non riuscivo a nascondere la mia contrarietà. Sentivo una voglia

irresistibile di piantare tutto e scappare via. Eduardo voleva da me, ora, un ritmo differente nella recitazione. Cercava, annaspava, per trovare la nota falsa, quella che stonava. Mi interrompeva e mi faceva ripetere ancora, ancora... Alla fine ero veramente stanca. Né io né lui eravamo convinti di quello che facevamo... Filumena rimaneva rintanata in me, Filumena non voleva venir fuori! Mi fermai. Glielo dissi. Lo pregai di lasciarmi recitare come sentivo, come credevo di recitare quella parte. "Anche se questa sera avrò successo, non sarò io ad averlo, ma tu, per tutto quello che mi suggerisci, che mi obblighi a fare... Non voglio essere un grammofono!". Eduardo capì. Fu gentile, persuasivo. Il suo tono diventò d'un tratto confidenziale, affettuoso: "Se io ho scritto questa commedia, è perché mi fidavo di te... perché avevo la tua voce nell'orecchio... Ma hai detto bene tu: fai come credi, ti lascio libera, recita pure come ti pare...!". Ripresi a provare abbastanza sollevata. Mi sentivo un'altra! Credo che Eduardo se ne sia accorto subito. Ma quello che se ne accorse più di tutti fu il pubblico, che, quella sera, a Roma, al Teatro Eliseo, sembrava impazzito dall'entusiasmo. Simile a un proiettile mi ero lanciata e non mi fermava più nessuno! Vibravo, mi muovevo, fremevo, gridavo. Eccoli il mio personaggio! Lo avevo ghermito, palpitava nelle mie mani come una farfalla, e lo stringevo, lo stringevo, lo stringevo dicendogli con gioia: finalmente grida, urla, piangi... ecco, così ti volevo: violenta, fredda, calma tragica, comica. Ah! Filumena, ti tengo. Non mi scappi più! Ti porterò con me tutta la vita» (A. Carloni,

Titina De Filippo. Vita di una donna di teatro, Milano, Rusconi, 1984). Questa presa di possesso del personaggio, da parte di Titina, fece sì che il successo riscosso da *Filumena Marturano* alla prima dell'Eliseo, l'8 gennaio 1947, fosse di gran lunga superiore a quello del debutto napoletano. Caldissimi e continui furono gli applausi rivolti all'attrice a scena aperta, ben trentatre le aperture di sipario alla fine della rappresentazione. La critica si espresse in termini entusiastici sia nei confronti di Eduardo, che aveva scritto un'opera spiritualmente e tecnicamente moderna seppure in linea con la tradizione, sia nei confronti di Titina, che, con il suo talento fiero e al tempo stesso dolente, aveva fatto palpitar il cuore di tutti. ■

In apertura un ritratto dei De Filippo di Onorato; in basso Eduardo e Titina in *Filumena Marturano*.



ze straniere con la compagnia Renaud-Barrault e con la Stabile belga Le Rideau de Bruxelles.

1953 - Diverta *Miseria e nobiltà* di Scarpetta, riadattata da Eduardo de Filippo. Piace *Il profondo mare azzurro* di T. Rattigan, con Andreina Pagnani. Nuovo successo della Ricci-Magni con *Letto matrimoniale* di J. De Hartog. Memo Benassi recita *Il tabacco fa male* di Cechov, diretto da Luchino Visconti. Due storiche interpretazioni pirandelliane di Ruggero Ruggeri: *Enrico IV* e *Tutto per bene*.

1954 - Puntuale ritorno della compagnia di Eduardo che rende omaggio a Petito con *La Palummella zompa e vola*. La Compagnia del Teatro di via Manzoni di Milano, della quale fanno parte Gianni Santuccio, Lilla Brignone e Memo Benassi, con *I fratelli Karamazov* di J. Copeau e J. Croué da Dostoevskij, con la regia di André Barsacq. clamorosa affermazione di Gino Cervi con *Cyrano di Bergerac* di Rostand. Entusiasmo per l'attrice francese Edwige Feuillère in *La dame aux camélias* di Dumas figlio.

1955 - Nuovo rilevante spettacolo cecoviano di Luchino Visconti: *Zio Vanja*, interpreti Rina Morelli, Paolo Stoppa, Marcello Mastroianni, ed Eleonora Rossi Drago. Eduardo con una nuova commedia, *Mia famiglia*, che divide la critica. Esordio della Compagnia dei Giovani, di cui fanno parte Giorgio De Lullo, Romolo Valli, Rossella Falk, Anna Maria Guarnieri, con *Gigi di Colette*. Incanta il mimo Marcel Marceau. Arrivo del Théâtre National Populaire con Jean Vilar regista e interprete di *Don Juan* e *L'avaro* di Molière, e di *Riccardo III* di Shakespeare.

1956 - Nuova edizione de *La professione della signora Warren* di G.B. Shaw, a cura della Pagnani-Farzetti-Villi-Foà. Andreina Pagnani ed Ernesto Calindri si lasciano tentare dalla commedia musicale. Sono una rivelazione nel divertente *La padrona di Raggio di luna* di Garinei e Giovannini. Piace *Té e simpatia* di R. Anderson con la regia di Luigi Squarzina.

1957 - Luchino Visconti mette in scena *Uno sguardo dal ponte* di A. Miller, con Paolo Stoppa, Rina Morelli, Marcello Giorda, Sergio Fantoni, Italia Occioni e Corrado Pani. Nuovo incontro di Luchino Visconti con Goldoni: va in scena *L'impresario delle Smirne*, estrosamente interpretato da Paolo Stoppa. Spettatori commossi per *Il diario di Anna Frank* degli americani Goodrich e Hackett, protagonista Anna Maria Guarnieri per la regia di Giorgio De Lullo. Graditi ritorni della Comédie Française con *Port Royal* di H. De Montherlant, e del Théâtre National Populaire di Jean Vilar con *Le triomphe de l'amour di Marivaux* e *Le mariage de Figaro di Beaumarchais*.

1958 - È il momento del teatro americano. Va in scena *I ragazzi della signora Gibbons* di Glickman e Stein, interpreti Rina Morelli-Paolo Stoppa, e la *La gatta sul tetto che scotta* di Williams con Gino Cervi, Leo Padovani e Gabriele Ferzetti. Ancora la Comédie Française con *L'école des maris* di Molière e *Le jeu de l'amour et du hasard* di Marivaux. Improvviso ritorno di Gabriele D'Annunzio con *La fiaccola sotto il moggio* con la Compagnia dei Giovani. Madeleine Renaud e Jean Louis Barrault di nuovo in scena con *Le misanthrope* di Molière e *Intermezzo* di Giraudoux.

1959 - Una novità italiana di Diego Fabbrì, *Figli d'arte*, con la regia di Luchino Visconti e l'interpretazione di Paolo Stoppa e Rina Morelli. Altra novità italiana è *D'amore si muore* di Giuseppe Patroni Griffi.



da Parigi a Roma

sola andata

gli stranieri all'Eliseo

ribalta dell'Eliseo, primavera 1957, *Le faiseur*, ovvero *Mercadet*, un più che raro lavoro teatrale di Balzac, e più tardi, primavera 1961, l'assai poco frequentato (prima e dopo), da noi, *Turcaret* di Lesage, formidabile ritratto della società borghese in ascesa, agli inizi del Settecento, oggetto di censura all'epoca, e che sembra presagire la somma opera balzachiana, la *Comédie humaine*.

Più saltuari furono gli arrivi da Oltremarica e da Oltreatlantico. Si ricorda un fuggevole passaggio del londinese Old Vic nel giugno 1950. Una decina d'anni dopo, ecco una compagnia nordamericana appositamente costituita per l'esportazione, The Theatre Guild American Repertory, proporci (siamo nel maggio 1961, a pochi giorni dalla terza visita del Tnp) tre esemplari della drammaturgia novecentesca degli Stati Uniti: *La famiglia Antropus* di Thornton Wilder, *Zoo di vetro* di Tennessee Williams, *Anna dei miracoli* di William Gibson. Il testo williamiano (che proprio all'Eliseo aveva avuto la sua "prima" italiana sul finire del 1946, con la regia di Luchino Visconti) colpì soprattutto per la magnifica interpretazione di un'attrice quasi leggendaria di laggiù, Helen Hayes, «ricchissima di sfumature e d'intense vibrazioni», come scrisse un cronista dell'epoca. Ma già negli anni Sessanta, e accentuatamente nei Settanta, l'ingresso degli stranieri (generalmente bene accolti) a Roma sarà assicurato, in evidenza, dalla coraggiosa iniziativa del Teatro Club di Anna D'Arbeloff e Gerardo Guerrieri. Che s'incrocerà, a volte, con la tradizionale ospitalità dell'Eliseo. Sul cui palcoscenico si potranno vedere degli Shakespeare variamente originali (*Macbeth* e *Amleto* nelle sintesi arrischiate di Charles Marowitz, un notevole *Re Lear* del rumeno Radu Penciulescu), ma anche il folgorante *Deafman Giance* che ci rivelò Robert Wilson, il Bunraku giapponese, il La Mama di New York. Per rivedere il Café La Mama occorrerà attendere il 1984 quando Maurizio Scaparro, allora direttore del Teatro di Roma, aprì tutti i teatri romani per la "Pasqua del Teatro" e proprio all'Eliseo presentò il prestigioso teatro newyorchese con *Jerusalem*, mentre al Piccolo Eliseo andava in scena *Le mystère de la Passion* del Théâtre Tone. Di sicuro, la serata più emozionante fu comunque quella del 12 marzo 1965, che vide consenzienti e dissenzienti affrontarsi, ai limiti (e oltre) dello scontro fisico, al cospetto del provocatorio, ma bello e giusto, spettacolo dell'immortale Living Theatre di Julian Beck

e Judith Malina: *Mysteries and smaller pieces*. Quindici anni dopo, nel 1980, sarà la volta della loro celeberrima *Antigone*. ■

di Ageo Savioli

Per vari lustri, nel dopoguerra, il teatro Eliseo è stato come uno dei capi di un ponte che collegava Parigi a Roma. Negli anni Cinquanta e Sessanta, in particolare, vi si alternarono le maggiori compagnie transalpine, a inizio o a chiusura di stagione: la Comédie Française, naturalmente, ma anche, e forse con maggior incisività, il Théâtre National Populaire di Jean Vilar, la mitica formazione Renaud-Barrault e altre ancora. In questa "apertura" internazionale ebbe la sua importanza, certo, il prestigio acquistato dalla sala di via Nazionale con l'insediamento di Luchino Visconti e dei suoi attori, nel primissimo periodo postbellico; ma molto giovò anche il dinamismo intellettuale del *patron* dell'Eliseo, il non dimenticato Vincenzo Torraca. Sta di fatto che il pubblico giovane di allora poté vedere, e ascoltare, i classici francesi nella loro lingua, in edizioni più o meno memorabili, ma comunque sempre, o quasi, di alto livello: Molière e Racine, e Marivaux... fino ai moderni, Feydeau, Claudel, Giraudoux. E non solo: nella sua prima tournée dalle nostre parti, Jean Vilar, col suo Tnp, ci fece conoscere, accanto a due famosi titoli molieriani (*Dom Juan*, nel migliore allestimento, forse, cui ci sia capitato di assistere, e *L'Avare*), un testo di Shakespeare semisconosciuto in Italia: *Riccardo II*, del quale si era data sino allora (era l'autunno 1955) una sola messinscena al Piccolo di Milano, stagione 1948-49. Non minor merito ebbe Vilar quando, in successivi approdi, rappresentò sulla

Nel secondo dopoguerra arrivano i francesi della Comédie, del Tnp di Vilar e della Compagnia Renaud-Barrault, ma sono il Living Theatre e Bob Wilson, negli anni '60 e '70 a infiammare il pubblico "borghese" della sala di via Nazionale

Un montaggio fra Jacques Cheron e Gisèle Casadessus, interpreti di *Le Jour de l'Amour et du Hasard* e *Antigone* del Living Theatre.

De Lullo-Falk-Guarnieri-Valli

e i GIOVANI trovarono casa...

di Antonio Audino

«**A**vere un teatro tutto per sé vuol dire anche cercare di avviare un nuovo rapporto col pubblico, non solo da un punto di vista culturale in senso stretto» dichiarava Romolo Valli nella sua veste di direttore artistico dell'Eliseo nel 1978. L'affermazione suona come il coronamento di un sogno del quale si sia attesa per tanto tempo la realizzazione. Un esito felice e entusiasmante ma forse, per lo stesso Valli in ritardo con i tempi. La gloriosa Compagnia dei Giovani si era sciolta nel '74 dopo vent'anni di attività. Valli e De Lullo si erano

insediati nel teatro di via Nazionale mentre gli altri compagni di lavoro avevano individuato

L'esordio registico di De Lullo con *Gigi* coincide col debutto della Compagnia dei Giovani all'Eliseo, che diventerà la scena privilegiata di alcuni loro grandi successi: dal *Diario di Anna Frank* a *D'amore si muore* e *Metti, una sera a cena* di Patroni Griffi, fino agli intensi allestimenti pirandelliani





In apertura, Romolo Valli, Rossella Falk, Giorgio De Lullo e Annamaria Guarnieri, nucleo "storico" della Compagnia dei Giovani; in alto, Giuseppe Patroni Griffi con Giorgio De Lullo di fronte ai manifesti di *D'amore si muore*; a destra, Annamaria Guarnieri e Ferruccio De Ceresa ne *Il diario di Anna Frank*; a pag. 49 Romolo Valli e Rossella Falk ne *Il gioco delle parti* di Pirandello.

strade personali, slegate dalle sorti della storica formazione. Ma l'idea di una "casa dei Giovani" aveva accompagnato tutto l'arco dell'attività del gruppo senza mai trovare una soluzione, con dichiarazioni spesso polemiche dello stesso Valli in pubblico e sui giornali.

Proprio l'Eliseo fu però uno dei luoghi più importanti e significativi per lo sviluppo dell'attività e della ricerca artistica di quella compagnia.

Il debutto era avvenuto nel '54 con l'intestazione De Lullo-Falk-Buazzelli-Guarnieri-Valli, e con l'ulteriore etichetta Spettacoli Errepi ricavata dalle iniziali dell'imprenditore Remigio Paone, che aveva creduto nell'idea di Rossella Falk di costituire un gruppo di attori giovani ma già noti e acclamati. Fra questi Rossella avrebbe voluto anche Mastroianni, ma gli impegni cinematografici erano divenuti troppo pressanti per consentire a Marcello una presenza costante sulle scene. La nuova squadra si presenta al pubblico la sera della vigilia del Natale del '54 al Valle di Roma con un *Lorenzaccio* di De Musset per la regia del compagno d'accademia Luigi Squarzina. Drammone dai toni romantici, con scene e costumi rinascimentali. La strada giusta non era quella, ma tutti capirono che quel gruppo aveva molte cose da dire. Da quel momento sarà la Compagnia dei Giovani, definizione

mai adottata ufficialmente, giacché loro continueranno a preferire l'insegna con i nomi "in ditta", che cambierà a seconda degli ingressi e delle uscite dei compagni di lavoro.

La lezione di Visconti

Ancora due tentativi con *Una donna dal cuore troppo piccolo* di Crommelynk e con *Spiritismo nell'antica casa* di Betti, entrambi per la regia di Mario Ferrero. E poi finalmente la svolta. I Giovani si mettono in proprio, esce Buazzelli e proprio sul palcoscenico dell'Eliseo Giorgio De Lullo diventa il regista del gruppo, spinto da Romolo Valli. L'opera scelta è *Gigi*, trascrizione da un romanzo di Colette, scrittrice non nuova al neo-regista

che aveva interpretato della stessa autrice *Chéri*. Quel testo offriva delicati toni sentimentali, sfumature ironiche e una vasta gamma di sfaccettature umane, tutte presenti in quella curiosa galleria di personaggi che ruota intorno a una giovinetta da maritare e a un facoltoso spasimante. Un successo, nell'aprile del '55, e non per caso. De Lullo era stato l'attore giovane preferito di Luchino Visconti, una delle prime incarnazioni della figura del regista in Italia, insieme a Strehler. Da Luchino De Lullo aveva appreso molto: non soltanto il rigore e l'attenzione al dettaglio che



presentato dalla Compagnia dei Giovani. Anna Proclemer in *Requiem per una monaca di Camus* da Faulkner. Il regista è Mario Ferrero. Guido Salvini dirige Gino Cervi e Olga Villi ne *I giganti della montagna* di Pirandello. Il teatro francese del Vieux Colombier presenta *L'otage* di Claudel.

1960 - Vera e propria battaglia per *L'Arlinda* di Giovanni Testori. La "prima" (il 20 dicembre) è contrastatissima per ragioni moralistiche. Interpreti del lavoro (che verrà vietato quando nel febbraio del '61 debutterà a Milano) Rina Morelli, Paolo Stoppa, Umberto Orsini, Marino Masé, Pupella Maggio e Valeria Moriconi. *El nos Milan* di Carlo Bertolazzi nella messa in scena del Piccolo di Milano. Personale successo di Tino Buazzelli in *Schweyck* nella seconda guerra mondiale di Brecht, regista Giorgio Strehler, scene di Luciano Damiani. Si rivelano Dario Fo e Franca Rame irresistibili interpreti di *Avveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* dello stesso Fo. Rinnovato ritorno della Comédie Française con *Electre* di Giraudoux, regista Pierre Dux, e del Vieux Colombier con *Jean de la Lune* di Achard.

1961 - Appassionante *Becket* e il suo *Re di Anouilh* con Gino Cervi e Massimo Girotti. L'Eliseo produce un altro Cechov: *Il giardino dei ciliegi*, diretto da Mario Ferrero, interpreti Andreina Pagnani, Giuliana Lojdic, Filippo Scelzo, Carlo Hintermann. Eccezionale Jean Vilier in *Turcaret* di Lesage, fiore all'occhiello del Théâtre National Populaire. *The Glass Menagerie* (*Zoo di vetro*) torna in edizione originale con la Compagnia Theatre Guild American Repertory.

1962 - È il momento di Ionesco con *Sicario senza paga*, regista José Quaglio. È ospite la compagnia francese di Jacques Mauclair che presenta per la prima volta in Italia *Il re è morto* di Ionesco e il raro e misconosciuto *Cecé* di Pirandello.

1963 - Apertura della stagione con *Il diavolo e il buon Dio* di Sartre. La regia è di Luigi Squarzina. Va in scena *Amleto* con la regia di Franco Zeffirelli, protagonista Giorgio Albertazzi. Entusiasmante esibizione di Zizi Jeanmaire con la Compagnia Ballets de Paris diretta da Roland Petit. Torna *Le tre sorelle* di Cechov, con la regia di Giorgio De Lullo. Di nuovo Miller diretto non da Visconti ma da Zeffirelli. Si rappresenta *Dopo la caduta* con Monica Vitti e Giorgio Albertazzi.

1964 - Esauriti tutte le sere per *Vita di Galileo* di Brecht, presentato dal Piccolo di Milano con la regia di Giorgio Strehler. Superba l'interpretazione di Tino Buazzelli. *Britannicus* di Racine con la Comédie Française diretta da Michel Vitold. Lo Stabile di Genova presenta *Due gemelli veneziani* di Goldoni, protagonista Alberto Lionello, diretto da Squarzina.

1965 - Evento straordinario: il Living Theatre di New York diretto da Julian Beck e Judith Malina presenta, su invito del Teatro Club di Gerardo Guerrieri e Anne d'Arbeloff, *Mysteries and Smaller Pieces*. La Compagnia De Lullo-Falk-Valli-Albani mette in scena *Il gioco delle parti* di Pirandello con la regia di Giorgio De Lullo. Contemporaneamente alla riscoperta di Pirandello, c'è quella di Svevo. Suscita vasto interesse la riduzione di Tullio Kerzich de *La coscienza di Zeno*. La regia è di Luigi Squarzina, primo attore uno splendido Alberto Lionello. I grandi attori americani Fredric

diverranno per entrambi fonte continua di aneddotica, ma soprattutto il lavoro attento con gli attori, la capacità di entrare nelle pieghe più sottili di un testo, la maestria nel costruire e tenere viva l'atmosfera di una messa in scena. Del resto tutti i componenti della compagnia avevano incontrato agli inizi della loro carriera Strehler e Visconti e proprio nel lavoro dei Giovani va storicamente individuato il passaggio dal teatro d'attore di tradizione ottocentesca, tutto incentrato sulla recitazione, al senso più moderno di un lavoro complessivo che armonizza le varie componenti della messa in scena seguendo un profondo rapporto critico col testo. Questo faranno i Giovani, a partire da quella serata all'Eliseo, proprio quando uno di loro, un validissimo interprete, si trasformerà nel più acuto regista di quegli anni, forse non sempre con scelte felici, ma sicuramente mettendo a segno alcuni spettacoli che marcheranno definitivamente la storia del nostro teatro. Eccoli lì, proprio su quel palcoscenico, i Giovani, per tre stagioni tra il '57 e il '60 con uno dei loro più grandi successi *Il diario di Anna Frank*, riduzione scenica di grande equilibrio della storia della giovanetta ebrea che assume il volto di Anna Maria Guarnieri.

L'incontro con Pirandello

Ma proprio all'Eliseo si incammineranno le diverse anime e le differenti linee di ricerca drammaturgica e scenica di quel formidabile gruppo, da *D'amore si muore* scritto per loro dall'amico Giuseppe Patroni Griffi a quella divertentissima ma fin troppo leggera commedia di Bourdet, *Sesso debole* che diventa per gli attori un gioco esilarante fra miliardari e gentildonne in un albergo degli anni Trenta, grande esercizio di stile sostenuto dal loro abituale compagno di lavoro lo scenografo e costumista Pier Luigi Pizzi, proprio nella stessa stagione in cui viene riallestita la triste soffitta di *Il buio in cima alle scale* di William Inge e della *Fiaccola sotto il moggio* di D'Annunzio, che a chiusura di sipario faceva abbandonare gli attori a una serie di sberleffi nei confronti della ridondante scrittura del pescarese.

Per qualche anno la presenza della compagnia all'Eliseo sarà incostante, una breve sosta nel '62 con

La notte dell'Epifania di Shakespeare in ambientazione ottocentesca e un'altro passaggio nel '65 con una poetica e delicatissima lettura di *Tre sorelle* di Cechov. Cercheranno casa altrove, saranno presenti sui grandi palcoscenici internazionali, da Londra a Mosca, e in questo peregrinare incontreranno non un luogo ma un autore, Luigi Pirandello, del quale affronteranno *Sei personaggi in cerca d'autore* riproponendo con forza l'importanza di questo drammaturgo sulle nostre scene. Il secondo incontro con Pirandello avviene proprio nel teatro di via Nazionale con *Il giuoco delle parti*, nel '65, un'altissima prova di tensione recitativa, e di costruzione visiva e formale, ma soprattutto un approccio critico sottilissimo che riporta in luce una delle opere allora meno note dell'agrigentino. Ancora nella stagione successiva i Giovani sono all'Eliseo con due spettacoli, una stilizzata *Calandria* del Bibbiena, e quella che fu definita una autorappresentazione di quel gruppo di attori legati da profondi rapporti umani, con un altro testo del loro drammaturgo Patroni Griffi *Metti, una sera a cena*, ritratto delle inquietudini erotiche e sentimentali della colta borghesia degli anni Sessanta. Proseguiranno poi altrove il loro cammino, di nuovo con Pirandello, tornando su quel palcoscenico soltanto nel '69 con *Plaza Suite* di Neil Simon interpretato, in tre esilaranti duetti, da Valli e da Elsa Albani, e proseguendo poi il loro cammino erratico con Ibsen e Vitrac, Shakespeare e Diego Fabbri, con uno straordinario *Così è, se vi pare* di Pirandello insieme alla Morelli e a Stoppa e, ancora con loro, nell'ultimo *Stasera Feydeau*, prima dello scioglimento definitivo della compagnia. Di lì a poco prenderà vita un'altra grande avventura del teatro italiano - la compagnia diretta da Valli, con De Lullo regista - che dall'esperienza dei Giovani trarrà la sua linfa più profonda. Ripartendo di nuovo dall'Eliseo. ■

March e Florence Eldridge in una lettura interpretativa di brani da opere di Frost, Wilder, Hellman, O'Neill, Seeger, Longfellow, Donne. Dopo il lungo divieto da parte della censura, arriva finalmente in palcoscenico *La governante* di Vitaliano Brancati, regia di Giuseppe Patroni Griffi, interpreti Anna Proclemer, Giorgio Albertazzi, Lilla Brignone e Gianrico Tedeschi.

1966 - La Compagnia dei Giovani propone una nuova commedia di Giuseppe Patroni-Griffi *Metti, una sera a cena*. Hamlet di Shakespeare ridotto e diretto da Charles Marowitz nell'interpretazione della Compagnia in Stage Group di Londra. Nuova commedia di Franco Brusati, *Pietà di novembre*. La regia è di Valerio Zurlini, i protagonisti sono Anna Proclemer e Giorgio Albertazzi. Nuova commedia anche per Luigi Squarzina, autore di Emmet, interpretata da Lea Massari, Anna Proclemer in *Come tu mi vuoi* di Pirandello.

1967 - La Compagnia dei Quattro diretta da Franco Enriquez con Valeria Moriconi, Paolo Ferrari e Mario Scaccia suscita ammirazione con *Rosencranz e Guildenstern sono morti* di Tom Stoppard, scene e costumi di Emanuele Luzzati. Teatro americano contemporaneo con *Un equilibrio delicato* di E. Albee, regista Zeffirelli, e teatro russo contemporaneo con *La promessa* di A. Arbuzov, regista Valerio Zurlini.

1968 - Agamemnone di Alfieri con la coppia Proclemer-Albertazzi. Morvili-Stoppa in *Vite col padre* di Lindsay e Crouze.

1969 - Eduardo con la sua nuova commedia *Sabato domenica e lunedì*. Promettente prova teatrale di Giancarlo Giannini che, con Andreina Pagnani e Anna Maria Guarnieri, sotto la direzione di Franco Zeffirelli, è l'interprete di *Due più due fa quattro*, novità di Lina Wertmüller. Nasce la Compagnia Tieri-Lojodice: primo lavoro *La colpa è nel giardino* di E. Albee, Raf Vallone, dopo il successo a Parigi con *Uno sguardo dal ponte*, interpreta *Il prezzo* di A. Miller. Valeria Moriconi effervescente e scatenata ne *La dame de chez Maxim* della Compagnia dei Quattro.

1970 - L'ex attore Luca Ronconi si afferma come regista con *La tragedia del vendicatore* di C. Tourneur. Eduardo adatta al gusto del pubblico di oggi la popolarissima *Canì e gatti* di Scarpetta. Patrice Chéreau regista per il Piccolo di Milano di *Splendore e morte* di Joaquim Murieta di Neruda. Spettacoli del Premio Roma: Charles Marowitz con *Macbeth* di Shakespeare dell'Open Space Theatre di Londra, Balletto del Senegal presentato dall'Ensemble National du Senegal, Ballet Rambert, Compagnia di teatro No e Kyogen diretta da Umewaka Manzaburo, Trionfo dello Stabile di



il Piccolo a Roma



COMUNISTI E MILANESI sbarcano all'Eliseo

Una scena di *Vita di Galileo* di Brecht.

di Maria Grazia Gregori

Nel decennio a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta, il Teatro Eliseo è, per il Piccolo Teatro, la palestra artistica e culturale ideale dove portare, a Roma, alcuni fra i suoi spettacoli più importanti. L'anno chiave di questo ponte ideale che unisce il teatro d'arte di Strehler e Grassi alla scena più qualificata del teatro privato, è il 1961. È infatti nel mese di maggio di quell'anno che il teatro di via Rovello presenta ben due spettacoli, il milanesissimo *El nòst Milan* di Carlo Bertolazzi e *Il buon soldato Schweyck* di Bertolt Brecht. Milano e la sua nebbia, le baracche del Tivoli, parco dei divertimenti vicino all'Arena. Malviventi, prostitute, questurini, povera gente che cerca di sbarcare il lunario mentre l'umidità imbeve le ossa e rende malinconici. È questo il ritratto d'umanità che si squaderma di fronte agli occhi, prima sconcertati, poi attoniti e alla fine affascinati del pubblico romano. Lo ricorda Maurizio Scaparro, oggi direttore artistico dell'Eliseo, allora giovane critico dell'*Avanti!* che applaudiva accanto alla mitica segretaria generale del Piccolo, Nina Vinchi. Lo sottolinea nella sua critica per *Il Tempo* Giorgio Prosperi «Il successo è stato straordinario, nonostante molti dei romani, specie all'inizio dello spettacolo, non capissero molto del dialetto meneghino». Applausi che accomunano al regista la prova maiuscola di Tino Carraro, Valentina Fortunato, Emilio Rinaldi. Dopo il teatro nazionalpopolare di Bertolazzi ecco Brecht, da poco "scoperto" definitivamente da

Strehler con *L'opera da tre soldi* e con la prima edizione dell'*Anima buona di Sezuan*. In scena, questa volta, c'è *Il buon soldato Schweyck* con Buazzelli: da un Tino a un altro Tino, dalle nevrotiche interiorizzazioni di Carraro alla paciosa concretezza di Buazzelli sempre nelle scene di Luciano Damiani. Per il Piccolo e per il pubblico romano la presentazione di uno stile di lavoro inconfondibile, di un magistero registico altissimo, in grado di sciogliere i nodi didascalici in evidenza immediata.

Ma la storia (anche quella teatrale) va in fretta. Tre anni dopo va in scena all'Eliseo uno dei capolavori di Strehler, *Vita di Galileo* di Brecht dopo ben 165 repliche (un record per quei tempi) sul minuscolo palcoscenico di via Rovello avvelenata da polemiche ideologiche spesso pretestuose. Ma in quel marzo del 1964 la congiuntura politica è completamente cambiata con l'entrata al governo dei socialisti. In platea il meglio della Roma intellettuale, artistica e politica che non si arena di fronte alla proverbiale len-

tezza brechtiana. Un uragano d'applausi, anche a scena aperta, per il terrestre Galileo di Tino Buazzelli che Strehler ha preferito a Carraro. Annota puntualmente Berenice nella sua cronaca mondana per *Paese Sera*, l'affermazione di Anna Magnani «Un grande spettacolo. Un grande regista. Aspetto che Strehler mi dia l'occasione di fare *Madre Coraggio*». Un appuntamento, purtroppo, mancato. Ben diverso è il Piccolo che si affaccia alla ribalta dell'Eliseo nel 1970. In scena non c'è uno spettacolo di Strehler, che dal suo teatro si è allontanato alla ricerca di strade nuove. In palcoscenico, infatti, si rappresenta *Splendore e morte di Joaquim Murieta* (ottobre 1970), che un giovane regista francese di talento, destinato a un grande avvenire, Patrice Chéreau - scoperto da Paolo Grassi che su di lui punta tutte le carte del Piccolo senza Strehler -, ha tratto da una cantata drammatica del poeta cileno Pablo Neruda. Uno spettacolo che ha tutti i crismi dell'ironia, che gioca con il travestimento, con il music-hall, ma che, allo stesso tempo, prende partito e non teme di mettere in scena vere bandiere rosse. Dissente una parte del pubblico dell'Eliseo: «quale rabbia, quale odio zoologico può scatenare una frase come "la terra è di chi la lavora"» scrive sull'*Unità* Aggeo Savioli. Pochi mesi dopo, nel marzo del 1971, anche Giorgio Strehler tornerà sul palcoscenico di via Nazionale con *Nel fondo* di Gorkij diretto

per il suo Gruppo Teatro e Azione. Senza saperlo il pubblico dell'Eliseo, che non capisce fino in fondo quell'acquario di personaggi immersi in un buio fitto, quella fiducia, malgrado tutto e contro tutti, nell'uomo, è testimone della prima tappa del ritorno alla casa di via Rovello di Strehler. Un lungo viaggio che durerà un anno. ■

Tra gli anni '60 e '70, la sala di via Nazionale diventa la sede privilegiata nella capitale per gli spettacoli del Piccolo Teatro di Milano - Brecht, Bertolazzi, Neruda e Gorkij per le regie di Strehler e Chéreau

gli ultimi vent'anni

MATTATORI

alla riscossa

(e il pubblico ci sta)

a posteriori, della fine di un modo di fare e intendere il teatro.

Valli muore il primo febbraio 1980 e il decennio che seguirà sarà segnato sul piano sociale, culturale e del mondo dello spettacolo in particolare da una serie di mutamenti profondi e sostanziali. L'Italia, che esce da un periodo pesante e duro, sembra vivere incoscientemente un illusorio secondo boom, che non a caso sarà anche il culmine di una sorta di sociale cultura dell'apparire i cui segnali arriveranno anche nel mondo artistico. Tra il 1980 e il 1983 il pubblico televisivo aumenta del 25%: sono a quasi 16 milioni gli spettatori che mediamente la vedono nelle ore di punta.

È l'inizio di una concorrenza e di un cercare di conquistarsi l'attenzione degli spettatori offrendo programmi sempre più popolari, andando a provocare gli istinti meno nobili e i punti deboli di un paese con una alfabetizzazione e indici culturali tra i più bassi d'Europa.

Nello stesso periodo, il teatro privato, quello degli Stabili ma anche di certe compagnie, innesta una politica nuova e punta su una nuova generazione e un diverso modo di affrontare la messinscena, di cui Gabriele

Lavia con i suoi primi spettacoli proprio all'Eliseo è il modello esemplare. Si innesta così un meccanismo che porterà il teatro pubblico, per mancanza di iniziativa e di coscienza e orgoglio della propria funzione, a mettersi sulla stessa strada e a puntare su produzioni e nomi da teatro di consumo, snaturandosi e aprendo quella crisi che oggi lo spinge a arroccarsi in difesa di se stesso.

di Paolo Petroni

Quando Romolo Valli morì in un incidente d'auto, l'ultima sua interpretazione, al Teatro Eliseo, era stata quella in *Prima del silenzio* di Giuseppe Patroni Griffi e subito tale titolo apparve premonitore. Non solo della fine di un grande attore, ma, per molti pessimisti,

Due anni dopo la morte di Romolo Valli, debutta all'Eliseo *I masnadieri* secondo Lavia, che segna l'inizio di un decennio caratterizzato dal ritorno a un teatro mattatoriale neoromantico - Dal 1988 in poi, conclusa la direzione artistica di Lavia, la programmazione si indirizza su testi del nostro '900 e sui nuovi autori italiani



In apertura Gabriele Lavia nel *Principe di Homburg* di Kleist; in alto Romolo Valli con Fabrizio Bentivoglio in *Prima del silenzio* di Giuseppe Patroni Griffi; a pag. 53 Valentina Cortese e Rossella Falk in *Marie Stuarda* di Schiller.

so, davanti a mutamenti reali e alle possibilità offerte da una nuova legge.

Sono passati giusto due anni dalla morte di Valli quando all'Eliseo debutta uno spettacolo che rimarrà un po' simbolo di questo periodo e che vede in scena una coppia che segnerà la nuova stagione del teatro romano. Stiamo parlando dei *Masnadiers* di Friedrich Schiller con protagonisti Umberto Orsini e Gabriele Lavia, che firma anche la regia. È, non solo nel testo, il ritorno di un teatro mattatoriale romantico, basato su intrighi e passioni e su una spettacolarità dal gran fascino esteriore, contenitore che si adegua al contenuto e ne sfrutta le possibilità emotive e coinvolgenti. È anche uno spettacolo cui arderà un successo strepitoso e che le nostre scene non conoscevano da

tempo, capace di portare in platea un nuovo pubblico. È, in fondo, il segnale di una riscossa del teatro dai velluti rossi, nei confronti della contestazione portata avanti per più di dieci anni nelle cantine, soprattutto romane, da una nuova generazione di autori d'avanguardia, alcuni dei quali, come Giancarlo Sepe e Memè Perlini, verranno ora chiamati a lavorare proprio nella sala di via Nazionale.

Nei due anni precedenti l'Eliseo, guidato da Giuseppe Battista, supportato da Mauro Carbonoli, aveva tentato varie strade affidandosi a registi diversi come Giancarlo Cobelli e appunto il più giovane Sepe o un'attrice quale Carla Gravina mentre De Lullo, dopo la morte di Valli, si era praticamente ritirato dalle scene e Patroni Griffi conduceva un suo buon lavoro personale nella sala del Piccolo Eliseo. C'è una ricer-

ca del nuovo che però si rivela senza costruito e si susseguono una serie di spettacoli non riusciti, di cui fa le spese la Gravina. L'unico segno positivo viene nel 1981 da *Servo di scena* di Ronald Harwood dove si incontrano un vecchio grande attore come Gianni Santuccio con un regista in cerca di fortuna come Lavia, ma che segna anche l'inizio della collaborazione di quest'ultimo con Orsini.

L'anno dopo verranno i già citati *Masnadiers*, dove Lavia farà un altro incontro importante per la sua vita, quello con Monica Guerritore. Dalla stagione successiva, l'Eliseo ritrova una propria identità legata a Lavia, che programma tre sue regie e ne assume la direzione artistica, assieme a Orsini e Rossella Falk. Sarà, visto a posteriori, l'inizio di

un certo teatro degli effetti e dell'apparire, di un'eccessiva teatralità e talvolta nevrotica fisicità, cose che molti critici cominceranno a rimproverare a Lavia e ai suoi lavori, da Kleist a Schiller ancora, dal *Titus Andronicus* a *Non si sa come*. Alla ricerca dell'effetto forte, di un avvicinamento al pubblico, Lavia ripescava per quest'ultimo una trovata di Josef Svoboda e, per il monologo della lucertola cala davanti a Umberto Orsini una gigantesca lente tonda che ne ingrandisce il viso e concentra l'attenzione sull'attore e quel che dice. La critica, specie dopo *Spettri*, lo accusa di fare spettacoli dove tutto è solo «gridato, violento, esclamativo, ingigantito» (Roberto De Monticelli), ma il suo pubblico gli conferma sempre la propria plaudente soddisfazione. È un teatro, si potrebbe dire, che rischia di divenire da stadio (e forse qualcuno a suo tempo lo scrisse) e che punta sulla passionalità esteriore.

Lo svenimento di Valentina

Per il Teatro Eliseo il momento culminante di questa sua nuova realtà arrivò nel 1983 secondo un copione che nemmeno Lavia avrebbe potuto immaginare. Durante la prima replica della *Maria Stuarda* messa in scena da Franco Zeffirelli, Valentina Cortese nei panni della regina del titolo chiede scusa e sviene davanti al pubblico, a metà di una scena in cui gli applausi vanno alla Falk che è nel ruolo della regina Elisabetta. Lo spettacolo non proseguì e, se ufficialmente si parlò di malore per «il profumo dei troppi fiori in camerino», tutti insinuarono, a cominciare dalle cronache dei giornali, si trattasse della perfidia di una grande primattrice, assetata di successo e attenzione da non dividere con un'altra. Pettegolezzi quindi a

Genova con *Madre coraggio e i suoi figli*, protagonista Lina Volonghi diretta da Luigi Squarzina.

1971 - Spettacoli del Premio Roma: Balletto Reale di Danimarca con coreografie di Roland Petit, Flemming Flindt, August Bournonville. *Re Lear* di Shakespeare del Teatro Nazionale di Bucarest, *Deafman Glance* di Robert Wilson, *Una storia di Istanbul* di Erol Gunaydin del Teatro Dorman di Istanbul / *rusteghi di Goldoni* con la regia di Luigi Squarzina. *Hamlet* di William Shakespeare nell'allestimento della Compagnia inglese Prospect Theatre diretta da Toby Robertson.

1972 - *Savei di E. Bond* e *Antonio e Cleopatra* di William Shakespeare presentati dal Citizens Theatre di Glasgow. *La casa de Bernarda Albe* di Garcia Lorca nell'allestimento del Teatro Experimental di Porto, diretto da Angel Facilo.

1973 - Per tre mesi consecutivi, facendo registrare ogni sera la coda al botteghino, Eduardo con la sua Compagnia recita la novità *Il Sindaco del Rione Sanità*. La Compagnia degli Associati (Bibregia-Vannucchi-Garrani-Fortunato) recupera *Canicola di Rosso* di San Secondo. L'anitra all'arancia di W. D. Home e M.G. Sauvajon con Alberto Lionello e Valeria Valeri piace al pubblico.

1974 - *Pericles Prince of Tyre* di Shakespeare nell'allestimento della compagnia inglese Prospect Theatre diretta da Toby Robertson. Compagnia di Bunraku del teatro Asahi-Za di Osaka. C.o.z.f.a.x. di Wilford Leach del La Mama Spermental Theatre Club di New York. Jacques Mauclair in *Il re è morto di Ionesco*. Nuova commedia di Franco Brusati, *Le rose del lago*.

1975 - Prosegue il pieno rilancio di Pirandello. Romolo Valli è l'interprete di *Tutto per bene*. Rina Morelli e Paolo Stoppa formano un duo amatissimo in *Caro bugiardo* di J. Killy.

1976 - *Rosa Luxemburg* di Vico Faggi e Luigi Squarzina, con Adriana Asti, richiama alla "prima" numerose personalità del mondo politico italiano. Avvenimento che mobilita la critica è *Terra di nessuno* di Pinter, regista Giorgio De Lullo. Interessante novità inglese *Equus* di Shaffer, prodotta dallo Stabile di Genova.

1977 - Si cambia pagina. Arriva un nuovo proprietario: Giuseppe Battista, uomo d'affari, succede a Vincenzo Torraca, ormai novantenne, che ha deciso di ritirarsi. Battista forma un nuovo staff di direttori artistici nelle persone di Romolo Valli, Giorgio De Lullo e Giuseppe Patroni Griffi. Viene subito varata una nuova Compagnia dell'Eliseo. Le Stanze del Teatro, che già non funzionavano da qualche anno,

non finire e articoli sulla presunta rivitalità, con modi e uno spazio che ormai si riservava solo ai personaggi dei varietà televisivi. Per qualcuno fu il segno di come si potesse attirare ancora attenzione sul teatro e, assieme a una corsa al gran nome e programmazioni facili che coinvolgerà, come si è detto, tutto il mondo del teatro, pubblico e privato, cominciò dopo poco anche la chiamata in scena appunto di figure uscite dai programmi tv del sabato sera. Per altri fu invece il segno amaro di qualcosa che era ormai cambiato nel rapporto tra il nostro teatro e la società in cui si trovava ad operare.

Lavia all'Eliseo nel 1987 chiude in bellezza con *La casa scoppiata* di Enzo Siciliano, una di quelle novità italiane che era (ed è) sempre più raro veder approdare sul palcoscenico di uno Stabile, privato o pubblico che sia. Forse l'attenzione che il pubblico ebbe per quella proposta, da molti vista, se non come una sfida, come una vera e propria scommessa, aprì all'Eliseo un periodo nuovo, durato due o tre stagioni, di inopinata attenzione alla nostra drammaturgia contemporanea, anche se spesso relegata nello spazio minore del Piccolo Eliseo.

I dieci anni dal 1988 in poi, trovano un proprio senso e in alcuni periodi una caratterizzazione proprio nella promozione e programmazione di teatro del nostro Novecento e di nuovi autori italiani, con scelte di qualità, esperimenti curiosi, ricerca di un filone comico e qualche sbaglio. Un decennio che innanzitutto si apre col debutto alla

grande di Nino Manfredi come autore di *Gente di facili costumi*, commedia tradizionale di ironici, buoni sentimenti, ma senza un vero piglio, al di là della sua interpretazione personale e quella di Pamela Villosi. Sul versante del comico a tutti i costi c'è poi la commissione di un testo, che sarà una delusione, a Umberto Marino per Sergio Rubini, dopo il loro successo con *La stazione*. Si cercano quindi e tentano autori-attori nuovi, tutti che si rivelano assai più deboli alla seconda prova: prima Claudio Carafoli, poi Pier Francesco Poggi, infine Vincenzo Salemme, con più tenuta e comunque un successo che travalcherà le soglie del teatro proprio quando si farà più maniera.



Ma le cose più interessanti sono d'altro tenore e le troviamo in quattro spettacoli affidati a Marco Parodi che, tra l'89 e il '91, alterna un classico d'inizio secolo, prima Bontempelli e poi Svevo, e un contemporaneo d'alto livello, Santanelli e la Ginzburg. Altra produzione sempre dell'Eliseo è anche *Autoscontro*, un

testo di qualità e forte su certi estremismi e disagi giovanili di Vittorio Franceschi, con regia di Maddalena Fallucchi. Poi quest'impegno su una certa drammaturgia italiana contemporanea verrà meno, con più sporadiche eccezioni: una rassegna di atti unici con autori anche giovani, come Luca De Bei, Luca Archibugi o Alessandra La Capria, accanto a più maturi e affermati come Ugo Chiti e Enzo Siciliano. Di quest'ultimo verrà anche prodotto nel '94 la novità *Scuola romana* con regia di Piero Maccarinelli, assieme a *Un marito di Svevo* per Orsini. Questi, come attore e corresponsabile della direzione artistica, cerca di tenere alto il nome del teatro puntando, almeno i primi anni, su

scelte particolari e non delle più facili, a contrasto con quanto andrà invece facendo la Falk. Ma queste stagioni del dopo Lavia, che ormai all'Eliseo è un ospite, nemmeno fisso, daranno l'impressione di essere all'insegna della casualità (si sperimentano anche appuntamenti di danza), in cui ognuno segue i propri bisogni e cerca un'affermazione personale, almeno sino al 1997, quando Battista si farà da parte, e a rilevare l'Eliseo sarà una

società di Vincenzo Monaci. La direzione artistica passa quindi a Maurizio Scaparro, mentre Orsini e la Falk escono dalle stanze della direzione di via Nazionale, dove finisce ancora una volta un'epoca. Finisce perché se ne apra un'altra, e il futuro è già cominciato. ■

diventano uffici per la nuova impresa. Viene subito costituita una nuova Compagnia stabile per la ripresa delle produzioni interrottesi da qualche anno. Le regie vengono affidate, prevalentemente, a Giorgio De Lullo, Giuseppe Patroni Griffi, e, in seguito, a Gabriele Lavia. Prima produzione della neonata formazione è *Enrico IV* di Pirandello con Romolo Valli, regista Giorgio De Lullo, seguito da *Il valzer dei cani* di L. Andreev. Nuovo grande successo di Eduardo con *Le voci di dentro*.

1978 - Godibilissima coppia quella formata da Paolo Stoppa e Franca Valeri protagonista della commedia americana *Gio Game* di D.L. Coburn. Patroni Griffi mette in scena un insolito Goldoni, *Le femmine puntigliose*, prodotto dalla nuova compagnia dell'Eliseo. Romolo Valli affronta magistralmente *Il malato immaginario* di Molière. Giovanni Testori porta a Roma i suoi *Amleto*, *Macbeth*, *Edipo nella messa* in scena di André Ruth Shammah per il Pier Lombardo di Milano.

1979 - Al Piccolo Eliseo, completamente ristrutturato, va in scena *Lontano dalla città* di J.P. Wenzel con la regia di Patroni Griffi. Per la nuova sala si apre un brillante corso che vede la rivelazione Carlo Verdone interprete del sorridente *Senti chi parla*, e le prove impegnative di due registi, Giancarlo Sepe e Mario Ferrero, alle prese con la nuova drammaturgia di lingua tedesca rispettivamente con *Gli esseri irrazionali* di Hans H. Kerner e *Il silenzio di Handke* e *Le lacrime amare* di Petra von Kant di Fassbinder. La dodicesima notte di Shakespeare, regia di Giorgio De Lullo. Romolo Valli è un insuperabile Oscar Wilde in *Divagazioni e delizie* di J. Gay. Lindsay Kemp fa vedere *Flowers*, la pantomima per Jean Genet che ha avuto successo in tutto il mondo, e *Sogno di una notte di mezza estate* ispirata all'opera di Shakespeare.

1980 - Memè Perlini, esponente del "nuovo teatro", proveniente dalle "cantine romane", affronta il grande pubblico con *Il mercante di Venezia* di Shakespeare, interpreti Paolo Stoppa e Anna Bonaiuto. Prima del silenzio di Giuseppe Patroni Griffi, produzione della Compagnia di Prosa del Teatro Eliseo diretta da Giorgio De Lullo e Romolo Valli. È l'ultimo spettacolo interpretato da Romolo Valli che, durante le repliche, muore in un incidente automobilistico la notte di lunedì 1° febbraio. Giancarlo Cobelli dirige *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello. Luca Ronconi porta a Roma un insolito e spettacolare *Uccellino azzurro* di M. Maeterlinck, realizzato dall'Atelier/Emilia-Romagna Teatro. Ritorno del Living Theatre con *Antigone* di Brecht.

1981 - Mario Scaccia recita *Nerone* di Carlo Taroni al Piccolo Eliseo. Debutto nella regia teatrale di Gian Maria Volontè che presenta un discutibile *Girotondo* di Schnitzler. Gianni Santucci e Umberto



Scaparro: Roma e l'Europa per l'Eliseo del 2000

Romano di nascita, si è avvicinato al teatro proprio frequentando l'Eliseo degli spettacoli di Visconti e di Strehler, come spettatore prima e come critico poi - Il magistero di Romolo Valli e Paolo Grassi - Una lunga vita professionale nel teatro pubblico, in Italia e in Europa, prima di approdare alla direzione artistica del glorioso teatro di via Nazionale - Il sogno di una nuova compagnia formata da giovani e dedicata a un repertorio che affianchi il classico al contemporaneo, anche in una possibile proiezione europea - La convinzione che il teatro debba essere luogo aperto, anche fuori dalle "ore del culto", per manifestazioni, incontri e "contaminazioni" con altri linguaggi dello spettacolo

di Ugo Ronfani

RONFANI - La tua decisione di assumere nel '97 la direzione del Teatro Eliseo, oggi centenario, non può non essere considerata come un significativo traguardo, professionale e artistico, di una carriera ormai quarantennale, che ti ha portato ad assumere via via impegni e funzioni nel campo del teatro pubblico, e in una dimensione europea. Si può dire, mi pare, che questa decisione è in rapporto con una tua idea del "fare teatro" così com'è maturata attraverso le tue esperienze. Propongo di cominciare

da questo punto: perché, dunque, questa decisione? In quale misura essa risultava coerente con la tua storia di uomo di teatro?

SCAPARRO – Parto da una considerazione che può apparire minima. Sono romano, ho iniziato da ragazzo a frequentare il teatro proprio all'Eliseo, all'Eliseo ho vissuto le prime emozioni teatrali, che si chiamavano Strehler e Visconti. E sempre all'Eliseo ho avuto la sensazione di trovarmi spesso (così almeno pareva a me) a vivere un momento storico, magico, forse irripetibile dell'incontro tra Attore, Testo e Regia. Il teatro pubblico in quegli anni a Roma non era ancora nato e mi sembrava di poter scegliere, nel palcoscenico dell'Eliseo così ricco di fermenti, quegli spettacoli dove era percepibile la tendenza verso un Teatro d'Arte, rispetto a quelli, anch'essi numerosi, di pura evasione. La mia idea del "fare teatro" è nata così, prima come spettatore, poi come critico teatrale. I primi utili insegnamenti di palcoscenico li ho avuti frequentando Romolo Valli a Roma e Paolo Grassi a Milano. Mi risulta difficile ancora oggi ricondurre questi due grandi uomini di teatro nello schema riduttivo di "pubblico e privato". Da allora la mia vita professionale si è sempre sviluppata all'interno del teatro pubblico in Italia e in Europa. Quando mi è stato chiesto da Vincenzo Monaci di dirigere l'Eliseo per rinnovarlo e traghettarlo, spero felicemente, verso il 2000, ho pensato appunto a Grassi e a Valli, a Visconti e a Strehler, ai tanti Attori e Registi che hanno fatto grande questo teatro, ho pensato a Roma e alla mia storia di uomo di teatro. E mi sono sentito fortunato.

R. – Senza indulgere nella retorica celebrativa, che non ha mai fatto parte del tuo stile di lavoro: come vi preparate a far coincidere il clima di festa di un teatro ormai centenario con il ruolo che hai inteso assegnare all'Eliseo, nella capitale e nel teatro italiano? Alla luce di una prima gestione triennale, quali saranno le caratteristiche e gli obiettivi dell'Eliseo, oggi e domani?

S. – Cento anni di un teatro, che coincidono oltretutto con il 2000, si festeggiano soprattutto facendo teatro. Vincenzo Monaci annuncerà le manifestazioni del Centenario, fatte di avvenimenti grandi e piccoli legati sia alla memoria dell'Eliseo, sia al suo possibile futuro, che assieme agli spettacoli già previsti e a quelli che stiamo

studiando per la prossima stagione, mi auguro confermino l'Eliseo come il teatro di prosa più amato dai romani. Naturalmente il traguardo raggiunto deve servire ora per disegnare nuovi percorsi, nuovi spazi per sperimentare. Dice Julio nella *Venexiana* (un testo che mi è caro) all'inizio del suo percorso amoroso: «sperimentare è cosa bellissima per avere vantaggio in conoscere». Credo che l'Eliseo possa oggi autorevolmente ricercare anche un nuovo rapporto con l'Europa, un progetto culturalmente compiuto e profondo che ponga Roma al centro, anche culturale e teatrale, del Mediterraneo. Come vedi cerco di essere coerente anche con la mia "storia". E soprattutto sogno che l'Eliseo possa far nascere quest'anno una nuova compagnia formata in gran parte di giovani attori e tecnici, con un repertorio che unisca al teatro cosiddetto classico anche il vitale "rischio" di scoprire nuovi autori. Questa compagnia dovrebbe avere come sede stabile l'Eliseo e una naturale proiezione europea. È un progetto che studio ed elaboro da quando sono entrato all'Eliseo e al quale vorrei dedicarmi personalmente e con il massimo impegno perché credo che sia il segno necessario di un teatro che cambia.

Nel nome del rischio e della libertà

R. – Animando il Carnevale del Teatro a Venezia negli anni '80, organizzando il settore Spettacolo dell'Expo di Siviglia dieci anni dopo o assumendo in un periodo non facile la responsabilità dell'Eti, hai sempre mostrato di preferire alla routine gestionale i progetti di ampia portata. Hai in mente qualche particolare iniziativa con cui il "tuo" Eliseo potrebbe rianimare la vita teatrale romana?

S. – Ho sempre sostenuto che un teatro deve essere aperto non soltanto nelle "ore del culto". E ho trovato una totale convinta adesione in Vincenzo Monaci e Paolo Vianello (Presidente onorario e Presidente) e naturalmente in Ornella Vannetti che ha il compito non facile di realizzare con fantasia questi convincimenti. In particolare si tratta di aprire il teatro a manifestazioni, incontri, e utili "contaminazioni" con gli altri linguaggi dello spettacolo, soprattutto la musica; i concerti jazz della passata stagione sono stati in questo senso un esperimento

Orsini gareggiano in bravura in *Servo di scena* di Harwood. Gabriele Lavia spacca in due la critica per un'edizione molto personale de *I mesnadieri* di Schiller, che però richiama molto pubblico giovane, insolito per l'Eliseo. Gli abbonamenti salgono da 3 mila a 16 mila l'anno. Lo stesso Lavia dirige e interpreta *Non si sa come* di Pirandello. Al Piccolo Eliseo un insolito Pirandello: *O di uno o di nessuno*. Le gemelle Alice ed Ellen Kessler in *Kessler Kabarett*. Il francese Georges Wilson è chiamato a dirigere Sarah Bamum di John Murrel, omaggio a Sarah Bernhardt interpretato da Lea Massari.

1982 - L'architetto Giancarlo Capelle ammodernò gli impianti e i posti vengono ridotti a 956. La gestione del teatro, riconosciuto come teatro stabile privato, è saldamente nelle mani dell'amministratore unico Giuseppe Battista, affiancato da Mauro Carbonoli. La leadership artistica è di Gabriele Lavia e Umberto Orsini, con la collaborazione di Rossella Falk. Alida Valli interpreta *La Veneziana* di Anonimo del Cinquecento. Valeria Moriconi ripropone al Piccolo Eliseo *Emma B.* vedova Giocasta di Savinio.

1983 - È varata una nuova compagnia dell'Eliseo che si basa sui nomi di Umberto Orsini e Gabriele Lavia. Allestisce *Non si sa come* di Pirandello e *Il principe di Homburg* di Kleist. Stupendo Paolo Poli in *Bus da Esercizi di stile* di Queneau. Avvincente duello attoriale fra Valentina Cortese e Rossella Falk in *Maria Stuarda* di Schiller. Turi Ferro per la prima volta attore shakespeariano per Tito Andronico diretto da Gabriele Lavia. Scoperta della nuova drammaturgia americana con *American Buffalo* di Mamet.

1984 - Spettacoli della Pasqua del Teatro: *Le Mystère de la Passion*, spettacolo di marionette di Michel de Ghelderode nell'interpretazione della Compagnia Théâtre Tone di Bruxelles. Gabriele Lavia dirige e interpreta *Delitto e delitto* di Strindberg. Seguiranno *Don Carlos* di Schiller, *La donna vendicativa* di Goldoni e *l'Inimicabile Amleto* di Shakespeare. Alfonso Santagata e Claudio Morganti ne *Il calapranzi di Pinter*, regia di Carlo Cecchi.

1985 - Nuova impegnativa prova di Lavia con *Il diavolo e il buon Dio* di Sartre e con *Spettri* di Ibsen. Ancora Lavia presenta *L'aquila e due teste* di Cocteau, *Miele selvatico* di Frayn, *Il volpone* di Ben Jonson e la novità di Enzo Siciliano *La casa scoppiata*. Debutto italiano di Victoria Chaplin e Jean Baptiste Thiérré con la loro creazione fantastica *Le cirque imaginaire*.

1986-1987 - Applaudito ritorno di *Chi ha paura di Virginia Woolf?* di Albee con Gabriele Ferzetti e Anna Proclemer. Nuova produzione, a grande successo di pubblico, per *Gente di facili costumi* di Nino Manfredi e Nino Marino. Curiosa versione de *La strana coppia* di Simon in chiave femminile con Monica Vitti e Rossella Falk. Dirette da Franca Valeri, *Il Gabbiano* di Cechov con la regia di Massimo Casini. Meravigliosi le scene e i costumi di Maurizio Balò. La Compagnia del Teatro Eliseo produce *Amadeus* di Shaffer con la regia di Mario Missiroli.

1988 - In funzione di Monica Vitti, *Prima pagina* di Hecht e *Mc Arthur*. Antonio Calenda dirige Umberto Orsini in *Les liaisons dangereuses* di Hampton e Rossella Falk in *Amanda Amaranda* di Shaffer.



In apertura il regista e attuale direttore dell'Eliseo Maurizio Scaparro; in alto Valeria Moriconi e Corrado Pani e, a pag. 57, Max Malatesta, interpreti de *Il gabbiano* di Cechov nella regia di Scaparro; sempre a pag. 57, in alto, Giorgio Albertazzi e Silvia Busato in *Giacomo Casanova Comédien* di Robert Abinashed e Maurizio Scaparro, anche regista (foto: Tommaso Lepori).

felicissimo. Attorno al "teatro teatro" potrebbe nascere nelle due sale e nel foyer (che per non dimenticare abbiamo voluto dedicare a Luchino Visconti) una vita diversa legata a più interessi culturali. Si torna anche al concetto caro a Vilar del teatro-festa, un luogo da vivere con gioia. Questo mi auguro possa diventare nei prossimi anni l'Eliseo. Per quanto mi riguarda, sogno all'interno di questo progetto generale dell'Eliseo, di poter rafforzare lo spazio dedicato alla creatività teatrale e al binomio che sempre la sottintende di "rischio e libertà". Da questi propositi possono nascere nuove ipotesi di teatri e istituzioni che superino una malintesa distinzione tra pubblico e privato. Sono convinto che anche nei prossimi anni la battaglia si vincerà, in Italia come altrove, se sapremo costruire l'incontro tra istitu-

zioni e movimento, non relegando le istituzioni per miopia o per convenienza nel ruolo passivo e appassito di conservazione museale, e non presumendo che il movimento possa nascere e svilupparsi solo e al di fuori delle istituzioni.

In una seconda vita...

R. - Nel lasciare la direzione dello Stabile di Genova, Ivo Chiesa ha preso congedo, in un'intervista, da un teatro «senza più fascino». Poco prima Leo de Berardinis aveva proposto, amaramente e provocatoriamente, di chiudere i teatri. I dati, però, stanno a dimostrare che la crisi ormai inarrestabile della tv generalista ria-

cutizza l'interesse per lo spettacolo dal vivo. Vorrei chiederti di determinarti davanti a questi aspetti apparentemente contraddittori del problema teatro: scorporamento e sfiducia diffusi, domanda vivace, ancorché confusa, del pubblico. Che fare? Che cosa fa o non fa il governo oggi per aiutare la soluzione delle questione teatrale? Si può sperare che la presente situazione d'inerzia (denunciata, fra l'altro, da uomini di teatro come Gassman o Proietti, e da responsabili degli Stabili) venga superata?

S. - Nel mio lavoro all'interno del teatro pubblico ho spesso visto in Ivo Chiesa un punto di riferimento indiscutibile. Il suo "congedo" ci lascia più soli, ma non credo che si debba, nelle tende diverse di uno stesso campo

Turi Ferro riprende il sindaco del rione Sanità di Eduardo trasferendone l'ambientazione da Napoli in Sicilia. L'Eliseo è uno dei teatri italiani più ricchi di abbonati: 14.600 per la stagione 1988-89.

1988 - Molto interesse per *Besucher* di Botho Strauss. La regia è di Luca Ronconi. Interpreti Umberto Orsini e Franco Branciaroli. Ugo Tognazzi protagonista di un discusso *Avaro* di Molière, aggiornato ai nostri tempi dalla regia di Mario Missirotti.

1990 - Nascita della Compagnia stabile del Piccolo Eliseo, dedicata alla drammaturgia italiana del '900. Sotto la direzione di Marco Parodi, vengono rappresentati *L'uomo, la bestia e la virtù* di Pirandello, *Minie la candida* di Bontempelli, *Disturbi di memoria* di Santanelli. Bella prova attoriale di Mariangela Melato in *Anne dei miracoli* di Gibson. Turi Ferro in una versione molto personale de *Il bell'Antonio* di Brancati intitolata *Il Gallo*. Carlo Giuffrè comincia con *Le voci di dentro* a riproporre il repertorio del grande Eduardo.

1991 - Zio Vanja di Cechov diretto da Gabriele Lavia. Straordinaria performance di Umberto Orsini che affronta al Piccolo Eliseo *Il nipote di Wittgenstein* di Bernhard diretto da Patrick Guinan. Rossella Falk azzarda la riscoperta di Coward interpretando, diretta da Mino Bellei, *Vortice*. Luca Barbareschi con Nancy Brilli in una spumeggiante commedia di Ayckburn *Il presente prossimo venturo*.

1992 - *Valentin-Kabarej der Komiker*. Massimo De Rossi rifà Kurt Valentin su testi del grande cabarettista tedesco. Comincia l'ascesa di Vincenzo Salemme, nuovo fenomeno della napoletanità teatrale, con *Lo strano caso di Felice C.*, tenuto a battesimo al Piccolo Eliseo. Il classico *Cyrano di Bergerac* di Rostand, legato sul palcoscenico dell'Eliseo al ricordo di Gino Cervi, passa la mano all'attore Franco Branciaroli e al regista Marco Sciaccaluga.

1993 - Torna in una nuova edizione *Un tram che si chiama desiderio* di Williams con Mariangela Melato. Ancora Williams: Rossella Falk è interprete dell'inedito per l'Italia *Il treno del latte non si ferma più qui*. Nuova collaborazione fra Maurizio Scaparro e Massimo Ranieri per Teatro Excelsior di Vincenzo Cerami. Felice produzione de *La bisbetica domata* di Shakespeare con Franco Branciaroli e Mariangela Melato. Breve rassegna di atti unici inediti. Fra gli autori di spicco, Luca Archibugi, Enzo Siciliano, Vittorio Franceschi, Ugo Chiti, Giuseppe Manfredi.

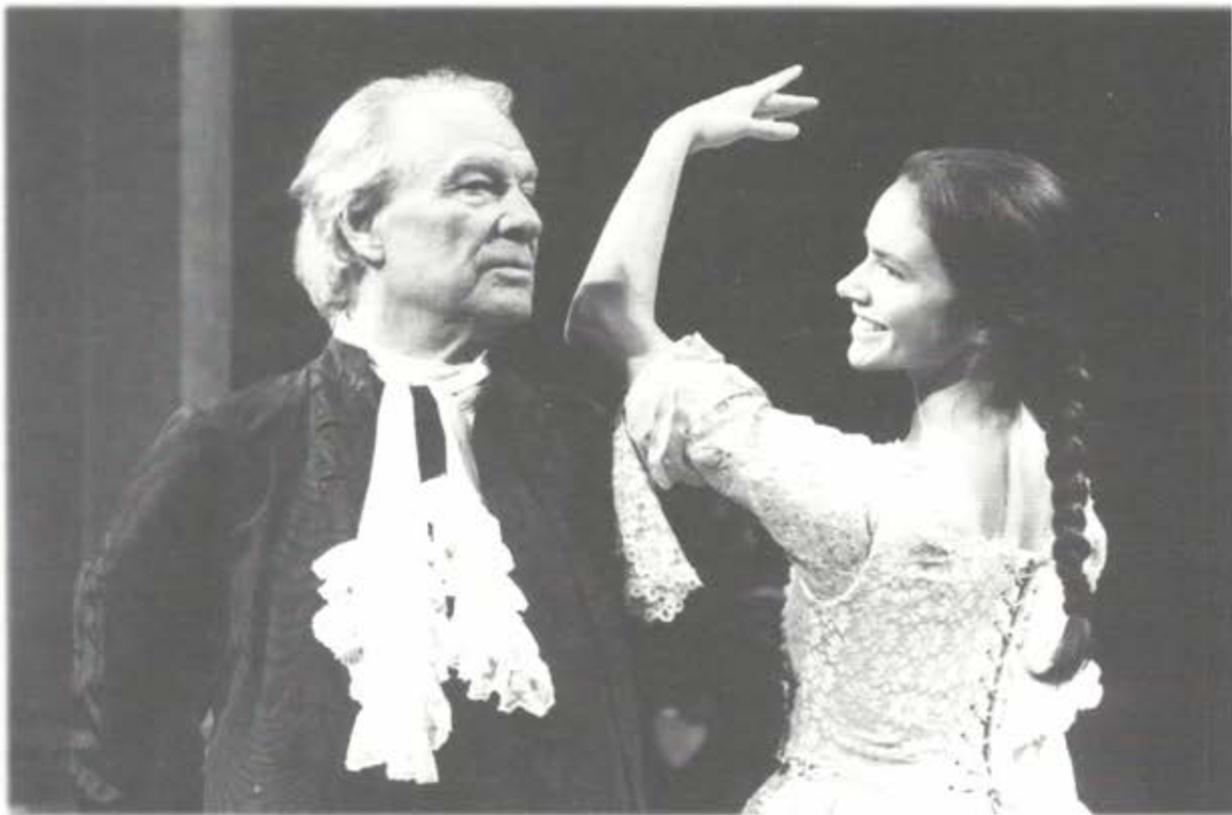
1994 - Giuseppe Patroni Griffi dirige Sabato, domenica e lunedì, splendida interpretazione di Isa Danielli. Al Piccolo Eliseo Vincenzo Salemme con *La gente vuole ridere!* tiene il cartellone per molte settimane. Ritorno di *Anima nera* di Giuseppe Patroni Griffi, regia e interpretazione di Rossella Falk. Corposo allestimento di *Otello* di Shakespeare diretto da Gabriele Lavia con Umberto Orsini e Franco Branciaroli nei ruoli principali. *Un marito di Svevo* trova in Umberto Orsini un convincente interprete. Ultima apparizione di Giancarlo Stragà ne *La morte e la fanciulla* di Ariel Dorfman. Maurizio Scaparro presenta il teatro comico di Goldoni, interpreti Pino Micoi e Valeria Moriconi.

1995 - Ancora un Cechov diretto da Gabriele Lavia, *Il giardino dei ciliegi*. Isa Danielli magnifica interprete di una nuova edizione di Sabato, domenica e lunedì di Eduardo, per la regia di Giuseppe Patroni Griffi. Al Piccolo Eliseo tre mesi di repliche di *La gente vuole ridere!* di Vincenzo Salemme. Il fachino di Feydeau, con Aroldo Tieri e Giuliana Lojodice diretti da Giancarlo Sepe. Aldo e Carlo Giuffrè con un loro vecchio cavallo di battaglia *La fortuna con l'effe* mausoleo di Eduardo De Filippo e Armando Curcio.

1996 - Ancora tre mesi di repliche al Piccolo Eliseo per Vincenzo Salemme con *...E fuori nevica!*. Incuriosisce *Master Class* Maria Callas dell'americano Terrence McNally con Rossella Falk nei panni della cantante. Gabriele Lavia affronta il gioco delle parti di Pirandello e in tournée realizza il maggior incasso e il maggior numero di presenze della stagione. Al Piccolo Eliseo Lavia e la Guarrigioni fanno rivivere *Scenari* da un matrimonio



teatrale che abitiamo, guardare solo indietro con nostalgie dei tempi andati che, anche solo per essere passati ci paiono migliori (e forse lo erano davvero). Finché penseremo che questo nostro mestiere sia utile, dovremo lottare, certo lottare, per farlo al meglio. C'è da sempre la fatica del nostro vivere quotidiano rispetto ai "superiori", alle leggi che mancano, a quelle che nascono naturalmente imperfette. E poi c'è, o dovrebbe esserci, la disperata forza di volontà dell'uomo e dell'uomo di teatro che ha saputo creare



nei secoli l'arte dell'impossibile che si chiama teatro. Così è, e sarà, nella ricerca dei linguaggi teatrali, e mi piace ricordare una frase di Andrea Zanzotto con la quale avevo aperto, nel 1980, il minuscolo palcoscenico galleggiante del Teatro del Mondo di Aldo Rossi: «Si è nel labirinto, si è qui per tentare di sapere da che parte si entra e si esce, o si vola fuori, per creare una prospettiva. Ciò avviene appunto nella tensione al linguaggio, nella poesia, nell'espressione. È il sublime destino di Munchausen, che si toglie dalla palude tirandosi per i capelli. Noi siamo Munchausen, lo è la realtà».

R. - Una domanda per finire, più personale e diretta. Per una riflessione rapida di Maurizio Scaparro uomo di teatro: la strada percorsa, il cammino che resta, le ambizioni, le speranze.

S. - La strada percorsa è stata tanta, il cammino che resta mi auguro che sia tantissimo. Le ambizioni e le speranze sono di restare giovane dentro, finché posso, saper comunicare i miei sogni, al pubblico di oggi e di domani, tentare di essere romano, italiano, europeo. Utopia per utopia, cercare di avere, perché no, due vite. ■



di Ingmar Bergman.
 1997 - Nuovo cambio ai vertici. Battista lascia, subentra Vincenzo Monaci in veste di presidente onorario della Nuova Teatro Eliseo SpA, e Giampaolo Vianello presidente. Maurizio Scaparro è il nuovo direttore artistico. Fra le prime iniziative, il "progetto follia" con *Enrico IV* di Pirandello, diretto da Scaparro stesso, e *Spettri* di Ibsen, con Rossella Falk per la regia di Guido Da Monticelli. Giorgio Albertazzi è Giacomo Casanova in *Giacomo Casanova*, commedia di Maurizio Scaparro e Robert Abrirached. Prosegue il successo di Vincenzo Salemme con *Premiato pasticceria Bellavista*. Il teatro produce direttamente per i bambini, dedicando una trilogia a Gianni Rodari: *La storia di tutte le storie*, *Pinocchio* e *La grammatica della fantasia*. Ritorno di Carlo Giuffrè, che tiene in piedi il repertorio di Eduardo, con *Non si paga*. *Morte di un commesso viaggiatore* di Miller, legato alla storia del teatro di via Nazionale per la famosa regia di Visconti, torna in scena con la Compagnia dell'Eliseo e la regia di Giancarlo Cobelli, interpreti Umberto Orsini e Giulia Lazzarini.
 1998 - Maurizio Scaparro ripropone con la sua regia *Il Gabbiano*, protagonisti Valeria Moriconi, Corrado Pani e il giovane Max Malatesta. Glauco Mauri, sempre nell'ambito del "progetto follia", dirige e interpreta una nuova edizione del *Rinoceronte* di Ionesco. Nuovo trionfo di Natale in casa Cupileto di Eduardo, diretto e interpretato da Carlo Giuffrè. Il bottigliño durante il periodo natalizio va in tilt come quando c'era Eduardo. A richiesta generale, sarà ripreso nel Natale del '99. Nelle classifiche degli incassi e delle presenze l'Eliseo è il miglior teatro italiano della stagione 1998-99.
 1999 - Il regista tedesco Werner Schroeter è l'artefice del ritorno di un altro testo legato alla storia del teatro di via Nazionale, *Zoo di vetro* di Williams. Brecht in chiave accentuatamente farsesca con *Puntilla e il suo servo Matti*, con Pino Micol anche regista dell'allestimento. Vincenzo Salemme passa dal Piccolo Eliseo al grande Eliseo con *Di mamma ce n'è una sola*. Gli incassi gli danno ragione. In giugno tre serate da tutto esaurito per *Il Pulcinella* di Manlio Santanelli e Maurizio Scaparro in partenza per Parigi, dove inaugurerà il Théâtre des Italiens, che ha sede al Théâtre du Rond Point sugli Champs-Élysées. *Urfaust* di Wolfgang Goethe, con la regia di Maurizio Scaparro e l'interpretazione di Giorgio Albertazzi e Massimo Venturiello, è uno dei maggiori avvenimenti dell'anno, coprodotto dall'Eliseo con il Biondo di Palermo. Glauco Mauri impareggiabile in *Re Lear* di Shakespeare, di cui è anche regista.
 2000 - La compagnia del Teatro Eliseo presenta a Roma, dopo una lunga e fortunata tournée, *Prima della pensione* di Thomas Bernhard con Valeria Moriconi e Umberto Orsini. *America* di Kafka debutta al Piccolo Eliseo in febbraio, con la regia di Maurizio Scaparro, interprete Max Malatesta. In coproduzione con Ermenegosteo, l'Eliseo presenta *Marla Stuarda* di Schiller con Marina Malfatti e Giuliana Lojodice dirette da Giancarlo Seps.

35 anni dell'Odin

UNITI E FELICI

in Barba al tempo

Incontro a Holstebro con
Julia Varley e Roberta Carreri,
attrici "storiche"
della compagnia danese

di Giovanna Checchi

Per festeggiare i trentacinque anni di attività (1964-1999) l'Odin Teatret ha organizzato un simposio di attori, registi, organizzatori e studiosi di teatro, intitolato "Tacit knowledge - Heritage and waste", presso la sua sede di Holstebro, Danimarca. E così oltre cento partecipanti, accorsi da ogni

parte del mondo, si sono radunati intorno a Eugenio Barba e alla sua celebre compagnia per parlare di teatro e per assistere quotidianamente agli spettacoli delle compagnie ospitate per l'occasione: dal teatro nô (The Kawamura Kanze Noh Group) ai rituali sciamanici coreani (The Jindo Ssitkim Kut Troupe), dal teatro gambuh balinese (The Gambuh Pura Desa, Batuan) alla danza classica (The Peter Schaufuss Ballet). Lì ho incontrato Julia Varley e Roberta Carreri, attrici "storiche" della compagnia danese.

HYSTRIO - Quali cambiamenti ha subito l'Odin durante i suoi 35 anni di vita?

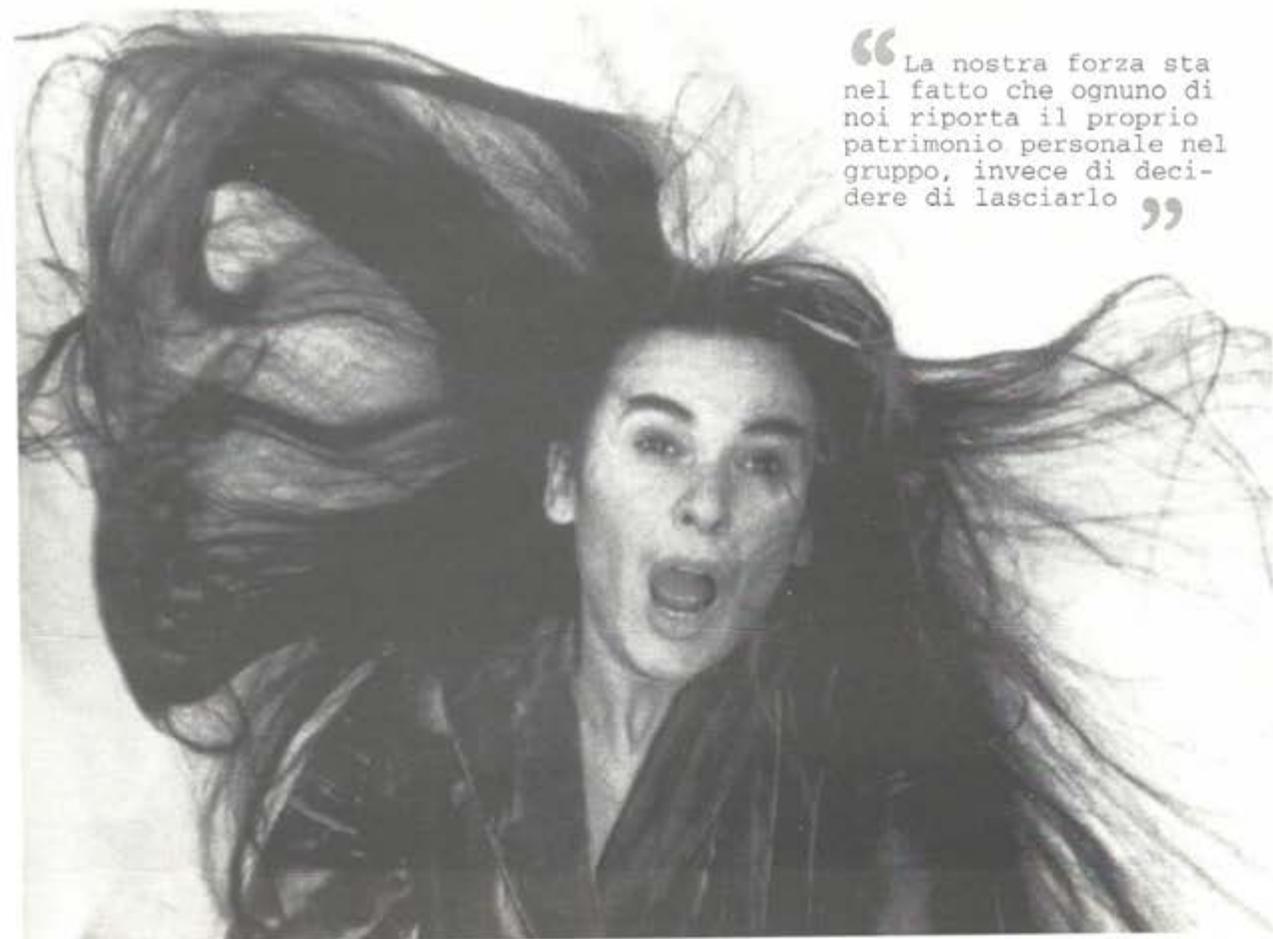
VARLEY - La cosa che realmente è cambiata è il fatto che da giovani che eravamo, di 25 o 30 anni, ora siamo persone di mezz'età. Ormai abbiamo tutti più di 45 anni. Eugenio, per esempio, ne ha più di sessanta...

HY - E li portate benissimo!

V. - Sì, ma la realtà fisica di una persona conta perché il

“La nostra forza sta nel fatto che ognuno di noi riporta il proprio patrimonio personale nel gruppo, invece di decidere di lasciarlo”

tipo di energia che si ha adesso è molto diversa da prima. Credo che una delle cose che è cambiata molto negli ultimi anni è che quella che all'inizio poteva essere curiosità, voglia di imparare, di guardare - con una costante attenzione verso l'esterno - è diventata ora senso di responsabilità. Da fuori, infatti, ci viene chiesto di apportare qualcosa. Quello che facciamo oggi è più simile a una risposta che non a una domanda. Se, per esempio negli



anni Settanta esistevano molti gruppi e in mezzo a questi l'Odin poteva essere "alla moda", oggi la realtà è assai diversa. Il fatto che noi abbiamo resistito tanti anni è la dimostrazione che questo è possibile, che questo sogno è realizzabile nella pratica. Non è facile, ma è possibile.

HY - *Ha accennato al problema dell'invecchiamento della compagnia e degli attori "storici". Cosa pensa di fare l'Odin nel futuro? Ci sarà un'apertura verso nuove leve?*

V. - A Eugenio, come regista, interessa lavorare il più possibile con le stesse persone. Per cui cerca di combattere quella che è la tendenza naturale di ogni gruppo: a un certo punto, le persone, raggiunto un certo livello, si allontanano e trovano un loro percorso individuale. Quello che Eugenio è riuscito e continua a cercare di fare è inglobare le esperienze di ciascuno di noi. I percorsi individuali possono arricchire il gruppo e il gruppo, oltretutto, richiede il massimo impegno da parte di ognuno. Sappiamo che all'interno del gruppo possiamo realizzare il meglio di noi stessi e che la possibilità che ci dà il gruppo è maggiore che se fossimo da soli. Per cui l'Odin è costituito da un insieme di individui molto forti, che continuano una loro strada personale, non abbandonano i propri interessi, le proprie ossessioni individuali, il proprio modo di pensare.

“Negli ultimi anni la curiosità, la voglia di imparare, di guardare - con una costante attenzione verso l'esterno - è diventata senso di responsabilità. Quello che facciamo oggi è più simile a una risposta che non a una domanda”

Ma la nostra forza consiste nel fatto che ognuno di noi riporta tutto questo patrimonio nel gruppo, invece di decidere di lasciarlo. Naturalmente è stato fondamentale, in questi anni, avere un leader molto forte come Eugenio. Nell'Odin esiste una dinamica dialettica nella quale ognuno degli attori si scontra, necessariamente, con qualcosa di molto forte. Tale dinamica genera ancora risultati inaspettati e stimolanti e così la vita del gruppo continua a essere interessante. Ormai ci conosciamo così bene che non c'è neanche bisogno di parlare.

HY - *Barba insiste su questo aspetto della vostra reciproca libertà individuale. Afferma che ognuno di voi è un maestro che ha rapporti personali con altre compa-*

“Possiamo avere momenti in cui ci detestiamo, ma appena entriamo in sala la spinta a lavorare insieme è più forte di tutto il resto. Lavorare in questo modo è un privilegio, perché sei obbligato a crescere continuamente. E crescere fa male”

gnie. Come fate ad alternare la presenza all'interno dell'Odin e la disponibilità verso altri contesti "esterni"?

V. - Abbiamo una regola abbastanza elastica. Di solito siamo in tournée con tutto il gruppo quattro mesi all'anno. Abbiamo quindi il tempo necessario per fare progetti individuali o qui o altrove. A volte decidiamo di fare anche delle cose assieme qui a Holstebro. Non è detto, comunque, che durante la tournée non si possa lavorare individualmente con altri gruppi. Tutto è possibile. Per esempio, io ho curato la regia di uno spettacolo nello stesso tempo in cui ero impegnata qui con altri progetti. L'attrice con la quale dovevo lavorare è argentina. Lei è venuta qui e abbiamo provato insieme per un periodo di tre mesi. Poi sono andata in Argentina in tournée per un mese e ho continuato a lavorare là.

HY - *Come fate ad avere questa vitalità?*

V. - Basta essere abituati a viaggiare al massimo delle proprie possibilità. Nel tempo anche il nostro modo di pensare si è modificato. Se il tuo pensiero non è più lineare, non è più logico, non segue le regole spazio-temporali del quotidiano, ti abitui a pensare a tre o quattro cose nello stesso momento, a muoverti in diverse direzioni, a pensare in modo paradossale, sovvertendo alcune apparenze logiche.

HY - *Roberta Carreri, lei quest'anno ha festeggiato le sue "nozze d'argento" con l'Odin. Che cosa ci rivela della storia della compagnia? Quali i segreti che hanno permesso una così lunga durata?*

CARRERI - Trentacinque anni sono veramente tanti. Come gruppo abbiamo accumulato un'enorme quantità di esperienza, sia a livello professionale che amministrativo. In questi anni siamo cambiati noi come persone, ma anche il mondo è profondamente cambiato. L'Odin Teatret di oggi è completamente diverso da quello dell'inizio, del 1964, e anche da quello nel quale ho iniziato a lavorare io venticinque anni fa. Quando sono arrivata, nel 1974, l'Odin cominciava una nuova fase. In quell'anno ha preso l'avvio il lavoro di strada, il repertorio si è ampliato fino a tre spettacoli: uno all'aria aperta, uno di sala e uno itinerante che chiamavamo "la parata". Da quel momento è cominciata l'*escalation*. Dopo qualche anno Iben Nagel Rasmussen ha cominciato a creare dimostrazioni di lavoro. Dopodiché sono iniziati gli spettacoli unipersonali. Adesso ci troviamo con un repertorio di quattordici performance. Una o due volte all'anno organizziamo un "Odin

Week". In questo speciale festival, che nel 2000 si terrà in gennaio, si assiste all'allenamento ma anche alle dimostrazioni di lavoro e agli spettacoli. Questa manifestazione, che dieci anni fa durava cinque giorni, adesso si prolunga per

otto giorni. La crescita dell'Odin Teatret è una crescita non solo a livello d'esperienza o di mercato, ma anche a livello artistico e di produzioni. Sicuramente uno dei pregi più grandi di Eugenio è quello di riuscire a proporci sempre nuove sfide.

HY - Se siete riusciti a superare sempre le sfide avete dimostrato anche voi, individualmente, di essere persone "speciali", perché un leader notoriamente non fa un gruppo.

C. - Tra tutti noi che lavoriamo insieme esiste una relazione. Tu non puoi basarti su contratti, orari di ufficio, sul sindacato o cose simili. Per lavorare in questo modo, che è evidentemente un *modus vivendi*, devi avere una motivazione profonda. Nel nostro lavoro c'è un impegno totale. E questo ti rivela completamente, non puoi bluffare, perché c'è un continuo esporsi davanti ai compagni e al regista. Si crea una confidenza molto profonda che a volte non hai neppure con i tuoi amici o con tuo marito e crea una grande solidarietà. Questa è la cosa più importante. Ma non è solidarietà ideologica, quanto piuttosto una solidarietà emotiva: siamo insieme e ci conosciamo nel bene e nel male e per noi c'è qualcosa di importante che possiamo fare solo se siamo insieme. Possiamo avere momenti in cui ci detestiamo, ma appena entriamo in sala la spinta a lavorare insieme è più forte di tutto il resto. Lavorare in questo modo è un privilegio, perché sei obbligato a crescere continuamente. E crescere fa male. Ci sono momenti benedetti in cui tutto funziona ma poi la crisi arriva, inevitabilmente. Lo sai e ci devi fare i conti. Noi, durante tutti questi anni di lavoro e di lotta, ci siamo abituati al continuo cambiamento: muta la dinamica interna al gruppo e muta il mondo esterno. L'esercizio personale è quello di rimanere in sintonia con tutte queste realtà in evoluzione.

HY - Un vero e proprio lavoro.

C. - Direi semplicemente che questo è il mestiere di vivere. ■

New York: novità della Monk

Opera da camera con extraterrestri

Meredith Monk non ha bisogno di presentazioni. Fin dagli anni '60, ha dimostrato, forse più di altri, come fosse facile abbattere le barriere tra le diverse discipline artistiche nella cultura teatrale occidentale, fatta di specificità e separazioni. «Lavoro in mezzo alle spaccature. Là dove la voce inizia a danzare e il corpo inizia a cantare, dove il teatro diviene cinema» afferma in un'intervista. Il titolo del suo nuovo lavoro, *Magic Frequencies*, suona senz'altro familiare ad un immaginario costruito sul passato artistico dell'eccellente performer. Come *Vibrato*, *Turtle dreams*, *Dolmen Music*, *Volcano songs*, *Quarry*, *Atlas*, rimanda ad un luogo sonoro e leggendario. A incuriosire è il misterioso sottotitolo: *a science fiction chamber opera* - un'opera di fantascienza. All'entrata il pubblico viene avvertito, quasi intimorito, sull'uso di fumi e luci stroboscopiche. Ma, una volta penetrati nel luogo deputato all'evento, l'atmosfera è molto più rassicurante. In scena pannelli di plexiglas opachi, ai lati due musicisti e una bizzarra figura di scienziato in camice bianco: una donna di mezza età appollaiata su uno sgabello, di fronte a una lavagna luminosa e ad attrezzi elettronici, di non così alta fedeltà, mentre legge e beve caffè, senza scomporsi. L'impatto sonoro è sorprendente. La voce di Allison Sniffin - musicista e compositrice, collabora regolarmente con The House, sin dai tempi di *Politics of Quiet*, e *A Celebration Service* - risuona netta e ammutolisce il pubblico, immergendolo di colpo nella magia delle frequenze. Il buio si fa denso per aprirsi con colori sfumati su figure che si muovono ridicole e rigide come sagome di carta o personaggi comici di film muto. La musica prosegue senza interruzioni mentre la scena cambia a vista e si trasforma in una sala da pranzo. Una coppia dal look tardi anni '50 apparecchia la tavola, conversando in un linguaggio astruso di vocalizzi, talvolta striduli. Meredith Monk e Ching Gonzales - tenore, noto nell'ambito del teatro sperimentale e collaboratore dell'artista sin dal 1984 - ci ammaliano e coinvolgono in queste sonorità senza senso che suscitano ilarità. La cena a base di pannocchie di mais viene osservata e condivisa da tre verdi alieni, con tanto di sedia incorporata ai lunghi vestiti, totalmente ignorati dai padroni di casa. Extraterrestri e umani si ritroveranno insieme in un grande magazzino, così come insieme osserveranno esterefatti un'eclisse solare e ascolteranno le notizie televisive, le loro diversità cancellate o quantomeno confuse. Danzano come ombre cinesi o con morbidi passi di jazz. Si lasciano riprendere da un video, in fermi primi piani, mentre esprimono con le loro facce allegria, tristezza, rabbia, paura. Intanto l'astronomo impone al pubblico didascalie superflue: una traduzione scritta delle loro espressioni, sintetizzata con luci fluorescenti su lavagnette nere. Il motivo fantascientifico è stato visto come un riferimento ironico alla cinematografia di genere degli anni '50, e per alcuni aspetti gli alieni ricordano i personaggi del film parodistico *Mars Attacks!* di Tim Burton. Tuttavia la scelta tematica resta esile e presenta una certa ingenuità dell'immaginario. Forse, se non ci fosse stato quel sottotitolo, la reazione sarebbe stata differente e avremmo accolto lo spettacolo come una collezione ben riuscita, perfettamente nello stile della Monk, di piccoli episodi sonori e danzati, alcuni buffi altri magici e surreali. *Alessandra Nicifero*

CENTRO TEATRALE BRESCIANO

STAGIONE 1999/2000

22 Brescia - Contrada delle Bassiche, 32
+39 - 030 3771111 - Fax +39 - 030 293181

Centro Teatrale Bresciano - Emilia Romagna Teatro

IL NUOVO INQUILINO

di Eugène Ionesco • regia di Cesare Lievi

al 16 al 27 febbraio 2000
al TEATRO SOCIALE di Brescia

IN TOURNÉE:

- al 29/2 al 12/3/2000 Teatro Carcano di Milano
- al 13/3 al 15/3/2000 Teatro della Fortuna di Fano
- al 16/3 al 19/3/2000 Teatro Storchi di Modena
- al 22/3 al 26/3/2000 Teatro Vittorio Emanuele di Messina
- al 30/3 al 2/4/2000 Teatro Comunale dell'Aquila
- al 4/4 al 5/4/2000 Teatro Bonci di Cesena
- al 6/4 al 9/4/2000 Teatro Manzoni di Pistoia
- al 11/4 al 16/4/2000 Teatro Duse di Genova
- al 18/4 al 24/4/2000 Teatro Piccinni di Bari

RIPRESE

ALLA META

di Thomas Bernhard
regia di Cesare Lievi

dal 3 febbraio al 30 aprile
a Palermo • Catania • Belluno •
Udine • Cagliari • Sassari •
Salerno • Perugia • Gubbio •
Todi • Cremona • Ravenna •
Venezia

CURRICULUM VITAE

testo e regia di Renato Gabrielli

dall'11 febbraio al 1 marzo
a Milano • Settimo Torinese •
Trento • Roma • Bergamo •
Padova

IL GIORNO DELLE PAROLE DEGLI ALTRI

testo e regia di Cesare Lievi
dal 4 maggio
al Teatro Studio di Milano
e al Bonner Festival di Bonn

IL TEATRO DELL' ARCHIVOLTO AL GUSTAVO MODENA

Stagione 1999/2000

BENNI FESTIVAL

dal 15 al 23 gennaio 2000

Teatro dell'Archivolto

PINOCCHIA di Stefano Benni - regia Giorgio Gallione

con Angela Finocchiaro, Ivano Marescotti, Gabriella Picciau, Giorgio Scaramuzzino

7 febbraio 2000

PASSIONI di Stefano Benni

con Ugo Dighero, Sabina Macculi, Umberto Petrin

20 marzo 2000

LA SIGNORINA PAPILLON di Stefano Benni

con Gigio Alberti, Antonio Catania, Luciana Littizzetto, Carla Signoris

6.7 aprile 2000

ASTAROTH di Stefano Benni

con Paolo Rossi

e inoltre...

14.15 marzo 2000

Teatro dell'Archivolto

TANGO D'AMORE E COLTELLI

con Alessandro Haber e La Banda del Barrio

regia Giorgio Gallione

(coproduzione CASSIOPEA PRODUCTIONS)

Teatro Gustavo Modena - Piazza Modena 3 - 16149 Genova

tel. Botteghino 010 412135 - fax 010 6592224

E-mail: modena@archivolto.it - www.archivolto.it



TEATRO DI PISA

2000
GENNAIO/MAGGIO

PROSA

INTRIGHI PLAZA SUITE • LE POLYGRAPHE • I
NEWYORKESI **INTRECCI LA CLIZIA** • LA BELLA E LA
BESTIA • PINOCCHIA • NATALE IN CASA CUIPELLO •
PRIMA DELLA PENSIONE **INTROSPEZIONI** IL SUICIDA •
BEFFE DELLA VITA E DELLA MORTE • BESTIARIO
ITALIANO **IN TRINCEA** CORPO DI STATO •
LIBERA ME • SOLE NERO • L'ISTRUTTORIA

DANZA

KIBBUTZ CONTEMPORARY DANCE COMPANY DI TEL
AVIV • MAXMILIAN GUERRA • COMPAGNIA DIDIER
THÉRON • GIORGIO ROSSI • IL BALLETO DI TOSCA-
NA • ROLAND PETIT • GIOVANNA SUMMO • L'ENSEMBLE
DI MICHA VAN HOECKE • CATERINA SAGNA

il programma può essere suscettibile di variazioni
per informazioni tel. 050.941111
<http://www.teatrodi Pisa.pi.it>

PRIMA DEL TEATRO

Scuola Europea per l'Arte dell'Attore
PER RICEVERE IL BANDO E IL PROGRAMMA DETTAGLIATO
(USCITA PREVISTA: FEBBRAIO/MARZO)
tel. 050.941104 - 941154 - 951135 - 941152
e-mail: primateatro@teatrodi Pisa.pi.it / prestoff@teatrodi Pisa.pi.it

TEATRO FILODRAMMATICI

Milano - via Filodrammatici, 1 (piazza della Scala) - tel. 02/8093659

Organismo Privato
di Promozione Teatrale

Compagnia Stabile del Teatro Filodrammatici s.c.r.l.

Via Filodrammatici, 1 (piazza della Scala) - 20121 Milano - tel. 02/8093659

XXX STAGIONE - 1999/2000

- | | |
|--|---|
| <p>dal 5 ottobre
MUSE NAPOLITANE da Basile, Viviani,
Moscato
con Milvia Marigliano
regia di Claudio Beccari</p> <p>dal 19 ottobre
DELIRIO A DUE di Eugène Ionesco
con Bob Marchese e Fiorenza Brogi
regia di Bob Marchese</p> <p>dal 4 novembre
ALCOOL di Adriana Asti
con Franca Valeri, Adriana Asti, Giorgio
Ferrara, Gabriella Franchini, Isabella
Guldotti - regia di Adriana Asti</p> <p>dal 16 novembre
CARTA CANTA di Raffaello Baldini
con Ivano Marescotti
regia di Giorgio Gallione</p> <p>dal 1 dicembre
IL RE CERVO di Carlo Gozzi
con la Compagnia Stabile del Teatro
Filodrammatici - regia di Claudio Beccari</p> <p>dal 18 gennaio
TERRA VERGINE di Gabriele D'Annunzio
con Adriana De Gulmi
regia di Claudio Beccari</p> | <p>dal 1 febbraio
IL MEDICO DEI PAZZI di Eduardo Scarpetta
con Tonino Taluti e Mario Santella
regia di Laura Anginelli</p> <p>dal 15 febbraio
CARMINA BURANA CONTAINER
di e con Marco Messeri</p> <p>dal 2 marzo
I MILANES da Maggi, Porta, Gadda, Tessa
con Marco Balbi - regia di Claudio Beccari</p> <p>dal 21 marzo
COMMEDIE E PROVERBI di Alfred De
Musset ed Eric Rohmer
con Toni Bertorelli e Barbara Chiesa
regia di Marina Spreafico</p> <p>aprile-maggio
SUGGERZIONI: Cantiere teatrale
di fine millennio</p> <p>William Shakespeare:
TROILO E CRESSIDA
regia di Sergio Malfredini
LA TEMPESTA
regia di Amedeo Romeo e Sabina Villa
SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE
regia di Corrado Accordino</p> |
|--|---|

Londra

FULL IMMERSION

nel teatro di Beckett

di Laura Musso Santini

Quando è stata l'ultima volta che un evento teatrale ha coinvolto un'intera città portandosi dietro persino i media rivali: radio, cinema e tv? È successo a Londra, in occasione di The Beckett Festival: la città si è aperta come un'enciclopedia digitale che alla voce "Samuel Beckett" ha risuonato in un concerto multimediativo, in cui tutti i mezzi di comunicazione, d'amore e d'accordo per l'occasione, hanno collaborato alla ricostruzione dell'intera produzione di Beckett spingendosi persino più oltre. Partito da Dublino, su idea della compagnia del Gate Theatre e in particolare del suo direttore artistico Michael Colgan, il festival ha debuttato nel 1991 al Gate, è stato successivamente accolto a New York (1996) come manifestazione inaugurale del Lincoln Center Festival, e si è trasferito - per così dire - a Londra per tutto il settembre 1999, anno in cui si è celebrata con poco fasto la decade trascorsa dalla morte del drammaturgo. Come in una moderna lettura-avventura ipertestuale - tutt'altro che virtuale - il festival, con sede strategica presso il Barbican Centre (edificio che ha a disposizione due spazi teatrali, tre sale per il cinema, una galleria per le mostre e diversi altri spazi), ha permesso di attraversare il lavoro e la vita dell'uomo, nel tentativo di scoprire

alcuni dei segreti dell'artista. Nell'arco di un mese è stato possibile assistere alla messa in scena degli atti unici, come dei suoi più grandi lavori teatrali, partecipare a dibattiti e discussioni, e assistere a testimonianze dal vivo di coloro che l'hanno conosciuto (per esempio il nipote Edward Beckett), hanno lavorato per lui (Barry McGovern) o hanno studiato il suo teatro (James Knowlson, S. E. Gotarski). Grazie alla scrupolosa organizzazione è stato anche possibile ascoltare (BBC 3) i suoi radiodrammi (fra cui anche le due opere *Neither* regia di Morton Feldman e *Krapp's Last Tape* regia di Marcel Mihalovici), assa-

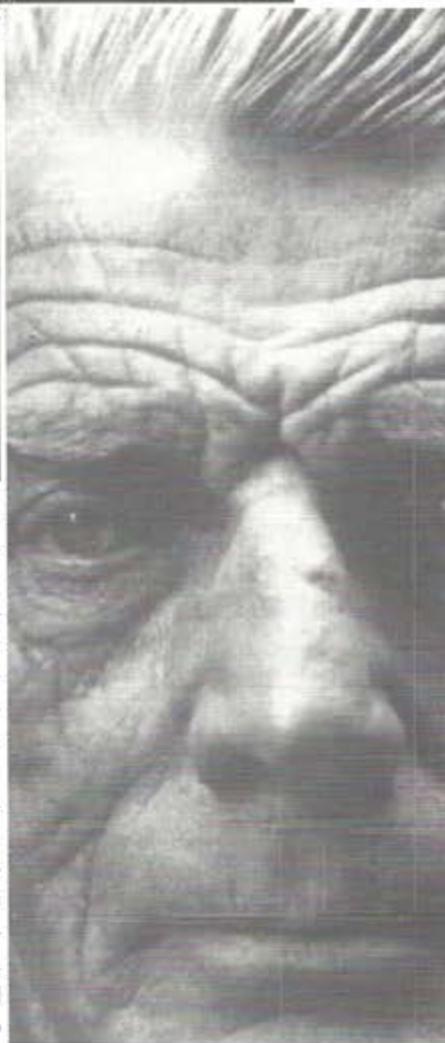
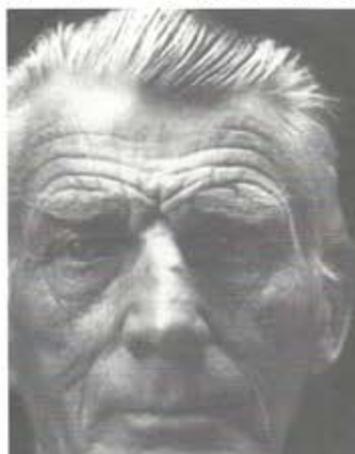
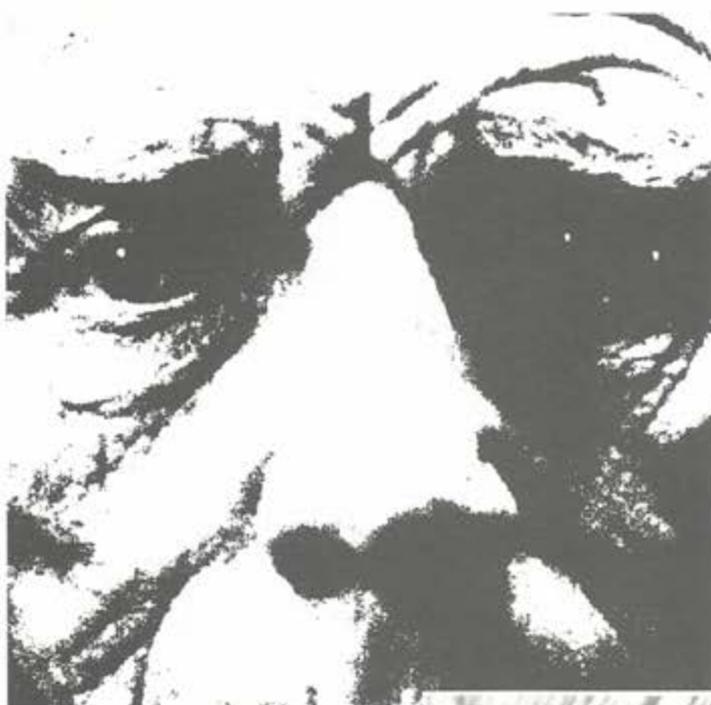
Un festival lungo
un mese interamente
dedicato allo scrittore
irlandese: messe
in scena tutte
le sue opere

porare letture scelte dalla sua produzione in prosa e poesia, vedere sul grande schermo il suo unico film per il cinema *Film*, (1965, con Buster Keaton), e assistere alla proiezione di tutte le versioni dei suoi testi per la televisione (da *Eh Joe* con cui si è inaugurata la sua relazione con la BBC, 1966; a *...but the clouds...*, 1977); dei video di due famose versioni teatrali con Billie Whitelaw, *Happy Days*, (1979) e *Not I*, (1982), e anche di prendere parte alla visione di alcuni documentari costruiti in collaborazione con i suoi attori preferiti (*Samuel Beckett: Silence to silence*, 1984; *A wake for Sam*, 1990).

Scatti di scena

Sempre all'interno del Barbican Centre, un excursus fotografico dei lavori di o da Beckett, dai primi anni '70 fino alle produzioni più recenti, dell'inglese John Haynes: noto per i suoi scatti lucidamente naturalistici sul teatro, e dal '94 fotografo ufficiale del Lyric Theatre Hammersmith di Londra. La moltitudine che ha gremito le iniziative ha generato l'interessante effetto di confronto fra le *talking heads* che popolano la scena beckettiana, e le eterogenee, ma quanto mai numerose, *listening heads* che hanno affollato il Barbican Centre, confutando anche gli ultimi dubbi sulla popolarità dell'autore e, confermandone, semmai, l'universalità del messaggio e i possibili livelli di fruibilità. La manifestazione si è aperta con l'ormai classico *Waiting for Godot* e si è chiusa con l'eccellente performance di *Endgame*, con la presenza in entrambi gli spettacoli degli attori Alan Stanford e Barry McGovern. L'immane sforzo prodotto dalla compagnia teatrale per mettere in scena tutte e diciannove le opere dell'autore in diciotto giorni, è stato condotto sulla scena con rigorosa fedeltà, inusitata precisione e una complicità attoriale estremamente efficace che ha conferito anche ai cosiddetti *drammaticules* tutta la dignità teatrale che sulla pagina resta misurato esempio. Tra gli altri lavori, *Krapp's last tape*, con John Hurt, e il *triple-bill* *Breath, That time* e *A piece of monologue*, sotto l'univoca guida registica di Robin Lefèvre, hanno mostrato la forza imperturbabile e prepotente di ogni fuori scena beckettiano, in felice contrappunto con l'altrettanto difficile compito di restituire l'immobilismo del suo visibile sulla scena.

Dimostrazione, dunque, di teatro come stazione di partenza in cui come per Clov in *Endgame*, si è vista (anche senza il suo telescopio): «...a multitude... in transports... of joy» (una moltitudine... trasportata... dalla gioia), che colta da una specie di fame atavica per l'evento (che a giudicare da code e sgomitare per i biglietti, pareva più sportivo che culturale) ha aderito senza indugi all'occasione di assaporare il pasto luculliano. Nulla è stato lasciato di intentato per consentire un'incursione privilegiata nello scarnificato universo beckettiano. Parole,



suoni, immagini, musiche e visioni hanno preso corpo più o meno letteralmente intorno e sulla scena con il risultato che persino «what was absent and unseen was as real as what was present and visible» (ciò che era assente e invisibile era altrettanto reale di ciò che era presente e manifesto).

Non resta a questo punto che attendere il prossimo appuntamento, segnalando, nel frattempo, un festival internazionale su Beckett che si terrà nel settembre 2000, organizzato dal regista tedesco Walter D. Asmus, (amico e collaboratore di Beckett fin dal '74, e, per questo festival, regista di *Godof*). ■



LE GABBIE DI FERRO

di un ingegnere e una sociologa

di Serena Sinigaglia

Come accostare delle persone così diverse? Da una parte loro, Lorenzo e Catia del Gruppo di Lavoro Masque Teatro, dall'altra io, improbabile autrice di questo articolo oltre che regista dell'A.T.I.R. e quindi, in qualche modo, loro collega. Da una parte loro che lavorano a Bertinoro, in una cascina romagnola stile *Novecento* di Bertolucci, e dall'altra io che vivo e lavoro a Milano, con tutti i comfort della grande metropoli e neanche dieci metri quadrati per fare le prove. E ancora: loro che coniugano scienza e tecnologia a teatralità, i cui spettacoli richiedono attori capaci di saldare, costruire, realizzare strutture sceniche complesse, e io che ho diretto *Romeo e Giulietta* e *Baccanti* e che non sono capace nemmeno di svitare una vite. Io che ho una preparazione classica e che nonostante padre e fratello ingegneri fatico a risolvere persino le equazioni più elementari, loro che hanno una spiccata sensibilità per la matematica e la fisica. I miei riferimenti sono Pasolini, Brook, Panagulis, Shakespeare, Dostoevskij, i loro sono Blanchot, Deleuze, Duchamp, Svoboda, Einstein, Godel, Feynman (Nobel per la Fisica 1965), Prigogine (Nobel per la Chimica 1977). Io ho cominciato a fare teatro studiandolo in una scuola, loro, invece, abbandonando i precedenti impieghi, lui da ingegnere e lei da sociologa, e buttandosi senza salvagente nell'attività teatrale. E per finire l'elenco delle diversità, loro hanno partecipato a "Teatri90", la vetrina sul "teatro sommerso", mentre io e il mio gruppo ne siamo stati esclusi perché troppo di "trad-

zione" (?) e/o troppo poco di "ricerca" (?). In una sola cosa partivamo esattamente dallo stesso punto: io non conoscevo loro e loro non conoscevano me. Date le premesse sono partita per Forlì carica di curiosità e al contempo di scetticismo. La missione affidatami da *Hystrio* si presentava alquanto difficile. Ma a me le missioni impossibili piacciono, forse perché se fallisco non mi deprime, mi dico: era impossibile!

Con un furgoncino malmesso Catia mi ha scortata fino al Ramo Rosso, la cascina che dal '93 i Masque hanno rilevato come sede delle loro attività. Pagano 800.000 lire al mese e hanno a disposizione una serie di locali che usano di volta in volta diversamente. Mi riceve Lorenzo. Sulla strada Catia mi aveva raccontato che di lì a poco avrebbe fatto l'esame di elettricista con Lorenzo e che quindi si stava seriamente impegnando perché Lorenzo è un maestro esigente. Non so perché ma io ho cominciato a provare un certo timore, una soggezione particolare nei suoi confronti. Lorenzo mi porta a visitare il posto in attesa che la pasta si cuocia. Parla molto Lorenzo, però dev'essere un timido perché raramente ti guarda negli occhi, è molto serio e assomiglia a Sofri, tanto che per i primi dieci minuti non faccio che pensare a questa strana somiglianza. I locali sono pieni di materiali in ferro, di oggetti, in uno c'è una struttura montata (ma non ancora finita, mi precisano) che è la "casa" di *Eva futura*, il loro ultimo spettacolo. Fa freddo e loro si scaldano con stufe di fortuna. Hanno dovuto portare luce e acqua nei locali, acqua che non è potabile. Il Ramo Rosso è

uno di quei posti che ti godi d'estate e che d'inverno mettono a dura prova la tua resistenza, uno di quei posti che un milanese trova meraviglioso solo perché non li ha mai abitati per più di due ore. Uno spazio

Seconda tappa del nostro viaggio nell'Italia del giovane teatro. Questa volta il compito di inviata speciale l'abbiamo affidato a Serena Sinigaglia, regista del gruppo A.t.i.r. Destinazione Bertinoro in Romagna, dove, nella cascina Ramo Rosso, ha sede il Gruppo di Lavoro Masque Teatro

suggestivo ma difficile e alla lunga faticoso. Ci mettiamo a mangiare, perché c'è una cucina e inoltre anche un sopralco con dei materassi. Talvolta, anzi, spesso, mi dicono, restano a dormire lì. Sempre lì hanno computer e telefono, insomma l'ufficio. Pranziamo e si parte ovviamente dal principio: il nome. "Masque" si riferisce a quelle forme di spettacolo profano in uso nel Medio Evo in Inghilterra. Erano spettacoli itineranti, fatti per strada o nelle piazze, cortei festosi, noti soprattutto per la scelta di luoghi non convenzionali. Lorenzo ci tiene a precisare che Masque non sta per maschera. In realtà non ho colto davvero il senso di questo nome, forse, mi viene da pensare, gli piaceva e basta. Tra le carte che mi hanno dato trovo qualcosa che forse potrebbe essere più appropriato: M.A.S.Q.U.E. ovvero Measure Absolute Space Quantum Unidirectional Euclidean, una sorta di Centro Internazionale di Studi sulla natura e sulla misura dello Spazio e del Tempo, nato nel 1992. A dire il vero non credo che coincida esattamente col nome del gruppo ma sicuramente è in stretta relazione con esso. Ora, mi chiedo cosa c'entrino la misurazione del tempo e dello spazio, i postulati matematici e fisici con il teatro, il mestiere più antico del mondo, per sua stessa natura lento e soprattutto indissolubilmente legato al "qui ed ora" della rappresentazione. Cito: «La tecnologia intesa come mezzo, elemento compositivo, accensione di disordine, diviene il drappo rosso, il tavolo o la sedia sulla quale ci accomodiamo per stendere il velo dell'interpretazione. Se esiste l'incanto della superficie, intesa come taglio operato da un piano su sistemi complessi, l'apparato tecnologico, opportunamente reso invisibile, sembra essere l'unico in grado di restituire l'orma del reale». La tecnologia, dunque, restituisce "l'orma del reale". Non posso fare a meno di notare come sia paradossale la sensazione che ne ricavo: la tecnologia è parte integrante del nostro reale, certo, eppure mentre guardavo i video dei loro lavori, avevo una sensazione di fantascienza e di non appartenenza; sarà perché sono ignorante in materia o magari perché al solito sono una tradizionalista. Forse pongo una questione piuttosto sciocca e futile: le nostre vite sono immerse nella tecnologia: internet, computer, play station, aerei, macchine e diavolerie di ogni genere fanno ormai parte del consumo collettivo. Le nozioni classiche di spazio e di tempo sono state letteralmente spazzate via nella scienza come nell'arte e nella nostra vita quotidiana. Volente o nolente ci devi fare i conti. Nel lavoro dei Masque il video ha una grossa rilevanza, al punto a volte da diventare vero e proprio personaggio, corpo protagonista della rappresentazione. E gli attori? Lorenzo e Catia tengono a sottolineare il loro legame con Crotowski o la sua ricerca sull'attore. «Il training- mi dicono - è parola per noi ancora importantissima». Qui arriva la prima sorpresa: se mi aspettavo da loro un'attenzione specifica alla tecnologia e all'uso delle macchine in scena, non altrettanto mi sarei aspettata una tale cura per la preparazione degli attori e un richiamo così esplicito al noto maestro polacco. «E

“La tecnologia come unico mezzo in grado di restituire l'orma del reale”

Gruppo di Lavoro Masque Teatro. Nasce come "teatro delle architetture" nel 1993 ad opera di Lorenzo Bazzocchi, ingegnere e Catia Gatelli, sociologa. Attorno a loro gravitano numerosi collaboratori e artisti. Sede della compagnia un ex granaio ribattezzato Ramo Rosso a Bertinoro (Fo). Spettacoli: Prigioniero detto Atlante, Seleniazesthai-Essere Lunatico dal Faust di Pessoa (entrambi del '93), Coefficiente di fragilità attorno all'opera di M. Duchamp ('94), Nur Mut - La passeggiata dello schizo ('96) ispirato all'Antiedipo di Deleuze e Guattari, La montagna dei segni ('96), evento unico a carattere scientifico, I vapori della Sposa ('98), Eva Futura ('99) dal romanzo di Auguste Villiers de l'Isle Adam, Improbabili previsioni del tempo ('99), conferenza spettacolo. Dal '94 organizza il festival Crisalide.

la parola?» domando io. Sorridono. Certo c'era forse una vena polemica nella mia domanda: gran parte delle avanguardie di questo secolo si sono battute proprio sulla parola, sulla frantumazione dei sensi e della logica narrativa, con il pericolo sempre in agguato di cadere in uno sterile emetismo. Sorridono. Lorenzo questa volta mi guarda e mi risponde con buon senso: «Dipende - mi dice - dipende dal lavoro che affrontiamo; ad esempio nel nostro ultimo spettacolo *Eva futura*, la parola è molto importante e ne viene fatto un uso massiccio. Vedi *Serena*, la parola è un mezzo come tanti altri, semplicemente non è l'unico e forse non è il più importante. Noi abbiamo bisogno di sentirci liberi nel costruire le tessiture degli spettacoli, a me *Amleto* piace moltissimo ma non potrei mai metterlo

in scena perché ha già fatto tutto Shakespeare, non troverei la mia libertà, la mia "autorialità". Punti di vista. Io ho sempre vissuto gli autori del teatro e della letteratura nonché le loro opere come potenziatori della mia autorialità, sorta di spinte propulsive e vitali alla mia creazione, probabilmente come per loro lo sono i grandi scienziati e le proposizioni matematiche.

Chiedo che tipo di impatto hanno col pubblico e se non temono il fantomatico pericolo dell'emetismo, dell'avanguardia che si capisce solo lei. Anche qui c'è forse una venatura polemica. Lorenzo e Catia scuotono la testa: «Trasmettere è per noi l'aspetto più importante, ci piace parlare di trasmissione più che di comunicazione, sappiamo che a volte ci riusciamo a volte no ma d'altronde questo è il lavoro che ci piace fare e al quale non vorremmo rinunciare».

Aggiungono poi che i loro gusti e la direzione del loro lavoro non è certo cosa facile e che forse richiederebbe un aiuto e una protezione maggiore. Ecco arriviamo ai punti dolenti: al denaro, ai sistemi del teatro italiano, alle coperture o scoperture istituzionali, alle regole dei circuiti. Ma di questo, più avanti.

Si è parlato di "case" per gli attori. Chiunque abbia visto un loro lavoro avrà notato la complessità e l'ingegnosità delle costruzioni sceniche, vere e proprie creature in ferro (materiale che lavorano da un po' di tempo, prima era la vetroresina). Che cosa sono? Che cosa significano? Innanzitutto quando io uso il termine scenografia, mi mettono a tacere: «Non ci piace il termine scenografia, piuttosto quello di casa» Vale a dire? «Vale

Nella foto in apertura il laboratorio di Edison - "il bambino" dello spettacolo *Eva Futura*.

a dire fornire agli attori una serie di strutture praticabili che gli impongano dei percorsi fissi e delle regole precise e ferree perché crediamo che la maggiore libertà l'attore la conquista proprio all'interno di spazi regolamentati, di vere e proprie gabbie. Queste gabbie finiscono per diventare le loro case, sorta di abitazioni sceniche dove essi possono trovare le loro vie creative». La costruzione delle case procede parallelamente alla costruzione della presenza degli attori, dirò di più, sono gli stessi attori a costruire pezzo per pezzo i tasselli dell'edificio ferreo che abiteranno. A volte un attore suggerisce nel suo lavoro una possibile struttura, a volte l'idea di una struttura suggerisce all'attore un possibile percorso fisico.

I Masque hanno tratto ispirazione dai libri di Deleuze e Guattari, da Pessoa o dall'opera di Duchamp o ancora da alcuni importanti postulati della matematica quali ad esempio il principio di Godel per cui ci sono proposizioni vere ma non dimostrabili, un vero e proprio paradosso matematico o le ultime teorie sulla misurazione del tempo e dello spazio. Si sconfinano nella filosofia ed anche nella psichiatria. Molto interesse da parte del gruppo rivestono i soggetti schizoidi e/o isterici. Come mai? Sempre in cucina (abbiamo passato gran parte del nostro pomeriggio al tavolo di cucina) Lorenzo mi spiega che l'isterico è un grande mentitore, capace, almeno secondo una corrente della psicologia, di inventarsi coscientemente un'alterazione del suo stato prevalentemente per attirare l'attenzione su di sé, per non parlare poi degli schizofrenici che addirittura s'inventano un vero e proprio personaggio altro da sé. Quello che però fa la differenza è che la finzione cui essi stessi consapevolmente si sottopongono diventa così reale da essere vera quanto quella di partenza. Quello che respiro nei loro spettacoli è cupezza e serietà. I suoni sono spesso ossessivi, vicini alla dodecafonia novecentesca. Del resto anche l'ambiente che mi circonda è piuttosto austero. A un certo punto Lorenzo mi dice: «Io non ho mai visto cose vostre però mi è arrivata un giorno una presentazione dove c'era scritto che vi piace sorridere e che siete contro l'intellettualismo sterile». Gli fece un brutto effetto, evidentemente, perché in seguito non c'invitarono al loro festival Crisalide. Ritorniamo ora al punto dolente cui ho accennato poco sopra: la questione economica. Innanzi tutto rilevo con un misto di piacere e scoramento tonnelliano come in fatto

“Deleuze, Guattari, ma anche alcuni postulati della matematica quali il principio di Godel, per cui ci sono proposizioni vere ma non dimostrabili”

di autosufficienza e finanziamenti ci sia una linea trasversale e piuttosto universale tra tutte le "giovani" compagnie teatrali. La questione è semplice: non ci sono i soldi per riuscire a fare teatro, le istituzioni sono sorde e spesso inesistenti, quando ci sono, come nel caso dei finanziamenti ministeriali, sono ricattatorie e intendono solo il burocratese. Il Masque non ha finanziamenti né dalla Regione, né dal Comune, né dallo Stato.

Lorenzo mi dice: «Il mito della Romagna aperta e ricca è una gran fandonia. Da anni noi lavoriamo sul suo territorio e a parte le realtà più grosse e consolidate come Ravenna Teatro o la Raffaello Sanzio, non c'è verso di avere un finanziamento».

Mi offrono un tè caldo. Gradisco perché fa freddo. Catia e Lorenzo hanno proprio l'aria di chi ha fatto e fa enormi sacrifici per riuscire in ciò che desidera, uno sguardo stanco e disilluso, uno sguardo che tante volte noto, da qualche tempo, anche nei miei compagni di lavoro. Finanziamenti privati? Figuriamoci! Al Masque non è servito nemmeno organizzare per sei anni consecutivi un festival di teatro come Crisalide, una sorta di settimana d'incontro e di scambio tra compagnie e artisti. È l'unica proposta culturale che offre Bertinoro durante l'estate, eppure il Comune ci ha messo anni a sganciare qualcosa (ora contribuisce con cinque milioni di lire, cifra che non copre nemmeno un decimo delle spese). Allora come si vive? Si fa la fame, in primo luogo, in secondo luogo si cerca di vendere gli spettacoli e per i Masque questa è una strada piuttosto impraticabile. I circuiti teatrali, da quelli "tradizionali" a quelli off, richiedono di solito tempi di montaggio che non superino la giornata. Le strutture che il gruppo costruisce sono articolate e a volte richiedono più giorni di montaggio. Quest'anno hanno richiesto i finanziamenti al ministero appellandosi al Progetto Giovani, progetto che ha finanziato nei due anni precedenti anche il mio gruppo. Mi auguro davvero che ottengano una risposta affermativa anche se quello che lo Stato ti chiede in cambio rischia di compromettere la tua libertà artistica e di inficiare la qualità stessa del tuo lavoro (55 repliche e 50 giornate lavorative in un anno non sono una passeggiata per una piccola compagnia di teatro). Poterle parlare di più, poter cercare altre formule di finanziamento e sussistenza! Si aggiunga poi a questi problemi, quello enorme della critica. Per gruppi come il Masque il giudizio della critica è di vitale importanza. Apre canali possibili di presentazione (i critici dispongono di relazioni che aprono o chiudono alcuni circuiti) nonché una divulgazione e una maggiore leggibilità del lavoro. Piacere o non piacere a un certo critico diventa questione rilevante (e a me viene lo scoramento all'idea di dover dipendere proprio dai loro giudizi). Si è fatto tardi, devo correre al treno. Lorenzo mi saluta e mi dice: «Spero che tu abbia abbastanza materiale per scrivere qualcosa su di noi. Magari ci sentiamo e se siete liberi venite a Crisalide 2000». Nella stazione affollatissima di Bologna penso che bisognerebbe incontrarsi più spesso e parlarsi di più, che ti fa sentire meno solo e produce pensiero. ■

A.T.I.R. (Associazione teatrale indipendente per la ricerca). Nasce a Milano nel 1996, i suoi fondatori si sono in gran parte formati alla Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi". Fra i componenti ricordiamo oltre alla regista Serena Sinigaglia, Fausto Russo Alesi, Maria Pilar Perez Aspa, Nadia Fulco, Sandra Zoccolan, Mattia Fabris, Arianna Scommegna, Stefania Lugano, Maria Spazzi. Spettacoli: Alexander ('96) ispirato alla figura di Ingmar Bergman, Benvoliooo ('96), Romeo e Giulietta di Shakespeare ('97), Lettere dei condannati a morte della Resistenza europea ('97), Le Baccanti di Euripide ('98), Where is the wonderful life? ('99).

festival Crisalide. Ritorniamo ora al punto dolente cui ho accennato poco sopra: la questione economica. Innanzi tutto rilevo con un misto di piacere e scoramento tonnelliano come in fatto

THEATRICAL MILLENNIUM BUG
Hackers in cartellone!

di Fabrizio Caleffi

Il secolo dello spettacolo, iniziato con Chaplin, con la *Sagra della Primavera*, con Cechov, passato per la caduta del Muro di Berlino e il Nobel a Fo, era finito con l'annuncio di un match che non poteva che essere epocale: lo Scontro delle Suore! La disfida vedeva da una parte l'almodovariana Penelope Cruz, forte di un cognome non meno appropriato del fisico, dall'altra Maggie Buy, della banda degli "im-Piccioni" prodotti da Cerri. I due film interpretati dalle Sisters si sarebbero ritrovati sul ring degli Oscar per il miglior film non americano. La disparità di quote al betting era impressionante. Accanto a Margherita, recitava Silvio Orlando, nome scientifico Prodis Orlandus Veltronianum, trans/attore trans/genetico dal successo ipertrofico. Al tramonto del millennium, l'attenzione si spostò sullo show biz giubilare. In novembre, a Milano prese il via il Festival del Teatro d'Europa. Apertura con doppio spettacolo, *Makbetas* e *Hamletas*, del lituano Eimuntas Nekrosius: nome da *Star Wars*, da *Star Trek*, comunque da *star system*. Ma già si guardava con malcelata apprensione all'annunciata valanga di iniziative teatrali connesse con il Giubileo. Al Biondo di Palermo si attendeva una sacra rappresentazione con Piera Degli Esposti e una non meno sacra versione di Giovanni Raboni. Diego Fabbri pareva tornato di moda: il suo *Al Dio ignoto* pareva implicitamente dedicato all'Autore Italiano Contemporaneo... Rosvita di Gandersheim non andava confusa con un ennesimo acquisto di Moratti per l'Inter, ma doveva esser identificata con il suo *Resuscitato Drusiano et Calimachi*, che non è proprio come Aldo, Giovanni e Giacomo. Di nuovo *up to date* anche *Murder in the Cathedral* di Eliot. Ma Giubileo non è termine che dovrebbe indurre al giubilo? È quel che deve aver pensato una banda di hackers, inseritasi nella programmazione, a infarcirla di vispi musical, da *Hello, Dolly!* a *Un americano a Parigi*. Nei foyer il chiacchiericcio aveva per argomento il senso del Duemila teatrale e, più in profondità, sul senso del teatro nel Duemila. Poi, accadde una fatto incredibile: una fumatistica Nonna Abelarda, sbucata dal palco di *Die Spezialisten*, puntò il suo telecomando sulle scene italiane e niente fu più come prima. Scomparvero noia, seriosità inopportuna e opportunistica, calcoli biliari e burocratici, rientri ministeriali e camerini, palcoscenici e platee s'affollarono di giovani colorati, entusiasti, vocianti, dai linguaggi del tutto incomprensibili per Franco Quadri. Era cominciata davvero una nuova era... ■

il film di Maira

Anna e Simona si contendono
Giovanni Battista capocomico

A*mor nello specchio* è un film. Italiano. Di ambiente teatrale. Questi sembrerebbero pesanti handicap. Invece, lo sceneggiatore e anomalo regista Salvatore Maira ha diretto Anna Galliena e Simona Cavallari in 104 minuti di pellicola interessantissima, validissima. La storia è tratta dalla vita e dall'opera di Giovanni Battista Andreini, capocomico della compagnia dei Fedeli (1622). Il suo copione, *Amor nello specchio*, è autobiograficamente ispirato alla moglie e all'amante di Andreini: le due Virginie, stesso nome, *nomen omen*, Virginia Ramponi e Virginia Rotari. Alle due donne, l'autore, figlio di una celebre attrice del tempo, attribuisce i suggestivi, teatralissimi nomi di Florinda e Lidia. Maira, un nome nuovo nel panorama cinematografico ricco di promesse quasi mai mantenute, di successi "inspiegabili" e d'insuccessi spiegabilissimi, gira un *Eva contro Eva* della Commedia dell'Arte, con gran senso del teatro e un *sixth sense* del cinema. La bellezza trionfante di Anna Galliena e la bellezza arretrante di Simona Cavallari si contendono il ruolo di primattrice, in scena e nella vita di Andreini, interpretato da un Peter Stormare non proprio adeguato al ruolo. Questo rende particolarmente credibile che le splendide rivali s'innamorino. Quel che ci fa innamorare del film e della sua rappresentazione del teatro è la felice centralità della sessualità nella creatività. In tempi grami di cerebralismi eunuchi, salutiamo con gioia l'ostentazione dell'eros nello scenario di Sabbioneta e nella Parigi ancora lontana dalla rivoluzione borghese. Sarebbe imperdonabile che questo film non fosse abbastanza premiato al botteghino. È doveroso, in ogni caso, che i teatranti non se lo facciano scappare. Scriveva il critico cinematografico Giovanni Grazzini il 17 ottobre 1974: «il cinema è pane quando, per liberarci dall'angoscia, ci racconta come e perché il seme del male si sparse fra le moltitudini... quando, per sollevarci dalla pena di vivere in un mondo senza gioia, ci rende il gusto del gioco». Parole da mandare a memoria. F.C.

decima edizione del premio

PULCINELLA GOVERNA

la Città dei ragazzi

di Giovanna Verna

La decima edizione del "Pulcinella d'oro", premio che il Granteatrino Casa di Pulcinella di Bari dedica all'arte e alla tecnica dello spettacolo popolare, quest'anno è stata anche l'occasione per presentare una iniziativa articolata e di grande interesse che alcune associazioni baresi (Granteatrino/Casa di Pulcinella, Cooperativa Sociale Progetto Città, Atelier di Mago Girò, Coop. Sociale Get, Associazione Areantica) hanno promosso nel settore alla cultura dell'infanzia. La "Città dei ragazzi", questo il nome del progetto, attraverso i finanziamenti della legge 285 proposta dal Ministero degli Affari Sociali, intende realizzare, in alcuni spazi dello Stadio della Vittoria, una serie di progetti coordinati che vanno dalla costituzione di un museo interattivo del gioco e del giocattolo, all'allestimento di una mediateca, di una biblioteca per ragazzi ma anche di un Atelier delle Arti nel quale sarà possibile ospitare mostre e costituire un laboratorio permanente per favorire un approccio diretto dei bambini con il teatro, la pittura, la scultura, la musica. Il progetto integrerebbe quindi le attività che da alcuni anni vengono realizzate nel settore, fra gli altri, proprio da Paolo Comentale - esponente significativo del teatro di figura, attivo nella città dal 1983 con l'associazione Granteatrino (diventata nel 1988 Casa di Pulcinella) - ideatore, nel 1990, del premio. Nel corso delle precedenti edizioni il riconoscimento è andato a personalità impegnate direttamente o indirettamente nella diffu-

sione della cultura del teatro d'animazione in Italia e all'estero come Mimmo Cuticchio ma anche come Massimo Troisi e Maurizio Scaparro. In questa edizione rinnovata, che si è svolta a novembre scorso nella nuova sede della compagnia presso l'Arena Vittoria, sono stati premiati Flavio Togni, per l'arte circense, Pippo Volpe, esponente dell'avanspettacolo, e Sergio Diotti, poeta cantastorie romagnolo attento al recupero "colto" del patrimonio popolare italiano. È sembrato giusto, inoltre, dedicare una sezione del premio alle iniziative di sostegno realizzate nel campo profughi di Bari-Palese dal gruppo Solidarietà emergenza profughi. ■

Manon fra i pupi

STORIA DI MANON LESCAUT E DEL CAVALIERE DES GRIEUX, cunti, adattamento scenico e regia di Mimmo Cuticchio. Progetto e collaborazione alla realizzazione di Francesca Taormina. Luci di Marcello D'Agostino. Con Mimmo Cuticchio; i cantanti Simona Scrima, Juan Gambina, Nunzio Galli; gli animatori Loredana Compagno, Rosalba Corrao, Tania Giordano, Sergio Girardi, Tiziana Lo Porto, Rosalba Marino, Silvia Marforana. Prod. Associazione Figli D'Arte Cuticchio e Teatro Massimo di Palermo.

Muore stretta fra braccia gigantesche, nell'arsura accecante del deserto. Il puparo la guarda, ne registra e induce gli ultimi spasimi. La marionetta di Manon sembra viva mentre si spegne fra le braccia di Mimmo Cuticchio, che racconta la fine della sua storia d'amore. Così inizia e così si chiude, con un ritmo che è quello dei grandi spettacoli e dei grandi rituali, un'anomala

Manon Lescaut di questo ultimo erede della grande tradizione dei pupi e del cunto siciliani. Tutta la storia si genera da quello spegnersi: in *flash back* rivivono lo scatenarsi della passione fra la ragazza e "Degrié", la fuga, i pentimenti, i tradimenti, il lusso fra le braccia di un altro e di nuovo l'amore che incendia e porta a compiere follie... Cuticchio racconta, sintetizzando le vicende del romanzo dell'abate Prevost e quelle del libretto per Puccini, con ironia che si accende di toni epici e drammatici, in un vivissimo siciliano mescolato d'italiano, capace di scolpire ambienti, corpi, situazioni, sentimenti; Simona Scrima e Juan Gambina cantano alcune fra le pagine più belle dell'opera; sette giovani allievi del maestro siciliano muovono ogni sorta di figura, in una sarabanda di invenzioni sorprendenti. Fino alla scena della prigione e della partenza, fra le prostitute, per l'America. Ecco che entra il teatrino dei pupi, come fosse la nave, accompagnato da antiche macchine teatrali. Struggente è il duetto d'amore fra i pupi; il pupo Degrié duella per liberare l'amata e alla fine si lancia, in volo, disarticolato, nella nave che scompare. Poi il puparo rimane solo con la sua creatura, e la lunga morte per movimenti infinitesimali ci rapisce come bambini, avvinti in un gioco che ci ha fatto ridere, appassionare, commuovere, con una semplicità incantata e capace di toccare le corde più profonde. *Massimo Marino*

In volo verso la torre Eiffel

LINDBERGHFLUG (IL VOLO OCEANICO), libretto di Bertolt Brecht, musica di Kurt Weill e Paul Hindemith. Con Margherita Beato, Margot Galante Garone, Luisa Garlato, Paola Pilla. Prod. Gran Teatrino La Fede delle Femmine.

È una piccola televisione vivente a evocare il mito della radio e la prima trasvolata atlantica, l'impresa di Lindbergh. Il dramma radiofonico brechtiano, del 1929, diventa uno spettacolo raffinato e denso di figurazioni e

A pag. 69 Mimmo Cuticchio con la marionetta di Manon.

di sensi nelle mani di questa compagnia tutta femminile, che da anni indaga miti e complessi contemporanei attraverso il gioco seducente delle marionette. Per il Teatro Festival di Parma Lindbergh diventa quasi lo spettatore della propria impresa, inquadrato da un piccolo boccascena dentro cui scorrono le immagini delle diverse tappe dell'avventuroso viaggio sul mare, attraverso la nebbia e la solitudine fino alla Torre Eiffel. Si mescolano immagini che evocano la mitologia del volo, l'aquila divina che rapì Ganimede, la caduta di Icaro, e il percorso al cuore d'Europa diventa ritorno dell'America meticciosa al continente madre, con l'esplosione, a Parigi, di fanfare militari e di sfilate di eserciti di soldatini di carta. E qui si rovescia l'illusione del mito del progresso nella metamorfosi dell'aquila-aereo in macchina di distruzione che vomita bombe. *Massimo Marino*

ricerca a Reggio Emilia

Cucù! E spunta il teatro

Lo scarabocchio rivela la naturale esigenza espressiva del bambino che condurrà alla creazione di disegni sempre più articolati sulla doppia necessità di aderire al proprio sentire e alla realtà circostante. E ancor prima c'era stato il balbettio che anticipava la parola, il discorso. E ugualmente ci sono tracce per il ritmo, la musica. E per il teatro? La risposta articolata viene dalla Scuola dell'Infanzia di Reggio Emilia, che rafforza anche in questa occasione i motivi della sua fama, coniugando ancora una volta sensibilità pedagogica e originali intuizioni, il tutto con spirito scientifico e sempre rispettando l'autonomia dei bambini. La ricerca *I bambini e il teatro. Alfabeti teatrali al nido e alla scuola* - che meriterà una più ampia trattazione - ha avuto una sua presentazione al simposio internazionale che si è svolto nel giugno scorso, "Apprendere sull'apprendere". Per la sezione dedicata al teatro sono intervenuti Paola Cavazzoni, Antonia Monticelli, Paola Ferretti, Lucia Colla e Mirella Ruozzi che, con sguardi diversi, hanno dimostrato di aver individuato dei noccioli essenziali per comprendere la relazione bambini/teatro. Il campo di ricerca individuato era stato

«cercare tracce, alfabeti, indizi della teatralità dei linguaggi nel quotidiano agire, fare, dire dei bambini interrogandoci sulle qualità delle loro finzioni nei contesti educativi». Tante le domande, alcune naturalmente ancora aperte. Una per tutte, centrale: possiamo considerare i bambini portatori e artefici di alfabeti teatrali in virtù di quella complessità e libertà della ricerca che è loro propria? Spiega ancora Paola Cavazzoni: «Gli alfabeti teatrali sono pratiche antropologiche, sono esperienze di uso teatrale della finzione, di cui i bambini sono portatori, costruttori e artefici fin da piccoli. Possiamo forse ipotizzare e teorizzare che l'alfabeto del teatro, che comprende convenzioni e strumenti come maschere, travestimenti e altro ancora, cominci proprio nei bambini piccoli con la disponibilità ad accogliere l'idea dell'invisibilità dietro le mani nel gioco del cucù? Questa situazione molto consueta dà l'opportunità di vedere lo sviluppo di un possibile alfabeto teatrale, velarsi per svelarsi, rispettando ritmi, assumendo (attenuando?) ruoli alterni di attore/spettatore per costruire attraverso un dialogo a due una sorta di comunicazione teatrale fortemente giocata sul paradosso». *Valeria Ottolenghi*



Vetrina Europa

Tutti i campi dell'arte confinano con Parma

«Se faccio teatro oppure danza? È una domanda che non mi sono mai posta. Semplicemente, cerco una forma per esprimere ciò che sento». Questa frase di Pina Bausch è stata collocata ad epigrafe dell'ottava edizione di Vetrina Europa, unico appuntamento italiano di teatro ragazzi di respiro internazionale, organizzato a Parma da Micro Macro e Teatro delle Briciole. Il programma della manifestazione legittima il ricorso a una tale "madrina". Come e più che negli altri anni, infatti, si è cercato di documentare la quantità e la qualità degli intrecci che si sviluppano tra teatro, danza ed arti visive. Si è arrivati a un punto in cui parlare di "contaminazione" non è più sufficiente per spiegare il fenomeno. È forse più corretto parlare di "pratica del limite", per alludere a una modalità di produzione artistica il cui habitat non è al confine, ma è il confine tra le discipline tradizionali. Qui sfumano le classificazioni, confluiscono immaginari, spunti e tecniche, si mobilitano competenze polivalenti. Emblematico *Le avventure del signor Quixana* del coreografo Roberto Castello. Narrazione, danza e tecnologie virtuali si mescolano e creano paesaggi mentali in animazione tridimensionale e *computergraphic*, con un'evidenza plastica che va ben oltre il concetto di scenografia, per includere anche quello di performance, *body art* ed espressione corporea. E se *Spara alla pioggia* e *E la tua veste bianca* di Giorgio Rossi sono un esempio di teatro-danza, *Quelle histoire* di Moretti-Papafava-Redi va anche oltre, mentre *Zouff* di Les Argonautes, attraverso il riferimento al circo, dà un saggio di come il teatro possa elaborare i concetti di movimento, gesto e silenzio. La sezione arti visive è ancora più esplicita. Cosa sono i *Libricconi* di Antonio Catalano: attrezzi di scena, elementi scenografici, oggetti d'arte, pretesti narrativi o punti di fuga fantastici? Le ultime tre definizioni si adattano, con una carica d'ambiguità ancora maggiore, alla mostra di José Portillo, *Artifugios para contar y crear historias*: da ogni opera Paola Crecchi ha tratto una storia, e ogni opera sembra quasi spingere verso il teatro di figura. Questo, che è genere di confine, ha del resto avuto il consueto posto d'onore alla kermesse parmigiana, con il *Quijote* dei Bambalina Titelles e *Gli amici di Loulou* del Gioco Vita, tratto da tre storie di Grégoire Sotolareff. *Pier Giorgio Nosari*

UNA CITTÀ DI PROFUGHI sulle orme di Enea

di Paolo Ruffini

Città solare da rasentare l'esotico, per certi versi barocca, sfacciata e sfasciata traboccante di colori e fiori; riconciliante con le molte anime sociali e "profughe" che la percorrono ogni giorno; ma anche città oscura, notturna, per-

sino infera, fatta di villaggi nel villaggio popolati dalle tante tribù del sottobosco di una metropoli ormai irrimediabilmente uguale alle altre; sicuramente una città indefinita in cui far convivere tradizione bassa, quella popolare, e una spiccata e

a Palermo

Forsythe tra Balanchine e Bacon

WORKWITHINWORK. QUARTETTE 1 e 2. Coreografie di William Forsythe. Musiche di Luciano Berio, Thom Willems. Scenografie e luci di William Forsythe. Costumi di Stephen Galloway. Con il Ballett Frankfurt. Prod. Festival di Palermo sul Novecento, Fondazione Teatro Massimo, Ater.

William Forsythe è l'anello di congiunzione tra il neoclassico di Balanchine e la deriva del gesto contemporaneo. Alcuni momenti del trittico presentato a Palermo per il Festival sul Novecento, fanno pensare alla liquefazione dei corpi pittorici di Bacon, mentre le intersezioni delle linee disegnate dal frenetico agitarsi dei danzatori richiamano le intricate campiture di Pollock. In tal senso Forsythe esprime, più di chiunque altro, lo spirito e la forma della danza contemporanea, attraverso una singolare frattura con la tradizione, perché le sue coreografie derivano in linea diretta dal neoclassico. Forsythe trasfigura il gesto e il vocabolario del balletto classico senza nascondere l'ascendenza. D'altra parte, gli scarti rapidissimi, la continua forzatura degli equilibri, rimandano continuamente ad un'affannosa ricerca del diseguale. E nella continua oscillazione tra il richiamo all'"ordine" e la sua frantumazione, si dipana un fluire inarrestabile del movimento.

In esclusiva per il Festival palermitano, il coreografo americano ha proposto una breve composizione (*Quartette 1*) che ha sopeso per una ricerca compositiva che forza ulteriormente i rapporti tra spazio, forma e tempo, attraverso il prolungarsi di pause statuarie e di contrappunti dissonanti. La musica di Berio, nel pezzo *Workwithinwork*, e le composizioni originali di Thom Willems esprimono, da un lato, la necessità di confrontarsi con sonorità eteroclite quanto i gesti, e dall'altro il piacere di accostarsi alla musica in senso balanchiniano, in uno stretto rapporto simbiotico. *Roberto Giambone*

È la Roma dai mille sguardi quella che Pina Bausch ha omaggiato col suo ultimo spettacolo

volgare mondanità che si arricchisce sempre di nuovi (e inaspettati) protagonisti: questi i mille volti della Roma di *O Dido*, spettacolo di Pina Bausch, tornata a lavorare nella capitale dopo oltre dieci anni, dal tempo del più ruvido e terroso *Viktor*. Sedimentato per lungo tempo sul posto, con immersioni (guidate) nelle periferie, nei centri sociali, nei campi nomadi e nei luoghi della notte, *O Dido* inaugura così la nuova stagione del Teatro di Roma partendo solo accidentalmente dall'incipit mitologico, lo spasimo di Didone per un Enea fuggitivo, servendosi esclusivamente per raccontare frastuoni di vita, spezzoni di umanità, scontri del sentimento in un territorio nomade qual è diventata Roma. Ma la coreografa si serve del mito anche per concettualizzare attraverso la figura di Enea il destino epocale dell'umanità tutta, quel vivere la condizione di eterni profughi in un mondo che è sempre spinto verso un altrove, mai presente a se stesso, perennemente in fuga. Profughi sono tutti i personaggi incontrati: ecco allora l'equilibrio rarefatto di un passo di danza indiana (la bravissima Shantala Shivalingappa), le scorribande di pattinatori che all'occorrenza si trasformano in camerieri impetiti, l'elenco al pubblico di un menu tipico romanesco da parte dell'insergente di turno (e che agguanta senza mezzi termini il consenso del pubblico), il divertente (e erotizzato) gioco di bagni termali, saune e stagni in un tripudio di vapori, asciugamani e acque inondanti tutto il palcoscenico. Lo spazio dove la Bausch orchestra gag a ripetizione è ancora una volta fatto di umori e materiali concreti, scale, tavolini, vasche che sembrano dialogare alla pari col corpo dei danzatori, lo straordinario gruppo del Tanztheater di Wuppertal rinnovato radicalmente nelle sue fila, mentre ritaglia per il decano Jan Minarik l'inquietante macchietta di un duro ossigenato servo di scena. Furoreggia, si diceva, sullo sfondo, con delle diapositive in sovrainpres-

sione, un trionfo floreale che a tratti mitiga il "peso" scenografico (opera del fido Peter Pabst) del blocco granitico posizionato al centro della scena e raffigurante forse uno scorcio di campagna, una grotta di tufo o un rudere, sopra il quale svetta l'improbabile e straniante pianta di banane. I bagliori e le oscurità, seguendo la scaletta dei vari brani musicali che vanno dalle canzoni sefardite a Roberto Murolo agli Assalti Frontali, circoscrivono gli assolo o le danze che inventano incontri furtivi, inseguimenti, pitture corali rodaticissime; si tratta d'altronde di uno spettacolo costruito per frammenti narrativi, emozionanti ma anche già conosciuti. L'omaggio alla città si traduce, dunque, nella creazione di una coreografia enfatica e calorosamente didascalica, una continua ricerca di accadimenti celebrativi delle diverse culture rappresentate, un'apoteosi del politicamente corretto che elude elegantemente la contrapposizione sociale e quegli aspetti di tristezza e miseria di cui la contemporaneità occidentale fa incetta. Positivo e ludico, *O Dido* si abbandona nel suo anelito di speranza finale ad un approdo felliniano, quando sulla scena si riversa una moltitudine di uomini e donne di etnie e generazioni diverse che si abbracciano, si sorridono, si baciano, si consolano, si cercano, rivolgendosi infine al pubblico il loro sguardo. ■

Esistenziali "soli" d'autore

MORTE ARABA, coreografia di Maurizio Saiu. Musica di Daniele Ledda. Progetto visivo di Aldo Tilocca. Disegno luci di Maurizio Saiu. Con Cornelia Wildisen. Prod. Maurizio Saiu, Cagliari.
MOLTI SOLI (tre danze folk ceche: *All'antica*, *Danza di nozze*, *Ninna nanna*), progetto e interpretazione di Petr Tyc. Coreografia di Nina Vangeli, Petr Zuska e Simone Sandroni. Oggetti di scena di Petr Niki. Costumi di Simona Rybáková. Luci di Jan Beneš. Prod. Compagnia Petr Tyc, Praga.

Ancora un avvio di stagione all'insegna della danza, o meglio, è la danza in questo scorcio autunnale a riservarci sorprese. Già da qualche tempo i giovani coreografi, in molti casi coreografi-danzatori, sono i testimoni di uno spirito artistico fertile e sempre in moto. Insieme alle punte avanzate della fotografia e del fumetto, è la danza ad avvertire lo squilibrio dell'individuo contemporaneo. Superate le esasperazioni e le deformazioni fisiche, superato il vuoto concettuale, *leit motiv* di tanto teatro e danza nell'ultimo decennio, i termini che rappresentano oggi l'umano sono la consapevolezza della fragilità e la condizione di abbandono. In questa direzione sostanzialmente esistenziale, e che la danza esprime nella febrilità intima del corpo, si confrontano coreografi di diversa scuola, un po' tutti sperimentandosi nel "solo". Un unico interprete, dunque, è chiamato a riassumere su di sé il linguaggio dei segni del corpo. Un corpo-icona come quello di Cornelia Wildisen, straordinaria interprete di *Morte araba*, partitura di maniacale precisione composta dal sardo Maurizio Saiu, uno dei più rigorosi e intelligenti coreografi italiani (nonché virtuoso della voce) impegnato a plasmare una memoria antica nelle sonorità laceranti del rito. La figura è al centro della scena in un'apparente immobilità dal taglio espressionista, lasciando però trasparire la "dissezione" di ogni suo arto e cartilagine che sembrano frantumarsi nello spazio e aprire un'infinità di punti di fuga prospettici. Lineare e narrativo è invece *Molti soli*, il lavoro del ceco Petr Tyc ospitato nella stagione del bolognese Teatri di Vita. Danzatore di rango qual è Tyc, si racconta attraverso le emozioni dell'individuo: ora la follia, la violenza collettiva, l'acida tribalità di un gesto efferato; ora l'introspezione quasi armonica del corpo alla ricerca di un'essenziale bellezza.

Paolo Ruffini

L'immagine d'apertura è tratta dal volume *Note di danza, fotografie* di Anna Colombo, Massimo Baldini Editore.

anniversari

250

GOETHE: anni ben portati

Dall' *Urfaust* secondo Scaparro alle marionette dei Colla, passando per la Fura dels Baus, due messinscène delle *Affinità elettive* e una dalle *Elegie romane*, il grande autore tedesco è stato protagonista dell'autunno teatrale

pleta quando il seduttore si trasforma in un personaggio colto e celebre, il dottor Faust, la cui irrequietezza l'ha portato ad accompagnarsi ad un cattivo consigliere, a lui legandosi con un patto scellerato: Mefistofele. Il resto è frutto della geniale "ruminazione" di un genio durata tutta una vita; diventa dramma del desiderio, dramma del sapere, dramma della fede perduta. Ma il nucleo centrale è lì, in quella cronaca insieme sordida e dolorosa di una condanna a morte per un infanticidio, e nel rimpianto per un giovane amore morto. Lo spettacolo di Scaparro, nella sua trasparente chiarezza (che non è mai approssimazione, facilità, come qualcuno si ostina a dire a proposito delle sue regie) ha il merito di riportarci alla sorgente

emotiva del poema, alla cellula originaria di una "storia" che si fa meditazione e poesia. E questa chiarezza - mi pare - è nella modernità dell'approccio: non più la manichea contrapposizione del male e del bene, attraverso le figure estreme di Mefistofele e di Margherita secondo tradizione, con un Faust che si gioca una partita a dadi fra l'Inferno e il Cielo. Scaparro esclude in partenza gli stereotipi cui ci avevamo abituato tanti allestimenti di radicali semplificazioni; e preferisce cercare, in ognuno dei personaggi, la sovrapposizione delle differenze, delle contraddizioni, degli smarrimenti dell'a-

vane" del poema, a preferenza del testo dell'età matura. Questo dramma - come fanno i biografi - fu la brusca rottura a Strasburgo, nel 1771, con Friederike Brion: il distacco da una limpida, giovane donna che gli avrebbe lasciato il rovello di un rimorso. L'anno dopo, il processo e la condanna a morte, a Francoforte, di una cameriera venticinquenne, Susanna Margaretha Brandt, sedotta da un forestiero e colpevole di infanticidio, aveva scosso il giovane Goethe, ma aveva anche agitato nel suo animo il ricordo della rottura con Friederike. Lo schema fantastico dell'opera si com-

IL GIOVANE FAUST (*Urfaust*) di J.W. Goethe. Traduzione di Michele Cometa. Regia di Maurizio Scaparro. Scene di Roberto Francia. Costumi di Vera Marzot. Musiche di Matteo D'Amico. Con Giorgio Albertazzi, Massimo Venturiello, Valentina Bardi, Lilliana Paganini, Fabrizio Raggi, Natale Russo. Prod. Teatro Biondo di Palermo in collaborazione con il Teatro Eliseo di Roma.

Invitato dal direttore dello Stabile palermitano Pietro Carriglio a mettere in scena Goethe, nel clima delle celebrazioni per i 250 anni dalla nascita, Maurizio Scaparro ha fissato la sua attenzione sull'*Urfaust*, ossia sul "cuore gio-

Giorgio Albertazzi e Massimo Venturiello, protagonisti dell'*Urfaust* goethiano secondo Scaparro (foto: Tommaso Lepora); a pag. 73 un'immagine di scena delle *Affinità elettive* con la regia di Bachmann.

nimo umano. Anche Mefistofele non è, in questa lettura lucidamente moderna, il male assoluto, la unidimensionale rappresentazione delle tenebre: è rimasto in lui qualcosa del rovello della pace perduta, e dalla sua perfidia non sono esenti la nostalgia e l'invidia per quanti, come Margherita, sono rimasti nella parte luminosa del mondo. In Albertazzi il regista ha trovato l'interprete ideale per questo Mefistofele doppiamente dannato, perché il male s'accompagna, nei suoi disegni, alla coscienza del male, e al difficile, forse doloroso esercizio per nascondersi dietro le maschere di virtù rinnegate. Il suo è un Mefistofele "terreno", che ha tutte le inquietudini degli enigmatici personaggi delle tenebre secondo la rappresentazione che hanno saputo darci, per intenderci, scrittori come Julien Green; è Don Giovanni dopo l'incontro fatale con la statua del Commendatore, è un cacciatore di anime che cerca di esorcizzare con l'ironia, e l'autoironia, la paura del confronto con la luce. Una prova d'attore esemplare per misura, intelligenza, sensibilità.

Venturiello è un Faust impetuoso, travolto dall'impazienza dei sensi, giovanilmente aggressivo: la scelta di un attore di così forti tensioni vitali completa la logica dell'operazione, lontana da quel manicheismo dei ruoli di cui dicevo. Il suo dramma è il frutto di una rivolta giovanile, di un accecamento che si volge in tormento e dolore. Una lieta sorpresa è la quasi esordiente Margherita Bardi nel ruolo di Margherita, che interpreta per naturale adesione, con verità di accenti, senza mendicare la pietà del pubblico con effetti di maniera, identificando - direi - la sua sorte con quella di Ofelia, e per questo risultando toccante. L'elogio va esteso a Liliana Paganini, che nella misura elegante di tutto l'allestimento ha saputo evitare una caratterizzazione inutilmente eccessiva del personaggio di Marta per lavorare sui mezzi toni: vedova inquieta, donna di pic-

coli intrighi, maliziosa e ingenua per metà, insomma una persona. Ugo Ronfani

DIE WAHLVERWANDTSCHAFTEN (*Le affinità elettive*), dall'omonimo romanzo di J.W. Goethe. Adattamento di Stefan Bachmann e Lars Walburg. Regia di Stefan Bachmann. Scene di Ricarda Beilharz. Con Michael Neuenschwander, Susanne Wrage, Isabelle Menke, Edmund Teigenkamper. Prod. Theater Basel. Festival d'Autunno 1999, Roma.

Il grande tema del matrimonio, tra fedeltà e tradimento, viene striato da Wolfgang Goethe con pennellate nere nel romanzo *Le affinità elettive*, del 1809. Eduard e Charlotte vivono un idillio in cui accolgono, come presenze amiche, il Capitano e la giovanissima Ottilie. Dalla frequentazione, dai giochi, dalle parole, ecco che i coniugi s'innamorano rispettivamente degli altri due secondo alchimie che sembrano inevitabili: poi il bambino di Charlotte annegherà per una sventatezza di Ottilie che morrà assai presto, consumata dai sensi di colpa. E subito dopo di lei Eduard, vinto dal dolore. La felicità iniziale, la spensieratezza volgono in tragedia nel momento in cui "l'ordine" viene sovvertito dalla passione. Il trentenne Stefan Bachmann osserva con ironia i personaggi di Goethe e il suo spettacolo si serve dell'intreccio per ribadire a fine 900 il sostanziale pessimismo nei confronti del matrimonio borghese: cioè delle regole che sono poste all'eros, di come esso venga potato e infiocchettato, soffocandone gli impulsi, l'esplosione e il disordine, l'estro, la precarietà. Il quartetto che si agita e salta tra superfici levigate, per riposare su un ampio sofà, si abbandona ai rituali delle chiacchiere, del caffè, della quadriglia, separato dal mondo, ovattato nell'agiatezza. Ecco ciascuno dedicarsi a lavare per terra, che già pare uno specchio: il



Capitano e Charlotte sciacquano lo straccio, strofinano con ogni cura e intanto vorrebbero baciarsi ma non s'azzardano mentre discettano di pulizia. In altra sala, Eduard gioca con un altro straccio esibendo incredibile virtuosismo e già Ottilie se lo mangia con gli occhi prima che una crisi di riso e di eccitazione la faccia svenire. Nei dettagli, nelle sottigliezze, si apprezza la regia di Bachmann, nella calibratura ironica dei quattro interpreti: i dialoghi aderiscono alla partitura di gesti, alle smanie del quartetto che dal parossismo del desiderio giunge allo sfogo; e da questo al dramma. Alla separazione, all'infelicità, al fallimento. Restando nell'ambito del teatro di regia - parlare di dissacrazione sarebbe improprio - riesce a Bachmann (operante a Berlino dal 1992, da pochi mesi direttore del Teatro di Basilea) di ingrandire con precisione e finezza la via senza uscita verso cui il matrimonio sospinge. E non s'individuano alternative, in anni di "decomposizione" dei valori tradizionali laddove l'amore resta un soffio, la felicità un attimo d'incoscienza. Ubaldo Soddu

LE AFFINITÀ ELETTIVE, di J.W. Goethe. Traduzione di Massimo Mila. Regia di Matteo Tarasco. Scene di Carmelo Giammello. Luci di Giancarlo Salvatori. Con Federica Bonani, Sara D'Amario, Monica Faggiani, Luca Lazzareschi, Mariano Pirrello, Nanni

Tormen, Alfonso Veneroso. Prod. Teatro Stabile di Torino.

Doveva essere una *mise en espace* del romanzo *cult* di intere generazioni: quelle *Affinità elettive* (1809) di Goethe che nel momento in cui sembrano preludere al Romanticismo, di fatto lo distruggono dall'interno in una alchimia letteraria particolare dove la chimica dei sentimenti si mescola a perturbanti pulsioni amorose, in un intrigo romanzesco ricco di colpi di scena, con momenti di autentica bottega degli orrori. Comunque una storia in apparenza senza qualità e di difficile trasposizione sia scenica che cinematografica. E qui è il merito maggiore di Matteo Tarasco che con sapienza drammaturgica e perizia registica è riuscito a elaborare un racconto di immagini attraenti (con interni richiamati al film di Coppola *One from the heart* dell'82, ispirato alle medesime *Affinità*), ma soprattutto a strutturare dei dialoghi così efficaci e pertinenti da far somigliare il testo goethiano (recitato nella limpida e "storica" traduzione di Massimo Mila) a un perfetto e persuasivo copione teatrale. Infatti si tratta non di una semplice lettura integrale del romanzo suddivisa in dieci giornate ma di un'unica rappresentazione in dieci spettacoli, in uno sforzo produttivo e immaginativo che non ha molti eguali nel teatro d'oggi. Gli attori, tutti giovani ma di sicuro talento, recitano a memoria le loro parti, sfuggono alla serialità attraverso un'attrazione scenica degna di quei personaggi di Bergman che si muovono in una realtà che confina con l'abisso più profondo e con la libertà del sogno. Tarasco sembra dirci che in queste *Affinità elettive* non si parla solo di un doppio tradimento ma di un doppio sogno dove il desiderio è ancora più forte delle stesse ragioni del cuore. Ma il nitore delle immagini create, la vibrante velocità delle infinite azioni sceniche, il gusto per la tavola dei colori, uno dominante per ogni spet-

tacolo, la brillantezza dei costumi, conducono, più che a Schnitzler, alla smagliante, efferata lucidità del cinema di Kubrick. *Giuseppe Liotta*

ELEGIE ROMANE-POESIA E VERITÀ, di J.W. Goethe. Adattamento, regia e riprese video di Massimo De Rossi. Musiche a cura di Paolo Terzi. Con Massimo De Rossi, Aglaja Mora, Gaia Zoppi, Giuditta Cambieri. Prod. Gli Ipocriti, Napoli.

Uno spettacolo-concerto e un'elegia erotica intensa di brio e di sogni si definisce, rispettivamente per quel che riguarda la struttura ed i contenuti, la pièce *Elegie Romane*. In scena Massimo De Rossi si rende interprete dei versi goethiani, capace di catapultare lo spettatore nella dimensione fantastica e vibrante delle stupefacenti meraviglie dell'amore e dei sensi; lo stesso risulta anche attento traduttore del *corpus* scelto in un ritmo teatrale del tutto rispondente alla scrittura. I testi proposti da De Rossi comprendono *Elegie Romane*, composte negli anni 1788-1790, insieme alle "peccaminose" quattro postume (decurtate dalla bozza dell'edizione originale, sotto consiglio dell'amico Shiller) e a brani tratti dal *Viaggio in Italia*. Una ambientazione essenziale, pare la scarna sala di un cinematografo anni Cinquanta, sul cui schermo vengono proiettate immagini semplici ma particolari della Roma attuale e dove in un angolo siede allo scrittoio Goethe vivificato dall'esaltante soggiorno romano. Scelta che risponde all'evidente intenzione di vanificare la distanza spaziale e temporale tra l'oggi e lo ieri, ma anche tra realtà ed immaginazione e, nello specifico, tra la biografia e la poesia dello scrittore tedesco: Goethe intitolava la sua biografia *Poesia e Verità* (apostrofe scelta per sottotitolare lo spettacolo), come dire "poesia e biografia". In questo senso, i versi e le parole scritte evocano e confondono i sentimenti segreti di amore e di passione, a



volte sorprendentemente spinta, provati per le due donne romane amate (la popolana Faustine e la figlia di un oste tedesco, Costanza Roesler) con quelli per le bellezze e le atmosfere di Roma. Allo stesso modo questa scrittura, passando alla scena, acquista concretezza visiva, ma finisce con il trasformarsi sfumando in allegoria. *Nicoletta Campanella*

F@UST VERSION 3.0, ideazione di Pablo Ley e Carlos Padrissa. Regia di Alex Ollé e Carlos Padrissa. Con Santi Pons, Miguel Gelabert, Sara Rosa, Younes Bachir Lafritz, Carlos Figols, Jorge Flores, Mercè Rovira, Andrés Herrera. Prod. La Fura dels Baus, Barcellona.

Gli eccessi della Fura, questa volta, sono solo virtuali. Niente coinvolgimenti del pubblico, nessun confine estremo oltrepassato. Potremmo dire che questo *Faust* è uno spettacolo quasi classico, fin troppo recitato, molto appoggiato sull'immagine a effetto. L'intellettuale inquieto di Goethe diventa qui un uomo sulla soglia del suicidio. Forse tutto lo spettacolo è il dilatarsi di quel momento di vuoto in cui il dito sta per

premere il grilletto. Un vuoto che è quello dell'uomo postmoderno, che cerca di riscoprire se stesso nel corpo e il corpo nella trasgressione estrema, nel sesso, nella droga, nel travestimento oltre ogni limite. Un'ansia che si spinge nelle esperienze virtuali, che cerca la totalità muovendosi fra le immagini fantasmagoriche e le multivisioni, navigando nel cyberspazio. La "Rete" qui diventa realtà visiva e metafora di un bisogno bruciante che porta a moltiplicarsi e a rimanere intrappolati e consumarsi. Il congiungimento con Margherita avviene allora dentro un'enorme rete sospesa in aria. È una delle immagini più belle, ma di un bello sempre troppo effettistico. Come pure corrono il rischio della confezione troppo levigata le atmosfere finali dell'ospedale, col puzzo di disinfettanti e il corpo livido, quasi consunto, presenza-assenza di chi ha vissuto tanto da trasformarsi in caso degno di trasmissione televisiva. Un'ampolla incombe, dentro cui germina un Homunculus che verrà alla vita, nuovo Faust pronto subito a ricadere, fino a un'esplosione finale di fasci di luce sparati in faccia al pubblico, quasi una (retorica) chiamata di correo. *Massimo Marino*

MEFISTOFELE, di Arrigo Boito. Riduzione per marionette di Eugenio Monti Colla. Musica di Arrigo Boito. Regia di Eugenio Monti Colla. Scene ideate e realizzate da Franco Citterio. Costumi di Eugenio Monti Colla, Daniela Capelloni, Cecilia Di Marco. Prod. Associazione Grupporiani, Milano.

È risaputo che Goethe incontrò Faust e Mefistofele quand'era bambino e che l'anima oggetto del celebre patto era fatta di legno. Ai suoi tempi, infatti, le compagnie marionettistiche accoglievano spesso nel loro repertorio la leggenda dell'incontro fra il diavolo e l'inquieto dottore. Ma non tutti sanno, forse, che, in Italia, per tutta la seconda metà dell'Ottocento sulle piccole ribalte itineranti per le campagne e i piccoli

centri trovò grande fortuna il melodramma. Dalle opere di Verdi, le più amate naturalmente, a quelle di Rossini, Cimarosa e Mercadante, sono numerosi i lavori di riduzione e di trascrizione musicale in cui si alternano parti recitate e parti cantate. Non solo: spesso alle nobili vicende dei libretti d'opera, i cui finali tragici si mutano in lieti fini, si mischiavano caustici commenti a eventi sociali o bellici contemporanei. Insomma i fervori e le aspirazioni che avevano accompagnato la vita del melodramma italiano furono tenuti desti dal teatro delle marionette. Benissimo ha fatto dunque Eugenio Monti Colla, cogliendo l'occasione delle ricorrenze goethiane (il debutto dello spettacolo è avvenuto infatti a Weimar) a proporre alle sue antiche e meravigliose marionette di interpretare il *Mefistofele* di Arrigo Boito. I piccoli uomini di legno hanno accettato ben volentieri di ridare vita a un'opera che al suo debutto nel 1868 fu un fiasco ma che trionfò alla sua seconda edizione del 1875. Ne è risultato un vero e proprio kolossal in miniatura, con trucchi e marchingegni da teatro barocco. Bellissime le scene dipinte a fondali e quinte a cominciare dalla scena iniziale in cielo con trionfi di nuvole, cori angelici muniti di trombe, teorie svolazzanti di amorini, sul fondo, persa nella vastità dello spazio la nostra terra rotante e in primo piano lui, il ghignante Mefistofele con ali di pipistrello. Altrettanto suggestiva la solitaria valle di Schirk in cui si svolge la notte del Sabba, tutta rossa di aride rocce e di alberi dai rami ritorti e secchi. Non si contano i numeri di virtuosismo dal ponte di manovra dei quindici marionettisti. *Roberta Arcelloni*

Eva "corpo senza organi" incanta automi e umanoidi

EVA FUTURA, del Gruppo di lavoro Masque teatro, dal romanzo di Jean Mathias Philippe Auguste de Villiers de l'Isle-Adam. Regia di Lorenzo

Bazzocchi. Suono di Vanni Bendi. Automa video di Zenone. Con Eleonora Sedioli, Daniela Bianchi, Catia Gatelli, Lorenzo Bazzocchi, Merlino, Zenone. Prod. Associazione Culturale Masque, Bertinoro.

Ancora di materia pulsionale vive il nuovo spettacolo del Gruppo di lavoro Masque teatro. *Eva futura* è un incastro di artigianato post-tecnologico e di figurazioni filosofiche trasformate in azioni, in drammaturgia del senso, in narrazione senza racconto che incontrano l'indomito Villiers de l'Isle-Adam. È dunque un criptico universo della parola di derivazione esoterica, che sul finire dell'Ottocento serviva una idealità di ritorno antiproggressiva di tanta letteratura simbolista, però sui binari del fantastico. Con *Eva futura*, il "corpo senza organi" indagato da Masque negli spettacoli precedenti sembra giungere al suo naturale compimento progettuale. Dal monitor altri meandri della mente prendono il largo verso viaggi in quell'eterno incompiuto di un possibile oggi, in questo caso virtualizzato come ogni relazione tra gli individui: la figura interagisce con i "viventi" in scena e li subordina al suo potere catodico. E benché la gestualità, o per meglio dire le contrazioni fisiche degli interpreti fautori di un linguaggio in cui corrispondono segni e materiali (con annessi umanoidi da laboratorio), esprima un puro significato che non rimanda ad altro; gli autori, Catia Gatelli e Lorenzo Bazzocchi, lasciano comunque trasparire un loro sguardo
s u l



A pag. 74 Santi Pons, protagonista di *F@ust* version 3.0 de La Fura dels Baus; qui sotto un'immagine del programma di scena di *Eva Futura* del Gruppo di lavoro Masque Teatro.

mondo, un desiderio di comunicazione che si alimenta di metafore incipienti e inquietudini estetiche debordanti. Frontale al pubblico, lo spettacolo si mostra pian piano col degradare delle diaproiezioni che si sovrappongono all'insieme dei passaggi sospesi e comunicanti fra loro, le scheletriche cattedrali metalliche che ricordano asettiche camere d'ospedale psichiatrico, i congegni semoventi e le gabbie in vetro che in verticale sono mossi come ascensori e, infine, una pianola che prende a suonare con ruvidi scatti come singulti, propri di una macchina pensante. Disposti sui quattro lati di una scenografia riversa su se stessa, svettano i letti anatomici degli ospiti di questo internato che si appresta a partecipare al rito ripetuto dello risvegliarsi da un sonno catalettico, articolando piccoli spostamenti, sempre accidentati dal fragile equilibrio che li governa. E nelle vesti del protagonista Edison, rasata e imbottita con un fare goffo ma lucido e che ricorda uno dei personaggi della famiglia Addams, la Gatelli tiene le fila con grandissima tensione, mentre esce da una teccabara la Hadaly fata turchina, prima che Edison stesso sistemi sopra un giaciglio il pupazzo gonfiato di un'Eva futura. Arbitrariamente vi si trova una lettura aggiornata del Golem, senza interferenze mistiche. *Paolo Ruffini.*

il Cechov di Tiezzi

VANJA fra i girasoli di

«**T**utti e due ci avete contagiato con la vostra vita oziosa». L'ozio, nelle parole di congedo di Astrov alla bella Elena, non è solo lo stile di vita cittadino e parassitario delle classi elevate nella Russia di fine Ottocento. È il reagente chimico che fa affiorare improvvisamente fiumi carsici di passioni e frustrazioni, disvelando la possibilità di essere diversi da quello che si è, ma anche l'impossibilità di cambiare. Nessuno dei personaggi di *Zio Vanja* (eccetto Sonja forse) ha più l'età per radicali svolte esistenziali. Ne sono tacitamente consapevoli, ma lo nascondono sotto il velo immobile di una vita ossessivamente scandita dal lavoro - quello meticoloso di Vanja e Sonja nella gestione della tenuta di famiglia e quello totalizzante, non privo di sensi di colpa, del medico "ecologista" Astrov -, dai rituali domestici, dall'alcool. Poi arriva dalla città una donna bella, giovane e intelligente, sposata a un vecchio professore, e tutti, ciascuno a suo modo, se ne innamorano (è Luisa Pasello, di formidabile presenza scenica androgina e sensuale, l'unica che non nasconde la sua infelicità e che, forse proprio per questo, libera negli altri insospettabili prese di coscienza). Succede di tutto, ma in realtà non accade nulla. Questo è il dramma che si consuma all'ombra di un luminoso campo di girasoli, in cui Federico Tiezzi ha voluto ambientare tutta la sua messinscena. Un'idea fascinosa sul piano dell'impatto visivo (pensare a *I girasoli* di van Gogh è legittimo oltretutto spontaneo), tesa a decontestualizzare geograficamente la consueta immagine della Russia tutta betulle, *samovar* e ombrellini *frou-frou*. Non ci sono interni ed esterni. La natura selvaggia di Astrov irrompe in salotto con un tronco di betulla usato come panca, così come quella domata dall'uomo di Vanja prende forma di balle di fieno utilizzate anche come divani e poltrone. Tutt'intorno, i muri del Teatro delle Passioni di Modena - inaugurato proprio da *Zio Vanja*, dopo il debutto veneziano, con la traduzione nuova di zecca, brusca e attualissima che Fausto Malcovati ha modellato sulle caratteristiche degli interpreti - sono anche le pareti di casa Serebrjakov. Il vero duello di anime sconfitte dalla vita è tra Astrov e Vanja. Lontano dallo stereotipo dell'eroe romantico autodistruttivo ma irresistibile, Roberto Trifirò è un Astrov beffardo e un po' viscido nel maldestro tentativo di celare la sua fragilità, mentre Sandro Lombardi fa oscillare la stralunata maschera di Vanja tra momenti di euforia e momenti di sconforto in una sorta di tragicomico *vaudeville* della depressione. Intorno a loro, Stefania Graziosi è una Sonja infantile, dinamica e rabbiosa, mentre Massimo Verdastro racconta con autoironica mondanità la sua assurda vicenda familiare e Franco Scaldati, l'unico decisamente fuori parte, è un Serebrjakov goffo e musone, totalmente privo di quel fascino trombone necessario a giustificare tanta dedizione da parte dei figliari. Tiezzi ha trovato un modo nuovo di fare Cechov, senza malinconie né sentimentalismi. È legittimo che piaccia quanto che non piaccia, ma non si può negare che questa possibile strada interpretativa, in cui le nevrosi dei protagonisti sono un po' meno romantiche ma un po' più reali, sia molto vicina al nostro modo di sentire e di vivere il conflitto tra pensieri, sentimenti e azioni. Non ci si commuove per Sonja, né ci si innamora di Astrov, ma questo non fa altro che liberare e amplificare lo spazio della riflessione e delle problematiche sottese all'inquietata violenza che domina *Zio Vanja*, troppo spesso attutita da messinscene "in stile" puramente decorative. Cechov, dietro l'apparente indolenza, è aggressivo e crudele: Tiezzi lo ha capito perfettamente e ce lo racconta con belle intuizioni registiche, dove anche i piccoli anacronismi musicali o scenografici della messinscena non hanno altra funzione che far lievitare verso l'universale una condizione dell'anima rimasta per troppo tempo ancorata a cliché polverosi. *Claudia Cannella*

TRO

van Gogh

A cent'anni dalla prima rappresentazione avvenuta il 26 ottobre del 1899 al Teatro d'Arte di Mosca, ha debuttato all'Arsenale di Venezia all'interno di un capannone Thetis, *Zio Vanja* di Cechov nella traduzione secca, moderna, incisiva di Fausto Malcovati. Ma una delle prime contraddizioni che appaiono in questa coloratissima ma poco convincente messa in scena del testo cechoviano

è proprio data da uno spazio-cantiere che non viene utilizzato per quello che è, ma nella classica prospettiva di un teatro all'italiana. L'altra e più pesante contraddizione è quella che vede gli attori principali molto distanti dai personaggi che interpretano: le loro ossessioni e nevrosi individuali non riescono a diventare turbamenti collettivi. Viene meno proprio quella dimensione domestica, quel disfacimento della famiglia che è una delle qualità più dolorose e drammatiche del testo cechoviano. Anche le trame affettive che tengono stretti i personaggi nella morsa di un male oscuro, vengono qui sovraesposte come in un dramma borghese di Strindberg o Ibsen ma certamente non appartengono al discretissimo mondo poetico del drammaturgo russo: troppe passioni e troppo esibite per essere autentiche. Ciascuno vive a suo modo: Astrov all'interno delle sue utopie ambientaliste, Vanja con il suo infantilismo perpetuo, Sonja con la sua palpitante infelicità, priva di speranza, Elena con la sua sconvolgente bellezza che scatena tempeste emotive e piccoli crimini del cuore nell'animo degli altri, tranne forse che in quello del suo vecchio marito, critico d'arte, interpretato con dovizioso disincanto da Franco Scaldati, che a sua volta sembra vivere questa sua seconda moglie più come oggetto estetico che altro. In definitiva è proprio la classica atmosfera cechoviana che qui viene in qualche modo lacerata, a volte perfino ironizzata a vantaggio di un ignoto fine scenico. Il gioco dei rumori che interagiscono con gli avvenimenti della scena, l'alternarsi dei bui alle luci appaiono un po' fini a se stessi più che dettati da quello "spirito dei boschi", che era il titolo del primo lavoro a cui si è ispirato Cechov per *Zio Vanja*. Nè aiutano a capire i continui riferimenti alla *Carmen* di Bizet, a musiche contemporanee (imperdonabile l'ultimo *hit* della Nannini). Fratture che colpiscono anche alcuni personaggi, in particolare proprio Vanja che viene interpretato da Sandro Lombardi in maniera alquanto discontinua: nei primi due atti si muove come un clown in difficile equilibrio fra la vita reale e quella sognata, desiderata, mentre nella seconda parte acquisisce, non si sa come, una forza insospettata che lo porta a un ribaltamento emotivo degno di altre ragioni e finalità. La scenografia tende a rappresentare un paesaggio da campagna arlesiana, con quel fitto campo di girasoli che fanno da sfondo a una lineare scena fissa; mentre il meglio che si può dire dei costumi è che sembrano ancora "di prova". Roberto Trifirò non ha la forza immaginativa e utopica di Astrov: i suoi entusiasmi appaiono troppo giovanilistici e acerbi per essere creduti; Stefania Graziosi è una Sonja caparbia e ardimentosa; Luisa Pasello ha fascino e classe per il ruolo di Elena ma si lascia andare a perturbamenti e sentimenti da personaggio più letterario che teatrale, rapita forse dalle note di Bizet e da abbandoni mediterranei che ricordano *Tristana* di Galdos. La regia di Federico Tiezzi non riesce a dare unità all'insieme, coltiva particolari inusuali e sottolinea troppo quel senso di noia che i personaggi nella pièce denunciano, come se in qualche modo ne fosse stato inguaribilmente contagiato. *Giuseppe Liotta*



ZIO VANJA, di Anton Cechov. Traduzione di Fausto Malcovati. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi di Pier Paolo Bisleri. Musiche a cura di Sandro Lombardi e Giovanni Scandella. Luci di Domenico Maggiotti. Con Sandro Lombardi, Roberto Trifirò, Luisa Pasello, Stefania Graziosi, Franco Scaldati, Massimo Verdastrò, Miriam Acevedo, Lucia Ragni, Alessandro Schiavo. Prod. Emilia Romagna Teatro, Modena - Compagnia Teatrale I Magazzini, Firenze, con la collaborazione della Biennale Teatro, Venezia.

Sandro Lombardi e Roberto Trifirò in *Zio Vanja* per la regia di Tiezzi (foto: Marcello Norberti).

Si spengono nella noia le passioni di Otello

OTELLO, di William Shakespeare. Regia di Paolo Gazzara. Scene e costumi di Francesca Cannavò. Musiche di Francesco Gazzara. Luci di Domenico Magglotti. Con Massimo Venturiello, Eros Pagni, Franco Interlenghi, Fiorella Rubino. Prod. Nuovi Territori Teatrali.

Come tutte le opere di Shakespeare, l'*Otello* offre infinite possibilità di approfondimento, tra le quali quella di accostarsi con onesta semplicità, fidando sull'impatto trainante di una storia di amore e morte, tessuta sul doppio binario di una passionale ingenuità e di un subdolo inganno. E proprio a questa chiave sembra attenersi l'allestimento presentato da Paolo Gazzara che già nelle note di regia sottolinea l'intenzione di rifuggire da interpretazioni e letture sopra le righe. E non sarebbe certo un difetto se non accadesse poi che lo spettacolo non riuscisse a restituire quella granitica possanza di sentimenti primordiali a cui dichiaratamente guarda, riducendosi invece a una narrazione piuttosto fiacca, incapace di acquistare ritmi serrati e autenticità d'alito vitale anche là dove l'incalzare drammatico di vendette ed uccisioni lo richiederebbe. Mentre i personaggi stessi, e in particolare Jago, autentico monumento di invidiosa e sotterranea ambiguità, capace di meritarsi con la melliflua insidia del suo comportamento il limpido appellativo di onesto, si appiattiscono in una mancanza inerte di profondità e di verità di sentimenti. Come accade appunto nello spettacolo in questione, che affida a Massimo Venturiello l'aperta istintività di Otello, naturalmente aliena da infingimenti e trabocchetti e proprio per questo facile preda di chi invece con consumata abilità si destreggia fra insinuanti bugie e melliflue proteste di lealtà, sgretolando

landone ogni certezza e vigore. Nei panni dell'onesto Jago si cimenta Eros Pagni, un attore di cui conosciamo la puntuale capacità di cesello e peraltro non nuovo al ruolo, già affrontato in passato, con esiti decisamente diversi. Qui inaspettatamente si produce in una interpretazione riduttivamente annoiata, delineando un traditore di quasi marionettistico appiattimento, a cui sarebbe veramente difficile accordare ogni minimo credito. E il sospetto è che tutto questo sia dovuto a una certa sciattezza registica, incapace di ricordare i diversi interpreti e di restituire sulla scena l'intrinseca potenza della tragedia, che finisce piuttosto per infiacchire in un respiro pedissequo di passiva inattività, dalle cui spire solo le interpreti femminili sembrano uscire senza troppi danni, come incapsulate in una sorta di disancorata e immunizzante leggerezza.

Antonella Melilli

Quattro Regine come Erinni nella tenda di Riccardo III

REGINE, studio sui personaggi femminili dal *Riccardo III* di William Shakespeare. Adattamento e regia di Claudio Morganti. Collaborazione al progetto luci di Simone Fini. Con Elena Bucci, Milena Costanzo, Giulietta De Bernardi, Angela Malfitano, Claudio Morganti. Prod. Armunia Festival (Inequilibrio), Castiglione.

Regine è il risultato di un primo studio di Claudio Morganti sul *Riccardo III* di Shakespeare: nella tenda del re, interpretato dallo stesso regista, si aggirano come Erinni sanguinarie e vendicative le sue donne-regine, talvolta proiezioni dei suoi sensi di colpa e rimorsi, talvolta presenze reali. Al centro dell'opera di Morganti sta l'esaltazione del potere femminile, subdolo e occulto, contrapposto a quello maschile, scoperto e manifesto: l'e-

nergia femminile fa paura perché è sotterranea ma insinuante e irresistibile come una malia. Il fascino del mistero femminile viene affidato alla danza e ai tamburi suonati all'unisono dalle quattro donne. Le attrici, tutte molto brave, formano durante l'azione scenica un coro che muta di continuo e si ispira ai canti femminili del deserto tuareg. Elena Bucci, straordinaria interprete, bellissima e ieratica, autentica vamp, fatale ma anche grottesca, terrificata e demoniaca, pronuncia spesso con veemenza e isterismo la parola "atroce" e lancia maledizioni come una baccante.

La regia di Morganti offre una discreta prova anche se spesso i ritmi scenici accusano lentezza e alcune parti risultano capziose e pesanti. Unico (e incomprensibile) elemento di cattivo gusto in questo bel lavoro è la danza gaglioffa che Morganti, solo in scena, improvvisa a mo' di rituale apotropico percuotendo a tempo, come fosse un tamburo, il proprio torace. *Simona Morgantini*

Per l'Italia e il calcio un'unica grande epopea

GOAL (Tecalabala), il racconto del calcio, testi di S. Benni, O. Soriano, E. Galeano, P. Rossi, M. Serra, V. Sereni, D. Pastorino, N. Hornby, P. Solier. Regia di Giorgio Gallione. Elementi scenici di Lorenza Gioberti. Costumi di Wal Ery. Con Giuseppe Cedema, Giampiero Bianchi, Marco Cavicchioli. Prod. Teatro dell'Archivoltò, Genova.

Il calcio è l'ultima grande epopea dei giorni nostri. Dopo tante ispirazioni cinematografiche, non poteva mancare un testo teatrale dedicato a questo gioco, divenuto ormai un ingombrante elemento della nostra vita. In campo, o meglio, in scena, il regista ha posto un dj preparatore atletico e tre attori che via via diventano tre giocatori, tre tifosi, tre

narratori, tre di noi. Ognuno racconta a suo modo - tra aneddoti, poesie, letture, contributi registrati e filmati dei protagonisti - la storia del nostro Paese, scandita dagli eventi salienti di quella calcistica. Gallione ha impostato una regia neutra, giocata sulla suggestione e sulla nostalgia, con continui riferimenti agli anni Cinquanta e Sessanta, senza tracce di critica o di parodia, ma collocando l'azione in un luogo della memoria e coinvolgendo direttamente lo spettatore, che può così liberare la propria fantasia e richiamare alla mente la propria personale mitologia calcistica. *Franco Garnero*

L'odissea di un venditore dal detersivo all'operetta

VENDITORI, di Edoardo Erba. Regia di Toni Bertorelli. Scene di Fabio Cavalli. Con Stefano Abbati, Toni Bertorelli, Barbara Chiesa, Mauro Mandolini, Marilù Prati, Mario Sala. Prod. Teatro Franco Parenti, Milano, in collaborazione con il Premio "Enrico Maria Salerno".

La commedia di Edoardo Erba, vincitrice della quarta edizione del premio intitolato al nome di Enrico Maria Salerno è lontana, anche

se ugualmente ambientata nello spietato mondo dei rappresentanti di commercio, dalle notazioni drammatico-patetiche di *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller come dal minimalismo provocatorio di *Glengarry Glenn Ross* di David Mamet. Il protagonista e regista Toni Bertorelli ha utilizzato la verticalistica soluzione scenografica di Fabio Cavalli per meglio lasciar intendere la ferrea scala gerarchica che governa un universo impietoso ma soprattutto per accentuare il sottofondo grottesco in cui s'incorniciano le progressive sconfitte del rapace quanto superato Brigo, del suo insensibile capo del personale, addirittura dell'irraggiungibile boss travolto anch'esso dalla stagnazione del mercato. Alle sue disavventure professionali il quarantenne venditore di prodigiosi ammorbidenti presso le catene di distribuzione di una grande città deve aggiungere il personale problema di alcune avvilenti limitazioni delle sue "performance" in camera da letto cui cerca di rimediare con il ricorso a pratiche sado-maso. Già quest'altra digressione lascia intendere che all'autore non tanto preme denunciare gli eccessi delle cosiddette leggi di mercato ma allargare la satira all'intero arco di una società che idolatra il denaro, supervaluta il sesso, calpesta gli autentici valori. Del resto ai vertici della piramide

commerciale non sta il manager più accorto ma il consumatore con le sue scelte contraddittorie e capricciose. Non a caso l'ultima a salire sulla sgangherata utilitaria di Brigo è una donnetta insignificante la cui importanza sta soltanto nel fatto che è un'acquirente-tipo. Ma l'autore di *Venditori* rifugge comunque dai toni tragici e risvolta infine la vicenda ai confini della farsa, ostentando la rivincita del disoccupato Brigo che finalmente riesce a coronare il suo sogno di esibirsi come cantante di operetta. *Gastone Geron*

Con Strauss e i Beatles nella maratona di Sepe

MARATHON, LA CITTÀ DELLA MUSICA, Ideazione e regia di Giancarlo Sepe. Scene di Carlo De Marino. Costumi di Sabrina Chiochio. Musiche di Harmonia Team. Con Nunzia Antonino, Alessandro Baldinotti, Sebastiano Bianco, Roberta Cartocci, Vanessa Compagnucci, Grazia Dammacco, Simone Desiato, Mara Di Maio, Gianluca Enria, Giancarlo Fares, Alessandro Izzo, Francesco Marino, Pietro Montandon, Raffaele Morellato Lampis, Enrico Ottaviano, Pier Luigi Palla, Andrea Pirolli, Gabriela Praticò, Andrea Ronchetti, Giulia Weber. Prod. Comunità Teatrale, Roma.

Non c'è nessun filo narrativo a far da guida al nuovo spettacolo di Giancarlo Sepe: soltanto, nel secondo tempo, un breve intervento di truci militari che, con passi pesanti e sgraziati di temibili automi, vengono a bandir la musica, raggelando la fantasia rutilante della danza in luttuosa tristezza di immobilità e di silenzio. Ma dura poco, perché essi stessi finiranno per cedere, al di là di ogni resistenza, alla coercitiva lusinga delle note, che, quasi clandestinamente, tornano a

Barbara Chiesa e Toni Bertorelli, tra gli interpreti di *Venditori* di Edoardo Erba (foto: Tommaso Lepera).



insinuarsi sul palcoscenico sempre più libere e prepotenti, fino a trascinare tutto e tutti nel rinnovato tripudio di una prorompente vitalità. La mortificante oppressione del potere, così accennata, quasi si riduce a una pausa e un pretesto per introdurre, nell'aerea fragilità di un allestimento rilucente di movimento e di ritmo, il doveroso supporto di un'ossatura ideologica che nella musica, come nei libri bruciati del memorabile *Fahrenheit 451* individua uno strumento di incoercibile libertà espressiva. Mentre il breve inciso si trasforma in uno snodo ulteriore attraverso cui lo spettacolo prosegue e si rinnova sul filo esile di una maratona di danza. E *Marathon, la città della musica*, è infatti il titolo di questa nuova fatica attraverso cui, bandita la parola, Giancarlo Sepe torna alla sua vena più felice, riproponendo, dopo il successo di *E Ballando Ballando*, la verve di una sorta di personale teatro danza che si affida a un uso sapiente delle luci e al filo conduttore di una colonna sonora abilmente commista di valzer di Strauss, di drammatici tanghi o di intramontabili successi di Gershwin, dei Beatles e di Kurt Weill. Sepe si lancia in un gioco inesauribile di immagini di grande suggestione coreografica, guidando gli scatenati ed infaticabili attori nella ricchezza sottilmente ironica di una fantasia colta e raffinata, in cui le suggestioni del teatro di Pina Baush festosamente si fondono con le innumerevoli citazioni cinematografiche, per rinnovarsi nella serrata e spumeggiante leggerezza di una indefettibile coralità. *Antonella Melilli*

Sbiadito il ritratto firmato dalla Nativi

IL DIVINO RITRATTO DI DORIAN GRAY, di Jean Cocteau dal romanzo di Oscar Wilde. Traduzione di Barbara Nativi e Iacopo Manna. Regia di Barbara Nativi. Scene e costumi di Dimitri Milopulos. Luci di

Valerio Pazzi. Musiche originali di Marco Baraldi. Con Silvia Guidi, Giorgio Noè, Silvano Panichi, Sarah Magni. Prod. Laboratorio Nove, Firenze.

Jean Cocteau riscrive per il teatro *Il ritratto di Dorian Gray*. Ma il grande interesse di una creazione di questo genere (riscoperta, pare, fortunatamente in Francia) passa un po' in secondo piano davanti allo spettacolo "così così" del Laboratorio Nove e di Barbara Nativi, insoddisfacente sia per la prova sia per la direzione degli attori. Francamente inspiegabili alcune scelte della regista: che c'entra il giovane attore del gruppo di Ugo Chiti, Giorgio Noè, nella parte - sacrificatissima - di Lord Wotton, cinico, raffinato, impareggiabile *dandy, alter ego* dell'autore? E perché Silvano Panichi, appena uscito - tragicamente - di scena come Basil, l'autore del fatale ritratto (ruolo a cui, peraltro, sembra poco adatto) vi rientra pochi istanti dopo come Alan Campbell? E cosa ha visto la Nativi nella quasi debuttante Sarah Magni del personaggio di Sybil? Discutibile anche l'idea di investire Silvia Guidi del ruolo (dominante molto più che nel romanzo di Wilde) di Dorian Gray, per ulteriore scelta di ambiguità, impegnandola - al di là del necessario *look* androgino - in un'impresa davvero critica e impervia. C'è, però, un versante dell'allestimento che funziona e che convince in pieno: ed è quello visivo, scenografico, segnato da citazioni dei film di Cocteau, visionario e affascinante, irreali, suggestivo, tenebroso come tutto il clima dello spettacolo. Diverse le invenzioni scenografiche sorprendenti e azzeccate, spesso giocate su spostamenti o capovolgimenti dei punti di vista. Bravo Dimitri Milopulos, come sempre. *Francesco Tei*

Alla ricerca del padre dietro un banco di macelleria

TANGO AMERICANO, di Rocco D'Onghia. Regia di Elio De Capitani. Scene e costumi di Carlo Sala. Luci di Nando Frigerio. Musiche a cura di Renato Rinaldi. Con Cristina Crippa, Elena Russo, Alessandro Quattro, Giancarlo Previali, Giuliano Amatucci. Prod. Teatridithalla, Milano.

Una storia intrigante, ambientata in una macelleria all'ingrosso, in cui si alterna il mondo maschile e diurno dei macellai a quello notturno e femminile popolato dai racconti e dai ricordi di Nina, proprietaria della macelleria, e della figlia Enrica. Unico testimone delle loro confidenze e lo narrante di tutta la vicenda è il garzone Vittorino, «umile custode e silenzioso depositario» del loro bisbigliare notturno. Su richiesta insistente di Enrica, alla ricerca del padre mai conosciuto ma così tanto amato, tra materassi-quarti di buie e un sottofondo inquietante di mosche carnarie, madre e figlia cominciano a tessere la tela dei ricordi. E così, attraverso le fantasie pregnanti di Enrica, inizia a prendere forma la figura di un uomo «abitato, dominato da presenze inquietanti, terrorizzato dal maledetto pensiero dell'esistere», quell'uomo che «possedeva un grande talento, soprattutto per l'infelicità», la stessa infelicità che gli aveva permesso di scrivere quel Tango che tanto piaceva a tutti in macelleria, quella «musica dolorosa che ci ricorda che siamo in esilio, che siamo soli e che non possiamo parlare con nessuno, che siamo disperati». Così la madre la lascia parlare, a volte le domanda qualcosa, le racconta qualche episodio, ma soprattutto tace; il viaggio di Enrica verso il padre non l'ha condotta alla verità ma ugualmente a lui, forse perché «chi ha pratica della carne ce l'ha anche della morte», ed Enrica ha sempre avuto una particolare attrazione nel curiosare dentro le

bestie uccise. La ricerca della verità procede a ritmo incalzante, con cambi di scena a vista e un carrello mobile che attraversa la scena e scompare dietro le quinte, portando ogni volta nuovi elementi, nuovi indizi e rimettendo in gioco le certezze acquisite. Come due "narratori concorrenti" le due donne si confrontano e si scontrano, svelando e tacendo le loro verità, finché solo il colpo di scena finale rivela quel padre, ucciso da «tetri e strazianti pensieri», ancora presente nella vita di Nina. Sangue e follia. Tra il rosso del sangue della macelleria, uno sfondo che sa di manicomio: un letto in metallo, una camicia di forza, e, nelle parole di Enrica, la reclusione del padre in manicomio: sofferenza e solitudine.

Maria Chiara Italia

Cinque uomini per Ruth donna libera di Pinter

IL RITORNO A CASA, di Harold Pinter. Traduzione di Alessandra Serra. Regia di Guido De Monticelli. Scena e costumi di Enrico Job. Luci di Guido Mariani. Con Paolo Bonacelli, David Sebastì, Cesare Sallu, Carlo Caprioli, Gabriele Calindri, Ivana Monti. Prod. Teatro di Sardegna.

In un lontano incontro con l'americano Mel Gussow, Harold Pinter affermava che Ruth, unico personaggio femminile del suo *Ritorno a casa*, è la donna più libera che egli abbia mai descritto. Ma nel recente allestimento, curato da Guido De Monticelli per il Teatro di Sardegna, questa fondamentale indipendenza di spirito non emerge affatto. E appare anzi imprigionata in una sorta di inerzia meccanica da automa, che la costringe, al di là di ogni alito vitale, in un'esteriorità staticamente codificata di sibillina pesantezza. Di fronte a cui la seduttività stessa della donna, evocata dal testo col suo passato da modella e la particolare eleganza, finisce per suscitare il disagio di un'evidente e

un po' grottesca discordanza. Del resto la passività che grava principalmente sul personaggio di Ruth, ma non solo, sembra costituire il limite di questo spettacolo che peraltro appare formalmente accurato. E che nell'impronta scenografica di Enrico Job richiama istintivamente alla memoria un altro, ben più pregnante allestimento del Teatro di Sardegna, che sempre di Pinter aveva messo in scena *Terra di Nessuno*, splendidamente diretto dallo stesso De Monticelli e superbamente interpretato da Massimo De Francovich e Paolo Bonacelli. Che ritroviamo anche qui nella parte di un vecchio un po' ciabattone, di facile sentimentalismo e di crudele insensibilità. E in fondo repellente, come tutta questa terribile famiglia, davvero assai particolare, dove ogni valore, dall'amore al rispetto, si esaurisce in indifferenza di vuote enunciazioni, subito contraddette dal più laido e cristallino cinismo. E che al ritorno del figlio Teddy, allontanatosi da tempo per un suo personale percorso di studioso e sempre più ricacciato in una sorta di appartata impassibilità, torna ad offrire il perpetuarsi dal passato al presente di una insensibilità rozza, ottusa ed egoista, che sembra snodarsi su una naturalezza di animalesca primordialità. La cui laidezza priva di scrupoli non sembra peraltro scandalizzare la moglie di Teddy, lodata dall'inizio per la sua esemplarità di madre, ma subito pronta ad accettare, in piena libertà di scelta, di essere la donna di tutti, sul marciapiede e in casa. Non c'è alcuna plausibilità, né bisogna cercarla, in questo testo difficile, eversivo e in fondo assai crudele. E tuttavia esso richiede una grande sensibilità interpretativa, capace di sviscerarne il fascino amaro e sconcertante. Ma che qui sembra limitarsi in generale a un registro povero di piatta dignità, finendo per indurre nel pubblico il senso di una fastidiosa lentezza.

Antonella Melilli

Una grigia messinscena per due coppie al massacro

CHI HA PAURA DI VIRGINIA WOOLF?, di Edward Albee. Traduzione, adattamento e regia di Marco Mattolini. Scene e costumi di Paolo Bernardi. Musiche originali di Lucio Gregoretti. Disegno luci di Alberto Trabucco. Con Flavio Bucci, Athina Cenci, Massimo Lello, Nicoletta Della Corte. Prod. Arte della Commedia, Roma.

Confrontarsi con le realizzazioni cinematografiche e teatrali del famoso testo di Albee è certamente un'operazione coraggiosa, così come è arduo sganciarsi dal ricordo di quelle versioni, soprattutto di quella con Elizabeth Taylor e Richard Burton. La riduzione operata da Mattolini cerca di distaccarsi completamente da ciò che è stato realizzato in passato. Il regista, che ha curato anche l'adattamento dell'opera, piglia con forza il tasto del sarcasmo e stringe al massimo il ritmo dei già serrati dialoghi tra le due coppie che, nel giro di una notte, giocano al massacro, rivelando gioie, ma soprattutto dolori di una vita quotidiana che si snoda tra piccoli e grandi drammi. Fino ad arrivare ad un'alba che svela "l'inganno": forse è stato solo un gioco che aiuta a sopravvivere in una situazione che altrimenti non si riuscirebbe a sopportare. Ma più che tratteggiare la psicologia dei personaggi, più che giocare sulle doti interpretative degli attori (non sfruttato adeguatamente il potenziale della Cenci, sempre troppo sopra le righe Bucci), l'intenzione registica sembra esprimersi maggiormente attraverso le scene, grigie come la vita dei protagonisti, e le luci che sottolineano i momenti del dramma in maniera più incisiva rispetto ai movimenti scenici che risultano troppo studiati. Insomma, il potenziale tragico e grottesco dell'opera non riesce ad emergere adeguatamente e le interessanti premesse di una diversa lettura del testo non trovano piena resa sulla scena.

Paola Abenavoli



Che *tragedia* un finto Bardo alla corte di Mastelloni

Leopoldo Mastelloni e Sandra Milo sono Elisabetta I e la principessa Margaret in *Una tragedia reale*, regia di Patroni Griffi (foto: Tommaso Lepera).

UNA TRAGEDIA REALE, di Giuseppe Patroni Griffi. Regia di Giuseppe Patroni Griffi. Scene e costumi di Aldo Terlizzi. Con Leopoldo Mastelloni, Antonella Morea, Pierluigi Misasi, Alfonso Liguori, Dario Costa, Maria Cristina Russo e la partecipazione di Sandra Milo. Prod. Teatro e società di Pietro Mezzasomma, Roma.

A furia di dar di gomito agli spettatori, gli dev'essere venuto il gomito della lavandaia. Ecco che cos'è successo, già, non può che essere andata così: metti una sera a cena, lo scrittore e regista, che qualcuno ha soprannominato Patroni Griffi per la *grandeur* con cui ha partecipato alla rinascita della nazione teatrale, ha avuto un'intuizione. Nell'era post comunista, dev'essersi detto, la cuoca leninista che va al potere

è una Regina. Insomma, dev'essersi ancora detto, o aver detto ai commensali, la commistione tra tono alto e tono basso, tra *gossip* e *stream of consciousness*, confessione e lazzo, attualità e mitologia, non c'è anche in Shakespeare? E qui è capitato 'nu guajo. Il dottor Patroni Griffi, travolto dall'entusiasmo, s'è alzato di scatto, è scivolato e ha battuto il capo. Niente di grave, solo che da quel momento ha cominciato a crederci davvero il Bardo. E l'ha citato ripetutamente nel suo copione con la strizzatina d'occhio di chi si autocritica. E giù olio di gomito alla tastiera del testo a cercare nodi drammaturgici che collegassero un basso napoletano a Buckingham Palace. Perché, amici, il tema affrontato, con una sfrontatezza che sarebbe poi risultata imbarazzata, oltre che imba-

zzante, di *Una tragedia reale* è la tragica realtà della morte di Lady Diana e le reazioni di *Queen Elisabeth*. Nientepopodimeno che, avrebbe detto il compianto Mario Riva. Ed eccoci in sala ad assistere al debutto di questa trovata. Che ci si aspetta, visto e considerato che protagonista, nei panni della Sovrana, c'è Leopoldo Mastelloni? *Something wild*: qualcosa di scatenato. Una *Queen* trasformata in *Drag Queen*, magari. Ma il già citato olio di gomito non ha lubrificato i lugubri e un po' lubrichi ingranaggi della scrittura, che si prodiga fino al già citato gomito della lavandaia a lanciare ammicchi come palle lunghe nella metà campo degli spettatori di una partita "stregata", con la battuta che non va mai in rete. Mastelloni esita tra compostezza e gag, cercando di coniugare il tragi-

co spunto della notizia dell'incidente al pilone 13 dell'Alma con tirate sui laburisti, chiamati socialisti per dare alla platea milanese, fresca di memoria craxiana, una sensazione di satira. Eppure poteva essere grande la prova di una drammaturgia contemporanea alle prese con l'attualità di costume. Quale *speed ball* avrebbe sparato con un simile materiale un Arbasino in vena. Le sue "casalinghe di Voghera" in poltrona cominciano a tossire: ah, brutto segno. Poi si illumina un angolo della scena e dall'Adè degli indimenticabili dimenticati viene evocata Sandra Milo, nel ruolo della sorella ninfomane di Sua Maestà. La tragedia si fa reale, Sandra si sottopone a un *auto da fé* da rivoluzione culturale (?) cinese, esibisce il suo personaggio come se fosse costretta dalle guardie rosse ad espiare il suo passato. A sostegno dei due, validi e meno validi caratteristi, dalla dama di compagnia Molly (Molly Bloom?) a "Little" Tony Blair, si prodigano a portare in porto un primo atto disastroso. E il secondo non ribalta l'effetto del primo. Si cerca di mirare più in alto, dando a Mastelloni l'opportunità di descrivere barocche malinconie regali di una principessa passata dai balocchi alle responsabilità dinastiche. Ma quel che resta nell'occhio, nell'orecchio, nella memoria dello spettatore è il nudo di Carlo del primo tempo.

Il signor Jarry ha reso immortale *Ubu Roi* e *Mère Ubu*, parodiando il *Macbeth*, così come, negli anni Sessanta, il teatro della protesta negli Stati Uniti, presentava *Lbj*, il presidente post kennediano Johnson e la consorte Lady Bird come l'efferata coppia shakespeariana. E che dire del *Macbetto* e dell'*Ambaleto* testoriani, sul piano linguistico? Qui una tragedia reale trasformata in farsa resta tragicamente inutile, con Leopoldo Mastelloni esibito come Diego Armando Maradona in un film di

Neri Parenti. Spiace che la tensione e l'inequivocabile aria di flop abbiano portato l'influenzato Leopoldo della prima milanese a un malessere dopo i ringraziamenti. Però, che ce ne facciamo di questo *trash*? Dovremmo ridere a sentir definire Al Fayed, già penalizzato dal *nickname* Dodi, *O' Marucchino*? Gli estremi giuridici di reato d'oltraggio a Capo di Stato estero forse si configurano, forse no e mai, comunque, s'invochino censure, che non siano quelle del buon gusto. O del cattivo gusto. Ma cattivo davvero. *Fabrizio Caleffi*

Uno Svevo "da camera" tra vita e letteratura

CARO BON BON, da Italo Svevo. Regia di Marco Sciaccaluga. Musiche a cura di Paolo Terni. Con Massimo De Francovich. Prod. Compagnia Teatro Carcano, Milano.

Potrebbe essere una buona introduzione per quelle scolaresche che si accingono ad avvicinarsi a Italo Svevo, magari in vista dell'esame di maturità, la messinscena che Massimo De Francovich va proponendo con la regia di Marco Sciaccaluga, sotto l'egida di Giulio Bosetti, legato allo scrittore triestino da lunga frequentazione.

Caro Bon Bon è il titolo dello spettacolo "da camera" basato sulle lettere (il cui *incipit* è appunto «Caro Bon Bon») che Ettore Schmitz, vero nome di Svevo, indirizzò alla moglie Livia tra il 1895 e il 1907. Attore e regista hanno deciso di integrare tale epistolario con brani tratti da *Pagine sparse* e dal *Diario*; in tal modo la biografia di Italo Svevo viene a fondersi e a confondersi, aspetto peraltro noto del suo scrivere, con i personaggi creati dalla sua fantasia letteraria. Ecco che l'ultima sigaretta di Zeno Cosini diviene quella di Ettore; ecco sovrapporsi la suocera di

Svevo alla signora Malfenti; l'ingresso nella ditta Veneziani avvicina lo scrittore a Zeno, mentre la sua casalinghitudine lo rende un *alter ego* del protagonista di *Senilità*.

Massimo De Francovich, in impeccabile *smoking*, passando da un leggio all'altro (unico elemento scenografico), declama l'epistolario di Svevo e conduce lo spettatore a scrutare i risvolti personali della vita di Ettore/Italo Schmitz/Svevo. *Pierachille Dolfini*

Sul palco recita il Living e in platea si comprano azioni

CAPITAL CHANGES (*Il complesso capitale*), di Hanon Reznikov. Regia di Judith Malina. Musiche di Pietro Pirelli. Luci di Gary Brackett. Con Johnson Antony, Gary Brackett, Elena Dragonetti, Elio Gimbo, Jerry Goralnick, Judith Malina, Cathérine Marchadon, Maria Nora, Craig Peritz, Hanon Reznikov, Judi Rymer, Stephan Schulberg, Christian Vollmer. Prod. Cento Living Europa - Comune di Rocchetta Ligure - Provincia di Alessandria - Fondazione Pontedera Teatro.

Al grido di «Comprate le mie azioni» le luci si accendono e in sala si aprono le contrattazioni. Quanto vale l'imperatrice della Cina? E quanto invece lo schiavo maya degli Aztechi? E le azioni del mercante russo, che diverrà in seguito ambasciatore della Cina, varranno di più di quelle del banchiere Matteo Doria, instancabile genovese in giro per il mondo a caccia d'affari? La provocazione delle scommesse infuoca le contrattazioni aperte simbolicamente sul futuro del capitalismo e molto più prosaicamente fra gli spettatori e i tredici protagonisti dello spettacolo le cui storie si dipanano per quattro secoli, dal Quattrocento all'Ottocento, tutta la storia del capitalismo mondiale. Questa volta il gesto polemico del gruppo anarchico e cosmopolita del Living si scaglia contro la matrice



Un attore del Living durante lo spettacolo *Capital changes*.

intrinsecamente perversa del sistema capitalistico così enunciata da Hanon Reznikov: «Il capitalismo è un sistema in cui nessuno può vincere o guadagnare se qualcun altro non perde o si impoverisce». È questo il messaggio lanciato dallo storico gruppo newyorkese, è questa la grande sfida su cui si apre il nuovo millennio. In *Capital changes*, presentato in prima europea al Teatro di via Manzoni di Pontedera, assistiamo alla ascesa economica dei tredici personaggi attraverso la cronaca delle loro vicende e degli intrecci dei loro traffici internazionali, secondo una ricostruzione ispirata agli studi dello storico Fernand Braudel. Sorprendente è l'invenzione a cui il

Living, che predilige il coinvolgimento diretto degli spettatori, sottopone la platea: accade qui che delle azioni vengano vendute dai tredici personaggi agli spettatori in trattative improvvisate e che gli spettatori stessi paghino con soldi veri. L'azione si svolge in maniera corale, secondo la linea della fisicità di gruppo portata avanti da Judith Malina leader assoluta dopo la scomparsa di Julian Beck, che firma la regia di *Capital changes* e interpreta un'affarista ebraico, affiancata, come accade ormai da alcune stagioni, dal bravo Hanon Reznikov, drammaturgo e attore. Tutto l'ensemble si trasforma in una industria tessile, in una piramide maya, in una tribù africana, in una splendida immagine di nave mercantile che solca gli oceani e che strappa applausi. Alla fine la sorpresa: in Borsa spiega Reznikov, non vince chi ha di più ma chi si dà maggiormente da fare nelle contrattazioni. Così anche gli spettatori che avevano puntato sul capitalista più ricco hanno perso qualche spicciolo, ma hanno imparato l'amara

lezione. Meno male che a teatro è solo un gioco. *Renzia D'Inca*

I coniugi Curie amanti radioattivi

AMORE E CHIMICA, di Jean-Noël Fenwick. Regia di Silvio Giordani. Scene di Leonardo Conte e Alessandra Panconi. Costumi di Lia Aiello. Con Pamela Villosi, Pietro Longhi, Gabriella Silvestri, Mario Di Franco, Carlo Ettore, Franco Barbero. Prod. Cooperativa Teatro Artigiano, Roma.

Diventando direttore artistico del Piccolo Teatro di Milano, Luca Ronconi ha dichiarato che tra i suoi

intenti programmatici c'è quello di affidare ad alcuni scienziati la scrittura di testi teatrali da mettere in scena, per poter portare avanti, dalle tavole del palcoscenico il dibattito scientifico. In attesa di tale avvenimento ci si può accostare ad un testo come *Amore e chimica* di Jean-Noël Fenwick, che non è uno scienziato, ma ha una scrittura abbastanza fluida da rendere godibile una storia come quella della polacca (poi naturalizzata francese) Maria Skłodowska e di suo marito Pierre Curie, da cui prenderà il cognome che la consegnerà alla storia quale due volte premio Nobel per la Fisica e per la Chimica. La vicenda accademica dei coniugi Curie si intreccia alla vita di tutti i giorni: la fortuita scoperta della radioattività, la fatica per estrarre il Radio dalla pechblenda vanno di pari passo con l'innamoramento e la gioia della maternità. La penna di Fenwick riesce a rendere con semplicità e con ironia il lato umano dei due scienziati, amanti del teatro e della musica, teneri nel loro rapporto al punto di festeggiare la seconda scoperta con una notte d'amore sui sacchi di pechblenda. Nei panni della scienziata si cala con bella spontaneità Pamela Villosi: malinconica e burbera nella prima parte, grazie all'amore riesce a trasformare la sua Marie in una dolce, ma risoluta donna, arrivando a sognare (preveggenza del futuro) il giorno in cui le sarà assegnato il premio Nobel. Accanto a lei, ad assecondarne le acrobazie tra alambicchi e polveri, troviamo un disciplinato Pietro Longhi. Il resto del cast arriva alla passerella finale senza infamia e senza lode, fatta eccezione per Gabriella Silvestri, che riesce a strappare al generoso pubblico qualche applauso a scena aperta. Nella ben curata scenografia la regia, tradizionalissima, di Silvio Giordani alterna momenti divertenti ad altri in cui si fa sentire la stanchezza di un testo non brillante rispetto alle potenzialità espressive della parola. *Pierachille Dolfini*

È quasi un cabaret il *Porcile* di Nordey

PORCHERIE (PORCILE), di Pier Paolo Pasolini. Traduzione francese di Alberte Spinette. Regia di Stanislas Nordey. Costumi di Raoul Fernandez. Luci di Philippe Berthomé. Con Marie Cariés, Michel Demierre, Olivier Dupuy, Raoul Fernandez, Eric Laguigné, Gilles Lefevre, Denis Mathieu, Stanislas Nordey, Yves Ruellan. Prod. Théâtre Gérard Philipe, Saint-Denis.

Sorpres: in Francia, a Saint-Denis alle porte di Parigi, c'è un regista - per di più giovane - che si è specializzato nel teatro di Pasolini (da noi evitato e discusso con vivace spirito polemico). Lui è Stanislas Nordey portato in Italia dal Festival Intercity-Parigi con il suo *Porcile*, dove recita anche riservandosi il ruolo del "cattivo" Herdhitze. Una parte che in questa edizione assume un risalto particolare.

Teatro puro di parola, di idea e di dibattito, in questo Pasolini "francese": e come potrebbe essere altrimenti, con un testo come *Porcile*? Nordey ci mette, in più, qualche invenzione scenica ironica e interessante, di gusto cabarettistico, oltre alla scelta - singolare ma affascinante - di una gestualità particolare e come pacata, rituale, che scandisce il ritmo e che ricorda, sempre o quasi, l'atto del cucire o del ricamare. Tra straniamento visibile e interiorità sentita ed intensa, gli attori se la cavano tutti con grande sicurezza e decoro, anche se Nordey regista sembra presupporre in loro (a cominciare da due protagonisti Dupuy e Cariés, Julian e Ida) una statura e uno spessore di interpreti superiori a quello che effettivamente hanno. Comunque, lo spettacolo di gran lunga migliore di tutto il Festival Intercity-Parigi anno secondo. Ma per la manifestazione fiorentina urgono correttivi e ripensamenti. *Francesco Tei*

L'utopia concreta del principe Adriano

di Ugo Ronfani

ADRIANO OLIVETTI, di Laura Curino e Gabriele Vacis. Regia di Gabriele Vacis. Scenografia di Lucio Diana. Scenofonia e luci di Roberto Tarasco. Con Laura Curino, Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni. Prod. Laboratorio Teatro Settimo in collaborazione con Città di Ivrea, Provincia di Torino, Regione Piemonte.

«D al mare morto dell'indifferenza» (parole di Laura Curino) è tornata nella memoria degli italiani la figura di Adriano Olivetti. E di un progetto, quello di Comunità che è stato nel dopoguerra il sogno di una coabitazione possibile fra capitalismo e socialismo e che, dopo un difficile dibattito negli anni della guerra fredda, conserva per taluni il fascino di un paradiso perduto della pace sociale. Il paradiso perduto era a Ivrea, oggi capitale mancata dell'informatica, che in un tempo neppure tanto lontano un ingegnere barbuto Mosè allievo di Galileo Ferraris al Politecnico di Torino, aveva trasformato da plaga agricola, risonante dei campanacci delle greggi, in roccaforte della nuova industria. Un destino scandito dai ticchettii della prima macchina da scrivere italiana, la M1. L'ingegner Camillo la presentò all'Esposizione Universale di Torino del 1911. Siccome non era ancora a punto chiese ai suoi operai di finirla direttamente nel padiglione dov'era esposta, con le loro mani ancora abituate alla vanga: e così, fra l'altro, inventò la body art più di mezzo secolo prima di Beuys e Rainer. (Detto fra parentesi, anche Laura Curino e le sue due compagne di scena del Teatro Settimo, Mariella Fabbris e Lucilla Giagnoni, fanno della body art: le mani, i corpi, le voci delle tre attrici che scompaiono e ricompongono, nel cantiere della memoria, il "meccano" di Comunità, l'«utopia concreta» - così la definisce l'autrice - di Adriano Olivetti attraverso i documenti e le testimonianze di una memoria collettiva, quella dell'Italia del dopoguerra, ma anche i ricordi più diretti, emozioni, rimpianti, che vengono direttamente dalle genti del Canavesano). Intorno a Comunità e al suo fondatore - principe (la definizione si addice ad Adriano Olivetti, che volle fare della fabbrica una realtà umanistica, con una corte rinascimentale di inventori e di artisti) ci sono oggi due tesi. Chi considera che il progetto olivettiano fosse condannato fin dalle origini ad essere utopico; e chi sostiene che in esso ci fossero i semi di una crescita umana e civile del Paese destinati, se in terreno fecondo, a fruttificare anche oggi. Una cosa, comunque, sembra certa: il progetto di Adriano si rivolgeva a un'altra Italia: quella della guerra fredda, delle lacerazioni di classe, delle sintesi (o dei compromessi) impossibili. Le sinistre e i sindacati, ai quali Olivetti propose la socializzazione della fabbrica, non potevano consentire: preparavano la rivoluzione. Mentre per il capitalismo postbellico un industriale come lui era l'ostaggio, o il complice, dei comunisti. Restano, sicuramente, le tensioni ideali di quegli anni, su cui si stanno interrogando, ignari ma curiosi, i giovani che vanno allo spettacolo. E il "santino laico" su Adriano che Laura Curino ci propone - tra affetto e ironia, quasi che intorno all'industriale-principe fossero tomate le "Figurine" del Faldella - se ai politici dice poco, aiuta i giovani, forse, a continuare a sognare. ■

Biennale

L'uomo e il manichino tra le assi del Radeau

ORPHEON, drammaturgia, regia e scenografia di François Tanguy. Con Frode Bjørnstad, Laurence Chable, Jean-Louis Coulloc'h, Katja Fleig, Erik Gerken, Muriel Hélayr, Pierre Martin, Karin Pierre. Prod. Théâtre du Radeau, Les Mans, in collaborazione con Théâtre National de Bretagne, Rennes.

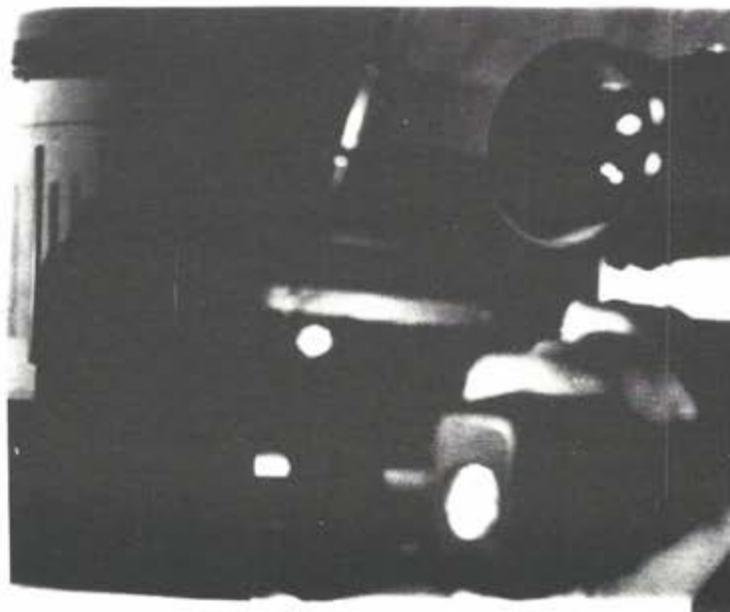
È un teatro concretissimo e mentale, quello di François Tanguy. Un grande capannone accoglie gli spettatori: la scena è ingombra di tavoli da lavoro e pannelli di compensato, una grande falegnameria o tappezzeria immersa in una luce diffusa proveniente dall'esterno. Si animerà di suoni e figure, di stridii e di clangori circensi, come di delicate melodie, di fantocci e di attori imbiaccati che, come marionette, lanciano straziati segnali di un mondo interiore minacciato continuamente dall'inconsistenza. Radeau vuol dire zattera: e in *Orphéon*, come nei precedenti lavori della compagnia, sembra di vedere accatastati in un luogo metafisico lacerti doloranti della nostra civiltà, alla deriva verso una impossibile salvezza. Tranci di teatro, di sapienza esoterica, di poesia, in un testo composto di Kafka, Pirandello, Shakespeare, Blake, Blanqui, Kleist, di frammenti orfici, chiuso da un dialogo nietzschiano fra Zarathustra e un mentitore, commediante, incantatore, che non ha voluto altro «che scherzare», che «ha raccolto la nausea come unica verità». Una ricerca di autenticità, di necessità attraverso l'apparenza si rivela questo spettacolo, in cui l'atto del vedere viene messo in scena in continuazione con attori che fanno da spettatori, con una costruzione sorprendente dell'inquadratura del personaggio nello spazio, ritagliato, compresso, dilatato. L'uomo e il manichino si confrontano e si confondono, in una metamorfosi che si sviluppa fra luci da lavoro e bui repentini. Attraverso l'astrazione grottesca estrema si assume decisamente la finzione per squartare le carni all'apparenza, verso un bisogno di verità attinta sotto le visioni, come in un «To be or not to be» duro, nel buio totale, o nella trance di Penthesilea regolata da carezze di mano amica. Questo straordinario spettacolo, presentato lo scorso autunno alla Biennale Teatro di Venezia, è stato incastonato in un vero e proprio accampamento circense e di ricerca, spazio di incontro fra realtà artistiche diverse. Il Radeau ha lavorato anche con giovani teatranti italiani; si è rappresentato *Coude à coude* del Petit Théâtre Baraque. Ma l'altro evento è stato il cabaret della Volière Dromesko, uno spettacolo ironico e conturbante ambientato in una baracca di legno molto *cave* francese. Una serata fra canzoni, vino, zuppa, piccoli burattini, meravigliosi marabù e razzolanti galline. Un ritmo conviviale che, rotto da accelerazioni surreali e da squarci poetici, all'improvviso rivela un mondo sull'orlo della rottura, minacciato da piccole catastrofi incombenti, dove la morte sta sulle spalle di una vita che non sa rinunciare ai suoi morbidi piaceri. Massimo Marino

Quattro giovani gruppi alla stazione frigorifera

PROTOTIPO, evento in cinque tempi composto da: *Storia infelice di due amanti* e *Romeo e Giulietta*, di e con Fanny & Alexander; *Improbabili previsioni del tempo*, di e con M.A.S.Q.U.E.; *L'occhio belva*, di e con Motus; *Si prega di non discutere di Casa di Bambola*, di e con Teatrino Clandestino. Prod. Interzona, Verona.

Nella ex stazione frigorifera di Verona, un grande spazio di archeologia industriale trasformato nel centro multiculturale Interzona, sono nati negli anni scorsi alcuni fra i più significativi spettacoli della nuova ondata teatrale anni '90. Nei suoi magazzini, sale, corridoi di scorrimento merci quattro gruppi protagonisti di quel movimento si sono ritrovati per disegnare un evento comune, in collaborazione con la Biennale Teatro di Venezia. Comune non nel senso di intersezioni nel lavoro dei gruppi, ma di creazione di un percorso di svariate ore per lo spettatore, trasportato in mondi espressivi diversi ma che presentano analogie per alcune concezioni o procedimenti. Affine è il proposito di far vivere l'evento in stretta relazione con uno spazio singolare, lontanissimo da quello della sala all'italiana. Così è nato questo teatro, e altrove spesso soffre di limitazioni

Un'immagine de
L'occhio belva:
remake di Motus.



creative. Gli spettacoli non raccontano alcuna storia, e spesso neppure mettono in scena un conflitto che va a svilupparsi nel tempo. Il duro reagente agli attori è principalmente lo spazio, da agitare accumulando visioni e ossessioni culturali, suoni, citazioni, bui e luci. L'omaggio beckettiano di Motus si sviluppa, nella luce metallica di vecchie celle frigorifere ricoperte di alluminio, con azioni misurate con l'occhio implacabile di una videocamera che immagazzina visioni e geometriche figurazioni. Lo spazio viene sdoppiato in due momenti da Fanny & Alexander, nel cimiteriale retropalco di un *Romeo e Giulietta* che verrà offerto, nel rovescio, in pasto agli spettatori come pista sonora emotiva e squarci di azione nel buio. Teatrino Clandestino legge in modo originale e penetrante alcuni momenti nodali di *Casa di bambola* scindendo l'azione dal vivo, su uno sfondo lontano che a poco a poco si avvicina, da un primissimo piano cinematografico di volti e mani che si ricercano fuori sincrono. Masque si interroga sulla dimensione dello spazio del tempo perdendosi negli enunciati scientifici. Lo spazio è un muro contro il quale lanciare l'opera, per incidere un segnale, per sbrecciare una ferita. Che qui, però, in molti casi non si apre, mostrando solo il nitore di un esercizio di stile. *Massimo Marino*

Per il suo primo Goldoni la Shammah sceglie Tedeschi

SIOR TODERO BRONTOLON, di Carlo Goldoni. Regia di Andrée Ruth Shammah. Scene di Alessandro Camera. Costumi di Chiara Boni. Con Gianrico Tedeschi, Stefania Felicioli, Corrado Tedeschi, Virgilio Zernitz, Silvana Gasparini, Tommaso Banfi, Marta Comerio, Milvia Marigliano, Alessandro Quattro, Miro Landoni. Prod. Estate teatrale veronese, Teatro Franco Parenti e Teatro degli Incamminati, Milano.

Per la prima volta tentata da un testo goldoniano, Andrée Ruth Shammah ha voluto quale protagonista di questo *Sior Todero brontolon* Gianrico Tedeschi, a sua volta senza precedenti come protagonista del Veneziano, al di là delle

giovani partecipazioni a *La vedova scaltra* e all'*Arlecchino servitore di due padroni* con la regia di Giorgio Strehler. A dispetto degli ultimi "serenissimi" che non tollerano *el dolce lenguazo* in bocca dei non veneziani, il milanese verace Gianrico Tedeschi ha mostrato un possesso esemplare dei toni, degli accenti, delle cadenze della terza lingua delle nostre scene (assieme al toscano e al napoletano) ma soprattutto la capacità di compenetrarsi appieno nel ritratto dell'arido, avaro, scostante "sior Todero". In una delle sue ultime commedie scritte per il San Luca dei Vendramin, alla vigilia del viaggio senza ritorno a Parigi, Goldoni lancia un ennesimo strale contro l'istituto patriarcale per esaltare una volta di più il buon senso e le risorse fantasiose dell'ancora conculcato universo femminile.

Se Tedeschi riesce a prodigiosamente conservare un barlume di autoironia al suo campione di egocentrismo, i veri coprotagonisti della gran commedia non sono certo il timido e allocco figlio Pellegrino, gustosamente impersonato da Corrado Tedeschi, men che meno il dabbene quanto sostanzialmente emarginato Meneghetto (Alessandro Quattro) o il disonesto fattore Desiderio ben tratteggiato da Virgilio Zernitz. A pretendere ruoli decisivi è innanzi tutto l'inarrendevole Marcolina dipinta a tinte rutilanti da un'impagabile Stefania Felicioli, ma anche l'altrettanto intestardita Fortunata cui dà smalto una trascendente Milvia Marigliano. Senza contare la rivale dell'"acqua cheta" Zanetta (Silvana Gasparini) e lo spiritaccio della servetta Cecilia (Marta Comerio) alla fine accasatasi con il lietamente disponibile Nicoletto (Tommaso Banfi). C'è insomma gloria per tutti sotto le insegne di "paron Carlo" quando gli si concede piena fiducia e non lo si pretende a pretesto per opinabili quanto sovvertitrici ambizioni registiche. *Gastone Geron*

Musica e blatte in libertà nell'apocalisse di Benni

CONCERTO APOCALITTICO PER GRILLI, MARGHERITE, BLATTA E ORCHESTRA, di Stefano Benni e Luca Francesconi. Prologo ed epilogo di Ennio Morricone. Direzione musicale di Enrico Morocchini. Scene e

costumi di Elisabetta Gabbioneta. Con Ensemble Musica d'oggi, Kammerton Vocal Ensemble, Antonio Albanese. Prod. Teatro dell'Archivolto, Genova.

Creazione nazionale di un'opera indubbiamente buffa, ma di costruzione colta e raffinata. La concezione degli autori ha davanti diver-



si esempi novecenteschi, da Stravinskij a Britten e a Prokofiev. Il noto interprete di Alex ed Epifanio, performance dal neorealismo un po' surreale, aderisce con grande convinzione ed efficacia all'impegnativa partitura. L'andamento è strutturato in *ouvertures*, *suites* e interventi vocali, la cui musicalità deriva dalla fusione. Si tratta più di un'azione composita che di un racconto; e anche l'aspetto visivo contribuisce alla coerenza fra musica e parola, ritmo ed emozione. Entra Albanese, nel ruolo della Blatta, nero personaggio in frac e corpetto a scaglie, a rappresentare il popolo degli insetti. Il testo di Benni dispiega spunti aforistici e deflagranti.

Non mancano i sapienti ammiccamenti al pubblico e all'orchestra, resi tutti protagonisti di un evento fantasioso e inquietante. Ma il clima profetico, cordialmente caustico e stravolto (accostamenti stridenti di sensi e sonorità, che ben s'accordano ai contrappunti orchestrali) trova registri ora vibranti ora quasi elegiache intonazioni. La visione apocalittica procede in crescendo, per placarsi nel finale in imprevisto armistizio. Si fa largo il sogno per cui quel mondo infimo ma quantitativamente spropositato assuma il governo del mondo.

La musica, nella brillantezza ironica della direzione, svolge ruolo di introduzione o contrappunto, sfruttando le onomatopée, con richiami dal corno al fagotto, dal contrabbasso al trombone. Il quartetto vocale agisce da Coro, riprendendo il tema, variandone le immagini salienti.

Qualcosa di stralunato, ma di affascinante e fantasioso, come le margherite e le farfalle a cui rinvia l'immaginazione, o l'accostamento dei costumi animali al comportamento umano, o le bibliche invasioni, conquista il palcoscenico. *Gianni Poli*

Genova

Le trasgressioni di Copi provocano la Tosse

DONNE, SANTI, CHECCHE, TEATRANTI E CORIBANTI (*E Dio creò la donna*, di Tonino Conte, *Il Pollo e la sua mamma e L'omosessuale o la difficoltà di esprimersi*, di Copi). Regia di Tonino Conte. Scene e costumi di Guido Fiorato. Con Pietro Fabbrì, Rita Falcone, Lisa Galantini, Carla Peirolero, Mariella Speranza, Simona Guarino, Cecilia Vecchio, Consuelo Barilari, Margherita Cazzuffi, Marta Salaroli. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

Lo spettacolo di Conte, un omaggio antologico al drammaturgo e al disegnatore Copi, si apre con *E Dio creò la donna*, un collage ispirato all'ossessione sessuale dell'autore. In sequenze sovraccariche di citazioni e digressioni ironiche e satireggianti si

mostra un gruppo di donne che, rovesciando la tradizione biblica, creano il "loro" uomo, impastandolo nella farina. Segue la glorificazione del sesso, raffigurato in un enorme fallo issato da un paranco, simbolo del desiderio femminile o del desiderio "al femminile" degli omosessuali. Le donne sorgono dalla routine del lavoro a maglia per dedicarsi all'impegno creativo. Indi si evocano molte figure della mitologia; un carosello variopinto e chiassoso, con nudità e travestimenti, sembra lacerare il bisogno (autentico) dell'autore (omosessuale dichiarato), in cerca di identità e riconoscimento. Ma non questo emerge dalla rappresentazione, spesso confusa e ridondante. Nell'intermezzo nel foyer, i disegni animati da Carla Peirolero e da Mariella Speranza toccano analogo argomento, il sesso, spiegato ai bambini ed eternamente misterioso per i grandi. Alla riapertura del sipario, siamo in un interno siberiano, in cui Copi ambienta il suo *L'omosessuale o la difficoltà di esprimersi*. La situazione a tre ricorda *Tre sorelle* (per i richiami alla fuga, qui meta è Pechino e non Mosca). Il dramma ha un coerente scambio di ruoli in situazioni paradossali. La condizione abnorme di Irina potrebbe suscitare pena e orrore: un transessuale, evirato e colpito da diverse disgrazie, quali la frattura di una gamba e il troncamento della lingua. La Garbo, sua bieca insegnante, è divenuta maschio per punizione, avendo ricevuto il pene in trapianto. La Madre ha acquisito la femminilità facendosi operare a sua volta a Casablanca. La rappresentazione causa una certa confusione nei trapassi, pure a un ritmo opportunamente rapido, suscitando perplessità per la laconicità aggressiva delle affermazioni e dei gesti. Si esibisce una crudeltà ritorta in masochismo. Irina, cominciando con un aborto (espelle un topo) procede per nefandezze incoscienti, si rompe una gamba e piomba nel mutismo, sottraendosi ad ogni comunicazione. I troppi *coup de théâtre* portano all'assuefazione. Il registro stravolto e irriverente della regia, forse per eccessiva fedeltà all'esperienza al limite dell'autore, può stornare l'attenzione proprio da quella tremenda, insanabile pena che il testo (e la vita sottesa) rivela. La pièce testamento sarà *Una visita inopportuna*, in cui la morte tanto attesa, esorcizzata a parole, divertita e stomata a scherzi, comporta una cosciente autodistruzione. *Gianni Poli*



È un giovane malavitoso il Don Giovanni anni '90

DON GIOVANNI CHE PIACCIA ORMAI COSÌ, di Ugo Barbàra. Regia di Lia Chiappara. Scene e luci di Claudio Pirandello. Costumi di Roberta Barraja. Musiche di Filippo Paternò. Con Domenico Bravo, Turi D'Anca, Chiaraluce Fiorito, Francesco Gulizzi, Filippo Luna, Piero Macaluso, Mari Siragusa, Rosario Sparno. Prod. Teatro Libero/Incontroazione, Palermo.

Ugo Barbàra, un trentenne palermitano, allunga la schiera degli autori che da quasi quattro secoli si sono interessati di Don Giovanni. E lo fa con uno *slang* attuale, tipico dei ragazzi che parlano dei loro amori e dell'ultimo modello di motore. Giovanni, senza più il "Don", è un giovane spacciatore di *ecstasy*, con un capo finito in galera perché lui, Giovanni, ha spifferato alla polizia più di quanto doveva. Un lettino d'ospedale e una struttura in tubi innocenti costituiscono la scena di Claudio Pirandello, un groviglio metallico attorno e dentro al quale agiscono i giovani protagonisti, colti a parlare dei loro idoli e di questo Giovanni, sempre sicuro di sé e alle prese con donne nuove. In questa versione di Barbàra sono presenti i riferimenti alle opere di Tirso da Molina e di Molière, grazie pure al grande lavoro di ricucitura di Lia Chiappara, che ha elaborato una meticolosa quanto intrigante messinscena impostata tutta su ritmi serrati. In questa storia di droga, di donne e di morte, Don Giovanni (Filippo Luna), pur non avendo all'inizio l'*aplomb* dello sciupafemmine, riesce nel corso dello spettacolo ad essere sempre più

debutto triestino

Goggi-Streisand uno a uno nel match musicale di Dolly

HELLO, DOLLY!, musical in due tempi di M. Stewart e J. Herman. Traduzione dei testi di Michele Renzullo e delle canzoni di Silvio Testi. Musica di Jerry Herman. Adattamento e regia di Saverio Marconi. Scene di Aldo De Lorenzo. Costumi di Zaira De Vincentiis. Coreografia di Fabrizio Angelini. Con Loretta Goggi, Paolo Ferrari, Renata Fusco, Pierluigi Gallo Barbara Morini, Gianfranco Vergoni, Stefania Fratepietro, Marco D'Alberici. Prod. Fondazione Teatro Verdi, Musical Italia.

Ha debuttato con grande successo a Trieste - ultimo spettacolo inserito nel cartellone della trentesima edizione del Festival Internazionale dell'Operetta - il musical *Hello, Dolly!*, e si è subito rivelato uno spettacolo destinato a raccogliere applausi in tutt'Italia. D'altra parte *Hello, Dolly!*, coprodotto dalla Fondazione Teatro Verdi e da Musical Italia, ha tutti i numeri per essere un'operazione vincente: a partire dalla regia di Saverio Marconi, la firma ormai più prestigiosa del musical italiano, che ha saputo portare in scena lo spettacolo di Jerry Herman dosando correttamente verve ed eleganza, esuberanza e ineccepibile precisione interpretativa, e puntando con decisione sul ritmo - davvero incalzante e senza cadute - nonché sulla perfezione del profilo canoro e coreografico, e sulla ricchezza dell'allestimento. Tutti accorgimenti necessari, se si pensa all'esile plot (tratto da *The matchmaker* di Thornton Wilder) interamente imperniato sulle tattiche prematrimoniali della vedova Dolly Gallagher, alle prese - sullo sfondo di una grande città americana di primo Novecento - con la rudezza del ricco commerciante Horatio Vandergelder; su queste s'intersecano i goffi corteggiamenti dei personaggi più giovani, che solo grazie a Dolly - insuperabile sensale di matrimoni - andranno a buon fine. Perfetta, nel ruolo del titolo, Loretta Goggi, che asseconda la linea registica (e non vacilla al confronto con la celebre interpretazione filmica di Barbra Streisand), offrendo alla sua Dolly ottimo spessore e una voce lodevolissima: si conferma una grande attrice completa, finalmente "scoperta" dal teatro musicale. Le fa da contraltare il *self control* del simpatico Paolo Ferrari, che con grande classe fa di Horatio un ritratto personale, elegante e molto divertente. Sullo sfondo - ma capaci di mettersi in luce per le doti canore e interpretative - Pierluigi Gallo (il primo commesso), Renata Fusco (la modista) e Barbara Morini, Gianfranco Vergoni, Stefania Fratepietro, Marco D'Alberici. Gianni Nazzaro sorprende, all'Harmonia Gardens - lussuoso ristorante in cui la vicenda tocca il clou - a capo dei bravissimi camerieri, protagonisti di uno dei più famosi e complessi numeri di danza del musical. Una prova ben risolta, grazie alla fantasia del coreografo Fabrizio Angelini, accanto al quale vanno ricordati Zaira De Vincentiis, che firma i ricchi costumi e Aldo De Lorenzo cui si devono le funzionali scene mobili. Efficace si rivela pure la traduzione italiana delle canzoni, curata da Silvio Testi e l'orchestrazione della partitura di Jerry Herman (vera star della Broadway musicale), realizzata da Pino Perris ed Enzo Campagnoli. *Ilaria Lucari*

Una scena dello spettacolo del Teatro della Tosse *Donne, santi, checche, teatranti e coribanti* di Tonino Conte e Copi (foto: Publifoto).

credibile e veritiero, tanto da mettere in crisi il suo psicanalista laciano (Domenico Bravo), che vorrebbe fargli capire come la libertà consista nel-

l'essere se stessi. Lo spettacolo s'avvale delle musiche di Filippo Paternò, eseguite dal vivo da un trio formato da sax, chitarra e violino. *Gigi Giacobbe*



Natalia: una tragedia giovane che sente il peso degli anni

NATALIA, di Danilo Macri. Regia di Valerio Binasco. Scene e costumi di Laura Benzi. Musiche di Andrea Nicolini. Con Sara Bertelà, Sergio Romano, Aram Kian, Massimo Mesculam. Prod. Teatro Stabile di Genova.

Natalia è l'incalzante racconto di una tragedia assurda sviluppatasi in un ambiente giovanile che ha perso coscienza dei valori per inseguire il mito di una rivolta generazionale senza autentiche motivazioni culturali o politiche. La regia di Valerio Binasco coglie appieno la genovesità intrinseca di una scrittura che nulla concede peraltro al dialetto e alle suggestioni minimalistiche di tanta drammaturgia contemporanea, bensì penetra con linguaggio alto nella realtà di un centro storico degradato dove in case fatiscenti si consumano esistenze allo sbando. Attrice emergente, arrivata ormai al traguardo della pienezza espressiva, Sara Bertelà carica di significati trascendenti il personaggio della giovane manicure che convive con due bislacchi compagni-amanti in uno squallido appartamento sotto incombente minaccia di sfratto. Il longilineo Sergio Romano impersona il giocherellone e inconcludente Saverio pronto a ingaggiare sfide a carte e a braccio di ferro con l'altrettanto inaffidabile Luca, interpretato da Aram Kian tra i più interessanti esponenti delle ultimissime leve. Quando la manicure tenta di rifarsi una vita con un meccanico dai modi spicci e dai piccoli traguardi fin troppo concreti (interpretato con ruvida evidenza da Massimo Mesculam) si scatena la reazione dei due balordi conviventi di *Natalia*. Non è tanto la gelosia a spingerli ad una soluzione estrema quanto un distorto orgoglio, ferito da una scelta che irride al loro ostentato rifiuto esistenziale. Sarà Luca, sconsiderato capro espiatorio di cose troppo grandi di lui, a trasformarsi in carnefice-vittima ristabilendo a suo modo

l'ordine. Scritto quasi vent'anni fa, il dramma di Macri evidenzia la rapidità con cui si è nel frattempo involuta ulteriormente una realtà giovanile giunta a esprimere il suo disagio con tratti sempre più marcati e con uno *slang* in continua evoluzione al punto da farsi quasi inintelligibile a una generazione di distanza. *Gastone Geron*

Una passionale Lolita dà le vertigini a Solness

IL COSTRUTTORE SOLNESS, di Henrik Ibsen. Traduzione di Roberto Alonge. Regia di Beppe Navello. Scene e costumi di Lorenzo Ghiglia. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Giuseppe Pambieri, Micol Pambieri, Laura Panti, Giorgio Lanza, Renzo Lori, Ezio Di Maria, Betti De Martino. Prod. Crut (Centro Regionale Universitario per il Teatro - Università di Torino) e Compagnia di prosa di Maura Catalan.

Un uomo che si avvia al declino della carriera professionale e alla fine dei suoi sogni è la figura centrale di quest'opera tardiva di Ibsen, ispirata, sembra, ad una graffiante esperienza personale. Halvard Solness, ha speso una vita a costruire case e ricchezza. Divenuto irritabile e prepotente vive in preda all'inquietudine e nell'attesa di un cambiamento che gli infonda la vitalità e l'entusiasmo ormai appannati. Il miracolo accade quando picchia alla sua porta una ragazza conosciuta molti anni prima. L'entusiasmo, la freschezza e la passione della ragazza investono l'imprenditore ingrigo, il quale, ignorando la presenza della moglie delicatamente fuori di senno, si abbandona alla seduzione dell'ospite accolta in casa. Della sua rinascita fisica e spirituale si è infatti impadronita la giovane amante che lo indurrà a salire come un trionfatore - lui che soffre di vertigini - sull'impalcatura di una torre in costruzione, spingendolo al culmine dell'esaltazione e al precipizio mortale. Spostato nel tempo di una quarantina d'anni, il dramma è collocato in una scenografia che stempera il suo reali-

simo progressivamente fino a giungere all'astrazione. Cioché anche le parole intrise di realtà che i protagonisti si scambiano assumono una risonanza di mistero e un valore di simbolo. Beppe Navello ha cercato un taglio più aderente ai tempi, alla Nabokov, sollecitato anche dalla traduzione di Roberto Alonge. La resa è interessante, a tratti lodevole, come nella suggestiva scena finale; ma non sempre tutto scorre. Il dramma si inoltra nelle profondità dell'inconscio e negli spazi rarefatti del sogno: interpretazioni intensamente teatrali e troppo concitate possono indurre un senso di fatica ed estraniamento. Giuseppe Pambieri è un ottimo attore, ma ha una prestanza atletica che non si addice molto al personaggio. Anche la figlia Micol ha qualità innegabili e molta grazia, ma guizza tutto il tempo come uno spiritello ed esprime la potente vitalità della piccola seduttrice con troppa cinguettante effervescenza. Laura Panti, nelle vesti della moglie, potrebbe assegnare qualche chiaroscuro in più al proprio dolente e stralunato personaggio. Giorgio Lanza, con la sua vena di rassegnazione appena abbozzata, si colloca bene nei panni del medico di famiglia. *Mirella Caveggia*

GEOGRAFIE, di e con Laura Curino. Tecnica e mappamondi di Alessandro Bigatti e Ginevra Scaglia. Scelte musicali di Roberto Tarasco. Prod. Laboratorio Teatro Settimo, Torino.

Teatro Settimo concepisce i propri spettacoli quali corpi in costante sviluppo, che conquistano la propria maturità - che non significa fisicità - soltanto dopo continui aggiustamenti, frutto di un dialogo aperto e appassionato con gli spettatori. E dunque l'ultimo lavoro di Laura Curino, da lei scritto e recitato con la commozione e la professionalità che le appartengono, s'incammina sul palcoscenico quale un bambino ansioso di crescere. L'attrice,

appoggiata alternativamente a due diversi legghi, disegna la propria personale geografia, fatta di luoghi, profumi e persone, concreti o incontrati unicamente nella mente, costruzioni della fantasia, e tuttavia non meno lucenti. Con tono spesso ironico e comico, ma a tratti velato da una quieta malinconia, l'attrice ripercorre la propria infanzia e insieme a essa fa rivivere la Torino degli anni Sessanta, fra vacanze nelle colonie Fiat e leggendarie zie emigrate nell'altro capo del mondo non più capaci di parlare l'italiano. Ai ricordi della bambina s'intrecciano quelli della ragazza, ansiosa di scoprire la via per dare corpo al proprio sogno teatrale e affannata dalla ricerca di un modo per sbarcare il lunario. Il racconto autobiografico, che abilmente non s'impiana nella trappola dell'autoreferenzialità, è punteggiato dalla lettura di brani da libri che equivalgono essi stessi a esperienze di vita, fino alla celeberrima *madeleine* di Proust, riassaggiata per tentare di comprendere, con l'aiuto del pubblico e al di là delle molte banalizzazioni, quanto l'intuizione dello scrittore francese rispecchi realmente i meccanismi, illogici e imprevedibili, della nostra memoria. *Laura Bevione*

CUORICINI, di Riccardo Reim e Antonio Veneziani. Regia di Riccardo Reim. Impianto scenico e costumi di Paola Cialfi e Riccardo Reim. Musiche di Massimo Bizzarti. Movimenti coreografici di Raffaella Appià. Con Antonio Carrani, Gianni D'Iazzi, Luca Negrani, Fabio Pasquini, Massimo Zannola. Prod. Beat '72, Roma.

Su di un lettone simile a un catafalco un nugolo di giovani aitanti, avvinti da sentimento amoroso, si scontra e si trastulla evocando esperienze e tormenti inerenti lo *status* omosessuale. Più sogno che dialogo, più deposizioni individuali che dialettica di gruppo: al di là dell'apparente realismo, il lin-

guaggio di Reim e Veneziani è ellittico, evasivo, frammentario. Cortine fumogene, afori, brutali effetti cromatici da malfamato locale notturno sottendono (all'insegna di un'"estetica della laidezza" che rimanda a Genet) un'armonia quasi coreografica del gesto e dei movimenti, una sorta di grazia apprensiva che fa a pugni con la dannazione del turpiloquio e con l'abolizione della fantasia.

Certo non v'è perversione, ma profonda sofferenza in questa ennesima composizione di Reim e Veneziani motivata da una sorta di indagine sulla condizione morale ed esistenziale di chi nutre, fra tracotanza e vergogna, la passione e la disposizione all'amor profano, visto quale vizio assurdo di una normalità-anomala, talvolta votata all'automartirio.

Tematiche delicatissime e, al contempo, non più scandalose, da cui Reim mostra di saper trarre poesia e distacco. *Angelo Pizzuto*

LE LACRIME AMARE DI PETRA VON KANT, di Rainer Werner Fassbinder. Traduzione di Roberto Menin. Regia di Bruno Montefusco. Scena di Hervé de St. Etienne. Costumi di Anton Giulio Grande. Musiche originali di Ida Dada. Con Manuela Morosini, Vanesa Scalera, Katia Gargano, Giorgia Trasselli. Prod. Compagnia Teatrale Spazio Uno '85, Roma.

Con *Le lacrime amare di Petra Von Kant* del drammaturgo e cineasta tedesco Rainer Werner Fassbinder, attivo nella Monaco degli anni Settanta, il romano Teatro Spazio Uno in Trastevere festeggia i suoi trent'anni di attività. La scelta vale come omaggio all'autore forte e provocatorio e, dunque, come sigillo

alla linea artistica disturbante perseguita dal Teatro negli ultimi anni. Il testo, trasposto in film *cult* dallo stesso Fassbinder negli anni Settanta, presenta forti tinte, allora trasgressive, e un'interessante analisi dei passaggi emotivi e comportamentali nelle relazioni affettive tra individui di sesso femminile. L'occhio è puntato sulla figura eccentrica ed inquietante di Petra, stilista di successo, e sulle donne, presenti ed assenti, che la circondano: madre, figlia, amica e amante. L'approccio del regista Bruno Montefusco tende a scivolare sulle molteplici problematiche offerte dal testo, esaltando gli aspetti più brutali ed appariscenti delle relazioni, lette nell'ottica dialettica di servopadrone. La messa in scena risulta statica, anche perché molto congelata dagli sfoghi umorali della protagonista. *Nicoletta Campanella*

Manuela Morosini
interprete di *Le lacrime amare di Petra von Kant*.



CABARET DA VIAGGIO, testo e regia di Vittorio Franceschi. Scene di Francesco Montanaro. Con Claudia Poggiani, Augusto Fornari, Vittorio Franceschi, Corinna Presi, Paolo Triestino. Prod. Cubetea, Roma.

Lo scompartimento ferroviario: luogo deputato, scenario emblematico di molta cinematografia d'autore, da Hitchcock a Wenders, da Nanni Loi allo stesso Fellini di alcuni spot pubblicitari. Trasferito dai teatri di posa ai praticabili del palcoscenico il *Cabaret* di Vittorio Franceschi ha un andamento rapido e malinconico, divertente e surreale. Vi si addensano personaggi estremi e strampalati, ritagliati in siparietti, vignette, tragedie in pochissime battute (Campanile *docet*), emblematici di un percorso quasi ai confini della realtà. In Vittorio Franceschi l'immaginazione è fervida e poetica, crudele e umoristica, incentrata sulle memorie di un capostazione dall'animo catastrofico il cui sogno è morire, un giorno, senza clamore, sotto le ferraglie di un treno in corsa. Il protagonista visualizza, all'interno di una luccicante carrozza d'altri tempi, una sorta di umanità variegata e invadente, alle prese con problemi risibili e assurdi; dal sinologo ossessivamente convinto che la Cina sia la patria di tutte le invenzioni, al distinto signore che odia i cani sino ad ucciderli di mano propria, alla signora in febbrile attesa di un amante al capolinea. Stravagante, eccentrico, dilettevole, *Cabaret da viaggio* trova negli interpreti i suoi complementari punti di forza. *Angelo Pizzuto*

L'UOMO DAL FIORE IN BOCCA, di Luigi Pirandello. Regia di Marco Rampoldi. Con Corrado Tedeschi, Luca Boffale e Roberta Petrozzi. Prod. Teatro Franco Parenti, Milano.

Come è noto il protagonista del "dialogo" scritto da Pirandello nel 1923, è affetto da un tumore maligno, un epiteloma cresciutogli

sotto i baffi. Quelli che vive sono, quindi, gli ultimi giorni e vuole - studiando quella altrui - convincersi che la vita è sciocca e vana e che staccarsene non è poi troppo penoso. Marco Rampoldi premette all'esecuzione del testo vero e proprio una lunga "chiacchierata" con il pubblico che affida a Corrado Tedeschi. Con essa l'attore, già in abiti di scena, dopo aver accennato alle vicende legate ai "diritti Pirandello", illustra agli spettatori "il pirandellismo", aiutandosi con passi tratti da *Uno, nessuno e centomila*. Tedeschi conduce "la lezione" con ironia e padronanza della scena, specie quando chiama alcuni spettatori a "recitare" con lui. Sì, perché l'attore e il regista - consapevoli che il pubblico teatrale di oggi spesso, preferisce dormire, piuttosto che soccombere - sanno come coinvolgere appieno gli spettatori, trasformandoli a loro volta, in attori. Una mossa vincente, stando agli apprezzamenti calorosi del pubblico in sala. Finita la "chiacchierata" si fa buio in scena e Corrado Tedeschi si cala con sicurezza nel ruolo del protagonista, affiancato da un altrettanto immedesimato Luca Boffale nei panni dell'Avventore. Entrambi gli interpreti sono stati molto convincenti nei loro rispettivi ruoli. E chi poteva avere qualche perplessità sul fatto che un volto noto della televisione potesse capire in profondità tale personaggio, a rappresentazione conclusa ha dovuto ricredersi. Sì, perché Tedeschi è l'attore giusto per Pirandello. *Daniilo Ruocco*

L'ANNASPO, di Raffaele Orlando. Regia di Cristina Pezzoli. Scene di Giacomo Andrico. Costumi di Annamaria Heinrich. Musiche di Alessandro Nidi, eseguite dal vivo dal Trio Gardel. Con Maurizio Donadoni e Maddalena Crippa. Prod. La Contemporanea 83, Roma.

Una storia di sbandati, di *drop out* del boom economico, riaffiora dalle

pieghe del repertorio italiano dei primi anni Sessanta e, complice la regia di Cristina Pezzoli, stupisce per la sua forza. Non è un'opera cosiddetta "attuale", né il linguaggio drammatico di Orlandi - morto a soli trentatré anni, prima che il suo testo venisse pubblicato da Einaudi, accanto ai più bei nomi della drammaturgia mondiale, e che lo spettacolo venisse realizzato - è, a prima vista, particolarmente nuovo. Anche l'intreccio appare, a uno sguardo di oggi, meno innovativo di quanto dovette sembrare allora, quando lo scandalo dei testoriani *Il ponte della Ghisolfia*, *La Maria Brasca* e *L'Arialdia* era ben vivo.

Rispetto al Testori dei romanzi e dei drammi, le atmosfere sono simili, simili i personaggi: il piccolo malavitoso Lino Randaccio e la moglie Ada Miraglia, la loro squallida vita nel suburbio milanese, la degradazione morale, il disperato annaspere, appunto, alla ricerca di un posto al sole o, forse, di una pace che verrà solo nel sangue. Ada strozza il figlio avuto da una relazione adulterina, Lino, che ha cercato di entrare nel giro grosso dello spaccio di valuta falsa, viene ucciso in uno scontro a fuoco con la polizia.

La forza di questo spettacolo viene dalla visione di un teatro capace di interrogare con fermezza il proprio presente, di sopportarne il retrogusto amaro e di mostrare senza tremare l'altra faccia del miracolo economico, la scia di perdenti e di emarginati di cui sono lastricate le vie delle «magnifiche sorti e progressive». In più con una lingua capace di reagire chimicamente con i gerghi di periferia e di reinventare un italiano che sembra, quello sì, ancora vivo e fresco. In più con una messa in scena ugualmente secca, amara e diretta: una casa di ringhiera sgheмба, di un realismo passato al setaccio della deformazione espressionistica e, per questo, più vero del vero; una

colonna sonora eseguita dal vivo che mette "tra virgolette" la scena, senza toglierle niente in termini di autenticità; un'interpretazione vigorosa, da parte di Donadoni, e a tratti, toccante, piena di fragilità e segnata dall'aspirazione, da parte di Maddalena Crippa. *Pier Giorgio Nosari*

ETRANGETÉ: RIFLESSI 1999, di e con Motus. Prod. Volterrateatro.

Secondo degli interventi performativi di Motus dopo l'evento unico ispirato alle *Elegie Duinesi* di Rilke, *Etrangeté* è uno spettacolo-evento ambientato dentro una sala dismessa di una ex discoteca dell'etrusca Volterra. La tematica comune ai due lavori è lo studio su Orfeo percorso che si concluderà nel 2000 con il debutto di uno spettacolo teatrale. *Etrangeté* vuol dire sia estraneità che essere angeli, sguardo estraneo, assenza, ma anche doppio, rarefazione dello spazio-tempo, sospensione fra visibile e invisibile. Su queste ed altre suggestioni giocano le scenografie, un apparato di doppi specchi opposti, specchi-contenitore dove si svolgono azioni e dove, contemporaneamente, in un alternarsi di luci ed ombre, si specchiano anche gli spettatori (pochi e fermi contro una parete fittizia ad osservare, osservati, i fenomeni sonori e visivi). Le musiche sono di Abel Ferrara con utilizzo di materiali proiettati, contaminazioni sonore, azioni fisiche, sovrapposizioni, spezzoni dal film su Orfeo di Cocteau. Un *work in progress* del gruppo Motus da seguire con interesse. *Renzia D'Inca*

IL MAESTRO, un *simposio nero*, di Giuseppe Manfredi. Regia di Luciano Nattino. Con Piero Nuti. Prod. Asti Teatro 21.

L'ultimo lavoro di Giuseppe Manfredi è una *black comedy* sul

tema del plagio, concetto ambiguo e dal duplice significato: "appropriazione indebita di opera altrui"; "perversione psicologica". Nell'intento dell'autore questi due significati coesistono e sono profondamente connessi tra loro. *Il maestro* racconta infatti una pacifica riunione conviviale tra un anziano insegnante, ormai in pensione, e alcuni suoi ex allievi. La rievocazione di tanti episodi del lontano passato ci illumina progressivamente su come si possa trasferire una parte di sé nell'altro in maniera così profonda e radicata da arrivare perfino a manovrarlo, condizionandone le azioni, e di come tutto ciò possa avvenire con l'assoluta convinzione di fare del bene. Sottile è la linea che divide la sincera volontà di istruire, educare e aiutare dalla tentazione di gestire e manipolare. In questa rappresentazione intima, toccante e coinvolgente lo spettatore spia da lontano la scena, attento a cogliere non tanto le parole, quanto i significati nascosti di un sottotesto ricco e complesso.

Franco Garnero

A UN PASSO DALL'ALBA, di Antonia Pingitore. Collaborazione drammaturgica di Luciano Nattino. Regia di Jolanda Cippi. Scene e oggetti di Gian Luca Massiotta e Marco Muzzolon. Costumi di Gian Luca Massiotta e Silvia Conjar. Animazione di Giusy Colucci. Musiche di Luigi Marcarini. Luci di Marco Zennaro. Con Giorgio Branca, Evelina Primo, Gennaro Ponticelli, Ornella Vancheri, Patrizia Battaglia. Prod. Teatro del Buratto, Milano.

Il viaggio, il confine, l'ambivalente percezione della soglia tra mondi diversi: su questi elementi - reperibili, al di là del rimando esplicito a

Calvino e Perec, in tutto il nostro archivio culturale - Antonia Pingitore e Jolanda Cippi hanno intessuto uno spettacolo dalla drammaturgia rarefatta, qua e là un poco esile, dagli evidenti risvolti allegorici. Ci sono tre personaggi esemplari: una ragazza fragile e muta in cerca di identità; una donna matura, che sogna di volare; un uomo, viaggiatore solitario. Venuti da chissà dove, aspettano di poter entrare nella "città degli angeli" e subiscono una specie di prova iniziatica per liberarsi del fardello del passato, prima di poter dare la scalata al cielo. La metafora è trasparente. L'apologo è alleggerito da un calcolato gioco d'atmosfera, che resta il punto forte di una produzione che altrimenti sembra restare un poco irrisolta: le luci incidono in modo inquieto lo spazio scenico, tagliandolo, smozzicandolo, immettendovi ampi con d'ombra, impedendone una qualsiasi

Un'attrice del gruppo Motus in *Etrangeté*.



definizione; la musica lavora su toni e tempi sospesi; lo spazio è scandito verso l'alto da una struttura verticale che è al tempo stesso sfondo, presagio dell'approdo finale dei personaggi e attrezzo scenico; il progetto registico contamina la partitura verbale con il movimento corporeo e l'animazione su nero. *Pier Giorgio Nosari*

POMPIERI. Regia di Giovanni Calò. Scene di Laura De Joesselin De Jong. Luci di Fabrizio Giacometti e Luce Febbraro. Con Giorgio Donati, Jacob Olesen, e Ted Keijser. Prod. Teatro Juvarrà, Torino.

Acqua, fuoco e musica. Ingredienti che i sempre bravissimi Donati, Olesen, e Keijser miscelano con serietà e precisione. I pompieri attendono l'ennesimo allarme che li condurrà verso improbabili e pericolose avventure, trascorrendo il tempo come meglio possono. Una scenografia creata per concedere libero sfogo alle loro esibizioni più da ginnasti che non da attori. Sul palcoscenico tre grandi armadi con saracinesca occupano insieme ad un piano bar anni '60 e ai fedeli bidonofono e chitarra, una piccola parte di scena. Il resto è a disposizione dei corpi degli attori che giocano con questi elementi plasmandoli alle loro gag, trasformandoli continuamente in qualcosa di altro. I tre inscenano un salvataggio recitando sdraiati sulla schiena nella sommità dei tre armadi, tirando fuori, come dal cilindro, una scala lunghissima per arrivare a compiere il loro ennesimo atto eroico. Il pubblico li guarda, con il capo chino mentre fingono di vincere la forza di gravità e camminano sulle pareti confondendo i quattro punti cardinali. Senza sbavature o facilonerie, ma con grande precisione Donati, Olesen, e Keijser usano il corpo e i semplici oggetti di scena, con l'abilità dei trasformisti e la capacità di dare un senso, anche poetico, alle loro azioni. Se qualche dubbio rimane, è rivolto al testo-canovaccio,

al collante fra le gag degli attori, che è ancora da mettere a punto: manca quel filo rosso che in *Tre uomini in barca* aveva permesso di inventare scene con leggerezza e intelligenza e dare loro un senso narrativo. *Laura Meini*

DUE AL MASSACRO, di Alexandra La Capria. Scena di André Benaim. Costumi di Mariella Visalli. Musiche originali di Pasquale Catalano. Con Ilaria Occhini, Alexandra La Capria, Flavio Bonacci, Francesco Venditti. Prod. Qp Produzioni di Emilio Russo, Genova.

L'inferno della coppia torna a dominare la scena in questo *Due al massacro* firmato da Alexandra La Capria, dove il tema assume connotazioni di così lacerante violenza e di tale patologica morbosità da indurre a chiedersi quale terribile esperienza possa aver presieduto alla concezione di un testo tanto decisamente cupo, ossessivo e carico di dolore. Quattro i personaggi chiamati a far rivivere sul palcoscenico un tormentato rapporto d'amore che, sul filo di continui *flash back*, torna dall'attuale vecchietta ai terribili anni del matrimonio e della giovinezza. Un rapporto malato, nato da un tentativo di stupro da cui Dario ha salvato Matilde, ma a cui forse non fu del tutto estraneo, come egli stesso perversamente insinua, e alimentatosi poi in un gioco sadomasochistico di sopraffazione selvaggia e di succube annientamento, in cui convergono come per un incubo la gelosia folle di lui e l'estrema fragilità di lei. Vediamo così la giovane coppia dilaniarsi nella sofferenza implacabile di un legame che si nutre di sevizie crudeli e di autodistruzione, al cui interno i limiti vengono continuamente forzati fino al rischio estremo. Isolata nel tempo da un grigio velario, la coppia anziana di oggi restituisce due personaggi ugualmente avulsi dalla realtà, come arroccati contro un mondo estraneo e nemico, e perfino grotteschi nelle fissazioni maniacali che ne sosten-

gono l'allucinata solitudine. Una storia terribile e un universo soffocante che non può non suscitare sgomento, in cui tuttavia sembra mancare l'elemento determinante di una verità sociale e umana, che appare puramente enunciata e senza un autentico respiro vitale. Grazie anche a un allestimento un po' piatto che, affidato al coordinamento della compagnia in seguito all'indisposizione di Marco Maltauro che avrebbe dovuto curarne la realizzazione, denuncia l'evidente mancanza di un adeguato intervento registico. *Antonella Melilli*

LE NOZZE DI FIGARO, di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Traduzione di Roberto Marcucci. Regia di Nucci La Dogana. Scene di Daniele Trevisi. Costumi di Albina Fabi. Musiche di Lepore & Clemente. Con Aldo Reggiani, Gigi Savola, Diana Deloni, Francesca Bianco, Gioietta Gentile, Gustavo La Volpe, Roberto Maria Landi, Enzo Barone, Carmine Balducci, Giorgio Carminati, Simona Volpe, Gennaro De Biase. Prod. Ente Teatro Cronaca, Napoli e Festival La Versiliana.

Presentata come una proposta curiosa, e in un certo senso attuale in quanto simbolo di una fase sociale e culturale di passaggio come la nostra - per contenuti e modalità linguistiche infatti preannuncia la rivoluzione del teatro borghese dell'Ottocento nei confronti della commedia francese classica, nonché la trasformazione sociale che condurrà alla Rivoluzione Francese - *Le nozze di Figaro* ammalia e diverte il pubblico. La regia di Nucci La Dogana predilige un allestimento nelle modalità espressive, nelle scene e nei costumi, coincidente al gusto del tempo (la prima rappresentazione dell'opera risale al 1784), ma tende invece a spingersi avanti nel tempo per quel che riguarda lo spirito dei personaggi, calcando sia sulla loro intraprendenza e malizia sia sull'ambiguità della loro morale.

Da qui occorre partire per comprenderne le scelte di traduzione e di adattamento del testo, ridotto a due tempi piuttosto ampi. S'è prediletta da un lato la modernità strutturale interna (il gioco di tranelli ed equivoci, la velocità di dialoghi ed azione), dall'altro s'è calcato sulla caratteristica qualificante ogni singolo personaggio, ossia la loro intraprendenza individuale letta come elemento moderno e attuale, oltre che tonalità modulante nella rete degli intrecci l'instabilità della storia. Ed è Figaro, più degli altri, ad incarnare lo spirito individualistico (in tal senso è stato ridotto al minimo il celebre monologo-sfogo di questi intorno ai privilegi dei signori, nell'ultimo atto); Gigi Savoia, nella parte di Figaro, simboleggia quell'elemento di congiunzione tra il costume del tempo e quello di oggi, proprio per aver assunto modi interpretativi molto vicini a noi ma verosimili per allora. Nicoletta Campanella

BARTLEBY, di Hermann Melville. Libero adattamento, regia e scene di Fabio Mazzari. Costumi di Romeo Luccardo. Con Ernesto Maria Rossi, Francesco Orlando, Marco Pagani, Claudio Ridolfo, Valentina Mecchia. Prod. Centro Alfori C.a.m.a, Milano.

Nel breve arco lo Zazie di Milano è diventato uno dei teatrini off più frequentati. Qui Fabio Mazzari ha realizzato il miniprodigio di uno spazio polivalente messo a disposizione di realtà teatrali altrimenti confinate nel limbo delle buone intenzioni, nel contempo accollandosi l'onere di temerari allestimenti "in proprio". Esempio traguardo della sua ricerca drammaturgica è risultato il libero adattamento teatrale dell'intrigante racconto *Bartleby* di Hermann Melville, il raffinato autore di *Billy Budd* e di *Moby Dick*. Incentrato sull'ingresso di un giovane copista di poche e ben studiate parole nello studio di un indaffaratissimo avvocato di Wall Street, *Bartleby*, che è poi il nome dell'enigmatico nuovo venu-

to, è una misterica metafora sulla condizione umana vista dalle opposte sponde di un giovanissimo scrivano che si rifiuta progressivamente a qualsiasi azione e di un affermato professionista che tenta invano di scuoterlo dall'apatia che lo condurrà fatalmente a finire i suoi giorni nella malinconica cinta di un manicomio. L'atmosfera vagamente goliardica che prende avvio con le burle che l'estroverso Nippers attua alle spalle dello sgobbone quanto imbranato Turkey, con la complicità della simpatica Nuty, risvolta progressivamente in dramma dopo l'arruolamento del misterioso Bartleby dapprima preso morbosamente dal suo impegno di copista e poi, all'improvviso, arroccato nel perentorio rifiuto di qualsiasi incarico. Metafora di uno scontro generazionale nell'indaffaratissima New York del grande sogno americano, Bartleby ha conquistato la platea per merito del penetrante disegno registico pienamente fatto proprio dal collettivo attoriale. Ai silenzi provocatori del giovane protagonista impersonato con toccante immedesimazione da Francesco Orlando ha fatto da contrappeso Ernesto Maria Rossi che ha icasticamente restituito il ritratto del magniloquente avvocato conquistato infine dai monomaniacali rifiuti del suo speculare oppositore. Ma non meno meritori sono risultati gli apporti di Marco Pagani, Claudio Ridolfo, Valentina Mecchia nel rimando dell'impacciato Turkey, dell'iperestroverso Nippers, della complice Nuty. La serie di "esauriti" induce a confidare in una non lontana ripresa. Gastone Geron

SOGNO DI ANDREJ, di Andrej Tarkovskij. Regia, musiche, immagini e composizione scenica di Michele Sambin. Costumi di Leonardo Malagrada. Luci di Pietro Della Corte. Con Pierangela Allegro, Marco Casotto, Aljandra Quintero Vega, Renzo Andrea Sanavia, Michele Sambin. Prod. TAM Teatromusica, Padova.

È possibile ambire a una santa e laica opera d'arte per un disegnatore-monaco di icone come Andrej Rublev? Nella steppa fredda e devastata dalla guerra, la morte e la distruzione appaiono come uno spiraglio da cui iniziare a ricostruire un nuovo rapporto con il sacro. Tre tele vengono issate perché la nuova opera d'arte abbia luogo, mentre la gioia e la sofferenza dilanano l'animo dell'artista. La sua voce si fa canto e lamento di violoncello, che suona ora in ginocchio ora in piedi: deve trovare un nuovo equilibrio per la sua arte. Conoscere significa rinunciare a quanto si è appreso, perché la "novella" opera d'arte prenda vita. La coscienza delle convenzioni diviene un nemico e uno spettro, che richiama alla memoria le leggi, che non sono mai state codificate da alcuna divinità, se non dall'uomo stesso. Andrej soffre per il suo tempo, per l'arte che pratica e ama, ma che vede incatenata a concezioni troppo aride. La nuova arte trae ispirazione dall'incarnato della rosea guancia di una fanciulla, dalla giovinezza che ama senza avere una coscienza di sé, dalla fisicità che disegna i propri sogni quasi fossero le esplosive opere d'arte espressioniste. Tutto questo nel nome dell'amore. Un cesto di mele viene fatto cadere in mezzo alla scena: cibo o peccati? Alessandro Tacconi

Una scena di *Sogno di Andrej* per la regia di Sambin (foto: Claudia Fabris).



I RANDAGI SALGONO in scena



Barboni. Il teatro di Pippo Delbono, a cura di Alessandra Rossi Ghiglione, con interventi di Pippo Delbono, Pepe Robledo, Oliviero Ponte di Pino. Introduzione di Franco Quadri. Fotografie di Guido Harari, Ubullibri, I libri bianchi, Milano, 1999, pagg. 182, L. 30.000.

Barboni è uno spettacolo nato dall'incontro con Bobò, un sordomuto microcefalo, conosciuto da Pippo Delbono durante un seminario nel manicomio di Aversa. A Bobò si aggiunge Armando, un ragazzo

poliomeolitico, Mr. Puma, un cantante rap molto schizzato e un clown di strada. Attorno a loro si forma la compagnia di "barboni", che per oltre un anno porterà sui palcoscenici d'Italia la propria testimonianza di vita. «*Barboni* è la scoperta di un mondo. È la scoperta dell'affinità tra i randagi che fanno teatro e i randagi che dormono sui marciapiedi. *Barboni* è un desiderio profondo di libertà, dove l'arte non è una questione di mestiere, ma un'esperienza fondamentale per la sopravvivenza». Il libro è un racconto poetico a più voci da cui esce il ritratto di un'artista che, a partire dalla Scuola di Teatro della Provincia, passando dall'esperienza dell'Odin e dal lavoro con Pina Bausch, è arrivato a definire un percorso d'arte che è soprattutto un'esperienza di vita.

Show di Shaw

G. B. Shaw, *Schizzi autobiografici*, Archinto Editore, Milano, 1999, pagg. 202, L. 26.000.



EXLIBRIS



All'età di 92 anni, G. B. Shaw raccoglie testi autobiografici di vario genere: interviste, lettere, diari, commenti, tessere diversissime ora riunite nel medesimo mosaico del suo autoritratto. Il drammaturgo scrive senza censure e senza falsa modestia in una prosa che si illumina degli amati paradossi, di efficace autoironia e di quello humour «che assieme al riso ti strappa una lacrima». È uno Shaw insolito:

critico musicale, oratore pubblico, alfiere della Fabian Society, campione di provocazione, di pederterità, e insolito salutista. «Non mi sono successe delle cose, al contrario io gli sono successo e tutto quello che mi è accaduto ha preso la forma di libri e commedie. Leggeteli o andate a vederle a teatro e conoscerete la mia storia per intero: tutto il resto è colazione, cena, sonno, sveglia e pulizia».

L'ultimo Artaud

Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*, Porretta Terme (Bo), I Quaderni del Battello Ebbro, 1999, pagg. 246, L. 35.000.

«È fissato, vivrà fino a ottant'anni, non scriverà più una riga, è fissato», così decretò il celebre psicanalista francese Jacques Lacan, dopo avere visitato Artaud all'ospedale manicomio di Sainte-Anne. E non poteva sbagliarsi di più. Non solo Artaud non arrivò a quella veneranda età ma continuò a scrivere tante di quelle righe da riempire diciotto dei



scaffale

Enzo Moscato, *Quadrilogia di Sant'Arcangelo. Mal-d'Hamlé; Recidiva; Lingua, Carne, Soffio; Aquarium Ardent*. Ubullibri, I testi, Milano, 1999, pagg. 144, L. 28.000.

In bilico tra teatro e poesia, il libro riunisce quattro testi scritti da Enzo Moscato per il Festival Sant'Arcangelo dei Teatri (dal '94 al '97 diretto da Leo de Berardinis, che firma qui la dedica nelle prime pagine). Poeta, autore, attore, regista e cantante, Moscato lega i quattro testi rispettivamente a Shakespeare, Copi, Artaud e Rimbaud, divorati e metabolizzati da una prosa che di continuo trascolora nella poesia.

Fragile Novecento, nove atti unici, presentazione di Vittorio Gassman, Edizioni Il Ramo d'Oro, Firenze, 1999, pagg. 110, L. 20.000.

Precedute da una presentazione di Vittorio Gassman, nove scrittrici indagano, in altrettanti monologhi, il nostro «fragile Novecento», con uno sguardo ora critico, spesso ironico, a volte doloroso, ma sempre accomunato da un'uguale tensione verso la radice magica e catartica del rito teatrale.

ventisei volumi delle sue opere. Proprio da queste pagine, in particolare, naturalmente, dagli ultimi scritti sul teatro parte De Marinis per mostrare come esista un altro, un ultimo Teatro della Crudeltà molto più radicale rispetto a quello elaborato negli anni Trenta. Al centro delle sue estreme riflessioni Artaud le Momo (l'imbecille, il buffone, il folle come amava chiamarsi) pone un «grandioso progetto etico-politico di insurrezione fisica» che della scena intende fare il luogo in cui l'uomo (e non solo l'attore) possa rifare la propria anatomia, ricostruirsi «un corpo senz'organi». Il lavoro su se stessi e le ricerche sulle azioni fisiche che tanta parte hanno avuto nelle riflessioni sull'arte dell'attore nel Novecento, nel Secondo Teatro della Crudeltà si trasformano da mezzi in fini, ossia dalla vita nell'arte propugnata da Stanislavskij si giunge all'arte nella vita o meglio all'arte della vita. Integrano l'approfondita e documentatissima ricerca, in originale e in traduzione, gli ultimi scritti sul teatro non ancora a disposizione del lettore italiano.

essa». Una pratica più vicina al soliloquio che al dialogo e attestata dalla consuetudine dello stesso autore di chiedere ai propri interlocutori di non rispondere. Un epistolario che è soprattutto letteratura e della migliore per concentrazione, immediatezza e forza espressiva.

Il Patalogo ventidue. Annuario 1999 dello spettacolo. Teatro, diretto da F. Quadri, Milano, Ubullibri, 1999, pagg. 351, L. 90.000.

Recita il sottotitolo «un anno e un secolo di teatro», una specie di numero doppio in cui si fondono la memoria della stagione appena trascorsa e quella degli ultimi cento anni. Nella prima parte, oltre all'esito del referendum per l'assegnazione dei Premi Ubu 1999, figurano, come di consueto, il repertorio degli spettacoli, i fatti, i festival italiani e stranieri, i dati, i commenti e le curiosità dell'ultima annata teatrale. La seconda, a cura di Ettore Capriolo, racconta il "Secolo Breve" del teatro (fino al 1977 perché poi iniziano le pubblicazioni del *Patalogo*), un anno per pagina, ciascuna con uno spettacolo, un volto, una moda. Senza pretesa di completezza e con il gusto coraggioso delle scelte soggettive, è una fascinosa cronaca a *flash*, ricca di bizzarri accostamenti cronologici, di questo nostro '900 che volge al termine.

Beckett, Ionesco, Miller, Pinter, Williams, *Un mestiere chiamato desiderio*, interviste sull'arte del teatro, Edizioni minimum fax, Roma, 1999, pagg. 224, L. 19.000.

«Di certo non mi sforzo per conquistare l'universalità, ho già abbastanza da fare per scrivere un dannato spettacolo» (Pinter). «La scrittura equivale a violare la perfezione del silenzio» (Beckett). «Io scrivo per dire la verità. E qualche volta la verità è scioccante» (Tennessee Williams). «Da qualche parte nel sangue hai una piéce e aspetti solo che ti passi davanti agli occhi» (Miller). «Il mio lavoro è stato essenzialmente un dialogo con la morte» (Ionesco). Un viaggio nel teatro del secondo Novecento attraverso le voci di cinque suoi illustri protagonisti.

a cura di Marilena Roncarà

Non attendo risposta

August Strindberg, *Vita attraverso le lettere*, a cura di Franco Perelli, Costa e Nolan, Editori Associati, Ancona - Milano, 1999, pagg. 400, L. 40.000.

«Uno scrittore è solo il relatore di ciò che ha vissuto. Chi ha vissuto qualcosa può raccontare qualcosa. Chi ha qualcosa da raccontare è uno scrittore». Dice così una delle lettere raccolte che assieme alle altre 175 traccia una biografia inedita del grande svedese. Un immenso epistolario (circa diecimila complessive) presentato da Franco Perelli. Dalla lettura della corrispondenza con i familiari, gli amici, altri intellettuali affiora uno Strindberg che «sta scoprendo, o inventando, o ricomponendo la vita nell'autentico atto dello scrivere su di

Cristina Argenti, *Un teatro fuori del teatro*, il teatro della Tosse dal Forte Sperone alla Diga, De Ferrari Editore, Genova, 1999, pagg. 121, L. 20.000.

«Il teatro si può fare ovunque, anche in teatro». Lele Luzzati comincia così il suo intervento sul Teatro della Tosse un viaggio per luoghi non teatrali di grande suggestione: dal Forte Sperone, fortezza militare del XVIII secolo, alla Diga, la Foranea, quella più esterna del porto di Genova, passando, sempre con un grande apporto di materiale fotografico e illustrativo, per La Fiumara, ex fabbrica nucleare dell'Ansaldo e per il borgo medioevale di Apricale.

Bajini Sandro, *Teatro e Poetiche*, dai Greci al Seicento, Edizioni Franco Angeli, Milano, 1999, pagg. 121, L. 34.000.

Una storia del teatro occidentale dai Greci al XVII secolo raccontata seguendo il filo conduttore delle poetiche. Un discorso non accademico e tuttavia documentato, ricco di aneddoti, commenti e curiosità, fornito di un'appendice sulla comicità tragica di Molière e di una vasta bibliografia.

George Henry Lewes, *Gli attori e l'arte della recitazione*, scritti sulla scena dell'Ottocento da Kean a Salvini, traduzione a cura di Edoardo Giovanni Carloti, Costa e Nolan, Editori Associati, Ancona - Milano, 1999, pagg. 222, L. 28.000.

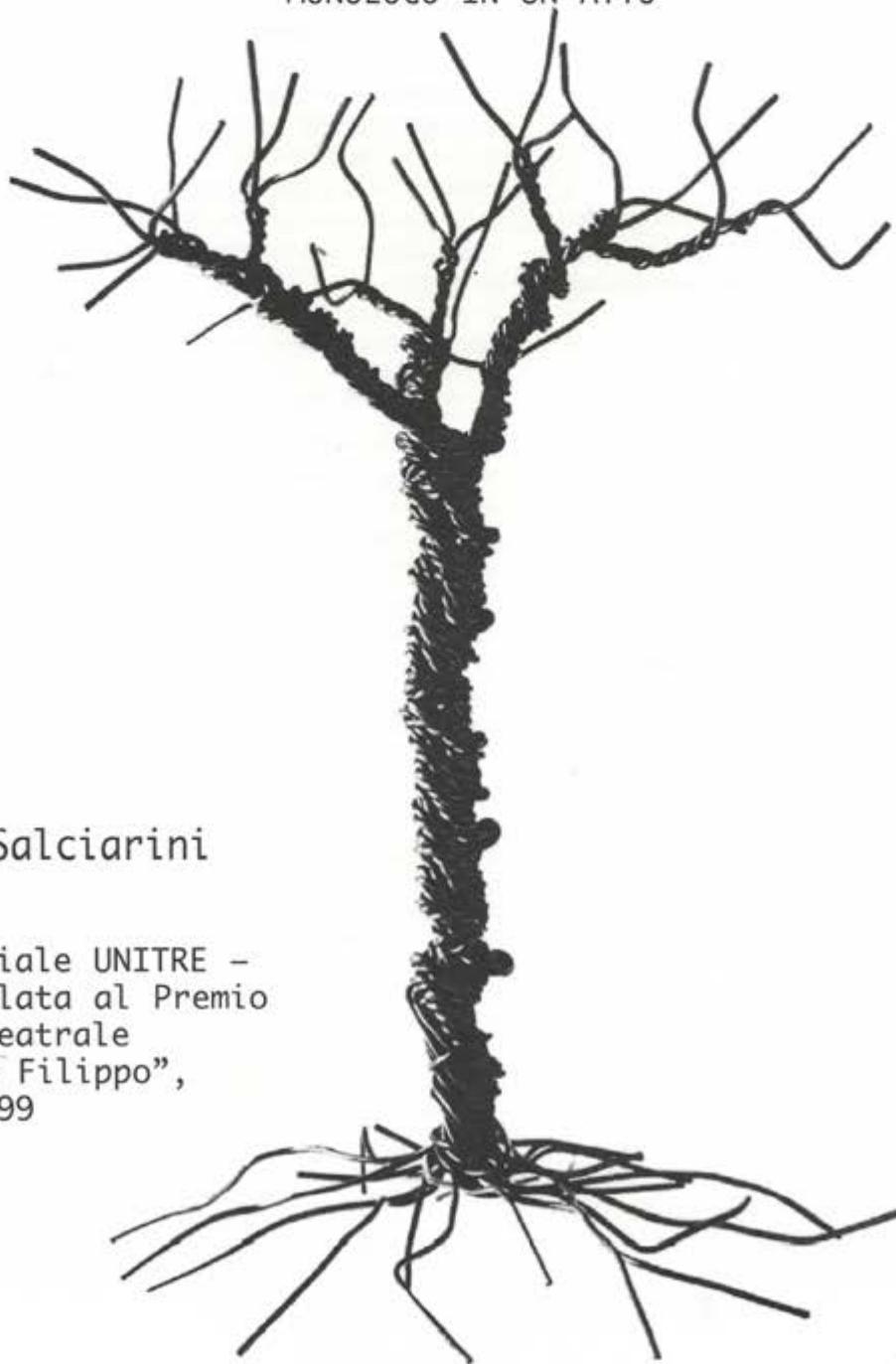
Una galleria di ritratti di artisti famosi, tra cui Edmund Kean, Rachel, Macready, Lemaître, Ristori e Salvini, consente a George Henry Lewes, nell'analisi dei rispettivi curricula e spettacoli, dei pregi e difetti, di definire le qualità necessarie a un buon attore: un equilibrio costante tra l'intensità delle passioni e l'espressione consapevole della propria arte.

testi

BONSAI

(Tecnica di coltivazione di alcune specie di piante mantenute nane, in vasi bassi, mediante il taglio di radici, potatura di polloni, avvolgimento di fili di rame intorno al tronco ed ai rami)

MONOLOGO IN UN ATTO



di Luigi Salciarini

Premio speciale UNITRE -
Opera segnalata al Premio
Nazionale Teatrale
"Eduardo De Filippo",
edizione 1999

PROTAGONISTA

JAMES, un uomo giovane.

James è vestito con un paio di pantaloni chiari con le pince, tipo anni Venti, larghi, di lana a trama grossa, tenuti su da un paio di bretelle scure. Sul dorso indossa una maglia intima di lana a maniche lunghe, di colore naturale, con qualche bottone sul petto. Ai piedi scarpe di tela di colore chiaro, alte sulla caviglia, senza lacci. Di aspetto slavato, ha i capelli corti e neri su di un viso esageratamente pallido.

SCENA

Il palcoscenico sarà, nel complesso, spoglio. Sulla estrema destra, in prossimità del proscenio sarà collocato un letto di metallo, di tipo ordinario, quasi da caserma, sopra un materasso di lana senza molle, di colore bianco ma con evidenti tracce di sporco. Non ci sarà biancheria sul letto, il cuscino sarà senza federa. Vicino una sedia ed un comodino, sempre di metallo. Sopra il comodino un'abat-jour di tipo economico, una sveglia vecchia maniera ed una piccola pianta bonsai.

Al centro della scena, come se fosse un'altra stanza, è collocato l'approssimativo arredamento di un negozio di piante bonsai. Sulla destra saranno posti dei gradoni di legno ad uso scaffali ove saranno collocate molte piante bonsai, in ordine sparso. Più a sinistra vi sarà il bancone del negozio, rivolto verso il fondo del palcoscenico e con la parte interna rivolta verso il pubblico. Più oltre, verso il fondo, è sistemata la vetrina con l'ingresso del negozio privo di porta, il tutto in profilato di metallo senza vetri.

L'insegna "Bonsai" è al neon ed è sistemata al centro della vetrina, si legge al contrario.

La vetrina replicherà in parallelo il profilo geometrico del bancone.

In fondo al palcoscenico, sulla destra dietro gli scaffali, più alta rispetto al piano della scena, è posta una porta, fornita di gradini e di imbottitura trapuntata simile a quella usata per insonorizzare le stanze.

INDICAZIONI

Le piante sugli scaffali potranno essere realizzate con una base di legno, somigliante ad un vaso, il fusto ed i rami di filo di ferro con alle estremità delle foglie realizzate con mazzetti di striscioline di giornale, in modo tale da poter essere tagliate, creando nel cadere un effetto coriandoli.

Tutto il palcoscenico presenta una notevole quantità di polvere. Ogni intervento esterno in scena è immaginato e non rappresentato, se ne darà conto mediante un giuoco di luci o semplicemente con la recitazione.

Per realizzare gli effetti di scena si potrà utilizzare un telo teso e provvisto di apposite feritoie, combaciante con il bancone del negozio che, con il giuoco delle luci, scomparirà (per esempio illuminando la vetrina oltre il bancone) oppure, quando la luce sarà sulla scena, darà l'impressione di ambiente circoscritto.

ATTO UNICO

Luce di scena notturna. James dorme in posizione fetale, rivolto verso il pubblico. La sveglia trilla. James si scuote appena e, senza guardare, con un movimento lento del solo braccio, proteso al massi-

mo, interrompe la suoneria. Dopo qualche attimo in posizione supina, si alza a sedere sulla sponda interna del letto, con le spalle al pubblico. Si china ed indossa le scarpe. Si alza e si avvicina al bancone. Da sotto estrae un annaffiatoio, un piccolo bastoncino appuntito ed un misu-

rino. Lentamente e con metodo, con il bastoncino saggia l'umidità del terreno in alcuni vasi, dopodiché, dosando l'acqua con il misurino, annaffia le piante. Dopo aver finito, ripone gli attrezzi, compie a ritroso le precedenti operazioni e, regolata la sveglia, si rimette a dormire nella stessa posizione. La luce di scena diventa diurna. Suona la sveglia. Compie di nuovo le stesse operazioni. Si sistema dietro il bancone e lo inizia a spolverare. Suona il campanello dell'ingresso.

James alza lo sguardo dal bancone verso l'entrata.

Ciao Bill.

Adesso guardo.

Si sposta ed apre un cassetto del bancone. Vi cerca dentro. Alza lo sguardo senza chiudere il cassetto ma rimanendo con le mani dentro.

No, mi dispiace Bill, non ho da cambiare, non è ancora venuto nessuno.

Ciao Bill.

Abbassa lo sguardo, cerca ancora nel cassetto e vi estrae un paio di forbici. Si porta vicino alle piante ed esaminandole molto attentamente inizia a dare dei piccoli colpi di potatura. Effetto di luce su di lui. L'ambiente circostante va in secondo piano. La luce si concentra. Fischietta una canzone sconosciuta (per esempio delle note a piacere senza una melodia riconoscibile). Squilla di nuovo il campanello dell'entrata.

Buongiorno signora Box. In che cosa posso servirla?

Sul bancone è stato posato un bonsai del tutto identico a quelli sugli scaffali. James lo guarda con attenzione.

Mi dispiace signora Box, (mortificato) noi consegniamo le piante sempre in perfetta salute. Naturalmente ha seguito le mie istruzioni?

Non riesco proprio a capire come sia successo.

Certamente signora Box, farò il possibile. Arrivederci signora Box e mi scusi.

James rimane per qualche secondo a guardare l'uscita illuminata mentre di nuovo squilla il campanello. La signora Box è uscita. Tastando le foglie con le dita, scruta la pianta sul bancone. All'improvviso, chino sulla pianta.

Cosa ho dimenticato?

Non mi sono sempre preoccupato di inaffiarti? L'acqua non era sempre tiepida?

Non ti ho forse variato ogni giorno l'esposizione, aerato il terreno ad ogni cambio di luna tranne il mese di agosto?

Non ti ho sempre tenuto lontano dall'ace-

ro, ingordo di ossigeno?
 Non ho potato le tue foglie, secondo i cicli del maestro Morita?
 Non ho oliato le spirali di ferro con il succo delle bacche di acerola?
 Non ti ho sottratto ogni parassita scovandolo fin dentro i germogli?
 (Quasi implorando) Cosa ho dimenticato?
 (Riprendendo vigore) Tu lo sai, lo hai sempre saputo, te l'ho detto fin dal primo giorno, tu appartieni a quella fortunata schiera di bonsai che hanno avuto il privilegio di essere coltivati in questo negozio.
 Le tue foglie sono state potate con una perizia tramandata da generazioni, il padre di mio nonno la apprese direttamente dal maestro Morita.
 Non una tua foglia è stata sacrificata inutilmente.
 Non un pollone è stato eliminato senza che un altro vivesse al suo posto.
 E che vital! I tuoi rami si sono protesi perfetti in una geometria inarrivabile, non un raggio di sole è stato sprecato dalle tue foglie, orientate a coprire ogni angolo di

superficie.
 Il tuo tronco si avvicina alla perfezione delle sculture.
 Non una cicatrice delle spirali di rame.
 Non un segno delle necessarie amputazioni.
 E dopo tutto questo (deluso) ho dovuto vederti tornare tra le braccia della signora Box, così squallidamente agonizzante.
 Una parvenza di verde nelle foglie, il tronco decrepito, addirittura a scaglie!
 (Raccogliendone una sul bancone e passandola tra le dita) Guardal!
 (Si avvicina e sottovoce, sibilando con rabbia) Tu non dovevi far altro che vegetare, qui o a casa della signora Box non fa differenza per un bonsai della tua perfezione.
 Non dovevi fare altro che vivere, sostituire le foglie perdute con altre della stessa identica forma, nella stessa identica posizione.
 Dovevi soltanto Essere!
 Immobile o almeno muoverti con la lentezza sufficiente a simulare l'immobilità.
 Dovevi forse imparare a riconoscere i sette tipi di innesti, i quattro tipi di incisio-

ne per ogni tipo di innesto?
 E ricordarli?
 Dovevi forse imparare i cicli del maestro Morita? I dodici cicli del maestro Morita, tre per ogni stagione?
 Guai a dimenticare l'ordine e la progressione delle potature!
 Ricordare significava avere la possibilità, dopo anni di severo impegno, di eliminare ogni errore e di raggiungere la perfezione.
 (Fa qualche passo e come pensando tra sé) Cosa dovrei fare adesso di te?
 (Si gira e guarda la pianta) Dovrei ricominciare a nutrire le tue ingrati radici? Potare le tue foglie. Cercare nella linea dei tuoi rami la traccia della perfetta geometria che avevi?
 Aspettare che i polloni ricordino, da parte loro, l'antica direzione?
 E poi perché la dovrebbero ricordare? Loro non l'hanno tracciata, si sono trovati inconsapevoli nella più perfetta simmetria.
 Loro non hanno atteso il cambio della luna confidando che i tagli avessero dato il risultato sperato.

Non hanno scrutato le linee di sviluppo dei rami cercando il più che minimo segno di errore. Si avvicina al cassetto, ancora aperto, e ne estrae le forbici da potatura. Queste hanno una grande impugnatura che permette la presa a tutta la mano. Tenendole con entrambe le mani le guarda.
 Mia madre non mi ha mai permesso di possedere i giocattoli che ogni bambino ha avuto. Non mi ha mai permesso nemmeno di immaginarli.
 Non potevo dare la caccia agli indiani perché, in qualche modo, avrei avuto bisogno di un fucile.
 Non mi era permesso possederlo, fosse costituito dall'avanzo di una vecchia scopa o dai rami di risulta della potatura.
 Dal negozio, guardavo Bill che, fuori, giocava alla guerra con i quattr



figli della signora Box. Ricordo ancora la sua pistola con il manico di latta stampata.

I figli della signora Box avevano dei bellissimi fucili a carica automatica. Non c'era bisogno di alzare il cane con il pollice, per sparare di nuovo bastava far scorrere la leva della carica con il palmo della mano.

Li osservavo rincorrersi, ricaricare e sparare. Un movimento secco del palmo ed ecco che il fucile era pronto di nuovo per un altro colpo.

Impugna le forbici a mo' di pistola e simulando un combattimento, spara intorno a sé riproducendo con la voce il suono degli spari. Si alza molta polvere intorno. Fa finta di essere stato colpito e cade a terra. Da terra, tenendole con entrambe le mani in alto sopra il viso, guarda le forbici.

Le forbici mi erano permesse, invece.

Avrei potuto ferirmi, deturparmi il viso, eppure le forbici non hanno mai rappresentato per mia madre un pericolo.

Solo avanti negli anni, quando Bill ed i figli della signora Box avevano smesso da tempo di giocare agli indiani, mi venne in mente che usando quelle forbici come arma sarei stato un indiano imbattibile.

(Con soddisfazione) I figli della signora Box, armati dei loro fucili automatici, sarebbero indietreggiati di fronte ad un'arma vera, forse un po' rudimentale, ma capace di ferire davvero.

(Minaccioso, si rivolge alla pianta sul bancone) Dico bene?

Ma allora io desideravo un fucile. Che cosa me ne sarei fatto di un paio di forbici da potatura?

(Rivolto alle piante) Loro servivano per voi.

(Tra sé) E servivano per il mio tirocinio di potatore di bonsai.

Nessuna di voi ha mai conosciuto le forbici di un principiante.

Piante del vostro rango subiscono solo potature ineccepibili.

Anche se lo avessi voluto, non mi sarebbe stato mai permesso di esercitarmi su di un vero bonsai.

Per la mia pratica veniva appositamente procurato da mio padre lo scarto di una strana specie di pino nano.

Questa pianta possedeva una quantità enorme di foglie così minuscole, che i miei occhi faticavano a distinguere.

Quando da scuola rientravo in negozio, notavo subito, su di un lato del bancone, la quantità giornaliera di rami da potare avvolti da una carta bianca, leggermen-

Quel minuscolo oggetto del desiderio

di Luca Ronconi

L'universo di un personaggio occupato totalmente dalla pianta di bonsai e dal miracoloso rituale di potature, innesti, incisioni, a seconda dell'alternarsi della veglia e del sonno, la sua assoluta solitudine e assenza dalla vita degli altri esseri umani (par di sentirlo in un letargo perenne) risultano fortemente espressivi e felicemente disorientano (la novità del tema, la deformità o la crudeltà nascosta) chi legge ed ascolta. Certo dietro la cura del bonsai si cela un rapporto con la vita, ma quanto meno lo sappiamo e dobbiamo sforzarci di saperlo, tanto più il testo diventa interessante.

Personalmente sono attratto dalla sproporzione tra l'oggetto del desiderio (il bonsai, piccolo e misteriosissimo contenitore di vita a tratti par più vivo ed in carne dell'essere umano) e la dedizione estrema del personaggio. In quella disposizione o mania si cela, a mio avviso, la fragilità e l'interesse di un essere umano che agli altri può parere capovolto ma che ha una capacità unica (come i matti ed i bambini) di raccogliere della vita la crudeltà, tanto più vigile sul quotidiano, quanto più sembra non farne parte.

Questa a mio avviso l'inquietudine e la novità del testo. ■

te lucida e trasparente, sulla quale era scritto a matita un numero.

(Con sacralità) Il numero del ciclo di potatura del maestro Morita.

Sistemavo i rami, uno alla volta, infissi su di un piedistallo costituito da una tavoletta quadrata di legno trapassata da chiodi in numero sufficiente a riempirne tutta la superficie.

Già feriti nel tronco dai chiodi accumulati, i rami aspettavano rassegnati che eseguissero, con queste stesse forbici, la solita tortura.

Se solo a quel tempo ne fossi stato capace, avrei percepito il ritirarsi delle piante alla vista della lama nera e lucida delle forbici o i loro gemiti ad ogni taglio.

Passa una mano sulle chiome delle piante.

Ma non avevo da guardare che le lame contrapposte delle forbici avvicinarsi alla prossima vittima.

Una foglia scelta fra tutte le altre.

Ed era una scelta irrimediabile.

Un solo taglio per una sola foglia, né era possibile rimediare ad una potatura avventata.

Il disegno era compromesso, la pianta perduta.

Non più un bonsai ma una piccola pianta

storpiata, buona al massimo per i grandi magazzini.

Ed allora le mie mani esitavano a stringere le lame così a lungo che le pesanti forbici da adulto inducevano, nei muscoli delle braccia, una vibrazione così inarrestabile il cui unico modo per fermarla era quello di procedere al taglio, il più presto possibile.

Né era possibile ritrarre le forbici.

Le braccia non chiedevano che chiudersi, le stesse forbici non chiedevano che tagliare e porre fine a quella insopportabile agonia.

(Grave) Così imparai che nella potatura la scelta è definitiva molto prima di quanto credessi.

Imparai che già l'impugnare le forbici, molto più che scegliere la foglia da tagliare, è la fonte prima e l'unica ragione del taglio e che l'azione di averle impugnate non può che concludersi con un taglio e con il sacrificio di quella foglia soltanto e che solo il sacrificio di quella foglia permette un'altra scelta.

Diversa.

Quello che era possibile, da parte mia, era di rendere onore al sacrificio di quelle piante cercando di ottenere la migliore forma per esse.

Fare in modo che le mie forbici e le inevitabili sofferenze che infliggevo loro, sarebbero servite a renderle perfette, anche in quella loro condizione di predestinate alla fine.

(*Con compassione*) Così trafitte dai chiodi e senza radici.

Mentre occupavo ogni mio pensiero immaginando quale potesse essere il migliore profilo per quei rami, un colpo secco della posata di mio padre si abbatté sulla mia, sospesa a mezz'aria, tanto da farla ricadere, insieme al suo scostante contenuto, nel piatto, allo stesso modo di una foglia recisa.

Un colpo secco di cui non avvertivo la provenienza, il movimento, ma di cui conoscevo la ragione.

Simula, facendo schioccare le lame delle forbici, il colpo di posata.

(*Concitato*) La mia attenzione ne era scossa, immagini rapide riempivano i pensieri.

I miei occhi che abbandonano la figura dei rami sul bancone.

Il mio cucchiaino che si immerge nel contenuto del piatto mescolandovi il suo, fino a poco fa di identica natura ma adesso (*disgustato*) più scuro, denso quasi non più cibo.

La mia mano inutile nell'aria che corre a riprendere la sua funzione, appena più lenta della scia di cibo rappreso.

(*Calmo*) Il tempo che nei pensieri si diradasse la sorpresa, che la reazione al colpo si placasse, era sufficiente a che mio padre avesse ripreso a mangiare, con la testa appena incassata e gli occhi nel piatto, (*con disprezzo*) attento, come al solito, a che la composizione del suo boccone recasse, meticolosamente, la medesima quantità di cibo e condimento. Apparentemente estraneo all'accaduto, irresponsabile del colpo, continuava quieto a mangiare, imperturbabile, come se il colpo avesse scaricato sulla mia persona tutta la sua forza senza che, in lui, ne residuasse nessuna minima parte.

(*Con ironica sacralità*) Sarebbe stato eccessivo chiedergli di interrompere il ritmo di masticazione, deglutizione e contemporanea formazione del boccone. Chiedergli di interrompere quel ritmo con parole adatte allo scopo di richiamare me all'atto del nutrirsi.

Non avrei desiderato nemmeno parole gentili, bensì appena efficaci, sufficienti a sostituire quel colpo di posata, così repentino, così secco, un rumore senza la possibilità di immagini, un taglio netto di rasoio.

Fa schioccare le lame delle forbici. Guarda il pubblico.

La cosa che a quel tempo desideravo più di ogni altra era di coltivare un vero bonsai.

Decideme la forma, eseguire da solo ogni potatura ed, alla fine, esporre la mia pianta nel negozio.

A volte mi capitava di immaginare le mie piante, vederle confuse fra le altre in negozio.

Indovinare la fisionomia del cliente che avrebbe scelto, fra tutte, una delle mie. Il gesto di estrarre dalla tasca il denaro per pagarla, le sue parole nello spiegare che l'aveva scelta colpito dall'eleganza della forma, dalla perfezione della direzione di ciascuna foglia.

Potevo arrivare ad immaginare la mia pianta posta in evidenza nella casa del tizio che l'aveva acquistata, i suoi ospiti che, senza farsi pregare, manifestavano tutta la loro ammirazione per quella perfezione vivente.

Per questo eseguivo gli esercizi di potatura con il massimo impegno.

I rami da esercizio si susseguivano uno dopo l'altro sul patibolo al quale erano destinati.

La tavoletta con i chiodi.

Per ciascuno cercavo di individuare la forma più adatta, di evitare ogni taglio superfluo, ogni potatura avventata che avrebbe compromesso l'unico disegno possibile.

Accadeva spesso che un taglio, un taglio laterale, in quella parte della pianta dove ero sicuro di non correre alcun rischio, con il tempo poi, si rivelasse un errore irreparabile.

Allora eseguivo una nuova potatura sperando, con tutto me stesso, che non avrebbe recato le ingenuità della precedente.

In questo modo gli scarti dei miei esercizi si accumulavano così numerosi che era necessario che, di nascosto, li confondessi con la spazzatura di tutto l'isolato, affinché nessuno si accorgesse della mia imperizia.

Di rado, per ragioni che mi sono rimaste sempre misteriose, un lavoro mi sembrava più riuscito.

Allora sottoponevo il risultato dei miei sforzi a mio padre.

Collocavo la pianta di lato sul bancone aspettando che i suoi occhi la incontrassero e che la presenza della pianta in quella posizione gli facesse capire che era necessario un suo giudizio.

Egli certamente la notava subito, eppure

non manifestava nessuna reazione. Rimandava il suo giudizio il più possibile, frapponendo un tempo lunghissimo, occupato da qualsiasi cosa potesse essere utile allo scopo di ritardare.

Guardava il frutto dei miei sforzi applicando al suo corpo un ferreo controllo.

Si asteneva da qualsiasi considerazione del lavoro fatto, delle sue caratteristiche evidenti, per buone o cattive che fossero, soffermandosi invece, con indifferenza, su aspetti minori, assolutamente marginali, come la disposizione del tronco rispetto alle diagonali del vaso, o l'asimmetria in senso verticale dei rami, cose che a quel punto del tirocinio non potevo assolutamente considerare.

Così i miei sforzi non facevano che aumentare per intensità ed ostinazione. (*Pausa*) Eppure un modo ci sarebbe dovuto essere. Un modo per arrivare ad una misura accettabile di perizia. Per riuscire, finalmente, ad abbandonare quelle povere piante da esercitazione e poter avere un vero bonsai tutto per me.

Una nobile creatura.

Vergine.

Per me.



Si avvicina al bancone e si rannicchia sotto di esso in un angolo.

La sera prima di cena era necessario che ripulissi il pavimento dagli scarti delle mie esercitazioni.

Lo facevo stando chino per terra, sotto il bancone, invisibile alla vista degli ultimi clienti.

Una delle tante volte ne entrò uno. Riconobbi subito il soggetto. Non era certamente un intenditore, faceva parte della maggioranza degli acquirenti di bonsai. Ne acquistano uno come acquisterebbero qualsiasi altro oggetto.

Il prezzo non rappresentava per un cliente di quel tipo alcun problema.

Teneva il bonsai per il tronco, agitandolo per l'aria. Della terra del vaso non ne sopravviveva che quella che le radici riuscivano a trattenere. Il colore della pianta, i rami, la mancanza quasi totale delle foglie erano un segno inequivocabile. Stava morendo o forse era già morta.

Poggiai senza riguardo la pianta sul bancone. Sentii la vibrazione del colpo con il mio corpo appoggiato al mobile.

Con entrambe le mani si tocca il torace.
Parlò con mio padre lo stretto necessario

e se ne andò.

Poggia le palme sul bancone e guarda al di là di esso.

Dal mio posto a tavola guardavo verso il bancone cercando di scorgere nel buio del negozio chiuso la sagoma della pianta.

Mio padre se ne accorse: «Domani mattina, - mi disse - prima dell'apertura, provvedi a ripulire il vaso non voglio che i miei clienti vedano quella pianta nel negozio».

Senza nessuna convinzione cercai di replicare che il cliente aveva detto che potevamo tenerci quella pianta, cercandola di farla rinvenire e noi, invece, ce ne disfacevamo.

«Non c'è alcuna speranza, (con scherno) non te ne sei accorto? Ripulire il vaso è l'unico lavoro da fare».

Pausa.

La pianta venne via subito dal vaso che raschiai bene e misi nella vasca dell'acido per eliminare tutti i parassiti.

Prima di disfarmene la incartai nel giornale. Non era il caso di farla vedere fra la spazzatura del nostro negozio.

Pausa.

Era possibile immaginare la sofferenza di quella pianta?

Seppure piccola ed anzi proprio per questo, quella pianta racchiudeva una enorme quantità di vita. I suoi rami, compresi in quella forma innaturale, richiedevano una cura perfetta. Solo rispettando tutte le regole era possibile conservare la vita ad un bonsai.

Le piante che crescono libere si adeguano anche nella forma alle incertezze del destino. Crescono rigogliose ed incontrollate per compensare una quantità di acqua e di luce superiore al bisogno, con radici lunghe e sottili quando è necessario cercare l'acqua nel terreno profondo oppure grosse e vuote come serbatoi, quando l'acqua è rara e copiosa.

Si avvicina ad una pianta di bonsai.

Il bonsai ha bisogno che il suo giardiniere non lo abbandoni, lo illuda che quella forma che si trova ad avere corrisponde al suo destino.

Il giardiniere, da parte sua, non deve fare altro che essere il suo destino, la sua acqua, la sua luce.

Quella pianta doveva aver aspettato il suo destino per molto tempo. Doveva aver vissuto un lungo ed inaspettato incubo nel quale il mondo che conosceva era completamente scomparso.

Fino a perdere ogni speranza.

Il pensiero di quella pianta continuava a

tormentarmi nel letto, ricacciando indietro il sonno.

La pianta era sicuramente morta tra atroci sofferenze. In silenzio, senza che nessuno intorno si accorgesse di quella lenta ed inesorabile agonia.

Era possibile sperare che qualche sua piccola parte fosse sopravvissuta allo strazio? Che qualche sua radice più interna celasse ancora un barlume di vita, che fosse possibile recuperare quello scheletro, se non all'antica bellezza, almeno ad una vita vegetale normale?

(Con convinzione) Se solo una radice fosse sopravvissuta, se anche solo la parte più interna di essa non fosse completamente inaridita, sarebbe stato possibile salvarla.

Non potevo aspettare. Il piombo del giornale che l'avvolgeva era un veleno micidiale. Ancora un altro po' di tempo in quell'involucro e la morte avrebbe raggiunto anche il più nascosto ed interno recesso.

Si precipita a rovistare dentro il bidone di spazzatura sotto il bancone.

Adagiavi quel piccolo essere sul pavimento. Era ormai difficile distinguere le radici dai rami, a parte qualche piccola differenza, entrambi avevano assunto lo stesso aspetto spettrale.

Qualche piccolissima zolla di terra (fa come per prendere un piccolo pezzo di terra dalle radici e sbriciolarlo con le dita della mano, come a saggiarne la consistenza) non più grande di una lenticchia, resisteva attaccata all'estremità della pianta che doveva essere quella delle radici.

Simula l'azione.

La guardai a lungo. Mi resi conto che rimetterla nel giornale, fra l'altra spazzatura, mi avrebbe sollevato da un gran numero di problemi.

Avrei potuto continuare con i miei rami da esercitazione fino a quando, senza pericolo, mi avrebbero concesso di potare un vero bonsai.

Avrei continuato a rassettare lo scarto di potatura senza preoccuparmi della sopravvivenza di quella pianta.

Le mie piante erano già tutte morte.

Un perfetto tirocinio, centellinato fino all'ultima goccia.

(Prende una pianta dall'espositore. Tra sé e con pietà) Ma era ancora un bonsai quello che io potevo vedere sul pavimento?

Era ancora una pianta?

(Incredulo) Viva?

Se non lo fosse stata, se anche il più pic-



colo barlume di vita fosse stato spento, io avrei potuto, legittimamente, in piena libertà, decidere cosa farne.

Avrei anche potuto rimanere nel mio letto, attendere che l'indomani il sacco della spazzatura fosse stato ammucchiato, insieme agli altri, all'angolo della strada, vicino al negozio di ferramenta.

Avrei potuto aspettare che fosse portato via insieme agli altri ed, anzi, avrei potuto ricordarmi dell'accaduto verso mezzogiorno, quando qualsiasi ripensamento non sarebbe stato possibile e all'angolo del marciapiede non vi sarebbe stata più alcuna traccia, a parte una macchia più scura sul terreno.

Se non era più viva, quindi, (come a dar forza al suo ragionamento) se davvero quello che avevo davanti era un oggetto inanimato, quell'oggetto era mio. Avevo semplicemente raccolto una cosa, fra la spazzatura come i barboni in cerca di cibo, avevo fatto mio lo scarto di qualcun altro. Non era più possibile per nessuno reclamare l'appartenenza né il diritto di decidere il suo destino.

(Esaltandosi) Ero il suo padrone, il suo assoluto signore, il suo dispensatore di vita.

Il dio di una religione assoluta nella quale ogni peccato è mortale. Dove non è permesso sbagliare.

(Scandendo) L'unico, assoluto, suo Dio!

Avrei dovuto nascondere, in quello stato non era possibile farla vedere ai clienti del negozio.

Il suo aspetto era una prova dell'imperizia del giardiniere.

La coltivazione dei bonsai avrebbe perso ogni credibilità e, senza credibilità, nessun cliente avrebbe mai accettato di sottoporsi al duro lavoro di coltivarne uno.

(Con risoluzione) Occorreva nascondere e nel suo nascondiglio curarla.

Corre al bancone e ne estrae un piccolo ma voluminoso libro e come leggendo.

Il maestro Morita racconta che il cavaliere samurai Ytui Okao, tornato a casa dopo la Guerra delle Due Dinastie, la trovò abbandonata dai suoi servi.

La desolazione regnava ovunque nella casa e le piante di bonsai, della cui perfezione andava fiero, apparivano tutte irrimediabilmente morte.

Pregò gli dei per giorni e giorni affinché ascoltassero il suo servo, ne giudicassero le azioni e gli concedessero la ricompensa per i servigi da lui offerti all'imperatore.

Una notte fece un sogno nel quale da una pozza d'acqua, formata nel suo giardino dopo un violento temporale, sorgeva uno splendido uccello, dalle piume argento e blu, che, dopo aver lasciato i suoi escrementi ai piedi di un albero di una specie sconosciuta, volava via, sparando all'orizzonte.

Il samurai aspettò la pioggia, ne raccolse l'acqua e ne nutrì le piante. Cercò a lungo qualcuno che possedesse un uccello simile a quello che aveva visto in sogno quella notte e, dopo averlo trovato, spese tutto quello che aveva per acquistarlo.

Lo portò a casa e lo allevò con ogni cura per raccogliergli gli escrementi con i quali concimò i bonsai.

Uno di loro, così coltivato, giunto al terzo ciclo, al cambio di luna, germogliò.

L'imperatore venuto a conoscenza del fatto ricompensò il samurai che era stato capace, allo stesso tempo, di difendere l'impero in guerra e di conservare le sue proprietà in patria.

Chiude il libro e lo poggia sul bancone protendendo il braccio senza voltarsi, il libro rimane in bilico sul bordo del bancone. Si inginocchia sul letto, rivolto al pubblico. Le luci si abbassano ed un faro lo illumina dall'alto.

Presi il vecchio vaso di quella pianta purificato dall'acido, senza traccia di spore.

Preparai con l'acqua un infuso di foglie di tè per i cinque cicli di infiltrazioni. Con quello chiusi ogni piccolo poro del vaso. Avvolsi completamente la pianta nella garza.

Ogni volta che era necessario, salivo nella mia camera per cambiare la posizione del bonsai nel bagno di fieno umido nel quale doveva riposare per tre cambi di luna.

(Con malizia) Il mio tirocinio proseguiva senza apparenti progressi. I risultati sem-



bravano sempre uguali e l'idea che la stirpe di maestri coltivatori di bonsai potesse terminare, senza proseguire con me, deve essere certamente venuta a mio padre nel vedere che nemmeno gli alberi da esercitazione recavano i segni di un miglioramento ed ero così lontano da assomigliare ad un maestro potatore. Con pazienza, sottraendola a piccoli quantitativi dalle scorte del negozio, raccolsi la terra dell'Isola di Soicu in quantità sufficiente a coprire le radici fino alla linea immaginaria che il maestro Morita chiama "orizzonte".

La resi omogenea sminuzzandola con una vecchia lama di ferro.

Scartai ogni pietra, rametto, carcassa di insetto.

A quel punto, il vaso e la terra erano pronti.

Aspettai la prima falce di luna crescente, il momento del ciclo lunare più propizio per la guarigione delle piante.

Era ancora orario di apertura al pubblico quando, attraverso la vetrina del negozio, vidi sorgere lo spicchio di luna.

Feci le solite cose cercando di non far trapelare la premura che mi pervadeva ed, allo stesso tempo, di consumare il minor tempo possibile. Rassettai il negozio e lo lasciai pronto per una nuova apertura.

Condussi la cena senza dimostrare eccessiva fretta. Consumai tutte le pietanze in quantità sufficiente a non far sorgere alcuna domanda che avrebbe richiesto il tempo necessario ad una risposta.

Salii in camera non appena fu possibile.

Scostai la coltre di fieno sotto la quale il bonsai riposava avvolto nella garza.

Alcuni punti della fasciatura, macchiati di scuro, rivelavano che la pianta aveva conservato dentro di sé ancora della linfa, secreta adesso grazie al bagno nel fieno.

Presi quella piccola mummia e la adagaii vicino al vaso, ai piccoli cumuli della ghiaia tonda per il fondo ed alla terra.

Cominciai a srotolare la benda.

La corteccia era molle, alcune parti erano cadute come pelle morta, lasciando intravedere lo strato sottostante, più chiaro e senza vita.

Alcune piccole propaggini, nello srotolare, vennero via come pesci intrappolati nella rete.

Continuai cercando di soffocare l'impulso di abbandonare quell'impresa senza speranza.

Non dovevo tralasciare nessuna delle regole del maestro Morita.

Stesi, sul fondo del vaso, un sottile strato di ghiaia e sopra un primo strato di terra, alto la metà della lunghezza delle radici.

Misurai l'acqua per la prima annaffiatura. Praticai con la bacchetta sei piccoli fori nella terra, secondo la forma del diamante. Versai l'acqua coprendo ogni angolo di superficie, ne raccolsi la scolatura.

Adagaii il vaso sul piano del mio tavolo e indietreggiando di qualche passo cercai di capire se la posizione del tronco rispetto al piano del terreno era corretta. Una inclinazione eccessiva avrebbe alterato la normale crescita dei rami compromettendone per sempre la forma.

Era d'inverno. Seppure il tempo ci regalava spesso, in quel periodo, delle giornate di sole, il freddo delle notti non permetteva che la pianta soggiornasse all'aperto.

Trovi un posto nella mia camera, sul tavolo, in corrispondenza del lucernaio che era l'unica fonte di luce.

La pianta, pur così ridotta ad uno scheletro, si stagliava nel piccolo universo della mia stanza. Ne occupava lo spazio pretendendosi intorno a sé, per quello che poteva con i suoi moncherini.

Cercavo continuamente di allontanare il pensiero di come sarebbe stata una volta guarita, quale forma avrebbe avuto, quale potatura avrebbero permesso i suoi rami.

Mi ripeteva che la guarigione non era assolutamente un risultato scontato e che anzi avrei fatto bene a darla per spacciata.

Era necessario che prendesse la maggiore quantità di luce possibile.

Passai i primi giorni a calcolare quale fosse, per quel periodo dell'anno, l'esposizione migliore.

Per questo, appuntavo con la matita sul tavolo, la posizione di maggiore luce durante la giornata.

Decisi che quattro variazioni giornaliere sarebbero bastate. Ne segnai le posizioni sul tavolo.

MOTIVAZIONE

La Giuria del Premio Nazionale Teatrale "Eduardo De Filippo", edizione 1999, presieduta da Italo Moscati e composta da Vincenzo Cerami, Liliana Cavani, Sergio Castellitto e Maurizio Giammusso ha conferito a *Bonsai* di Luigi Salciarini il Premio Speciale Unire, Opera Segnalata, con la seguente motivazione: «Una commedia stimolante, una vera e propria scommessa scenica che ci ricorda atmosfere beckettiane. Una grande occasione anche per uno spettacolo di regia aperto ad una gamma di possibili, innovative soluzioni, capace di mettere in luce gli aspetti metaforici di un'ossessiva analisi della vita alla ricerca di senso». ■

Esegui il programma nella maniera migliore possibile.

Se per qualche motivo una delle incombenze veniva ritardata o peggio dimenticata, il pensiero di aver compromesso la sopravvivenza della pianta cominciava a tormentarmi e continuava fino a quando il passare del tempo senza peggioramenti, mi rivelava che la mia negligenza era stata perdonata.

Dopo il primo ciclo cominciai a preparare il tronco e i rami per l'attorcigliamento del filo di rame, oliandoli con il succo di acerola.

Guardavo la sua fisionomia, il profilo del suo disegno, cercando di indovinare in quale punto del tronco o dei rami avrei visto il rigonfiamento del primo germoglio, in quale parte del tronco la corteccia gli avrebbe permesso di oltrepassare la sua barriera inaridita e di diventare prima una piccola foglia, poi un ramo.

Pausa.

(*Contenendo una forte emozione*) Vidi il primo germoglio presto, solo dopo qualche settimana.

Lo notai molto prima di quanto avrei fatto con una pianta normale.

Un piccolo rigonfiamento su uno dei rami principali, molto vicino all'attaccatura con il tronco.

Quella piccola gobba (*prende una pianta e la strofina con la punta dell'indice*) celava un germoglio, una foglia che cercava la luce, un piccolo germe che era sopravvissuto.

Non facevo che sorvegliarlo, salivo le scale di corsa per controllare se quel debole anelito di vita ancora resisteva. Avevo un tale timore che anche quel ger-

moglio si seccasse che, entrato nella stanza, il mio primo sguardo non andava alla pianta, ma si indirizzava subito sul piano del tavolino, per vedere se il piccolo germoglio vi giacesse inerme.

Non accadde. Dopo quel germoglio ne vennero altri ed in capo a pochi giorni molti dei rami principali recavano una piccola punta verde.

La pianta era sopravvissuta. Nonostante che gli fosse mancata qualsiasi cura, la pianta aveva conservato, nascosto in qualche parte interna dei suoi rami, un rivolo di vita.

I giorni si succedevano veloci non senza che in ognuno scopriessi qualche progresso, che qualche nuovo germoglio avesse visto la luce, che qualche foglia fosse diventata più grande o più verde, che molte altre fossero nate nel punto dove prima ce n'era una sola.

Non mancava molto a che potessi iniziare la prima potatura. Le foglie superflue andavano eliminate, avrebbero sottratto troppa forza e quella pianta non se lo sarebbe potuto permettere.

Era necessario già da ora deciderne la forma, il disegno da realizzare.

Per questo presi a studiare le altre piante del negozio, nel tentativo di capire, attraverso la loro, quale forma sarebbe stata la più adatta.

Rimanevo sveglio fino a tardi e quando era possibile farlo senza essere visto scendevo in negozio e riproducevo sulla carta la forma di ogni bonsai.

Ponevo le piante vicino alla parete ed illuminandole con una candela facevo sì che la loro ombra si proiettasse sul muro. Così la ricopiavo, per confrontarla con la forma nascente del mio bonsai.

Trovai il primo ramo da potare e tagliai. Apparentemente non vi era alcuna differenza con i miei rami da esercitazione e questo mi diede coraggio.

Com'era prescritto, continuai la potatura a giorni alterni, seguendo lo sviluppo della pianta. Accadeva alcune volte che non avessi da tagliare, altre, invece, che più di una foglia sembrava essere la prescelta.

Al taglio qualche ramo rivelava la sua secchezza, qualcuno addirittura veniva via prima che le forbici lo incidessero, come se la pianta sacrificasse parte di sé alla vita.

Pausa.

(Tragicamente) Un ramo, nel reciderlo, si sfaldò, portando via con sé una sottile striscia della parte ancora viva.

Il piccolo moncherino, così rovinato, rivelava la parte bianca e tenera sotto la scorza.

Avrei dovuto certamente, secondo la tradizione, medicarlo con un impacco di foglie di ruta, aspettare due cicli di annaffiatura per vedere se la ferita si sarebbe rimarginata o se avesse continuato a marcire.

Un vero bonsai sarebbe certamente guarito.

Ma un tale rimedio sarebbe bastato per una pianta come quella che aveva cessato da tempo di essere un bonsai? Per una pianta che aveva perso ogni identità e lottava solo per sopravvivere? E se poi fossi anche riuscito a rimarginare quella ferita, avrei veramente riparato al danno?

Quale forma avrei mai potuto ottenere?

Cambia umore, come a cercare di convincere chi ascolta.

Ma era giusto essere così severi? Si trattava pur sempre di una pianta che non sarebbe mai dovuta sopravvivere. Che sarebbe dovuta finire nella discarica e che in questo momento avrebbe dovuto essere, già da tempo, concime per i campi.

Non era poi così importante per quella pianta avere qualche imperfezione nella forma. Avere, a potatura ultimata, una piccola falla nel disegno, una lieve interruzione della linea immaginaria del profilo.

Presto il moncherino annerì, molto prima che l'impacco fosse pronto e potesse riparare la ferita.

SCHEDA D'AUTORE

LUIGI SALCIARINI nasce a Roma nel 1962. Da giovanissimo si trasferisce a Pescara dove attualmente vive e lavora, affiancando alla professione di avvocato l'attività di scrittore, con una particolare predilezione per la drammaturgia.



Ha realizzato una riduzione teatrale del romanzo *Il sospetto* di F. Dürrenmatt, la quale, conservando l'impianto "poliziesco" del romanzo, affronta il complesso problema morale dello sterminio degli ebrei, analizzato dai diversi punti di vista e nei suoi possibili aspetti metaforici.

È di prossima messa in scena il suo testo *Apnea* che, nell'ambito di una ferma condanna della pena di morte, tenta un originale approccio alla psicologia del condannato ed un'analisi dei misteriosi meccanismi della memoria.

Con il testo inedito *Bonsai* ha vinto, nell'edizione 1999, il Premio Speciale Unire, Opera Segnalata, al Premio Nazionale Teatrale "Eduardo De Filippo" indetto dal Comune di Velletri con l'organizzazione del Centro Studi Veliterno. ■

Una macchia, dapprima di un verde solo appena più scuro, poi, ben presto, di un marrone cupo, quasi nero, si formò sulla superficie del ramo.

Partendo dalla parte danneggiata, la macchia si propagò verso il tronco.

Non potevo fare altro che eliminarla tagliando il ramo.

Come un arto danneggiato, che minaccia di andare in cancrena, occorreva amputare il ramo.

Fa schiacciare le lame delle forbici. Aspetta che il rumore si spenga.

Non avrei più potuto esporre la mia pianta.

Non avrebbe avuto posto fra gli altri bonsai.

Quell'amputazione avrebbe compromesso tutto il mio lavoro. A nulla sarebbe ser-

vita la meticolosità nell'eseguire ogni prescrizione del maestro Morita.

(Con disprezzo) Quello che avrei ottenuto sarebbe stata solo una piccola bastarda da nascondere.

Non avrei avuto nessun apprezzamento per i miei sforzi ma anzi avrei dovuto spiegare per quale ragione avevo disubbidito all'ordine di disfarmi di quella pianta.

Perché l'avevo conservata rischiando, con la sua presenza, di compromettere la nostra reputazione.

Avrei dovuto spiegare dove avevo preso la terra.

Dove avevo preso l'acqua.

Con quali forbici avevo potato e persino dove erano finiti gli scarti.

Dopo la prima macchia nera ne venne un'altra dall'altra parte del tronco.

Che cosa l'aveva provocata?

Quale era la causa di quella nuova macchia?

Non certo il primo errore, lo sfaldamento del primo ramo.

Non era possibile che quella ferita superficiale sulla pianta avesse determinato una tale conseguenza.

Per quanto ne sapevo io, non era possibile che una piccola scalfittura provocasse un danno diffuso.

Cerca nel libro.

Se il maestro Morita non ne parlava quello che stava accadendo non poteva essere vero.

Non era possibile stesse veramente accadendo.

Tagliai anche quel ramo, questa volta di più, incidendo anche la parte sana.

Speravo sarebbe bastato.

Continuai rispettando le regole di coltivazione con maggiore scrupolo, sperando di non scoprire che le amputazioni non erano servite e che la macchia non si era fermata.

Altri rami dovettero essere tagliati.

Dapprima aspettavo che la macchia sulla corteccia si manifestasse con chiarezza.

Aspettavo che il marrone divenisse cupo abbastanza affinché fosse certo che quella nuova macchia si rivelasse, senza ombra di dubbio, un segno della malattia. Trattenevo la mia mano finché il marciume non raggiungeva quasi la base del ramo e lambiva il tronco.

E solo allora tagliavo.

Ma questo non rallentava il propagarsi della malattia. Le macchie continuavano a riprodursi dappertutto.

Non potevo sopportare quella vista.

Avevo raccolto quella pianta inanimata, sottratta al suo destino di rifiuto.

L'avevo coltivata con tutta la premura possibile, avevo rispettato ogni regola.

L'avevo lavata, nutrita, depurata da ogni parassita.

Avevo preparato il suo vaso, riparato ogni fenditura.

Setacciato la sua terra, sminuzzato ogni grumo, cercato ogni impurità per eliminarla.

Avevo filtrato la sua acqua, oliato ogni spirale.

Catturato ogni raggio di luce.

Corretto la direzione dei rami, l'orientamento delle foglie.

Avevo speso le mie ore per lei pronto a soccorrerla ad ogni segno di fatica.

Ero stato la sua acqua, il suo ossigeno, la sua luce.

Non era possibile che mi ripagasse in quel modo.

Non era possibile che quei rami marcissero.

Scandisce le sue parole con i tagli delle forbici.

Non era possibile che le macchie si propagassero.

Le macchie andavano eliminate

Andavano eliminate tutte.

Nel loro stadio iniziale.

Quando erano appena delle ombre.

Occorreva tagliare ogni ramo macchiato.

In un raptus comincia a tagliare tutte le piante intorno.

Eliminare ogni macchia.

Tagliare.

Tagliare.

Tagliare.

Con fatica come se qualche ramo facesse resistenza al taglio.

Ogni ramo deve essere tagliato fino alla radice.

Le macchie non devono propagarsi.

Non devono propagarsi.

Non devono...

Non devono pro...

Non, non...

Continua a tagliare.

(Più secco, nello sforzo del tagliare) No, no, no.

Noooooo...

Il no ripetuto diventa un urlo lunghissimo.

Termina strozzandosi in gola mentre

James si accartocchia su se stesso.

Rimane immobile per qualche secondo.

La luce sfuma. Un faro illumina la sedia.

Parte la musica con la prima nota tenuta.

James, con movenze innaturali, sale

sulla sedia. Dalla posizione rannicchiata

come un feto, mima lentamente e con il

corpo un bonsai che cresce. La musica

abbandona la prima nota e prosegue con

il suo andamento mentre James compie

l'azione. Le braccia si protendono nel

vuoto come rami contorti che cercano la

luce.

BUIO

Le immagini che illustrano il testo sono opera della pittrice Giovanna Giorgetti.





IL CANTO
de l' a l l o d o l a

(Caterina Benincasa da Siena)

due tempi di Eva Franchi

Non esiste una scenografia definita: alcuni arredi o elementi simbolici, spostati a vista, devono suggerire, di volta in volta, l'ambiente o l'atmosfera. Panche, rozzi sedili in legno: sul fondo, al centro, un grande Crocifisso. Fra' Raimondo delle Vigne da Capua, seduto su uno scranno, appare stanco e assorto, forse in preghiera, forse tormentato da gravi preoccupazioni. Fra' Tommaso della Fonte e fra' Nanni del Poggio - vestono il saio dei domenicani con mantello e bisaccia - si fanno strada attraverso il pubblico e lo invitano alla preghiera. È un giorno d'aprile del 1385.

TOMMASO - Il Signore dia pace alle vostre anime e ai vostri cuori.

NANNI - Nei secoli e per i secoli. Amen.

TOMMASO - Pregate con noi. Ave Maria, piena di grazia...

Sostano fra gli spettatori recitando l'Ave Maria e il Salve Regina, poi salgono in palcoscenico

NANNI - Padre Raimondo...

TOMMASO - Siete molto pallido: vi sentite male?

RAIMONDO - Non è il corpo che duole: la tribolazione è più grave perché affligge l'anima, rattrista ogni mio pensiero.

NANNI - Il viaggio a Siena è stato faticoso: strade insicure e tempi malvagi.

RAIMONDO - Fratelli miei, ho bisogno della vostra comprensione: siate accorti, vi prego... Io sono indegno del compito che mi avete assegnato: richiede una trasparenza interiore che non ho saputo raggiungere, un'abilità estranea alla mia mente incapace, troppo impura, nonostante la veste che indosso...

TOMMASO - Non potete rifiutare: l'Ordine Domenicano riconosce, in voi, il suo Padre Generale... Uomo di scienza, di cultura, siete stato il suo confessore, la sua guida...

RAIMONDO - Eravate il suo maestro molto prima di me.

TOMMASO - Un povero maestro inadeguato: non reggevo il confronto con la vertigine del suo intelletto, con l'ardore della sua fede.

PERSONAGGI

CATERINA BENINCASA DA SIENA
LAPA, sua madre

FRA' RAIMONDO DA CAPUA
(Domenicano)

FRA' TOMMASO DELLA FONTE,
detto Fra' Masolino
(Domenicano)

FRA' NANNI DEL POGGIO
(Domenicano)

PAPA GREGORIO XI
L'UOMO DAL MANTELLO NERO/SECONDO
CAPITANO

IL CAVALIERE/PRIMO CAPITANO
LA DAMA

DUE VOCI MASCHILI
(Domenicani del Capitolo
di Siena)

UNA VOCE FEMMINILE
LA VOCE

NANNI - Anche il Santo Padre vi affida l'incarico: le sue istanze sono ordini, per noi, fedeli esecutori del volere divino.

TOMMASO - Le generazioni si avvicinano con impietosa rapidità e tutto si altera o svanisce nella fragile memoria dell'uomo. La nostra consorella Caterina è morta da cinque anni: la sua prodigiosa avventura è scritta nel ricordo di chi ha avuto la buona sorte d'incontrarla, di spezzare con lei il pane dell'amore e della sofferenza... Ma dopo, nei secoli futuri, chi potrà fornire autentica testimonianza...?

RAIMONDO - Ci sono le sue lettere, i *Dialoghi*, i suoi scritti...

NANNI - Non bastano.

RAIMONDO - Li giudicate così scarsi di contenuto, anche voi li considerate vaneggiamenti smaniosi, privi di senso...?

NANNI - Al contrario. Ma hanno bisogno della giusta cornice, della narrazione storica che consenta di accogliere, in pienezza, il loro messaggio: Caterina non parlava mai di sé. Qualcuno che le è stato accanto, che l'ha conosciuta ed amata deve narrare i fatti concreti della sua vicenda terrena.

RAIMONDO - Concreti... terrena... Parole: vuote parole che oscurano subito

la sua irraggiungibile verità. Quale miserabile linguaggio umano, quale concretezza può esprimere il miracolo che fluiva da lei in ogni istante, in ogni atteggiamento, in ogni azione...?

TOMMASO - Voi avete paura.

RAIMONDO - E non me ne vergogno. Non confondete la paura con la viltà. La mia è autentico timor di Dio, consapevolezza del mio limite estremo. Ho cinquantasei anni, fra' Tommaso, alla mia età si è perduta ogni certezza: forse non si diventa saggi, ma si acquista coscienza della precarietà connaturata al nostro destino mortale.

TOMMASO - Sono molto più vecchio di voi e l'ho conosciuta prima di voi. Posso aiutarvi, raccontare episodi, piccole e grandi esperienze, ma non ho la

vostra abilità di scrittura, la vostra competenza dialettica.

RAIMONDO - Io non ho sufficiente umiltà.

NANNI - Mentire a se stessi è peccato grave.

RAIMONDO - Non è menzogna. Caterina è stata, in terra, personificazione di miracolo, mistero impenetrabile: l'ho seguita ed amata per la sua sconvolgente devozione al Redentore, ho percorso le sue strade, ho sanguinato con lei nella carne e nello spirito... ma la mia è stata solo un'affannosa rincorsa priva di meriti. Spesso ho peccato d'orgoglio e d'invidia perché ero un'ombra, null'altro che un tenue riflesso del suo divino splendore.

Ciò che è divino non può essere contaminato da un'interpretazione mondana.

TOMMASO - Dovete raccontare, semplicemente, senza dare giudizi: perché vi torturate con superflue complicazioni?

RAIMONDO - Perché l'impegno è superiore alle mie forze.

NANNI - Guardatevi attorno, guardate dinanzi a voi. (*Fa cenno verso il fondo e poi verso il pubblico*) Sono arrivati dalle contrade di Siena, da Firenze, da tante regioni italiane e da paesi d'Olttralpe: chi non l'ha mai incontrata vuole essere partecipe del suo insegnamento, chi l'ha

conosciuta, chi ha potuto specchiarsi nella luce benedetta dei suoi occhi, ebbero queste creature fortunate possono offrirvi il loro tesoro di consapevolezza ed amore... Tutto vi sarà utile e tutto può venire in soccorso alla vostra fatica. Persino sua madre è qui, la vecchia Lapa scarnita dagli anni e dall'angoscia.

La scena va in ombra ed è visibile soltanto la figura di Lapa, rattrappita e scarna, accucciata in terra, su un giaciglio sfatto.

LAPA - Io sono sola, vecchia, priva di forze e di rassegnazione. Domande, domande... ancora domande. Ma chi si prende la pena di rispondere a me? Non ho diritto, io, alla risposta? No. Mai. Chi sono? Chi sono stata? Chi mi spiega il dolore, il destino, la maledizione...?

NANNI - *(Si avvicina alla donna, ma resta in penombra)* No, Lapa, non così: non è da voi. *(Pausa)* Vi ricordate di me?

LAPA - Nanni del Poggio: frate e traditore. Più traditore degli altri.

NANNI - L'ho amata quanto voi, forse di più.

LAPA - Ti ha stregato. Come ha stregato suo padre. Jacopo è sempre stato incapace di contrastarla: ci svuotava la casa... roba, soldi, provviste, indumenti... Doveva servire i poveri, i malati. E lui, contento, se la stringeva al petto mentre io ero la cattiva padrona dal cuore di pietra che non voleva cedere. Menzogna. Ho ceduto sempre, ma non potevo capire... Neanche ora riesco a convincermi, a calmare quest'affanno orrendo... Me l'hanno presa, torturata... e alla fine è morta. Io non c'ero.

NANNI - Sono venuto a trovarvi subito dopo.

LAPA - L'ho vista, la rivedo spesso: forse è un sogno che si ripete e non cambia mai. L'ultima estasi ha già sfiancato il suo corpo e il viso è bianco, immacolato come cera. Gli occhi no. Gli occhi sono sempre accesi, infocati, e la morte me la strappa dalle viscere.

NANNI - Anche Gesù Cristo è morto a trentatré anni: la sua stessa età.

LAPA - La Vergine Maria è sopravvissuta alla croce: ha saputo resistere, sopportare.

NANNI - Ci siete riuscita anche voi.

LAPA - No. Io no. Io aspetto soltanto la mia ultima ora e mi corrodo nel terrore ad ogni istante. Non mi rassegnò, non capisco. Mi ha sempre dato sgomento, fin da piccina. Ho partorito venticinque figli, lei è stata la penultima: la sua gemellina s'è subito spenta, come se avesse voluto offrirle più spazio, maggior vigore. L'unica figlia che mi sono allattata - ci credi? - l'unica. Piccola, minuta e tanto bella, tu lo sai, ma senza peso come un uccelletto caduto dal nido: avevo timore a toccarla, si poteva rompere... E quel suo rifiuto del cibo, ostinato, feroce... Malattia ecco: il rifiuto del cibo spalanca le porte della malattia.

NANNI - Caterina ha vissuto un meraviglioso destino: parlava con Dio, ha sferzato i potenti della terra, ha redento i loro peccati e ha glorificato gli umili, gli offesi, con la trepidazione del suo cuore dolcissimo.

LAPA - A sei anni aveva delle visioni, discuteva con Cristo come se fosse suo

fratello in carne, a sette ha fatto voto di verginità e m'è scappata di casa perché voleva rifugiarsi nel deserto con gli *(sillabando)* gli ana-co-re-ti: il deserto alle porte di Siena, figuriamoci, e persone che non si sa cosa facciano! Ancora non ho capito chi siano gli anacoreti...

NANNI - Brave persone. Creature che vogliono vivere in solitudine e in penitenza.

LAPA - Matti, matti da incatenare: con tutto quello che c'è da fare al mondo! E la verginità, eh? Me lo spieghi tu cosa può saperne una cucciola di sette anni?

NANNI - Il Signore le ha offerto intuizioni precoci.

LAPA - Avevo già tre figli quando qualcuno mi raccontò che cos'è la verginità. Io avevo sempre creduto che fosse una devozione di Maria Santissima, una sua speciale grazia consentita solo a lei fra tutte le donne...

NANNI - Infatti.

LAPA - Tu m'imbrogli: non tentare di consolarmi. L'ignoranza è stata il germe maligno che mi ha allontanata da lei. Io la volevo felice come qualunque ragazza su questa terra: ben vestita e ben pettinata, con una casa accogliente, un marito, dei figli... La volevo felice insieme a te. Ma tu l'hai lasciata andare, non hai fatto nulla per trattenerla... e la mia ignoranza non mi consentirà mai di capire.

NANNI - Il mio strazio non è stato più lieve del vostro e del suo. È un prezzo che si paga, ciascuno a suo modo, per realizzare il proprio destino. Io ho amato Caterina con tutto il mio giovane cuore colmo di desiderio, di entusiasmo: mi bastava guardarla e l'animo si colmava di gioioso fervore... Poi, d'improvviso sono stato respinto, messo da parte perché lei si sentiva sposa d'un altro. Siamo stati accecati dalla stessa violenza, noi due: io e voi abbiamo patito i morsi della gelosia...

LAPA - Ma tu sei guarito. Io ho soltanto imparato a tacere perché non m'era concesso di fare altrimenti.

NANNI - Gesù non può essere un rivale pericoloso, non si combatte con lui. Dentro di me - quanto tempo è passato! - si è scatenata una tempesta torbida, aspra, una sorta di scarnificazione che mi ha lasciato nudo, indifeso, svuotato d'ogni collera e d'ogni rancore... Caterina mi ha rifiutato per aprirsi a un'esaltazione più intensa che l'ha elevata sino a Dio: attraverso di lei i miei occhi hanno contemplato lo stesso percorso anche se io non potrò mai raggiungere il suo stesso



traguardo...

LAPA - Che cosa hai capito?

NANNI - Esiste un cuore universale che batte al centro della creazione: quando si riesce a percepire quel battito... ogni sentimento terreno scolora nell'infinito, il dolore non fa più male e Gesù sorride dalla croce.

LAPA - Vuoi dire che sei diventato libero.

NANNI - Purificato. Ho flagellato i miei sensi e sono riuscito ad annullarli: non mi tormentano più. La mia devozione per Caterina è amore per tutte le creature mentre lei mi è diventata sorella e madre.

LAPA - Caterina è morta.

NANNI - Non per me. Per nessuno di quelli che hanno avuto il privilegio di avvicinarla, godere della sua parola, del suo consiglio, del suo affetto.

LAPA - Perché proprio lei?

NANNI - Non lo so, Lapa: nessuno può sapere.

Una breve pausa.

LAPA - Quando ha voluto farsi Mantellata - io non volevo, non volevo... - però sono stata io a chiedere la sua vestizione. Quante volte ho dovuto implorare perché gliela concedessero! In ginocchio, piena di vergogna, di rabbia, a supplicare per qualcosa che ripugnava alla mia coscienza, alla mia dignità. Ma era così disperata... e io ho sempre sognato di vederla contenta...

NANNI - Siete buona, Lapa, più di quanto crediate.

LAPA - Insicura, spaventata: è diverso.

NANNI - Un giorno la ritroverete e non ci sarà più alcun bisogno di fare domande: tutto sarà chiaro.

LAPA - Tu... tutti gli altri... la considerate una santa?

NANNI - La parola è troppo grande: non sta a me pronunciarla. Dio soltanto può decidere.

Buio. Un breve stacco musicale. La luce si rialza su Caterina che è in piedi, davanti al grande Crocifisso. Indossa la veste delle Mantellate. La figura minuta, esilissima, non è quasi per-

Un attuale messaggio d'amore oltre i confini di ogni fede

di Gastone Geron

Aricostruire la vicenda terrena di Caterina Benincasa, ovvero di Santa Caterina da Siena - cinque anni dopo la sua scomparsa avvenuta a Roma il 28 Aprile 1380 - è delegato il domenicano fra' Raimondo da Capua che dell'ardente "sposa di Cristo" era stato uno dei maestri più ascoltati. Invano il frate tenta di sottrarsi a un incarico che ritiene sovrastante, considerandosi incapace di restituire il mistero impenetrabile di una giovane donna assunta a personificazione del miracolo, a lungo analfabeta e poi capace di comporre scritti tra i più toccanti di tutta la letteratura trecentesca. È muovendo da queste premesse che Eva Franchi dipana le incalzanti scene de *Il canto dell'allodola*, innalzando le puntigliose notazioni documentaristiche alla magica sfera della poesia. Superati gli schemi delle Sacre Rappresentazioni medievali, liberatasi da ogni remora agiografica, l'autrice punta a restituire appieno il calore avampante d'una personalità complessa, in apparenza perfino contraddittoria, evocando l'immagine della stessa Caterina che, di tanto in tanto, si materializza ai confini del sogno, ombra impalpabile e pur ben presente nel contesto delle molteplici testimonianze. Senza indugiare nei particolari, anzi rifuggendo dal dare contorni troppo insistiti a personaggi lasciati emergere più per quanto dicono che per quanto fanno, Eva Franchi conferma le sue congeniali capacità drammaturgiche dosando accortamente il concertato "narrativo" con un crescendo che presta una "lingua alta" sempre più rarefatta alla finale sublimazione della protagonista. L'elemento biografico non si compiace mai della notazione curiosa, ma trascende il vissuto per immedesimarsi nell'annientamento in Cristo che Caterina perseguì martoriando il suo esile corpo, affrontando digiuni protratti sino al rifiuto totale del cibo e sfidando contagi, pestilenze, orrori per farsi portatrice di un messaggio salvifico rivolto, in particolare, agli umili, ai diseredati, ai perseguitati. Fra le testimonianze che affollano *Il canto dell'allodola* si evidenzia, innanzitutto, quella del giovane Nanni Del Poggio che, prima di farsi frate, amò teneramente la coetanea Benincasa e, dopo il di lei rifiuto, la ebbe sempre cara come una sorella-madre, soggiogato da tanta superiorità morale. Ma una delle figure più riuscite di un dramma che non ha parentela alcuna con i "freschi storici" alla Sem Benelli è quella della vecchia Lapa, sopravvissuta alla prematura scomparsa della figlia Caterina e incapace di capire appieno la totale identificazione con "l'agnello di Dio" sacrificatosi sulla croce per il riscatto dell'umanità. Dalle tese pagine dell'opera emerge, nel contempo, un'Italia lacerata da lotte di potere, guerre civili, faide cittadine in cui s'inquadra la temeraria missione francese della protagonista che riesce a convincere papa Gregorio XI ad abbandonare Avignone per restituire a Roma il primato della cattolicità. Una delle sequenze più toccanti del dramma è quella relativa al processo che Caterina dovette affrontare davanti ai suoi superiori per rispondere alle voci caluniose che le imputavano un eccessivo culto della personalità, una santità più esibita che reale, addirittura turpi commerci carnali con i confratelli. Il trionfo dell'innocenza, la piena vittoria su miserabili invidie e su gratuite malignità, la personale battaglia a fianco di papa Urbano VI contro i sostenitori dell'Antipapa avignonese costituiscono altrettante tappe di un dramma incalzante da cui l'autrice evince un messaggio che s'indirizza all'umanità tutta, oltre ogni fede, chiesa, convinzione, affidandosi alle candide ali della speranza e al fuoco vivo dell'amore. ■

cepibile dentro l'ampiezza dell'abito. L'immagine appare luminosa, irreali: Caterina è la rivelazione di un pensiero o di un ricordo. Quando parla con altri personaggi il dialogo è sempre indiretto, come se davvero lei non avesse consistenza corporea.

CATERINA - La santità non è un dono di Dio: nostro Signore non fa regali a nessuno. Perché dovrebbe? Con quale criterio? A chi? Nell'esercizio della perfetta armonia egli provvede a riparare i guasti da noi compiuti in nome del libero arbitrio, ma non si tratta mai di castigo o di ricompensa. Giustizia, ecco. Giustizia del supremo Creatore.

TOMMASO - Attenta, figliola, sta' in guardia: il ragionamento azzardato, l'eccesso del pensiero rischiano subito l'eresia.

CATERINA - (*Imperiosa*) Io voglio rompere le catene del male, voglio offrire al mondo il mio tormento e la mia letizia, voglio gridare...

TOMMASO - (*Interrompendola*) Prima devi accettare il silenzio, la meditazione, il rigore dell'austerità.

CATERINA - Mi chiudo talmente in me stessa da perdere i sensi, mi consumo nella rinuncia, nella preghiera. Lui vede e ascolta: Gesù dolce, Gesù amore.

Un breve silenzio.

TOMMASO - Da quanto tempo digiuni?

CATERINA - Oggi ho inzuppato un boccone di pane nel vino: non mento, è la verità. Vorrei nutrirmi meglio, però non posso, non più. Proverò ancora, lo prometto.

TOMMASO - Le affezioni che imponi al tuo corpo sono eccessive: feriscono le tue membra e il tuo spirito.

CATERINA - Non dubitate: avrò sempre la forza necessaria per eseguire gli ordini del mio Signore. Io lo vedo, fra' Masolino, mi appare ogni giorno e in premio dei patimenti che gli offero mi ha fatta sua sposa, mi ha donato il suo anello, un meraviglioso cerchio d'oro con perle e diamanti: guardate come risplende! (*Protende gioiosamente la mano sinistra*)

TOMMASO - Io vedo una mano bianca e scarna: non c'è nessun anello.

CATERINA - Perché non avete fede sufficiente: io lo vedo, ne sento il peso leggero. Quest'anello mi ha imposto di alzare il capo, non aver più timori: qualunque cosa accada io potrò affrontarla senza apprensione.

TOMMASO - (*Preoccupato*) Intendi dire che hai perduto la tua sensibilità...

CATERINA - Al contrario: è diventata

così grande da essere disponibile ad ogni esperienza, da poter sopportare ogni tormento. Io ho desiderato talmente il mio Gesù che sono riuscita a evocare la sua immagine: posso toccarlo, le mie labbra hanno sfiorato le piaghe del suo costato, ho deposto la mia anima sulle sue ferite. Un giorno è venuto a confortarmi durante la preghiera: sentivo in me un violento bruciore di febbre e lo scongiuravo di ascoltarmi, morivo dalla voglia d'annullarmi in lui.

TOMMASO - Che genere di voglia?

CATERINA - La più tenera, la più disincarnata che mente umana possa immaginare: la mia unione con Gesù è purezza assoluta, una musica celeste scritta dagli angeli. Conoscete la cappella delle Volte?

TOMMASO - Ci andiamo spesso insieme, il hai avuto la vestizione: ti stai burlando di me?

CATERINA - Non oserei mai: ho solo voluto farvi un piccolo scherzo infantile. Perché quando parlo del mio amore io divento bambina, ritrovo l'allegrezza e la semplicità dell'infanzia perduta.

TOMMASO - Che cosa è accaduto alla cappella?

CATERINA - Gesù mi è apparso - lo aspettavo con ansia da tre giorni - mi è apparso aureolato di luce: reggeva un cuore fra le mani e l'ha deposto nel mio petto. Mi ha ordinato di percorrere le strade del mondo, assistere i poveri, i malati,

gli infelici, i moribondi, gli assassini dannati alla morte, gli appestati e i lebbrosi. Io non ho alcun merito: eseguo la sua volontà e chiedo perdono della mia insufficienza.

La luce dissolve fino al buio e si rialza su Raimondo e Nanni. Tommaso si avvicina ai due confratelli.

TOMMASO - Leggi naturali suggeriscono a ciascuno di noi il giusto cammino: la sua legge era "diversa" e la portava verso il martirio, verso la santità in nome del divino amore. Io ho avuto il bene immeritato di esserle accanto. Il suo digiuno così totale, così ostinato mi ha impensierito molte volte, le male lingue hanno spesso tentato di metterlo in dubbio: chi mai può vivere senza nutrimento? Si spettegolava con intento malvagio: «è figlia del demonio, vuole apparire eroica, straordinaria...». Ancora mi pento, ma l'ho costretta a prender cibo più d'una volta e le ho procurato maggior sofferenza, il cielo perdoni la mia zoticaggine, la mia incapacità a comprendere.

RAIMONDO - Ho avuto la vostra stessa angoscia, mi sono chiesto tante volte «perché?»... Gesù ha moltiplicato il pane, il pesce e ha offerto vino generoso per le nozze di Cana: il digiuno è salutare norma di penitenza quando è applicato con ragionevolezza, non può diventare regola di vita.

NANNI - Caterina ha cercato di raggiungere, su questa terra, la rarefazione della spiritualità e c'è riuscita. La fede ha strade misteriose, a volte crudeli: ognuno deve scoprirla da sé.

UOMO - (*Compare sul fondo della scena, all'improvviso: veste un mantello nero con cappuccio*) Visioni, digiuno, compiacimento della sofferenza: la diagnosi è sempre infausta e sgradevole. Forse la vostra Caterina era soltanto un'isterica, una malata. Non mangiava; succede a tante giovanette bizzose, così s'ammalano e magari muoiono perché il capriccio degenera, diventa morbo insanabile. Soltanto sua madre aveva avuto compreso la gravità del rischio.

RAIMONDO - Come osate esprimervi con tanta protervia? Abbiate almeno rispetto.

UOMO - Per chi? Per voi?

RAIMONDO - Per la nostra volontà di conoscenza: stiamo scrutando il mistero d'una donna che ha lasciato tracce indelebili nel suo tempo e vogliamo consegnare alle generazioni future la storia della sua identità: nei termini relativi al nostro modesto intelletto.



NANNI - Non vi permetterò di offendere la sua memoria.

UOMO - Continuate ad amarla.

NANNI - Fino alla morte ed oltre.

UOMO - Non alteratevi, mio giovane amico, non ho alcuna intenzione di recare insulto ai vostri sentimenti: esprimo semplicemente il parere della scienza.

NANNI - La scienza è straordinaria quanto pericolosa: indurisce il cuore dell'uomo.

UOMO - Ma è la sua unica salvezza, la sua unica possibilità di sopravvivenza su questo pianeta. Penetra anche il mistero di Caterina ipersensibile, nevrotica, schiantata dal digiuno: ha mancamenti, cade in mistico letargo, fa sogni premonitori e scambia il tutto per prodigioso incontro con il Figlio di Dio.

RAIMONDO - Dimenticate le sue opere, le missioni compiute, l'impegno civile, il massacrante lavoro realizzato.

UOMO - Molte persone si dedicano al bene degli altri: senza estasi né delirio.

RAIMONDO - Chi vi manda? Da dove venite?

UOMO - Il caso. Mi trovo per caso su questa strada: l'incontro non è stato pre-disposto da nessuno.

RAIMONDO - Siete un ateo, vero?

UOMO - Non mi sono mai posto il problema.

RAIMONDO - Per voi Dio non esiste: credete soltanto nel calcolo matematico, nel fenomeno percepibile attraverso i sensi.

UOMO - Non sono così inaridito: accolgo con piacere i giochi della fantasia, la bellezza d'un paesaggio, un profumo di donna... Ma non vedo alcuna sacralità alla loro origine: tutto rientra nella legge di causa ed effetto, tutto ha una spiegazione razionale, esatta.

RAIMONDO - Non tutto.

UOMO - Non ancora. Quando l'ingegnosità d'un uomo ha costruito la prima ruota si è messo in azione un meccanismo inarrestabile: quella ruota è il primo anello d'una catena infinita che trafigge i secoli e i millenni... L'impossibile è destinato a trasformarsi in quotidiana normalità, saranno esplorate terre sconosciute e profondità marine, voleremo fra gli astri, squarceremo il velo d'ogni enigma ancora insoluto. E il miracolo sarà spazzato via dal riscontro di tutta la sua ingannevole apparenza: nessuno, mai più, potrà camminare impunemente sulle acque o risorgere da morte.

RAIMONDO - La fede rinvigorisce dentro l'incanto dell'impossibile: a voi la scienza, a noi la Rivelazione.

UOMO - Baluardo inconsistente, di facile sgretolamento.

RAIMONDO - Non siate troppo sicuro: non esistono certezze. Guai alla scienza che si crede onnipotente. Guai a violare la legge di natura. Guai a rompere l'argine del controllo morale!

UOMO - La morale è un vento bizzarro: muta ad ogni stormir di fronde, calpesta la tradizione e segue l'incertezza del costume.

TOMMASO - Dio abbia misericordia della vostra povertà di cuore: un suo batter di ciglio può atterrarvi in qualunque momento e a nulla servirà la vostra arroganza impudente.

RAIMONDO - Un suo batter di ciglio, fra Tommaso, può annientare l'intero universo. Non lasciamo che quest'uomo confonda il nostro animo e la nostra mente.

UOMO - Non intendevo recar turbamento alle vostre coscienze, volevo solo invitarvi a riflettere: il dubbio è privilegio dell'intelligenza, non scambiatelo per mortificazione o ingiuria.

Un suono di campana.

NANNI - È l'ora del vespro: raccogliamoci in preghiera e non perdiamo altro tempo in divagazioni effimere, insidiose... L'Uomo è misteriosamente scomparso.

RAIMONDO - Nulla avviene per caso, l'inutilità è una proiezione della pigrizia: c'è un senso anche nella stravaganza più folle. La venuta di quest'uomo rappresenta un avvertimento, un segnale... Dobbiamo decifrarlo...

TOMMASO (*Quasi impaurito*) È scomparso... Non c'è più.

NANNI - Forse non c'è mai stato.

RAIMONDO - Nessuno di noi è così santo da avere visioni. Forse anche lui ha ubbidito a un ordine...

TOMMASO - Di chi?

RAIMONDO - Siete ingenuo o fate l'impertinente?

TOMMASO - Sono in ritardo: come al solito.

NANNI - Il dubbio. Quell'uomo è venuto per ricordarci il dubbio: tutti abbiamo dubitato di lei, io per primo ho ceduto al sospetto... Da sciocco innamorato temevo il tradimento, l'abbandono... E fra Tommaso l'ha costretto a nutrirsi, ha diffidato del suo fervore...

RAIMONDO - Il processo. Ricordate il processo?

TOMMASO - Quanta esagerazione! Non è stato un processo: un confronto, ecco, una verifica forse un po' severa, ma doverosa... I nostri superiori avevano

l'obbligo di indagare sulla sua vocazione, sulla sua indole così fuori del comune, così violenta...

RAIMONDO - È stato un processo. Ingiusto e crudele. Quell'uomo così aspro, così rigido nelle sue convinzioni mi ha ricordato il processo... In quell'occasione anche noi, uomini di Chiesa, abbiamo sostituito l'indagine scientifica alla fede.

NANNI - Io credo che sia stata una prova necessaria. Per lei. Per coloro che l'hanno amata e seguita. Bisogna accettare il dubbio in tutta la sua provocazione, affrontarlo e combattere: solo così si conquista la propria verità.

RAIMONDO - Accadde nel 1374: ero in Umbria, ma venni richiamato per una convocazione urgente del Capitolo Domenicano...

TOMMASO - E io ebbi l'incarico di accompagnare Caterina a Firenze per il 21 maggio...

Raimondo si fa un segno di Croce: Nanni e Tommaso seguono il suo esempio e, tutti e tre, si raccolgono in meditazione.

Buio. Un breve stacco musicale. La luce illumina Lapa e fra' Tommaso. La donna sta piegando dei panni di bucato: indossa un abito semplice, ma dignitoso e appare meno cupa, meno consumata rispetto alla sua precedente apparizione

LAPA - Dove?

TOMMASO - In Santa Maria Novella: sarà faccenda di breve durata.

LAPA - Sempre tranquillo, voi: sereno quanto un cherubino. Come quell'altro che mi sono presa a marito, Jacopo il tintore, l'anima candida, il buono: non vede, non sente, non parla. E tutto va in malora.

TOMMASO - Vi state pigliando troppa collera. Jacopo è un brav'uomo.

LAPA - Certo, s'intende di colori, sa misturarli, cuocere le stoffe, ma quanto ai figli...

TOMMASO - Ne avete avuti molti: famiglia copiosa significa grande benedizione.

LAPA - Grande affanno, soprattutto.

TOMMASO - Anche.

LAPA - E l'affanno, io, me lo sdipano tutto da sola. Chi m'aiuta? I figli! Prima te li porti nel ventre, poi li prendi in braccio quando sono piccini e sogni che il mondo si butti ai loro piedi. Invece ti muoiono, infettati dalla malattia o ti crescono tutti storpi nella testa. Jacopo è sempre stato di pasta troppo tenera: niente ordine, niente regole.

TOMMASO - Non è colpa di Jacopo. Il

tempo corre e la vita cambia.

LAPA - Siena era la più bella città del mondo.

TOMMASO - Lo conoscete tutto, il resto del mondo?

LAPA - Non ne ho bisogno. Siena era bella, si stava d'incanto: i ricchi e i poverelli. Non mancava il pane per nessuno, si stava sempre in festa tutti insieme, ogni occasione tornava buona, c'era pace e gioia di vivere nell'aria, dentro i cuori, persino nei ciottoli dei vicoli o delle contrade. È cambiato tutto. A Fontebranda c'è silenzio: nessuno canta, nessuno ride. Andare per acqua è cosa da poco, ma trovarsi alla fontana era momento di chiacchiera, di scherzo, di gioco. Niente. Più niente. Che è successo, fra' Tommaso? Perché?

TOMMASO - La politica. Quando tutto va in politica la vita s'atossica. E scorre sangue.

LAPA - Queste famiglie di malnati si sgozzano l'una con l'altra senza misericordia, senza vergogna: i Salimbeni, i Piccolomini, i Malvolti... Ogni notte si scannano e lasciano a terra i loro morti ammazzati. Che vogliono, che vanno cercando?

TOMMASO - Il potere: essere padroni. Il potere acceca. Più del denaro.

LAPA - Si crepa tutti ad un modo: sottoterra non ci portiamo né denaro né potere. Jacopo ancora non lo sa, ma i nostri due maggiori, Stefano e Niccolò si sono messi al servizio dei Salimbeni.

TOMMASO - Che Dio li scampi.

LAPA - E lei, Caterina, s'è dovuta piegare al giudizio del Santo Capitolo. Che ho fatto di male? Mi meritavo tutto questo castigo?

TOMMASO - Non datevi tanta tribolazione: ve la riporterò presto, potrete strapparla a gradimento vostro.

LAPA - Cos'è questo giudizio?

TOMMASO - Macché giudizio!

LAPA - Un interrogatorio: una confessione.

TOMMASO - Meno meno: solo uno scambio d'idee. Vogliono vederci chiaro: mi sembra cosa giusta, più che ragionevole...

LAPA - Per via delle falsità, delle maldicenze.

TOMMASO - Qualche peso... l'hanno avuto certamente.

LAPA - Parlano male di lei donnicciole invidiose, taccagne, gonfie di rabbia, di livore... ne provo pena, alla fine. Gente meschina, indegna persino del rancore.

Ma persone di Chiesa, religiosi... Come hanno potuto, come hanno osato? Dio li strafulmini! Meritebbero il rogo.

TOMMASO - Non parlate così: le recate danno.

LAPA - Sono cattiva, lo so.

TOMMASO - Siete una madre inquieta: datevi pace. Una prova difficile non è un castigo, ma un'esaltazione.

LAPA - Nessuno può cogliere il vento con le reti.

TOMMASO - Si può, si può. Quando il Signore lo consente.

Buio. Caterina è in piedi, di fronte al pubblico. I frati del Capitolo non sono visibili: le loro voci risuonano, con potenza, fra gli spettatori. Dietro Caterina, a sinistra e a una certa distanza, si trova fra' Tommaso. Raimondo da Capua fa parte del Capitolo.

PRIMA VOCE - Il tuo nome, figliola.

CATERINA - Benincasa: Caterina Benincasa. Mi conoscete, Maestro Generale: vi ho incontrato spesso a San Domenico. E mi avete benedetta subito dopo la Vestizione. Non ricordate?

PRIMA VOCE - Frena la tua esuberanza. Rispondi semplicemente ad ogni domanda, senza fronzoli o commenti.

CATERINA - Chiedo perdono, Maestro Generale.

PRIMA VOCE - Devi rispondere secondo verità, senza infingimenti o reticenze.

CATERINA - Come comanda la regola del nostro santo fondatore.

SECONDA VOCE - Questa regola, l'hai sempre rispettata?

CATERINA - Sempre. E se m'è capitato d'infrangerla non è stato per malizia o cattiva volontà.

RAIMONDO - L'hai infranta, qualche volta?

CATERINA - In coscienza no. Non credo. È difficile giudicare se stessi.

SECONDA VOCE - Hai timore del nostro giudizio?

CATERINA - Temo soltanto di essere sgradita al mio Signore.

SECONDA VOCE - Per quale ragione?

CATERINA - Potrebbe accadere (ha una lieve esitazione)... Potrebbe accadere che io non riesca sempre a trasmettere il suo messaggio, la sua parola.

RAIMONDO - Sei convinta che Dio ti abbia affidato una missione?

CATERINA - La stessa che appartiene a voi: capire la parola divina e diffonderla sulla terra senza timore di recar dispiacere a qualcuno.

SECONDA VOCE - Chi potrebbe dispiacersi?

CATERINA - I "senza Dio", coloro che aspirano solo a beni terreni, materiali: i potenti.

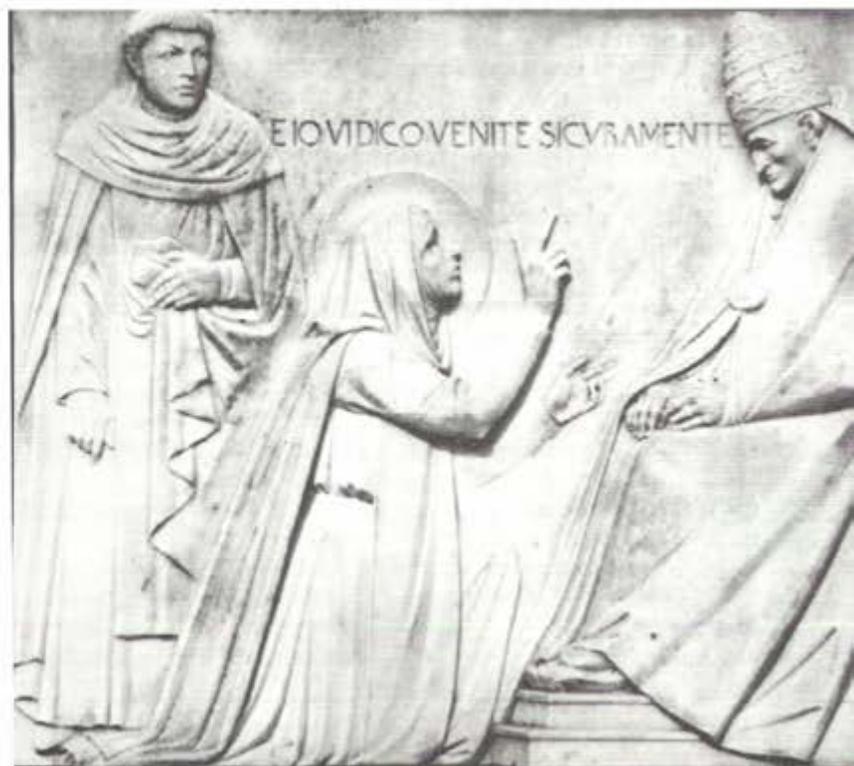
RAIMONDO - Gli umili non peccano mai d'avidità, non cercano benessere o ricchezza?

CATERINA - Cercano giustizia. E il Signore li riconosce come i figli più cari.

RAIMONDO - Perché?

TOMMASO - (Sottovoce) Rifletti bene: sta' attenta.

CATERINA - I sacrifici imposti da Dio sono un dono prezioso: accettare questa



verità è privilegio.

RAIMONDO - (Con una sfumatura d'ironia) E gli umili l'accettano?

CATERINA - Mi ascoltano quando tento di spiegarla.

RAIMONDO - Ma che fortuna!

TOMMASO - (A voce alta) Non cercate di confonderla: non è lecito.

RAIMONDO - Cerco soltanto di apprezzare il suo talento. Ha frequentato la Sorbona, questa vostra diligente allieva?

TOMMASO - Caterina non sa leggere né scrivere: è illetterata.

RAIMONDO - Però conosce le Sacre Scritture.

TOMMASO - Io glielo illustro, così come le ho studiate.

RAIMONDO - Fra' Tommaso illustra e tu farneticchi per incantare il prossimo secondo l'estro bizzarro del momento, dell'ora che passa.

PRIMA VOCE - Fra' Raimondo, questo è un semplice Capitolo, non un processo.

SECONDA VOCE - Il processo potrebbe esserne il doveroso sviluppo.

PRIMA VOCE - Vi invito alla calma, illustri fratelli. Voi siete sapienti, dotti esperti della scienza teologale: Caterina non intende competere con voi.

CATERINA - (Tesa, ma sicura) Io racconto le Sacre Scritture secondo l'ispirazione che raccolgo nell'amore di Gesù.

PRIMA VOCE - Dio esiste: tu come lo immagini?

CATERINA - La mente umana non può concepire la sua grandezza né decifrare il suo intendimento: per questo il Signore s'è fatto uomo attraverso suo figlio Gesù Cristo, mio sposo celeste. Così Egli è diventato mio compagno di viaggio nell'esodo spirituale che è la vita d'ogni cristiano, un cammino verso la casa del Padre.

RAIMONDO - Per essere un'illeterata la nostra Caterina ha notevoli capacità dialettiche: una lingua svelta, voglio dire.

PRIMA VOCE - Invito tutti alla cautela: sia evitato il sospetto gratuito, il pregiudizio. Caterina deve sentirsi libera e serena.

RAIMONDO - Ricerchiamo il vero o dobbiamo fare esercizio di carità?

PRIMA VOCE - Un impegno non esclude l'altro. Non devi distrarti, Caterina, ma non devi neppure sentirti impaurita.

CATERINA - Non ho alcun timore e confido nella vostra sapienza. Siete i miei superiori, i miei maestri, ma siete anche miei famigliari, amati padri e fratelli.

PRIMA VOCE - Tu affronti digiuni, mortificazioni e notti insonni?

CATERINA - Sì, Maestro Generale: non posso farne a meno.

PRIMA VOCE - Per quale motivo?

CATERINA - Gesù ha sopportato il Calvario: voglio essere degna di lui raggiungendo lo spasimo della croce.

RAIMONDO - Quando l'hai eletto a tuo sposo?

CATERINA - Avevo sette anni.

RAIMONDO - Sette anni?

CATERINA - Chiesi l'intercessione della Vergine.

SECONDA VOCE - Come?

CATERINA - Scappai di casa e cercai rifugio dentro una grotta. Rimasi in preghiera a lungo, dall'alba al tramonto: implorai Maria Santissima di legare suo figlio Gesù all'anima mia con il vincolo dell'eterno amore.

RAIMONDO - Per quale merito?

CATERINA - Senza merito alcuno.

SECONDA VOCE - Hai stretto un patto con la Madre di Cristo?

CATERINA - Oh no! Non si può far commercio di misericordia o d'amore. Offrii soltanto una promessa.

RAIMONDO - Quale?

CATERINA - Non avrei avuto alcun sposo terreno. Mai.

RAIMONDO - Un voto di... castità.

CATERINA - Una grazia ricevuta.

PRIMA VOCE - Eri consapevole del suo significato?

CATERINA - Sì, Padre Generale.

RAIMONDO - Chi ti aveva... Chi ti aveva spiegato?

CATERINA - Nessuno: non c'era bisogno di chiarimenti. Ero... illuminata. Quella cognizione faceva parte di me, del mio essere, scaturiva dalla mia più profonda intimità.

SECONDA VOCE - Hai confidato a qualcuno il tuo voto, la tua promessa?

CATERINA - Fra' Masolino è il mio confessore, il mio maestro da tanti anni; non gli ho mai nascosto nulla e lui mi ha sempre compresa, paternamente assistita.

TOMMASO - Con vostra licenza, illustri confratelli, io posso dare testimonianza della sincerità di Caterina.

PRIMA VOCE - Vi rendete conto di quanto sia inquietante la sua precoce maturazione?

TOMMASO - L'ho interpretata come volontà di Dio perché in lei non ho mai colto neppure l'ombra del peccato o del sotterfugio. Vi prego, non infangate con pensieri calunniosi la sua dedizione, la sua limpidezza.

RAIMONDO - Ci state accusando di mal-

sana curiosità?

TOMMASO - È facile provare astio per virtù sconosciute o estranee alla nostra indole: umilmente vi chiedo di non cedere a un errore così grave.

SECONDA VOCE - (Con violenza) Vi proibisco di continuare in questa sfida alla nostra autorità: è oltraggiosa e temeraria. Fate silenzio.

Una breve pausa. Fra' Tommaso non reagisce e china il capo in segno di obbedienza.

PRIMA VOCE - Calmiamo i nostri animi, fratelli: stiamo dando cattiva prova del nostro rigore, della doverosa imparzialità.

SECONDA VOCE - Si venga ai fatti: alle accuse che sono state mosse a Caterina.

PRIMA VOCE - Nessuna accusa: mormorii delle sue consorelle, stupore per gli svenimenti continui, l'estasi, soprattutto i digiuni esagerati...

SECONDA VOCE - Sacrificio di cui, probabilmente, le nostre buone Mantellate non sono sempre capaci.

RAIMONDO - Non ci saremo riuniti per qualche ridicola ciarla di monachelle pettegoles!

CATERINA - (Serena, limpida) Sono stata accusata d'aver avuto tresche amorose con uomini e confratelli.

RAIMONDO - E lo dici così, con noncuranza quasi impudente?

CATERINA - La calunnia nasceva da un orribile patimento: non ho provato offesa e ho subito perdonato.

PRIMA VOCE - Esponi i fatti con chiarezza.

CATERINA - Tecca era una povera donna malata di lebbra, rinchiusa all'ospedale di San Lazzaro: nessuno l'avvicinava per repulsione e timore del contagio. Mi presi cura di lei.

TOMMASO - Cura più che amorosa: la nutriva, medicava le sue ulcere, le ravviava i capelli. Ma Tecca non dimostrò riconoscenza: diventò avida, sempre più esigente.

CATERINA - Non ho mai dato peso ai suoi rimbrotti: non li ascoltavo.

TOMMASO - Bastava un breve ritardo e subito Tecca s'inveleniva: «la bionda regina di Fontebranda non ha più tempo per i suoi doveri, la regina di Fontebranda razzola in chiesa e s'accuccia con i frati»... Un delirio, reverendi padri, null'altro che un delirio.

CATERINA - Mi comparvero piccole macchie sulle mani e mia madre si arrabbiò molto, ma io non le diedi ascolto. Non sono una figlia molto obbediente, lo rico-

nosco.

TOMMASO - Tecca morì: Caterina lavò il suo corpo, lo rivestì con garbo e gli assicurò cristiana sepoltura.

CATERINA - (*Mostrando le mani*) Subito dopo m'accorsi di non avere più alcuna macchia: le mie mani erano guarite.

SECONDA VOCE - E tu hai pensato al miracolo.

CATERINA - Oh no: non merito tanto. Ma so che il Signore non mi abbandona.

RAIMONDO - C'è dell'altro?

TOMMASO - (*Sottovoce*) Andrea. Racconta di Andrea...

PRIMA VOCE - Non parlate fra voi a bassa voce.

CATERINA - Il mio confessore suggerisce di rievocare la vicenda di Andrea: il fatto è pietoso e... e ripugnante: potrebbe arrecarvi disgusto.

PRIMA VOCE - Abbiamo nervi saldi: sta' tranquilla.

TOMMASO - Andrea era una malata grave, senza speranza: il suo corpo esalava un fetore insopportabile di purulenza. Aveva al seno un tumore maligno.

PRIMA VOCE - Lasciate parlare Caterina.

CATERINA - Tentai di ripulire le sue piaghe, ma l'odore nauseabondo mi procurò un rigurgito di vomito e doveti andarmene. Ero avvilita, sconvolta. Pregai molto, l'intera notte. Il giorno dopo m'imposi di tornare: non ero disposta ad arrendermi, esigevo ubbidienza dal mio corpo che avevo temprato con dure affezioni.

Una breve pausa.

RAIMONDO - E allora? Continua.

CATERINA - Appoggiai il capo sul petto di Andrea e raccolsi in bocca il marciume che insozzava la ferita.

TOMMASO - Invece di mostrare sollievo, riconoscenza, quella testa balzana si

SCHEDE D'AUTORE

EVA FRANCHI è nata a Torino e vive a Santa Marinella (Roma). È docente di discipline teatrali, pubblicista, autrice di opere teatrali e radiofoniche, membro della commissione giudicatrice del Premio "F. Vallecorsi", direttore artistico del Festival Nazionale d'Arte Drammatica di Pesaro. Tutta la sua produzione radiofonica e buona parte della sua produzione teatrale sono state messe in onda dalla Rai e da altre emittenti straniere (in Svizzera, Belgio, Sud Africa). Citiamo *La ragazza di Dachau*, *Il caso di Simone Mercier*, *Un amore qualunque*, *L'albero dalla corteccia bianca*, *Quando suonano campane d'oro*, *Ritratto di famiglia*, *La stagione del melograno*, *Il cucchiaino d'argento* e, fra gli sceneggiati, *Caterina di Russia* (regia di A. Trionfo) e *Storia di una regina: Cristina di Svezia* (regia di L. Romeo). Fra le opere teatrali ricordiamo *La magnifica notte* (Premio "R. Ruggeri"), *Cinque strade per l'inferno* (segnalata al Premio "F. Vallecorsi"), *Il fiore di pietra* (finalista al Premio Opera Prima), *In fondo alla strada* (finalista al Premio "Anticoli Corrado" e al Premio "U. Betti"), tutte pubblicate sulla rivista *Ridotto*, *La ragazza dai capelli di lana* (Premio "F. Vallecorsi" '83), *Il sogno nascosto* - da un'idea di Nando Gazzolo - pubblicata su *Hystrio* 2/92. *Processo alla regina (Cristina di Svezia)*, prodotta da Teatro Proposta, è stata rappresentata nel '96 al Teatro del Palazzo Esposizioni di Roma nell'ambito della rassegna "Accadde a Roma" e pubblicata nel volume omonimo edito da Costa & Nolan. *La prima volta di Clara* (Premio Nazionale "Studio 12" '97) è andata in scena al Teatro Tordinona di Roma prodotta da "Studio 12", con Elisabetta De Palo e la regia di Claudio Frosi, aprile/maggio '98. *Il giardino segreto (Costanza d'Aragona)* è stato rappresentato dalla compagnia Morgan di Carla Tatò con la regia di Carlo Quartucci in varie sedi italiane, 1998 e '99. La maggior parte della produzione teatrale di Eva Franchi è stata presentata in *mise en espace* dalla compagnia I Raddomanti di Milano. Opere rappresentate all'estero: *Talking about Grieg (Si parlava di Grieg)* al Nat Horne Theatre di New York, '93. *Germ of sin (Il sogno nascosto)* e *At the end of the road (In fondo alla strada)* sono state presentate in *mise en espace* al Miranda Theatre di New York rispettivamente nell'ottobre '94 e ottobre '95. *In fondo alla strada*, traduzione in lingua turca di Muhittin Ylmaz con il titolo *Yolun Sonunda*, è stato rappresentato in Turchia nei teatri Oda Tiyatrosu, Yeni Sahne e Sinasi Sahnesi di Ankara e al Karsiyaka di Smirne, oltre 150 repliche nella stagione 1996/97; nella traduzione in coreano di Shing Jong-Ok con il titolo *Kil Kute So*, è stato messo in scena a Seoul nel Teatro di Stato Putschon Chang Woo dalla compagnia Uri con la regia di Lim Geong-Sik, 60 repliche consecutive nel periodo maggio/giugno '97. Negli ultimi anni Eva Franchi ha dedicato particolare interesse a studi e traduzioni di testi teatrali quebecchesi rappresentati con successo a Roma e in altre città: *Kraken* di P. Quintal (prodotto dalla Cooperativa del Giullare di Salerno) e *Fuga per un cavallo e un pianoforte* di H. Dupuis (messo in scena dalla Compagnia Città di Catania). Nel 1988 ha scritto il romanzo *Colore di pioggia* (Ed. La Todariana, Milano). ■



ribellò, le sputò in viso, la percosse. E poi prese la mala briga di sputar sentenze velenose: che Caterina non era affatto santa, ma una bighellona sempre a spasso per Siena, sempre pronta a trafficare con uomini scostumati.

RAIMONDO - Che fine ha fatto quell'infelice?

CATERINA - (*Sorridendo*) È guarita. L'ho accompagnata io stessa fuori dell'ospedale: ora sta bene. È guarita anche nell'anima e mi ha chiesto perdono con infi-

nita dolcezza.

SECONDA VOCE - Comunque è noto che l'avventuri spesso, da sola, per le strade di Siena.

PRIMA VOCE - Anche di notte.

CATERINA - Ai bisognosi e agli infermi si deve portare soccorso in qualsiasi ora. Dovreste lasciare i vostri libri, qualche volta, e fare altrettanto.

SECONDA VOCE - Questa è insolenza.

CATERINA - È parola di Gesù. In nome suo io vi chiedo di offrire ai poveri i beni ammassati nelle vostre celle e nel convento.

TOMMASO - (*Preoccupato*) Caterina!

CATERINA - Non siate avari della vostra ricchezza e del vostro pensiero: siate generosi nel gesto e nella parola, svuotate le vostre dispense, spandete i semi della fraternità, aprite le porte della misericordia e sarete compensati dalla grazia celeste.

SECONDA VOCE - Tu vuoi distrarci, evitare il fuoco dell'argomento più rischioso.

CATERINA - Sono pronta ad affrontare qualunque prova mi vogliate imporre.

SECONDA VOCE - Conosci le tentazioni del demonio?

CATERINA - Le soffro e le anniento ogni giorno, ogni notte, nella mia carne.

RAIMONDO - Per questo l'imponi sacrifici e tormenti?

CATERINA - Servono per conquistare la pace interiore, sconfiggere ogni lusinga viziosa, ogni cattivo pensiero.

PRIMA VOCE - Dicono che tu abbia visioni e predica gli eventi.

CATERINA - Mi capita di perdere i sensi, di avere premonizioni. Ma le nascondo dentro il mio cuore: sono la gloria dei Santi che mi sfiora e alla quale non ho diritto di accedere.

RAIMONDO - Conosci il Vangelo?

CATERINA - Fra' Masolino mi ha spiegato le parabole e io mi sento immersa nella bellezza del loro messaggio.

RAIMONDO - Predichi anche il Vangelo secondo la tua verità?

CATERINA - Racconto soltanto il mio amore per Gesù. Non merito le vostre insinua-

zioni. (*Con dolorosa ribellione*) Non accetto il vostro sospetto di eresia, di pervertimento. Tentate d'ingannarmi con le vostre sottigliezze, con i vostri sofismi irraguardosi: io sono semplice, onesta, voglio fidarmi di voi. Non presumo di possedere virtù soprannaturali, non mi considero santa, non coltivo ambizioni sacrileghe.

Un silenzio.

RAIMONDO - Continua ad avere fiducia: nessuno intende approfittare della tua ingenuità, della tua schiettezza. Tu non conosci la cultura che viene dai libri, dalla scrittura, ma il tuo livello di conoscenza crea qualche perplessità che intendiamo dissolvere senza recarti offesa.

PRIMA VOCE - Com'è nata la tua vocazione?

Un silenzio.

TOMMASO - Devi rispondere, Caterina.

CATERINA - La domanda non è chiara: che cosa intendete?

RAIMONDO - A sette anni hai scelto la strada del sacrificio, ma più tardi non hai rifiutato né vesti raffinate né allegre compagnie: almeno così ci risulta.

CATERINA - È vero. Ho partecipato a

sarabande festose, ho indossato bei vestiti e ho ornato la mia terrazza con fiori e luminarie. Mi piacevano anche i balli. Non somigliavo più alla bambina scappata di casa per amore di Gesù e che a dodici anni s'era tagliata i capelli: ero cresciuta. Per qualche tempo mi sono adagiata nel piacere, nel tepore del benessere materiale.

SECONDA VOCE - Avevi uno scopo? Pensavi al peccato?

CATERINA - Oh no!

PRIMA VOCE - Però coltivavi qualche progetto...

CATERINA - Mia madre mi ripeteva ogni giorno che il matrimonio è la sistemazione più opportuna per una ragazza timorata di Dio. Il matrimonio, poi i figli: la santità della famiglia.

RAIMONDO - Ma tu avevi una diversa opinione.

CATERINA - No, no: ero convinta.

RAIMONDO - Perché hai cambiato idea?

CATERINA - (*Con fatica*) È successo qualcosa. E i miei occhi si sono aperti sulla realtà.

PRIMA VOCE - Spiegati meglio.

CATERINA - Chiedo licenza... di non par-



lame. Vi supplico.

PRIMA VOCE - Non è nostro intendimento forzare la tua volontà, ma il dovere ci impone d'insistere.

TOMMASO - Non aver paura. Coraggio! Parla.

CATERINA - Tutto è cambiato alla morte di mia sorella Bona. Era giovane, bella, sposa felice. L'ho vista morire di parto, mentre dava alla luce la sua prima creatura. Piangeva. Ricordo i suoi occhi atterriti, il ventre squarciato, convulso, gli urli. Non ho fatto nulla, non ho potuto salvarla. Il giorno seguente, vegliando la sua bara, ho visto il suo corpo dissanguato confondersi con l'immagine di Gesù Crocifisso e tutto il mio essere è stato pervaso da un'imperiosa volontà: non avrei avuto figli di carne, ma avrei partorito, in lacrime e sudore, fino alla morte, le anime redente. Dovevo lasciare il mondo per seguire quell'immagine, ascoltare di nuovo la sua voce che parlava dentro di me. Avevo tentato di farla tacere: questo è il mio peccato.

Un silenzio.

PRIMA VOCE - Caterina, noi ti abbiamo rivolto molti quesiti, difficili, ma necessari: nelle tue risposte sei sempre stata sincera?

CATERINA - Sì. Ma non posso darvene prova: dovete credere.

PRIMA VOCE - Ti senti davvero la sposa di Cristo? In purezza d'intendimenti?

CATERINA - Io vi assicuro che ho mantenuto il casto voto espresso quando avevo sette anni, vi assicuro che sono sposa fedele di Gesù in croce: con lui voglio spartire patimenti ed amore e mai ho commesso peccato carnale. Io ho sconfitto l'inferno e la verginità del mio corpo s'è trasferita nei miei pensieri, io rispetto la nostra regola: nella fede attingo forza, speranza, certezza. *(Esausta, cade in ginocchio)*

RAIMONDO - Esistono verità imperscrutabili alle quali dobbiamo inchinarci con umiltà. Io non ho più nulla da chiedere: sento profonda emozione e mi rammarico d'aver ceduto al sospetto.

SECONDA VOCE - Dio punisca la mia diffidenza.

PRIMA VOCE - La tua prova è finita: va' in pace, Caterina, e perdona le ambiguità

della nostra incertezza. Noi ti crediamo.

RAIMONDO - Io ti credo.

SECONDA VOCE - Io ti credo.

LE TRE VOCI INSIEME - In Te confiteor, Domine Jesu Christe...

Fra' Tommaso si fa il segno della Croce e si unisce sommessamente alla preghiera.

seguire la sua luce. Quando parlava gli animi si accendevano o si placavano e ogni segmento dell'esistenza si ricomponeva dentro la perfezione di un immenso mosaico. La gente accorrevava per ascoltarla e la sua parola era un lenimento che sanava ogni ferita...

Caterina avanza fino al proscenio mentre



CATERINA - Gesù dolce, Gesù amore. Buio. Le luci si rialzano su Tommaso, Raimondo e Nanni. È sera.

RAIMONDO - Da quel giorno ho avuto incarico di starle a fianco: ho percorso insieme a lei infinite strade, l'ho vista combattere con fierezza guerriera e amare con abbandono struggente. La sua potenza, una potenza immensa - in lei così minuta, così fragile - mi ha sempre provocato stordimento.

TOMMASO - Non accusatemi di superbia: in ogni attimo mi sento fiero della mia discepola alla quale tutto devo e che tutto mi ha insegnato.

NANNI - A me è bastato contemplarla,

la luce si concentra sulla sua figura: si siede e parla al pubblico come se si rivolgesse a un gruppo di seguaci fedeli.

CATERINA - Quel giorno i discepoli pigri, affaticati, si piegavano al sonno nella scarsa ombra degli alberi, sulle rive del Cedron e il Figlio di Dio sali a Getsemani. Era solo. Cadde in ginocchio, alzò gli occhi in cerca del Padre e patì un violento dolore. Era ingiusta fatica portare, nel corpo smagrito, il peccato del mondo. Pianse. E divenne quel pianto sudore in gocce di sangue che scendevano giù, sulla terra, dal volto afflitto, scavato. Tre volte respinse il calice infetto: la sete divenne tre volte più grande. Allora tese

le mani, offri l'innocenza alla croce. Non era più solo. Vide bagliori d'incendio irradiare il Golgota e s'avviò, a passi leggeri, incontro alle voci. Il sole era alto sull'orizzonte bruciato e il Figlio di Dio sorrise a Giuda Iscariota.

Le luci si abbassano lentamente fino al buio.

SECONDO TEMPO

Un suono di campana: il mattino. Il cielo è ancora scuro. Tommaso e Nanni attraversano la scena portando dei lumi e una borraccia. Si avvicinano al giaciglio di Lapa: la donna appare stremata e sofferente.

NANNI - State troppo male, Lapa, avete bisogno del medico: vi riportate a casa.

LAPA - Voglio restare. Tranquillo, fra' Nanni, tranquillo! Non sto morendo.

TOMMASO - La cocciutaggine è un bene di famiglia: Caterina ne aveva da vendere e siete stata voi a ficcargliela in corpo.

LAPA - Ma lei ne ha fatto buon uso.

NANNI - (*Accostando la borraccia alla bocca di Lapa*) Bevetevi, su: è un cordiale d'erbe, vi darà forza.

TOMMASO - Non vi conforta quel che sta accadendo? Avete visto quanta ressa, quante persone...

NANNI - Nobiluomini e contadini, patrizi e plebei: tutti a dare testimonianza del bene ricevuto...

TOMMASO - C'è un frate, Lapa, un religioso... su, che ora vi faccio sorridere... Com'è che si chiama?... Antonio, mi pare, Antonio...

NANNI - Caffarini.

TOMMASO - Bravo! Ebbene questo fratellino Caffarini, quand'era piccino, ha conosciuto Caterina e ne è rimasto incantato: lei gli ha offerto un pezzo di pane e lui ancora ne conserva un boccone, dentro la tasca della tonaca, come una reliquia...

NANNI - Ve lo ricordate, Giacomo dei Tolomei?

LAPA - Assassino e bestemmiatore: la voleva ammazzare, la mia Caterina, perché aveva convertito sua madre e i suoi fratelli. Lei l'ha affrontato come un cavallo pazzo ed è riuscita a domarlo: l'ho visto piangere e ridere e pregare, tutto

insieme, pareva Lazzaro risuscitato.

TOMMASO - Ci fu un pubblico ringraziamento a Dio, in San Domenico, perché l'anima sua di peccatore s'era liberata dalle catene del diavolo.

LAPA - Troppa gente veniva: uomini, donne, banditi... e subito cambiavano vita, lo so, lo so. Quando a Siena è scoppiata la peste, lei l'ha attraversata come una folgore: non ha mai preso il contagio, calmava lo spasimo dei moribondi senza speranza e ha rimesso in salute tanti ammalati.

TOMMASO - Non vi sentivate orgogliosa?

LAPA - No. Dio mi perdoni, no. In principio mi sembrava soltanto una ragazzetta di brutto carattere, ribelle, disobbediente, senza un briciolo di senno, senza pudore, sì, anche senza pudore perché era furiosa, peggio d'una tempesta, e così è sempre stata. In chiesa pareva un'ossessa, si buttava ai piedi del tabernacolo, urlava, si torceva le mani e tanto si dibatteva da perdere i sensi. I frati la raccoglievano come uno straccio e la buttavano fuori, sul sagrato.

TOMMASO - È stato un cammino difficile anche per voi.

LAPA - Io non volevo arrendermi. Mi sentivo infangata dalla vergogna, dallo scandalo. Tanto mi vergognavo da temere che il demonio se la fosse presa: la notte mi svegliavo e un tarlo orrendo mi spaccava la testa: «tua figlia è una strega, tua figlia è una strega...». Sia dannata la madre che coltiva queste malvagità: voglio dirlo prima che sia tardi, fra' Raimondo deve saperlo, deve scrivere anche questo.

RAIMONDO - (*Da qualche attimo si è silenziosamente avvicinato ed emerge dall'ombra*) Tutti abbiamo dubitato.

LAPA - Io non dovevo, non avevo il diritto.

RAIMONDO - Non sentitevi in colpa: la vostra era soltanto paura, smania... di proteggerla.

LAPA - Era cattiveria, rancore: sono riuscita a dirlo finalmente. Solo adesso afferro il mio torto in tutta la sua depravazione... Ascoltatemi, fra' Raimondo, quella che confesso è verità, una verità attossicata come fiele: me ne devo liberare. Io ho creduto ai vituperi di Andrea la cancerosa, ho creduto che mia figlia fosse una bugiarda, capace di mascherare la sua infamia con finto candore... Ho creduto davvero che facesse mercato del suo corpo, che intrallassasse con maschi disoluti. L'ho accusata, le ho rovesciato

addosso gli insulti più orrendi con la brutalità d'una lena ferita.

RAIMONDO - Non avete agito né parlato per odio: questo vi riscatta, non crucciavetevi più. È trascorso molto tempo...

LAPA - Non abbastanza. Caterina non reagì, all'offesa: lei, così irruente, così selvaggia... quella sera non pronunciò sillaba. Il viso sbiancato, il corpo rigido si rifugiò nella sua cella. Uscì all'alba e si trascinò a San Domenico: la seguì con il cuore in gola, il rimorso già mi attanagliava il petto. La chiesa era stracolma: Caterina raccontò d'aver ricevuto una corona di spine, dono di Gesù dalla croce: se l'era conficcata in capo per assaporare tutto il dolore di Cristo morente... Cadde in ginocchio, era affranta, sfinita, la sua voce non era che un soffio... «Io sono vergine, dovete credermi: non ho mai peccato... Io sono vergine»...

TOMMASO - Andrea ritrattò pubblicamente le sue accuse: lo sappiamo tutti. E questo è già stato scritto: per sempre.

LAPA - Ma io avevo oltraggiato la sua fiducia di figlia, l'avevo tradita. Dopo mi sono sempre sforzata di starle appresso, di non contraddirla e tutto è stato inutile: quel rimorso non è mai guarito.

Buio. Un breve ricordo musicale. La luce illumina Caterina.

CATERINA - Svegliate le vostre coscienze: spalancate la vostra anima per ricevere il prossimo con amore e desiderio. Seminate la parola di Dio: restituite i talenti che avete ricevuto in dono, fate presto perché il cammino è lungo, ma molto breve è il tempo concesso. Si vergognino coloro che cercano gloria ed onore nel mondo terreno: l'ingordigia avvelena l'anima e l'acceca perché non le permette più di conoscere e distinguere il vero dal falso. Ricordate l'obbedienza di nostro Signore Gesù Cristo: per assolverla accettò mortificazione, scherno ed offesa. L'obbedienza è sacrificio: impone la totale rinuncia a se stessi perché chi sazia l'anima sua dovrà patire la sete. Chi sarà chiamato a vestirsi della grazia divina dovrà spogliarsi della sua stessa vita, mettendo a rischio il suo corpo come l'animale sgozzato che gronda sangue. Solo l'amore può pacificare le nostre anime inquiete. Il fuoco dell'amore risana tutti i mali. Era amore la pietra sulla quale venne infissa la Croce, l'amore la sostenne: senza amore... né chiodi né legno sarebbero riusciti a crocifiggere il soave Agnello innocente. Imparate l'esercizio della preghiera. Quanti sono gli

inganni perversi che il demonio nasconde sotto l'apparenza del bene? La preghiera umile e costante vi terrà saldi nella fede e nella verità, lenirà sconforto e disperazione. Pregate in nome del sangue versato da Gesù: quel sangue è il segno dell'obbedienza, fonte d'ogni misericordia. Nel sangue sono state redente le nostre colpe. Nel sangue si dissolve l'asprezza, s'addolcisce il fiere e ogni peso diventa leggero. Pregate contro la debolezza e l'imperfezione. Aiutatemi a piangere e pregate per la remissione dei miei peccati, perché anch'io possa ricevere il perdono e la grazia.

Buio. La luce si rialza su Raimondo, Tommaso e Nanni.

NANNI - Ancora non siete persuaso?

RAIMONDO - La vedo, la sento: mi pare che allungando il braccio potrei sfiorare la sua veste.

NANNI - Voi e fra' Masolino l'avete seguita più di chiunque altro.

TOMMASO - Ma io non sono uomo di lettere. E poi mi sento vecchio, troppo stanco. (A Raimondo) Non ho il vostro garbo, la vostra pazienza.

RAIMONDO - Io... paziente?

TOMMASO - Meritereste la gloria degli altari: un giorno vi faranno beato.

RAIMONDO - Mi state canzonando: non è serio in questo momento.

TOMMASO - Ho soltanto espresso un presagio, un augurio.

NANNI - Perché non gli dite che sono arrivati?

RAIMONDO - Chi?

TOMMASO - Giovanni Terzo e Felice da Massa: anche loro insistono per il vostro incarico.

RAIMONDO - Amici carissimi, preziosi...

NANNI - Soprattutto dormiglioni: hanno mangiato come lupi e sono stramazati come sassi.

RAIMONDO - Eravamo insieme ad Avignone. Terribile anno, quel '76.

NANNI - Caterina mi sembrava sempre più lontana, miracolosa. Io vestivo già la tonaca domenicana, facevo parte della sua famiglia: eravamo tanti... religiosi, letterati, artisti, uomini e donne in cerca di pace interiore... Lei ci rovesciava addosso il fuoco della sua spiritualità: non aveva ancora imparato a scrivere, ma dettava lettere piene d'ardore a uomini di chiesa e di scienza, soprattutto ai politici. Fustigava il malcostume, la corruzione...

RAIMONDO - La corruzione soprattutto: allignava anche tra noi ed è stato solo

merito suo, del suo incitamento, se ho potuto riportare nell'Ordine Domenicano i principi originali di purezza, di austerità.

TOMMASO - Quanto sangue, a quel tempo, quanta violenza! L'intera penisola era un focolaio di congiure, di rivolte in armi... Capitani di ventura scorrazzavano per ogni dove: massacri, saccheggi, barbarie...

NANNI - «Pace, pace!». Era il grido di Caterina, forte e doloroso oppure soffocato dentro un breve singhiozzo. Allora il papato stava in Avignone: dall'inizio del secolo i pontefici avevano preferito una nuova sede sul Rodano e Caterina era convinta che riportarli a Roma poteva significare la conquista di quella pace tanto invocata.

RAIMONDO - Gregorio XI aveva grande stima di lei, così il governo di Firenze pensò che sarebbe stata una brava ambasciatrice per trattare un accordo.

TOMMASO - In mala fede: gli otto reggitori di Firenze, ribelli al papa, non avevano nessuna intenzione di chiedere perdono, troncava le ostilità.

NANNI - Ma Caterina, nella sua onestà, nel suo entusiasmo, non se ne rese conto. Stava male, in quei giorni, tanto che si era addirittura sparsa la voce che fosse morta... Invece trovò la forza di partire...

RAIMONDO - Io l'avevo preceduta proprio con quei due "dormiglioni", come li hai definiti tu: portavamo a Gregorio XI una sua lettera...

La luce dissolve e si rialza su Caterina.

CATERINA - Santità, quello che sto per dirvi, è messaggio di Cristo. Chiedo il vostro immediato intervento. La nostra Santa Madre Chiesa è infetta: occorre estirpare il marciume dei frutti guasti che si sono ammassati in un cumulo di lordura. Occorre estirpare la superbia, ovvero i cattivi pastori che hanno insozzato il nostro giardino. Cacciateli: togliete loro ogni autorità di governo. Fate che crescano nuove piante, inviate nuovi pastori capaci di onorare Dio, salvare le anime ed essere padri degli infelici e dei deboli. C'è urgenza di giustizia. Coloro che dovrebbero essere esempio di volontaria povertà, coloro che dovrebbero essere umili servi della Chiesa, vivono nei piaceri e nella vanagloria del mondo più di coloro che si ritengono espressione di laicità. Santo Padre, vi chiedo inoltre di tornare a Roma senza ulteriore indugio per pacificare la terra italiana di tutta la violenza che la sta distruggendo. Pensate

infine a una crociata in Terra Santa non per alimentare nuove aggressioni, ma per costruire nuove strade d'incontro, di unione fraterna. Ho visto in sogno il popolo cristiano e quello infedele entrare insieme nel costato di Cristo inchiodato e trafitto: la divina parola deve andare da un popolo all'altro. Affrontate con gioia la consolante fatica di così alta missione: unite le diversità ed amatele con tutto il cuore e l'anima vostra. Amatele sempre. *Buio. S'illumina la pedana posta davanti al palcoscenico. Avignone, 13 settembre 1376 La Dama e il Cavaliere, giovani ed eleganti, entrano - di corsa - da parti opposte e s'incontrano al centro della pedana. Si salutano con un inchino: tutta la scena si svolge, con brevi soste, all'interno di una danza, "una passeggiata" medioevale a passo strisciato*

DAMA - Bonjour, mon ami

CAVALIERE - Bonjour, ma chérie!

DAMA - Qu'est-ce qu'on dit, ce matin, au Palais du Pape?

CAVALIERE - Rien de nouveau, ma petite: rien de rien. Nessuna novità.

DAMA - Ça n'est pas vrai: non è vero, voi mentite. Voglio sapere tutto e subito. Avanti, presto, vite vite!

CAVALIERE - En réalité... Effettivamente qualcosa è accaduto. Sa Sainteté... Sua Santità è molto in collera.

DAMA - Oh! Una qualche scomunica all'orizzonte?

CAVALIERE - No: un raffreddore. Il Santo Padre non tollera le correnti d'aria.

DAMA - Da dove soffiano? Dall'Italia, forse?

CAVALIERE - Ancora non si sa.

DAMA - Siete mai stato in Italia?

CAVALIERE - No. E non intendo andarci: mi piace la frescura, il vento di Avignone.

DAMA - Dicono che l'Italia sia un dolcissimo paese, pieno di sole e musica: menestrelli, amore, serenate...

CAVALIERE - Gli assassini e i ladri, dove li mettete?

DAMA - Quelli abbondano anche chez nous, non fate finta di non sapere

CAVALIERE - E le guerre?

DAMA - Le guerre sono un necessario sfogo della storia. Senza guerre noi, povere donne, non avremmo un briciolo di libertà e sarebbero scarsi anche gli argomenti di eroica conversazione.

CAVALIERE - Adesso siete sciocca.

DAMA - Assolutamente no. Soltanto un po' crudele: mi diverte molto mettervi in imbarazzo. Ho scherzato, mon ami, un piccolo scherzo innocente, una piccola

plaisanterie. Comunque corre voce che Sua Santità non escluda il ritorno a Roma. Siete al corrente? Potete darmi conferma?

CAVALIERE - Assolutamente no. Pas du tout. Impossibile. Il padre di Sa Saintété è troppo vecchio: non reggerebbe il viaggio e meno che mai l'angoscia d'una separazione definitiva. Jamais! Jamais!

DAMA - Povero Conte di Beaufort! Invecchia così male! È diventato veramente un gran casse-pieds, un insopportabile rompiscatole.

CAVALIERE - Ma che linguaggio arditò! Nome de Dieu! Siete piuttosto sconveniente, stamattina.

DAMA - J'adore la sconvenienza: è così saporita, Vous savez!

CAVALIERE - En tout cas, per vostra norma e regola, il papato resterà qui.

DAMA - Mi spiace molto, je regrette beaucoup, ma state dimenticando quanto è accaduto ieri.

CAVALIERE - L'arrivo degli italiani, volete dire. Che sciocchezza: quelle babiole! Non vorrete prenderli sul serio! Un branco di pezzenti, dei va nus pieds: in giornata saranno messi alla porta. Allez allez, via!

DAMA - E la piccola suora? Ma l'avete vista?

CAVALIERE - È difficile vederla: talmente minuscola, insignificante! Une petite moustique, una zanzara inoffensiva: pas de danger, mon amie. Nessun pericolo: so quello che dico, fidatevi.

DAMA - Io non sarei così sicura.

CAVALIERE - Siete soltanto dispettosa. Mais oui: une bavarde taquine, una chiaccherona birbantella, ma molto, molto piacente, davvero très jolie.

DAMA - (Ridendo) Farà più fuoco chi avrà più legna.

CAVALIERE - La Pasqua arriva sempre di domenica: Dio vede e provvede. Au revoir, ma chérie.

DAMA - Au revoir, mon ami. Si salutano con un inchino, concludendo la danza e, ridendo, scappano via di corsa in direzioni opposte. Breve passaggio di buio: subito dopo viene illuminata la figura di Gregorio XI, assiso sul seggio pontificio. Caterina è inginocchiata ai suoi piedi.

CATERINA - Sono mortificata Santità: gli inviati di Firenze dovevano soltanto implorare il vostro perdono e chiedere la pace.

GREGORIO - Volevano un po' di tempo per riordinare le loro forze e combattere



con maggior virulenza: si sono serviti di voi, del vostro ingenuo entusiasmo. Sono stupito che siate caduta in una trappola così scoperta: conosco la vostra intelligenza, la vostra generosa militanza in favore delle cause più nobili...

CATERINA - Ho una tale ansia di pace, Padre Santo... L'intera Toscana è ridotta a un cumulo di rovine. Perché vogliono insistere nella guerra contro di voi?

GREGORIO - Per orgoglio. Per avidità. E ne saranno puniti.

CATERINA - Ancora chiedo misericordia. In ginocchio vi bacio la veste e vi supplico di rinunciare ad ogni calcolo, ad ogni convenienza politica. In nome del sangue versato da Gesù abbiate cuore, dimo-

strate la vostra grandezza deponendo la spada e usando il perdono.

GREGORIO - La tiara di un pontefice non è il soggolo di una monaca volenterosa: io sono chiamato ad alti doveri e alte responsabilità. Alzatevi. Ammiro la fiamma che arde in voi: m'incute una riverente soggezione. Ma percorriamo strade diverse. La durezza dei tempi m'impone severità di giudizio e di comportamento. Prego perché l'ispirazione divina guidi la mia mano e dia luce ai miei pensieri.

CATERINA - (Alzandosi) Forse non pregate abbastanza.

GREGORIO - (Con indulgenza vaga-mente ironica) Le vostre aggressioni non mi recano più alcuna sorpresa: ormai sono abituato ai vostri acerbi rimproveri.

CATERINA - Io spero che Dio, nella sua misericordia, vi liberi da ogni debolezza. Avete sapienza e autorità, ma le usate nel modo peggiore. Vostri amici e parenti ingordi hanno ridotto Avignone in un turpe mercato. Attorno a voi brulica il vizio e si commettono i peccati più infami. Tornate a Roma, Santità: tomate dove Pietro ha fondato la nostra Chiesa e l'ha consacrata con il martirio.

GREGORIO - Credete che io rifiuti consapevolmente l'osservanza dei miei doveri?

CATERINA - Ne ho gran timore.

GREGORIO - Sovrani di mezza Europa, comuni, città - ho avversari anche in Italia, sì - m'impediscono di mettere in atto la vostra richiesta.

CATERINA - Il potere temporale sta oscurando il vostro magistero: voi tradite l'eredità di Cristo e di Pietro.

GREGORIO - Sono un papa straniero: i romani non mi vogliono.

CATERINA - Solo in Italia, solo a Roma potrete ricostruire, nella sua interezza, il popolo di Dio: riprendere la guida di tutta la cristianità che si sente priva del suo pastore.

GREGORIO - Non posso... Non posso.

CATERINA - Io voglio. Io voglio, in nome di Gesù, voglio per voi. Dite «io voglio» e si squarceranno le tenebre che rendono incerto il vostro cuore. Dite «io voglio» e disprezzerete il mondo con tutte le sue lusinghe: sentirete che il vostro regno non è una proprietà inviolabile, ma un prestito temporaneo, uno strumento per l'esercizio della vera giustizia e della carità. Dite «io voglio» e seguitate l'insegnamento del maestro celeste amando i fratelli con i quali siete da troppo tempo in guerra. Dite «io voglio» e sarà finalmente

pace per l'amor di Gesù crocifisso.

GREGORIO - Sono troppo solo.

CATERINA - I cristiani migliori, i veri cristiani saranno con voi: vi daranno protezione e assistenza. Vi offriranno sicurezza. Sarà con voi quest'umile serva Caterina.

GREGORIO - La tua veemenza è così grande da diventare minacciosa: fa paura. Cosa vedono i tuoi occhi?

CATERINA - Sanguine. Il sangue di Cristo.

GREGORIO - Mi sento svuotato d'ogni energia vitale: non ho più forza sufficiente né per riflettere né per decidere.

CATERINA - Abbandonatevi alla divina volontà. Non sempre la preghiera ha bisogno della parola, si può pregare in totale assenza di pensiero e di suono: l'offerta e l'invocazione si confondono in prodigiosa unità, diventano momento supremo di passione e conforto.

GREGORIO - Non temi il peccato dell'arroganza saccente? Chi ti dice che sei nel vero e nel giusto?

CATERINA - Io sono un piccolo nulla: un soffio disperso nell'infinito. Non ho voce né sensi né carne né ossa. Ma so che attraverso la mia bocca vi parla il mio sposo Gesù.

GREGORIO - Io voglio... ecco: io voglio crederci.

CATERINA - Avrete in cambio una ricompensa.

GREGORIO - Non te l'ho chiesta.

CATERINA - Perciò ve la offro. Conosco un vostro segreto: il più intimo, il più nascosto.

GREGORIO - Io non posso avere segreti.

CATERINA - Il giorno della vostra elezione avete espresso un voto: riportare a Roma il soglio di San Pietro.

Un breve silenzio.

GREGORIO - (*Alzandosi*) Come lo sai? Come puoi saperlo? Quel voto, l'ho pronunciato nel silenzio della mia anima, nel tormento più muto: una confidenza resa soltanto a Dio.

CATERINA - Per questo la conosco, anche se non ne sono degna. (*S'inginocchia*) Soffro profondamente per l'angoscia che vi arredo: chiedo il vostro perdono e la vostra benedizione.

GREGORIO - (*Sfiora, con una mano, il capo di Caterina*) Dio ti ha scelta e inviata in terra come figlia prediletta: sia fatta la sua volontà. Torneremo, Caterina... Torneremo a Roma.

Suono festoso di campane a stormo che dissolve in un solenne Te Deum.

Musica e canto dissolvono. I due Capitani, con elmo, armatura e alabarda, entrano in platea da ingressi opposti: raggiungono la pedana sistemata sotto il palcoscenico.

PRIMO CAPITANO - Notre pape nous a abandonnés. Gregorio XI ha lasciato Avignone per portare la corte pontificia a Roma. La folgore del cielo punisca il traditore. Mort aux traîtres! Mort aux assassins!

Rullo di tamburi.

SECONDO CAPITANO - Roma non vuole il papa straniero: ci sia dato un pontefice italiano. A morte i traditori! A morte gli assassini.

Rullo di tamburi.

PRIMO CAPITANO - Giustizia è fatta. La colère du bon Dieu, l'ira di nostro Signore ha falciato la vita del vile papa Gregorio. Cantiamo l'inno della punizione, l'hymne du châtement: "Dies irae, dies irae...".

Rullo di tamburi.

SECONDO CAPITANO - Il conclave ha eletto il legittimo successore dell'Apostolo Pietro. Nuntio vobis magnum gaudium: habemus papam! Urbano VI è il nuovo vescovo di Roma, pontefice sommo della cristianità. Gloria a Dio nel più alto dei cieli: gloria! Gloria!

Rullo di tamburi.

PRIMO CAPITANO - Le nouveau pape de Rome è un usurpatore: un tyran usurpateur. Il conclave dei cardinali francesi ha eletto come unico pontefice legittimo Robert de Gêneve - Roberto di Ginevra - e gli ha conferito il nome di Clemente VII. Vive le pape français! À mort l'usurpateur italien!

SECONDO CAPITANO - Guerra agli eretici, guerra al papa scismatico! Alle armi contro i francesi! Alle armi contro gli spregiurati! Anatema! Anatema!

Rullo di tamburi.

PRIMO CAPITANO - Risponderemo ad ogni colpo, ad ogni aggressione: distruggeremo le vostre città, le vostre case, i vostri villaggi. Uccideremo le vostre donne e i vostri figli. Roma sarà chiusa in un cerchio di fuoco. À la guerre! À la guerre!

Rullo di tamburi.

SECONDO CAPITANO - Le armate di Alberico da Barbiano e di Giovanni Acuto hanno sgominato l'esercito dell'invasore. Roma è libera, Papa Urbano è salvo. A San Pietro sventola lo stendardo di san Giorgio. Vittoria! Vittoria!

Rullo di tamburi.

PRIMO CAPITANO - Non ci arrendere-

mo. Jamais. Lo scisma continua. Vive la France! Vive le pape d'Avignon! Notre armée, il nostro esercito combatte ancora. Allons! Allons! À la guerre! À la guerre!

Rullo di tamburi continuo. I due Capitani si voltano le spalle e scendono dalla pedana: picchiando le alabarde sul pavimento escono da parti opposte continuando a gridare: «Guerra! Guerra!» «À la guerre! À la guerre!». La luce illumina, in palcoscenico, Tommaso, Raimondo e Nanni.

TOMMASO - Brutti tempi, orribili ricordi! Un breve silenzio.

RAIMONDO - Possono esistere guerre giuste e guerre malvagie?

TOMMASO - Esiste la gloria dei vincitori e la vergogna dei vinti.

NANNI - Logica consuetudine che si è stratificata nel tempo e nel costume.

RAIMONDO - Logica, appunto. Ma non sempre ciò che appare logico è altrettanto utile o buono.

NANNI - In ogni caso l'esercito che ha difeso Urbano VI ha garantito il trono di Pietro al pontefice legittimo.

TOMMASO - Certamente. Clemente VII era un antipapa.

NANNI - Un Anticristo. E contro l'Anticristo è lecito qualunque mezzo per estirpare la sua radice maligna. Ne dubitate?

RAIMONDO - No. Ma lo scisma m'incute orrore: è una ferita che strazia il corpo della Chiesa. E mi fa orrore la Chiesa fondata sul fragore degli eserciti. Cristo era disarmato.

NANNI - Però ha cacciato con violenza i mercanti dal tempio.

RAIMONDO - A mani nude: con la violenza interiore della sua parola e della sua verità. E sempre sono disarmati i santi, i martiri, i profeti.

NANNI - La colpa è tutta dei francesi: sono stati loro a spaccare la cristianità. E Dio li ha puniti con una sconfitta in campo, mortale, sanguinosa. È stato giusto.

RAIMONDO - Una guerra buona: questo intendi? Con un logico risultato.

TOMMASO - Davvero non capisco. Sembra quasi che abbiate nostalgiche simpatie per l'Anticristo: state attento!

RAIMONDO - Lo scisma è ancora in atto: non vi preoccupa? Quando si risolverà? A chi devono credere i fedeli, i pellegrini devoti, fiduciosi, che cercano indulgenza e comprensione?

NANNI - I pellegrini vanno a Roma:

Avignone è un bordello dove imperano corruzione e simonia, l'inferno su cui papa Urbano ha scagliato l'anatema.

RAIMONDO - Sotto la tonaca nascondi l'armatura del soldato: non conosci tremori, indecisioni.

NANNI - Mi sforzo d'essere semplice: il bene e il male sono concetti separati, in antitesi netta, senza sbavature.

TOMMASO - Concetti? Mi sembra poco...

NANNI - Concetti, valori: tutto quel che vi pare. L'importante è che siano separati. Qual è il problema?

RAIMONDO - Il taglio non è sempre così netto.

TOMMASO - Dentro ciascuno di noi - atei o credenti - un insopprimibile istinto ci rende chiara la distinzione fra bene e male, sin dall'infanzia: uno dei primi moti dell'intelletto nascente. Seguire l'uno o l'altro non è divina imposizione: è libera scelta. E questo è il dono più grande che il Creatore ha offerto all'uomo. Che cosa vi angustia, Padre Raimondo?

Una breve pausa.

NANNI - So io perché non rispondete! Tutto questo esercizio filosofico che stiamo impasticciando ha una sola spiegazione: papa Urbano non vi è simpatico. Il bene e il male non c'entrano affatto.

RAIMONDO - (Con un cenno di disapprovazione) Ma che vai farneticando?

TOMMASO - Pare, in verità, che abbia un brutto carattere, duro e insofferente: non ascolta consigli, non dà retta a nessuno.

RAIMONDO - Saggio comportamento: è circondato da cardinali ambiziosi, ingordi.

NANNI - E allora? Non siete contento?

RAIMONDO - La Chiesa, la nostra Chiesa, quella che ha in Roma il suo vertice più alto, non è come dovrebbe essere.

TOMMASO - La perfezione è una ricerca, non un risultato.

NANNI - Come la vorreste? Cristo è morto da quattordici secoli, il mondo cammina, si allarga, crescono i popoli, scopriamo nuove terre, conosceremo nuovi astri, altri pianeti... La Chiesa deve modificare il suo linguaggio, i suoi strumenti: deve adattarsi alle nuove esigenze.

RAIMONDO - Usando gli eserciti? Il denaro? La forza?

NANNI - Anche. Che cosa vi manca? Che cosa rimpiangete?

RAIMONDO - Gli ulivi di Getsemani, il mar di Galilea.

NANNI - Non sono esportabili.

RAIMONDO - Eppure sono la nostra unica luce, la nostra guida.

TOMMASO - Infatti. Per i migliori di noi. Pensate a Francesco d'Assisi: non vedete in lui il riflesso di Cristo, la sublimazione della sua immagine?

RAIMONDO - Ma non la vedo nella corte papale.

TOMMASO - Eppure c'è: si manifesta in modo diverso. A ciascuno il suo compito, il suo dovere. E la sua croce. Viviamo tempi difficili, oscuri: le inquietudini dell'uomo scorrono ovunque, come un fiume sotterraneo, percorrono le strade dell'universo e raggiungono le sponde del Tevere.

RAIMONDO - Che cosa offre l'approdo?

TOMMASO - Non solo porpora cardinalizia, omelie od encicliche. I passi della Chiesa si misurano a millenni: Cristo è eterno, abbiate pazienza. Anche la Chiesa è frutto dell'impegno umano, talvolta inadeguato, privo della buona volontà, ma Dio non commette errori: protegge sempre l'agnello dal pastore immeritevole.

RAIMONDO - Dio ha sacrificato il suo Agnello.

TOMMASO - «Dio ha amato il mondo sino a dare il suo Figlio unigenito affinché, credendo in lui, ogni uomo raggiunga la vita eterna».

NANNI - Voi non siete pavido: la vostra fede è salda, al riparo da ogni rischio. Qual è il vero tormento?

RAIMONDO - Nostra sorella Caterina è stata offesa, umiliata.

NANNI - Da chi?

RAIMONDO - Riportando il vicario di Cristo a Roma esaudiva un comandamento divino. Perché è stata tradita?

TOMMASO - Il disegno del Creatore è sempre troppo vasto perché la nostra mente possa afferrare l'inezienza del suo significato.

NANNI - Caterina non si sentiva affatto tradita. Si schierò subito con papa Urbano, io l'ho sentita pronunciare senza esitazione la terribile parola: "guerra". Era implacabile contro l'Anticristo e inferiva contro i suoi seguaci chiamandoli «bugiardi, stolti e ciechi». Era così convinta, oserei dire... così spietata, che Sua Santità la chiamò a Roma, la volle accanto per combattere la sua difficile battaglia. Nessuno più di Caterina aveva il carisma necessario per convincere il popolo romano, burrascoso, volubile, sempre pronto all'infedeltà o

alla protesta.

RAIMONDO - Al ritorno da Avignone la sua salute, già così malferma, cominciò a peggiorare: non si è più ripresa.

NANNI - Il conflitto aveva sconvassato Firenze, Roma, l'Italia intera: Caterina ne soffriva. Ma restava lucida, convinta. Era pronta a sfidare qualunque rischio per difendere la giusta causa.

TOMMASO - Diceva spesso: «Bisogna mangiare il pane amaro delle tribolazioni...».

RAIMONDO - (Riprendendo la citazione) «...perché, dopo, il Signore purificherà la Chiesa risvegliando lo spirito degli eletti». NANNI - Vi state affliggendo inutilmente, date corpo alle ombre. Caterina è sempre stata coraggiosa, incrollabile nelle sue convinzioni.

RAIMONDO - Incrollabile nella sua fede, lo so, lo so...

TOMMASO - Forse vi ha confessato qualche segreto patimento e allora sarebbe sacrilegio parlarne.

RAIMONDO - Nessun segreto. Caterina si sentiva abbandonata da Gesù. Temeva di aver scontentato il suo sposo. Smagriva giorno per giorno, un male oscuro la divorava... niente e nessuno riusciva a consolarla. Ostentava fermezza e si torturava nell'angoscia.

NANNI - Ma perché?

RAIMONDO - Il suo grido di guerra era soltanto una delusa ansia di pace.

TOMMASO - Si sentiva responsabile?

RAIMONDO - Sì. Come se l'orrore di quei giorni fosse una sua colpa. Aveva imparato a scrivere, ricordate? (Estrae un foglio arrotolato dalla sua bisaccia e lo distende fra le mani)

TOMMASO - Una scrittura da bambina: graffiava la carta con caratteri grandi, un po' incerti.

RAIMONDO - L'ultima volta che la vidi mi consegnò questo foglio: una meditazione sul Venerdì Santo. Mi lasciò il compito di usarla liberamente, dopo la sua morte. Non so che fare.

NANNI - Non potete distruggerla né tenerla nascosta.

TOMMASO - Appartiene a tutti, fa parte della sua eredità, della sua memoria: lasciate che parli.

La luce si abbassa fino al buio e si rialza gradatamente su Caterina, sola, ai piedi del Crocifisso. La Voce che le risponde proviene dall'alto, sommessa, lievemente alonata.

CATERINA - E disse allora Gesù...

LA VOCE - Tu non vedi.

CATERINA - Sì, Signore, risposi: sei il Nazareno. Sollevò di sotto il manto che tutto lo ricopriva una mano esangue, finissima, venata d'azzurro e in quel gesto, ecco, gli vidi il cuore: nudo, pulsante. Vibrava nel buio, rosso viscere acceso di febbre e l'anima mia si raggrinzì tutta d'orrore, cercò rifugio nel corpo, ma il corpo non c'era: stava lontano, invischiato dal sonno, caldo di terra e di carne. Perduto. Gesù disse ancora...

LA VOCE - Tu non vedi.

CATERINA - Ardii cercargli il volto, ma così com'era, ombra scarnita, priva di ossa e di sangue, non coglievo che il buio infocato soltanto dal delirio di quel suo cuore fiammeggiante e nudo. La paura mi vinse. - No, Signore - confessai. Non vedo. Ed egli mi porse, nel pallido cavo della mano smunta, due occhi che parevano stelle. Lo vidi, così povero, nel lungo manto sgualcito e frusto. Era curvo, svenato, pativa ancora il martirio di Getsemani: gli occhi ardevano nelle orbite fonde e trasudavano dolore, come sangue. - Signore! - gridai. - Che posso fare? Rispondi. - Ma Gesù tacque. Continuò a guardarmi ed io mi sentii tutta piagata dall'impotenza mia derelitta che non sapeva quietare il suo male. - Perché soffrì? - lo supplicai - perché non ti salvì? Tu puoi. - Sì fece più curvo, più stanco e ancora mi guardò senza parlare. Poi si avviò con passo lieve e io dietro a lui. Ce ne andammo per un sentiero di sterpaglie e gli vedevo i piedi martoriati scivolar senza peso sui grovigli di spine e tutta mi rallegravo di poterlo seguire, leggera leggera, come una festuca ondeggiante nel vento. Ebbi ad un tratto quasi timore della troppa levità che mi rendeva simile a Dio e mi aggrappai, incauta, ad un lembo del suo manto sgualcito. Gesù si volse a guardarmi e mi torse il cuore, ancora ancora, la pena di quel suo sguardo profondo, trafitto.

LA VOCE - Devi camminare da sola.

CATERINA - Io obbedii tutta tremante e scivolai dietro Lui come un'ombra, un ramicello travolto da una scia impietosa. Sostammo dinanzi ad una capanna di legno, tarlata, squallida squallida, e Gesù sollevò la mano lunga, venata d'azzurro, per bussare alla porta. Venne una donna con in braccio un bambino: s'inquadrò sinistra nella luce fioca che s'aprì nella notte. Vidi dentro la stanza disadorna un vecchio cadente accanto alla cenere di un fuoco spento, immobile così che pareva morto.

LA VOCE - Ho sete.

CATERINA - La donna scosse il capo, la vidi esasperata e cattiva.

VOCE DI DONNA - La mia casa non ha pane e il mio pozzo è senz'acqua.

LA VOCE - Ho sete.

CATERINA - La donna stirò, amara, le labbra sui denti in una smorfia maligna e protese il bimbo dal capo grinzo, inteschiato.

VOCE DI DONNA - Ho questo soltanto: lo vuoi?

CATERINA - E le squassò il petto una risata sorda, vermicante di male e di schifo. Ci ritrovammo soli sul sentiero sterposo e m'ansimava in gola un affanno più forte: non riuscivo a parlare.

LA VOCE - Vedi ?

CATERINA - E m'accorò il dolore struggente della sua voce arrochita...

LA VOCE - Per lei è come se io non fossi mai nato, come se mai per lei fossi morto.

CATERINA - Tacqui e tutta intrizzita, tremante, ancora lo seguì. Ma non c'era più il sentiero sterposo: brillava invece nel buio una gran via fatta d'argento lunare e tutto splendeva di luce, Gesù, ed io non capivo se tanto fulgore venisse dal cielo alla sua immagine stanca o irradiasse da Lui.

Ci venne incontro una processione fastosa che salmodiava, lenta e pesante, come il rumoreggiar minaccioso di un tuono lontano. Avanti a tutti quattro uomini reggevano un Cristo d'oro dal manto trapunto di gemme e un profumo d'incenso ammorbava l'aria rendendola greve d'incanti. Seguiva Gesù un grosso prete coperto di porpora. Ci passò accanto, quasi ci sfiorò, ma non ci vide ed io tutta mi protesi a chiamarlo perché guardasse il suo Dio che non aveva gemme ed incensi, ma povero povero, tutto straziato, stava solitario su un ciglio di strada. M'artigliò il polso la sua mano finissima, venata d'azzurro e io tacqui. Gesù volse verso di me gli occhi brucianti e tutto il suo corpo m'apparve allora d'una trasparenza accecante, divina.

LA VOCE - Per questi, vedi...

CATERINA - La sua voce non era più un fluir di parole, ma pura armonia...

LA VOCE - Per questi bisogna che io nasca un'altra volta, che un'altra volta ascenda la croce. Cerco un sicario che mi riporti in terra, che ancora mi disseti col fiele, che un'altra volta m'uccida. Vuoi essere tu?

CATERINA - Io mi prostrai tramortita, come pazza e tutta terrore... - No, Signore! - gridai - Non posso, non posso. Ma Gesù cominciò a venirmi incontro facendosi man mano più grande. Mi guardava ed io, immobile, così senza peso com'ero, non sapevo indietreggiare e salvarmi. M'investì, in pieno petto, un urto tremendo: un dolore torturante, disumano, mi squassò le più intime fibre e fui



desta di schianto, grondante un orrendo sudore che mi trovo sulle mani tremanti, caldo come sangue. Un sogno: un sogno soltanto. Qualcuno - non so chi - disse accanto a me: «È il Venerdì Santo, Gesù è morto: hanno già legato le campane». *(Congiunge le mani sul petto)* E qui, Gesù, qui dentro, risentii l'urto di quel dolore bruciante, crudele, che ancora oggi mi opprime. È il mio castigo, la mia croce di sempre. Perché so. So che anch'io, Signore, insieme agli altri ogni giorno t'uccido. *(Stremata cade in ginocchio)*

Buio. Un coro di novizie inonda l'aria e dissolve dolcemente. La luce illumina Caterina: sta intrecciando foglie e fiori in una ghirlanda. Una leggera fasciatura alle mani protegge le sue stigmate. È malata: traspira sofferenza nel gesto e nella parola. Fra' Raimondo, seduto su uno scranno, la segue con sguardo affettuoso e preoccupato.

CATERINA - M'è sempre piaciuto offrire piccole ghirlande ai nostri benefattori: mi sembra un modo gentile per dimostrare affetto e riconoscenza. *(Una breve pausa)* Questo canto è dol-

cissimo, non vi pare? Le mie novizie sono un tesoro d'innocenza e di grazia.

RAIMONDO - Un altro benefattore redento vi ha lasciato tutto il suo denaro...

CATERINA - E io ho costruito un roccioso monastero: che mai lo sfiori né la tentazione né il peccato.

Un breve silenzio.

CATERINA - Mia madre mi ha fatto arrivare rimproveri severi, si sente trascurata: è molto vecchia, in cattiva salute e ha ragione. Sono una figlia irriverente, egoista.

RAIMONDO - Vostra madre non è sola: quanto alla salute temo che siate più malata di lei.

CATERINA - Comunque provo rimorso.

RAIMONDO - Di che cosa? Persino il

Vangelo vi concede una speciale dispensa. Ricordate? «Chiunque, dopo aver messo mano all'aratro, volge indietro lo sguardo...».

CATERINA - *(Concludendo)* «...Non è adatto al regno di Dio». È vero. Ma non mi consola affatto.

RAIMONDO - Perché siete così inquietata? Avete occhi lucidi, immensi: la febbre vi divora, non cedete al sonno, non mangiate... Credete davvero che nostro Signore esiga così tanto dal vostro povero corpo martoriato, dalla vostra mente?

CATERINA - Sono in colpa: voglio pagare il mio debito.

RAIMONDO - Quante assoluzioni dovrò ancora impartire per vedervi serena? Non è colpa vostra se i fiorentini hanno tradito ogni fiducia, se esistono religiosi corrotti, se un cardinale si trasforma in Anticristo... Lo scisma finirà. Papa Urbano VI garantisce la continuità della Chiesa fondata dall'apostolo Pietro: non vi basta?

CATERINA - Ma la pace non viene, Roma non riconosce ancora il suo vicario: l'antico serpente dilania le sue viscere. Dove ho sbagliato? Perché? Perché Dio mi punisce?

RAIMONDO - *(Severo)* Siete sconvolta da pensieri proibiti, pericolosi e cedete al dubbio: anche questo è peccato. *(Angosciato, perdendo il controllo di sé)* Vi state infliggendo punizioni orrende, immeritate. Io... io vi ordino di curare le vostre piaghe, di nutrire il vostro corpo ingiustamente dilaniato, di non straziarvi per colpe non commesse. Gesù, nella sua misericordia, non ha mai imposto la croce a nessun altro: gliela volete strappare di mano per vanità ed arbitrio.

Un silenzio.

CATERINA - Io temo di non meritare la pace del cielo, sono logorata dall'ansia, dall'incertezza: non capisco quel che il Signore vorrà fare di me.

RAIMONDO - *(Conciliante)* Il Signore vi ha donato le sue stigmate: non vi confortano più? Perché tanto affanno?

CATERINA - Forse è soltanto paura. Sono stata imprudente, mi sono illusa... Ora che il dolore sta trasudando in agonia io ho paura. Aiutatemi.

RAIMONDO - Il soccorso più efficace sta dentro di voi, nella memoria delle azioni più luminose. Pensate a coloro che avete salvato, pensate agli amici, ai discepoli... Ricordate l'incontro con Niccolò?

CATERINA - Un condannato a morte: certo che lo ricordo. Niccolò di Taldo.

Giovane e bello, sfrontato e blasfemo. Andai a trovarlo in carcere, riuscii a calmare il suo furore, diventò tenero e quieto. Promisi di stargli accanto nell'attimo atroce della decapitazione: ho mantenuto la promessa. Inginocchiata vicino a lui ho sentito le sue ultime parole: invocava il mio nome e il nome di Gesù... Ho spalancato gli occhi, a bocca chiusa ho gridato «io voglio» e ho raccolto fra le mani il suo capo mozzato.

RAIMONDO - Avete imposto a voi stessa e agli altri di annegare nel fuoco e nel sangue che sgorga dal costato di Cristo. Ora basta: è venuto il tempo della consolazione e del riposo.

CATERINA - *(La voce è un sussurro appena percettibile)* Sono esausta, ma non rifiuto la fatica, il tormento e la pena: sono disposta a dare la vita mille volte al giorno per amore di Gesù e del mio prossimo.

RAIMONDO - Gesù non vi abbandona. Come avete potuto dubitare di lui?

CATERINA - Io appartengo al mio sposo celeste e alla sua croce. Nel nome del suo sangue io voglio... io voglio.

Le luci si attenuano fino al buio e si rialzano per illuminare Raimondo, in piedi, al centro della scena. Dietro di lui Tommaso e Nanni sono inginocchiati in atteggiamento di preghiera.

RAIMONDO - Caterina si spense a Roma il 29 aprile del 1380. Aveva trentatré anni. Con devozione e intimo tremore ho accettato il compito di raccontare la sua storia. Il suo ultimo respiro ferma la mia mano e la mia voce: qui s'interrompe la sua vicenda terrena e si spalpano il mistero della sua immortalità.

VOCE DI CATERINA - *(Dolce, sommessa, risuona fra il pubblico)* Venite a me, voi tutti che siete affaticati ed oppressi: io vi ristorerò. Prendete su voi il mio giogo, imparate da me che ho animo mansueto e umile cuore: troverete riposo alle anime vostre. Perché il mio giogo è soave e il mio peso leggero.

BUIO

FINE

Tutti i diritti sono riservati.
Informazioni: Tel./ fax (0766)510378.
Le illustrazioni del testo sono particolari del monumento a Santa Caterina da Siena di Francesco Messina (Roma, Castel Sant'Angelo).

Diserzioni illustri alla Convention dell'Agis

di Ugo Ronfani

Un regime di docce scozzesi alla VI Convention sul Teatro dell'Agis tenutasi a Napoli: tutto bene nel migliore dei mondi per il ministro Melandri, che ha indicato le nuove frontiere del nostro teatro con impreciso linguaggio, però, che evocava piuttosto dei miraggi; e lo stesso trionfalismo c'è stato nelle conclusioni del suo consigliere Oberdan Forlenza, autore del progetto di Legge che giace in Senato e del regolamento pro tempore. «Con la progettualità triennale, il sistema delle residenze e il previsto Centro Nazionale del Teatro, - ha detto - siamo usciti da un provvisorio che durava da cinquant'anni; ora l'edificio va completato con l'alleggerimento della fiscalità, il modello delle Fondazioni, il sostegno alla drammaturgia nazionale contemporanea». Al che, interventi di consenso di funzionari, applausi di *clientes* ma, anche, dubbi e preoccupazioni. C'è stato anche, fortunatamente, un dibattito serrato sugli assetti legislativi presenti e futuri, con un duro confronto fra parlamentari del governo e dell'opposizione e, fra i non molti artisti che avevano accettato l'invito, affermazioni di una non risolta, anzi aggravata conflittualità fra libertà creativa e ingessature burocratiche. Il malessere persiste, e col malessere le tensioni e i sospetti. La prova: i presenti alla Convention l'"applauso del cuore" l'hanno tributato non al discorso, di una genericità imbarazzante, del ministro Melandri, ma a Fioravante Cuzzaglio quando, a nome dell'Agis, ha fatto i conti delle decantate provvidenze governative a fronte degli oneri gravanti sul teatro. Così dimostrando che la manna

del Fus (già insufficiente, ma che sarà inadeguata quando scatteranno gli adempimenti della legge) non è di 160 miliardi ma, detratti prelievi fiscali e oneri sociali, di 40 o 50 miliardi ad essere di manica larga. Questi "stati generali" del teatro, nonostante la buona volontà di un'Agis che, investita dalla dissidenza degli Stabili, ha cercato di dare la frustata del riscatto tenendoli nel Mezzogiorno teatralmente depresso, sono stati anche troppo - spiace dirlo - una passerella del *déjà vu*, la tribuna di funzionari e politici dello spettacolo. Gli oratori sono stati cooptati dall'alto e garantiscono precostituiti consensi; gli interventi dalla platea sono stati quasi inesistenti. E i nomi di richiamo annunciati nel programma hanno disertato. Tranne Proietti (scettico: «non cambierà niente»), Gregoretti (soddisfatto perché la legge dovrebbe dare all'Accademia "D'Amico", di cui è presidente, il monopolio di fatto della formazione con la costituzione di sedi decentrate) e qualche attore che lavora al Sud, Rigillo, Glejeses, non si sono visti i big annunciati, Albertazzi, la Falk, la Moriconi, De Berardinis, Bosetti, Scaparro, la Wertmuller, Bucci, Remondi e Caporossi. Non c'era neppure Luca De Filippo, nonostante la Melandri avesse annunciato solenni manifestazioni per il centenario della nascita, l'anno prossimo, del padre Eduardo. Ma l'assenza più clamorosa è stata quella di 13 su 15 direttori degli Stabili, da Ronconi a Chiesa a Carriglio: resta così confermata la crisi fra l'Agis e i grandi teatri pubblici che ritengono che l'Agis non li rappresenti più e che temono, con

l'entrata in vigore della legge, la competizione dei futuri insediamenti. Incongrua, dunque, questa Convention "di tendenza" e di consolidata burocrazia dello Spettacolo? Sì se si considera la modestia del pur importante incontro, in apertura, su Teatro e Scuola, naufragato nelle generiche dichiarazioni di intenti di alcuni funzionari. E sì per l'assordante affermazione, dopo nove anni di commissariamento, della presenza dell'Elit: ci è toccato risentire le difese d'ufficio del commissario Tian e della direttrice Marinelli, anzi il rilancio dell'ente, mentre - parola di Veltroni e dettato della legge - esso dovrebbe lasciare il posto al Centro Nazionale del Teatro, organismo anch'esso pericolosamente accentratore, ma con il pregio di essere cosa nuova. La Convention, però, ha reagito: aperte le critiche di molti, dura la replica del relatore sulla questione meridionale Gentile: «non scherziamo, niente rigurgiti del vecchio centralismo burocratico». Non inutile, invece, è stata la Convention se si considera che si è posta finalmente in termini di urgenza e di equità la "questione" della scena meridionale, nei doppi termini delle pari opportunità (al Sud vanno soltanto il 12 per cento delle risorse per il Teatro, secondo Tato Russo) e della diretta responsabilizzazione di amministratori e operatori. Non inutili sono stati, gli incontri napoletani, soprattutto per mostrare, dietro gli autocompiacimenti ufficiali, le inquietudini che suscita una legge «già vecchia prima di essere stata approvata». Il Decreto omnibus del '90, il Regolamento sostitutivo delle vec-

chie circolari e il progetto di Legge generale, presentati dal consulente giuridico Forte come una «primavera legislativa» del teatro, sono stati smontati dai rappresentanti delle Regioni per il loro «rigido dirigismo», criticati dal portavoce di Anon, Rositani («esasperato centralismo, presenza opprimente del potere politico») e, per la maggioranza di governo, lo stesso relatore della commissione cultura Anon. Bracco e lo stesso sottosegretario d'Andrea hanno dovuto convenire, pur difendendola, che la legge «è ancora perfezionabile». Sicché l'ultima partita si gioca ormai in Senato. ■

Franca Rame una vita in scena

Il teatro Juvarrà di Torino ha inaugurato la propria stagione con un affettuoso omaggio a Franca Rame per i suoi settanta anni di teatro. Una mostra ha raccolto marionette, copioni, locandine, fotografie a documentare non soltanto il prezioso connubio con Dario Fo - ripercorso con la consueta spontaneità e ironia dall'attrice in un affollato incontro con il pubblico - ma anche l'attività della famiglia Rame, marionettisti e poi improvvisatori "a soggetto" nella provincia italiana dal 1876 fino alla seconda guerra mondiale. Complemento alla mostra, una rassegna di spettacoli, fra i quali è da segnalare Caserio, che Giovanni Moretti e Alfonso Cipolla hanno tratto da un copione del repertorio dei Rame. *Laura Bevione*

Il teatro come strumento di rivincita sociale

Si è trasformato in una kermesse internazionale il saggio conclusivo del progetto "Chorus" di cooperazione europea per il recupero e la riabilitazione sociale di soggetti

svantaggiati mediante corsi terapeutici di formazione teatrale. Due splendidi teatri di tradizione di Siena, il Teatro dei Rozzi e il Teatro dei Rinnovati, hanno ospitato in ottobre gli spettacoli delle quattro compagnie, facenti capo all'italiana Associazione Sobborghi di Siena, all'inglese Development and Research Initiatives di Newcastle, alla francese Idees-Cap di Rouen e alla tedesca Raa di Düsseldorf, impegnate da due anni nel confronto e nello scambio reciproco di modalità didattiche. Il progetto, patrocinato dalla Comunità Europea e dal Ministero del Lavoro e della Previdenza Sociale, ha reso protagonisti dei giovani, artefici in toto delle realizzazioni sceniche. Ottimi consensi hanno riscosso il *Non sarò mai Faust*, per la regia di Altero Borghi, con i ragazzi della Casa di Reclusione di Ranza, San Gimignano, e il tedesco *Der Klassenfeind*, con giovani Rom provenienti da famiglie della ex Jugoslavia. Si segnala, inoltre, l'animato workshop, tenuto da esperti del mondo dello spettacolo, sulle problematiche relative all'inserimento lavorativo nel settore.

Nicoletta Campanella

Cecità di Saramago vede la luce di Napoli

Forse siamo tutti ciechi, colpiti da quell'epidemia di «mal bianco» di cui parla José Saramago, Nobel 1998, nel suo romanzo *Cecità*, scritto nel periodo in cui aveva temuto di perdere la vista. Noi, venticinque spettatori ammessi alla rappresentazione, seguiamo i giovani attori, ciechi come da copione, aggrappandoci ad una corda, brancolando nei bui cunicoli dell'Elicantropo, teatrino in vico Gerolomini, nella vecchia Napoli di Eduardo prossima al rione Sanità, fondaco in rovina destinato all'off, e sbuchiamo nel carne-

rone dell'ex manicomio dove Saramago ha ammucchiato i suoi disperati non vedenti. Fra i quali una donna, misteriosamente immune dalla malattia, che si finge cieca per restare accanto al marito. E che, nel metaforico romanzo di Saramago sulla cecità di un mondo malato di egoismi e di violenze, rappresenta quanto resta della speranza. Saramago (di cui sta per essere rappresentato allo Stabile di Roma, *La seconda vita di (San) Francesco*) ha detto sì al regista Carlo Cerciello e agli altri giovani e squattrinati attori dell'Elicantropo, li ha consigliati nella stesura del testo, e non solo: dalle Azzorre, dove vive e lavora, ha trovato il modo di venire a sedersi su una delle brandine dove i "suoi" ciechi brancolano nel buio, gridano, cercano gesti di consolazione e di pietà. Non basta ancora: ha voluto "recitare" la sua parte, in un italiano timido e patetico, che va diritto al cuore, da un video in cui chiede di poter continuare a fare il suo mestiere, che è quello di scrivere libri in un mondo che non legge più. La generosità di Saramago ha comunicato agli attori coraggio e passione: sono bravi e convinti. Circolano militari armati, per le guerre di questo fine millennio; si vedono in video scene di Auschwitz; ma l'incipit di *Libera me* per voce e orchestra scaccia l'incubo. Miracolo a Napoli. Grazie, Saramago. Ugo Ronfani

In mostra a Milano Quasimodo e il teatro

A Milano nel foyer del Teatro Giorgio Strehler, lo scorso ottobre, è stata inaugurata la mostra "Quasimodo e il teatro" curata dal nostro collaboratore Danilo Ruocco assieme ad Alessandro Quasimodo. In esposizione documenti autografi di Quasimodo, fotografie di scena,

lettere che il poeta ha ricevuto da attori come Vittorio Gassman o Emma Gramatica, bozzetti originali di Zuffi e Coltellacci, figurini della Calderini, Benois, e le prime edizioni delle traduzioni quasimodiane, nonché quelle dei libretti scritti dal poeta. La mostra prende vita dalla proiezione su grande schermo di un documentario, anch'esso firmato da Ruocco assieme al regista Fabio Bettonica, e prosegue dislocata su pannelli disposti come fossero quinte teatrali. Lo scopo era quello di ricostruire il lavoro teatrale del Premio Nobel per la Letteratura (che fu critico drammatico, traduttore e librettista), mai prima d'ora esplorato compiutamente, in quanto, a torto, ritenuto "minore" rispetto a quello poetico. Catalogo Mazzotta. (foto sotto)

Drammaturgia e Video arte in una "vetrina" romana

Ricco il ventaglio di proposte offerto quest'anno dalla Vetrina di Teatro Totale del Centro Nazionale di Drammaturgia diretto da Alfio Petri, negli ambienti del Teatro Greco di Roma, con il sostegno del Comune. Nel foyer del teatro, installazioni d'artista, opere pittoriche e disegni a cura di Fabio Altobelli, Gian Carlo Canepa e Antonio Coppotelli, e un'installazione video a cura di Caterina Davinio, che presenta un percorso nella poesia video-visiva e video-performativa internazionale. Il testo di Cesare Milanese, *La invitata di carta, ovvero la donna di moda come don Giovanna*, interpretazione e regia di Alfio Petri, è un monologo in cui la parola è dominante e forte la componente attoriale; al personaggio Petri offre una voce che si sfilaccia in stonature isteriche, filosofico, dove, con straordinaria, fortunata coincidenza di recenti scandali, la protagonista

è analizzata con profondità barthesiana e con desiderio e ripulsa insieme coinvolgenti in un *gouffre* inevitabile. Nel gustoso testo di Ugo Ronfani, presentato per volontà dell'autore in versione ridotta, *Il rumore di Cartesio*, interprete Massimo Loreto e regista Walter Manfrè, la finezza dell'autore si esprime su di un argomento senz'altro volgare, che viene elevato dall'analisi, un paradosso che adopera una nota iniziale stonata per acquisire, mediante la parola intelligente e lo humour, dignità di uno scherzo rossiniano perfettamente orchestrato. *Vita, morte e miracoli dell'eccellente Ascanio Celestini*, che ne è anche l'interprete, caratterizzato da psicotica ripetitività, si avvale di una colonna sonora di musiche contadine. Il rapporto tra teatro e performance è definito da Fabio Mauri in *Lezione su lezione d'inglese* scritto alla fine degli anni Sessanta. Mauri vede nella performance il desiderio di far partecipare il pubblico direttamente all'azione, mentre in teatro si subisce quasi un'antidemocratica imposizione e si è chiamati a giudicare se la tesi proposta in palcoscenico sia verosimile o no. Mauri va oltre e lascia dedurre che, complicandosi il



linguaggio, il male si acuisce. Tre azioni agghiaccianti e allucinate che nel gesto acquistano il valore di una parabola, di un avvertimento, costituiscono la performance dello spagnolo Bartolomeo Ferrando. Marco Palladini invece, nella troppo lunga performance, evoca con rabbia un suo mondo metropolitano di degenerati e di malandri, recitando in *play-back*, accennando passi di danza, suonando, mascherandosi. La danza assume dominante rilievo, pur nella compresenza del contrabbasso e dei violini, che acquistano l'importanza di protagonisti in scena, in *Contrabbassi*, per le coreografie di Silvia Ceccangeli e le musiche di Alessandro Ceccangeli, mentre la performance di Daniela Scanabucci si appoggia, oltre che alla danza, all'arte dell'affresco che va componendosi in tempo reale dinanzi agli spettatori. Il delicato spettacolo di marionette e di mimi *Il pennello di lacca*, nella produzione dell'Accademia Filarmonica Romana per la Compagnia Burattinmusica, ha concluso la manifestazione. Paolo Guzzi

Gli esiti referendari dei Premi Ubu '99

Come di consueto gli annuali Premi Ubu vengono assegnati basandosi su un referendum tra critici e studiosi italiani. Questi gli esiti referendari dell'ultima edizione: eletto "spettacolo dell'anno" *Il processo*, per la regia di Giorgio Barberio Corsetti, mentre la palma di "miglior spettacolo straniero" è andata a *Stunde Null oder die Kunst des Servierens*, di Christoph Marthaler. Tra le novità italiane è stato prescelto *Il sorriso di San Giovanni* di Ruggero Cappuccino e *Prima della pensione* quale novità straniera. Il premio alla regia è andato a Carlo Cecchi, quello alla scenografia a Marco Capuana. Miglior attore è

stato votato Danio Manfredini e per la sezione femminile Franca Nuti, tra i non protagonisti Vittorio Franceschi e Milena Vukotic, infine il premio ad un attore emergente è stato attribuito a Manuela Mandracchia. Inoltre premi speciali sono andati ai gruppi Motus e Libera mente.

In breve DALL'ITALIA

FRANCA VALERI NEODIPLOMATTA - L'Accademia dei Filodrammatici di Milano ha consegnato a Franca Valeri il diploma *honoris causa* in dizione e recitazione, un omaggio ad un'attrice che nel suo lungo percorso artistico ha saputo creare dei personaggi indimenticabili.

LETTURE SCENICHE - Gli appuntamenti con le letture sceniche a cura del Centro ricerche teatrali I Raddomanti, che si terranno alla data indicata al Teatro "L. Piana" di

Cesano Boscone (Milano) e il giorno successivo al Teatro Libero di Milano, sono i seguenti: 18 marzo, *Processo alla regina e La prima volta di Clara*, due atti unici di Eva Franchi, mentre le proposte previste per il 12 febbraio e il 29 aprile sono ancora in via di definizione. Informazioni allo 0331.580072.

"MAGNIFICO" NISI - A Maximilian Nisi è stato assegnato dall'Accademia Internazionale Medicea in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura di Firenze il Premio Europeo "Lorenzo il Magnifico 1999" per il Teatro.

Il prestigioso riconoscimento era stato attribuito, negli anni passati a personaggi di primo piano della scena quali Dario Fo, Vittorio Gassman, Aroldo Tieri, Giorgio Strehler. Già nel 1995 il giovane Nisi era stato premiato all'Accademia Olimpica di Vicenza con il "Lauro Olimpico". (foto sopra)



TINTO DI GIALLO - La trama si snoda intorno a tre morti misteriose. È un thriller ma non solo, e indaga nel profondo, nella realtà dei diversi, il dramma di Maria Carla Forlai Scarfò (che al suo attivo ha sei opere, tra volumi di poesia e romanzi), *L'incompiuta*. Il titolo identifica la sinfonia di Schubert, ma anche, in triste metafora, la protagonista, una donna focomelica che si è sepolta viva per celarsi alla pietà della gente. Lo spettacolo è andato in scena a Genova con la Compagnia Teatro Arte di Sandro Bobbio, anche regista e interprete.

PROGETTO TEATRO LAVORO - Un cartellone ricco e impegnativo che ha visto all'opera i corsisti di Progetto Teatro Lavoro finanziato dal Fondo Sociale Europeo e organizzato dal Comune di Bibbiena (Arezzo) in collaborazione con l'Accademia Galli Bibbiena. Al restaurato Teatro Dovizi sono stati presentati le opere e i concerti: dai *Madrigali* di Monteverdi a brani di Puccini, da *La bella Galatea* di von Suppé al *Tamerlano* di Händel, ai concerti di motivi popolari europei e

Arezzo

GLI ATTORI-DETENUTI GIOCANO la carta dell'improvvisazione

Al teatro della *Tempesta* è il titolo dello spettacolo messo in scena dai detenuti della compagnia Il Gabbiano nel nuovo teatro permanente inaugurato presso la casa circondariale di Arezzo. La storia è quella di una compagnia di comici al loro primo ingaggio; fantasiosi quanto pasticcioni e confusionari i guitti fanno rivivere alcune figure dell'avanspettacolo felliniano, rispolverano cavalli di battaglia di Pietro De Vico, Trilussa, Eduardo e i De Rege in un'atmosfera spassosa e delirante. A dirigerli il regista Gianfranco Pedullà del Teatro Popolare D'Arte di Firenze che da sette anni lavora all'interno del carcere di Arezzo. Da quest'anno Pedullà si vede riconosciuto, dalla regione Toscana, il valore artistico e sociale del suo impegno con l'inserimento della sua esperienza nel progetto cultura "Teatro carcere come strumento di educazione sanitaria", nella più vasta realtà operativa regionale che sostiene anche altre iniziative nelle carceri come quella di Armando Punzo a Volterra. Meritevole dal punto di vista artistico lo spettacolo, basato sulla difficile arte dell'improvvisazione, che ha visto in scena tredici attori-detentivi di cui dieci debuttanti. Renzia D'Incà

Calcio giocato, calcio parlato, calcio scritto

Quali i punti di contatto tra gioco sportivo e spettacolo? E quali i personaggi? E ancora, fanno gioco di squadra o sono battitori liberi? È vero che scuole e stili stanno inevitabilmente scivolando verso una piatta omologazione? Di questo ed altro si è discusso al convegno "Drammaturgia per lo Sport" dal titolo "Chi scrive il copione? Il calcio: scuole e stili", tenutosi a novembre al Teatro dei Ricomposti di Anghiari (Arezzo). Ideato e diretto da Siro Ferrone, giunto alla seconda edizione, il convegno è stato promosso dal Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo dell'Università di Firenze, in collaborazione con il comune di Anghiari, l'amministrazione provinciale, la rivista *Drammaturgia*. Tra gli intervenuti personaggi di punta dello sport e dello spettacolo, giornalisti e docenti: Arrigo Sacchi, Nino Benvenuti, Roberto Boninsegna, Giuliano Scabia, Gianni Clerici, Felice Accame, Attilio Corsini, Cesare Lievi, Gianni Minà, Cesare Molinari, Gianpaolo Ormezzano. ■

di arie dal melodramma classico. I quaranta partecipanti al progetto - tecnici della catalogazione di scenografie e allestimenti, organizzatori teatrali, tecnici della scenografia, macchinisti, tecnici del suono, illuminotecnici, cantanti - sono stati ammessi a seguito del superamento di una doppia selezione.

LA MUSICA DI ORFEO - Presso la Sala della Provincia di Alessandria si sono tenute a fine novembre due giornate di studio a cura del Conservatorio cittadino "A. Vivaldi" sul tema "Orfeo, il mito, la musica". Tra gli intervenuti Federico Emirio, Enrico Fubini, Cesare Lievi e numerosi docenti universitari e dei conservatori.

SPETTATORI IN RETE - Se avete un indirizzo e-mail e volete scambiare opinioni e riflessioni con altri spettatori potreste entrare a far parte della *mailing list* che Teatri di Vita ha creato e che è già in funzione da circa due anni. Per accedere al servizio, messo gratuitamente a disposizione del proprio pubblico

da Teatri di Vita e autogestito dagli spettatori, è sufficiente iscriversi a: info@teatridivita.it.

CENTRO PER L'INFANZIA - Nel corso del convegno dedicato al teatro per l'infanzia "Le parole delle differenze" organizzato da Eti, Ruota Libera Teatro e Regione Lazio al Teatro Valle e al Quirino di Roma, l'assessore alle Politiche per la Città delle Bambine e dei Bambini, Pamela Pantano, si è impegnata a creare nella capitale un Centro per l'Infanzia. Il Centro vorrebbe connotarsi come luogo dove sperimentare nuovi linguaggi specificamente destinati ai più piccoli, non solo in ambito teatrale, ma anche della musica e della danza.

FEBBRE DA WILL - Ancora e sempre Shakespeare. La tentazione di dedicare una rassegna al Bardo ha contagiato anche il milanese Fontanateatro che ha inaugurato la stagione di prosa con "Pene d'amore in Shakespeare". Dal *Romeo e Giulietta* rivisitato da Latella al *Sogno* diretto da Palmieri,

dalla *Bisbetica* di Maggioni-Tomati al ritorno di *Rosencrantz e Guildenstern sono morti* a firma Quintavalla-Stori, alla produzione comica dei padroni di casa *Shakespeare al kilo - kommedia in quattro atti*.

FINO AD OTTOBRE - È in corso fino ad ottobre il progetto interculturale e interdisciplinare "Università della Terra" promosso dalla Comuna Baires di Milano. Al costo di 500.000 lire l'aderente ha diritto a partecipare a spettacoli di teatro e danza, proiezioni di film, lezioni, conferenze, seminari, concerti, feste, mostre e a godersi il derby Inter-Milan su grande schermo. Per saperne di più: 02.48958499.

APERTURE OTTO - Per l'ottava edizione di "Aperture Otto", rassegna dei gruppi emergenti sono saliti in palcoscenico Melgùn, *La macchina che moltiplica a per tre*, Leonardo Capuano, *Se vida mia perdia po nudda*, La Colonia Penale, *50/6 mercier e camier*, L'Arrocco, *L'ultimo nastro di Krapp*, DelleAli, *Studio per sanctorum martyrum*, Teatro in polvere, *Pavomocurnus* e *Umano troppo umano*, Extramondo, *In Exitu*. La rassegna si è tenuta a Pioltello (Milano) grazie alla collaborazione tra Amministrazione Comunale e Teatro Aperto. Per il prossimo anno c'è in previsione un festival che riunisca le giovani realtà teatrali dell'intero hinterland milanese.

TORINO RICORDA - In ottobre Torino ha reso omaggio a due suoi "teatrali" scomparsi dieci anni fa, Gian Renzo Morteo e Aldo Trionfo, con un convegno a loro dedicato. All'incontro, presso il Teatro Juvarra, sono intervenuti tra gli altri Roberto Alonge,

Umberto Albini, Tonino Conte, Emanuele Luzzati, Lorenzo Salvetti. Contestualmente il teatro ha ospitato pièce di Tardieu e Ionesco nella traduzione di Morteo.

LA STORIA DI ANNA - Anna Meacci, volto arcinoto del piccolo schermo - *Pippo Chennedy show*, *Avanzi* - torna in teatro con *Bignami. Cinquant'anni di storia slealmente accaduta*. Dalla vittoria dell'Ulivo nel '96 a ritroso nel tempo. Stazione di partenza e d'arrivo Sinalunga, il paese d'origine dell'autrice. Debutto al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino. (foto sotto)

GIUBILEO TEATRALE - Il Teatro Ateneo di Genova per l'anno del Giubileo ha deciso di proporre un tris di opere di tematica religiosa. Si tratta di *Al Dio ignoto* di Fabbri, *Resuscitato Drusianae et Calimachi* di Rosvita di Gandersheim e *Assassinio nella cattedrale* di Eliot.

VOCE PRIMA DONNA - Canto scenico, partitura polifonica per l'espressione di un nuovo canto comune tra teatro e rito, *Materiali di laboratorio* prende le mosse da *Célébration d'un mariage improbable et illimité* di Savitzkaya. Andato



in scena al Teatro San Martino di Bologna con la regia di Lorianò Della Rocca e Giorgio Bulla.

DA NAPOLI A VENEZIA - Luca De Fusco, classe 1957, fondatore e direttore del Festival delle Ville Vesuviane di Napoli, dal 1 gennaio 2000 è il successore di Mauro Carbonoli alla direzione del Teatro Stabile del Veneto "Carlo Goldoni".

DEDICA A DACIA MARAINI - Dal 5 al 22 febbraio Pordenone ospiterà "Dedica 2000" la manifestazione creata dalla cittadina Associazione per la Prosa che per ogni edizione presceglie un artista per approfondire l'opera e le tematiche. Quest'anno protagonista sarà Dacia Maraini. Un incontro con la scrittrice, la lettura di alcune delle sue opere teatrali e la presentazione del volume *Dedica a Dacia Maraini*, un profilo della Maraini scrittrice, poetessa, saggista e autrice drammatica costituiranno gli appuntamenti salienti dell'iniziativa. Per informazioni: 0434.521217. (foto sotto)

METHODIKA EUROPEA - Methodika, il primo festival europeo di metodologie di insegnamento teatrale, si è svolto a novembre presso il Crt di Milano. La manifestazione si è articolata in quattro proposte seminariali rispettivamente condotte da Virgilio Sieni, Frantisek Veres, Oleg Koudriachov, Felix Müller, e in incontri con i docenti Jonas Vaitkus, Jurij Alschitz, Sisto Dalla Palma.

RIAPRONO LE STOAI - Stoai erano chiamati i portici che nell'Agrianto del V secolo avanti Cristo ospitavano le botteghe artigiane. E che idealmente tornano a ripopolarsi con lo spettacolo *Akragas l'alba di una civiltà* presentato contestualmente alla Mostra di artigianato artistico agrigentino e siciliano. La particolarità della proposta, un progetto di Franco Capitano, sta nell'armonica fusione tra fedeltà alle tradizioni e linguaggio multimediale. In scena sedici attori della compagnia Le Stoai diretta da Alfonso Marchica, ripercorrono la storia di Agrigento focalizzando il periodo arabo, greco e quello pirandelliano. Partecipazione in video di Luciano De Crescenzo.

TEATR HORROR - Dopo il successo della prima edizione di teatro horror "Spiriti maligni", svoltasi al Teatro dell'Orologio di Roma, gli organizzatori sono a caccia di "proposte da paura" per la rassegna del 2000. I materiali relativi agli spettacoli devono pervenire entro il mese di febbraio. Per informazioni rivolgersi a Maria G. Lea: tel. 0335.201266.

STRADE MAESTRE - Per il secondo anno consecutivo il Ministero per i Beni e le Attività Culturali ha deciso di rinnovare a Lecce il progetto di promozione teatrale "Strade Maestre". Il Teatro Ariston e i Cantieri Teatrali Koreja ospiteranno il teatro di tradizione e di ricerca, con protagonisti della scena quali Giorgio Albertazzi, Moni Ovadia, Lina Sastri, Alfonso Santagata, Tam e Kismet, solo per citarne alcuni, e ancora concerti, mostre, installazioni, incontri e laboratori. Fino al 1 giugno. Tel. 083.2242000.

GOETHE A PALERMO - Ispirato a un episodio del *Viaggio in Italia* di Goethe, è andato in scena in novembre, al Teatro Biondo di Palermo, *La camera di Goethe* di

Ruggero Guarini, con Gabriello Montemagno e Aurora Falcone, scene di Agostino Di Trapani, costumi di Dora Argento. Lo spettacolo si inseriva nel progetto "Autoritratto di città" curato da Gabriello Montemagno.

TEATRO O CINEMA? - "Teatro e cinema" è stata la risposta e il titolo della rassegna organizzata da Punto in Movimento, che riunisce associati provenienti da teatro, cinema, pubblicità, televisione. Così è nata una singolare proposta che ha debuttato in novembre all'Estravagario Teatro Tenda di Verona. Dapprima è stato proiettato *Flash Back*, un cortometraggio scritto e diretto da Giangi Magnoni tratto dallo spettacolo *Dracula: oltre il confine della notte* di Patrick Girard, regia di Roberto Totola, che è stato rappresentato subito dopo. (foto in basso)

RI-RINASCIMENTO - R99 è un'associazione internazionale con base operativa in Umbria e sedi a Milano, New York, Firenze, Berlino, Londra, attiva nella realizzazione di opere cinematografiche, teatrali e audiovisive. Al fine di valorizzare la ricchezza delle tradizioni e della cultura europea, in particolare italiana, secondo una filosofia arte-impresa analoga a quella in auge nel periodo rinascimentale, R99 ha organizzato "Rinascimento 99" Tecnica e tradizione alle soglie del nuovo millennio, un convegno svoltosi in novembre alla Palazzina Liberty di Milano. In particolare sono stati affrontati temi inerenti il rapporto arte-industria, la problematica occupazionale, le nuove tecnologie.

SOGNI DI FILOSOFI - «Sogno, dunque sono»: il cogito di Cartesio per le

rêverie filosofiche programmate dal Piccolo, officiante Guido Davico Bonino. Ha cominciato il sindaco-filosofo Cacciari, a teatro stracolmo. Dobbiamo al progetto "Sogno" di Ronconi, e alla prontezza di riflessi dello staff del Piccolo, questa onirica kermesse, che dottamente conferma quanto disse il grande Calderon: «La vida es sueño». Ci furono altri tempi (l'illuminismo, il romanticismo) in cui il pensiero filosofico ispirava le arti, teatro compreso; oggi occorre che un regista come Ronconi vari un "progetto sogno" per ricordarci che filosofi, letterati, psicanalisti e via dicendo "sognano". Lo spettacolo scuote il pensiero addormentato: come dovevasi dimostrare. U.R.

90° MINUTO - Quest'anno il Teatro Flaiano di Roma si lancia in un progetto molto ambizioso: accanto alla prosa ha messo in programma la "Piccola Lirica". *Tosca, Carmen, La vedova allegra, Traviata* si alterneranno quotidianamente per cento repliche, e ciascuna nella riduzione in 90 minuti, in allestimenti di promessa qualità e con musica rigorosamente dal vivo. Tel. 06.6796496. N.C.



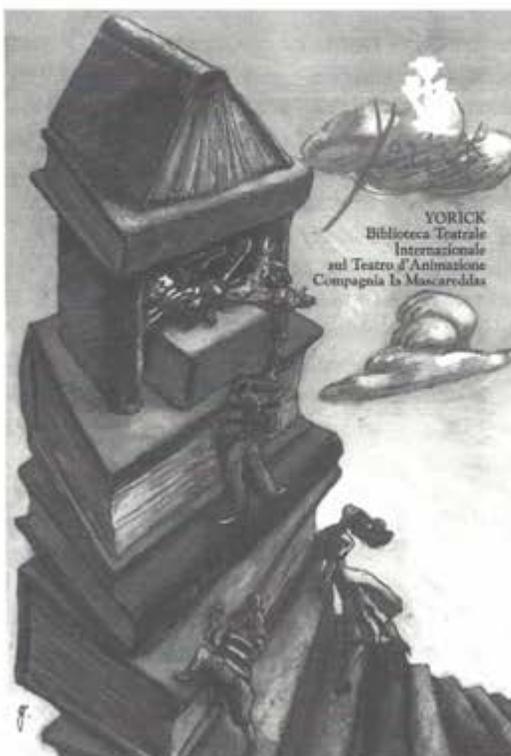
CONFERMATO LIEVI -

Cesare Lievi riconfermato alla direzione del Centro Teatrale Bresciano. Lo ha deciso il consiglio d'amministrazione dello Stabile ancor prima della scadenza del precedente mandato. Il recente ingresso nella Convenzione dei Teatri Europei, i numerosi spettacoli prodotti comprendenti testi originali o poco rappresentati in Italia sono alcuni degli obiettivi raggiunti da Lievi durante i quattro anni di direzione.

TEATRO ARGOT -

"La Scena Sensibile", rassegna di teatro e letteratura al femminile, trova al Teatro Argot di Roma una programmazione ben definita: *letture e mise en espace* - il secondo e il quarto lunedì di ogni mese - accanto agli spettacoli *Coco e le altre*, *La papessa Giovanna*, *Le cicale mi hanno resa pazza*. Tel. 06.5814023/06.5898111. N.C.

LA GERINI IN TEATRO - L'attrice cinematografica Claudia Gerini ha esordito in novembre al festival teatrale L'Aretino sul palcoscenico del Teatro Petrarca di Arezzo con lo spettacolo *La maschera e il velo*. La Gerini è stata protagoni-



sta di tre quadri (*L'attesa e il desiderio*, *Il tormento e l'estasi*, *L'assenza e il rimpianto*), accompagnata dai danzatori Carolina Basagni e Fabrizio Betti, nei quali il regista Enzo Biagianni ha voluto far vivere sulla scena i risvolti più belli, ma anche più amari, del rapporto tra poesia (soprattutto quella legata alla voce delle donne nell'amore) e musica. P.D. (foto in basso)

ANIMAZIONE IN

BIBLIOTECA - La compagnia Is Mascareddas di Quartucciu (Cagliari) è in prima linea nell'impegno di diffusione del teatro d'animazione. Oltre a gestire Yorick, una biblioteca teatrale ricca di rari volumi, audiovisivi, copioni e riviste sul teatro di figura, ha organizzato ad ottobre "L'altro volto del teatro", un festival rigorosamente per adulti, così da sgombrare il campo

dal pregiudizio di chi confonde l'animazione unicamente rivolta ai più giovani. In cartellone le compagnie Pep Gomez, Figuren Theater Tubingen, Avvolte L'inverso, Stephen Mottram's Animata, La Cònica/Lacònica, quest'ultima ha inoltre condotto un laboratorio. Is Mascareddas, via don Minzoni, 7/9, 09044 Quartucciu (Cagliari), tel. 070.883644, fax: 070.883514. (foto a fianco)

RICORDANDO

ANITA - A un anno dalla scomparsa il marito di Anita

Laurenzi e gli amici hanno voluto ricordarla assistendo insieme alla proiezione di brani delle ultime pièce interpretate dall'attrice e ascoltandola nel *Cantico dei cantici*. Tra gli intervenuti Ugo Ronfani, Maurizio Guelli, Pietro Carriglio, Aggeo Savioli, Giancarlo Sammartano, Massimo Luconi, Elisabetta Scatarzi, Cristina Putignano, Cinzia Maccagnano, Rodolfo Traversa hanno scelto di

rendere omaggio ad Anita con le arti che le erano care, la recitazione, la musica.

GUGLIELMINETTI - Si è appena conclusa a Palazzo Mazzetti di Asti la mostra di Eugenio Guglielminetti per il teatro di Vittorio Alfieri organizzata dal Comune e dalla Cassa di risparmio di Asti.

LENZ AL PICCOLO - *Ham-let*, lo spettacolo di Lenz Rifrazioni creato coinvolgendo attori con handicap mentali, è stato proposto in dicembre al Piccolo Teatro di Milano all'interno del Festival del Teatro d'Europa.

TEATRO E VIDEO - Rapporti tra teatro, cinema e video sono stati al centro del convegno "L'immaginario visivo del Teatro Popolare di Ricerca" svoltosi in novembre a Ponteranica (Bergamo). Curatore dell'incontro il nostro collaboratore Pier Giorgio Nosari; Valeria Ottolenghi, vicepresidente dell'Associazione Critici ha aperto i lavori a cui sono intervenuti tra gli altri Gerardo Guccini e Antonio Calbi.

FEBBRAIO CON RAVENHILL - In occasione dello spettacolo *Shopping & Fucking* di Mark

Al bulgaro Hristo Boychev il Premio "Salerno"

Il premio teatrale "Enrico Maria Salerno" per la drammaturgia europea, giunto alla quinta edizione, e consistente nella produzione dell'opera vincitrice e nella pubblicazione su *Hystrio* della seconda classificata, è stato assegnato in dicembre a Castelnuovo di Porto (Roma), presente un foltissimo pubblico, a *Il Colonnello colle ali* del drammaturgo bulgaro Hristo Boychev. La messinscena del lavoro è stata affidata a Toni Bertorelli, interprete anche del ruolo del Colonnello affiancato da Stefano Abbati, Giovanni Calò, Barbara Chiesa, Mario Sala, Sacha Vulicevic. La giuria, composta da Laura Andreini Salerno, Fabio Cavalli, Siro Ferrone, Luciano Meldolesi, Carlo Maria Pensa, Franco Quadri, Ugo Ronfani, Aggeo Savioli, ha inoltre selezionato le opere *Le nuvole tornano a casa* di Laura Forte e *Orfeo* di Claudio Tomati. ■





Ravenhill in scena dall'8 al 27 febbraio al Teatro Litta di Milano, l'autore incontrerà il pubblico nel pomeriggio di sabato 19 febbraio. Tel. 02.86454545. (foto sopra)

PREMIO CANDONI ARTA TERME- Festeggia traguardi positivi, perfeziona la propria formula, si apre allo scambio in ambito europeo e soprattutto non tradisce l'impegno nella promozione della nuova drammaturgia. La XXIX edizione del Premio Candoni Arta Terme, diretto da Franco Quadri, tenutasi a Udine nello scorso ottobre, ha armonizzato momenti spettacolari a incontri di riflessione e dibattito sulla drammaturgia. Inaugurata dalla rappresentazione di *La Festa* di Spiro Scimone, la rassegna ha poi proposto *Dejavu* di Edoardo Erba, *Il conquistatore di Siviglia* di Mauro Maggioni e Claudio Tomati e *51 Peg*, vincitore dell'ulti-

mo Playwriting Festival di Londra. Novità di quest'anno le sezioni "Lavori in corso" e "Lingua friulana," per le quali sono stati commissionati testi a tema rispettivamente a Paolo Scheriani e Alberto Luchini. I.L.

tato e ministro, in *Qualcuno volò sul nido del cuculo* al Théâtre de Paris.

DE GAULLE IN PIÈCE - Robert Hossein ha firmato la regia di *De Gaulle, celui qui a dit non* che porta in scena lo statista durante la seconda guerra mondiale. E subito si sono scatenate accuse e polemiche. «Io non sono gaulliste, e non ho mai sventolato bandiere o sorretto candidati. Potranno commentare come vorranno, ma il mio itinerario professionale resta quello di un uomo sincero», ha replicato il regista.

sciopero della fame del direttore Attilio Maggiulli, e la minaccia costituita dall'invito del sindaco di New York Giuliani a trasferire la Comédie nella Grande Mela, sono state misure persuasive; le autorità si sono ravvedute e hanno concesso al teatro un congruo contributo. Domanda: se anziché nella capitale francese analoga storia avesse avuto per scenario Roma o qualsivoglia altra provincia italiana quale sarebbe stata la reazione degli enti pubblici preposti allo sviluppo della cultura teatrale?

DAL MONDO

SCUOLE DI CINEMA - Soltanto sessanta dei settecento film presentati da circa duecento scuole di cinema di tutto il mondo entreranno nel cartellone del Poitiers International School Film Festival che si terrà appunto a Poitiers dal 13 al 19 marzo. Parallelamente la rassegna "What happened to them?" proporrà gli ultimi lavori dei giovani registi già selezionati per le precedenti edizioni del festival. Tel. 0033. 5.49417910.

POLITATTORE - Da Reagan in poi il binomio politica-spettacolo non sconvolge più, per cui è senza batter ciglio che riferiamo il debutto come attore di Bernard Tapie, depu-

WILLY, IL MANAGER - Ormai è chiaro, Shakespeare sempre e dovunque, l'inesauribile. E non straripa soltanto nei teatri e nei cinema ma addirittura i suoi personaggi, per il modo di esercitare la *leadership*, sono diventati dei modelli per i top manager. Lo sostiene Paul Corrigan che ha pubblicato il libro *Shakespeare on management, lessons for today's manager*.

LIETO FINE - Nello scorso numero di *Hystrio*, in questa rubrica, avevamo annunciato la forzata chiusura della Comédie italienne (un teatro che non arriva ai cento posti con sede a Parigi) a causa dell'insopportabile aggravio fiscale. Ma lo

TESTI ITALIANI ALLA BBC - La Bbc, nota emittente televisiva britannica, ha dedicato uno speciale al Festival di cultura italiana ospitato al Tron Theater di Glasgow; qui la Royal scottish academy of music and drama, in collaborazione con l'Istituto di cultura italiana, ha allestito i testi vincitori del premio Flaiano (anni dal 1996 al 1999). Le opere, andate in scena in novembre, sono state: *Il furto* di Oreste D'Ippolito, *La convocazione* di Antonio Turi, *Regine* di Giacomo Carbone e *Venus fly trap* di Viviana Salvati. P.D.

BOCCACCIO IN AMERICA - Tournée americana per *Decameron*, regia di Daniela Giordano, scene di Valentina Andrei e Elisa Bentivegna, costumi di Barbara Crociani, con numerosi interpreti, rappresentato a Washington, Vancouver e San Francisco.

Claudia Cardinale una Venexiana francese

Ci voleva Maurizio Scaparro per convincere Claudia Cardinale al battesimo del palcoscenico. Dopo aver detto di no a Strehler e Visconti l'attrice debutterà a Parigi al Théâtre du Rond-Point nella *Venexiana*, opera di un anonimo del XVI secolo. La prima sarà a maggio nel contesto del secondo anno del Teatro degli Italiani di Parigi. Ancora non è noto il nome del coprotagonista ma sicuramente sarà un giovane attore francese. «Il teatro è l'arte dell'impossibile... Da quando ho accettato la proposta non dormo più», ha confessato Claudia Cardinale, emozionatissima alla sua prima prova in teatro. (foto a sinistra) ■



PREMI

PER PIERO CIAMPI - Il Cel - Teatro di Livorno ha indetto una borsa di studio di tre milioni per «uno studio di carattere originale sulla vita e sull'attività artistica di Piero Ciampi» nel ventennale della morte del cantautore. Al concorso sono ammesse anche tesi di laurea. Faranno

rea. Faranno parte della giuria esaminatrice Marco Bertini, Franco Carratori, Massimiliano Mangoni, Giampaolo Serra, Marco Denti, Piero Cudini e, probabilmente, Piero Pelù e Paolo Virzi. Le opere vanno consegnate entro il 20 aprile a: CEL-Teatro di Livorno, Segreteria della Borsa di studio Piero Ciampi, via Goldoni, 83, 57125 Livorno, tel. 0586.889111.

PREMIO DI DRAMMATURGIA - Il Festival delle Colline Torinesi bandisce la quarta edizione del premio di drammaturgia "Oddone Cappellino". I testi dovranno pervenire entro il 30 aprile alla Segreteria del premio presso il Comune di San Raffaele Cimena, via Ferrarese 16, 10090 San Raffaele Cimena (Torino). I lavori, inediti, mai rappresentati, e della lunghezza massima di sessanta cartelle, dovranno essere inviati in cinque copie. Il concorso è riservato ad autori che non abbiano compiuto quarant'anni alla data del 20 luglio 2000. Per informazioni: Festival delle Colline torinesi, tel. e fax 011.8127551, oppure tel. 0347.9606964. P.D.

DOTTOR BURATTINO - Da quest'anno la Mascareddas, attraverso la biblioteca Yorick, promuove il premio "Dottor Burattino" per la miglior tesi di laurea sul teatro d'animazione, istituita in memoria di Riccardo Brogini, dalla Proloco di Albizzate (Varese) e dall'associazione Peppino Sarina di Tortona (Alessandria). Biblioteca Yorick c/o la Mascareddas, via don Minzoni, 7/9, 09044 Quartucciu (Cagliari), tel. 070.883644, fax 070.883514.

PREMIO "EDUARDO" - Di prossima pubblicazione il bando del premio teatrale "Eduardo De Filippo" che verrà assegnato nel maggio 2001. Il premio istituito nel 1997 dal Comune di Velletri, per rendere omaggio al grande artista napoletano, è organizzato in collaborazione

con il Centro Studi Veliterno che ha in programma per quest'anno, centenario della nascita di Eduardo, numerose manifestazioni celebrative. Informazioni: Centro Studi Veliterno, corso della Repubblica, 204, 00049 Velletri (Roma), tel. 06.9636619.

VIDEO IN CONCORSO - C'è tempo fino al 17 marzo per competere al Concorso Italia creato nel quadro della rassegna Riccione TTV Teatro Televisione Video. In concorso video di autori italiani soggetti all'unica limitazione di riguardare le arti sceniche. Nel corso della prossima edizione della rassegna (1-4 giugno) verranno proiettati i video finalisti e assegnati i premi. Inviare due copie VHS corredate di documentazione a: Riccione TTV Teatro Televisione Video, viale Vittorio Emanuele II, 2, 47838 Riccione (Rimini), tel. 0541.693384.

PREMIO MILANESE - Limitatamente alla diocesi di Milano è esteso il Premio Teatro 1999/2000 organizzato da Comitato Teatro. Gli spettacoli classificati nelle categorie: Prosa, Dialetto, Musicale e Ragazzi verranno esaminati da una giuria che a fine stagione decreterà i vincitori. Informazioni: Comitato Teatro, piazza Duomo, 16, Milano, tel. 02.72001944.

PREMIO FLAIANO - Raddoppia il Premio Flaiano per testi inediti e mai rappresentati. Da quest'anno oltre a un premio di lire 10 milioni se ne aggiunge un altro di lire 5 milioni per un'opera di autore di età inferiore ai 38 anni. La giuria è formata da Giorgio Albertazzi, Giovanni Antonucci, Amaldo Bagnasco, Flavia Bruni, Antonio Calenda, Emilia Costantini, Federico Fiorenza, Marco Patricelli e Edoardo Tiboni. I lavori concorrenti in dieci copie devono pervenire alla

Segreteria del Premio Flaiano, via Salvatore Tommasi, 5, 65126 Pescara entro il 31 marzo. Tel. 085.4517898, 085.4510812.

SOLO DAL LAZIO - È aperta esclusivamente ad autori residenti nel Lazio la rassegna "Provini per una commedia" ideata dalla Compagnia Attori & Tecnici di Roma che si terrà alla fine di maggio. I copioni, esclusivamente del genere "commedia", vanno inviati a: Teatro Vittoria, piazza S.M. Liberatrice, 10, 00153 Roma, entro il 15 marzo. Al testo va allegato l'impegno di un regista a curarne la messinscena e il nome di almeno due interpreti. Una commissione di lettura selezionerà dodici copioni. Una giuria composta da registi, autori, attori e spettatori decreterà, sulla base degli spettacoli, i due lavori migliori che verranno replicati durante la serata finale. Tel. 06.5781960.

CORSI

PER TEMPO - Bologna, città europea della cultura, ospiterà in luglio le principali produzioni di danza provenienti dalle altre otto "capitali" del 2000. Numerosi gli stage in programma sia per principianti che per danzatori professionisti. Si possono già avere alcune indicazioni su corsi e docenti chiamando allo 051.566330.

TUTTO L'ANNO - Il Teatro Ateneo di Genova ha programmato fino alla fine dell'anno il suo programma laboratoriale. L'articolazione dei seminari è la seguente: Propedeutica alla recitazione (gennaio-marzo), Celebrazione della parola (aprile-giugno), Recitazione (luglio-settembre), Cultura dell'attore (ottobre-dicembre). Inoltre due studi scenici sviluppati sull'arco di un semestre, il primo dell'anno incentrato sulla

figura e l'opera di Cesare Pavese, il secondo dedicato a Santa Caterina. Tel. 010.2472766.

SCRITTURA TEATRALE - È iniziato a dicembre e proseguirà sino a marzo il master di scrittura teatrale proposto dal Centro nazionale di drammaturgia contemporanea Outis, condotto da Ugo Chiti e da Biljana Srbijanovic. Il corso si rivolge a giovani autori, a diplomati delle Scuole di Teatro e a coloro che vivono la scrittura drammatica come esigenza espressiva. La Srbijanovic sarà a Milano, al Teatro dell'Arte, sede del master, dal 22 al 25 febbraio e articolerà le sue lezioni in incontri da quattro ore. Il corso si concluderà a marzo con un laboratorio di quattro giornate tenuto da Ugo Chiti, il quale lavorerà su testi prodotti dagli allievi. Per informazioni: Centro nazionale di drammaturgia contemporanea Outis, tel. 02.72020059. P.D.

DA QUI ALL'ESTATE - Fittissimo il programma di workshop del napoletano Centro internazionale di ricerca sull'attore Iora Project diretto da Michele Monetta, Lina Salvatore e Clair Rogers. A febbraio "Il segreto del gioco", tecnica Lecoq, a cura di Clair Rogers e Aidan McCann; Marco De Marinis, docente del Dams di Bologna, condurrà in marzo "La danza alla rovescia di Artaud", corso di drammaturgia dell'attore, mentre in aprile Rino Bonanno e Lina Salvatore "L'energia dell'attore", lezioni di tecnica orientale Aikitaiso e Feldenkrais, infine a maggio il laboratorio di danze sacre "I movimenti di Gudjjeff". Per la prossima estate, in date da definirsi, Lorenzo Salvetti, regista e docente dell'accademia "Silvio D'Amico", terrà un seminario di cinque giorni su *Tre sorelle* di Cechov. Informazioni e prenotazioni: 081.5448198.

Drammaturgia contemporanea cercasi urgentemente

gentile redazione di *Hystrio*, La Corte dei pari è una associazione culturale nata col fine di favorire la nascita e la divulgazione del teatro contemporaneo. Ma ultimamente ci troviamo seriamente in difficoltà in quanto non riusciamo a trovare testi teatrali che trattino della contemporaneità, intesa come storia italiana degli ultimi trent'anni. La scrittura teatrale è il punto da cui scaturisce il teatro, senza nulla levare all'arte registica, ma è il testo a fare da fondamenta allo spettacolo. Noi crediamo che sia di vitale importanza, per il teatro contemporaneo, che si scrivano testi forti, testi in cui affrontare la nostra realtà, le nostre problematiche. Ci chiediamo perché non esistano testi che parlano della droga, della quotidiana lotta per la sopravvivenza, della perdita dei diritti sul lavoro e così via. Forse perché nessuno ne vuole parlare? O perché le case editrici non li pubblicano? Non si vuole offendere nessuno? Non ne siamo capaci? O siamo vili? E dunque chiudiamo gli occhi davanti al ragazzo morto di droga e sublimiamo Romei e Giuliette, chiudiamo gli occhi sull'immigrazione e sublimiamo Berretti a sonagli, chiudiamo gli occhi sulla famiglia sgombrata e sublimiamo le Napoli Milionarie. Senza levare nulla a questi grandi autori - quelle erano le loro storie, appartenenti ai loro tempi - noi dobbiamo parlare di noi, del nostro tempo, dei nostri problemi. Chi fa teatro non può nascondersi dietro a nessuno e ha il dovere di guardarsi attorno e mettere la realtà sulla scena. Come mai in Inghilterra le case editrici più note pubblicano lavori di autori come Howard Brenton, David Hare, Barrie Keeffe, David Mercer, che parlano di occupazioni di case e sgomberi con morti, di razzismo, della ferocia dei nazisti, di bande notturne, di gente che ha perso il lavoro e si ritrova nella povertà, della violenza nel calcio e del suo utilizzo per narcotizzare le folle? Qual è il motivo della mancanza, in Italia, del nostro tempo a teatro? Ci piacerebbe aprire una discussione su questo argomento con le altre realtà teatrali. *la Corte dei pari* (Via Ternopilj, 12, Milano - tel. 02.2890916)

la posta di hystrio

LA CONTEMPORANEA 83

Direzione artistica: Sergio Fantoni-Cristina Pezzoli
Direzione organizzativa: Fioravante Cozzaglio

Stagione teatrale 1999/2000

L'ULTIMO NASTRO DI KRAPP di Samuel Beckett
con Sergio Fantoni
regia di Cristina Pezzoli
elementi scenici di Giacomo Andrico

L'ANNASPO di Raffaele Orlando
con Maddalena Crippa e Maurizio Donadoni
regia di Cristina Pezzoli
scene di Giacomo Andrico - costumi di Annamaria Heinrich - musiche di Nicola Alessini

Pino Micol in
TUTTO PER BENE di Luigi Pirandello
regia di Pino Micol
scene e costumi di Carlo De Marino

Paolo Triestino in
IL CUSTODE di Antonio Lauro
regia di Paolo Triestino
scene di Francesco Montanaro - costumi di Isabella Rizza

La Contemporanea 83 - piazza Tuscolo, 5 - 00183 Roma - tel./fax 06/700.53.82

TEATRO DELLE ALBE



Ravenna Teatro Ente stabile di produzione, promozione e ricerca teatrale nel campo della sperimentazione
via di Roma, 39 • 48000 Ravenna • tel. 0544 36239 - fax 0544 33303 e-mail teatrotv@libero.it http www.netgate.it/ra.teatro



Due grandi produzioni del Teatro Eliseo
nell'anno del suo centenario

Prima della pensione

di Thomas Bernhard

con Valeria Moriconi Umberto Orsini Milena Vukotic
regia di Piero Maccarinelli

Premio UBU 1999 miglior testo straniero e miglior attrice non protagonista
dal 8 febbraio al 5 marzo • Teatro Eliseo

Amerika

di Franz Kafka

adattamento di Fausto Malcovati

musiche di Giancarlo Chiaramello regia di Maurizio Scaparro
dal 15 febbraio al 7 maggio • Piccolo Eliseo

e un grande spettacolo per bambini

La grammatica della fantasia

di Gianni Rodari

musiche e canzoni di Angelo Branduardi

scene e costumi Santuzza Cali regia di Orlando Forioso
dal 18 gennaio al 19 aprile • Teatro Eliseo

BANCA DI ROMA
Sponsor ufficiale del Teatro Eliseo

teatro amatoriale

La compagnia del giullare
ha colto la "rosa" di Pesaro

La 52a edizione del Festival di Pesaro è stata l'ultima vetrina del Novecento per il teatro amatoriale. E ad un autore che ha segnato il secolo, messo in scena da un gruppo che da sempre nobilita il lavoro in palcoscenico, è andata la "rosa", il riconoscimento riservato al migliore. Il festival è stato infatti vinto dalla Compagnia del Giullare di Salerno che, per la regia di Andrea Carraro, ha presentato *Pensaci, Giacomino!* di Pirandello. Otto sono state le compagnie in concorso, in un cartellone formato da dieci titoli. «Fra i tanti problemi irrisolti che varcheranno i confini del 2000 - ha detto il direttore artistico Eva Franchi nella sua relazione finale - è particolarmente inquietante e trascurata la crisi della parola, che non è più da tempo lo strumento fondamentale della comunicazione umana, perché violentata e sopraffatta sia dall'immagine, sempre più aggressiva o trasgressiva, sia dal frastuono, che non sempre si identifica con il suono e meno che mai con l'armonia. Così il teatro di prosa, inteso come sublimazione estetica della parola, sia pure con il sostegno di un'adeguata gestualità, è entrato in una penosa crisi strutturale dalla quale non ha la forza di riemergere». È in questo quadro che si inserisce il lavoro dei filodrammatici, i quali «continuano a produrre, ostinatamente, silenziosamente». E il cartellone del festival '99 ne è la testimonianza concreta. Eva Franchi ha avuto anche parole di apprezzamento verso la nuova legge per il teatro, «che finalmente riserva una specifica attenzione al teatro filodrammatico». Si tratta di un emendamento di una sola riga. Ma per la Franchi significa «non solo una vittoria per tutti i filodrammatici, ma la tanto attesa con-

sacrazione ufficiale che premierà decenni di battaglie durissime, estenuanti. E mi sia consentito puntigliosamente ricordare che alla conquista di questo "riconoscimento per legge" il festival ha dato sostegno e solidarietà con ogni mezzo possibile». Appuntamento all'anno prossimo. Come sempre. *Pierfrancesco Giannangeli*

NOTIZIARIO

a cura di Eva Franchi

BREVI IN GARA - L'associazione È nostar teatar di Lugo di Romagna bandisce un concorso per spettacoli brevi di durata non superiore ai venti minuti. I sette lavori finalisti saranno presentati al pubblico, presso il Teatro San Rocco, il 13 aprile: al vincitore sarà assegnato un premio di 3 milioni di lire. Informazioni: Casella Postale 13 - 48022 Lugo di Romagna (Ravenna).

IN PROGRAMMA - Al Teatro dell'Arco di Mantova due nuovi allestimenti dell'Accademia Campogalliana: *La notte dell'iguana* di Tennessee Williams e *L'annuncio a Maria* di Claudel, e la ripresa di *Tre sull'altalena* di Lunari, *L'Inasa-Danza d'agosto* di Freil e *Il ballo dei ladri* di Anouilh.

FORLÌ - La compagnia Malocchi e Profumi ha messo in scena con successo, al Teatro Testori, l'opera *Fedra o della luce* di M.L. Zuffa e M. Cimatti.

FILODRAMMATICI PROFESSIONISTI - Il gruppo Laboratorio ha presentato al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino due brillanti atti unici: *I signori Boulingrin* di G. Courteline e *Acapulco il brasiliano* di H. Meilhac e L. Halevy. La compagnia collabora proficuamente con il Gruppo della Rocca di Torino in un esemplare sodalizio tra professionisti e filodrammatici.

Ventenni alla riscossa in un circo di provincia

di Chiara Angelini

Un riuscito mix il *Così è (se vi pare)* dello Stabile Monzese che coniuga la freschezza interpretativa ed anagrafica del giovanissimo cast con la maturità drammaturgica e concettuale di un testo sacro del teatro novecentesco. L'assunto del titolo viene così ad arricchirsi di ulteriori suggestioni, anche in chiave ludica, sul piano di quell'"insostenibile leggerezza dell'essere" che permea il percorso esistenziale e scenico dei protagonisti. Una scelta forte quella di ambientare l'azione nel mondo circense che costantemente informa la messinscena riuscendo, e non è poco, a superare la mera notazione di costumi e ambiente, esteriore e pittoresca, e a investire in modo più profondo l'interpretazione degli attori e lo stile complessivo dello spettacolo. In un modesto circo di provincia, al lavoro routinario degli artisti si sovrappone un ben più gravoso compito: la ricerca di una verità (quella a noi tutti nota della saga familiare della signora Frola) che ben presto si rivela elemento deflagratore di un microcosmo che, poggiando i propri cardini sulla finzione, non regge all'urto di una realtà che tradisce le aspettative di riferimento certo e rassicurante e si qualifica come portatrice di un relativismo sconcertante che invade il tendone a strisce, luogo deputato dell'apparenza, depreandolo del suo specifico. Lo scompiglio che ne deriva segna i personaggi in misura direttamente proporzionale al loro coinvolgimento in questo gioco delle parti che al contempo attira e respinge.

Affiatato e generoso il cast di giovanissimi attori (le rare presenze più "mature" non riescono comunque a far lievitare l'età media oltre i 20/25 anni) ai quali l'entusiasmo non sottrae però la concentrazione per affrontare, con il necessario rigore, la ricca partitura, vocale e gestuale, tessuta per loro dalla regia. L'impatto sul pubblico, piacevolmente sorpreso di riscoprire un testo noto, è quello di uno spettacolo corale, che trova il suo naturale sbocco nelle scene, numerose, in cui la ragione degli altri si manifesta più apertamente attraverso le chiacchiere, qui tradotte in fil di parole bisbigliate, in progressioni crescenti e decrescenti, in rapidissimi scambi, in sommesse e cadenzate ripetizioni che accompagnano il raggrupparsi e il disperdersi in geometriche coreografie di una comunità che cerca e affastella indizi sull'"altro" per non dover indagare su se stessa. La corallità dell'impianto non annulla però le voci soliste dei due protagonisti, madre/suocera e marito/genero, la coppia indagata, gli specchi gemelli dalla rifrazione contraddittoria, ingannevole. Il Maltese sa dare alla signora Frola quell'ambiguità ingenua e sottile che è il fascino primo del personaggio, rivelando una sensibilità non comune, propria degli interpreti maturi; Enrico Roveris è il Signor Ponzà, con mezzi vocali e presenza scenica perfettamente idonei a restituire l'irruenza, i furori, i cupi accenti che il ruolo richiede, senza mai cadere nelle maglie di una recitazione esteriore, giocata troppo facilmente

su quella "corda pazzo" che tutto giustifica; appartenente alla vecchia, si fa per dire, guardia dello Stabile Monzese, questo giovane attore ha saputo, negli anni, mettere a frutto quelle qualità che già rivelava nelle precedenti interpretazioni e raggiungere una credibilità scenica che gli consente, oggi, di cimentarsi, a pieno diritto, in ruoli di grande impegno.

Già emergono con evidenza, da quanto sopra, i meriti di una regia che ci limitiamo a riassumere: lucidità nell'affrontare il rischio di un testo "intoccabile", coerenza nelle

scelte, determinazione nel perseguirle, intelligenza nel calibrare lo spettacolo sulle caratteristiche degli interpreti, misura nell'invenzione per un allestimento che potrebbe, da un momento all'altro, infilare il binario della retorica teatrale. Silvio Manini da anni si dedica all'insegnamento della pratica teatrale nelle scuole del Milanese; è in questo contesto scolastico che nascono i suoi spettacoli, come esibizioni pubbliche di aspiranti attori. Difficile riconoscere nel *Così è (se vi pare)*, dove anche le ingenuità si integrano perfettamente

nello schema scenico, la matrice, solitamente inconfondibile, di saggio di fine anno; doveroso riconoscere, a questo prodotto, dignità di spettacolo ancor prima che attribuirgli i fin troppo evidenti meriti sul piano educativo, formativo, didattico. Ed è certo questo il vero insegnamento dello Stabile Monzese: non c'è un teatro per adulti o per ragazzi, amatoriale o professionistico, popolare o colto, tradizionale o sperimentale. Il teatro, quando è teatro, non ha etichette. Bisogna solo avere la sensibilità per capirlo. E per farlo. ■

NOTIZIARIO

a cura di Chiara Angelini

UILT ALLA CONVENTION -

Alcuni membri del Direttivo, in rappresentanza della Uilt, hanno partecipato alla VI Convention del Teatro Italiano dal titolo "A Sud del Teatro futuro" tenutasi in ottobre al Maschio Angioino di Napoli. Quattro i temi del convegno: Teatro e Scuola, Gli assetti legislativi del Teatro, L'artista tra regole e libertà creativa e La "quistione" meridionale del Teatro.

A CORTE -

In collaborazione con la Uilt Lazio, il Gruppo GiocoTeatro ha organizzato nel novembre scorso al Castello di Lunghezza di Roma la rassegna "Il mondo fantastico di William Shakespeare". Aperto tutti i giorni da mezzogiorno a mezzanotte, il Castello ha regalato ai suoi visitatori le suggestioni di una corte elisabettiana attraverso una ricca serie di iniziative: mostre, convegni, video, conferenze, incontri con personalità del teatro e, naturalmente, spettacoli si sono succeduti per una settimana concludendosi con la Grande Festa Elisabettiana con musica dal vivo, danze e fuochi d'artificio.

DEDALO DI UN TERRITORIO -

A Parabiago (Milano) la Compagnia Dedalo ha promosso in autunno un convegno regionale dal titolo "Teatro e Territorio: scenari, prospettive, sviluppi". Alla sessione dedicata al teatro di base come risorsa del territorio, sono intervenuti tra gli altri Antonio Calbi e Lamberto Puggelli. Il Presidente della Uilt nazionale ha calorosamente ribadito il ruolo portante del teatro amatoriale per il futuro del teatro nazionale suscitando l'interesse e il coinvolgimento dei relatori e del pubblico con il quale si è instaurato un proficuo dibattito.

RITORNO AL PASSATO TRA SACRO E PROFANO

Lo stretto legame fra teatro amatoriale e territorio si manifesta, particolarmente in alcune regioni, attraverso un intenso impegno di valorizzazione delle proprie radici linguistiche, storiche, culturali. È un "valore aggiunto" che non sempre il territorio sa apprezzare e sostenere ma che incontra, dove questo avviene, il consenso e la partecipazione di un vasto pubblico. È quanto ha vissuto l'associazione teatrale I Selinidi di Castelvetrano. Sacro e profano, poesia e canti, musica e teatro si sono perfettamente amalgamati lo scorso autunno al santuario di Maria S.S. della Tagliata, a Castelvetrano (Trapani). Il progetto prende spunto dalla fiera della Tagliata inaugurata per decreto del viceré Fogliani nel 1759 e realizzata nel piazzale antistante il santuario. La tradizione vuole che il nome di "Tagliata" sia da attribuirsi ad una misteriosa apparizione della Madonna ad un gruppo di tagliapietre, che lavoravano in una cava nei pressi dell'attuale chiesa. In sintonia con l'atmosfera pittoresca della fiera, *La Sagra del Signore della Nave*, il testo teatrale rappresentato, mette in scena venditori, marinai, sguadrine, pellegrini, mendicanti che vanno a rendere omaggio al Santo protettore. I Selinidi hanno portato così a compimento un'idea del loro maestro Accursio Di Leo (cui la morte non ha concesso di veder realizzato il suo progetto), per festeggiare il 240° anniversario della nascita di quest'antica e fortemente sentita festa popolare che vede visitatori e pellegrini, provenienti da tutti i paesi bellicini, accorrere al santuario, richiamati dalla devozione e dal legame per i riti e le tradizioni della propria cultura. Canti, poesie dialettali e il vociare degli usuali venditori, l'*abbaniata*, hanno fatto da sfondo alla scena, allestita dai "Selinidi" sul piazzale antistante il santuario, spostando le lancette indietro di quasi due secoli e mezzo. I canti ricordano storie di gente comune che, con le loro aspettative, diventano i personaggi di questa kermesse popolare: le ragazze in cerca di marito, i bambini che realizzano nella "pupa di pezza" o in altri poveri balocchi un sogno lungo un anno, le donne che con l'abito buono fanno della strada un salotto mentre i mariti cercano l'investimento redditizio alla fiera del bestiame. L'imminente raccolta delle olive procura affari d'oro ai venditori di scale, panieri, coffe, giare, botti, fiasche. Per i più golosi poi la fiera rappresenta un vero e proprio traguardo, con la sua salsiccia arrostita, frutto della prima "scannata di porci", la cui carne, per motivi igienici, era proibita per tutto il periodo estivo e ricompariva sulle tavole solo dopo la *Tagghiata*. Vere e proprie specialità gastronomiche sono le caldarroste, il *coppo di càlia* e *simenza* (confezione di ceci e semi di zucca) o di *nuciddi* (nocioline). Vi sono poi i pellegrini che, a piedi scalzi o carponi, portano alla Vergine la propria richiesta d'aiuto con il sacro contorno di inni, preghiere, implorazioni per il miracolo. La devozione alla Madonna della Tagliata era, e resta ancora oggi, una consuetudine molto sentita a Castelvetrano, così come la mescolanza di sacro e profano impregna profondamente il territorio e la cultura siciliani. Lo spettacolo, diretto da Franco Catalano, attore siciliano di fama nazionale, coadiuvato da Carmelo Rappisi, ha avuto il patrocinio della Provincia di Trapani, del Comune di Castelvetrano e il sostegno della Pro Loco Selinunte, entusiasti di far rivivere, al numeroso pubblico presente, suoni, sapori e cultura della propria terra. Chiara Angelini

ubulibri

le edizioni dello spettacolo

Un libro evento

Il Patalogo Ventidue

Un anno e un secolo di teatro

Annuario del teatro 1999 e del Novecento
pp. 376, L. 90.000, E. 46.48

Successi 1999

Barboni

Il teatro di Pippo Delbono

a cura di Alessandra Rossa Ghiglione
con interventi di Oliviero Ponte di Pino e Pippo Delbono
Fotografie di Guido Harari
I libri bianchi, pp. 184, ill., L. 30.000, E. 15.49

Federico Garcia Lorca

Teoria e gioco del duende

Interviste, conferenze e altri testi sul teatro
La collanina, pp. 136, L. 22.000, E. 11.36

Jurij Alschitz

La grammatica dell'attore. Il training

97 esercizi di poetica teatrale
I manuali Ubulibri, pp. 179, ill., L. 28.000, E. 14.46

Enzo Moscato

Quadrilogia di Santarcangelo

Mal-d'-Hamlet, Recidiva, Lingua Carne Soffio, Aquarium Ardent

Introduzione di Enrico Fiore
I testi, pp. 144, L. 28.000, E. 14.46

I maestri si raccontano al Premio Europa per il teatro di Taormina Arte

a cura di Franco Quadri

Heiner Müller, riscrivere il teatro

con una sezione dedicata a Giorgio Barberio Corsetti,
al gruppo Els Comediants e a Eimuntas Nekrosius
I libri bianchi, pp. 160, L. 25.000, E. 12.91

Luca Ronconi, la ricerca di un metodo

con una sezione dedicata a Christoph Marthaler
I libri bianchi, pp. 192, L. 30.000, E. 15.49

Robert Wilson o il teatro del tempo

con una sezione dedicata a Carte Blanche
e al Théâtre de la Complicité
I libri bianchi, pp. 176, L. 25.000, E. 12.91

I sempreverdi

Peter Brook

Il punto in movimento (1946 - 1987)

Quarta edizione
I libri bianchi, pp. 240, ill., L. 35.000, E. 23.24

Leonetta Bentivoglio

Il teatro di Pina Bausch

Seconda edizione rinnovata
I libri quadrati, pp. 248, ill., L. 60.000, E. 30.99

Josef Svoboda

I segreti dello spazio teatrale

a cura di Elena De Angeli
Prefazione di Franco Quadri
Cop. La Corte Ospitale
I libri quadrati, pp. 224, ill., L. 60.000, E. 30.99

Thomas Richards

Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche

con una prefazione di Jerzy Grotowski e il saggio
"Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo"
I libri bianchi, pp. 144, L. 30.000, E. 15.49

Konstantin Stanislavskij

Le mie regie (2)

Zio Vanja

a cura di Fausto Malcovati, con testo di Cochov a fronte
Traduzione di Milli Martinelli e Peter Stein
I libri bianchi, pp. 152, bozzetti dell'autore
L. 30.000, E. 15.49

Prossimamente

Tadeusz Kantor

Il teatro della morte

nuova edizione aggiornata e illustrata
uscita febbraio 2000

Jacques Lecoq

Il corpo poetico

L'abc di un maestro di attori
I manuali Ubulibri, pp. 170, ill., L. 25.000 circa
uscita febbraio 2000

Antonio Tarantino

Materiali per una tragedia tedesca

I testi, pp. 180 circa, L. 30.000 circa
uscita marzo 2000

HYSTRIO

libertà di espressione



non datela per scontata: abbonatevi

versando L. 50.000 sul c.c.p. 40692204 intestato a:

HYSTRIO - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano

A tutti i nuovi abbonati sarà inviato in omaggio

Mal Mediterraneo, concerto per tre voci recitanti, una cantante, suoni e immagini di Ugo Ronfani

(Ed. Gruppo Editoriale I Passanti, Collana Teatro Oggi, diretta da Antonio Panzarella)

oppure una litografia di Orfeo Tamburi