

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

HM



dossier

T. Kantor

festival nati ieri teatromondo
critiche testi società teatrale

PINTÉR.F.

Punti vendita di Hystrio

HYSTRIO
trimestrale di teatro e spettacolo

Rivista fondata da Ugo Ronfani

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. Orlando, 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 Rinascita - Corte Farina, 4 - tel. 045/594611

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

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

Redazione: Pierachille Dolfini, Mariena Roncarà.

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Collaboratori: Nicola Arrigoni, Anna Beltrametti, Massimo Bertoldi, Laura Bevione, Marco Brogi, Fabrizio Caleffi, Danilo Caravà, Laura Caretti, Francesco M. Cataluccio, Mirella Caveggia, Carlotta Clerici, Sisto Dalla Palma, Rudy De Cadaval, Renzia D'Inca, Glauco Di Salle, Brunella Eruli, Eva Franchi, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Pierfrancesco Giannangeli, Giuseppe Liotta, Ilaria Lucari, Stefania Maraucci, Massimo Marino, Laura Meini, Antonella Melilli, Laura Musso Santini, Pier Giorgio Nosari, Valeria Ottolenghi, Moni Ovadia, Renato Palazzi, Angelo Pizzuto, Franco Quadri, Domenico Rigotti, Maggie Rose, Paolo Ruffini, Andrea Rustichelli, Ludmila Ryba, Alessandro Tacconi, Francesco Tei, Martina Treu, Marie Vayssière, Giovanna Verna.

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

E-mail: hystrio@libero.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: Europrint srl, via Strada Provinciale, 181 1/3/5, 26839 Zelo Buon Persico (Lo).

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

Abbonamenti: Italia L. 50.000 (€ 25,82)-
Estero L. 60.000 (€ 30,99) Versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Voltorno 44, 20124 Milano.

Un numero L.14.000 (€ 7,23), arretrati L. 28.000 (€ 14,46).
Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono. È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.

vetrina	Parola d'ordine: mantenere lo <i>status quo</i> . Riflessioni sul sistema teatrale - Il Teatro Stabile di Bolzano compie 50 anni - L'estate dei festival teatrali: recensioni dalle più importanti rassegne italiane - <i>di Ugo Ronfani, Claudia Cannella, Domenico Rigotti, Anna Ceravolo, Valeria Ottolenghi, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Laura Bevione, Massimo Marino, Francesco Tei</i>	4
dossier	Tadeusz Kantor - Wielopole: l'infanzia tra chiesa e sinagoga - Tra pittura e teatro: il costruttivista delle emozioni - Tadeusz e Jerzy polacchi rivali - Il tempo delle prove - Un'eredità impossibile - Kantor in Francia - Ricordo di un incontro - Intervista a Waclaw Janicki - <i>di Ivan Canu, Pierachille Dolfini, Francesco M. Cataluccio, Brunella Eruli, Roberta Arcelloni, Franco Quadri, Sisto Dalla Palma, Renato Palazzi, Marie Vayssière, Moni Ovadia, Anna Ceravolo</i>	26
teatromondo	Il teatro dell'Est è ad Avignone - Edimburgo: scozzesi alla riscossa - Doppio Pinter a Londra - Ibsen Festival a Bergen - <i>di Andrea Rustichelli, Claudia Cannella, Maggie Rose, Laura Musso Santini, Laura Caretti</i>	50
teatrodanza	Il Re Sole secondo Béjart - La Carlson alla Biennale - Rovereto: Flamand danza con la tecnologia - <i>di Domenico Rigotti</i>	58
lirica	<i>West Side Story</i> sbarca alla Scala - Castri e De Filippo al Rossini Opera Festival - Cobelli a MacerataOpera - <i>di Domenico Rigotti e Pierfrancesco Giannangeli</i>	61
nati ieri	Teatrino Clandestino: dai centri sociali al Festival d'Automne - <i>di Massimo Marino</i>	64
teatoragazzi	La seconda vita del Teatro del Buratto - <i>di Claudia Cannella</i>	70
teatro di figura	Cuticchio e Gabriadzé: duelli e battaglie a Santarcangelo - <i>di Claudia Cannella</i>	74
critiche	Edipo e Antigone dominano la scena estiva - Sette spettacoli per il Giubileo al Teatro di Roma - Novità e riprese di inizio autunno	78
biblioteca	Le novità editoriali - <i>a cura di Pierachille Dolfini e Marilena Roncarà</i>	102
la società teatrale	Tutta l'attualità nel mondo teatrale - Teatro amatoriale - <i>a cura di Anna Ceravolo</i>	104
testi	<i>Dell'amaro dell'amore</i> , di Glauco Di Salle, Premio Vallecorsi 2000	114
in copertina	<i>Omaggio a Tadeusz Kantor</i> , tempera di Ferenc Pintér, 2000.	

... e nel prossimo numero: la seconda puntata del dossier sul teatro del Mediterraneo (Marocco, Egitto, Algeria), uno speciale sull'Iran, la sesta tappa nell'Italia dei nuovi gruppi con il gruppo URT di Genova, le recensioni della prima parte della stagione teatrale, *La stanza di sopra* di Stefano Ricci e Gianni Forte (testo vincitore del Premio Hystrio alla drammaturgia 2000)... e molto altro!

50

STABILE

50anniditeatrostabilebolzano
----->**28.10. / 20.12.2000**

centro**trevi** esposizione

1950/2000

Chi ha preso gusto del teatro una volta,
non sa staccarsene fin che vive. *Carlo Goldoni*



Provincia Autonoma
di Bolzano - Alto Adige

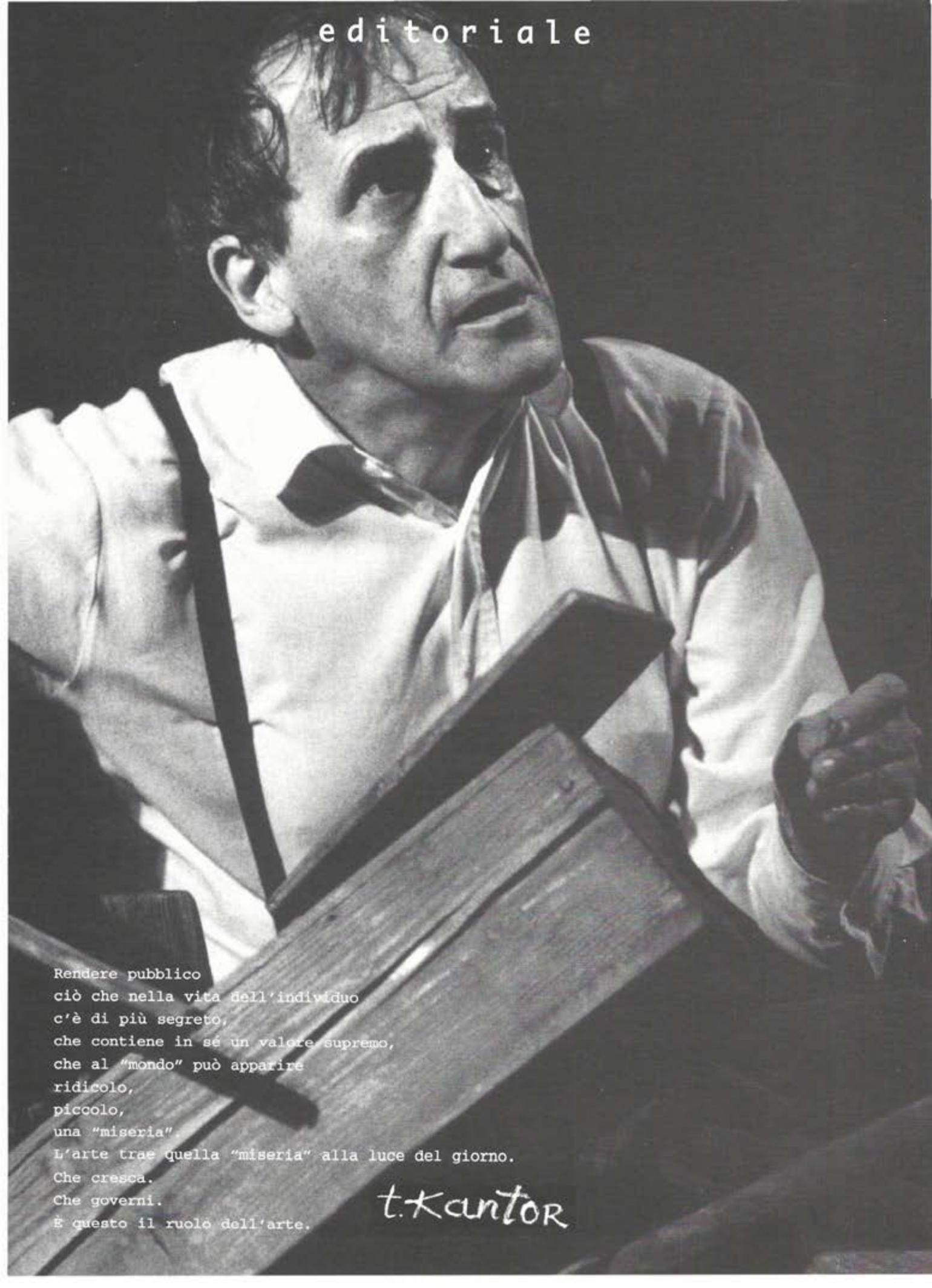


Cultura italiana

centro trevi
via cappuccini, 28
bolzano

orari apertura
10.00/12.00
15.00/19.00

entrata libera
info
0471.411230



Rendere pubblico
ciò che nella vita dell'individuo
c'è di più segreto,
che contiene in sé un valore supremo,
che al "mondo" può apparire
ridicolo,
piccolo,
una "miseria".

L'arte trae quella "miseria" alla luce del giorno.

Che cresca.

Che governi.

È questo il ruolo dell'arte.

t. Kantor

riflessioni sul sistema teatrale

Parola d'ordine: mantenere lo *status quo*

di Ugo Ronfani

La questione teatrale resta aperta e irrisolta nel nostro Paese. Affermarlo (anche se oggi si preferisce parlare non più di morte del teatro ma di un teatro che cambia) non vuol dire inclinare al pessimismo o cercare la polemica, ma affermare una condivisa evidenza. Qui in Italia la società teatrale in sé, quella "istituzionale" è caratterizzata da vistose distorsioni nell'impiego delle risorse: che non soltanto sono insufficienti, ma vengono erogate per mantenere - nonostante le chiacchiere riformatrici - lo *status quo* di un sistema teatrale "misto" (fatto - si vuol dire - di compromessi ed equivoci), pesantemente condizionato da una politica delle sovvenzioni che dell'assistenza ha tutti i difetti ma non i pregi, perché gestita all'interno di rapporti di forza precostituiti, e inerti. A lungo, riflettendo sia un generale rifiuto delle istituzioni e della classe politica di promuovere o quanto meno sostenere un movimento di riforme e, in senso ancora più generale, la loro indifferenza per le cose della cultura, il governo del teatro si è limitato a gestire l'esistente, così aggravando inadeguatezze e ritardi. Non ci sono stati spazi per alimentare, proporre e fare rappresentare una nuova drammaturgia, l'Idi (Istituto del dramma italiano) essendo del tutto inadeguato allo scopo. La spinta iniziale degli Stabili (compreso il Piccolo Teatro, nella fase finale, largamente autocelebrativa, del mandato di Strehler) si è esaurita o quanto meno sensibilmente ridotta per l'incapacità di dare nuovi obiettivi alla originaria funzione del proselitismo culturale all'interno di una società peraltro in rapida evoluzione: bloccato su posizioni di rendita, il teatro pubblico ha trascurato la ricerca, ha trasferito i suoi interessi dalla creatività drammaturgica agli esercizi di ipertestualità dei suoi registi quando non ha subordinato le scelte di repertorio non alle attese e ai bisogni del pubblico, ma alle rigide esigenze produttive di staff sempre meno flessibili di registi, attori e tecnici. Ed è appena il caso di segnalare, perché è stato sotto gli occhi di tutti, il gap esistente, nel teatro, fra il Nord e il Sud.

In questa pavida, inerte gestione dello *status quo* la sperimentazione ha avuto il merito di continuare a manifestare l'inquietudine di un sistema teatrale che sentiva l'esigenza di rigenerarsi senza sapersi dare, peraltro, gli obiettivi e gli strumenti del rinnovamento.

Evidente l'incapacità delle istituzioni e della classe politica a promuovere un movimento di riforme e così nel governo del teatro persistono i compromessi e si aggravano inadeguatezze e ritardi nei confronti dell'Europa

La sperimentazione dovrebbe essere organica al buon teatro, una sua pratica costante per evitare il manierismo (parola di Ronconi): l'averla emarginata come qualcosa di superfluo, in ogni caso di estraneo rispetto al teatro istituzionalmente "legittimato", ha impoverito tutto il teatro, allontanandolo dalla società che cambia e dalle giovani generazioni. Ma di questo isolamento hanno profitto e profitano, per demagogia o interesse, quanti sono sempre pronti, anche nel campo della cultura, a intrattenere tensioni alternative, manifestazioni di dissenso strumentali come contropotere per propri fini. Soltanto in questi ultimi anni si profila - per esempio attraverso nuove rassegne d'estate che sostituiscono festival un tempo rilevanti e oggi fatiscanti, come Spoleto o Taormina - un processo di cauta osmosi fra il teatro di tradizione e di memoria, quello dei classici, e il teatro di ricerca. E così registi ed attori formati nell'*off* sono chiamati dagli Stabili o dalle compagnie private.

A volte ritornano

La soppressione per referendum del ministero per il Turismo e lo Spettacolo - che era ridotto a un carrozzone burocratico preposto all'erogazione delle sovvenzioni, attraverso le annuali circolari ispirate da un consociativismo di scarso profilo culturale e da intrecci corporativi e politici - e la promessa di una legge quadro sul teatro, avevano riacceso le speranze in una svolta riformatrice per l'insieme del sistema teatrale. Era seguito un periodo di fervido confronto fra gli addetti ai lavori e le forze politiche, ma presto tutto è tornato allo *status quo*. Questo immobilismo in sede legislativa ha avuto, nell'arco della legislatura che sta per concludersi, conseguenze negative di due tipi. Da un lato, un graduale e alla fine generalizzato ritorno a pratiche di politica teatrale che si credevano abbandonate dopo la soppressione del ministero (sostituito da un dipartimento per lo Spettacolo che, nella vecchia sede di via della Ferratella, riprendeva le precedenti abitudini del consociativismo assistenziale). Tomavano, sia pure modificate, le vecchie circolari con le norme di accesso alle sovvenzioni del Fus (Fondo unico

per lo spettacolo), una commissione per la prosa di scarsa rappresentatività e di ancora più scarsi poteri si limitava perlopiù a ratificare le pratiche istruite dagli uffici e l'Etì, in regime commissariale, tornava a proporsi come organismo centrale della programmazione

teatrale, nonostante che il progetto di legge ne avesse previsto la soppressione. Al ritorno di pratiche e personaggi legati al passato hanno fatto riscontro iniziative, scelte e nomine dettate dalla preoccupazione della maggioranza di governo di rafforzare la propria presenza politica nel sistema teatrale così com'era e rimane. Si può dire, semplificando appena, che si è verificata una confluenza di fatto fra quanti avevano interesse a non cambiare l'esistente e quanti, dopo essersi fatti alfiere del cambiamento, hanno capito che il vecchio assetto avrebbe potuto favorirli nel controllare il sistema teatrale, al punto da rinunciare - non a parole, però nei fatti - agli impegni iniziali di rinnovamento. Questa linea di condotta è proseguita - com'era prevedibile - con Giovanna Melandri ai Beni culturali, tanto più che lo staff dei funzionari ministeriali per lo Spettacolo è rimasto quello di prima, intorno a Oberdan Forlenza, l'estensore del progetto di legge governativo. Del resto, anche il regolamento del ministero per i Beni e le attività culturali approvato di recente dal consiglio dei ministri riflette questa visione di una struttura piramidale, centralistica che ha al vertice il ministro e gli uffici di diretta collaborazione, con un segretario generale che coordina dieci direzioni di settore, a loro volta collegati con dei sovrintendenti regionali. Si vorrebbe realizzare così il "decentramento" (grande tema di politica nazionale) con dei funzionari: errore. Queste nostre posizioni critiche sullo stato della società teatrale e sulle difficoltà che incontrano i progetti di

riforma, anche se urgenti e necessari se non si vuole che il teatro italiano finisca su posizioni marginali in Europa, non ci esimono comunque dal dovere di considerare alcuni aspetti positivi del progetto di legge, così come è uscito da lunghe discussioni e da inevitabili compromessi. Il criterio della progettualità triennale, attraverso cui si accede all'intervento pubblico, è di questi aspetti positivi forse il più importante, perché dovrebbe porre fine al carattere provvisorio delle programmazioni e alle conseguenti incongruenze del vecchio sistema delle sovvenzioni. Un altro aspetto positivo del progetto di legge è senza dubbio il sistema delle residenze, inteso a consentire incontri di non effimera collaborazione fra gli enti di territorio, le municipalità in specie, e compagnie e laboratori teatrali, in modo da sostituire al nomadismo inconcludente delle realtà stanziali che sappiano mettere radici, con compiti di formazione del pubblico, dei nuovi attori, dei tecnici. Qui il pericolo, semmai, è che le residenze - con mandati triennali - si accontentino di risultati semi-dilettanteschi e siano rappresentativi di interessi politici o partitici anziché esprimere autentiche esigenze espressive del territorio. L'impressione conclusiva è quindi che in questi anni, da parte dell'esecutivo e delle forze politiche, si sia consultato soprattutto l'esistente, quello stesso che sarebbe indispensabile modificare, piuttosto che ridisegnare con intenti autenticamente innovativi l'originalità e la diversità del teatro italiano nel suo insieme. ■

BPV formula

Base £. 9.000

Comprende: • operazioni in numero illimitato, spese di tenuta conto, assegni, estratti conto • la carta Bancomat Cirrus Maestro o Visa-Electron, la domiciliazione addebito • il servizio di banca telefonica BPVoice. In più la variante Base Su misura vi permette di personalizzare il conto e il costo con servizi aggiuntivi.

Plus £. 14.000

Comprende, oltre ai servizi inclusi nella versione Base, anche: • la Cartasì • l'assicurazione infortuni - furto - tutela giudiziaria • i servizi Medico nostop, Casa noproblem, Expert noproblem, Service nostop • agevolazioni sul prestito personale Pronto e il mutuo CasaMia • offerte viaggio a condizioni di favore • sconti su abbonamenti a riviste. In più la variante Plus Su misura vi permette di personalizzare il conto e il costo con servizi aggiuntivi.

Valor £. 30.000

Comprende, oltre ai servizi inclusi nella versione Plus, anche: • la Cartasì Oro (in sostituzione della Cartasì base) • il deposito titoli • il servizio BPWeb • i servizi Auto noproblem, Noleggio auto e Viaggi on line. In più la variante Valor Su misura vi permette di personalizzare il conto e il costo con servizi aggiuntivi.

Il conto
a canone fisso
mensile



NOKIA

COMPAQ

A SCELTA DEL CLIENTE IN BASE AI MODELLI DISPONIBILI

Per maggiori informazioni: BPVoice 167-024.024
Internet www.bpv.it - Sportelli della Banca

Ritiro e rivalutazione prima di 6 mesi dalla data di adesione a BPV formula Base £. 45.000, a BPV formula Plus £. 70.000, a BPV formula Valor £. 150.000. Cessione carte di credito a discrezione della Banca.

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

di Ugo Ronfani

Gia nel '90, al compimento dei quarant'anni di vita dello Stabile e del primo decennio del suo mandato di direttore iniziato nell'80, Marco Bernardi poteva constatare, con giustificato compiacimento, che perplessità e polemiche erano state lasciate finalmente alle spalle e che, a parte la questione nodale di una sede adeguata, sussistevano ormai le condizioni per operare nella normalità e nello sviluppo. Era stata risanata la situazione finanziaria e s'era raggiunto «un record storico degli abbonati e delle presenze a teatro». Non solo; l'essere riuscito a lavorare in condizioni meno precarie aveva consentito al direttore in carica di dare continuità e coerenza al

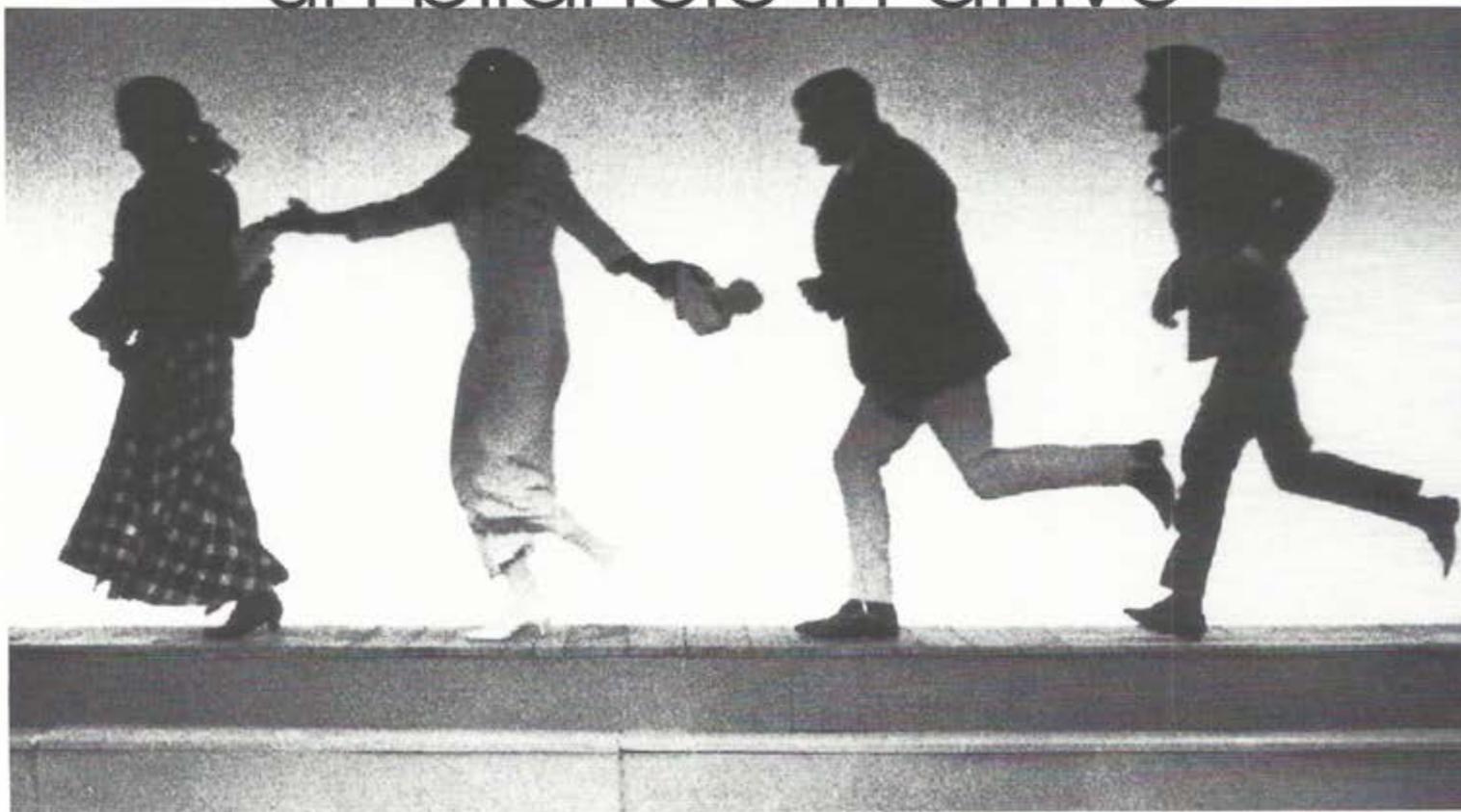
Da vent'anni alla guida dello Stabile, Marco Bernardi ha rivisitato il repertorio dei grandi classici, pur mantenendo viva l'attenzione verso la drammaturgia del '900, in particolare di area tedesca, da Schnitzler a Bernhard e Fassbinder - Il lavoro d'*equipe* con un gruppo consolidato di attori, scenografi e costumisti - Le ultime sfide: Dario Fo, Testori e ora Cechov

suo progetto artistico, insieme a un gruppo di attori che «cercavano di fare teatro seriamente», compartecipando dello stesso disegno del regista, coinvolti e motivati, uniti in una ricerca comune. Ed erano attori professionalmente qualificati, come Patrizia Milani, che sulla scena altoatesina si è conquistata una notorietà nazionale di prima grandezza, o i purtroppo scomparsi Gianni Galavotti e Tino Schirinzi, che proprio in quegli anni davano a Bolzano le loro prove migliori; per non parlare di altri che, se allo Stabile portavano nomi di richiamo o

comprovata bravura, ricevevano in cambio occasioni di crescita professionale e di pubblici riconoscimenti: Corrado Pani, Antonio Salines, Gianrico Tedeschi, Giustino Durano, Paola Mannoni, Magda Mercatali, Carola Stagnaro.

Da un lato Bernardi ha rivisitato, ma senza pompe accademiche o azzardi innovativi, dei classici consacrati, quali

BOLZANO 1980-2000 un bilancio in attivo



punti di riferimento non rinunciabili per la crescita di una cultura teatrale nel territorio: Shakespeare e Beaumarchais, Marivaux e Goldoni, l'Aretino e il Ruzante, fino a Pirandello. Per un altro verso, però, Bernardi non ha trascurato la drammaturgia del secolo, spingendosi fin nel cuore di quella tedesca: il che lo ha portato - come il bresciano e quasi coetaneo Cesare Lievi - a realizzare apprezzati allestimenti anche in Germania. E così, mentre nella stagione '80-'81 avviava il suo mandato con un *Romeo e Giulietta* che, nella limpida traduzione di Angelo Dall'agiacoma, inaugurava una trilogia shakespeariana portata a compimento nei tre anni successivi con *Pene d'amor perdute* e il *Sogno di una notte di mezza estate*, inseriva nel suo primo cartellone - con *Girotondo*, regista Bogdan Jerkovic - l'austriaco Arthur Schnitzler, da noi ancora poco rappresentato, e di Thomas Bernhard faceva conoscere con anticipo, nella stagione '83-'84, *Minetti, ritratto di un artista da vecchio* e, nella stagione '86-'87 *Il teatrante*, interpreti rispettivi, superlativamente efficaci, Gianni Galavotti e Tino Schirinzi. Altre e successive incursioni nell'area tedesca sarebbero stati gli allestimenti di *Anni di piombo* di Margarethe von Trotta e di *La valle incantata*, da due racconti di Robert Musil. Seguiva, nel cartellone '91-'92, *Libertà a Brema*, un testo che anticipava la proposta, su altre scene italiane, della graffiante, provocatoria drammaturgia di Rainer Werner Fassbinder. E ancora dovremo ricordare - sempre nell'ambito della drammaturgia tedesca - l'allestimento de *Il contrabbasso* di Patrick Süskind, struggente monologo sul rapporto maniacale di un musicista con il suo strumento, interpretato da Carlo Simoni, in questi anni, accanto alla Milani, una "colonna" dello Stabile.

La capacità di rinnovarsi

In queste frequentazioni del repertorio di lingua tedesca Bernardi ha potuto avvalersi della preziosa collaborazione di due scenografi, Firouz Galdo e Gisbert Jaeckel, quest'ultimo sempre più assiduo negli ultimi anni, che hanno firmato gli allestimenti più impegnativi alternandosi a presenze già note anche a Bolzano come Roberto Francia, Roberto Banci, Sergio D'Osmo, Andrea Rauch, Uberto Bertacca, Emanuele Luzzati, Zaira De Vincentiis. Nomi che confermano la cura con cui gli allestimenti sono stati concepiti, in una visione organica e unitaria dello spettacolo, da ottenersi - altra costante del lavoro di Bernardi - attraverso una sempre approfondita concertazione sull'uso degli spazi, dei valori iconici, degli aspetti tecnici. Mentre lo Stabile di

Bolzano inaugura finalmente la nuova sede, Marco Bernardi - a differenza di altri direttori di teatri pubblici tentati di adagiarsi, col tempo, nella routine - sta mostrando una capacità di rinnovarsi di cui gli ultimi spettacoli sono dimostrazioni evidenti. Chi ha detto, poi, che il teatro, in Alto Adige, fa più fatica a ridere e a sorridere che altrove? Con *Sarto per signora* abbiamo avuto, nella stagione '97-'98, una riproposta del teatro di Feydeau all'insegna di una comicità stilizzata con eleganza, grazie anche all'affiatata coppia Milani-Simoni; e successivamente, con *Coppia aperta quasi spalancata*, protagonisti ancora la Milani e Simoni, si è visto che il teatro di Dario Fo e di Franca Rame può essere interpretato, senza uscirne indebolito, anche da attori che non siano obbligatoriamente i due autori-interpreti. Poi ancora una sfida: in uno Stabile che non ha mai amato le provocazioni gratuite, ma che non è mai stato secondo a nessuno nel gusto per il rischio, ecco in cartellone *L'Arielda* del Testori neorealista, dalla censura giudicata un testo scandaloso quando Visconti l'aveva presentato all'Eliseo di Roma con la Morelli e Stoppa. E adesso Cechov. ■

buon compleanno!

Mezzo secolo di passione teatrale

Molte sono le iniziative in programma per festeggiare i cinquant'anni del Teatro Stabile di Bolzano fondato da Fantasio Piccoli nel 1950, il secondo teatro pubblico italiano a gestione pubblica dopo il Piccolo di Milano, avviato tre anni prima da Giorgio Strehler e Paolo Grassi. Preceduta dalla prima nazionale de *Il giardino dei ciliegi* (regia di Marco Bernardi, con Patrizia Milani, Carlo Simoni e Gianfranco Mauri), il 27 ottobre si inaugura, presso il Centro culturale Claudio Trevi, una grande mostra-evento visitabile fino al 20 dicembre. Sono esposte fotografie, locandine, maschere, costumi e documenti vari, che ripercorrono in maniera scientifica la storia dello Stabile suddivisa in quattro sezioni: il teatro di poesia di Fantasio Piccoli (1950-1965), il teatro politico di Maurizio Scaparro (1969-1975), il teatro totale di Alessandro Fersen (1975-1979) e il teatro di parola di Marco Bernardi (1980-2000). È in funzione una sala-video con otto schermi che proiettano contemporaneamente sei spettacoli (tra i quali *L'Anleto* di Scaparro e *La locandiera* di Bernardi), un documentario storico prodotto dalla sede Rai di Bolzano e un video che illustra le fasi creative di un allestimento. Sempre nell'ambito della mostra sono previsti incontri di approfondimento dedicati al teatro di Piccoli (Gastone Geron), di Scaparro e Fersen (Osvaldo Guerrieri), di Bernardi (Ugo Ronfani). Importante è il capitolo delle pubblicazioni: nel volume *Teatro Stabile di Bolzano* (Silvana editoriale) i contributi di Ugo Ronfani, Paolo Emilio Poesio, Massimo Bertoldi, Umberto Gandini e Gianni Faustini, corredati da un ricco apparato iconografico, analizzano gli spettacoli, i progetti, il rapporto con la realtà locale e nazionale. Infine nel libro *Teatro di frontiera*, a cura di Massimo Bertoldi (Centro di Cultura dell'Alto Adige), sono raccolti i testi vincitori delle prime quattro edizioni del premio Bolzano-Teatro. ■

intervista al direttore

Siamo un osservatorio di frontiera

Il triennio dedicato al Novecento si apre con *Il giardino dei ciliegi* - Novità italiane e spazio ai giovani i cardini di una programmazione che mira alla costruzione di un'identità culturale per la comunità italiana altoatesina - La necessità di ridurre l'eccesso di offerta per creare gruppi di maggior livello



comincia con Cechov. Tenuto presente che lei è un regista che ama interpretare i classici, non stravolgerli, la sua sarà una rilettura rispettosa del testo, di questo sono convinto, ma con quali nuove accentuazioni e particolarità?

BERNARDI - Della straordinaria ricchezza di temi e suggestioni poetiche che fanno de *Il giardino dei ciliegi* uno dei più grandi capolavori del teatro del '900 mi affascina in particolare (in questo momento storico al giro di boa di un millennio) il senso di "poema sulla sofferenza del mutamento", la contraddizione tra chi vive i grandi cambiamenti con angoscia e quanti li aspettano con ansia ed entusiasmo.

di Ugo Ronfani

A pag. 6 una scena di gruppo di *Piccola città* di Wilder, regia di Fantasio Piccoli (stagione 63/64); in questa pag., da sin., un giovane Marco Bernardi con la regista Margarethe von Trotta; Patrizia Milani e Tino Schirinzi interpreti di *Grigle* da Musil, regia di Marco Bernardi (stagione 88/89); Patrizia Milani e Gianni Galavotti in *Il barbiere di Siviglia* di Beaumarchais, regia di Bernardi (stagione 88/89).

Marco Bernardi inizia la prima stagione del Teatro stabile di Bolzano nella nuova sede con la regia del *giardino dei ciliegi* di Cechov. *Hystrio* gli ha chiesto di precisare la ragione e il senso di questa sua nuova scelta registica e inoltre di fare una valutazione d'insieme del lavoro fatto in mezzo secolo da un "teatro di frontiera" come il Tsb, nonché di parlarci delle prospettive e degli impegni per il futuro.

HYSTRIO - La sua stagione

Stilisticamente lavoreremo al di fuori di ogni cechovismo di maniera, in un palcoscenico/mondo nudo, dove i personaggi, sempre in scena dall'inizio alla fine, cercheranno

il proprio autore e il proprio testo come unica, necessaria possibilità di esistere.

HY - Al direttore di un "teatro di frontiera": in quali modi l'aver fatto teatro a Bolzano ha con-



tribuito in questo mezzo secolo all'integrazione delle culture? In quali nuove prospettive oggi il suo lavoro si pone, mentre l'Europa è sempre più un laboratorio di integrazioni etniche e politiche?

B. – Il nostro repertorio è sempre stato pensato come ponte tra le due grandi tradizioni teatrali. In particolare abbiamo presentato per la prima volta in Italia opere di Bernhard, Von Trotta, Fassbinder, Süskind e altri. Inoltre, con l'istituzione del Premio Bolzano Teatro per nuovi testi ispirati alla nozione di "frontiera", si è favorita la produzione drammaturgica di nuove opere, in alcuni casi bilingui, subito messe in scena per un confronto tematico e stilistico con la realtà che le ha stimulate. Aggiungerei una funzione "anomala", ma fondamentale del nostro teatro: il contributo alla costruzione di un'identità culturale della giovane e travagliata comunità italiana dell'Alto Adige, che in questa provincia è in minoranza.

HY – *Lo Stabile di Bolzano ha un nuovo teatro fra i più moderni in Italia. Come la nuova sede ha cominciato ad influire e influirà sui suoi programmi di attività?*

B. – Nel bel teatro che Zanuso ha progettato per Bolzano, una grande struttura con tre sale e altri spazi per la produzione di spettacoli, convivono tre istituzioni: il Teatro Stabile in lingua italiana, quello in lingua tedesca e una Fondazione che si occuperà di teatro musicale e danza. Un interessante laboratorio multiculturale e plurilinguistico che proietta Bolzano in una nuova dimensione creativa dalle potenzialità piuttosto interessanti.

Paese. Lo Stabile di Bolzano può proporre elementi caratteristici e specifici del suo operare che possono contribuire al rilancio dei teatri pubblici?

B. – Penso che occorra ricostruire la "necessità" del teatro pubblico attraverso un radicamento più profondo con il territorio, un forte contributo alla crescita della nuova drammaturgia, dei nuovi registi, dei nuovi attori. Noi, nel nostro piccolo osservatorio di frontiera, stiamo cercando di rafforzare queste direzioni di lavoro.

HY – *Pur comprendendo che desidera mantenere sull'argomento un certo riserbo: quali sono, a breve e medio termine, i progetti, le iniziative, gli obiettivi del suo teatro?*

B. – Se l'interpretazione de *Il giardino dei ciliegi* rappresenta il corpo a corpo con i classici, credo sia importante sottolineare che tutte le altre produzioni del Teatro Stabile di Bolzano per il triennio 2000/2002 saranno invece dedicate alla contemporaneità. Con *Due fratelli* di Fausto Paravidino, vincitore del premio Tondelli 1999, e *Passioni d'autore* di Pier Paolo Palladino, diamo spazio a novità che raccontano storie giovani, scritte da due giovani talenti italiani, dirette da giovani registi e interpretate da giovani attori. È un segno forte di apertura al nuovo che caratterizza lo sforzo di questo Teatro Stabile per un rinnovamento della scena nazionale e per un indispensabile aggiornamento del repertorio. Seguiranno un'altra novità alla quale sta lavorando Roberto Cavosi e testi contemporanei di Ettore Scola, Thomas Bernhard, Franz Xaver Kroetz, oltre al futuro vincitore del Premio Bolzano teatro 2001.

HY – *Vuole dirci, anche in relazione al ruolo che lei ha nella dirigenza degli Stabili, quali sono a suo parere le priorità da risolvere per il bene del teatro italiano?*

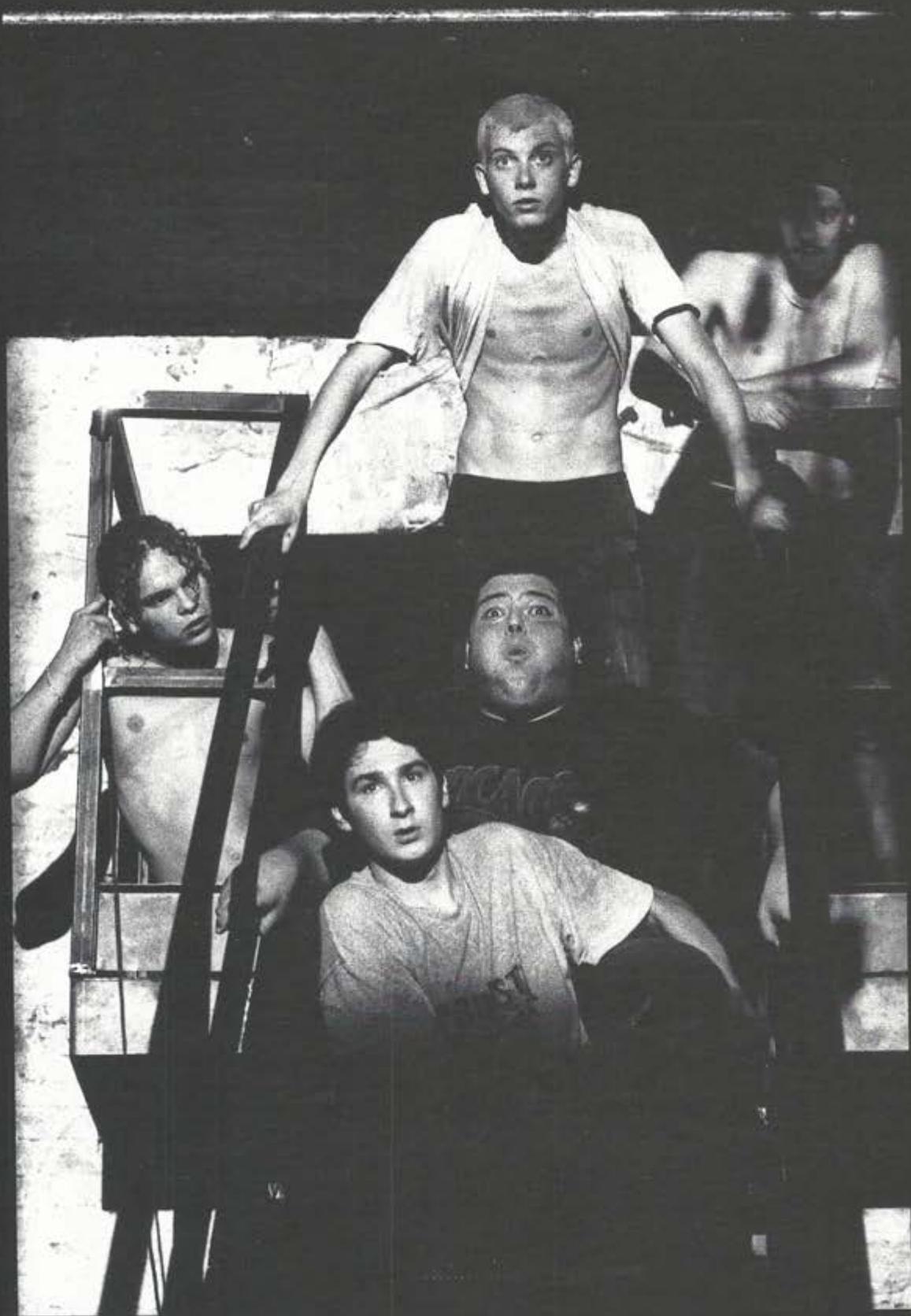
B. – Riduzione del clamoroso eccesso dell'offerta con conseguente razionalizzazione dei costi e possibilità di creare gruppi più completi di artisti (oggi è diventato molto difficile trovare gli attori per una distribuzione di qualità e senza buoni attori è piuttosto difficile fare buon teatro). Inoltre, tempestività dell'erogazione dei contributi dello Stato e degli enti locali. ■

Da sin. Marco Bernardi con John Cassavetes nella stagione 81/82; Luigi Pistilli in *Spudorata verità* di Müller, regia di Alessandro Fersen (stagione 78/79); Carlo Simoni e Patrizia Milani.



HY – *Si parla di una crisi di identità o, perlomeno, di una difficoltà di essere se stessi dei Teatri stabili: il che è comprensibile a mezzo secolo dalla loro nascita nel*





Cantiere Orlando

La maga e i briganti

L'ISOLA DI ALCINA, di Nevio Spadoni. Regia di Marco Martinelli. Scene e costumi di Ermanna Montanari e Cosetta Gardini. Luci di Vincent Longuemare. Musiche di Luigi Ceccarelli. Con Ermanna Montanari, Giusy Zanini, Francesco Antonelli, Alessandro Bonoli, Luca Fagioli, Roberto Magnani, Alessandro Renda. Prod. La Biennale di Venezia-Settore Teatro - Ravenna Festival - Ravenna Teatro. La Biennale di Venezia e Santarcangelo dei Teatri.

BALDUS, di Teofilo Folengo. Drammaturgia e regia di Marco Martinelli. Scene e costumi di Ermanna Montanari e Cosetta Gardini. Luci di Vincent Longuemare. Con Francesco Antonelli, Giuseppe Aurilia, Alessandro Bonoli, Luigi Dadina, Luca Fagioli, Roberto Magnani, Marco Mercante, Alessandro Renda. Prod. La Biennale di Venezia-Settore Teatro e Ravenna Teatro. Santarcangelo dei Teatri.

La sfida di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari è riuscire a mettere in scena l'*Orlando innamorato* del Boiardo. Impresa quasi impossibile quanto affascinante, ultima tappa di un lungo percorso intitolato Cantiere Orlando che, "partendo dalla fine", cioè dalle vicende successive all'innamoramento del paladino, ha già toccato l'*Orlando furioso* dell'Ariosto, con *L'isola di Alcina*, e il *Baldus* del Folengo con uno spettacolo omonimo. *Trait d'union* fra i due, e facce di un'unica medaglia, i cani di Alcina, che forse un tempo erano briganti, e i briganti capeggiati da Baldus, che forse un tempo erano i cani di Alcina. Luoghi: le campagne tra Ravenna e Mantova, dove le storie di ordinaria follia e le vicende di strampalati personaggi sono le gesta e i protagonisti di un'epica paesana che arriva fino a noi.

Nel "primo movimento" di questo Cantiere Orlando tocca al poeta Nevio Spadoni riscrivere in dialetto romagnolo, aspro e terragno, ma anche comico e sensuale, la storia di una strega di paese, inchiodata nel nome, imposto da un padre appassionato di epica cavalleresca, a un destino sinistro e crudele. Lei e la sorella sono custodi di un canile e la loro vita è scandita dai latrati dei cani affamati e dalla solitudine mortifera che regna nella grande casa di famiglia. Il padre le ha abbandonate da tempo e, dopo di lui, anche quel bellissimo forestiero che ha rubato il cuore e il senno alla sorella, ora capace solo di disarticolate risate e accudita con un misto di amore e odio da Alcina. Sedute sul divano di casa, con gli abiti della festa un po' *démodé*, ci raccontano la loro storia, una

col silenzio ebete della follia, l'altra con un'incalzante partitura vocale, intessuta di emozionanti variazioni timbriche ai limiti del sopportabile e contrappuntata dalla musica per corno di Luigi Ceccarelli. Sotto di loro si agitano in gabbia cani antropomorfi, forse un tempo forestieri-amanti delle due donne, mentre luci livide rendono ancor più inquietanti i volti delle sorelle, fino all'apoteosi finale in cui il muro di fondo s'illumina d'oro trasformando le due figurine in una sorta di icona di raggelante bellezza. Ma quel che più impressiona è la performance di Ermanna Montanari, protagonista assoluta di questo bellissimo spettacolo denso di emozioni come la sua voce da Diamanda Galas della Romagna, mutevole e potente specchio dell'anima di Alcina, che pure, a suo tempo, si era presa piacere dal malcapitato straniero.

Applausi a non finire, ma lo spettacolo continua. Gli stessi attori, che brancolavano nella penombra del canile, saltano in macchina e via, verso Villa Torlonia, a San Mauro Pascoli, covo dei briganti del *Baldus*, riscritto e diretto sempre da Marco Martinelli e seconda tappa del Cantiere Orlando. Noi spettatori ci arrampichiamo su due rampe di scale a pioli con l'aiuto silenzioso dei guardiani del covo. Siamo in pochi, quasi prigionieri, accolti con vino e salsicce in una stanza disadorna della villa, mentre parte della banda si scatena in una specie di *rave-party* a colpi di musica *techno*, in una febbrile agitazione psico-motoria che frastorna e allo stesso tempo galvanizza, ma dopo un po' gira a vuoto come una simpatica quanto monotona barabanda. Siamo a Cipada, alla corte padana e contadina di questi anti-paladini dalla vitalità primaria e dirompente trasportata, nel linguaggio e nei gesti, nell'odierna provincia del "branco" sempre in bilico tra violenza e ricerca ossessiva di riferimenti esistenziali. Da lì, da quel covo da *squatter*, sotto il segno della *phantasia* (la prima parola del poema di Folengo), dell'anarchia e di una comicità a tratti malinconica si dipanano le avventure di Baldus e dei suoi compagni, discendenti scarmigliati di Orlando e Rinaldo, fino a una sgangherata fuga per mare che chiude la prima parte del poema e anche lo spettacolo. In scena alcuni giovani attori che, dopo l'esperienza come coro de *I polacchi*, Marco Martinelli sta giustamente "allevando" in percorsi di crescita individuale. Gli esiti, ovviamente, sono diseguali, ma, se continuano così, ben presto qualcuno di loro ci regalerà delle belle sorprese. *Claudia Cannella*



doppio Mádach

Via Crucis magiara per le strade di Cividale

LA TRAGEDIA DELL'UOMO, di Imre Mádach. Adattamento e regia di Massimo Navone. Costumi a cura di Fabio Bergamo. Con Alessandro Albertin, Enrica Barel, Alvise Camozzi, Marcello Formenti, Matteo Ianfranchi, Michele Maccagno, Marica Victoria del Las Mercedes, Michela Ottolini, Paolo Pierobon, Chiara Tomarellin, Filippo Usellini e con la partecipazione della banda della Società filarmonica di Povoletto. Prod. Scuola d'arte drammatica Paolo Grassi, Milano - Mittelfest. AZ EMBER TRAGEDIAJA (*La tragedia dell'uomo*), di Imre Mádach. Regia di Lászlo Hudi. Scene e luci di György Arval. Costumi di Gabriella Simon. Video di Eszter Poroszlai. Live video mix di Attila Szirtes. Con la compagnia Mozgo Haz Tarsula. Prod. compagnia Mozgo Haz Tarsula in coproduzione con il festival di Avignone. Mittelfest, Cividale del Friuli.

Autore quasi sconosciuto in Italia, Imre Mádach. Eppure, Mádach è il più illustre drammaturgo magiaro dell'Ottocento. Illustre anche se alcune, e pur fra le più importanti, *Storie del teatro d'Europa* neppure lo considerino. Si veda, fra le varie, quella di Federico Doglio. A tenerlo in giusta considerazione, fra i pochi, piuttosto il cattolico Silvio D'Amico che, nella sua poderosa e ancor valida *Storia del teatro*, giudicò con parole favorevoli *La tragedia dell'uomo* (*Az ember tragediaja*), l'opera di Mádach, certo la più ambiziosa che il Mittelfest, con un bel colpo di intelligenza e fantasia, ha recuperato allo spettatore moderno. Opera anche, per la quale l'accosta-

mento con certi "misteri" o "moralità" medievali non è del tutto azzardato. Di intonazione mitologico-simbolica, e non priva a tratti di scene di forte potenza drammatica, il lavoro si pone l'ambizioso tentativo di sintetizzare in quindici quadri (uno in più della Sacra Via Crucis) la storia dell'umanità. È la figura del vecchio padre Adamo, con la sua compagna Eva, che vi sta al centro e vi domina. Ed è Lucifero che lusinga l'antenato di tutti noi a "esplorare" il futuro che aspetta i suoi figli. Così, come in un sogno dove più sono gli incubi, cavalcando

nel tempo, lungo i secoli più drammatici, si dispiega la storia dell'umanità. Dall'antico Egitto si passa all'Atene dei demagoghi e alla Roma imperiale. Dalla Praga di Keplero si arriva alla Rivoluzione francese e alla Londra industriale dell'Ottocento. E su audacemente ancora fino alle utopie e alle ideologie a noi vicine in cui l'uomo-Adamo finisce con il perdere il vero senso della sua vita. Al punto che, pur di uscire dalla sua angosciosa visione, è disposto a rinunciare a vivere. Ma è il suo un gesto ormai tardivo. Il destino è segnato. «Lotta uomo e abbi fede» è il rincuorante monito che lancia nell'ultima battuta del dramma il fiducioso e moralistico Mádach, uomo che lottò per la libertà della sua nazione. L'incontro con il quasi ignoto lavoro alla rassegna di Cividale ha acquistato sapore di evento anche perché il Mittelfest si è sentito in dovere di presentarlo in duplice versione. L'una italiana, l'altra magiara. Diversissime fra loro, però, nella concezione dell'allesti-

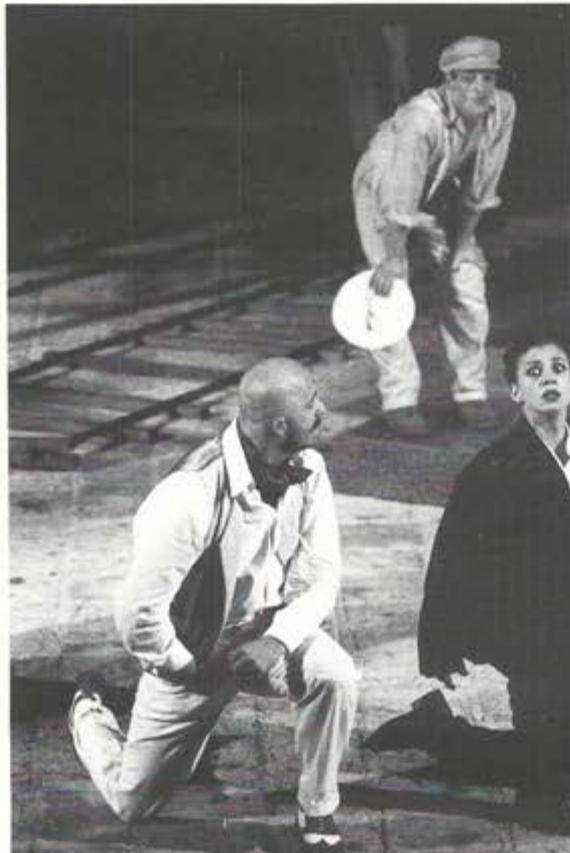
mento. La prima in tutto fedele all'originale nella mise en espace di Massimo Navone, con il quale ha lavorato un gruppo di giovani attori freschi di scuola, da poco usciti dalla "Paolo Grassi" di Milano. La seconda in una rilettura non poco futuribile e anche ferocemente intrisa di ironia, dovuta al regista magiaro trentatreenne e quanto mai estroso Laszlo Hudi (una rivelazione del festival) e offerta dalla straordinaria compagnia Mozgo Haz Tarsula di Budapest. Tutta limpidezza di parola la versione italiana, la cui suggestione deriva anche dal fatto che *La tragedia dell'uomo* era presentata in forma itinerante e nei luoghi più incantevoli della bella cittadina friulana: lungo le sponde (piccolo Paradiso terrestre) del verdissimo Natisone, il Belvedere, nonché antichi spazi storici ben adatti alla vicenda. Al contrario a uscire completamente dai canoni accademici l'allestimento ungherese. Tutto ad implodere audacemente nella multimedialità. Video e computer a rivelarsi quali veri protagonisti. Sulla scena tutto uno scontrarsi, persino in eccesso, tra forza e violenza delle immagini e impegno, anche fisico, dei ben preparati attori del Mozgo Haz. *Domenico Rigotti*

I MONTENEGRINI, testo e regia di Radmila Vojvodic. Scene di Miodrag Tabacki. Costumi di Angelina Atlagic. Musiche di Zarko Mirkovic. Con Branimir Popovic, Jasna Duricic, Nikola Boskovic, Marina Vujovic, Nebojsa Dugalic, Isidora Minic, Vojislav Brajovic, Petar Kralj, Mirko Vlahovic, Goran Susljik, Srdan Grahovac, Andrija Milosevic, Marina Bukvicki, Dejan Ivanic, Vjera Nikolic, Slobodan Jovicevic. Prod. Teatro Nazionale del Montenegro, Podgorica - Festival Teatro Città, Budva. Mittelfest, Cividale del Friuli.

A noi che ci sentiamo patriottici ormai solo quando segna la Nazionale vibra distante il

nucleo tematico de *I Montenegrini*, e ancor più perché, a sostenerlo, è Radmila Vojvodic, un'autrice-regista nemmeno quarantenne. Questo è probabilmente il maggior ostacolo per lo spettatore occidentale: la completa assenza di una sensibilità affine, che ovviamente non può formarsi in altro contesto storico. Orgoglioso della sua storia segnata dalla lotta contro i pericoli di un'assimilazione dall'esterno, su una posizione di strenua difesa di un'identità culturale perennemente minacciata nella sua libera espressione, il Montenegro ancor oggi continua ad aspirare ad una completa e riconosciuta indipendenza. Lo spettacolo, il primo del Teatro Nazionale del Montenegro ad essere ospitato nel nostro paese, tenta di ricostruire le riprese del film *Non è resurrezione senza morte*, realmente realizzato e presentato in Italia nel '22 per iniziativa del Comitato degli esuli montenegrini. La pellicola, 2.050 metri in origine, di cui ne sono rimasti solo 138, venne prodotta dalla Sangro Film di proprietà di Elena Sangro, diva del muto e protagonista; alla sceneggiatura lavorò anche D'Annunzio, all'epoca legato all'attri-

ce. La trama si evolve su una vicenda eroica ambientata in terra montenegrina - il film fu però interamente girato in Italia - durante la Prima guerra mondiale. Recuperate le didascalie originali, il film, ridimensionato a un collage di fotogrammi ha introdotto lo spettacolo. Di cui il testo, condotto per battute brevi, lapidarie, si inoltra in meccanismi che piacciono i personaggi di un sussurrato manicheismo distinto dal ridicolo che culmina nella rivalità amorosa tra un acrobata montenegrino, di cui la Sangro s'invaghisce, e lo sconfitto Vate. Vi è difatti un sottolineato contrasto nei ruoli, mentre i personaggi degli attori che furono interpreti del film e D'Annunzio in testa - «Io di politica non m'occupo mai», gli fa dire l'autrice - risultano frivoli, grotteschi, ridicolizzati, chiaramente disinteressati all'aspetto politico dell'operazione, sugli altri, invece, alita una solenne serietà. Il tradimento del governo italiano che allora privò dell'appoggio promesso gli esuli montenegrini emerge quindi in modo semplicistico dalla contrapposizione di bianco a nero, maggiore efficacia drammaturgica si sarebbe recuperata rilevando le infinite tonalità di grigio. *Anna Ceravolo*



IL VELLO NERO, ideazione e regia di Ivan Dobchev e Margarita Mladenova. Scene di Ivan Dobchev e Daniela Oleg Liahova. Costumi di Daniela Oleg Liahova. Musica e effetti sonori di Assen Avranov. Video di Lyubomir Mladenov e Boris Misirikov. Con Vladimir Penev, Chavdar Monov, Jana Racheva, Mira Gogovska, Diana Dobreva, Josif Chamil, Daniel Rachev, Radko Sadov. Prod. Teatro Sfumato di Sofia - Hebel Theater Berlin - Theorem, Festival d'Avignon. Mittelfest, Cividale del Friuli.

Alieno da logiche commerciali il Teatro Sfumato di Sofia riesce a perseguire un

In apertura i ragazzi del Teatro delle Albe in *Baldus*, regia di Marco Martinelli (foto: Silvia Lelli); a pag. 12 una scena di *La tragedia dell'uomo* di Imre Madach, regia di Massimo Navone (foto: Z. Kerekes); a sin. una scena de *I Montenegrini* di Radmila Vojvodic.

processo creativo difficile ma indubbiamente privilegiato. I progetti, ne sono stati realizzati intorno a Cechov, Iovkov, Raditchkov, scelti e sviluppati da Margarita Mladenova e Ivan Dobtchev, due registi che condividono la stessa idea di teatro, prevedono uno studio nel corso di vari anni e trovano stimoli e sollecitazioni all'interno di percorsi laboratoriali. Dai documenti che il gruppo diffonde si percepisce un'idea di teatro calata in una dimensione quasi religiosa, la rappresentazione intesa come una grave liturgia, e la presa di distanza categorica da modi di intendere il teatro non condivisi. L'ultimo progetto, sui Karakatchanes, popolo nomade sospinto dall'Egeo per i Balcani dal ritmo delle stagioni è culminato nello spettacolo *Il vello nero*. Totalmente dipendenti per la loro sopravvivenza dalla pastorizia, ecco che il vello nero, enorme a impossessarsi della scena, a celare e disvelare i sei protagonisti, pronto a trasformarsi in rifugio, quadrupede, alcova secondo l'ingegno degli autori, diventa il simbolo della ban-

diera, di chi non ha una bandiera. Difficilmente riconducibile ad altri generi, *Il vello nero* è forte di una determinante componente visuale sviluppata frontalmente che assume in equilibrio semplicità e raffinatezza secondo forme che innovano ed elevano a un'arte superba e impalpabile materia che avrebbe trovato diretta rappresentazione nel folclore, appagando i sensi con una meravigliosa descrizione che non si pone lo scopo di approfondire la storia. La prima parte dello spettacolo ci conduce per suoni e movimenti corali, stilizzati e luci perfette alla scoperta di questo popolo: i gesti del lavoro e dell'amore, i riti di iniziazione di un giovane e il culto della luna, su un sottofondo di sonorità evocative: lo sciabordio dell'acqua, schiocchi e colpi sordi delle mani, il rincorrersi di voci che sospendono la parola o che ripetono frammenti raccolti dagli ultimi depositari di una tradizione orale in agonia. L'estinzione delle tradizioni e la fine del nomadismo suonano come il rimprovero di un profeta. Ma è una voce che viene strozzata nel

sacrificio del sangue: unica deviazione concessa al colore: nero, solo nero. Poi contro uno schermo fine compare il profilo imponente di un treno accompagnato da rumore assordante, macchine agricole violente come carri armati, cantieri, parate, e per contrasto ritratti di Karakarchanes in costume tradizionale, scene della loro vita; così sono le prime immagini che hanno distrutto le seconde. Infine Armstrong che rimbalza sulla luna, anche la misteriosa meta dei morti non ha più segreti. *Anna Ceravolo*

THE CHERRY ORCHARD, da *Il giardino dei ciliegi* di Cechov. Regia di László Hudi. Scene e disegno luci di György Arvai. Musiche di Simon Geval. Luci di Attila Szirtes. Video di Balazs Berna. Drammaturgia e interpretazione di Julia Barsony, Krisztina Birtalan, Adrién Delf, Reka Geval, Zsolt Moninger, Fruzzina Nagy, Erika Pereszleny, Elzbieta Sulyko, Ivan Tabeira, Balazs Vajna. Prod. Mozgo Has Tarsula, Budapest - Sophiensaele - Grand Théâtre Groningen - Wuk Theater, Trafo. XXIII Festival Internazionale di Polverigi e Mittelfest, Cividale del Friuli.

Una scena de *Il vello nero* (foto: Anteprima).



Rivestirsi dei ricordi: nell'attesa del treno – una sorta di tuono minaccioso che potrebbe essere anche eco di una guerra in corso – gli interpreti di *The cherry orchard* della compagnia ungherese Mozgo Haz, regia di Laszlo Hudi, si ritrovano nudi, smarriti, ad evocare il passato, suoni della memoria, in forma rituale, con oggetti

diversi, l'ascia che taglia quegli alberi cari, l'orologio che scandisce un tempo vuoto. Questo spettacolo visionario, onirico, in una sola ora sembra riuscire, nella radicale rielaborazione del *Giardino del cilieggi*, a restare così stranamente fedele, nell'essenza, nei pensieri come nelle angosce, all'opera cechoviana.

Alcuni schermi televisivi: i personaggi spiegano senza raccontare frammenti di situazioni, magari per giustificare il proprio operato, mettere in luce gli stati emotivi che hanno accompagnato le loro scelte, magari per dire, forse sono bugie, che non si provano sentimenti di colpa. Il momento della partenza prolungato, tante valigie sul piccolo teatro costruito al centro della scena. Vecchie foto sullo sfondo, gruppi di famiglia ma anche numeri del varietà, del circo. Le immagini moltiplicano la realtà che si riproduce a somiglianza di ciò che è stato. Elementi grotteschi: scarpe da ballo in contesti inusuali, teste di attori su corpi di bambolotti e un parlare tutti insieme. Ormai tutto è già accaduto. Bisogna salutare. Strette di mano anche per gli spettatori. Una bacinella d'acqua per lavare e sperimentare, ad un tempo, il rischio di annegare.

Azioni veloci, continue, variate. Tanti attori, tutti bravi, ben coordinati, veloci e come intimamente sofferenti. Ritornano infine alla scena iniziale che era già quella finale: ma ora sono tutti vestiti. Nuove riflessioni, pensieri sparsi sugli schermi televisivi. Commenti per quanto è accaduto: forse da una partenza può anche nascere qualcosa di nuovo. O no? La vita sembra farsi sempre più ardua, dura, complessa. Oltre i ricordi e la circolarità del teatro affiorano nuove paure da tante immagini malinconiche, struggenti, anche quando, cariche di energia, paiono trasmettere gioia, vitalità. Il mondo è buio e dentro l'animo prevale il dolore. *Valeria Ottolenghi*

Aristofane di Conte e Luzzati

Tutti in battello verso l'utopia

GLI UCCELLI E ALTRE UTOPIE, di Aristofane. Traduzione di Giorgio Ieranò. Adattamento e regia di Tonino Conte. Scene di Emanuele Luzzati. Costumi di Bruno Cereseto e Daniele Suléwich. Con Giancarlo Ilari, Andrea Di Casa, Chiara Melli, Susanna Gozzetti, Federica Bonanni, Raffaella Tagliabue, Francesca Rota, Filippo Dini, Carmelo Vassallo. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

Sul mondo degli uccelli ispirato a Emanuele Luzzati dalla bimillennaria commedia di Aristofane vigilano cinque gigantesche statue alte più di cinque metri che si stagliano, a guardia del porto di Genova, in quella sorta di promontorio fortificato che è al centro della chilometrica diga foranea fatta innalzare nel 1888 dal duca di Galliera. Il munifico donatore vi aveva investito quasi tutto il suo patrimonio dopo aver diseredato l'unico figlio, che aveva osato intruparsi tra i libertari della Comune di Parigi. A quello che i genovesi chiamano appunto "il Dente di Galliera" si arriva soltanto con i battelli che muovono dal Porto Antico o dalla Stazione marittima sbarcando gli spettatori in uno spiazzo che tra reperti industriali, silos ridipinti a tinte sgargianti, misteriche strutture metalliche ospita il viaggio metaforico dei due vecchi amici Pitestero e EVELPIDE scappati dall'insospitale Atene alla ricerca di una città ideale che non sia peraltro noiosa come quella immaginata da Platone, né così perfetta da non consentire una qualche innocente trasgressione. In definitiva i due esuli aspirano a una «città morbida, morbida come un bel tappeto soffice» su cui poter stendersi in pace, al riparo da giudici prevaricanti, gabellieri esosi, politicanti truffaldini. Nel suo fantasmagorico spettacolo Tonino Conte ha conglobato sull'asse portante de *Gli uccelli* anche brani e situazioni presi a prestito da altre commedie aristofanesche assommando sotto l'etichetta di "altre Utopie" spezzoni di *Le rane*, *Le nuvole*, *La Pace*, *Pluto*, il tutto affidato alla traduzione simpaticamente provocatoria di Giorgio Ieranò che restituisce con disinvolta malizia le escandescenze verbali di un testo rimasto prodigiosamente giovane malgrado i suoi millequattrocento anni. Utilizzando come veicolo capriccioso un grande piede semovente, i due vecchietti impersonati sapidamente da Giancarlo Ilari e Andrea Di Casa si smarriscono in una landa deserta, sacrificano sullo spiedo il corvo e la cornacchia che portavano in spalla, superano lo stagno dove gracidano migliaia di rane, assistono alla partenza per l'Olimpo su un gigantesco scarabeo d'oro del pacifista Trigeo, incontrano la cieca Ricchezza, l'intristita Penia, ovvero la Miseria, chiedono consiglio a Tereo trasformato in Upupa e finalmente arrivano nella "città degli uccelli" che, a metà strada tra cielo e terra, non può che aver nome Nuwonopoli. Più che la potenza satirica di Aristofane contano qui la suggestione della terrazza panoramica eletta a palcoscenico "in mezzo al mare" e le fantasiose soluzioni scenografiche con cui l'intramontabile Lele Luzzati reinventa a modo suo l'utopica città degli uccelli in cui è concessa amabile ospitalità ai divertiti spettatori itineranti. Tra sberleffo e poesia s'impegnano al meglio i venti attori dell'ormai collaudato collettivo del genovese Teatro della Tosse. *Gastone Geron*

regia di Manfrè

Lui, lei e lo spettatore

LA CERIMONIA, di Giuseppe Manfridi. Progetto teatrale, regia e ideazione scenografica di Walter Manfrè. Con Enrico Di Fabio, Margherita Adorisio, Adriana Alben, Ester Anzalone, Antonio Bonanotte, Peppe Bosone, Isabella Caserta, Riccardo Castagnari, Stefano Chiappi, Elena D'Anna, Matteo De Micheli, Viviana Di Bert, Francesca Di Nicola, Egle Doria, Maurizio Faraoni, Mario Focardi, Barbara Folchitto, Maurizio Ghedin, Maurizia Grossi, Francesco Laruffa, Americo Melchionda, Alberto Mosca, Antonella Nieri, Maurizio Perugini, Luca Pizzuro, Sabina Pratesi, Simonetta Rizzifiello, Yole Rosa, Danilo Ròvani, Marco Sabatino, Angela Sajeva, Daniele Siroffi, Rita Salonia, Paola Sotgiu, Maurizio Spicuzza, Romano Talevi, Massimiliano Vado, Sergio Valastro, Anna Paola Vellaccio, Clorinda Venturiello. Prod. Taormina Arte e Florian-Proposta Centro Abruzzese di Ricerca Teatrale. Taormina Arte.

Cosa non è stato lo spettatore nei precedenti spettacoli di Walter Manfrè. Un parente, un confessore, un viaggiatore, un commensale e altro ancora. Qui in quest'ultimo suo lavoro, *La cerimonia* di Giuseppe Manfridi, lo spettatore diventa il

"testimone" d'una furibonda lite fra due amanti che affoga nel suicidio. Solo venti gli spettatori che possono assistere al loro diverbio, sistemati singolarmente attorno a venti tavoli illuminati da centrali tubi cilindrici nel quadrato spazio nero d'uno dei saloni del Palacongressi di Taormina. Quando arrivano i quaranta attori, due per ogni tavolo, si ha l'impressione di partecipare ad un torneo di bridge col morto o ad una seduta spiritica a tre. Ad un tintinnio d'un piccolo triangolo metallico ad opera d'un cerimoniere tutto *dark* situato al centro dello spazio, gli attori agghindati con eleganti abiti da cerimonia, spazianti dagli anni Venti ai giorni nostri, quasi a comporre una foto di famiglia cimiteriale, si sventagliano di colpo andando a sistemarsi in coppia e frontalmente sui due lati d'ogni tavolo, tanto vicini che sentiamo i loro ansimi e respiri. I due amanti, che si sono dati appuntamento in quel luogo e a quell'ora, litigano furiosamente. Si sono amati e continuano ad amarsi come due belve. Si sbranano, recriminano e si rinfacciano il fiele che hanno in

corpo. Nel salone s'odono solo i loro brusii, assumendo ad un tratto le loro voci i connotati d'un antico coro greco. Dopo un po' arriva un'altra coppia: la precedente intanto è andata al tavolo successivo, poi un'altra ancora, e poi ancora una. I loro volti e i loro occhi ti scrutano quasi a volerti denudare e le loro mani ti sfiorano come a volerti fare partecipare come arbitro e giudice alle loro dispute amorose. Le coppie non sono necessariamente uomo-donna, ma anche omosessuali: tanto le storie d'amore si somigliano sempre. I due amanti cercano di dare un senso al loro vissuto. Hanno avuto entrambi altre storie che non hanno intaccato, pare, il senso dell'appartenersi ancora. Sembrano comunque ipergelosi del loro prima, durante e dopo. Non accettano la separazione, il lutto che può nuovamente colpirli. La malattia della morte avvolge gli amanti tanto che alla fine decideranno di suicidarsi a distanza di un'ora l'uno dall'altro. E un brivido di freddo ti prende quando i due che hai di fronte esclameranno che non saranno «mai più da soli» ma con te spettatore, a voler sottolineare, la regia, che coloro che hai avuto finora di fronte erano solo dei personaggi dell'aldilà. Bel lavoro di regia di Manfrè, forse il punto più avanzato della sua ricerca teatrale, minuzioso

nel guidare al successo i quaranta interpreti, calati nei loro ruoli. *Gigi Giacobbe*

DIARIO DI UN PAZZO, di Nikolaj Gogol. Traduzione di Tommaso Landolfi. Regia di Lino Spadaro. Con Dario Cantarelli. Prod. I fratellini, Firenze. Festival delle Colline Torinesi.

La novella di Gogol, pubblicata nel 1835 in una raccolta dal titolo *Arabeschi*, si sviluppa come una narrazione autobio-

Un momento de *La cerimonia* di Giuseppe Manfridi, regia di Walter Manfrè (foto: Antonio Partinello).



Spoleto

Il vecchio Trintignant si confessa con Aragon

LA VALSE DES ADIEUX, di Louis Aragon. Regia di Antoine Bourseiller. Musica composta e interpretata da Daniel Mille. Luci di Alain Polsson. Suono di Fablen Ferreux. Lettura di Jean-Louis Trintignant. Prod. Soirées d'été de Gorese, Théâtre de l'Armature, Nîmes. Teatro Caio Melisso-Spoleto festival 2000.

Sarà stato forse un modesto sussulto, un piccolo scatto, ma quanto basta per dare quest'anno un risveglio al Festival di Spoleto. Quella, al Caio Melisso, di Jean-Louis Trintignant, è stata una presenza forte, che indubbiamente ha lasciato un segno. Teatralmente inedito, almeno in casa nostra, il famoso attore cinematografico, compagno anche di diverse avventure gassmaniane, non s'è presentato con le stimmate del mattatore, ma dell'interprete moderno che attraverso la sua voce musicalissima, il suo gesto lieve, ma estremamente elegante sa porgere la materia con un incanto pieno di morbidezze. In Italia, Trintignant (settant'anni portati con grande *charme*) è approdato con un breve poema notturno di Louis Aragon. Un testo/confessione che attinge al surreale e che sullo spettatore più attento riverbera sottili, straordinari incanti poetici. È *La valse des adieux*, una parabola onirica disillusa. L'autore la scrisse sul bordo della vecchiaia, quando tutte le sue esperienze artistiche, ma anche politiche, s'erano concluse. È, *La valse des adieux*, l'inventario di una vita vissuta e Trintignant s'è fatto carico di trasmetterlo con assoluta discrezione. Senza finzioni, o appena un'ombra. Quel tanto che gli ha suggerito con straordinaria intelligenza quel fine regista che è Antoine Bourseiller. Dietro a un piccolo scrittoio, anzi un tavolino, Trintignant tiene tra le mani una manciata di fogli. Non serve leggerli, tutt'al più li accarezza con gli occhi. Ne conosce le frasi che stanno scritte e lo spirito di esse: è come se uscissero dalla sua anima. Cerca la sfumatura giusta perché le parole rivelino tutto il loro splendore e la loro forza. A tratti il racconto è sospeso perché dal suo strumento il bravissimo fisarmonicista Daniel Mille (mai un viso, sotto le luci studiate di Alain Poisson, è sembrato denotare una straordinaria somiglianza con quello di un giovanile Genet) possa ricavare suoni vivi e struggenti. Non siamo davanti al monologo perfetto. La riflessione di Aragon muove su vari sentieri. E le frasi, le parole sovente debordano dai solchi dell'immaginazione. Ma Trintignant è come se riconducesse tutto nel giusto alveo. È un *voyageur sans bagage* quello che sta al centro del fragile racconto. Un viaggiatore che non ha una meta precisa, ma che sa solo che non vuole rincasare. Così da una Parigi magica, dove può comparire anche il fantasma di Gérard de Nerval, dove bistrot e vecchie Halles trovano la loro rievocazione, attraverso campagne buie e fruendo di passaggi casuali (un camionista di mezzo) si può arrivare fino a Fontainebleau. Medita, *le voyageur*, su tante cose. Sul nulla che ci sta davanti. Sulla vita che è sogno e sui sogni che forse sono vita. E meditando riaffiorano i ricordi con punte ora dolorose (ah, quel giovane tedesco trovato morto) ora solo malinconiche. Le parole trasmettono infelicità, stupori, rammarichi. Forse la tastiera di Aragon è troppo ricca di tasti, ma la musica che ci regala Trintignant è di quelle che restano nel ricordo.

Domenico Rigotti

grafica e quindi ben si presta a mutarsi in monologo teatrale. Una voce fuori campo cadenza il ricadere, sempre più accelerato, del protagonista nella follia, scandendo le date annotate sul suo diario personale, ognora più inverosimili. Lo spettacolo è interamente affidato alla ecletticità interpretativa e alla capacità di penetrare nella mente e nel cuore del proprio personaggio dimostrate da Dario Cantarelli. Il suo Popriscin è un "piccolo" impiegato, la cui unica mansione, temperare matite per il proprio capoufficio, si scontra con una sfrenata ambizione e con un non velato disprezzo nei confronti di "impiegatucci" e "servitorame". L'ansia di affermazione personale e l'amore non corrisposto per la figlia del capoufficio – sentimento dettato forse più dall'ambizione che da uno slancio sincero – incrinano progressivamente l'equilibrio mentale del protagonista e lo spingono ad atti e pensieri irragionevoli. Gogol concreta questo inarrestabile avvicinarsi alla pazzia in episodi impregnati di grottesco, abitati magari da cani che si scambiano fluviali missive. Lo stesso infelice destino del protagonista si compie all'insegna di una comica autoincoronazione come sovrano di Spagna, con tanto di corona e mantello regale. Il regista Lino Spadaro traspone sul palcoscenico il grottesco proprio della prosa del narratore russo e, ben consapevole di quanta tragedia si nasconde dietro un'apparente comicità e con l'apporto decisivo di Cantarelli, riconosce nel suo Popriscin il progenitore dei tanti stizzosi e "antipatici" antieroi creati da autori del Novecento quali Beckett e Bernhard.

Laura Bevione

I DIGIUNI DI CATARINA DA SIENA, di Dacia Maraini. Regia e luci di Barbara Nativi. Con Anna Maria Guarnieri e Giuseppe Moretti. Prod. Radicondoli Arte. Estate a Radicondoli.

Caterina da Siena anoressica, maniaca-
le, ma comunque mistica di eccezionale
carisma, e forza; una donna dalle qualità
diventate quasi sovrumane, a comincia-
re dal suo rinnegato fisico, dalla tempra
d'acciaio nonostante il rifiuto sempre più
assoluto e radicale del cibo, delle bevande
e del sonno. È questa la Santa
Caterina dell'atto unico della Maraini, il
cui crudo, violento, non necessariamente
autopunitivo "transumanar" ottenuto
appunto sottoponendo il proprio corpo a
inaudite privazioni la conduce diretta-
mente ad un ruolo di leader di livello pla-
netario per l'epoca, oltre che di santa già
in vita e segno di speranza per dispera-
te masse di diseredati. La descrizione
della processione senza fine di poveri, di
"ultimi", incolonnati per vedere il suo
corpo morto fragile e piccolo ci ha fatto
pensare alla morte di Madre Teresa di
Calcutta. Anche se il peso politico-spiri-
tuale di Caterina da Siena, a cui obbedi-
vano papi, re e principi, era ben differen-
te. La recitazione, di alta scuola, della
Guarnieri sottolinea i pregi letterari, pro-
prio di scrittura, del lavoro della Maraini,
le sue pieghe di sofferenza autentica e di
sensibilità forte: trattenendo molto, per
fortuna, questo testo, sul versante più
effettistico della descrizione patologica
del "caso clinico", o della "provocazione"
possibile legata alla sensualità delle

Vincenzo Di Donato,
Lavinia Bertotti,
Gregory Pettiqueux e
Mario Cecchetti in
una scena di *Il comb-
attimento* della
Societas Raffaello
Sanzio.

tra Monteverdi e Scott Gibbons

Tancredi contro Clorinda e spermatozoi in lotta

IL COMBATTIMENTO, musica di
Claudio Monteverdi e Scott
Gibbons. Drammaturgia di Chiara
Guidi. Regia, scenografia, costumi
di Romeo Castellucci. Direzione
musicale di Roberto Gini. Musiche
eseguite dall'Ensemble Concerto.
Con (cantanti) Lavinia Bertotti,
Mario Cecchetti, Vincenzo Di
Donato, Salvo Vitale (attori)
Claudio Borghi, Gregory
Pettiqueux, Silvano Voltolina,
Claudia Zannoni. Prod. Societas
Raffaello Sanzio, Roma in collabo-
razione con Kunstenfestival des
Arts, Bruxelles e Biennale di
Venezia. Biennale di Venezia.

splendido *Combattimento di Tancredi e Clorinda* desunto dalla *Gerusalemme* del Tasso. Il lavoro ha debuttato a Bruxelles e in Italia si è visto solo alla Biennale di Venezia (è annunciato in dicembre al Bonci di Cesena). Assume su di sé, in profondità, lo spirito barocco giustapponendo gli opposti dell'esecuzione filologica e della musica elettronica e corpuscolare di Scott Gibbons, pista sonora implosa che cresce come un parassita a dilatare e scardinare il "recitativo" monteverdiano.

Ma tutto il lavoro vive di contrasti: la vicenda di Tancredi, che nella notte vede in Clorinda la nemica e non riconosce la donna amata, viene introdotta e conclusa da altri madrigali incentrati sul conflitto d'amore. Da un'ambientazione pittorica e scura si passa a una camera ottica rosa popolata di corvi neri e di misteriosi angeli bambini volteggianti indifferenti su trapezi. Il guerriero viene spogliato e rivela le sembianze una donna. Alla donna è sottratta la voce, anima raggrumata, raggelata. Rimarrà stesa su un lettino ginecologico a gambe divaricate, mentre uno *speculum* penzolerà sul davanti della scena. Ma Clorinda avrà altre incarnazioni, fino a moltiplicarsi alle soglie della morte in manichini di dimensioni via via ridotte. E sullo

sfondo un'altra lotta sarà combattuta lungo gran parte dello spettacolo: quella biologica di migliaia di spermatozoi ingranditi e proiettati da un microscopio elettronico, alla fine sterminati da uno spermicida. Su tutto un volto di Cristo sofferente, che in metamorfosi vorticoso si tramuterà in seno, scudo e in altre suggestioni. Ogni narrazione si polverizza nei suoni di Scott Gibbons, ogni forza si esaurisce. Alla fine un guerriero farà la comunione ingoiando una spada. I veli cadranno e una macchina spruzzerà di nero il tempio, la candida scena del teatro di questa lotta di essenze profonde. Rimarrà un acre odore di ammoniaca. Il destino di un paradiso senza speranza. *Massimo Marino*



profferte d'amore sponsale vero e pieno fatte da Caterina al Crocifisso. Rimane in ombra (meglio così!) anche la componente "femminista" dell'amore suscitato da Caterina proprio con la sua intangibilità, e quindi con la sua superiorità di superdonna asessuata, nel fedele scrivano Neri. In quella parte il bravo Giuseppe Moretti dà un discreto contributo permettendo al dramma di arrivare a emozionare e commuovere davvero. A proposito del lavoro della Nativi la Guarnieri precisa, nella presentazione scritta dello spettacolo, che «si è occupata soprattutto della disposizione delle luci e di una confezione complessivamente armoniosa intorno a due persone che avevano davanti due leggitte». Bella, comunque, la croce di luce disegnata per terra davanti a Caterina. Ma perché non tentare, a quel punto, magari sempre nel Chiostro delle Agostiniane per il festival di Radicondoli, una vera restituzione scenica, necessariamente rigorosa, spartana, e quindi non molto dissimile da una lettura-mise en espace (che, in fondo, sarebbe costata pochi soldi in più)? *Francesco Tei*

ANNA DEI MIRACOLI di William Gibson, adattamento di Giorgio Albertazzi dalla traduzione di Luigi Squarzina e Desideria Pasolini. Regia di Francesco Tavassi. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Maria Rosaria Donadio. Musiche originali di Giacomo Zumpano. Con Mariangela D'Abbraccio, Simona Biancalana, Giulio Farnese, Walter Del Gaiso, Laura Romano, Caterina Allegro, Maria Rallo. Prod. Gi.Ga s.r.l. e Compagnia delle Indie Occidentali. Festival di Borgo Verezzi.

Dopo Anna Proclemer e Mariangela Melato è ora Mariangela D'Abbraccio a impersonare la volitiva protagonista dell'originale televisivo di William Gibson dal quale quarant'anni orsono il regista Arthur Penn aveva ricavato il famoso film con Anne Bancroft. La toccante vicenda della testarda, irriducibile, coraggiosa Annie Sullivan, capace di reinserire nell'universo della normalità la cieca e sordomuta Hellen (che sarebbe poi diventata una famosa umanista) conserva ancora toccante capacità di

coinvolgimento, come hanno attestato i fervidi consensi ottenuti al festival di Borgo Verezzi (Savona) dal riallestimento affidato alla meticolosa regia di Francesco Tavassi, scrupolosamente attenutosi all'adattamento di Giorgio Albertazzi, prestatosi anche a dar voce al medico che per primo diagnostica le conseguenze della terribile malattia da cui è stata colpita l'infelice bambina pochi mesi dopo la nascita. Intelligentemente evitando le orme interpretative delle due precedenti protagoniste, Mariangela D'Abbraccio ha saputo imprimere un personalissimo segno alla giovane educatrice impegnata a sottrarre da un'asfissiante prigione affettiva una piccina su cui i genitori, e in particolare il dispotico padre, si sentono in obbligo di riversare i loro sensi di colpa concedendole capricci, impuntature, insensate rivalse. Nell'ambientazione primo Ottocento affidata al monocromo interno, ideato dallo scenografo Alessandro Chiti, è proprio il grigio ossessivo degli ambienti a sottolineare la sofferenza e insieme la grettezza di un piccolo mondo incapace di trovare equilibrio di fronte alle prepotenze di un'infelice che reagisce come una belva in gabbia al silenzio e alla cecità. Se Mariangela D'Abbraccio rimanda appieno la caparbia lotta di Annie per strappare alle tenebre e al silenzio la piccola selvaggia cui tutto è concesso, la dodicenne genovese Simona Biancalana conferma una volta di più le straordinarie capacità attoriali dei giovanissimi, tratteggiando una Helen dispotica e capricciosissima in grado di resistere a lungo alle lezioni di vita della severa educatrice. L'intensa Laura Romano e il partecipe Giulio Farnese danno vita di palcoscenico ai genitori dell'infine recuperata bambina, mentre Walter Del Gaiso si compenetra nella figura del fratello maggiore che fin dai primi momenti parteggia per i metodi "impietosi" della giovane donna venuta dal Nord. *Gastone Geron*

LE NOTTE BIANCHE, di Fedor Dostoevskij. Adattamento teatrale di Fabio Poggiali. Regia, scene e costumi di Rossella Falk. Con Fabio Poggiali, Romina Mondello,

Giorgio Albertazzi (voce registrata). Prod. Comp. Rossella Falk, Roma - Associazione Maurizio Poggiali, Roma. Festival di Borgo Verezzi.

Nel ricordo del film che Luchino Visconti aveva realizzato nel 1957 con Marcello Mastroianni, Maria Schell, Jean Marais, ispirandosi alle giovanili pagine di Fedor Dostoevskij, Rossella Falk ha voluto rendere omaggio all'aristocratico regista riportando sulle scene i toccanti "brevi incontri" di due ragazzi sulle rive della Neva. Per la circostanza s'è accollata il triplice impegno di regista-scenografo-costumista, avvalendosi dell'apporto interpretativo della televisiva Romina Mondello e di Fabio Poggiali, autore anche dell'adattamento del suggestivo racconto. La magica atmosfera di una ottocentesca San Pietroburgo estiva, già allora popolata dalle ferie, è stata ricreata con essenziali rimandi scenografici nell'altrettanto magica piazzetta Sant'Agostino, cuore del borgo saraceno di Verezzi, sovrastante Pietra Ligure. Poggiali-riduttore ha puntato accortamente a conservare all'evocata vicenda il profumo d'epoca che rende plausibile la romantica accensione del Sognatore per una ragazza incrociata casualmente su un lungofiume mentre era in vana attesa del fidanzato. È la voce registrata di Giorgio Albertazzi a fare da prologo allo struggente racconto che si esaurisce nell'arco brevissimo di tre giornate, anzi di altrettante "notte bianche", che nella Pietroburgo d'estate non concedono tramonto al sole. Al giovane idealista che vive costantemente nella dimensione del sogno Fabio Poggiali conserva l'innocenza di fondo di un timido a cui la ritrosia inibisce persino qualsiasi duraturo rapporto di amicizia. Addirittura conquistante è la grazia maliziosa con cui la quasi esordiente (in prosa) Romina Mondello tratteggia con delicatissimo segno lo struggente ritratto di una fanciulla romantica che sta per lasciarsi coinvolgere dal candore di uno sprovveduto per subito staccarsene quando intravede in lontananza l'uomo che veramente ama. *Gastone Geron*

regia di Scaparro

Gli amanti di Verona sulle ali della giovinezza

ROMEO E GIULIETTA, di William Shakespeare. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Maurizio Scaparro. Scene di Emanuele Luzzati e Roberto Rebaudengo. Costumi di Guido Fiorato. Musiche di Nicola Piovani. Luci di Mario Carletti. Coreografie di Mariano Brancaccio. Con Max Malatesta, Giovanna Di Rauso, Giacinto Palmarini, Donatella Ceccarello, Fernando Pannullo, Enzo Turrin, Lorenzo Iacono, Alessandro Avarone. Prod. Teatro Eliseo, Roma - Estate teatrale veronese, Estate teatrale veronese.

È una ventata di gioventù a irrompere in palcoscenico per l'ennesimo omaggio di Verona ai "suoi" Romeo e Giulietta che la regia spumeggiante di Maurizio Scaparro ha restituito alla pertinente datazione anagrafica non soltanto dei due protagonisti, ma anche dei loro compagni di avventurose incursioni notturne, di temerarie sfide, di sanguinosi duelli. Scaparro ha imparentato gli avversi Montecchi e Capuleti con gli odierni componenti delle bande motorizzate che altrettanto temerariamente si sfidano per le strade e le piazze di tante nostre periferie, sull'esempio contagioso delle violente *gang* americane. Giovane e di immediata recezione risulta anche la spigliata traduzione di Masolino D'Amico che ai rissosi ragazzi dell'immaginaria Verona shakespeariana mette in bocca vocaboli e motti degli odierni *Teddy Boy*, mentre basta l'alto muro collocato dagli scenografi Emanuele Luzzati e Roberto Rebaudengo al centro del vastissimo palcoscenico per dare la sensazione della barriera di odio e di pregiudizio che separa due famiglie rivali stolidamente impegnate in pretestuosi dissidi e conseguenti vendette. La freschezza adolescenziale della quasi debuttante Giovanna Di Rauso esalta la femminilità ancora vagamente androgina di Giulietta, folgorata dalla vista dell'ancora incognito Romeo introdottosi abusivamente nella casa di lei per partecipare ad una festa danzante. Altrettanto felice è la coloritura sgargiante che Max Malatesta impone al suo prorompente Romeo, inizialmente mortificato nei toni lamentosi del non corrisposto corteggiatore della bella

Rosalinda ma subito preso dall'incantamento dell'autentico primo amore. La dolce ala della giovinezza esalta l'esuberante prestanza che Giacinto Palmarini elargisce con acrobatici slanci allo sfortunato Mercuzio e le non minori doti atletiche con cui Alessandro Avarone e Lorenzo Iacono scolpiscono l'assennato Benvolio e il guastafeste Tebaldo. Per il versante della ben più responsabile età matura Scaparro è ricorso alla mediazione interpretativa della vivacissima Donatella Ceccarello, del pittoresco Fernando Pannullo e del simpaticamente iriconoscibile Enzo Turrin, che danno adeguato risalto all'indaffaratissima quanto inaffidabile Nutrice, al troppo fidente frate Lorenzo e al tirannico padre di Giulietta, deciso a darla in sposa a un gentiluomo cui la ragazza tenta in ogni modo di sottrarsi. Ammirabile è infine l'asciuttezza registica con cui Scaparro governa la morte cruenta dei due sventurati amanti, rifuggendo da compiacenze iper-romantiche o addirittura granguignolesche. *Gastone Geron*

IL MERCANTE DI VENEZIA, di William Shakespeare. Libera riduzione e regia di Giorgio Albertazzi. Scene e costumi di Francesca Cannavò. Musiche di Mario Modestini. Con Giorgio Albertazzi, Lucrezia Lante della Rovere, Daniele Griggio, Vincenzo Bocciarelli, Fabrizio Raggi, Lorenzo Degli Innocenti, Franco Silvestri, Irene D'Agostino, Selene Gandini, Jacqueline Maiello Ferry, Rossana Giordano, Fulvia Lorenzetti. Prod. Giga, Roma - Estate teatrale veronese, Estate teatrale veronese.

Nel cimentarsi per la prima volta con la vicenda shakespeariana incentrata sull'abnorme patto che, per soccorrere l'amico Bassanio, il probo mercante Antonio contrae con l'abborrito usuraio Shylock, Giorgio Albertazzi ha attuato una personalissima riduzione della complessa commedia che aveva ascoltato giovanissimo nella memorabile interpretazione di Memo Benassi. Al geniale quanto imprevedibile prototipo Albertazzi s'è attenuto peraltro soltanto in alcuni passaggi interpretativi, mirando piuttosto a costruire uno spettacolo lontano dall'invalsa consuetudine di dare spazio preponderante alla sanguinaria rivalta dell'ebreo che pretende di strappare una libbra di carne dal corpo dell'odiato creditore qualora non sia in grado di restituirgli i tremila scudi concessigli in prestito. La libera riduzione attuata da Albertazzi si propone viceversa di richiamare altrettanta attenzione sui concomitanti temi della malinconia esistenziale di Antonio, sulla sua ambigua amicizia per Bassanio e soprattutto sul risvolto fiabesco dei tre scrigni d'oro, d'argento e di piombo a cui per testamento paterno è affidata la sorte dei pretendenti della ricca e bellissima Porzia. Nel *Mercante* tenuto a battesimo al Teatro Romano di Verona ha in definitiva peso decisivo la scelta registica di inquadrare il tutto in una Venezia carnevalesca dove il drammatico si stempera nel grottesco, perfino la pagina nera del giudizio dogale preteso da Shylock, sfiorando la farsa per la caratterizzazione maliziosa di un doge sordo e rimbambito, facilmente catturato dalle eccezioni dell'intraprendente Porzia camuffata da giovane legale padovano. Una sorta di cartolina veneziana riproduce il "teatri-



Toscana delle Culture

Fra nasi e gomiti nei boschi dell'Amiata

no" in cui si muove l'ereditiera mentre il Palazzo Ducale è simboleggiato da una scalea al cui sommo è lo scranno dogale. Sul lato opposto la scenografia e costumista Francesca Cannavò ha lasciato spazio alla casetta di Shylock. Albertazzi-attore evita di accentuare il versante tragico del suo vendicativo giudeo, così come pretende da Lucrezia Lante della Rovere una Porzia più spensierata che donna fatale, lasciando a Daniele Griggio di pesare sull'altro piatto della bilancia con i crucci esistenziali del suo Antonio. La scelta dissacrante del riduttore-regista trova infine controprova decisiva nell'aver affidato a un'attrice il personaggio del gobbo Lancillotto, servo di Shylock, imponendo alla spigliatissima Irene D'Agostino un esilarante dialetto veneziano più imparentato con Ruzante che con Goldoni. *Gastone Geron*

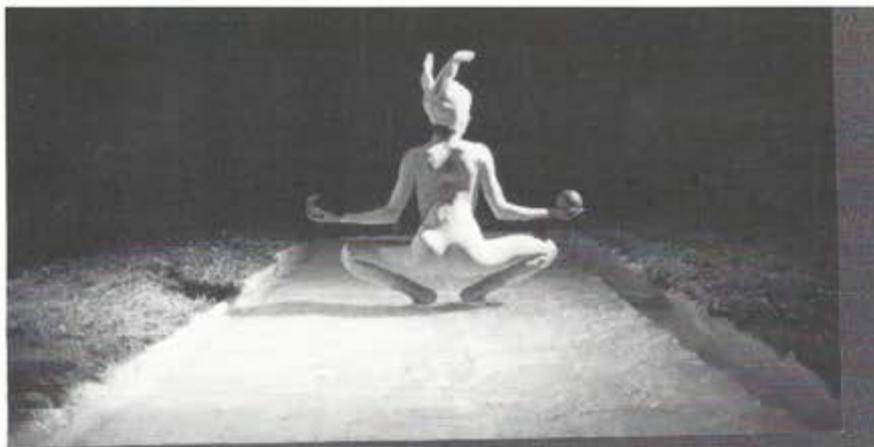
UN GIORNO DI FUOCO, di Beppe Fenoglio. Regia di Gabriele Vacis. Luci, scenofonica e scene di Francesco Calcagnini. Con Beppe Rosso. Prod. Laboratorio Teatro Settimo, Torino in collaborazione con il Teatro Sociale di Alba. Al Grinzane Festival 2000 Teatri InFestival.

L'ultimo intrattenimento del Teatro Settimo sboccia dal tessuto letterario di Beppe Fenoglio, un ordito ubbidiente ai moduli classici e una trama che fa eco al dire quotidiano. Il racconto *Un giorno di fuoco* descrive la vicenda di un uomo «incapace di esprimersi diversamente», che in una sonnolenta giornata d'estate «diede la parola alla doppietta» e con un eccidio spaventoso tolse la vita ad alcuni innocenti che gli capitarono sotto tiro. Biondo ed esile, lontano dalla podero-

P iù di un mese di festa per l'Amiata festival (23 luglio-27 agosto), passando dal teatro alla danza, dalla musica, al cinema e alle arti visive. E se, per la sezione cinematografica va citato, oltre a Otar Ioseliani e a Lasse Naukkarinen, Artavazd Peleshyan, regista armeno, nei cui film, sonorizzati e musicati senza dialoghi, accade realmente, come dichiara lo stesso autore di «sentire le immagini e vedere il suono»; per l'ambito teatrale si è cominciato con *Agostino*, un monologo scritto, diretto e interpretato da due artisti esordienti, rispettivamente Davide Stecconi e Stefano Luci. Subito dopo è stata la volta di *Passi. Camminare Incontrare Fermarsi*, un incontro realizzato da Renata Molinari e Paola Bigatto, che nel loro pellegrinaggio lungo la via Francigena (da Pavia verso Roma) assieme a un gruppo di artisti, hanno fatto tappa all'Amiata. Ecco allora che, a turno, le viaggiatrici, sedute a semicerchio di fronte al pubblico e godendo del suggestivo scenario della cripta di un'abbazia dell'VIII secolo, raccontano l'esperienza del loro andare: canti, poesie, storie della giornata di viaggio appena trascorsa (diciotto chilometri a piedi) o di quelle già passate fanno trasparire il senso di quel cammino. Di seguito Egumteatro ha proposto *Strani avvenimenti nella città di A.*, liberamente tratto da *Il naso* di Gogol, spettacolo risultato del laboratorio condotto durante l'inverno ad Abbadia San Salvatore da Annalisa Bianco e Virginio Liberti con attori non professionisti e musicisti amiadini. Qui la scena è popolata da personaggi grotteschi con le facce deformate dal trucco. Su di loro aleggia un naso senza proprietario e la presenza, ora inquietante, ora più divertente e a tratti ballerina, di uno scheletro intento a seguire il corso degli eventi. Così, tra salottini rialzati sullo sfondo, tavoli più familiari in proscenio, sale d'aspetto al centro, sedie accatastate o spostate a formare perfette geometrie, si compie la vita di una cittadina di provincia. Alla fine naso e proprietario si ritrovano, lasciandoci il dubbio se si tratti di legittimo ricongiungimento. Non è mancata, al festival dell'Amiata, neppure la magia del circo con *Coude à coude* di Le Petit Théâtre Baraque dove, appoggiati gomito a gomito sul parapetto di un minuscolo teatro da fiera si guarda giù alle vicende di uomini e marionette fino a quando, improvvisamente, la prospettiva si alza guadagnando un piano a mezzasta. E allora lo spettacolo non è più laggiù in fondo, ma di fronte a noi, facendoci ancor più chiaramente intravedere la dis-grazia del corpo umano al confronto di quello delle marionette al punto che spesso li si intravede, quei due corpi così diversi, gareggiare nel contendersi un di più di vita. C'è stata la danza con *I blitz fiabeschi* e *L'entrare nella porta senza nome* di Virgilio Sieni, lavoro sulla fiaba, quest'ultimo, che intreccia teatro, danza, installazioni e ben si addentra in quel bosco di castagni dove è ora allestito e ancor prima nato. E per finire si

è vista l'opera popolare in costume diretta da Ellen Stewart in collaborazione con la MaMa E.T.C. New York e la MaMa Umbria International, dove lo scenario è stato quello paesaggistico naturale di boschi e colline amiadini, mentre i cantanti/attori, accanto a pochi professionisti, erano perlopiù abitanti del luogo scritturati per l'occasione. *Marilena Roncarà*

A pag. 20 Giovanna Di Rauso e Max Malatesta in *Roméo e Giuletta*, regia di Maurizio Scaparro (foto: Tommaso Lepera); a sin. una scena del *Bltz fiabeschi* di Virgilio Sieni.



sa e tenerissima immagine dello scrittore, l'attore Beppe Rosso dipana la cronaca di questa follia paesana, incorciato da una struttura metallica che traccia il profilo stilizzato di un campanile corredato da un bilanciere, una ruota di bicicletta e una tela leggerissima. E lo fa con impegno. Ma il distacco dalla pagina scritta si avverte: per quanto si inseguano le assonanze con le impressioni e i ricordi incisi nella mente da uno scrittore molto amato, le atmosfere evocate da una lettura recitata affiorano solo di quando in quando e non si affonda con l'emozione nella realtà narrata, come era accaduto con tante altre storie del Laboratorio di Settimo. Per quanto la si animi con la gestualità e la variazione di accenti, il racconto di Fenoglio è letteratura, l'immediata semplicità della parola scritta e la dimensione dialettale risentono della traduzione in spettacolo, la capacità evocativa della pagina sembra meno pregnante, e poiché la violenza della vicenda è smussata da una espressività troppo affettuosa, non si afferra a pieno una realtà contadina dove l'ignoranza, la solitudine e la precarietà economica ottundono le coscienze. *Mirella Caveggia*

L'ANGELO, LA BELLA E IL DIAVOLO, racconto musicale liberamente ispirato alla leggenda medioevale *La Bell'Alda*, di e con Marco Alotto e Bobo Nigrone. Regia di Bobo Nigrone. Elementi scenici di Paola Rossini. Musiche dal vivo a cura di Elisa Fighera e Mauro Basilio. Luci e fonica di Lionello Gioberto. Prod. Onda Teatro, Torino. Al festival Lo spettacolo della montagna, S. Antonino di Susa (Torino).

La leggenda della Bell'Alda è assai conosciuta nella Valle di Susa, ponte fra Torino e la Francia, e a essa hanno dedicato pagine Massimo D'Azeglio e il suo contemporaneo pittore e scrittore torinese Edoardo Calandra. Proprio la narrazione lasciataci da quest'ultimo è servita a Onda Teatro come canovaccio per tessere la propria originale versione del mito. La bella fanciulla, aggredita da alcuni soldati di ventura,

sfuggi loro lanciandosi in un precipizio e miracolosamente si salvò. Quando, però, poco prima del matrimonio, la Bell'Alda volle, vinta da colpevole superbia, ritentare il tuffo, fu inesorabilmente punita. Accanto ad Alda, Alotto e Nigrone immaginano nuovi personaggi, primi fra tutti il distratto angelo custode Uriele e il diavolo, e poi il nobile Arduino e il crudele Corbo. Il racconto amplia in tal modo il proprio orizzonte e diviene un'ulteriore testimonianza dell'eterna lotta fra il Bene e il Male. Alotto e Nigrone, narratori ora divertiti, ora incantati, di questa nuova battaglia fra le due massime forze che reggono il destino degli uomini, sfruttano bene le proprie raffinate doti mimiche e dialogano armoniosamente con i due efficaci musicisti che li accompagnano. La coppia di attori riesce, insomma, a trasferire sul palcoscenico nudo quella suggestiva atmosfera che ancora oggi avvolge la Sacra di San Michele, teatro della leggenda. *Laura Bevione*

OMBRA, drammaturgia di Hansel Cereza e David Marin. Adattamento di David Marin. Regia di Hansel Cereza. Musiche di Miki Espuma. Coreografie di Javier Latorre. Luci di Fernando Esparza. Con Eduard Josep, Josè Antonio Benitez, Fernando Romero (ballerino), Danna Leese (cantante). Prod. La Fura dels Baus, Barcelona. Al festival del Parco Culturale Le Serre, Grugliasco (Torino).

Federico Garcia Lorca negli ultimi momenti della sua vita, e poi il poeta, divenuto, dopo la sua morte violenta, il mito. Su questa idea la Fura dels Baus ha costruito il suo ultimo lavoro, articolato in una serie di pezzi fra di loro sostanzialmente irrelati. Due attori bianco vestiti interpretano Garcia Lorca, l'uomo e il poeta, e agiscono presso un'alta parete posticcia, dalla quale staccano lingue di carta quali messaggi da lasciare ai posteri. Si tratta dei versi del poeta, dei suoi apologhi velati di malinconica saggezza. La porzione restante del palcoscenico è invece occupata da un ballerino di flamenco e da una cantante di blues, questa

impacciata nei movimenti da alcune corde che la trattengono dalla schiena. Le performance dei due artisti, in un caso accompagnata dalla proiezione di immagini e scritte, si alternano senza una reale soluzione di continuità alle parti recitate. L'allestimento, infatti, pur avvalendosi dell'indubbia professionalità dei quattro interpreti, manca di unità e testimonia di un'incertezza nel percorso artistico della compagnia catalana. Desiderosa di misurarsi con il palcoscenico tradizionale, la Fura contamina quello che avrebbe potuto essere un suggestivo lavoro da camera – alcune invenzioni visive e la forza dei versi di Garcia Lorca inclinavano verso questa opzione – con l'utilizzo, poco convinto oltre che poco convincente, di quei linguaggi che ne hanno disegnato l'identità nel corso degli anni, insinuando in tal modo nello spettatore la sensazione di aver assistito a un mancato grande spettacolo. *Laura Bevione*

LE MARTYRE DE SAINT SEBASTIEN, di Gabriele D'Annunzio. Musica di Claude Debussy. Adattamento drammaturgico di Alberto Bertoglio e Luigi Iannotta. Regia di Luigi Iannotta. Scene e costumi di Isabella Costerman. Luci di Massimo Mennuni. Con Lorenzo Volpi Lutteri, Francesco Guidi, Elena Ferrari, Nicole Vignola, Pia Lanciotti, Angelo Burini (pianoforte), Elisa Ghezzi (flauto), Romilda Colombo (soprano). Prod. Teatro del Vittoriale, Gardone - Théâtre des Italiens, Parigi. Al Teatro del Vittoriale

È difficile resuscitare oggi il teatro di Gabriele D'Annunzio. Con tutta l'ammirazione che può destare la sua attività d'intellettuale aperto alle nuove tendenze europee e le qualità della scrittura, il suo teatro (come buona parte della sua produzione) appare molto legato al suo tempo o, quantomeno, a forme d'espressione la cui pura e semplice riproposizione oggi pare ardua. Servono o grandi mezzi o una chiave inedita, che apra il testo a nuove letture. Per questo l'adattamento del *Martyre* (scritto da D'Annunzio in francese nel 1911) curato da Bertoglio-

lannotta lascia qualche perplessità: il lavoro non riesce a imboccare né una via né l'altra, malgrado l'impegno e la qualità delle interpreti femminili. Paolo Bosisio, che dirige la stagione estiva del Vittoriale, l'ha voluto come spettacolo d'apertura. È un segno di rinnovate ambizioni e, forse, di un ritrovato ruolo: chi, se non il Vittoriale, deve contribuire a valorizzare, ammesso che sia possibile, l'opera del Vate? C'è sicuramente, in questa operazione, una non comune conoscenza dell'ambiente intellettuale e mondano parigino in cui è maturata l'opera. E c'è anche l'idea di condividere questa conoscenza con il pubblico, "mettendo in cornice" l'originale con il pretesto di una recita privata del *Martyre*, alla vigilia del debutto. Il lungo sottotitolo dello spettacolo parla infatti di una «recita straordinaria offerta da Ida Rubinstein e Claude Debussy al poeta Gabriele D'Annunzio nel salotto parigino di Léon Bakst». Il motivo mondano, che illumina un ambiente, ha il suo fascino. E i versi scelti del *Martyre* illustrano i temi dannunziani dell'esaltazione dell'eroismo e della bellezza, la sensualità, il compiacimento estetizzante per il gesto perfetto, la grande passione, i toni lirici alti e concitati. Ma il problema è che i due filoni - la "cornice" e il dramma - tolgono, per così dire, ciascuno qualcosa all'altro, impedendo di andare a fondo. *Pier Giorgio Nosari*

POLLICINO NEL FAR-WEST, di e con Daniele Debernardi. Prod. Teatrino dell'Erba Matta. Festival Alba di Teatro per Ragazzi, Alba Adriatica (Te).

Daniele Debernardi è, tra gli artisti di figura italiani, uno di quelli meglio dotati dal punto di vista istrionico. Non basta infatti essere buoni interpreti, per domare una piazza gremita di persone, affrontare *vis à vis* il pubblico secondo le modalità interattive dello spettacolo d'animazione per bambini, fronteggiare gli inconvenienti che si presentano quando la folla è tanta e preme sul palcoscenico. Bisogna essere veri istrioni, e Debernardi ha presenza scenica, irt-

na, spirito e senso della situazione. In più ha voglia di divertirsi e riesce a trasmetterla: *Pollicino nel Far-West* - che il Festival Alba, una delle tante e frequentate rassegne che Il Lanciavichio organizza durante l'estate, ha offerto in anteprima - è una divagazione tra fiabe e cow-boys, con un occhio a Tex Willer e uno ad Alan Ford, uno ai fumetti e l'altro ai cartoni animati, ai loro tempi e meccanismi comici. Qualcosa di obsoleto, se si ragiona in termini di immaginario infantile odierno. Ma che "arriva" in platea.

Giova al risultato una buona costruzione dei pupazzi, l'animazione disinvolta fino a dieci figure alla volta, l'alternanza tra recitazione e animazione, la predisposizione di un pubblico caldo e accogliente. Tanto che, alla fine, questo perdona le sbavature di una scrittura ancora imperfetta, con rallentamenti, sbandamenti e pause nella seconda parte dello spettacolo, che va ancora definita. *Pier Giorgio Nosari*

POLVERE DI STELLE, di Bernardino Zapponi e Maurizio Micheli. Regia di Marco Mattolini. Scene di Alessandro Chiffi. Costumi di Silvia Morucci. Coreografie di Toni Ventura. Direzione musicale di Lucio Gregoretti. Luci di Franco Nuzzo. Con Maurizio Micheli, Benedicte Boccoli, Elio Veller, Claudio Angellini, Antonio Cascio, Marco Casazza, Daniela Terreri, Guido Silver, Francesco Magali, Matteo Micheli, Mauro Borghi. Corpo di ballo: Raffaella Bodoni, Stefania Bove, Chiara Gizzi, Francesca Leonardi, Monica Schietroma, Gabriella Rubino. Prod. Apas, Roma. Festival della Versiliana.

Una compagnia d'avanspettacolo, i cui artisti, scontenti, capricciosi e malandati, affrontano un quotidiano *tête à tête* con la fame e col bisogno sulla scia di un capocomico, pronto a umiliarsi senza ritegno per un ingaggio anche modesto, e della soubrette sua compagna, altrettanto pronta a lasciarlo quando all'orizzonte si profilano un entusiasmante amore d'oltreoceano. E naturalmente, in questa vita errabonda di teatranti, tante valigie che, allineate, sovrapposte o affastel-

late, vanno disegnando di volta in volta le scene di uno spettacolo, il ponte di una nave o l'abbandono di un malinconico caffè. È *Polvere di stelle* che alla Versiliana di Marina di Pietrasanta si è cimentato, a distanza di anni, col temibile cast del film interpretato da Alberto Sordi, Monica Vitti, Wanda Osiris e Carlo Dapporto. Una sfida non piccola, legata al precedente cinematografico dal comune denominatore del teatro, là soltanto narrato e qui direttamente agito, ma anche dal nome di Bernardino Zapponi, che figurava allora tra gli autori della sceneggiatura e che oggi firma il testo insieme a Maurizio Micheli. E soprattutto una scommessa vinta, grazie alla regia agilissima e brillante di Marco Mattolini, capace di unire la spontaneità, non di rado un po' greve, dell'avanspettacolo e la *verve* scintillante di un'esatta e misurata eleganza. Dove gli interpreti tutti, raccolti intorno a un poliedrico Maurizio Micheli e a una spumeggiante Benedicte Boccoli, finiscono per conquistare la simpatia dello spettatore più diffidente e serio, regalando al pubblico una serata di intelligente e godibilissima brillantezza. E sul palcoscenico, con le traversie di questi guitti, scorre sommessa la realtà di un'Italia impegnata a districarsi dalle strettoie della guerra, ma anche solarmente pronta a carezzare, con l'avvenuta liberazione, agognati traguardi di benessere o addirittura di gloria. Come accade a questi artisti, un po' cialtroni, ingenui e pronti a illudersi, che un colpo di fortuna ha inopinatamente portato nel glorioso teatro Petruzzelli di Bari, ma che la restaurata normalità fa ripiombare nell'anonimato e nelle difficoltà consuete. Così l'America e i palcoscenici di Broadway, quasi toccati con mano nell'inconsistenza effimera del sogno, già si allontanano nell'irraggiungibilità di sempre e la vita, nuovamente stenta e oscura, torna a ripiegarsi nella malinconia di un'evanescente polvere di stelle. *Antonella Melilli*

QUOVADIMUS, scritto e interpretato dalla gente di Monticchiello (Siena). Regia di Andrea Cresti. Prod. Teatro Povero di Monticchiello. A Monticchiello.

Per un'esperienza come quella di Monticchiello, del suo "teatro povero" fatto interamente dalla gente del paese (si crea il testo e si prova per mesi e si recita poi, d'estate, davanti a un pubblico ospite in piazza) trentaquattro anni sono davvero tanti. E non solo nel senso buono del termine. Il fatto è che è difficile trovare un'idea di spettacolo nuova e convincente ogni anno, muovendosi sempre più o meno su temi analoghi. Sempre si descrive lo sconcerto di una comunità umana piccola e appartata, ancora legata alla memoria del passato, nel momento in cui vede tradite e accantonate una cultura contadina autentica e un modo di vivere che il mondo contemporaneo ha distrutto. Ed ecco uno smarrimento quasi straniato, metafisico, ecco la sincerità - davvero poetica, toccante - con cui si ricordano tempi lontani, e il lavoro duro e ingrato (eppure degno di essere rimpianto) dei campi, lo scriteriato abbandono dei poderi. Su questo, poi, proietta la sua ombra la prospettiva - spesso incombente - di abbandono del paese stesso, ormai tagliato fuori dalla logica di oggi, nell'era delle metropoli e degli affari. Tutto questo si ritrova, puntualmente, anche in *Quovadimus*, tra momenti di teatralità pieni, efficaci e sconnessioni e indubbe farraginosità nella scrittura; sembra di riascoltare un discorso che quelli di Monticchiello ci hanno già fatto tante, troppe volte, e al tempo stesso è come se troppi temi, troppi argomenti, si affiancassero l'uno all'altro, senza però dar forma a un percorso unitario od organico. Spesso, la riflessione e il dibattito in scena prendono parecchio spazio, e indeboliscono la teatralità di questo nuovo autodramma (è il termine ufficiale usato da Monticchiello). Sembra, tra l'altro, di distinguere

abbastanza bene le parti che veramente sembrano espressione diretta del sentire della gente comune di Monticchiello, e quelle fin troppo intellettuali, scritte, che paiono applicate un po' a forza. L'argomento predominante è, stavolta, l'angoscia da Internet, i cambiamenti a catena della società nell'era della globalizzazione (della quale si coglie bene il potenziale di isolamento e di alienazione dell'individuo). In parallelo con il tema del viaggio, o forse della deportazione verso un futuro minaccioso e ignoto, c'è l'idea di una "nuova era" che procede spavalda. *Francesco Tei*

THE COUNTRY (LA CAMPAGNA), di Martin Crimp. Traduzione di Alessandra Serra. Regia di Franco Però. Musiche di Antonio Di Pofi. Scene di Manuel Giliberti. Luci di Tonino Liol. Con Isabel Russinova, Maurizio Donadoni, Elena Ferrari. Prod. Centro Europeo di Drammaturgia e Ars Millenia. Al Festival di Benevento

Al centro di questo *The country*, scritto da Martin Crimp, ci sono i ritmi quieti della campagna intesi come alternativa all'aggressione stressante della città, ma forse anche come fuga dalla droga a cui il protagonista aveva finito per cedere e a cui sembra essersi sottratto, ridisegnando la propria vita e quella della sua famiglia secondo parametri più costruttivi e sereni. E serena appare, infatti, nell'allestimento presentato in prima nazionale alla XXI edizione del Festival di Benevento, la profondità della notte e la penombra diffusa che avvolge l'interno in cui si svolge l'azione e che la scenografia di Manuel Giliberti inquadra entro le linee nette di una cornice, segnandolo appena con una poltrona e un tavolo illuminato dall'alto dalla luce perentoria di una lampada. Si tratta tuttavia di una pace illusoria, destinata a frangersi man mano in un susseguirsi di sospetti, provocazioni, inquietudini che vanno svelando intorno ai tre protagonisti

un tessuto ambiguo di verità taciute, di dubbi insinuanti, di scoperte bugie. Il testo, sapientemente articolato, sembra snodare su un contrappunto ideale di virgiliano idillio il quadro inquieto di un triangolo che vede, accanto a un medico incapace di sottrarsi alla schiavitù della droga, la moglie di lui, costretta a guardare in faccia il perpetrarsi, fra doppiezze e tradimenti, di una situazione che sperava mutata, e una ragazza di disinibita e perfino cinica lucidità, che recita i versi del poeta latino e al tempo stesso ne osserva l'ingannevole illusione. Si assiste a un crudo smascheramento dell'apparente serenità di una vita di campagna, che celava un tempo la dolorosa fatica degli schiavi e oggi si fa schermo di serpeggianti e quotidiane vigliaccherie. Un quarto personaggio che non comparirà mai in scena, con la persistenza insinuante di un occhio impietoso sembra guidare i tre verso il deflagrare di un'ambiguità sotterranea, che nessun chiarimento e nessun tentativo di rinnovamento potrà mai escorcizzare fino in fondo. E che la linearità scabra dell'allestimento diretto da Franco Però restituisce con dignitosa incisività come un suggello di ineludibile tormento esistenziale. *Antonella Melilli*

UN TRAM CHE SI CHIAMA DESIDERIO, di Tennessee Williams. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Lorenzo Salvetti. Scene di Massimo Marafante. Costumi di Marina Luxardo. Con Paola Quattrini, Enrico Lo Verso, Carla Ferraro, Alessandro Luci, Roberto Raciti, Cristina Caprarulo, Mara Di Maio, Simone Martini, Dario Biancone, Enrico Franchi, Diana Collepicollo. Prod. Teatro e società, Roma. Al festival della Versilliana

È difficile credere, vedendo questo *Un tram che si chiama desiderio* per la regia di Lorenzo Salvetti, che una colta signorina, cresciuta nell'atmosfera raffinata di un Sud ormai prossimo al declino, possa innamorarsi di un essere rude e volgare come Stanley Kowalsky, al punto da divi-



mente percorso da un filo di solidarietà che tuttavia non trova riscontro nello spessore di un'autenticità umana intrecciata di amori, sofferenze, entusiasmi e frustrazioni. E al contrario tutto appare sospeso sul filo di una percezione confusa e superficiale che sembra nascere da un'intrinseca debolezza dell'allestimento. Dove perfino la brutalità dello stupro si spegne in esteriorità grottesca di movimenti affannati, la cui inutilità frettolosa finisce per segnare un'imperdonabile frattura nel percorso traumatico di Blanche verso la follia. Antonella Melilli

Enrico Lo Verso e Paola Quattrini in *Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams, regia di Lorenzo Salvetti (foto: Tommaso Lepora)

dere con lui una vita dura e sopportare fatiche quotidiane e incontri grevi, al limite dell'animalesco. Ben lontano da quel giovanissimo Marlon Brando che, dopo averne vestito i panni nel 1947 su un palcoscenico di Broadway, conquistò il pubblico di tutto il mondo nella versione cinematografica diretta da Elia Kazan, è Enrico Lo Verso, che possiede un'indubbia presenza scenica, tuttavia inficiata da una sorta di apatica fissità e da una tutt'altro che lodevole dizione, a interpretare Stanley. Del resto il segno di un appiattimento, scontato e monocorde, sembra trasmettersi un po' a tutti i personaggi, a eccezione di Blanche, di cui Paola Quattrini cerca di sviscerare con sensibile duttilità la complessità nevrotica, fragile e sognante, che anela alla bellezza e si avvilisce tra alcool e menzogne, scivolando nello scontro con una realtà brutale in una quasi liberatoria follia. Ma, al di là della correttezza interpretativa degli attori, l'allestimento, peraltro tecnicamente curato e coerente, appare penosamente segnato dalla povertà di una lettura pedissequa e scontata, che immiserisce l'intrinseca ricchezza del testo. Mentre il mondo minuto, violento e vitale che fa da sfondo alla vicenda, si ammutolisce in un affresco stereotipato dove gli uomini si ubriacano, le donne si abbrutiscono e le fioraie muoiono di fame, impercettibil-

a Cervia

Nozze d'argento con i burattini

Per il 25° anniversario del festival Arrivano dal Mare! la balneare Cervia si è popolata di creature e pupazzi, Mangiafuoco e Pulcinella, demiurghi d'ombre e di luci, oggetti animati e fantastiche visioni. Un festival che non si è consentito il lusso di autocelebrarsi, sbracandosi in puro compiacimento, ma che ha regalato un'edizione ricca e fiammeggiante. Come da anni, ormai, ci ha abituati, il programma e le ospitalità si alternano fra la grande e alta tradizione del teatro di figura e l'innovazione. Si parte con il tradizionale *Pinocchio dei legni* (di Lui Angelini, Stefano Giunchi e Paola Serafini), che tutto si costruisce attorno alla materia, il legno appunto, approdando alla narrazione delle avventure del celebre protagonista con intersezioni fra burattini di ogni taglia, scatole magiche e personaggi reali. Uno spettacolo che molto insegna del mestiere e preannuncia una perla, quale *l'Excelsior* della Carlo Colla & Figli offre. È il ritorno di un mito del teatro di figura, uno spettacolo tutto giocato sulla perizia e lo splendore del *décor*, celebrazione di tre secoli e due millenni: il Duemila che mette in scena lo sguardo estatico dell'Ottocento di fronte alle meraviglie del possibile realizzate dal Novecento. Un trionfo di quel mestiere e dell'inventiva che hanno fatto e fanno grande la tradizione dei Colla. In questo quadro non poteva certo mancare il veterano Dan Bishop col *Punch&Judy Show*, Pulcinella british. A *Pinocchio*, invece, torna la compagnia fiorentina fondata da Carlo Staccioli, i Pupi di Stac, che all'aderenza alle tipologie della tradizione figurativa accompagna la modernità dello studio e dell'approccio alla pedagogia infantile. Una sterzata decisa verso sempre nuove frontiere dell'immaginario viene da *Eiland/Island* dell'olandese TamTam, attraverso cui si entra in un'isola di fuga, un mondo in divenire continuo come la sabbia su cui è creato. Non una parola, tutto è in scala minuscola. Un piccolo gioiello di rara sensibilità e poesia. Già su un piano più estremo e "adulto" poggia *Tre gemelli* di Agar, che dal crudele *Strappacuore* di Vian trae uno spettacolo cupo e inquietante, storia di una possessione amorosa fra una madre e tre figli che, per patologia d'amore sono rinchiusi in una gabbia e in essa, minuscolo mondo, danno sfogo ad una creatività tanto forte da essere, infine, liberatoria. Ivan Groznij

dossier: Tadeusz Kantor a dieci anni dalla scomparsa



«S

ONO NATO il 6 aprile 1915 in Polonia in un paesino con una piazza del mercato e qualche vicoletto squallido. Sulla piazza del mercato si innalzavano una piccola cappella con la statua d'un santo, secondo l'uso cattolico, e un pozzo attorno al quale si celebravano, al chiaro di luna,

le nozze ebraiche». Tadeusz Kantor nasce a Wielopole, voivodato di Cracovia. «Mio padre, insegnante, non è ritornato dalla guerra. Mia madre, mia sorella e io siamo andati a vivere dal fratello di mia nonna che era curato. È là che siamo stati allevati. Ecco da dove mi deriva l'immagine del presbitero. La chiesa era una specie di teatro. Si andava a Messa per assistere allo spettacolo. Per Natale si preparava in chiesa un presepe con diverse statuine, per Pasqua una grotta con quinte decorate, dove stavano in piedi dei veri pompieri con dei caschi d'oro. Io imitavo tutto questo in dimensioni ridotte».

«HO DECISO DI ESSERE PITTORE» - Dal 1934 al 1939 Kantor frequenta l'Accademia di belle arti di Cracovia, dove è allievo di Karol Frycz e amico e ammiratore di Gordon Craig. Si diploma nel 1939.

«Una tendenza comincia a dominare tutti i miei atti e mi influenza ancora oggi: l'idea della necessità di uno sviluppo continuo, di una rivoluzione permanente nell'arte, la coscienza che solo le idee estreme garantiscono il progresso... sono contro l'espressionismo perché in fondo sono espressionista».

CREDO - «Non si guarda una pièce di teatro come un quadro, per le emozioni estetiche che procura, ma la si vive concretamente. Non ho dei canoni estetici. Non mi sento legato ad un'epoca passata, anzi mi sono sconosciute e non mi interessano. Mi sento profondamente impegnato solo verso l'epoca in cui vivo e le persone che vivono con me». Nella Polonia occupata Kantor, con dei giovani tra i 18 e i 25 anni crea a Cracovia un teatro clandestino sperimentale mettendo in scena *Balladyna* di Slovacki (1942) e *Il ritorno di Ulisse* di Wyspianski (1944). Luogo di questo secondo spettacolo è il salone di un appartamento ingombro di polvere, fango, vecchie panche, casse e un cannone. Kantor affida le sue riflessioni sul teatro nello scritto *Il teatro indipendente*, dove, tra l'altro si legge: «Non si "contempla" una pièce di teatro!

Ci si assume una grossa responsabilità entrando a teatro. Non ci si può ritirare. Ci attendono delle peripezie alle quali non possiamo sfuggire».

RINUNCE - «Se rinunciamo alle scenografie tradizionali, non è per delle ragioni formali, ci sono delle ragioni più importanti. Al loro posto ci saranno le forme che esprimeranno la genesi dell'azione, il suo scorrere, la sua dinamica, i suoi conflitti, la sua crescita, il suo sviluppo, i suoi punti culminanti, che creeranno delle tensioni, impegneranno l'attore, avranno dei contatti drammatici con lui». Kantor intraprende l'attività di scenografo, che lo impegnerà per quindici anni nella realizzazione di circa cento spettacoli, tra i quali *Il Cid* di Corneille (1945), *Santa Giovanna* di Shaw (1954), *Misura per misura* di Shakespeare (1956), *Antigone* di Anouilh (1957) e *Il rinoceronte* di Ionesco (1960).

1948 La prima esposizione di arte polacca moderna dopo la Seconda guerra mondiale viene affidata a Kantor, nominato, anche, professore dell'Accademia delle belle arti di Cracovia.

UN TEATRO DELL'IMPOSSIBILE - «Il Teatro Cricot 2 non è un insieme di esperienze pittoriche trasferite sulla scena. È il tentativo di cercare una sfera di comportamento artistico libero e gratuito. Tutte le linee di demarcazione convenzionali sono soppresse». È con questi intenti programmatici che Kantor fonda nel 1955 il Teatro Cricot 2. Il nome (il contrario di *to circ*, che in polacco significa il circo) è un omaggio ad un gruppo, un caffè-teatro letterario animato da pittori, che prima della guerra agiva al di fuori delle istituzioni. Non è, però, il riconoscimento di una filiazione estetica. Il Cricot 2 è un gruppo di artisti che si ritrovano, è un'insieme di attori professionisti e non, di pittori, poeti e teorici dell'arte. E le attività del gruppo risentono, inevitabilmente, della provenienza dei suoi componenti: pittura e teatro. Luogo principale di attività e creazione del Cricot 2 è la galleria Krzystofory di Varsavia, dove viene messo in scena il primo lavoro del gruppo, *La piovera* di Stanislas Ignaz Witkiewicz, scrittore e drammaturgo, autore di testi improntati al naturalismo e al rifiuto dello psicologismo; è uno degli autori più rappresentativi del teatro polacco, messo in scena, più volte, anche da Grotowski.

«Gli imbecilli, saldamente installati ai loro posti, si servono cinicamente del prestigio dell'arte per i loro interessi personali. Per tutto quello che è nuovo hanno una frase bell'e

KANTORPENSIERO

fatta: "s'è già visto". Persuadono tutto il mondo del loro monopolio della verità e dell'arte. Modellano l'opinione di tutti sulla loro conoscenza, sul loro buon gusto, sul loro sapere sublime. Sono loro che fanno sì che l'artista - quello vero - sia malvisto, sospettato, beffato e sterminato».

IMBALLAGGIO, IMBALLAGGIO - «Avanguardia è andare al di là della forma già acquisita, non smettere di cercare, rinunciare alle posizioni raggiunte, non permettersi il raggiungimento - come si dice - di una cosiddetta pienezza, non coltivare uno stile». Alla galleria, nel '57, Kantor tiene una mostra personale e mette in scena *Circo* di Mikulski, in occasione del quale realizza il suo primo imballaggio, opere d'arte realizzate con materiali poveri (cartone, plastica...) che egli stesso definisce così: «feci il mio primo *Emballage*. Nel compiere quel primo gesto che più tardi mi divenne così familiare infilando in un povero sacchetto brandelli di carta gualcita e altre cose, dovevo essere pronto a non tornare come il Figliol prodigo alla sua casa da tempo abbandonata».

«D'altra parte mi parrebbe ingenuo limitarsi al solo attaccare l'oggetto al quadro. Mi rendo conto del fatto che, per far sì che l'oggetto esista, devo fare di lui qualche cosa, qualche cosa che non abbia niente a che vedere con la sua funzione vitale; ci vuole cioè un rituale, assurdo dal punto di vista della vita pratica, che riesca ad attirare l'oggetto nella sfera dell'arte».

1958-59 Kantor allestisce diverse mostre personali alla galleria Samlaren di Stoccolma, alla galleria Legendre di Parigi e al museo di Belle arti di Düsseldorf.

1960 Kantor partecipa alla XXX Biennale di Venezia.

TEATRO ZERO - «Io conosco questi attori, naturalmente. Conosco la loro psiche, il loro modo di comportarsi, le loro qualità, i loro difetti. Il mio ruolo nei riguardi dell'attore si limita a imporre delle situazioni che, beninteso, io creo. Queste situazioni determinano l'attore, pur lasciandolo libero di rivelare la sua individualità». Di Witkiewicz Kantor realizza *Pazzo e la monaca*. Nello stesso anno pubblica *Manifesto del teatro zero*. «Ridurre a zero nella pratica quotidiana significa negazione e distruzione. In arte può condurre al risultato inverso. Ridurre a zero, livellare, annientare fenomeni, avvenimenti, accidenti, vuol dire togliergli la pesantezza della quotidianità, permettere di trasformarli in una materia scenica libera di assumere qualsiasi forma. Diverse forme di nientificazione».

1965 A Varsavia primo happening-cricotage. Viaggio negli Usa. «Da un lato su una cassa sta una donna assolutamente immobile. Un uomo con un rotolo di nastro bianco lo avvolge attorno al corpo della donna, accuratamente, in un clima di straordinaria tensione, con molta precisione, senza

sosta, avvolge, fascia, dappertutto, membro su membro, i piedi, le gambe, le cosce, il ventre, il petto, le braccia, la testa, gli strati diventano man mano più spessi, la figura umana sparisce lentamente, alla fine non resta che la folle e inutile azione di avvolgere, imballare, avvolgere, imballare».

L'ARMADIO - «L'armadio ha giocato nel mio teatro un ruolo importante. Come al circo o in una rappresentazione surrealista, l'armadio è stato il catalizzatore di molte vicende umane, del destino dell'uomo, dei suoi misteri. La ridicola mancanza di spazio all'interno dell'armadio privava facilmente l'attore della sua dignità, del prestigio personale, della volontà, lo trasformava in un generico ammasso di materia, quasi di indumenti».

A Cracovia l'happening *Linea di divisione*. A Baden Baden, nel '66, Kantor realizza con una compagnia tedesca *L'armadio*, tratto da *Una tranquilla dimora di campagna* di Witkiewicz. A Baal l'happening *Grande imballaggio*. Due mostre personali: a Baden Baden e alla Galerie de l'université di Parigi con *Imballaggi*.



LA LETTERA - A Varsavia *La lettera*, happening-cricotage; in riva al mar Baltico *Happening panoramico sul mare*. A Varsavia *Gallinella acquatica* di Witkiewicz.

L'AVANGUARDIA POSSIBILE - «Non è l'opera-prodotto che importa, non è il suo aspetto "eterno" e immutabile - ma l'azione stessa del creare». Kantor realizza *Gallinella acquatica* di Witkiewicz al Cricot 2, *Sedia a Vela* Luka in Jugoslavia, riceve il premio europeo di pittura "Marzotto". «È solo per confondere le idee che questo teatro compie occasionalmente qualche fuga, che si risolve in nulla, in zone vietate, e tramuta le forme "viventi" in sontuosi accessori».

1969 Il Cricot 2 viene presentato in Italia, al Premio Roma.

VALORE DELL'ESISTENZA - Pubblica il *Manifesto 1970* a Varsavia. «L'opera d'arte è sempre stata illegittima. La sua esistenza gratuita ha sempre turbato gli animi. Ma molto presto si cercò di trarre profitto dall'opera d'arte. Si avanzarono delle pretese! Furono soddisfatte! Quaggiù e... nell'eternità [...] La proprietà essenziale delle attività umane sancite dalla comunità è la loro finalità. Ma assumiamoci il coraggio di dire apertamente una volta per tutte: LA FINALITÀ NON È INERENTE ALL'ATTO CREATIVO E ALL'OPERA D'ARTE».

1971 *Gallinella acquatica* al festival di Nancy e *Sedia* a Oslo.

1972 Tournée del Cricot 2 in Gran Bretagna. A Parigi, con una compagnia francese, Kantor realizza *Calzolari* di Witkiewicz.

1973 «I sistemi proposti dall'arte contemporanea superano i limiti delle istituzioni e degli asili della cultura di cui, d'altronde, non hanno più bisogno. Reclamando la capacità di manifestare la vita, avendo a loro disposizione la realtà intera, si devono situare in questa stessa realtà e da qui partire». Kantor pubblica il saggio sul *Teatro impossibile*. A Cracovia realizza *Le bellezze e i cercopitechi* di Witkiewicz. Lo spettacolo va anche a Edimburgo e, l'anno successivo, a Nancy, Parigi, Roma, Essen e Shiraz.

TEATRO DELLA MORTE - «La percezione dell'opera è una conseguenza del tutto razionale. Non credo che si possa concepire lo spettacolo esclusivamente per lo spettatore. Credo che si debba fare teatro e che la condizione dello spettatore sia del tutto naturale. Il creatore si deve impegnare personalmente a fondo e così pure lo spettatore. Se, quando si lavora in teatro, si pensa prima "C'è il testo: cosa dovrei fare con il testo per informare lo spettatore?", si commette un grossolano errore. Immediatamente cominciano tutte queste operazioni che derivano, per me, dal lavoro accademico: l'"applicazione", la "riproduzione del testo", l'"interpretazione". Credo che la "comunicazione", perché di comunicazione si tratta, soprattutto fra testo e spettatore, sia una conseguenza assoluta dell'opera d'arte. Non si può creare un'opera d'arte assolutamente isolata. L'opera d'arte ha una propria forza d'espansione, cioè il modo per assicurarsi la conquista di un pubblico, che non viene né per consumare né per divertirsi, ma, in una certa misura e sotto una certa forma, per partecipare». Con il Cricot 2 Kantor crea a Cracovia *La classe morta*. Nello stesso anno pubblica il manifesto *Il teatro della morte*.

LA CLASSE MORTA - «Mi trovo di fronte a Voi, come una volta... stavo seduto sui banchi... in classe, a scuola e dico: ho dimenticato, ma sapevo tutto, davvero sapevo tutto, ve l'assicuro, Signore e Signori...»

Inizia la lunga tournée che, sino al 1979, porterà *La classe morta* a Edimburgo, Londra, Amsterdam, Nancy, Parigi, Firenze, Milano, Zurigo, Sidney, New York, Stoccolma.

«Si vedono entrare delle creature umane - degli individui allo stato senile - che fanno corpo con dei cadaveri di bambini.

Questi fanno pensare a delle escrescenze parassitarie e ipertrofiche che sembrano in simbiosi con questi vecchi allo stato larvale, dei depositi di ricordi del periodo dell'infanzia, ormai dimenticato e respinto dall'insensibilità e dal pragmatismo che ci rendono incapaci di cogliere la vita nella sua pienezza. È il pragmatismo che annienta in noi l'immaginazione del passato».

«NON SOPPORTO LE FOLLE» - Con il Cricot 2 Kantor crea a Roma, al Palazzo delle esposizioni, il cricotage *Où sont les neiges d'antan?* A Firenze comincia a lavorare, nella chiesa di Santa Maria, a *Wielopole-Wielopole*. «Il traffico su questa autostrada divenuta ufficiale si intensifica di giorno in giorno, minacciando un'ondata di grafomania e di atti dal significato pressoché nullo... Bisogna dunque abbandonare questa autostrada al più presto; ora, non è certo facile, soprattutto nel momento culminante di un'"avanguardia generalizzata" protetta dall'autorità dell'intelletto, che protegge tanto i saggi quanto gli imbecilli».

1981-84 Tournée di *Où sont les neiges d'antan?* E di *Wielopole-Wielopole*.

1985 A Norimberga *Crepino gli artisti*.

1986 Seminario alla Scuola "Paolo Grassi" di Milano, che si conclude con il saggio *Un matrimonio*.

1987 A Milano il cricotage *Macchina dell'amore e della morte* realizzato con attori italiani.

1988 Dopo il debutto milanese inizia la sua tournée per il mondo *Qui non ci torno più*.

1989 Il ritorno. Teatro dell'amore e della morte: festival delle opere di Kantor al Palais Chaillot di Parigi.

IL PIÙ GRANDE SUCCESSO - «Avevo confuso il teatro con la ferrovia che avevo visto, la prima volta, dopo aver fatto un lungo viaggio in *braeck*. Con scatole da scarpe vuote ho costruito varie scene. Ogni scatola formava una scena diversa. Le legavo con una corda come se fossero vagoni. Poi le facevo passare attraverso un grande cartone con un'apertura (che si potrebbe dire scenica): così ottenevo dei cambiamenti di scena. A mio giudizio questo fu il mio più grande successo in teatro».

Kantor muore a Cracovia l'8 dicembre, dopo aver diretto la prova generale dello spettacolo *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*.

DIARIO 8 DICEMBRE 1990 - *Venerdì sera siamo stati a cena da Eros (uno degli attori italiani). Ci è giunta notizia che Kantor durante la serata si era sentito male. La dottoressa Korombel lo ha portato all'ospedale. La mattina alle 8.40 ci telefona Teresa e piangendo dice che Kantor è morto. Mai, scrivendo questo diario, mi è passato per la testa che avrei mai scritto una frase del genere.* (Waclaw Janicki)

A cura di Ivan Groznij Canu e Pierachille Dollini

A sin. un momento dell'happening-cricotage *La lettera*, 1967.

chłopaki wiejskie
ona złaść kuciołzu
wwozili łachki z potubo
Judasa do kościoła!
potym go topili
w studni noc sygnu.



cykl " Judasz "

Kantor e la Polonia

WIELOPOLE

l'infanzia fra Chiesa e sinagoga

Dalla sua vita, dalle macerie della storia sua, della sua famiglia e del suo popolo, l'artista polacco ha sempre estratto la materia prima delle sue opere teatrali e pittoriche

di Francesco M. Cataluccio

«**E**ccomi di nuovo in scena. Ma a dire il vero non in scena, bensì alla frontiera...», dice la voce di Tadeusz Kantor all'inizio del suo ultimo spettacolo: *Dzis sa moje urodziny* (*Oggi è il mio compleanno*, 1991-1992). Kantor considerava il teatro come la più vera delle arti, perché è situato «tra l'arte e la vita». E il suo teatro, come i suoi quadri e le sue performance era impastato di autobiografia. Ma, soprattutto, era il precipitato di un arzigogolato *patchwork*, risultato della storia e della cultura polacca degli ultimi centocinquanta anni. Dalla sua vita, dalle macerie della storia sua, della sua famiglia e del suo popolo, Kantor raccattava i pezzi che gli servivano a costruire quella nuova realtà che erano i suoi quadri e i suoi spettacoli.

Il mondo dal quale Kantor veniva era quella Polonia dove si intrecciavano, si scontravano e spesso si sovrapponevano la campagna chiusa e tradizionale e gli echi della città moderna, la cultura cattolica-slava e quella ebraica-yiddish. E lì c'era tutto un teatro da guardare e copiare: «Wielopole, la cittadina

dove nacqui il 6 aprile 1915, era una piccola, tipica cittadina della Polonia orientale, con una grande piazza del mercato e qualche povera strada. Nella piazza del mercato si ergeva una cappella sacra ai devoti cattolici e un pozzo presso il quale, soprattutto quando c'era la luna piena, si svolgevano i matrimoni ebraici. Da una parte la chiesa, la canonica e il cimitero; dall'altra: la sinagoga, le strette viuzze ebraiche e anche il cimitero, un po' diverso. Ambedue le parti vivevano in simbiosi e d'accordo. Le cerimonie cattoliche erano spettacolari: processioni, vessilli, variopinti costumi popolari... Dall'altra parte della piazza: misteriose cerimo-

nie, canzoni e preghiere fantastiche, caffettani neri, cappelli di volpe, candelabri, rabbini, grida di bambini. La cittadina, a parte la sua vita quotidiana, era tutta protesa verso l'eternità...». La descrizione di questo brulicante mondo ricorda i fantasmagorici racconti di *Le botteghe color cannella*¹, ambientati nella piccola Drohobycz, dello scrittore Bruno Schulz (1892-1942), al quale Kantor si ispirò, o le descrizioni della Polonia tra le due guerre fatte dallo scrittore tedesco Alfred Döblin, l'autore di *Berlin Alexanderplatz*². Con la Prima guerra mondiale quel mondo (anche idealizzato) va in frantumi assieme all'universo familiare di Kantor. Il padre, insegnante, alla fine della guerra non fece ritorno a casa e Tadeusz, assieme al fratello e alla madre, si stabilì da un parente che faceva il parroco. A questa vicenda attingeranno tutti gli ultimi spettacoli di Kantor che, da *Wielopole Wielopole* (1980), diventano spiccatamente autobiografici: *Niech szczena artysty* (*Crepino gli artisti*, 1985), *Nigdy tu juz nie powróce* (*Qui non ci torno più*, 1988), *Chica noc* (*La dolce notte*, 1990)³ e anche il postumo *Dzis sa moje urodziny* (*Oggi è il mio compleanno*). I soldati con la divisa austro-ungarica, le bare dei militari, il prete che torna ossessivamente diventano le pedine delle rappresentazioni di un Kantor che ha ormai raggiunto il successo e si sente libero di rappresentare se stesso e la sua storia. Dopo il ginnasio a Tarnów («Una vecchia città con una bella cattedrale gotica, monumenti e la più bella sinagoga di tutta la Polonia...»), Kantor si iscrisse, nel 1934, all'Accademia di Belle Arti di Cracovia («Uno dei maggiori costruttivisti europei, Andrzej Pronaszko, fu mio professore»). Kantor era un promettente pittore, influenzato dal simbolismo degli artisti, a cavallo tra il XIX e il XX secolo, Stanisław Wyspiański, Jacek Malczewski, Tadeusz Menhofer e dal costruttivismo polacco e europeo. Negli anni Venti e Trenta, a Cracovia, trionfavano i gruppi d'avanguardia artistica, come i Formisti («la Forma pura è l'essenza dell'arte») del poeta e pittore Tytus Czyżewski o il gruppo Zwrotnica (Lo scambio) di Tadeusz Piper, grande ammiratore della tecnologia e delle macchine. Ma si trattava di avanguardie che, anche quando erano legate alle idee marxiste, non inclinavano verso l'ottimismo (come accadde in altri paesi europei). In quegli anni, nella cultura polacca, si andava diffondendo un sentimento di una inevitabile catastrofe storica e morale. Il movimento dei Catastrofisti (che si coagulò, nel 1931, a Vilna attorno alla rivista *Zagary*) ebbe tra i suoi esponenti di spicco il futuro premio Nobel per la letteratura Czesław Miłosz.

Il momento di svolta nella vita e nell'arte di Kantor fu la Seconda guerra mondiale. Fu quel periodo a fissare la sua poetica sull'immagine della Catastrofe, sia personale che collettiva (la malattia, la morte, l'Olocausto, la guerra). Divenne un attivo membro di quel teatro clan-

Giulia, disegno di T. Kantor, 1976.

destino di Cracovia, che dava vita a una realtà scenica dove gli esperimenti estetici convivevano con il pittore che impazziva attorno: «Il tempo di guerra è un momento mistico nel quale i morti tornano e vivono in mezzo ai vivi, nel quale si rafforza l'immaginazione e diventa realtà». L'archetipo di tutti i suoi spettacoli diverrà quel *Powrót Ulissesa (Il ritorno di Ulisse, 1907)* del drammaturgo-pittore Stanislaw Wyspianski, che Kantor voleva far svolgere nella stazione ferroviaria di Cracovia. Questa esperienza fu seppellita dal lungo dopoguerra nel quale lo zdanovismo non dette altra possibilità a Kantor che quella di fare lo scenografo («Un ibrido incrocio tra la pittura e il teatro»).

Soltanto nel 1955, grazie al "disgelo" politico e culturale, ebbe la possibilità di dar vita, con un gruppo di amici, al Cricot 2 (ispirandosi al teatro dei pittori cracoviani degli anni Trenta) ed esporre pubblicamente i suoi quadri. Nel campo pittorico, Kantor passò dall'informale al trionfo dell'imballaggio. «Imballaggio, emballage», grida trionfalmente il suo sosia nell'ultimo spettacolo, alla fine di una lunga disquisizione estetica con la sua amica pittrice-rivoluzionaria Maria Jarema. Imballaggio di valige, camicie, borse e, soprattutto, ombrelli. Kantor contribuì a mandare in pezzi il clima culturale asfittico della Polonia dell'epoca di Gomulka con happening, che lasciavano già intravedere la cifra fantastica del suo teatro: come il famoso *Koncert morki (Concerto marino, 1967)* dove Kantor stava arrampicato su uno scaleo dirigendo con la bacchetta le onde e dando le spalle al bagnasciuga e a un gruppetto di dieci persone sedute sulle sdraio.

Relitti di oggetti

Nel teatro di Kantor non è mai mancato l'umorismo e l'ironia, anche nei frangenti più drammatici, affidata spesso ai due attori-gemelli Janicki, che lo accompagnarono sin dagli inizi degli anni Settanta.

Kantor è stato il geniale continuatore del pittore-fotografo-filosofo-drammaturgo Stanislaw Ignacy Witkiewicz (Witkacy). Si prenda il suo capolavoro, *Umarla klasa (La classe morta, 1975)* è ispirato al dramma in tre atti con prologo di Witkiewicz: *Tumor Mózgowicz (Tumore cerebrale, 1921)*. Ma in quella classe c'è anche un eco della prima parte del capolavoro di un altro scrittore polacco: *Ferdydurke (1939)* di Witold Gombrowicz. Kantor ha la stessa concezione del teatro⁴ di Witkiewicz: un teatro dal quale gli spettatori dovevano uscire con la sensazione di aver sognato (spesso di aver avuto un incubo), dove la realtà quotidiana

veniva stravolta e nessuno dei parametri aristotelici veniva rispettato, dove i morti tornavano baldanzosamente in scena nell'atto successivo. Ed è proprio a quest'ultimo aspetto che Kantor pensava quando sosteneva: «Anche: adesso - in scena: la fine del mondo, dopo la catastrofe, un mucchio di corpi inanimati (quanti ce ne sono già stati) e un mucchio di relitti di Oggetti, quanto è rimasto. Dopo - in base all'idea del mio teatro - i morti "si alzano tra i morti" e recitano, come se niente fosse»⁵. In più, rispetto a Witkiewicz, Kantor aveva una grande sensibilità e sintonia per la cultura ebraica (che è stata una componente fondamentale e indissolubile della cultura polacca).

La filosofia alla quale era giunto Kantor, per liberarsi dall'ossessione della Storia (che ha sempre attanagliato la Polonia) è che la Storia è un'illusione della Storia mentre la vera, e unica, realtà è la morte. Per questo chiamò il suo teatro: *teatr smierci (teatro della morte)*. Anche questo era il logico sviluppo delle teorie di Witkiewicz: il passaggio dall'irrealtà (e il libro più autobiografico e significativo dello scrittore, recentemente scomparso, Kazimierz Brandys si intitola proprio *Nierzeczywistosc, Irrealtà, 1978*) alla realtà certa della Fine. Quando Kantor morì (l'8 dicembre 1990), il critico teatrale polacco Jan Kott, l'autore del celebre *Szycie o Szekspirze (Shakespeare nostro contemporaneo, 1961)*, scrisse: «Era unico. Era lui stesso un teatro. Ho paragonato Kantor a Caronte che traghetta le anime attraverso il fiume Stige e riporta indietro i morti da tempo dimenticati. Anche se i morti tornano indietro nella forma di marionette, e Caronte ritorna dopo ogni viaggio. Ma Kantor non tornò. Si bruciò lentamente in quell'incessante ricerca del Kantor Assoluto. Fino alla fine». ■

FRANCESCO M. CATALUCCIO, studioso di cultura e teatro polacchi, è responsabile editoriale alla Paravia Bruno Mondadori Editori.

¹ B. Schulz, *Szkiepy cyrmonowe (1934)*, trad. it. di A. Vivanti Salmon: *Le botteghe color cannella*, Einaudi, Torino, 1970.

² A. Döblin, *Reise in Polen (1968)*, trad. it. di C. Vernaschi e H. Fischer: *Viaggio in Polonia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994.

³ Lo spettacolo, il risultato di un seminario internazionale tenutosi ad Avignone nell'estate del 1990, fu rappresentato soltanto quattro volte (8-11 luglio). Lo spettacolo fu però filmato e poi il testo venne pubblicato in volume (Cfr. ivi nota 5).

⁴ Le teorie teatrali di Witkiewicz si trovano espresse in: *Wsep do teorii Czystej Formy w teatrze (Introduzione alla teoria della Forma Pura in teatro; 1920)*.

⁵ T. Kantor, *O Douce Nuit. Le Classes d'Avignon (1991)*; trad. it. di P. Valduga: *Stille Nacht. I corsi di Avignone*, Ubulibri, Milano, 1991, pagg. 9-10.





tra pittura e teatro

Il costruttivista delle emozioni

Il dadaismo di Picabia e Duchamp, il surrealismo di Breton, le suggestioni di Craig con la sua Supermarionetta sono stati i punti di partenza per l'elaborazione di un linguaggio personalissimo, di una religione laica e blasfema dell'arte - Continuo il passaggio dalla bimensionalità della tela alla trimensionalità della scena nel tentativo di cogliere una dimensione "altra" della materia

di Brunella Eruli

Agli inizi degli anni '70 la scena europea cominciava a essere attraversata dai personaggi inattesi e struggenti presentati dal gruppo Cricot 2, creato e diretto da Tadeusz

Kantor. Il fatto che Kantor fosse "anche" pittore, oltre che uomo di teatro, veniva ricordato soprattutto per confermare la peculiarità del suo teatro e del suo gruppo, formato da artisti e non da attori professionisti, anche se è difficile dire se e quanto gli artisti del gruppo Cricot (Maria Stangret, Zbigniew Gostomski, Kazimierz Mikulski, Andrzej Welminski, Roman Sivulak) siano veramente riusciti a sviluppare una vita artistica indipendente dall'universo del maestro polacco. L'analogia esistente fra i temi trattati nei suoi quadri e nelle sue installazioni ed i personaggi, i materiali, i temi presentati sulla scena impediva di vedere la pittura di Kantor in modo autonomo dal suo teatro. La serie delle *Infante*

d'après Velasquez, degli anni '60, con la crinolina d'apparato trasformata in una cartella scolastica o in un fagotto da fuggiasco, sembrava prolungare temi della *Classe Morta* (realizzata nel 1975) e ne faceva trascurare l'interrogativo di fondo sulla possibilità della pittura (in quanto tecnica ed in quanto storia di un linguaggio artistico) a fissare i limiti fra realtà e illusione e quindi a riprodurre il reale, concetto sempre meno definibile e quindi sempre più inquietante.

Oggi, dopo la scomparsa di Kantor e la sofferta dissoluzione del gruppo Cricot, il suo teatro è diventato ricordo, racconto, documento, ma della sua pittura, unica testimonianza diretta della sua opera, si potranno cogliere gli elementi fortemente anticipatori di un linguaggio artistico (e non solo teatrale) contemporaneo, basato sull'ibridazione delle forme e sull'incrocio dei mezzi espressivi. Le avanguardie d'inizio secolo (Futurismo, Costruttivismo, Bauhaus, Dadaismo, Surrealismo) avevano iniziato questo processo liberando la pittura, e quindi il teatro, dalle convenzioni illusionistiche. L'uso di supporti sperimentali, l'intreccio di registri e di linguaggi diversi hanno mutato l'ideastessa di opera, non più collegata ad un'idea di compiutezza formale o concettuale; lo spettatore si trovava ad elaborare un messaggio instabile, dalle molteplici stratificazioni.

Percorsi clandestini

Avviato alla scenografia e alla pittura dal costruttivista Pronaszko, suo maestro all'Accademia d'Arte di Cracovia negli anni '30, la via artistica di Kantor ha intersecato i grandi movimenti del XX secolo dal costruttivismo, al dadaismo, all'informale, alla pop art, agli happening di Fluxus, all'arte povera, cercando sempre, in pittura come in teatro, di svelare le contraddizioni delle apparenze e delle certezze acquisite. Il dadaismo di Schwitters, di Picabia e di Duchamp, il surrealismo di

Breton, le suggestioni di Gordon Craig contro la convenzione psicologica e l'attore Übermarionette, sono stati i punti di partenza per l'elaborazione di un linguaggio personalissimo, espressione di una religione dell'arte, religione laica e blasfema. Kantor è sempre stato consapevole che la superficie del quadro poteva risultare troppo "ortodossa" per contenere un pensiero che oltrepassava le regole della struttura del dipinto; avvertendo l'aporia insita in questo suo modo di fare pittura

“ Un'attività quotidiana ripetuta all'infinito perde il suo senso pratico e diventa gesto artistico. È la teoria kantoriana. *Waclaw Janicki* ”

attraverso il teatro si domandava «Va bene per la pittura risolvere i problemi attraverso un'altra disciplina?». Questo interrogativo che esprimeva, indirettamente, un interrogativo fondamentale sull'es-

senza stessa della pittura, attraversa tutto il percorso artistico di Kantor, da lui concepito come un percorso da fuorilegge, da clandestino, da marginale. Lo sguardo dello spettatore attuale è ormai abituato all'incrocio di linguaggi, ai percorsi accidentati, ai collegamenti imprevisi tra forme e linguaggi diversi, ed in apparenza incompatibili. Il continuo passaggio di Kantor dalla pittura al teatro e viceversa, la stretta connessione fra la sua opera pittorica e teatrale e la sua scrittura, inclassificabile mescolanza di manifesto, invettiva, riflessione teorica, scrittura poetica, acquistano oggi un significato che va oltre la constatazione documentaria di un percorso culturale e artistico individuale. Il linguaggio eteroclitico usato da Kantor è il segno della sua volontà di superare lo specifico di ogni linguaggio per seguire, o forse inseguire, nel concreto del "fare" artistico, gli elementi di partite giocate sul filo dell'imprevedibile e dell'impensato. Le sue riflessioni sulla materia, sull'oggetto (e quindi sul soggetto e sull'attore, sull'attore manichino, sull'attore come materializzazione dell'ignoto assoluto, della morte) diventano cruciali oggi che il linguaggio teatrale è infestato da mirabilia tecnologiche troppo spesso fini a stesse. L'insieme della sua opera, nel suo complesso, rivela forse solo ora le implicazioni connesse al suo sentire l'arte come un atteggiamento, una forma del vivere (e dunque anche del morire) come un'avventura singolare, individuale, rischiosa e grandiosamente derisoria, vissuta fuori dai sentieri spianati dal terrorismo del consenso. Le domande inquiete sulla realtà dell'immaginario e dell'invisibile, sul modo di trasformare l'illusione, la rappresentazione in una realtà concreta sono il filo conduttore dell'intera opera di Kantor e soprattutto della sua pittura, tra il collage e l'installazione. L'ossessiva immagine della porta ricorrente nel suo teatro (non a caso il titolo della sua ultima mostra "Plus loin, rien") condensa la ricerca di una dimensione "altra", nascosta dal diaframma della materia, ostacolo e limite necessario, avvicinabile solo attraverso strategie oblique. Il passaggio continuo dalla bidimensionalità della tela ("preparata" e

stravolta da collage, accumulazioni, triturazioni materiche, estensioni ed appendici) alla tridimensionalità della scena, e viceversa, rientra in queste strategie di avvicinamento furtivo al territorio dell'ignoto e quindi del non rappresentabile. Dall'uso di queste strategie destinate consapevolmente ad essere perdenti, Kantor non si proponeva un risultato o una risposta definitivi, ma vedeva in esse la testimonianza di un'inquietudine non placata, di una attesa non rassegnata (l'immagine della sedia ricorrente nella sua opera è quel che resta dell'attesa fedele di Penelope), di uno sguardo sempre pronto a scorgere le passerelle fragili sulle quali operare la possibile riconciliazione fra illusione e realtà, fra elementi dispersi del corpo e della mente, tra linguaggi eterogenei. Il lessico pittorico di Kantor, volontariamente composito, eteroclitico, antistilistico, è una peculiare ed irripetibile mescolanza di avanguardia e di tradizione; attraverso le incursioni nella storia dell'arte, Kantor si appropria, deforma e trasforma fino a renderle irricognoscibili celebrate icone trasformate in immagini: così il *Rinoceronte* di Dürer genera il viaggiatore carico di fardelli, tante volte visto nel suo teatro, nei suoi "imballaggi", la *Lezione di anatomia* di Rembrandt è ripetuta sulle fodere, sulle imbottiture e sulle tasche di un abito, gli omaggi a Velasquez schiacciano povere bambine, emergenti dal nulla, sotto il peso delle cartelle, gli orrori della guerra di Goya generano soldati mostruosi che non finiscono mai di morire. Ai grandi maestri del passato, citati con la profonda reverenza che consente anche la derisione (basti pensare al Leonardo dell'*Ultima Cena* per la scena finale di *Wielopole-Wielopole*, alla pala dello scultore Veit Stoss a Cracovia per *Crepino gli artisti*), Kantor accosta i clichés kitsch della pittura storica polacca usando come "materiali pronti" le immagini grandiloquenti della storia nazionale, lette in un'ottica dissacrante, fustigatrice, ma anche profondamente dolente: segni da ricordare e non da rimuovere. Le ferite del passato non cicatrizzano mai completamente, sembra dire Kantor: basta poco, e il sangue o il pus tornano a colare, sempre nello stesso punto. Il tango ballato dai cardinali in *Où sont les neiges d'antan*, mentre il ghetto brucia e la tromba del giudizio si abbatte sull'umanità fragile, spaventata (il che non vuol dire innocente) torna, in questi giorni, di sconvolgente attualità. Definendosi come un costruttivista, ma delle emozioni, come un dadaista ma di quelli che strappano le lacrime, come un nihilista ma volto a liberare la realtà dal peso delle convenzioni e quindi animato da un'inconfessabile speranza di mutamento, Kantor metteva il dito sulle sue personali contraddizioni, segno di una generale condizione contemporanea. Come esaltare la vita se non mostrando la morte, come valorizzare la materia se non mostrandone la distruzione, come rivendicare i valori umani se non mostrandone il degrado (la serie dei personaggi alla Grosz, dignitosi signori colti con le dita nel

naso o con i calzoni calati), come parlare di assoluto se non dal «bordo della pattumiera»? Per destabilizzare certezze fasulle e verità a perdere, Kantor aveva scelto di parlare dall'interno di quel particolare laboratorio culturale che è stata la Polonia prima e durante Solidarnosc (il cattolicesimo e l'antisemitismo, lo stalinismo e il patriottismo) mantenendo le distanze di sicurezza da tutte le fedi. In questo procedere per opposizioni e contrasti, per rovesciamenti ironici, per allusioni segnate dallo humour nero, Kantor rivendicava la sua appartenenza alla schiera degli spiriti ribelli delle avanguardie degli anni '20 e '30: dadaismo e surrealismo sono stati suoi grandi ispiratori; da Duchamp ha appreso soprattutto l'idea che l'arte è un "atteggiamento", un modo individuale, personale di renderla reale. Gli interventi materici, i collage, i readymade, di filiazione duchampiana, aboliscono ogni differenza tra materia animata ed inanimato facendogli considerare gli attori come dei "materiali pronti". Più sorprendente può apparire l'inatteso culto di Kantor per Jacek Malczewski, pittore simbolista, cattolico e nazionalista (di cui quest'anno si è organizzata, per la prima volta una retrospettiva a Parigi). Le citazioni da Malczewski, oltre a rivendicare, sia pure con le "necessarie" distorsioni, una tradizione culturale non di regime, rinviano ad una costante riflessione sulla grandezza dell'arte e sulla sua impotenza a trasformare la realtà e a rappresentarla in tutti i suoi aspetti. Malczewski dipinge molte scene tratte dal *Vangelo*, unendo, secondo un consolidato filone culturale, la storia nazionale alla storia sacra: la Polonia martire, come Cristo tradita e crocifissa; Kantor riprende queste scene, le distorce e le profana (il Ponzio Pilato-fotografa-morte di *Wielopole*): se prende le distanze dalla martirologia

polacca è per meglio mostrare il senso "assoluto" del martirio, del patimento e dell'abbandono. *Melancholia* (1890) è il quadro che ha particolarmente influenzato il pensiero e l'opera di Kantor; esso

è più volte citato nella sua opera in modo criptico, magari solo attraverso la ricorrente immagine di una finestra aperta: il pittore è seduto davanti alla tela dalla quale scaturisce una fiumana di giovani soldati travolti dal nemico, pietosamente ed inutilmente protetti e benedetti dal cappellano militare. Questo flusso ininterrotto è risucchiato in un vortice e spinto in modo ineluttabile verso una finestra aperta sull'esterno dove si trova una

“ Come quando da giovane leggevo la biografia di Van Gogh e dicevo, un personaggio così non può esistere, è solo una finzione letteraria, invece ho frequentato uno così, un artista di questo calibro. Per cercare di riassumerlo in una frase si potrebbe dire che lì dove c'era Kantor, c'era il teatro. Che fosse un aereo, che fosse la strada dove si camminava, che fosse un caffè dove si entrava, che fosse uno spazio teatrale, lì c'era il teatro. *Waclaw Janicki* ”

donna velata che volgendo le spalle alla scena guarda lontano: la morte. Lo *spleen* dell'artista nasce dalla consapevolezza della sua impotenza di fronte alla morte, al ripetersi incessante degli orrori e delle sofferenze della storia. Lo stesso vortice ipnotizzante circonda un giovane pittore con una fantasmagoria di immagini lascive e seducenti ne *Il circolo vizioso* (1895), il movimento torna in molte composizioni teatrali di Kantor per dire l'inutilità dell'azione e l'inutile ripetizione degli stessi errori: il circolo vizioso incontra

la circolarità della pista del circo. Altrove, ne *I miei modelli dei ragazzini laceri*, in primo piano, sono seguiti da un reduce di guerra, figura ricorrente nel teatro di Kantor (*Wielopole - Wielopole* e di *Oggi è il mio compleanno*): il pastrano militare, un'espressione pensosa trasformano questo "ritorno di Ulisse" nella rassegnata accettazione della sua impossibilità. Forse il senso più forte della pittura di Kantor, al di là del suo appartenere alla storia artistica del XX secolo, è la sua testimonianza di un impegno individuale, libero da dogmi artistici o culturali. Non sarà l'ultimo paradosso di Kantor quello di poter essere considerato un artista impegnato, ora che l'impegno non è più di moda. In alcuni testi, Kantor si chiede se sia possibile il ritorno

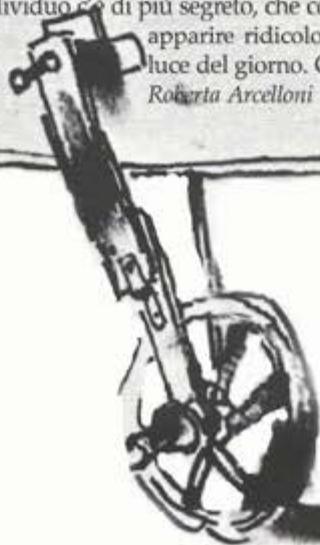
di Orfeo. Non so cosa risponderebbe oggi. Forse Orfeo potrebbe addirittura rimanere incantato dai latrati delle belve che dovrebbe acquietare, oppure potrebbe continuare a suonare nell'indifferenza generale (le belve non si curano più di dilaniare gli artisti). Forse Orfeo, con Ulisse, Kantor e vari altri viandanti dell'anima, potrebbero andarsene, come l'omino di Charlot, verso le periferie degradate delle città o verso la periferia del mondo. Senza scopi annunciati, semplicemente per stare dalla parte della vita, nonostante tutto. ■

Com'è vitale il teatro dei morti!

Renato Palazzi, *Tadeusz Kantor: la materia e l'anima*, Costa & Nolan, Milano, 2000.

Caronte ribelle all'ordinamento millenario che prevede sia a senso unico la strada per l'aldilà, Tadeusz Kantor ha instancabilmente traghettato nel nostro mondo defunti d'ogni sesso e età e li ha fatti sbarcare sulla scena. Ha poi messo in moto il doloroso motore della memoria, riaccendendo in quegli sperduti fantasmi la «folle brama di ritornare nel tempo». Ecco, ora, a dieci anni dalla scomparsa, poco dopo l'uscita di una nuova edizione aggiornata de *Il teatro della morte* (Ubulibri, Milano, 2000), uno studio approfondito della poetica teatrale kantorianiana che ci aiuta a cogliere la natura e l'origine di quella prodigiosa (e unica irripetibile) forza vitale che da quel teatro di morti è scaturita. La materia (ovvero l'oggetto, l'attore, lo spazio, il testo) e l'anima (ossia la morte e la memoria): così, per grandi temi e categorie del teatro, Renato Palazzi affronta l'universo artistico dell'ultimo fiero dadaista del secolo trascorso. Dall'*objet trouvé* recuperato dalla spazzatura, col marchio della povertà («Molto mi stava a cuore la povertà. Cercavo di trattenerla. La povertà sarebbe divenuta per lungo tempo, forse fino alla fine, il contenuto della mia arte») al "relietto", oggetto incrostato di passato e quindi capace di raccontare storie; dalla tecnica del collage trasferita con esiti innovativi sulla scena a quella dell'imballaggio, che per Kantor nascondeva qualcosa di rituale (e risponde al profondo bisogno umano di isolare, conservare, trasmettere); dall'attore *objet trouvé* e manichino al testo letterario e drammatico, imprevedibilmente definito «casa perduta a cui si ritorna», la materia del teatro kantorianiano è indagata e analizzata a fondo. Con sguardo altrettanto chirurgico il critico si addentra nell'anima di Kantor (l'«uomo nell'angolo» - come Banu definì l'artista polacco - che come il waki nel *nô* era capace di evocare i trapassati) e lo segue nelle sue emozionanti «sedute drammatiche», entra nella classe dei morti, varca la stanza della memoria e giunge infine a un funerale, cui l'interessato - è noto - non ha fatto in tempo a partecipare. Un percorso, spettacolo dopo spettacolo, sempre più scopertamente autobiografico che lo conduce a entrare in scena non più in veste di «guardiano della fortezza» che «impedisce l'accesso alla finzione» ma come «io reale». E, certo, non per narcisismo ma, se mai, per seguire l'umile imperativo di «rendere pubblico ciò che nella vita dell'individuo c'è di più segreto, che contiene in sé un valore supremo, che al "mondo" può apparire ridicolo, piccolo, una "miseria". L'arte trae quella "miseria" alla luce del giorno. Che cresca. E che governi. È questo il ruolo dell'arte».

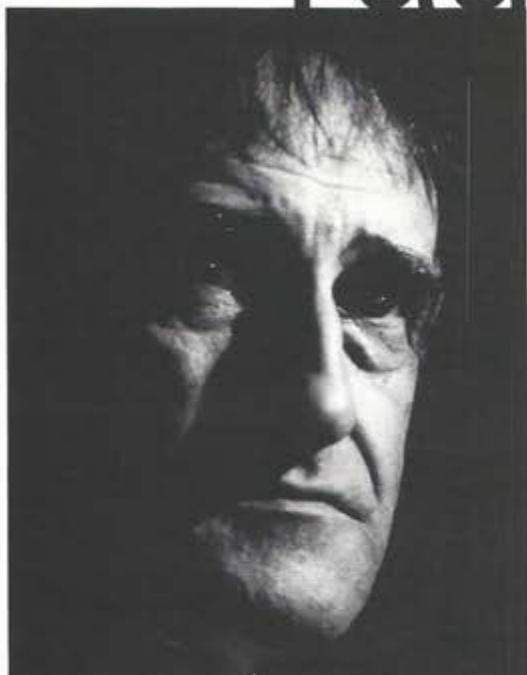
Roberta Arcelloni



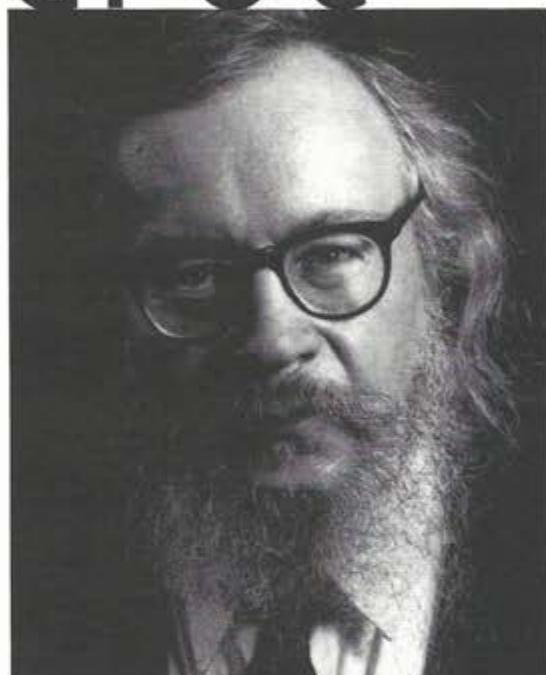
rivalità fra artisti

Tadeusz e Jerzy Grotowski

(+ Karol)



Kantor non amava il creatore del Laboratorio di Wrocław, forse perché rivendicava al suo teatro la nozione di povertà che Grotowski aveva reso celebre nel 1968 con il suo libro



di Franco Quadri

In principio stavano su due fronti diversi Tadeusz Kantor e Jerzy Grotowski, e non solo per la differenza d'età: li avvicinava Cracovia dove uno viveva e l'altro fece i suoi studi, ma il primo era originariamente concentrato sulle arti visive, mentre il secondo s'interessava al teatro di rappresentazione. Solo più tardi cominciarono ad attraversarsi la strada, perché Tadeusz, pur rimanendo l'artista di sempre, spostava il centro della propria attività sulla scena che del resto non aveva mai rinunciato ad amare, e al contrario per Jerzy il teatro agito avrebbe occupato il solo spazio di un decennio, da Opole a Wrocław, prima che il suo interesse andasse al campo parateatrale e all'incontro con lo spettatore, per farsi pura ricerca sul corpo e sulla voce. Curiosamente è allora, quando i due sono di fatto ancora più estranei e vaganti per il mondo, che si tende in qualche modo ad avvicinarli o perlomeno a tracciare raffronti giornalistici, per la perspicuità anomala delle loro figure, quali esponenti comunque di una generica avanguardia polacca. Ed è facile a questo punto che chi rivolge all'umorale Kantor una

domanda sul collega si senta rispondere col silenzio o con sprezzo, mentre al contrario il più umoristico Grotowski manifesti la sua stima per il collega e la meraviglia per venire considerato con senso di rivalità. È lui stesso, dopo la scomparsa dell'altro, a soffermarsi su quell'atteggiamento: «Kantor mi ha detestato profondamente, dappertutto: finché era vivo avevo in lui un vero propagandista, specialista per farmi conoscere alla gente, perché in qualsiasi posto arrivasse o avesse degli incontri, anche dove nessuno si ricordava più dell'esistenza di Grotowski, dichiarava che questo Grotowski era un grande pericolo, e così accendeva l'interesse per me. Un giorno a Wrocław arrivò un gruppo di americani, che erano stati prima da Kantor e sollevarono la questione su cosa pensassi su di lui come regista; quando ho detto che *La classe morta* era superba, mi hanno risposto che lui diceva di me la cosa opposta; "E allora uno di noi due si sbaglia", replicai. In verità, dopo *La classe morta*, ho davvero considerato Kantor un superbo artista». ¹ Quel «dopo *La classe morta*» coglie in effetti un risentimento dovuto alla situazione psicologica dell'artista più anziano che si era sentito per anni sot-

tovalutato e sopravanzato dai nuovi arrivati, in particolare guarda caso dal Laboratorio di Opole e soprattutto da quella sigla di "teatro povero" che riteneva un appannaggio naturale del proprio lavoro: «Abbiamo sempre scelto oggetti poveri, e abbiamo definito l'oggetto "povero". È per questo che voglio rivendicare questo termine, questa nozione di "povertà"». (Ma non contesterà l'arte povera, da lui anzi esplicitamente apprezzata). Allo stesso modo il maestro rivendicava alla *Piovra* di Witkiewicz, con cui aveva debuttato a Cracovia nel 1955 il Cricot, l'esperienza rinnovatrice dell'«avanguardia riuscita», ovvero una propria priorità nell'affermazione dell'antinaturalismo allora ritenuto impraticabile nel conformismo polacco. L'esperimento non sarebbe stato capito, ma se ne sarebbero imitati gli effetti: «E subito dopo, nel 1958-59, sarebbe incominciato a nascere il teatro sedicente d'avanguardia, fra cui anche quello di Grotowski e di Szajna, mentre molti piccoli teatri studenteschi continuavano a plagiarsi».²

In realtà se si considerano il teatro di Kantor e quello del Laboratorio di Grotowski, così lontani per i principi ispiratori e per il lavoro e la preparazione degli attori, l'unico elemento che li può accomunare è l'uso dei materiali, che anche a Opole, nonostante non si citi Duchamp, sono spesso *objets trouvés*. Ritroviamo tubi, cariole, elementi di mobilio, accanto all'uso del legno: pezzi insomma del trovarobato kantorianesimo, soggetti pure qui a un'applicazione metaforica, che valgono quindi un riconoscimento del peso dell'artista figurativo precedente alla *Classe morta*, anche se piegata ad altre necessità ambientali, per esempio in *Akropolis* di Wyspianski quella di situare il pubblico in un lager.

Ma oltre a Tad e Grot, a Cracovia viveva nei tempi evocati anche un terzo gemello a sua volta amante del teatro, per quanto portato ad affermarsi nel mondo per più gravi incombenze. A Karol Woytila, Kantor, una sera del 1979, al Palazzo romano delle Esposizioni, dedicò mental-

mente un *cricotage* memore del suo periodo degli imballaggi, ma allusivo al Vaticano: rubando un verso a François Villon s'intitolava *Ou sont les neiges d'antan?* e, accanto a un prete in nero, a una sposa in bianco e a Maria Stangret in tenuta da kapò nazista, vedeva comparire a un tratto pure una coppia birichina di cardinali in rosso porpora che ballavano avvinghiati un tango furioso. Ma sul Papa coi rimpianti da teatrante, il regista si sarebbe sbilanciato solo per dire che da giovane in Polonia faceva solo un teatro di parola, molto diverso dal suo... ■

¹ Franco Quadri, *Jerzy Grotowski. Uno sguardo dal Workcenter*, in *Il Patalogo 17*, pag.111, Ubulibri, Milano, 1994.

² Franco Quadri, *Il teatro degli anni settanta: invenzione di un teatro diverso*, Colloquio con Tadeusz Kantor, pag.19, Einaudi, Torino, 1984.

Per saperne di più

Tadeusz Kantor, *Il Teatro della morte*. Materiali raccolti e presentati da Denis Bablet, nuova edizione aggiornata, Ubulibri, Milano, 2000.

Renato Palazzi, *Tadeusz Kantor: la materia e l'anima*, Costa & Nolan, Milano, 2000.

Maurizio Buscarino, *Kantor, il circo della morte*, Edizioni delle Arti grafiche Friulane, 1997.

Diario: memoria di vita quotidiana al Cricot 2. Atti del seminario con Waclaw e Leslaw Janicki e Ludmila Ryba, a cura di Roberto Tessari, tenuto a Reggio Emilia il 20-21 giugno 1997, organizzato dalla Corte Ospitale, in *1 anno di progetto di centro interdisciplinare*, La Corte Ospitale, 1997.

Tadeusz Kantor, *Entretiens, préface de Brunella Eruli (Le sceau de Kantor)*, Éditions Carré, Paris, 1996.

Au bout du fil: de | pupi siciliani à Tadeusz Kantor | All'estremità del filo: dai pupi siciliani a Tadeusz Kantor, sous la direction de / a cura di Roberto Ando, Antonio Pasqualino, Janne Vibaek, Museo internazionale delle marionette, Palermo, 1993. (Catalogo della mostra: Parigi, Istituto italiano di cultura, 1993).

Tadeusz Kantor, *Stille Nacht: i corsi di Avignone*, Ubulibri, Milano, 1991.

Tadeusz Kantor, *La mia opera, il mio viaggio: commento intimo*, introduzione di Gillo Dorfles, Federico Motta Editore, Milano, 1991.

Tadeusz Kantor, *opere dal 1956 al 1990*, Roma, 12 giugno-20 luglio. Prefazione di Jaroslaw Mikolajewski, Spicchi dell'est, galleria d'arte, Roma, 1990.

Tadeusz Kantor, *Lezioni milanesi. Quaderni della Scuola di Arte Drammatica "Paolo Grassi"*, Ubulibri, Milano, 1988.

Cricot 2: immagini di un teatro. Fotografie di Romano Martinis, citazioni e disegni di Tadeusz Kantor, introduzione di Edo Bellingeri, Le parole gelate, Roma, 1986.

Kantor: protagonismo registico e spazio memoriale, a cura di Lido Gedda, Liberoscambio, Firenze, 1984.

Tadeusz Kantor, *Wielopole-Wielopole*, Ubulibri, Milano, 1981.

Le opere di Tadeusz Kantor. Pittori di Cricot 2. Maria Jerzema, Maria Stangret, Zbigniew Gostomski, Kazimierz Mikulski, Andrzej Welminski, Roman Siwulak, Milano, Palazzo Reale, maggio 1979.





il tempo delle prove

La stanza dell'immaginazione

di Sisto Dalla Palma

Kantor è stato da sempre critico appassionato e talvolta severo delle teorie e delle pratiche del Teatro Laboratorio. La sua formazione veniva, lo si sa, da un'altra parte. Aveva ascendenze che lo portavano, semmai, dentro la cultura del Teatro Studio di Mejerchol'd, dentro le intuizioni, i lampeggiamenti, le tecniche e la sensibilità figura-

tiva del Teatro Studio, tanto lontani dal precipitato antropologico e formale in cui si è condensato il lavoro di Grotowski, un uomo di teatro che gli era vicino nella storia geo-politica della Polonia, ma assolutamente distante nell'approccio alla esperienza della scena. Questo approccio, nel caso di Kantor, si sostanzava di ragioni artistiche e poetiche molto rigorose e chiare nella loro formulazione, così da non dar spazio a equivoci e a fraintendimenti che potevano portare in direzioni estranee al teatro, in un territorio dove si possono sperimentare complesse alchimie nella conoscenza e nella trasformazione del sé, ma che lasciavano Kantor assolutamente sospettoso in ordine a esiti antropologici nuovi e magari sconcertan-

ti. La tensione artistica in Kantor originava in altri luoghi e forme: in quell'intimità del sé, in quell'orizzonte della memoria, che egli non ha mai voluto mettere a repentaglio attraverso quei riti di confrontazione con l'altro, di ricognizione delle strutture arcaiche dell'affettività e della conoscenza lontani dalle istanze della soggettività creatrice. La coalescenza dell'individuo nel gruppo, l'esperienza della catabasi come discesa dell'attore nell'interiorità più profonda del sé, attraverso procedure di denudamento, di liberazione dalle forme e dai condizionamenti della cultura storicamente data, e l'esperienza di restituzione e trasformazione del sé attraverso uno strenuo lavoro di formalizzazione: tutto ciò era estraneo a Kantor. Da questo punto di vista egli è stato sino in fondo e sino all'ultimo dentro il teatro, anche se egli ha collocato la scena sul margine estremo delle convenzioni, dove ha vissuto profondamente la dialettica tra avanguardia e istituzioni, tra invenzione creatrice da una parte e sedimentazione delle forme entro i grandi giacimenti della drammaturgia moderna dall'altra.

Occorre riconoscere che i suoi tracciati creativi si sono sviluppati in una condizione limite, rispetto al portato della tradizione e delle varie pratiche delle avanguardie. Essi postulavano con chiarezza un *ubi consistam*

Preparare uno spettacolo significava per Kantor ricercare le vie per dare corpo nello spazio scenico al proprio complesso e doloroso vissuto fantastico

A pag. 33, un giovane Kantor al lavoro; a pag. 37, Kantor e Grotowski ritratti da Maurizio Buscarino; in questa pagina, una scena di *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* (foto: Krzysztof Szpil).

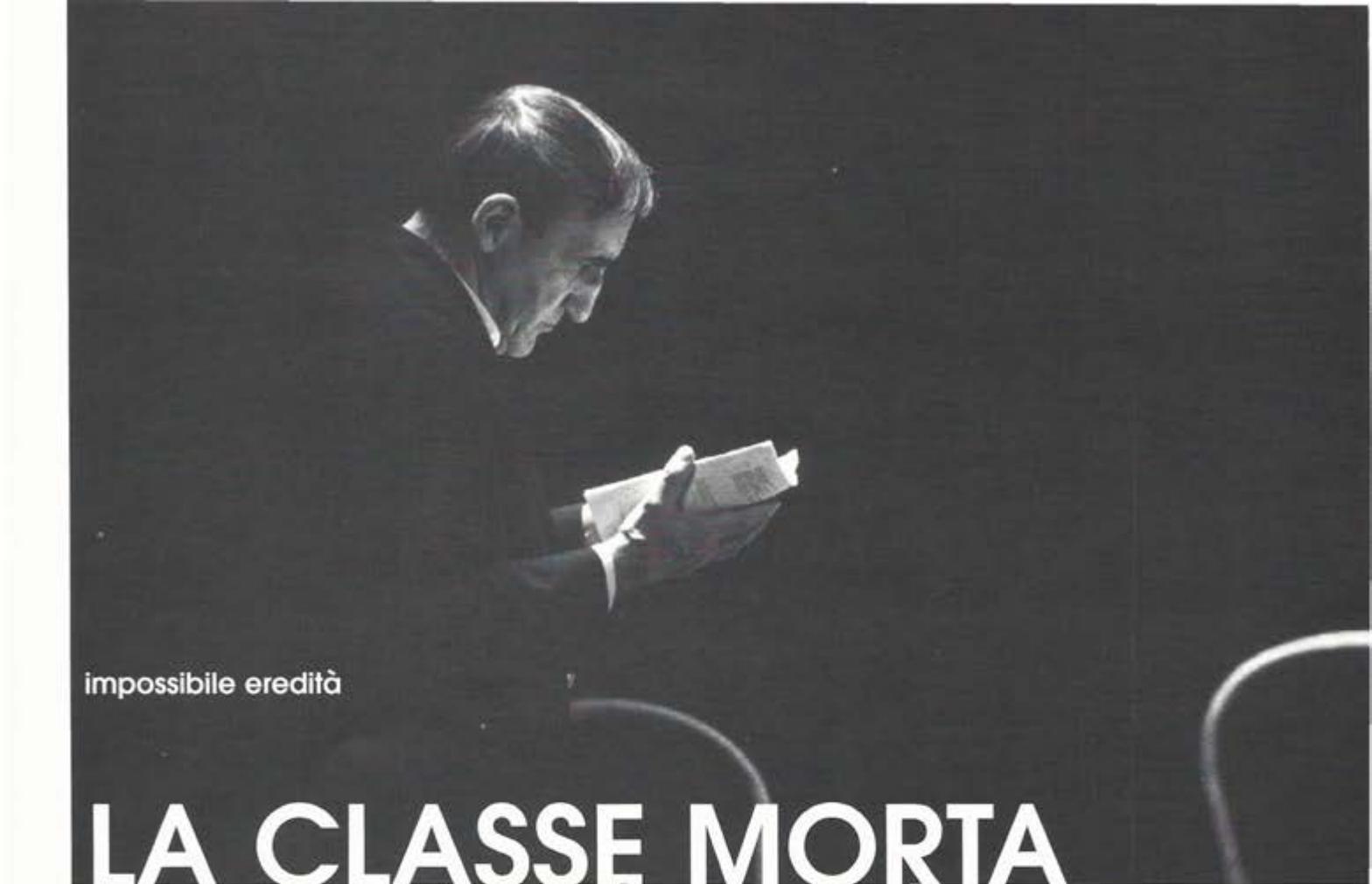
“ La prova comincia, gli attori risentono un po', a livello di concentrazione, della lunga pausa e sono un po' sotto tono. Kantor ferma la prova ed in polacco e con tono duro cita Stanislavskij, dicendo che gli attori possono rendere credibile una situazione di tristezza e solitudine solo se creano prima dentro se stessi la tristezza e la solitudine; certo gli attori usano la finzione e non si chiede loro di essere realmente tristi e soli, ma vuole che con maggiore concentrazione gli attori ascoltino e trasmettano sensazioni. La prova ricomincia nel silenzio più assoluto, la tensione di quel discorso duro ma preciso, ha innalzato il livello di tensione della sala; le indicazioni hanno avuto esito positivo. Il maestro è soddisfatto, si gira sorridendo e rivolgendosi alle persone che lo circondano esclama sollevando le spalle: «Alors ça signifie que Stanislavskij avait raison!» (dal diario di Pedro Sarubbi delle prove di *Macchina dell'amore e della morte*, 1987) ”

attorno al quale si è sviluppato il suo pensiero teatrale. Questo *ubi consistam* era dato da quello che ripetutamente egli ha definito come «lo spazio della mia immaginazione»: spazio interno, del tutto mentale, carico di risonanze affettive, di emozioni e di immagini, di ricordi e di *rêveries*, ma che egli da vero artista figurativo, oltre che regista, si è sempre rappresentato appunto come uno spazio, cioè come un luogo carico di immagini, a forte condensazione di significati che nello spazio scenico vero e proprio doveva avere una sorta di correlativo oggettivo, quale proiezione di un complesso e doloroso vissuto fantastico. Il tempo della prova non è stato mai altro che l'espressione di questo procedimento volto a rendere chiaro nello spazio esterno, cioè in scena, ciò che geneticamente veniva emergendo nello spazio mentale. Questa chiarificazione del continente sommerso nella stanza della immaginazione, avveniva attraverso la mediazione degli attori, assunti come super-marionette, cioè come figure che, al di fuori degli schemi sospetti predisposti da false pedagogie teatrali, si rendevano disponibili a incarnare le immagini da lui via via proposte nel corso delle prove. In questo senso il tempo della prova è stato il tempo dell'avvicinamento progressivo alle risultanze finali dello spettacolo, il modo di raccordare immagini, sogni, fantasie alla scena, saggiandone la resistenza, la durata, la congruenza coi nuclei originari del vissuto fantastico. La rappresentazione, o seduta drammatica diventava il punto d'incontro tra la memoria soggettiva e le risposte che attraverso la ricerca e l'interpretazione gli attori davano alle sue provocazioni, alle sfide, alla continua messa in stato di all'erta della sensibilità del gruppo rispetto ai temi via via suggeriti. Mai come in questo caso possiamo dire che l'attore ha avuto, attraverso questa delega conferitagli da Kantor, una funzione di rappresentante delle figure parcellizzate dell'io del regista, che attraverso lo spettacolo venivano a trovare una conciliazione e una sintesi conclusiva.

L'itinerario della prova non è stato, come nel caso del Teatro Laboratorio, il percorso sviluppato dentro i territori del sé nel gruppo, a rendere manifeste relazioni multiple, a disciplinare in uno strenuo rituale ripetitivo l'emergere delle emozioni vissute dal soggetto in un *ensemble*, ma la espressione del vissuto, del fantasticato e del rammemorato di Kantor, che veniva consegnando agli attori le proprie immagini poetiche per tentarne, non tanto una duplicazione, ma una sorta di restituzione. Il tempo della prova, accompagnata e sostenuta da appunti, schizzi, pagine di diario, scritture creative, è stato il tempo della trasformazione delle intuizioni poetiche che venivano definendosi attraverso un dialogo serrato con se stesso e poi con gli attori a cui poneva dei temi, delle prime elaborazioni delle figure immaginate per la rappresentazione. Da questo punto di vista non c'è dubbio che all'origine e alla fine di questa rappresentazione c'è tutto e solo Kantor, la sua capacità di sintesi, all'interno della quale riportava le invenzioni che gli attori davano delle sue indicazioni. Di qui viene quell'affascinante rituale di controllo e di elaborazione dei fantasmi della morte con cui egli si è confrontato con coraggio estremo, con una sfida appassionata, nel corso di una intera esistenza. Il teatro di Kantor è stato questo calvario volto a scandire in stazioni successive il *tremendum* e il *fasci-nans* di un mondo affettivo e poetico vissuto nella sua inquietante sacralità. Ogni volta che egli ha parlato della scena, ne ha parlato nei termini di uno spazio transizionale, di un luogo protetto dove elaborare e redimere gli orrori del male che affioravano nello spazio dell'immaginazione. Di qui viene l'idea del doppio, presente nel teatro di Kantor, l'immagine dell'altro (e dell'Altro) che afferra drammaticamente l'io, lo coinvolge incessantemente, come nella *Classe Morta*, in una sorta di danza macabra, ossessiva, inarrestabile. Compito degli attori era di assicurare la possibilità di questo rito, di gesti ripetuti nel tempo per controllare il ritorno del rimosso, il tormentante riaffiorare dal fondo della memoria di quei fantasmi dell'infanzia contro cui si esercita, come un assassino, l'io adulto. In questo caso il teatro poteva e doveva essere, come nelle sue parole, il guado segreto attraverso il quale creature di un altro mondo arrivano sino a noi per rivelarsi e riscattarsi. L'ultima prova riguardava proprio la questione della memorabilità del tempo vissuto e della sua ricapitolazione: in una parola del passaggio all'altra riva. Riguardava, in un testamento

“ Diario 13 giugno 1979
...continuiamo a perfezionare le scene, sebbene il metodo che Kantor sta adoperando complichisi più che risolvere. Ma lui lavora così da sempre e possono stupirsi o sorprendersi solo coloro che lo conoscono da poco. Sta creando i singoli personaggi separatamente; non li congiunge in un'unità. *Waclaw Janicki* ”

diventato drammatico, il tentativo estremo per abbattere il muro tra l'infanzia e l'etermità. ■



impossibile eredità

LA CLASSE MORTA

non fa scuola

Kantor durante le prove di *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* (foto: Shin - Tokyo).

di Renato Palazzi

Pur avendo reputato gli spettacoli di Kantor esperienze fondamentali nella mia vita di uomo e di spettatore, pur avendo pensato, nel momento della sua morte, che con lui oscuramente finisse qualunque possibilità di cercare altri approcci al teatro – e forse in fondo pur pensandolo tuttora – è con un certo sollievo che constato la quasi assoluta mancanza di discepoli o continuatori che ritengano o pretendano di proseguire lungo strade che egli ha tracciato. A tal punto profonda è la traccia delle sue intuizioni creative, a tal punto unica, irripetibile è la complessità del suo universo artistico che persino la più vaga intenzione di riprenderne o imitarne anche solo una parte non può che apparire, più che assurda o irriguardosa, totalmente e definitivamente impraticabile.

Amara e dolorosa, ma forse sostanzialmente inevitabile è stata la diaspora del Cricot 2 dopo la scomparsa del suo fondatore. Nonostante l'ambigua aspirazione di Kantor che le

sue opere potessero sopravvivergli e perpetuarsi nel tempo come brani del teatro nò, *La classe morta*, *Wielopole-Wielopole* e gli altri spettacoli che hanno marchiato la sensibilità di una generazione, venuto a mancare il dispotico ideatore, diventavano contenitori vuoti impossibili da rappresentare. E ciò, non perché gli attori non fossero in grado di riallestirli anche senza la sua guida, ma perché si tratta di costruzioni sceniche basate per loro natura su una prospettiva totalmente soggettiva, arbitraria, egocentrica, in cui la convenzione drammaturgica cede il passo a un convulso vorticare di visioni, memorie, ossessioni prettamente e ineluttabilmente personali, da null'altro legate se non dall'io severo e silenzioso di quel loro evocatore seduto su un lato della scena. Sciolto il nodo della sua presenza fisica, si riducevano a frammenti suggestivi ma privi di un vero significato. Ci si poteva augurare che anni di lavoro a contatto con una personalità così incisiva non fossero passati senza lasciare un segno, che almeno da parte di qualcuno degli attori si verificasse l'opportunità

di partire da una simile turbolenta impronta per poi svilupparne un qualche

La poetica teatrale di Kantor è così strettamente legata al suo visionario ed egocentrico universo mentale da non favorire la nascita di discepoli



tipo di linguaggio autonomo, di ricerca artistica che procedesse su una propria linea pur tenendo conto del passato. Ma ciò era ovviamente pressoché impossibile, perché Kantor non ha lasciato ad allievi e collaboratori, per quanto stretti, un metodo, uno stile che potesse in qualche modo prescindere da lui e dal suo orizzonte mentale.

Forma e contenuto inestricabili

Nel teatro di Kantor, forma e contenuto – o piuttosto quel groviglio di contenuti emotivi che strenuamente rifiutano di assumere una forma stabilmente definita – sono inestricabili, è inconcepibile provare ad applicare anche sommariamente l'una senza fare immediatamente riferimento anche agli altri. Se tutto ciò tragicamente frena i seguaci dell'artista di Cracovia, in fondo a lui affini per i tratti di storia convissuta e per le comuni radici pittoriche, figuriamoci quanto può risultare proibitivo per chi il suo lavoro lo ha magari ammirato ma soltanto seguito dall'esterno. Kantor, a suo modo, ha inciso sulla coscienza della gente di teatro, è stato visto come un punto di riferimento "morale" oltre che creativo, un personaggio splendidamente estraneo e misterioso, non fosse che per quei suoi traffici con la morte. Però la sua poetica teatrale è stata nel complesso poco conosciuta, e tanto meno si è prestata a influenzare adepti o imitatori. Qualcuno, forse, avrà anche avuto la tentazione di citare banchi di scuola e vegliardi a un passo dalla tomba: ma le sottili geografie interiori del paesaggio kantoriano, per certe fortunate circostanze, hanno in sé i naturali antidoti a qualunque intento di banalizzazione.

Ogni regista è il prodotto di una propria storia personale, ma le invenzioni di Kantor - che regista propriamente non è, ma una figura di demiurgo assai più difficile da inquadrare - affondano le radici in un retroterra tanto denso e complesso che sganciate da esso perdono peso e spessore. Due guerre mondiali, gli esordi teatrali nel pieno dell'occupazione nazista, coi primi spettacoli allestiti di nascosto in abitazioni private, e poi il lungo attraversamento di una serie di movimenti avanguardistici, l'astrattismo, l'informale, l'happening, gli echi del *nouveau réalisme*, le suggestioni dell'arte povera italiana, da ciascuno traendo qualche stimolo, a

“ Durante l'ultimo spettacolo ha ripetuto fino alla noia che doveva fare testamento. "Devo sistemare tutta questa cosa. Non conosci un bravo avvocato?". Abbiamo convocato l'avvocato e doveva scrivere il testamento, e tutti eravamo convinti che un testamento esisteva. Non ha scritto nessun testamento ed ha girato per un anno con una cartella con sopra scritto *Faccenda testamento*. E non l'ha scritto, ha fatto di tutto per non farlo. Era un problema che non voleva risolvere. Che non andava risolto. Significava accettare la morte. *Ludmila Ryba*

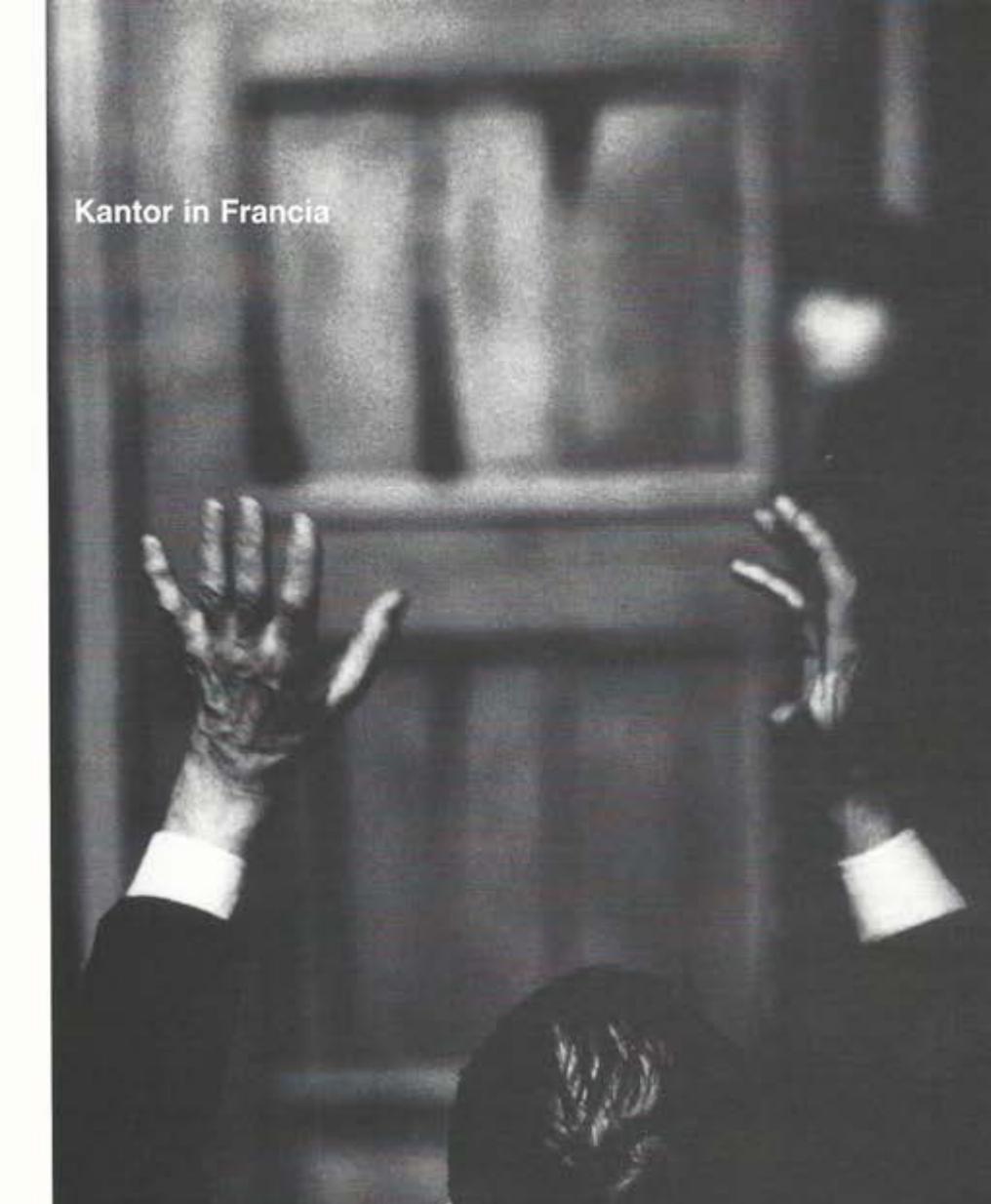
”

ciascuno imponendo "correzioni" e imprevedibili adattamenti personali. E tutti questi apporti mai realmente superati nel passare dall'uno all'altro, ma accumulati in sorprendenti sintesi, custoditi in un bagaglio che conserva fianco a fianco antiche scoperte e nuove folgoranti intuizioni. Nessun aspetto del linguaggio scenico di Kantor è improvvisato o fine a se stesso, ogni elemento è il risultato di un labirintico viaggio attraverso splendori e catastrofi del Novecento. Così i suoi oggetti invadenti e "poveri" di legno sconnesso o metallo ruginoso - oggetti precariamente salvati dall'estrema distruzione, sospesi «fra l'immondezzaio e l'eternità» - hanno un risalto struggente che risale ai giorni del Teatro Clandestino, alla percezione di una realtà devastata dalla guerra che proietta i suoi detriti nelle astratte strutture formali dell'opera d'arte.

Azzerare l'interpretazione

Così il suo paesaggio di morti vaganti e attori paragonati a cadaveri o manichini è l'esito di un processo che inizia dai tempi del Teatro Zero, dei vecchi furibondi tentativi di azzerare le convenzioni rappresentative e annullare qualunque traccia di "interpretazione". Riprendere singole espressioni di un così fitto intreccio di tensioni in assenza della totalità che li sottende sarebbe un atto puramente velleitario, un mero e pretenzioso calco estetico. Ovviamente, non si nega che vi siano personalità del teatro dotate di estro e forza visionaria più o meno direttamente assimilabili a quelle di Kantor. Nekrosius, ad esempio, è immerso in una sfera onirica e in un febbrile confronto con la materia che a loro modo lo avvicinano a un certo clima del Cricot 2: ma egli lavora soprattutto a scavare le pieghe del testo, e i suoi oggetti hanno valenze allusive del tutto estranee al creatore della *Classe morta*. Nella generazione più giovane, Laszlo Hudi col gruppo ungherese Mozgo Haz sembra adottare procedimenti di scomposizione

drammaturgica e negazione dell'identità del personaggio - sguardi fissi, corpi nudi come usciti dalla fossa, spezzoni di battute ridistribuiti alla rinfusa fra gli attori - che forse richiamano fasi dell'esperienza kantoriana. L'importante è che spunti di tal genere restino sotterranei, trasversali, perché non appena assumono veste più esplicita diventano ingombranti, ed escludono l'opportunità di dare vita a sviluppi originali. ■



Kantor in Francia

IL CULTO di san Tadeusz

La possibile eredità dell'artista polacco è stata "confiscata" da istituzioni culturali e critici che hanno imposto un visione riduttrice e spesso ingannatrice della sua opera

di Marie Vayssière

“ Ogni uomo è
due uomini e il
più vero è l'altro ”
Jorge Louis Borges

Dieci anni fa moriva Tadeusz Kantor. In Francia, da anni, la sua opera teatrale e, in minor misura, la sua opera pittorica sono note. Che sapere ci resta realmente, oggi, del suo teatro? Si può parlare di influenza, lasciti o forse, addirittura, di successione? Per rispondere a queste domande, non posso proporre altro che un viaggio singolare, una lettura del tutto personale, un po' clandestina, sulla portata dell'opera teatrale di Tadeusz Kantor in Francia. Mi sembra tuttavia prudente precisare che questo scritto non può essere accademico. Da un lato non sono una teorica dell'opera di Kantor, dall'altro per rendere conto di ciò che fu riunito sotto il nome di

Kantor bisognerebbe, come suggeriva Marcel Proust, poter descrivere (e non ne sono in grado): «un mondo senza lasciare da parte quei misteri che hanno probabilmente una spiegazione soltanto in altri mondi e il cui presentimento è ciò che ci turba di più nella vita e nell'arte». Senza dubbio parzialmente e in modo maldestro, desidero qui semplicemente riferire le mie impressioni su quella che mi sembra essere, attualmente, l'"eredità kantoriana" in Francia.

Nel campo artistico francese, ciò che si recluta meglio, ciò che è più facile a formare, è il guardiano del tempio. Prendete un artista, togliete tutto ciò che ne fa un

Kantor in Cripino gli
artisti (foto: Maurizio
Buscarino).

organismo vivente - e se l'artista è morto tanto di guadagnato - mummificatelo, decretatelo oggetto di culto e, detto fatto, avrete il vostro tempio e, con un po' di fortuna, ne diventerete il portinaio. Dieci anni fa, Kantor moriva l'ultimo giorno di prove del suo ultimo spettacolo, *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*. Poco tempo dopo, sulla stampa francese, comparivano diversi articoli che deploravano la presentazione di questo spettacolo e che accusavano gli attori del Cricot 2 (di cui facevo parte) di tradire l'opera del loro maestro. Ora si sa che gli attori del Cricot 2 decisero di rispettare per un tempo, il tempo del lutto, l'appuntamento con un'opera in cui si negoziavano in maniera estremamente premonitrice i difficili rapporti dell'arte con la vita e con la morte, allora tanto pressante.

L'artista o il filosofo, scriveva Gilles Deleuze, hanno spesso una salute fragile, un organismo debole, un equilibrio instabile. Ma non è tuttavia la morte a spezzarli, è piuttosto l'eccesso di vita che hanno visto, provato, pensato. Una vita troppo grande per loro. Sono gli organismi che muoiono, non la vita. Non c'è opera che non indichi una via d'uscita alla vita, che non tracci un cammino... «Nell'arte, la vita si esprime attraverso l'assenza di vita», ha sempre detto Kantor. Nel suo teatro non si poteva economizzare questa tensione, che lui portava all'estremo dell'intreccio fra morte e vita... fino all'imminenza di ciò che, nel suo ultimo spettacolo rimasto incompiuto, non si traduceva nemmeno più negli aggettivi qualificativi vivo o morto, ma che era al cuore stesso della rappresentazione. Ciò che lì aveva luogo, questa presenza-assenza di Kantor, lungi dal diventare una morte attesa che termina la sua corsa nella rappresentazione, la trasgrediva, per spalancare un territorio dove per la prima volta senza di lui dovevamo stare in piedi, noi attori e spettatori vivi, come sentinelle di fronte a un periplo futuro che non avesse ancora un linguaggio. Una tale presentazione, quella dell'opera incompiuta e mostrata in quanto tale, non era per nulla un inganno, e si poteva accordare agli attori del Cricot 2 una certa consapevolezza di quello che facevano, e più precisamente quella di assumere attraverso e malgrado la morte di Kantor non l'eredità, ma la questione aperta di quel gesto artistico («il segno è vicino» diceva, venuta la sua fine, lo Zarathustra di Nietzsche), di quel pensiero che lui aveva fatto lavorare tutta la vita, in tutta la sua opera e, quindi, nel cuore stesso dell'ultimo

cantiere.

Attraverso la stampa, venne imposta una visione asfissiante, riduttrice e ingannatrice che vietava di sentire tutta la complessità e tutta la bellezza di ciò che questa teatralità metteva in gioco fino in fondo, ovvero fino alla forza sorprendente di liberazione, di apertura al nuovo di quest'ultima opera che dovremmo, non avendola capita all'epoca, ripensare oggi. All'analisi di ciò che dipendeva essenzialmente, come ho detto prima, da un'opera di difamazione, ritorna di colpo un'altra questione, quella dello statuto dell'esperto e, per di più, dell'esperto di quella forma d'arte non tesaurizzabile che è il teatro.

Cerimonie alla memoria

Cosa ne è in Francia dell'opera di Kantor? Come vive? Cosa resta del Teatro della Morte? Ci sono esperienze, scambi, riconoscimenti? Dove e come si creano ponti e legami? I guardiani del tempio si riconoscono da ciò che decretano e da ciò che deplorano... ma non fanno niente, soprattutto non fanno accadere niente e men che meno la vita. Da parte mia sono convinta che la conoscenza dell'opera di Kantor dopo la sua morte, in Francia, abbia patito di questa polemica riferita prima e, dunque, di questa lettura limitata della sua ultima creazione. Il pubblico è stato colpito dal processo che si faceva agli attori e si è purtroppo ritirato in un esilio di certezze, quelle dell'esperto d'arte che, sotto forma di istruzioni per l'uso, si è sentito in dovere di dare delle leggi a un'opera che, invece, non autorizzava e non autorizza tuttora alcun tipo di "sequestro sotto garanzia".

Detto così, rapidamente, Kantor in Francia oggi significa: 1) Un'istituzione culturale: sostenuta dal Ministero della Cultura, che organizza regolarmente cerimonie-culto alla memoria di Kantor (in cui tutto è molto nero e molto serio e in cui nessuno fa la benché minima domanda... come a dire che nulla vi accade dal punto di vista della vita).

L'atteggiamento "ingessato" di questa istituzione riguardo all'opera di Kantor è incomprensibile se si pensa alle manifestazioni di grande valore che organizza peraltro sul lavoro di altri artisti. 2) Un discorso: la stessa istituzione insiste a ignorare l'ultima opera di Kantor. Invece, è praticamente impossibile non avere visto "l'indispensabile" video dell'ultimo stage diretto da Kantor, organiz-

Macchina di annientamento, realizzata per il pazzo e la monaca di Witkiewicz.



zato nel luglio '90 dall'istituzione in questione. Video che bisogna credere sia la sola traccia accessibile per un'eventuale riflessione sull'opera del Maestro (gli straordinari film di Denis Bablet, Andrzej Sapija o di Krzysztof Miklaszewski sono, ad esempio, ignorati...) 3) Delle eccedenze: l'esperto d'arte (perché in Francia ne abbiamo uno, intendo dire un esperto dell'opera di Kantor...) prepara la propria ascesa e si garantisce la posterità, e persino la prosperità, alla benché minima occasione di celebrazione dell'artista defunto, per mezzo di colloqui, articoli e libri, se possibile con il sostegno dell'istituzione già menzionata. Questo atteggiamento restrittivo tipicamente francese è quantomeno increscioso. Ciò che dovrebbe passare davanti a tutto è l'apertura all'opera di Kantor, che deve essere pensata come un elemento appartenente alla vita e che può essere in sé uno scambio (o, perché no, un tradimento, Kantor rivendicava quest'ultimo come necessario a ogni creazione). In un certo modo, non bisogna persistere più in questa forma di confisca che non smette di occupare il terreno, in un'eterna e povera drammaturgia della fine. Ciò richiede senza dubbio un altro atteggiamento nei confronti dell'opera, meno celebrazioni per una maggiore immersione nella vita.

Ben venga tuttavia ciò che è stato fatto da altri, in questi ultimi anni. Ben venga l'iniziativa dell'Istituto Internazionale della Marionetta che ha presentato nel 1996, in occasione degli Incontri Internazionali degli Insegnamenti Artistici a Charleville-Mézières, una bellissima mostra degli oggetti del teatro di Kantor, e ha invitato gli attori del Cricot 2 a venire a parlare di quello che era stato il loro lavoro. Questa importante mostra è stata accolta anche a Toulouse, al Théâtre Garonne. In entrambi i casi ci furono letture degli scritti di Kantor e vennero organizzati incontri con il pubblico e gli studenti. Ben vengano le mostre di fotografie del lavoro di Kantor in Francia. Ci si potrebbe rammaricare per alcune di esse di una tendenza sistematica a fare uso eccessivo di una "estetica kantoriana", come se niente potesse farsi senza che tutto, ma proprio tutto, fosse «alle soglie della spazzatura» (le cornici, i supporti, le vetrine, le foto stesse, ecc...)! Certe compagnie di teatro che rivendicano direttamente l'eredità di Kantor non agiscono diversamente, donde una profusione di cappotti e di cappelli neri e sporchi, di manichini a brandelli e di croci in ogni angolo... risultati infelici di un'aderenza, di una fissazione troppo grande, di un'identificazione solidale con l'opera del Maestro. Le influenze, la trasmissione esistono, tuttavia, in altri, ma in un rapporto privo di calcolo e in un certo modo asettico: l'eredità è stata digerita, ma i suoi nodi non sono stati sciolti. Ben venga, anche se relegata in ambito accademico,

la produzione di tesi di laurea e di dottorato degli studenti di Lettere e di Teatro, tutti curiosi e ispirati dall'opera kantoriana. Ben vengano corsi e seminari in diverse facoltà. Nei programmi scolastici ci sarà quest'anno un'altra iniziativa, dovuta certamente al nostro nuovo ministro dell'Educazione Nazionale, Jack Lang: Kantor sarà argomento di studio della maturità classica, opzione teatro. Ben venga la mostra "Kantor, e dopo", in corso da ottobre a Orléans con la collaborazione, naturalmente, della Cricotéka, che è il Centro di Documentazione dell'Opera di Tadeusz Kantor. Archivio di tutto il suo lavoro, voluto e creato da Kantor stesso, la Cricotéka situata a Cracovia ha avuto la buona idea di invitare quest'anno fra le sue mura, in occasione del Festival Kantor che celebra il decimo anniversario della morte, due mostre, una di Robert Wilson, l'altra di Antoni Tapiès. Per la prima volta non si rappresenta, in questo contesto, l'interminabile messa in scena della mancanza (noi così soli senza Kantor). Si avvia una riflessione, si fa una condivisione, nelle quali emozione e sentimenti conservano assolutamente il loro posto.

La questione del dopo Kantor è un falso problema se non permette la libertà, se per interesse o pigrizia produce cattive filiazioni, se l'ossessione dell'eredità possibile o impossibile frena ogni pensiero, ogni progresso creatore e distanziatore. È una questione giusta se apre ampiamente, generosamente e senza menzogne la visibilità dell'opera fabbricando, al tempo stesso, altre domande, altri oggetti. Bisogna ritrovare nella sua totalità quel pensiero artistico che sconvolse tutti i nostri codici di percezione e che ricompose un paesaggio del visibile in un rapporto nuovo e sensibile tra l'essere, il vedere e il dire. (Traduzione di Carlotta Clerici) ■

MARIE VAYSSIÈRE incontra Tadeusz Kantor nel 1988 durante uno stage di creazione, il cricotage *Une très courte leçon*, diretto da Kantor stesso. Reciterà nei due ultimi spettacoli di Kantor e della compagnia Théâtre Cricot 2: *Qui non ci tomo più* e *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*.

Omaggio milanese a Kantor

Il Crt di Milano il 25 novembre ospiterà al Teatro dell'Arte una serata omaggio a Kantor, intitolata *Ai confini della scena*. Nell'occasione si incontreranno coloro che furono vicini all'artista polacco negli anni in cui lavorò in Italia e in particolare a Milano. Testimonianze, letture di testi, ricordi, una visione a ciclo continuo di video di spettacoli e la proiezione della scena finale di *Wielopole-Wielopole* commentata da Ludmila Ryba animeranno la manifestazione che vedrà la partecipazione di critici, studiosi e artisti, attori e tecnici italiani e francesi (Luigi Arpini, Jean Marie Barotte, Lorianò Della Rocca, Eros Doni, Marzia Loriga, Luigi Mattiazzi, Ludmila Ryba, Giovanni Battista Storti e Marie Vayssière) che lavorarono con lui dagli anni '80 ai '90. ■

ricordo di un incontro

QUI non è tornato più

Il cantore della tradizione yiddish, che si dichiara "adepto estremo" del maestro polacco, racconta di quando Kantor si entusiasmò per il canto ebraico che veniva intonato nei lager prima della morte. Anche se poi lo volle a tempo di marcia

di Moni Ovadia

Le espressioni retoriche o quelle che della retorica hanno il sapore per l'uso che ne è stato fatto e per i contesti che le hanno generate, sono portatrici di una sorta di peccato originale che le rende inutilizzabili o peggio ridicole.

Eppure talvolta solo certe frasi riescono, in sintesi, a dare conto del peso di un evento, dell'importanza di un uomo. Dieci anni fa moriva all'improvviso, all'età di 75 anni, Tadeusz Kantor genio del teatro. La sua scomparsa è stata ed è una perdita irreparabile per la cultura mondiale. Poco, pochissimo si è fatto per trasmettere la memoria di questo grande creatore del '900, ma quest'anno grazie alla "ghiotta" occasione del decennale della sua morte, è prevedibile che almeno le fonti di informazione specifiche si daranno da fare per colmare la grave lacuna. Molte saranno le disamine critiche della sua opera e molte voci autorevoli ed appassionate, con i loro scritti permetteranno a coloro che non hanno avuto la fortuna di incontrare Kantor, di cogliere qualche eco della sua opera. Sarebbe auspicabile che articoli e studi fossero accompagnati dalle foto del bergamasco Maurizio Buscarino, a mio parere le sole immagini che sappiano rinnovare nel tempo la risonanza con l'inarrivabile impatto della scena kantoriana. Quelle "someanse", (come la lingua bergamasca chiama le immagini fotografiche) emozionarono e sconvolsero lo stesso maestro polacco. Quanto a me non posso che esprimermi con il linguaggio delle emozioni e dei sentimenti innestati su una mistica laica, condizione ossimora che sola mi permette di riferirmi a un incontro che fu per me fondante di un intero cammino. Vidi *La classe morta* ventidue anni fa, in un gelido stanzone di via Ulisse Dini a Milano, spettatore di un pubblico densissimo che sembrava incombere con tutti i suoi umori sulla incredibile scena già riempita dei suoi "attori non attori" e dei suoi *objets trouvés*, oggetti troppo oggetti con l'indiscutibile autorità delle opere d'arte. Fra loro, lui, Tadeusz Kantor in persona ad incarnare se stesso, regista in scena, Cristoforo



Opera di Kantor intitolata *Edgar Wajpól, l'uomo con le valigie*, 1967/68.

Colombo con il suo uovo pronto a rivelare un continente teatrale accessibile alla vista all'ascolto e soprattutto all'interiorità, ma non colonizzabile. Quando la scena si mosse, io che mi trovavo in una condizione di disagio perfetto, ebbi il privilegio radicale di vivere un'epifania che doveva mutare il corso della mia vita.

Alcuni studiosi e critici di teatro si sono spinti ad affermare che *La classe morta* è il più grande spettacolo di tutto il '900 teatrale. Questa affermazione è evidentemente insensata come lo sono tutte le dichiarazioni perentorie, tuttavia è paradossalmente condivisibile se la si riporta ad un livello di iridescenza personale, se la si spoglia di qualsiasi pretesa di legittimità. In questo senso per me *La classe morta* è il più grande spettacolo del Novecento! *La Weltanschauung* kantorianica coniugata al clima delle sue messe in scena, ha fatto di me un adepto estremo ma libero da qualsiasi culto, appassionato eppure alieno da qualsiasi voglia di fede, allievo memore e rispettoso dell'inarrivabile maestro ma mai sottomesso al suo pur folgorante genio. La lezione più profonda che ho tratto dall'incontro con Kantor, è l'estrema libertà. Questo inimitabile maestro di Cracovia è in qualche misura un Abramo della scena teatrale; come il grande patriarca, spezza idoli e sgombra gli orizzonti tribali del palcoscenico perché vi accedano i paria e perché il teatro sia senza servi e senza padroni si che nei suoi "allestimenti" ogni essere collocato sulla scena abbia pari dignità: morti e viventi, animati ed inanimati, interpreti ed interpretati. Tadeusz Kantor sconfigge la tirannide dell'attore, della sua professione, dei suoi schemi e stereotipi ipocritamente sacerdotali e intorno a sé, regista-oggetto scenico garante e responsabile, si assiepano pittori, scultori, tagliatori di diamanti, amministratori di compagnia, critici teatrali e collaboratori esiliati dalle funzioni istituzionali, taxisti precettati e quasi-attori che non interpretano ruoli ma come manichini schulziano-biomeccanici, si prestano a portare in giro con assillo iterativo perché sia bandito il pur minimo psicologismo, una pietas della memoria insieme emozione e "personaggio".

E la libertà kantorianica non risparmia nel suo ardimento neppure la divinità per antonomasia: il testo. Interrogato da un critico sul perché amasse mettere in scena le opere di Witkiewicz, Kantor rispose in francese con un leggendario *calembour* - che non funziona nel nostro italiano il quale predilige il recitare al giocare - «*je ne joue pas Witkiewicz, je joue avec*». Finalmente! Con intuizione "talmudica" veniva così dato scacco matto ai *caraiti*: il testo, quale che esso sia, buono o cattivo, banale o sublime, non è immediatamente teatro. Il testo se grande, è grande letteratura ma non è perciò stesso grande teatro, né tantomeno sua simultanea legittimazione. Solo l'intervento del teatrante fa della letteratura teatro e, quanto più in là si spinge questa attitudine di libertà-responsabilità, tanto più il teatro conquista il proprio senso. Per questo, a mio pare-

re, oggi più che mai, il *jouer avec kantorianico* è foriero di futuro perché chiama a sé un diritto-dovere identitario.

Kantor aveva aperto la via anche per me cultore della scena-deserto, una via dove non ci sono confini, dove all'ossificazione pur seduttiva dello spazio-testo, si contrappone la parola mobile della tenda-tempo. Da allora in avanti, per oltre dieci anni, ronzai intorno agli spettacoli del *Cricot 2*, rivedendoli più e più volte, abbeverandomi senza placare la mia sete alla loro fonte fin quando non avvenne l'incontro inevitabile col senno di poi. Non riesco ad impedirmi di pensare, ancorché sprovvisto di qualsiasi evidenza, che quell'incontro fosse iscritto da qualche parte del "destino". Nel 1988 Kantor stava provando in uno spazio di Palazzo Reale a Milano, la sua opera *Qui non ci torno più* e si lambiccava su un particolare momento dello spettacolo che richiedeva il sostegno di un canto ebraico di segno forte. Io già allora passavo per lo specialista indiscusso della materia, cosicché la traduttrice Ludka Ryba, precettata anch'essa come attrice che doveva interpretare il

canto, mi chiese se potevo incontrare il maestro per sottoporgli qualche idea. L'incontro fu memorabile per il contesto e la dinamica degli eventi. La compagnia era in pausa con ancora indosso i costumi di varie fogge, ma in particolare un consistente numero di loro appariva con divise naziste metallizzate e con trucco corrispondente *ton sur ton*. Gli attori stavano nella vasta zona del vetusto edificio adibito alle prove in ordine sparso, parecchi di loro fumavano e la loro stracca *nonchalance* conferiva al paesaggio una surreale improbabilità. Kantor era nel centro dello spazio seduto ad un tavolino tondo con le immancabili tazza di caffè e sigaretta. Due sedie vuote attendevano me e Ludka. Dopo un breve saluto mi spiegò il contesto della canzone più o meno in questi termini: «In questa mia opera sento la necessità di un canto che esprima la tragedia del popolo ebraico nella *Shoà* e vorrei che lo cantasse l'attrice che impersona il personaggio di una serva da taverna di infimo rango, in polacco la chiamiamo *la strofinona* perché sta sempre ginocchioni a strofinare i pavimenti e anche perché viene frequentemente strofinata per i piaceri lubrifici degli avventori di passaggio».

Risposi con una citazione cabalistica: «Tanto più in basso una creatura sta sulla terra, tanto più in alto si trova la sua radice nei cieli». Quindi cantai *ani maami*, una melodia paraliturgica sul testo dell'atto di fede nella venuta del messia a voce dispiegata rimanendo seduto al tavolino in quel contesto di pausa prove irreali. Quel canto veniva cantato dagli ebrei ortodossi condotti al gas. Gli attori kantoriani, improbabili nazisti, uditori involontari, rimasero stupefatti, Kantor fu immediatamente colpito e quando pro-

“ Vidi *La Classe Morta* ventidue anni fa, in un gelido stanzone di via Dini a Milano e ebbi il privilegio radicale di vivere un'epifania che doveva mutare il corso della mia vita ”

posi di fargli ascoltare un secondo canto mi bloccò. Non voleva ascoltare altro, aveva ascoltato ciò che corrispondeva alle sue aspettative. Da quel giorno in poi cominciai a seguire le prove addestrando Ludka Ryba. Kantor mi accoglieva ogni volta con affetto entusiastico.

Un giorno con un po' di imbarazzo mi chiese se fosse possibile eseguire quella melodia a tempo di marcia. «Possiamo provarci» dissi ed organizzai lì nel luogo dell'allestimento una registrazione di prova con i mezzi tecnici modesti che erano disponibili. Incidemmo la sola base musicale per diverse battute e poi a titolo esemplificativo cantai un'intera strofa. La tonalità prevista per la voce di Ludka, per la mia era ai limiti dell'impossibile quindi l'interpretazione risultò particolarmente straziante. Quando Kantor ascoltò la registrazione manifestò un entusiasmo totale, protestai invano che si trattava solo di un nastro di prova, non volle sentire ragioni: era esattamente quello che sperava e decise che quel risultato precario con la mia voce forzosamente disperata, sarebbe risuonata come *leit-motiv* nel suo *grand-spectacle*: Qui non ci tomo più fra grotteschi nazisti-violinisti in marcia, paradossalmente bersagliati dalle orgogliose caccole del naso di ebrei ortodossi gemelli e la piccola folla dei personaggi kantoriani nell'atto di ri-rappresentare la sequenza delle creazioni del maestro officiante. Ricevetti così il privilegio di restituire in piccolissima misura, il grande debito di ammaestramento contratto con il maestro. Proprio in quella circostanza feci dono a Kantor di una cassetta prodotta artigianalmente con le musiche e le canzoni di *Dalla sabbia... dal tempo*, il primo spettacolo sulla *yiddishkeit* che avevo allestito con Mara Cantoni. Poche settimane dopo mi scrisse una lettera di cui ho sempre in mente alcune parole: «...ascolto il tuo nastro continuamente e ininterrottamente, la tua voce mi dà la disperazione necessaria e anche un po' di speranza...» Questa frase mi permise di capire il senso dell'incontro. ■

“ Come un Abramo della scena teatrale spezza idoli e sgombra gli orizzonti tribali del palcoscenico perché vi accedano i paria e perché il teatro sia senza servi e senza padroni e ogni essere collocato sulla scena abbia pari dignità: morti e viventi, animati ed inanimati, interpreti ed interpretati ”



Alcuni attori di Kantor ritratti da Maurizio Buscarino.

intervista al gemello Waclaw

Gli spaghetti in valigia

di Anna Ceravolo

HYSTRIO - Com'è avvenuto il vostro incontro con Kantor?

WACLAW JANICKI - Fu nel 1967. Io, Waclaw, studiavo storia dell'arte all'Università Jagellonica, mentre mio fratello, Leslaw, apprendeva gli arcani della pittura all'Accademia. A Krzysztofory, la galleria dei pittori di Grupa Krakowska, situata nelle cantine di un palazzo medievale, Tadeusz Kantor s'incontrava con persone del mondo dell'arte e parlava delle sue impressioni, per esempio di un soggiorno a Parigi, o raccontava quel che accadeva nel mondo delle avanguardie artistiche. Per noi, giovani studenti, erano degli incontri molto affascinanti. Un giorno Kantor ci propose di partecipare al suo happening *La linea di divisione*: il nostro compito sarebbe stato quello di mangiare degli spaghetti da una grossa valigia. Ci siamo messi addosso i vestiti eleganti indossati all'esame di maturità, camicia bianche e cravatta, e così acconciati abbiamo eseguito la nostra azione. Da allora siamo sempre andati agli incontri nel caffè di Krzysztofory, sedevamo al tavolino di Tadeusz. Lui già progettava di realizzare lo spettacolo *La gallinella acquatica* di Witkiewicz. Ci fece entrare nella compagnia e così cominciò l'avventura.

HY - Perché preferiva lavorare con attori non professionisti?

W. J. - Quando si parlava di quest'argomento Kantor diceva in tono scherzoso: quando lavoro con un attore professionista, mi tocca faticare il doppio, perché prima devo fargli disimparare ciò che ha appreso alla scuola d'arte drammatica e che non è buono. Di fatto, Kantor consapevolmente lavorava con tre categorie di persone: attori professionisti (e si trattava per lo più di attori provenienti da "Grotteska", un teatro di marionette), artisti (pittori o letterati) e infine la terza categoria, cioè persone pronte, trovate (nel senso di *ready made*). Quest'assortimento permetteva a Kantor di creare in scena la realtà.



HY - In quali modi, voi attori, contribuivate al processo creativo teatrale?

W. J. - L'essenza del teatro kantoriano stava nella creatività. Kantor osservava con estrema attenzione ogni movimento, ogni gesto di un attore, i suoi comportamenti, reazioni istintive. Col passar del tempo vedeva e sapeva quali comportamenti formavano in modo naturale il personaggio e quali invece gli erano estranei. Perciò il nostro contributo dipendeva dalla nostra creatività che Kantor sapeva mobilitare in maniera geniale. Egli diceva sempre: «L'attore è quel che più conta per me».

HY - Secondo lei in quali termini Kantor ha innovato il teatro della seconda parte del Novecento?

W. J. - Kantor ha innovato il teatro, perché lo concepiva come una globalità. Era cosciente del fatto che il teatro era diventato un'istituzione e l'istituzione uccide l'arte; che il teatro vuol dire spettatore e che uno spettacolo va creato in modo tale da essere universale, perché il messaggio teatrale giunga ad ogni spettatore; e infine che il teatro vuol dire scena, cioè un luogo, dove si creano immagini e azioni che possano emozionare lo

spettatore senza riserve, in modo che egli crederà nella realtà di ciò che vede e la vive. Kantor diceva di sé: «Io costruisco la commozone». Il suo genio ha contribuito alla rinascita del teatro.

HY - Kantor ha mai espresso alcuna opinione sulle sorti del suo teatro dopo di lui?

W. J. - Durante la preparazione del penultimo spettacolo *Qui non ci tomo più*, ad uno degli incontri con la compagnia, Kantor aveva parlato di uno spettacolo, in cui sarebbe stato assente. Tra i brani del mio diario che ho letto a Reggio Emilia c'è il resoconto di quell'incontro. In effetti, abbiamo recitato *Oggi è il mio compleanno* senza Kantor per quasi due anni. (Traduzione di Ludmila Ryba) ■



AVIGNONE

porta dell'Est

di Andrea Rustichelli

Se è dato tracciare una strada maestra tra le molte manifestazioni che animano l'Europa estiva e festivaliera, questa non potrebbe non passare per Avignone. Fondato da Jean Vilar nel 1947 e giunto ormai alla 54a edizione, il Festival d'Avignon, diretto da Bernard Faivre d'Arcier, quest'anno ha superato se stesso. Qualche cifra significativa (e invidiabile!), relativa agli spettacoli della sezione "in", ne dà l'idea: ben 137.000 spettatori e un budget di 50 milioni di franchi (un po' meno di 15 miliardi di lire), il 60% dei quali costituito da fondi pubblici. A inaugurare la Corte d'Onore

del Palazzo dei Papi, il palcoscenico più prestigioso e ufficiale, è stata Pina Bausch col suo *Le laveur de vitres*, cui sono seguiti la *Medea* di Jacques Lassalle e il *Lorenzaccio* di Jean-Pierre Vincent. Ma il cartellone era ben più ampio, vantando spettacoli di sicuro interesse: fra gli altri, *Triptyk* di Bartabas col suo Théâtre Equestre Zingaro, *Claudine et le théâtre* di Caubère, una trilogia cecoviana di Lacascade, un *Marat-Sade* di Lioubimov, *L'Origine rouge* di Novarina, *L'Apocalypse joyeuse* di Olivier Py, nonché *Monnaie de singes* di Galas e *Tous des Indiens* della coppia belga Platel-Sierens. Né mancava la Societas Raffaello Sanzio, che ha portato lo spettacolo *Genesi, from the museum of sleep*.

Il nostro percorso parziale fra gli spettacoli del "Festival in", in tutto una quarantina, ha attraversato l'aura estetizzante del fascinioso circo equestre di Bartabas, per entrare nella freschezza di *Tous des indiens*, simpatica, divertente pièce di Alain Platel e di Arne Sierens, in ottobre al Teatro di Roma. Fattori di un realismo che coglie la vita nel suo fluire, gli autori tessono un'abile, sottile trama drammaturgica capace di percorrere il confine tra rappresentazione e vita stessa, rendendo la spensierata desolazione di una specialissima "tribù" dei nostri giorni, accampata ai margini di una qualche metropoli. Più di undici ore (compresi i provvidenziali intervalli) dura, invece, l'ultima fatica dell'ex *terrible enfant prodige* del teatro francese, Olivier Py, estroso narcisista della scena che conferma il suo talento provocatorio. In un'atmosfera da vecchio bordello metafisico, si spande come una nuvola d'oppio *L'Apocalypse joyeuse*, allegorica epopea dilagante del tutto barocca, permeata di assoluto, i cui

personaggi muovono verso una lenta, ineluttabile deriva. Tra le scenografie mobili di legno rosso, nell'aria sulfurea che pervade la scena, la lotta del bene e del male s'intreccia nella vicenda di due fratelli attorno all'eredità lasciata dal padre, un piccolo pesce d'oro.

Dando vita a tanti stralunati caratteri (fra cui il Diavolo, del bravissimo Michel Fau), ciascuno sprofondato nella sua solitudine, l'imprevedibile mastodontica macchina teatrale approda, infine, all'assenza di scenografia, dove nel vuoto grigio del palco è rimasta solo l'ombra della morte.

Nella suggestiva cornice di una cava, la Carrière de Boulbon, assistiamo a un episodio del ciclo

Claudine et le théâtre, spettacolo monologante in due serate di Philippe Caubère. L'ormai consumato teatrante - fu attore di punta nella tribù di Ariane Mnouchkine - tiene il palco per tre ore di fila, vero e proprio atleta, plasmando dal mondo dei ricordi un'affabulazione autobiografica dal travolgente impatto. A incantare il pubblico con quel nugolo di personaggi balzati fuori da una sfolgorante immaginazione (fra gli altri De Gaulle, Mauriac e Sartre, ma anche un Papa assai tremebondo che non faticiamo a riconoscere) è il racconto della sua vocazione artistica, che dovrà emergere dall'angusto universo borghese di un'infanzia a Marsiglia. L'attore davvero proteiforme dà voce e corpo così, al teatro della sua fantasia debordante di adolescente in rivolta, entusiasmando e divertendo, riuscendo a produrre una sorta di catarsi comica che investe l'immaginario francese e francofono degli astanti.

Il programma Theorem

Ma la proposta davvero rilevante, quella che del festival incarna l'istanza di ricerca nell'apertura di scenari inediti, è stata la corposa rassegna "De la Baltique aux Balkans", dedicata ai teatri dell'Est europeo. Il programma Theorem, ovvero Théâtres de l'Est et de l'Ouest-rencontres européennes du millénaire, sostenuto dalla Comunità europea e da altri festival occidentali, ha portato e porterà anco-

"Dal Baltico ai Balcani" è il titolo dell'interessante e corposa sezione del programma dedicata al teatro dell'Est europeo con allestimenti, fra i tanti, di Hudi, Jarzyna, Stefanovski e Korsunovas - Tra gli spettacoli francofoni spiccano *Tous des Indiens* di Platel e Sierens, *L'Apocalypse joyeuse* di Py e *Claudine et le théâtre* di Caubère



ra il prossimo anno sui palchi di Avignone diverse valide realtà artistiche che avrebbero stentato a trovare una più ampia e meritata visibilità internazionale: si tratta di realizzazioni prodotte con istituzioni del luogo di origine delle compagnie protagoniste, per evitare lavori confezionati appositamente per i nostri mercati. Così, dall'Ungheria László Hudi ha portato in scena *Il giardino dei ciliegi* di Cechov e *La tragédie de l'homme* (da Madách), dalla Polonia Grzegorz Jarzyna ha realizzato uno spettacolo tratto dall'*Idiota* e uno da *Ywona principessa di Borgogna* di Gombrowicz. *Aria spinta* è invece la creazione della coreografa Lenka Flory della Repubblica ceca (in collaborazione con l'italiano Simone Sandroni), mentre dalla Bulgaria il Teatro-Laboratorio Sfumato ha presentato *La Toison noire*, su testo e regia di Margarita Mladenova e Ivan Dobchev.

L'autentico lavoro di gruppo, in grado di conciliare in modo fecondo tante esperienze diverse, è stato indubbiamente *Hotel Europa*, creazione collettiva di Bulgaria, Francia, Lettonia, Lituania, Macedonia, Polonia, Russia, Slovenia, Svezia, Jugoslavia, su drammaturgia di Goran Stefanovski. Viaggio attraverso sette stanze

In apertura una scena di *Il maestro e Margherita*, regia di Korsunovas (foto: Marc Enguerand).

di un hotel fatiscente, la pièce ambulante compie un itinerario dentro il complesso arcipelago Est, sezionando il vacillare dell'identità che ha investito le nuove realtà nazionali del dopo muro e del dopo guerra balcanica. Non poteva passare inosservata, inoltre, la presenza del Teatro Ebraico di Bucarest - con la sua faticosa sopravvivenza è simbolo del destino tragico della cultura *yiddish* (sono ormai soltanto tre su trenta gli attori ebrei) -, che ha riproposto la cruda violenza di *An die Musik*, pièce del 1974 dal fortissimo impatto, del regista britannico Pip Simmons. I protagonisti vi riproducono la logica del lager, volta alla sistematica de-umanizzazione delle sue vittime, facendola irrompere allo stato puro lontano da ogni retorica della rappresentazione. Infine, una definitiva conferma è stato l'astro nascente del teatro lituano, il regista trentenne Oskaras Korsunovas. Egli fornisce una versione scenica brillante a *Il maestro e Margherita*, plasmando uno spettacolo accattivante e ipnotico, sostenuto da una raffinata intelligenza registica che, attorno al vigore magnetico degli attori, risolve l'indomita materia del romanzo di Bulgakov in un gioco corale, esoterico e vitale, dal ritmo serratissimo.

Proprio a partire da questa rassegna avignonese, la rivista *Alternatives théâtrales*, codiretta da Georges Banu, ha dedicato un interessante numero monografico all'inquieto universo teatrale dell'Est europeo (si può consultare all'indirizzo internet: www.theatre-contemporain.net/revues/revues.htm). ■

Bernard Verley e Isabelle Huppert in una scena di *Médée*, di Euripide, regia di Jacques Lassalle (foto: Brigitte Enguerand).



a Verona

La Huppert algida Medea da cronaca nera

Per il secondo anno consecutivo l'Estate teatrale veronese ha proposto una sorta di vetrina-degustazione di spettacoli destinati poi alla scena della più blasonata rassegna d'Oltralpe, il Festival d'Avignone. Purtroppo finora, l'attrazione fatale esercitata dai titoli presentati (l'estate passata una *Tempesta* minimalista con la regia di Barberio Corsetti e il trio

Bentivoglio-Buy-Orlando e, lo scorso luglio, una super pubblicizzata *Medea* con Isabelle Huppert diretta da Lassalle) è stata delusa da messinscene ricche di patinato glamour, ma di poco altro, o da allestimenti ancora in rodaggio o forse semplicemente poco riusciti. Certo, avere a disposizione la meravigliosa cornice del teatro romano di Verona per mettere a punto uno spettacolo è un gran lusso, ma anche un peccato di *hybris* nei confronti del pubblico. Dalle note di regia di Lassalle emergono sostanzialmente tre idee-cardine, per altro di non sconvolgente innovazione: 1) che Euripide per primo mostra in scena donne alla ricerca di una propria identità, 2) che Medea non mendica la nostra compassione, ma il suo fascino raggelante ci costringe a schierarci dalla sua parte, 3) che la sua universalità senza tempo ci conduce fino a certe figure femminili del nostro secolo, madri-mostro di una quotidianità da cronaca nera, di cui Isabelle Huppert è attrice d'elezione, se non altro per i suoi formidabili trascorsi cinematografici nei film di Tavernier e Chabrol. Sulla scena, ideata da Rudy Sabounghi, il mondo di Medea e quello di Giasone sono divisi da uno specchio d'acqua (a Verona evocato solo da una distesa di orrenda plastica nera, destinata a "trasformarsi" in vera acqua solo ad Avignone): da una parte il luogo desolato dell'esilio della maga, ai margini della nuova vita che l'eroe si sta costruendo con la figlia del re di Corinto, dall'altra il palazzo del potere. Su questa scena si aggirano con aria spersa i personaggi della tragedia, in abiti moderni con qualche tocco di antico o viceversa, con le voci amplificate malamente, mentre i sottotitoli in italiano scandiscono i passaggi della truce storia di Medea che, tradita e abbandonata dal marito per il quale ha commesso atroci delitti e lasciato la sua terra, arriverà alla più terribile delle

vendette, l'infanticidio. Nessuna delle interpretazioni rimane nella memoria: né quella del coro, tutto sulle troppo esili spalle di un'unica attrice, la rediviva star della *nouvelle vague* Emmanuelle Riva, né quelle delle altre sbiadite figure di contorno dalla gestualità impacciata o inesistente, neanche sostenuta da quell'abilità tecnico-recitativa stile Comédie Française spesso presente nelle regie di Lassalle che, per quanto un po' polverosa, un suo fascino l'ha. Tale immobilismo la Huppert se lo può permettere, se non altro per la sua sempre intensa presenza scenica, ma non basta a risollevare le sorti di uno spettacolo sostanzialmente inutile, che nulla toglie o aggiunge a quanto comunemente riesce a produrre la tradizione registica europea. *Claudia Cannella*

Edimburgo

SCOZZESI

alla riscossa

di Maggie Rose

Deludono i due allestimenti di punta del festival internazionale: *Barbaric comedies*, diretto dallo spagnolo Bieito e *Hamlet* secondo Zadek - Le novità più significative arrivano dal Fringe con la drammaturgia contemporanea scozzese, dalla *Medea* della Lochhead a *The reader*, presentato dalla compagnia Borderline - Il cartellone al femminile del Traverse Theatre

Fra agosto e settembre a Edimburgo ci sono sempre quattro festival in uno: il Festival internazionale, il Fringe, il Festival del cinema e il Book fair. Situazione talmente diversificata e culturalmente ricca che persino il visitatore più energico nutre la sensazione di aver perso le cose più belle!
Da quasi cinquant'anni il Festival

internazionale di teatro, musica e danza convive con il proprio fratello minore, non senza qualche disaccordo di tanto in tanto, come la polemica che si è accesa quest'anno: il Fringe ha deciso di cominciare dieci giorni prima del Festival internazionale; ufficialmente per dare alle compagnie maggior opportunità di trovare spazi adeguati, ma, più probabilmente, per aumentare gli incassi che lo scorso anno avevano segnato qualche perdita (la sterlina molto alta, gli alberghi troppo costosi, la benzina sempre più cara sicuramente non aiutano). Soprattutto nel periodo iniziale, in cui il Fringe ha avuto l'esclusiva della piazza, l'afflusso di pubblico e l'entusiasmo della critica hanno mostrato un forte contrasto con ciò che si è visto in seguito, durante il Festival internazionale. Persino gli allestimenti che sembravano promettere di più hanno deluso. Nonostante una critica piuttosto favorevole, sono stati gli spettatori a boicottare le *Barbaric comedies* (*Le commedie barbariche*) del drammaturgo spagnolo Ramon

del Valle-Inclan (1866-1924), anche se proposte dalla prestigiosa compagnia dublinese dell'Abbey Theatre. La vicenda ha come protagonista il tiranico don Manuel Montenegro, padrone feudale in lotta con il clero, i suoi affittuari, la moglie e i figli, che alla fine conosce una sorta di redenzione: una storia, insomma, con tutti gli ingredienti di un bel melodramma ottocentesco. Purtroppo nell'adattamento di Frank McGuinness, realizzato dal regista spagnolo Calixto Bieito, nulla viene lasciato alla fantasia, con scene di violenza e stupro che si susseguono senza fine, dando la netta sensazione che sia rimasto poco di quel conflitto fra bene e male che forse avrebbe voluto presentarci del Valle-Inclan. Pure l'*Hamlet* del celebre Deutsches Schauspielhaus di Amburgo non ha convinto del tutto, anche se firmato da un regista come Peter Zadek, che negli anni '60 e '70 ci ha offerto alcuni allestimenti shakespeariani davvero innovativi. Questa volta, comunque, è sembrato che Zadek si fosse lasciato troppo influen-

zare dalla versione cinematografica di Olivier, ponendo al centro della tragedia il dilemma psicologico di «un uomo che non sa decidere». La conseguente perdita della dimensione politica è ancora più marcata nell'edizione di Zadek, che assegna sia il ruolo dell'eroe che quello di Fortebraccio

a una donna (Angela Winkler), sfalsando del tutto l'idea della feroce lotta per il potere all'interno di una società patriarcale.

Medea slava a Glasgow

Per quanto riguarda la nuova scrittura, nell'ambito del Fringe, invece, ci sono state diverse novità e la drammaturgia scozzese sembra andare a gonfie vele. Liz Lochhead, poetessa, drammaturga e traduttrice di Glasgow, figura centrale in questo *revival*, ha già dato ampie prove delle sue doti di traduttrice/adattatrice cimentandosi con classici come *Tartuffe* (1985) e *Tre Sorelle* (1999), entrambi rinvigoriti grazie alla decisione di usare come lingua lo *scots*. Quest'anno Lochhead era presente al festival con *Medea*, frutto di una collaborazione con il collettivo Theatre Babel, fondato da Graham McLaren nel '96 allo scopo di integrare nella tradizione teatrale autoctona il teatro classico. Il regista ha scelto la grande sala delle Assembly rooms, spazio generalmente adibito al cabaret e ad ospitare gli esponenti più alla moda della *stand-up comedy* - sala che, peraltro, ha registrato il tutto esaurito ogni sera. In questo incontro con Euripide, Lochhead riconosce di essersi ispirata alla situazione attuale della Scozia, non priva di problemi legati al razzismo e ai conflitti religiosi. Di conseguenza, la maggioranza dei personaggi si esprime in un *scots* moderno, simile a quello che si può sentire per le strade di Glasgow, mentre Medea si distingue per il suo linguaggio straniero con un forte accento slavo, a sottolinearne lo status di forestiera ed emarginata (anche per il fatto di essere donna). Maureen Beattie, nel ruolo della protagonista fa emergere il calore umano, talvolta velato di ironia, di questa eroina, avvicinandoci alla tragicità della sua condizione non così lontana dalla nostra.

Sempre alle Assembly rooms, *The reader* (*La lettrice*) di Bernard Schlink, presentato da Borderline, compagnia itinerante fra le più importanti della Scozia



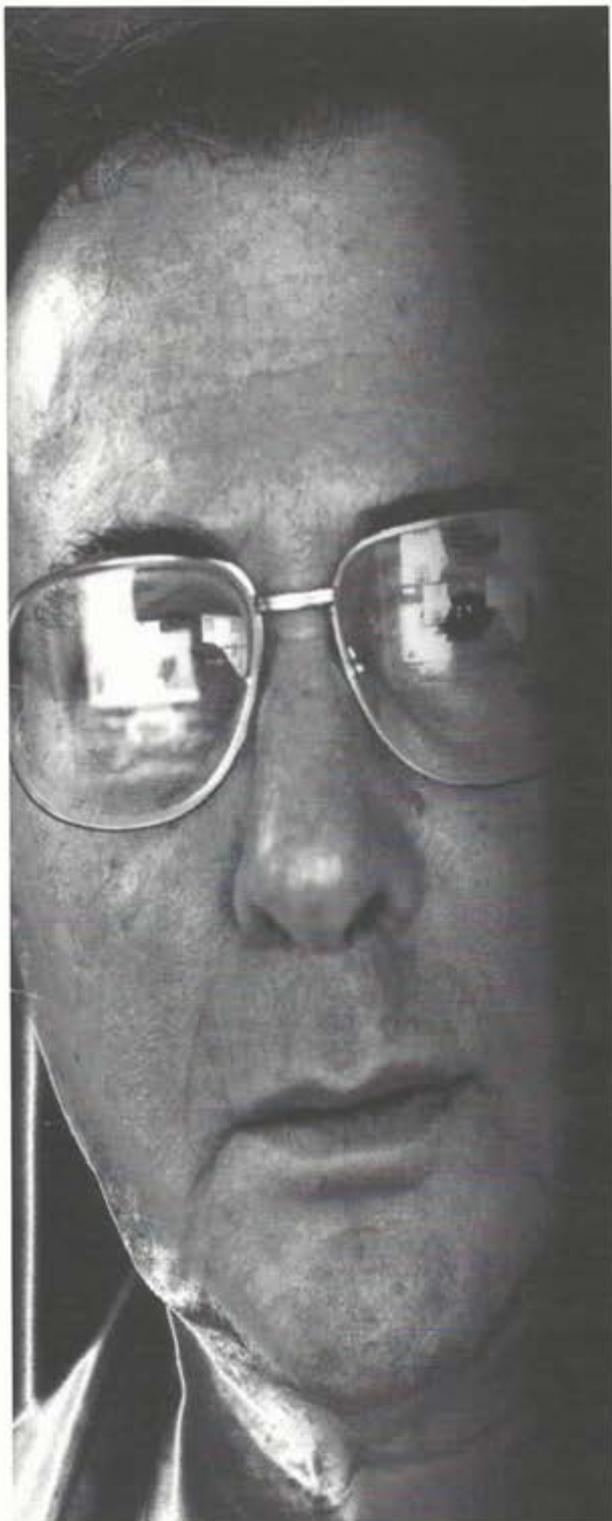
odierna. Il romanzo, un *best-seller* europeo, è stato adattato dal drammaturgo e romanziere scozzese Chris Dolan, anticipando di qualche mese la versione cinematografica di Anthony Minghella. Protagonista è Hanna Schmidt, guardia delle SS, responsabile della morte di centinaia di donne nel campo di Auschwitz. Dopo la guerra Hanna ha un rapporto di grande passione con il quindicenne Michael, il quale, anni dopo, decide di raccontare la loro storia. È soltanto durante il processo di Hanna che Michael, ormai studente in legge, scopre la verità sul passato dell'amante. Tra le altre cose comprende che lei non ha mai saputo leggere né scrivere e che ha sempre rifiutato di rivelare una verità che avrebbe costituito un'attenuante durante il processo. L'adattamento di Dolan, firmato dal regista Leslie Finlay, mostra con delicatezza il rapporto fra i due (evitando l'ovvio rischio di calcare il lato più sensazionale di un rapporto fra un adulto e un minore). Sempre presenti in scena insieme ad Hanna sono tre Michael di diverse età, ognuno con il compito di interagire con la donna e di raccontare un frammento della sua storia, presentando un diverso punto di vista sulla situazione della protagonista. In questo modo viene sollevato il problema della colpa e delle responsabilità dei carnefici nei confronti delle vittime dell'Olocausto, una questione ancora aperta, anche per una generazione che, come quella dello stesso Schlink (nato nel '44), non ha vissuto direttamente queste esperienze. Il vivo dibattito suscitato da questo lavoro fra la critica, ma anche fra il pubblico, ci fa pensare che esista ancora la necessità di un teatro come piattaforma di discussione. È comunque ancora il *Traverse*, la cosiddetta *home of new writing*, che dagli anni Settanta pone un'attenzione particolare non solo alla drammaturgia scozzese ma anche a quella europea, una tendenza destinata ora a rafforzarsi grazie alla recente attribuzione dell'incarico di *literary manager* a Katherine Mendelsohn. Fino a poco tempo fa la Mendelsohn era la respon-

sabile della programmazione del Gate Theatre di Londra, dove è stato presentato per la prima volta in lingua inglese il teatro di Giuseppe Manfredi e di Edoardo Erba. Mendelsohn ha deciso di cambiare la consueta formula dei laboratori dedicati ad autori o registi di un solo paese (l'anno scorso è stata la volta dell'Italia), proponendo invece una tematica a partire dalla quale esplorare le contaminazioni interculturali e interlinguistiche, grazie alla presenza di partecipanti di nazionalità diverse. I seminari di scrittura, invece, andranno avanti, dato che la loro efficacia è ormai comprovata. David Greig (il cui lavoro è già apparso a Sesto Fiorentino nell'ambito di Intercity e a Milano in occasione di Scotsfest), David Harrower e Chris Hannan sono solo alcuni dei nomi emersi dai passati seminari. Quest'anno, comunque, il cartellone del *Traverse* appartiene alle donne. Sue Glover (*Shetland saga*), Zinnie Harris (*Further than the furthest thing*), Abi Morgan (*Splendour*, presentato dalla compagnia londinese Paines Plough) e la romanziere Kate Atkinson (*Abandonment*). È interessante notare come questi testi mettano a confronto culture e lingue diverse: non a caso la Scozia sta per organizzare un festival per il nuovo millennio con cui celebrare gli aspetti multietnici e multiculturali di questo paese. Il testo della ventisettenne Harris è stato pluripremiato: come suggerisce già il titolo, *Più lontano della cosa più lontana* è un lavoro di ampio respiro: partendo da una vicenda realmente accaduta - nel 1961, gli abitanti di Tristan de Cuhna, un'isola britannica nell'Atlantico, sono stati sfollati in Inghilterra in seguito a un terremoto - Harris ha saputo intrecciare realtà e finzione. Marito e moglie, Mill e Bill Lavarello, e una giovane donna, Rebecca, che non hanno mai lasciato l'isola, si trovano in conflitto con la mentalità del mondo esterno, incarnata dal nipote dei Lavarello, che si vanta di aver fatto carriera fuori, e da un manager, che intende sfruttare le risorse naturali del posto. Interessante, poi, è il modo in cui i Lavarello si adeguano al

cambiamento dopo il disastro, quando, nella seconda parte della pièce, si trovano costretti a vivere in una metropoli inglese. Una volta lasciatisi alle spalle i riti dettati dai cicli naturali dell'isola, rispecchiati magistralmente anche nel loro linguaggio, sintatticamente semplice e idiosincratico, i personaggi si rivelano estremamente vulnerabili in un mondo che segue una logica completamente diversa. Particolarmente riuscite le scene stilizzate di Niki Turner, a cui fanno da complemento gli straordinari effetti di luce e gli interludi musicali di Gary Yershorn, capaci di evocare la magia dell'isola perduta. Non meno notevole il cast e in particolare l'interpretazione dell'attrice anglo-italiana Paola Dionisotti nel ruolo di Mill Lavarello, un personaggio ricco di sfaccettature: la Dionisotti ci fa conoscere il coraggio di Mill dopo l'arrivo in Inghilterra, la sua determinazione ad andare avanti, anche quando il marito si suicida, e in ultimo la sua ribellione contro il divieto del governo a fare ritorno sull'isola.

Latitanza italiana

Come sempre, purtroppo, i partecipanti italiani sono pochi; da segnalare comunque due spettacoli, entrambi in lingua inglese. Il primo è *Molly Bloom*, rappresentato da Anna Zapparoli e Mario Borciani; la Zapparoli, una Molly sensuale e vitale, accompagnata da tre musicisti, ha inframmezzato il monologo di Joyce con una serie di belle canzoni: uno spettacolo gradevole, in cui il rapporto Molly-Bloom emerge in chiave profondamente tragicomica. Al *Dynamic earth*, invece, l'equivalente scozzese del denigrato Dome londinese, Valentina Mezzacappa ha presentato *Like leaves in autumn*, un intrigante testo biografico dedicato a Dora Parker e al suo impegno anti-fascista. Il *Turin historic theatre*, del quale la Mezzacappa è fondatrice, autrice, regista e attrice, opera fra Edimburgo e Torino e si dedica specificamente a esplorare problematiche storiche. ■



Londra

Doppio Pinter

Una serata a due eventi, in inglese: un *double bill*. Si comincia con *The Room*, in assoluto il primo testo scritto da Pinter (1957), pervaso da una misurata ironia sempre un po' tragica rispetto a esistenze

marginali, che si raccontano con grande reticenza sfuggendo continuamente le risposte, il passato, i particolari di uno "ieri" più o meno scomodo che l'oggi ha soppiantato con alcuni miseri pseudo-agi a cui i personaggi sentono di doversi attaccare con tenacia. La trama, come in gran parte dell'opera dell'autore, è scarsa e forse anche poco rilevante, ciò che importa è quanto accade nel qui e ora della scena, nelle interrelazioni apparentemente casuali e incidentali che si susseguono alle spese di individui che preferirebbero, almeno a parole, un tranquillo isolamento. I coniugi Hudd, Rose e Bert, sono colti in un frammento apparentemente consuetudinario della loro vita: Rose prepara da mangiare e serve Bert che resterà in silenzio immerso nella lettura di un giornalino a fumetti. I due verranno interrotti da alcuni intrusi l'ultimo dei quali, Riley, un uomo nero, cieco, sconvolgerà la magra esistenza degli Hudd, lasciando in eredità la sua cecità a Rose. Tanto violento, repentino e inspiegabile questo finale, tanto spensierato, gioviale, sprezzante e lussuoso l'attacco di *Celebration*, il testo più recente dell'autore. Di fronte alla nuova scena, ricca di personaggi e di eleganti decorazioni da ristorante di lusso, lo spettatore assapora le battute pronto per essere nuovamente ferito. Ma qui i toni sono quelli dell'ultimo Pinter, dove le parole sono pesanti ma i personaggi hanno imparato a difendersi con una certa indifferenza e con un residuo di aggressività mascherata da modi falsamente cortesi e disinteressati. Due tavoli occupano il palcoscenico; in uno due coppie festeggiano un anniversario di matrimonio, nell'altro una coppia più giovane - Suki e Russell - porta avanti un dialogo con accenni a relazioni extraconiugali, che i due usano in modi diversi l'uno contro l'altro. Il personale del locale, il *maitre*, la *maitresse* e un giovane cameriere esuberante, fungeranno in parte da vittime per questi commensali frustrati e in urgente necessità di affascinare ed essere affascinati. Il finale vedrà il fortuito incontro fra Suki e Lambert - che festeggia il suo anniversario - amanti per caso,

quando Suki era una giovane segretaria. Piacevole l'accoppiata che gode di un cast di assoluto rilievo tra cui la veterana di testi pinteriani, Lindsay Duncan, Henry Woolf - committente e attore di *The Room* - che per l'occasione ricrea il personaggio originale del 1957, l'attore e drammaturgo Andy de la Tour, e tra gli altri Keith Allen (visto in *Trainspotting*), che sembra reggere il locale intero con la forza di una recitazione estremamente pulita e corretta. Nessuno è perfetto, e questo *double bill* così ben costruito sembra unito nel bene e nel male: se di difetto si può parlare, Pinter pare aver peccato di autorevolezza sui suoi personaggi, non lasciandoli così liberi com'è sua consuetudine. *Laura Musso Santini*

spettacoli, una mostra e un convegno a Bergen

Quando il giovane Ibsen disegnava anche i costumi

Quando nel 1851 Ibsen arrivò in nave da Christiania (Oslo) a Bergen per assumere il ruolo di drammaturgo e direttore di scena al Norske Teater, era un giovane di 23 anni che aveva scritto ben poco. Ci rimase sei anni e in quel teatro, appena fondato dal violinista Ole Bull con l'intento di inaugurare la nuova scena "norvegese", fece il suo apprendistato. Una mostra a Bergen, curata da Kari Gaarder Losnedahl, ricostruisce quel periodo, rivela la pluralità di funzioni a cui Ibsen assolveva: scrivere un nuovo testo ogni anno, comporre pezzi su commissione, occuparsi dell'allestimento, "istruire gli attori", disegnare scene e costumi. Un'esperienza di scrittura e prassi scenica che si arricchì anche di una conoscenza diretta di altre realtà teatrali, quando venne mandato in missione a Copenhagen e a Dresda per studiarne le rappresentazioni. Un viaggio di tre mesi che ebbe un impatto decisivo sulla sua formazione. La mostra dà rilievo alla fertilità di quegli

anni contro l'opinione corrente che tende invece a sottolineare l'insuccesso dei suoi primi testi teatrali. Questo sguardo retrospettivo sul giovane Ibsen avrebbe dovuto comprendere, nell'ambito del Festival teatrale della città, anche un nuovo allestimento di alcune di quelle opere che allora non piacquero (*Olaf Liljekrans*, *Madonna Inger di Ostrad*), ma si è preferito tentare di portare in scena due dei suoi testi più difficili da rappresentare: *Brand* e *Imperatore e Galileo*, trasportandoli entrambi nel nostro tempo. *Brand*, regista

Edith Roger, è stato dato in forma di concerto: un quartetto di due attrici e due attori ha dato voce ai personaggi accompagnati ciascuno da uno strumento che invadeva di aspre sonorità contemporanee la scena, appena illuminata da visioni di montagne e ghiacciai, proiettati sul fondo. Molto più impegnativa e controversa la messinscena dei dieci atti di *Imperatore e Galileo*, affidata alla giovane regista svedese Hilda Hellwig. I due tempi dell'ascesa e della caduta di Giuliano l'Apostata sono visti come un viaggio nel tempo, dalla Costantinopoli orientaleggiante dell'inizio alla corte di Antiochia dove il giovane Giuliano si è trasformato in un feroce persecutore e, circondato da soldati armati di mitra, è intervistato e ripreso da reporter televisivi. La ricerca di una conciliazione tra cristianesimo e paganesimo, il suo interrogarsi sulla fede e sulla filosofia finiscono in un faustismo nietzschiano che, rinnovandosi attraverso le epoche, arriva al nostro presente. Nelle

aule dell'università di Bergen si è svolto un Convegno internazionale su Ibsen, dedicato al rapporto tra passato e presente (*Ibsen's Century and ours*). Un'attenzione particolare è stata data proprio ai modi e alle forme della messinscena contemporanea delle sue opere in contesti culturali e politici diversi, dall'India al Giappone, dalla Cina al Venezuela, in paesi dove l'impatto di alcuni drammi (soprattutto *Casa di bambola* e *Nemico del popolo*) riesce a essere ancora molto forte. *Laura Caretti*



A pag. 56 il drammaturgo Harold Pinter; a sin. una foto di Henrik Ibsen.

novità di Bèjart

Il re Sole danza a tempo di hip hop



ENFANT-ROI, coreografia di Maurice Bèjart. Musica di Hugues le Bars e Wolfgang Amadeus Mozart. Scene di Thierry Bosquet. Costumi di Atelier Versace (moderni), Comédie française (d'epoca), Anna De Giorgi (altri). Luci di Clement Cayrol. Con Charles Ferreux, Gil Roman, Christine Blanc, Elisabeth Ros, Catherine Zuasnabar, Stéphane Bourhis, Julien Favreu, Domenico Levré. Prod. Bèjart Ballet Lausanne. Festival internazionale di danza, Genova.

Soavi barocchismi e assoli di hip hop. L'accademia e il post-moderno. Gli *arabesque* più raffinati e la più vieta ampollosità. Soprattutto, da parte di Maurice Bèjart, ancora una volta, il desiderio e il bisogno di essere dentro al gioco e di continuare ad essere uno dei grandi protagonisti della danza contemporanea. Ed ecco questo *Enfant-roi* (levigatezze e ridondanze, ingenuità e splendori) che ultimo, vistoso e chiacchieratissimo frutto del Maestro, dopo il debutto in quel di

Versailles (sua sede naturale) e un passaggio per Bruxelles, è approdato, atteso e osannato sulla vasta ribalta del genovese Carlo Felice, appuntamento *clou* del festival internazionale di danza. *Enfant-roi* dunque, balletto che nasce a un tempo come un inno alla *grandeur* della Francia e all'arte. L'arte che sopravvive a tutto. L'arte che ha nel fasto di Versailles, la reggia per eccellenza, il suo simbolo più prepotente. Grazie a sovrani che hanno fatto la gloria dell'illustre nazione. Luigi XIV in testa, *le roi Soleil* e lui stesso star della danza del suo tempo; colui che fra i suoi primi atti da sovrano ebbe quello della creazione dell'Académie royale de danse. E poi Luigi XV, *le bien aimé*. Ma Bèjart, di striscio, introduce anche Luigi XIII che vediamo sulla scena bambino immaginare la sua Versailles fatta di cubetti colorati. Tutti e tre *roi enfant* perché al trono salirono in età verdissima. E tutti e tre della danza esimi cultori e

difensori. Nei costumi fastosi, alcuni dei quali provengono dalla Comédie française, Bèjart, questi "re bambini" li fa simili a delle rockstar di oggi. E pronto, oltre che su quelle di Hugues le Bars, a mostrarceli danzare sulle note sublimi di un altro grande sovrano: Mozart. Anche lui, re bambino, ma per altra investitura, quella del suo genio. Suntuoso, carico di luminosità – le scene di Thierry Bosquet e le luci di Clement Cayrol rimandano alla brillantezza di certa pittura francese – il lavoro è suddiviso in due parti, ma senza intervallo. E c'è un narratore (l'onnipresente Gil Roman) che lega insieme, ricorrendo a scritti di nomi famosi (anche Molière, Corneille), i vari quadri. Forse più ricca di immaginazione la prima parte che si apre con una "Offrande" che vede schierata nei giardini reali tutta la compagnia in calzamaglie verdine (l'Atelier Versace firma i costumi moderni) è dedicata interamente a Luigi XIV.

Accanto al re che bello e seducente, danzava "divinamente" (come da cronache del tempo) è una parata di illustri personaggi. Più breve, e anche meno ricca di risorse, la seconda parte punta i riflettori su Luigi XV e la sua corte. Il finale, tuttavia, lascia il campo a Mozart, o meglio i re bambini si trasformano nel bambino Mozart. Musica e danza hanno la loro apoteosi. La festa finisce e l'occhio dello spettatore è appagato; forse un tantino meno la sua intelligenza. La compagnia, il famoso Béjart Ballet Lausanne, è buona, ben amalgamata, anche se non sembra possedere più lo splendore del passato. Anche Béjart, certo, ha difficoltà a trovare nelle nuove leve ballerini di vero talento. Tra i nuovi acquisti spicca la danzatrice di colore Catherine Zausnabar, che è una Maintenon parecchio tenebrosa. Da citare anche Stéphane Bourhis, che è il quasi nudo Narcisse, Elisabet Ros e Christine Blanc. Ma soprattutto il delizioso e biondo Charles Ferreux, che impersona i re bambini e infine diventa il "divino" Amadeus. Grazie anche a lui, *Enfant-roi* ha fatto sensazione, ma dire che è stato l'evento della stagione estiva di danza è forse permettersi un po' troppo.

Domenico Rigotti

Danza e architettura: Rovereto ci riprova

METAPOLIS - PROJECT 972, concezione e coreografia di Frédéric Flamand. Production design di Zaha Hadid. Musiche di autori vari. Artista video Carlos Da Ponte. Con i danzatori della Compagnia Charleroi/Danses Plan K. Prod. Compagnia Charleroi/Danses Plan K. - Oriente /Occidente. Festival Oriente/Occidente, Rovereto.

Come gli abiti e come certi oggetti, anche i festival si usurano. Perdono la forma, e il loro smalto. È successo con il festival di Spoleto, altrettanto si potrebbe dire

la Carlson alla Biennale

La Fenice risorge in laguna

LIGHT BRINGERS (ARABA FENICE), coreografia di Carolyn Carlson. Musica di Phillip Glass. Costumi ed elementi scenici di Tobia Ercolino. Disegno luci di Gigi Saccomandi. Laser e tecnologie di Franco Tuba. Collaborazione all'ideazione di Umberto Angelini. Con Carolyn Carlson e i danzatori dell'Accademia Isola danza. Prod. La Biennale di Venezia con Enel-luce per la danza. Biennale di Venezia.

È fuoco, terra, luce, soprattutto luce, la Fenice che risorge dalle proprie ceneri. La Fenice, anzi l'Araba Fenice, figura simbolo e che nasce da lontane leggende orientali, che chiede all'uomo, alla creatura umana, di ripensare il proprio ruolo nel mondo rispettando il prossimo e la natura. La Fenice allora, che per sua stessa essenza comunica l'importanza di percepire la vita come continuo e costante cammino di evoluzione. È a questa figura-simbolo, a questo concetto al quale più volte e in ogni epoca artisti i più diversi si sono ispirati; a questo concetto della nascita perenne e della eterna trasformazione dell'uomo attraverso la luce (la luce che è soprattutto spirito interiore) che ha tratto spunto e intorno al quale tutto si è consumato l'ultimo lavoro di Carolyn Carlson (*Light bringers-L'araba fenice*) prodotto per la Biennale danza veneziana nella cornice incantevole e adattissima del Teatro Verde dell'isola di San Giorgio. Un lavoro complesso lasciato anche al gioco di improvvisazione dei danzatori e che deve molto del suo successo, più che alla musica originale di quel guru che è Philip Glass (musicista poliedrico che qui ha miscelato suggestioni provenienti dalle fonti più diverse, ora popolarieggianti ora classiche), ai superbi e sofisticati giochi di luce creati da Gigi Saccomandi nonché all'uso alternato, sapiente e singolare dei laser da parte di Franco Tuba. Come già in altre sue precedenti e storiche coreografie, in testa il non dimenticato *Dark* dalle bibliche risonanze, l'artista californiana ha lasciato che l'azione procedesse per forti contrasti. Luce e oscurità sempre a combattersi fra loro. Nessuna storia a essere raccontata, ma tutto a trarre consistenza da immagini forti e concrete. La fascinazione data dal continuo scambio di danze che risentono di suggestioni orientali e rituali (il tema del Rito è stato il perno di quest'ultima edizione della Biennale Danza) con danze più marcatamente occidentali e moderne. Ineccepibile nella forma *Light bringers* è risultato, però, piuttosto povero e fragile sul piano meramente drammaturgico. Evolvendo per numeri chiusi, e mal collegati fra loro, è venuto a mancare a esso un vero nucleo centrale. Un'assenza, questa, che ha finito col dare all'insieme un che di algido: le emozioni vere e sincere esaurendosi a pochi momenti. Fra i quali, memorabile, l'attacco iniziale, allorché, scendendo da una sorta di torre, la stessa Carlson, in veste di Araba Fenice si è concessa in uno di quei suoi affascinanti a solo dove il corpo ha qualcosa di trascendente e le mani della grande artista sembrano diventare ali di gabbiano che volano verso l'assoluto.

Domenico Rigotti

di Oriente/Occidente. Per anni, la rassegna roveretana è stata un preciso punto di riferimento. Ha perseguito un'esplorazione attenta e meticolosa dei nuovi linguaggi coreografici. Ha saputo con intelligenza mettere a confronto i percorsi attuati dai nuovi artisti europei o americani con le più nobili esperienze dei lontani paesi del Levante. Nelle ultime edizioni, senza del tutto deludere, ha però perso il suo significato originario e la sua brillantezza. Quest'anno, la manifestazione è arrivata al suo ventesimo traguardo, ma non ha dimostrato di recuperare il primitivo splendore e questo anche se continua a registrare un bel concorso di pubblico. Così come sono mancati i festeggiamenti per il Ventennale, così è mancato un

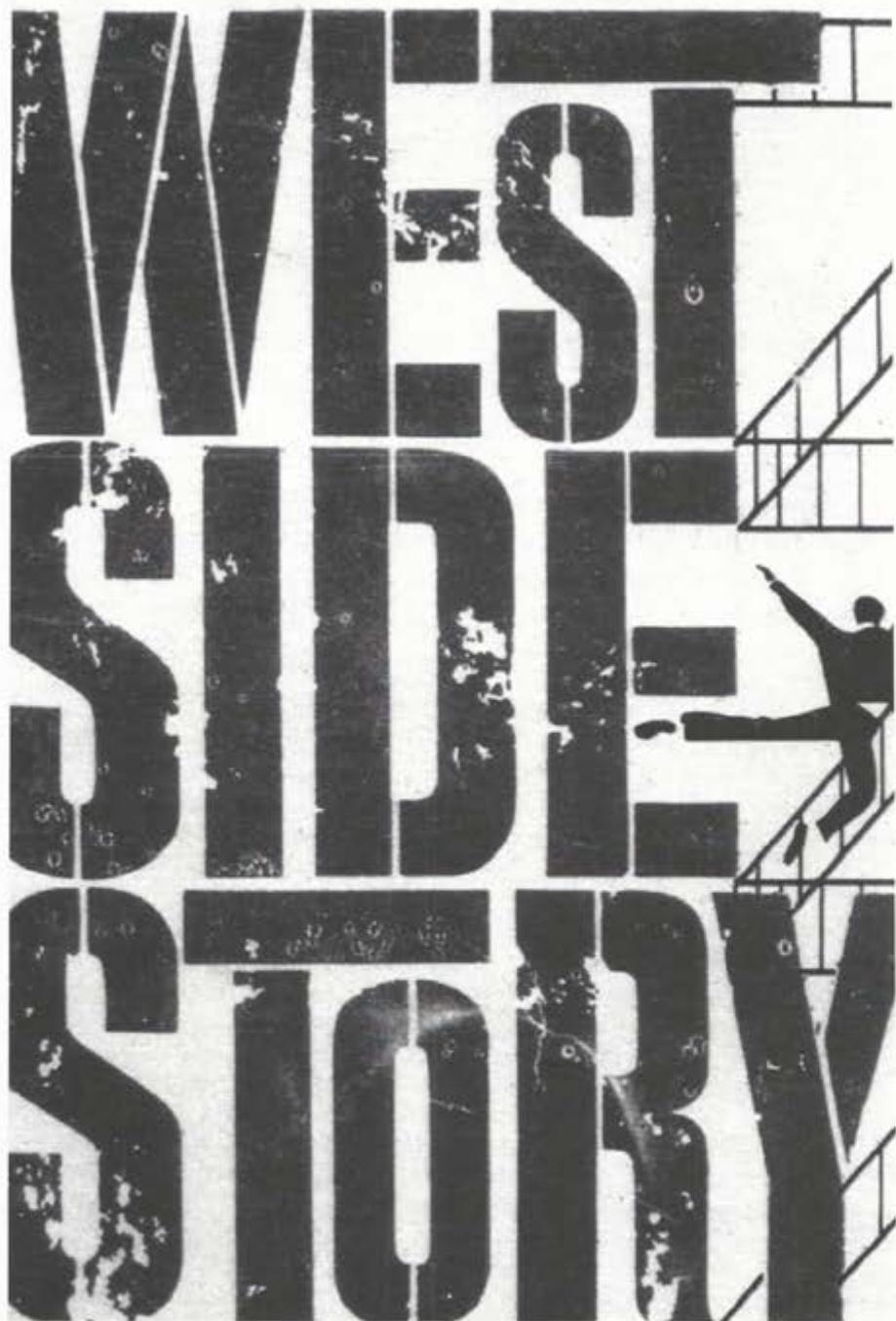
In apertura, una scena d'insieme di *Enfant Roi*, di Maurice Béjart; in basso un momento di *Metapolis - Project 972* di Charleroi/Danses Plan K.

vero sussulto. Nemmeno da quella sua sezione (interessante sulla carta) dedicata al rapporto danza-architettura; rapporto che negli ultimi tempi si è un po' accentuato. E dire che a scendere in campo c'era il nome pur forte del fiammingo Frédéric Flamand, colui cioè che da anni sta alla testa di Charleroi/Danses e di Plan K. In campo con il suo nuovo e atteso lavoro *Metapolis - Project 972*. Di Flamand penso che siamo in molti a provare stima e ammirazione. Flamand è colui che meglio di tanti altri è riuscito a coniugare con la danza le moderne tecnologie, gli audiovisivi protagonisti del gesto e della fisicità del danzatore. La trilogia composta da *Icare*, *Titanic* ed *Ex-Machina* ha segnato, così come *Muybridge*, un suo bel punto

in attivo, frutto della collaborazione con l'architetto e designer iracheno Zaha Hadid. Folgoranti alcune sequenze, sul piano drammaturgico il lavoro si è dimostrato, però, alquanto debole. La concettualità ha finito per prevalere sulla forza spettacolare. E questo nonostante il significativo apporto della giovane artista irachena che ha fornito una nervosa struttura scenografica (tre simbolici ponti utilizzabili in diverse maniere) non adeguatamente, mi è parso, sfruttata da Flamand. Tema affrontato

dai due ideatori era il rapporto fra gli uomini e la città attraverso il movimento fisico e astratto e l'utilizzo dello spazio a un tempo reale e virtuale. Al centro insomma le contraddizioni del vivere odierno e la perdita di identità dell'individuo nella giungla delle moderne e futuribili megalopoli. Flamand quasi volesse riscrivere con nuove metodologie e nuova sensibilità *Metropolis* di Fritz Lang. L'afflato poetico è parso, però, mancare. Anche se Flamand è purtuttavia apparso ancora una volta il maestro sapiente nell'uso delle più sofisticate tecnologie. A dimostrarlo la splendida scelta di immagini proiettate nel corso dell'azione. Un flusso continuo e inquietante tale da scavare nel profondo della coscienza dello spettatore. Una realtà virtuale da mettere i brividi. Altro faro, Oriente/Occidente l'ha puntato sulla moderna coreografia francese. Presente Catherine Barbessou (ma il già conosciuto *A fuego lento* ha sostituito l'atteso *Valser*) e sotto osservazione il Centre choréographique national de Nantes diretto, insieme a Benjamin Lamarche, da quell'estroso coreografo che risponde al nome di Claude Braumachon. Una vera retrospettiva quella di Braumachon, il cui brano più interessante è sembrato *Icare*. Un a solo (a interpretarlo il forte, solido, palestratissimo Lamarche) di rara intensità drammatica. Tristemente, in una squallida sala prove, un ragazzo prova tutti i modi per riuscire a prendere il volo. Il grottesco volge presto al tragico. *Icare* è la metafora della ricerca del sublime e al tempo stesso acquisisce risvolto esistenzialistico. Il volare del ragazzo è anche la ricerca di un amore destinato ad essere impossibile. Nell'a solo quasi l'eco di Genet e di un tardivo esistenzialismo di marca tipicamente francese. *Domenico Rigotti*





il musical di Bernstein

Le bande del WEST SIDE irrompono alla Scala

WEST SIDE STORY, libretto di Arthur Laurents da un'idea di Jerome Robbins. Musica di Leonard Bernstein. Versi di Stephen Sondheim. Coreografie originali di Jerome Robbins. Regia ripresa dallo spettacolo originale di Joey McKneely. Scene di Paul Gallis. Direttore Donald Chan. Con David Miller, Montserrat Martí, Christine Marie Norrup, Juan Betancur, Tony Rivera, Jim Ambler. Prod. Melody services L.T.D.-Teatro alla Scala, Milano.

Scandalo? E perché mai. La Scala ha spalancato le porte al musical. Nessun peccato. Anche perché la scelta è stata felice. Si è guardato verso la direzione giusta. Sulla scena - spettacolo tutto "a stelle e strisce", o quasi - è comparso *West side story*. Un titolo perfetto. Un capolavoro. Un musical assai più vicino alla musica colta (nessuno disconosce più il valore di Leonard Bernstein) e al balletto classico (Jerome Robbins, si sa, è uno dei grandi della danza del Novecento) che non al cosiddetto genere "leggero". Testo e recitazione, musica e coreografia sono fra loro fusi in maniera magistrale. Stringente e bene articolata è la drammaturgia di Laurents e i versi di Sondheim non scadono mai nell'ovvio, nel banale. Anche se poi, ad essere irresistibile, è la musica di Bernstein e non solo nelle canzoni di gusto melodico (*Maria* o *Somewhere* vivono nella nostra memoria come certe romanze pucciniane). E quanto alle coreografie, poche altre conoscono il vigore, il dinamismo, l'incisività di quelle create da Robbins per questo *West side story* (1957), il cui testo e contesto è più che noto. Lo sfondo è appunto il West side, il tumultuoso quartiere di New York, dove è lotta per la supremazia fra bande giovanili rivali: fra i Jets americani, capeggiati da Riff, e gli Sharks portoricani, il cui capo è Bernardo. Durante un ballo (ma è necessario ricordare l'intreccio) Tony, grande amico di Riff si innamora di Maria, sorella di Bernardo. Questi si oppone e sfida i Jets. Sarà rissa. E il

sangue scorrerà. Riff è il primo ad essere vittima di una coltellata. Accecato dall'ira, per vendicarlo, Tony accoltella Bernardo. Anche la sua vita è segnata.

Anche se Maria non muore, anzi invita alla pacificazione, aleggia sullo sfondo la tragedia degli amanti veronesi. Ma *Romeo e Giulietta* è solo una partenza lontana. Quasi di comodo. In questo Shakespeare da periferia metropolitana, gli adulti cui far risalire le ragioni dell'odio tra fazioni non esistono. La vera molla dell'azione è piuttosto la musica. Il carattere, la psicologia degli scatenati ragazzi delle due bande, e così dei due protagonisti, il loro scatto, il loro dinamismo prepotente, emergono dal tessuto nervoso delle note.

Emergono prima ancora che dai loro atteggiamenti e dalle loro parole, dall'uso stimolante del sincopato, dalle accentuazioni ritmiche. La musica, insomma, mai a muoversi in un'atmosfera neutra, tutta impastata dagli accadimenti. Come la danza. Quegli eccitanti movimenti carichi di forza acrobatica che sembrano nascere direttamente dalla stessa realtà, dalla strada. Non è pensabile *West side story* senza quelle parentesi danzate così elettrizzanti nel loro dinamismo secco e ruvido. L'edizione vista alla Scala, forse non merita cinque stelle, eppure l'allestimento è rigoroso e ben curato. Lo sforzo del giovane e sapiente regista Joy McKneely è tutto volto a conservare la spregiudicatezza del mondo e dell'azione narrata, anche se tende ad ammorbidire o a cancellare taluni riferimenti troppo specifici agli anni '50. E ciò anche se si direbbe che in questa messinscena corre la linfa di certe famose pellicole americane *d'antan*. E se può apparire un po' freddina e distante dai canoni scalligeri, la scena di Paul Gallis è però assai funzionale all'azione con quel suo grigio e misterioso carapace di ferro, grandi ringhiere e fughe di scale, che riveste tanti edifici di New York. Quanto ai cantanti-attori-ballerini, certo sarebbe eccessivo usare per

loro gli aggettivi splendidi o magnifici, ma certo possiedono qualità e vigore quanto basta per trascinare all'entusiasmo la platea (il successo, indubbiamente, c'è stato). Col tempo forse dimenticheremo il nome dei protagonisti, ma fisico texano e voce non priva d'incanto, David Miller possiede le doti e il sex-appeal di un Tony tale da andare a genio alle ragazzine in galleria o alle vecchie signore in platea. E se vocalmente meno prestigio-

sa è pur apparsa tenera e tragica la Maria di Montserrat Marti per la quale mamma Montserrat Caballè era alla prima. Energici e spavaldi nella giusta misura, poi, Juan Betancur (Bernardo) e Jim Ambler (Riff) e non priva di calore erotico l'Anita di Christina Marie Norrup. Al podio, a dirigere l'orchestra scaligera, Donald Chan. Forse si poteva puntare su un nome più famoso, ma non rimpiangiamo. *Domenico Rigotti*

Rossini Opera Festival

Castri subisce l'Assedio di Pesaro

Due debutti nella regia lirica hanno caratterizzato il Rossini Opera Festival di quest'anno; esordi attesi visto il peso dei nomi in gioco, sui quali molto si è parlato, sia prima che dopo la messinscena degli spettacoli: Massimo Castri e Luca De Filippo. Al primo il sovrintendente Gianfranco Mariotti e il direttore artistico Luigi Ferrari avevano affidato *Le siège de Corinthe*, dramma pieno di corpo e rielaborazione francese del *Maometto II*, al secondo era stata assegnata, invece, *La scala di seta*, un lungo atto unico dai contorni giocosi. A completare il cartellone delle opere in programma è stata la ripresa della *Cenerentola* che Luca Ronconi presentò al pubblico un paio d'anni fa. Questo riallestimento ha avuto la stessa sorte dello spettacolo d'origine: un trionfo, pubblico con le mani spellate e il sorriso alla fine dell'opera.

L'assedio di Corinto, dunque, per Massimo Castri. Una sorta di dramma storico che il regista ha affrontato con le consuete armi: la generosità e la coerenza assoluta, costi quel che costi. E Castri fa appunto

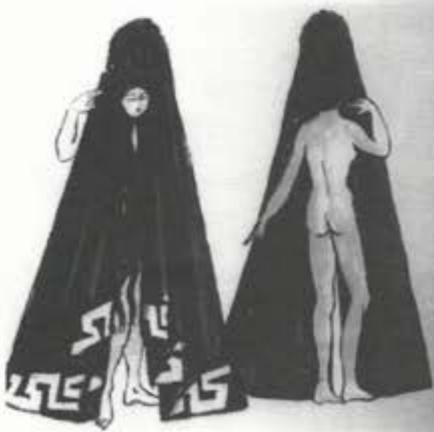
Castri, ma quella cifra che nella prosa gli ha consentito negli ultimi anni di uscire vittorioso dalla sfida lanciata alle interpretazioni paludate di Goldoni o Pirandello, di Pasolini o Euripide, stavolta sembra restare in una specie di limbo delle buone intenzioni. In sostanza, l'impressione è che il regista non abbia voluto (o potuto?) lasciare la sua impronta fino in fondo, positiva o contraddittoria che fosse. La tragica vicenda della presa di Corinto da parte dei Turchi, nel cui svolgersi si inseriscono anche le passioni umane, è vissuta su un declivio erboso caro a Castri e Balò - ricordate la scena di *Orgia*? bene, al posto dei letti qui c'erano capitelli e alla fine tombe - dove si sono affrontati gli abitanti di Corinto vestiti con abiti di inizio Ottocento, quelli tipici dell'iconografia relativa all'indipendenza della Grecia, e i turchi, nelle vesti simbolo di quel popolo. Se l'idea di fondo non è per nulla sbagliata, se qualche volta le soluzioni di Castri paiono contrastare con la musica di Rossini, comunque non ci si può spingere oltre nell'analisi perché - come sottolineato -

in sostanza rischia di dominare l'incompletezza, un risultato che forse non è da imputare solo al regista. Protagonisti dell'opera cantanti applauditissimi dal pubblico del tea-

tro Rossini: Michele Pertusi (Mahomet), Stephen Mark Brown (Cléomène), Ruth Ann Swenson (Pamyra) e Giuseppe Filanoti (Néoclès).

Luca De Filippo si è invece confrontato con la storia di una fanciulla che ogni notte cala una scala di seta per far salire l'amato nella sua stanza.

L'auditorium Pedrotti è stato scosso da un gran brio, le necessità del teatro comico sono state tutte assecondate e non è mancato neanche qualche barocchismo, che in certe circostanze non guasta. L'affiatato cast è stato capitanato da Elizabeth Norberg-Schulz. *Pierfrancesco Giannangeli*



Macerata

AIDA e MIMÌ a cena da Trimalcione

Si può dire che Macerata Opera Duemila quest'anno ha offerto bellissime sorprese e altrettante conferme. Il sovrintendente Claudio Orazi aveva pensato a queste proposte: due Verdi allo Sferisterio, *Aida* e *Macbeth*, con in mezzo una pucciniana *Bohème*, mentre al Teatro Lauro Rossi, di vocazione novecentesca, era destinato il *Satyricon* di Maderna.

Da dove cominciare? Da due spettacoli suggestivi, ancorché opposti nell'impostazione fondante. Per *Aida* il regista argentino Hugo De Ana, profondo conoscitore dell'Egitto dei faraoni, non ha smentito la volontà di far baciare visivamente gli elementi tradizionali con un futuro immediatamente riconoscibile. La storia di *Aida* si svolge allora su una specie di arca tutta argentata sulla quale si innestano simbologie tipiche, costumi elegantissimi e le splendide coreografie di Leda Lojodice, un vero tocco di classe. Da segnalare le prove di Nadja Michael (Amneris) e di un Nicola Martinucci (Radamès) in forma smagliante. A fare da contraltare ad *Aida* è stata la *Bohème* curata dal francese Nicolas Joel. Una versione che è stata la dimostrazione di come si possa e si debba ancora fare un teatro raffinato con semplicità, con sapori densi, con elementi di scena unici che richiamano ambienti, suoni, vite umane, e soprattutto con gli sguardi e i gesti. Umanissimi i protagonisti, Rolando Villazon (Rodolfo) e la sensibilissima Fiorenza Cedolins (Mimi).

Gli altri due spettacoli saranno difficili da dimenticare. Giancarlo Cobelli, insieme allo scenografo Maurizio Balò, ha firmato il "diamante" *Satyricon*, lavorando con una compagnia giovane e duttile. Il risultato è stata un'ora folgorante, nella quale la cena di Trimalcione è stata fatta vivere al pubblico attraverso una dolente ironia e due gruppi di impagabili attori-cantanti (o viceversa, il risultato non cambia), quello dei borghesi decadenti e quello degli straccioni proprietari solo delle loro nudità. E infine *Macbeth*, una storia del teatro che nel ventre del teatro è ritornata grazie al regista Daniele Abbado e al lavoro video di Luca Scarzella. In scena nulla, se non alcuni ancestrali bracieri che bruciano per tutto lo spettacolo e alcune aste dal molteplice utilizzo e significato. La costruzione dello spettacolo si deve all'uso dello spazio e degli interpreti (di bella presenza il *Macbeth* dell'inglese Anthony Michaels-Moore e il Banquo di Giorgio Giuseppini), assieme alle gigantesche proiezioni sul muro dello Sferisterio, testimone della traduzione in immagini del delirio degli uomini, dei fantasmi della loro mente, ma anche di una foresta che cresce foglia per foglia. Affascinante. *Pierfrancesco Giannangeli*

Dai centri sociali

al Festival d'Automne

di Massimo Marino

Quinta tappa del viaggio di *Hystrio* nell'Italia delle ultime generazioni teatrali - Pietro Babina, regista e fondatore, con Fiorenza Menni e Manuel Marcuccio, di Teatrino Clandestino ripercorre la storia dei primi undici anni di vita del gruppo bolognese

I

Teatrino Clandestino ha iniziato a fare teatro in luoghi non teatrali. I primi spettacoli sono nati nell'isolamento totale, in un circolo Arci in Romagna, poi a Bologna, in spazi sempre precari. Per permettersi il teatro che immaginavano i fondatori del gruppo, Pietro Babina, Fiorenza Menni, Manuel Marcuccio, hanno fatto il facchino, la baby-sitter, i

bagnini, gli attori scritturati.

Incontro Babina, il regista, davanti al Teatro delle Tese all'Arsenale di Venezia. Qui debutta *Hedda Gabler*, da Ibsen, per la Biennale Teatro. Coprodotto da Emilia Romagna Teatro, come gli ultimi spettacoli. Ma loro continuano a non avere un luogo: la scenografia del lavoro è stata sequestrata per qualche giorno, dopo lo sgombero del Teatro Polivalente Occupato di Bologna da parte della polizia. Erano lì per poter lavorare in

uno spazio adeguato.

Il gruppo parteciperà al Festival d'Automne di Parigi con *L'idealista magico*. Paradossi del nuovo teatro italiano, che inizia a essere amato all'estero e che da noi è ancora circondato dal sospetto e dalle difficoltà. Ma proviamo a ripercorrere, con le parole di Pietro, la storia del Teatrino.

Senza padri né eredità

«Noi tre ci siamo incontrati in una scuola di teatro. Lì è nata l'amicizia, l'intesa.

Quando abbiamo finito l'accademia abbiamo sentito l'esigenza di fare un nostro teatro, perché quello che ci avevano insegnato e quello che ci offriva il teatro di scrittura non ci interessava assolutamente. I primi lavori sono partiti proprio alla ricerca di quanto fosse possibile una nostra idea di teatro e di cosa significasse il nostro scontento. Abbiamo incominciato a lavorare sull'attore, sulle voci, su come montare immagini e costruire spettacoli. Poi abbiamo inserito elementi tecnologici, i microfoni, apparati più complicati dal punto di vista scenografico, immagini video. Io ho iniziato a propormi come regista. Nasceva l'esigenza di drammaturgie più complesse, che esulassero dal puro uso del testo, della parola, anche se noi la parola non l'abbiamo mai rifiutata del tutto, semplicemente non la ritenevamo sufficiente. Sentivo il bisogno di inserire l'attore in una scenografia e le scenografie che vedevo erano tutte decorative. Non ritrovavo, nel teatro corrente, rapporto tra oggetto e attore, tra oggetto scenografico e drammaturgia. Dovevamo sperimentare per dare corpo al nostro rifiuto. Non era sufficiente dire che il teatro esistente faceva schifo. Bisognava fare in un altro modo. Allora abbiamo iniziato a percorrere forme diverse del teatro, a studiarle, per provare a rivitalizzarle, a portare il teatro su di noi, al qui e ora. Il teatro è una cosa viva. Le abitudini logorano la forma, la cristallizzano, la immobilizzano fino a farle perdere la necessità di essere urgente sul momento, anche in relazione con il quotidiano, con l'attualità, con l'attuale».

All'inizio c'è dunque un atteggiamento di studio. E una *tabula rasa*, il deserto. «Noi siamo nati in una situazione desertica. Non avevamo riferimenti, né abbiamo ricevuto un'eredità. Non ci sentivamo dentro la storia del teatro. Per questo abbiamo rifiutato sempre l'idea di

Teatrino Clandestino. Nasce nel 1989. I primi spettacoli sono esperimenti alla ricerca di una propria lingua teatrale: *Il tempo morto* (1990), *A porte chiuse* (1992), *M* (Majakovskij) (1992), *Sonno in tre quadri con cornice* (1993). Del 1994 e del 1995 sono rispettivamente *R.A.P. Resuscitato Amleto Parla e Mondo* (Mondo), dedicato al mondo poetico di Giovanni Pascoli, che lo porta a partecipare ad alcuni festival e lo impone all'attenzione della critica. Gestisce con altri gruppi giovani uno spazio a Bologna, il Centro fratelli Rosselli. Realizza varie opere in collaborazione con altri gruppi della stessa generazione, fino a 150.000.000 *Sinfonia majakovskiana*, che debutta a Ravenna Festival (1997). Dello stesso anno è *L'idealista magico*. In collaborazione con Emilia Romagna Teatro produce nel 1999 *Tempesta* (Melologo) e nel 2000 *Otello*. Del '99 è il primo studio su Ibsen. Si prega di non discutere di "Casa di bambola", realizzato all'interno del progetto *Prototipo*, che riunisce nell'ex stazione frigorifera di Verona *Masque Teatro, Motus, Fanny & Alexander* e il *Teatrino*, e del settembre 2000 *Hedda Gabler*. Ambedue i lavori vengono presentati nell'ambito della Biennale Teatro di Venezia.

avere padri artistici o ispiratori. La vita, il quotidiano ci ispiravano molto di più. Sentivamo di vivere in un momento di forte stasi e l'apparato del teatro non ci accettava, ci negava ogni possibile spazio. Siamo stati noi e altri gruppi, con la nostra cocciutaggine, a imporci. E a quel punto hanno iniziato a chiedere, a noi che eravamo stati abbandonati all'orfanotrofio, chi erano i nostri padri! I nostri primi spettacoli più maturi, *Resuscitato Amleto Parla e Mondo* (Mondo), erano basati su forme monologanti, su drammaturgie molto decostruite. Procedevano per quadri, per scene apicali. Il nostro intento, allora, era principalmente di rompere, distruggere, come quando hai un giocattolo e lo apri per capire come è fatto dentro, come funziona. Così ci siamo fatti conoscere e abbiamo fatto riconoscere al mondo esterno che eravamo un gruppo che aveva il diritto di essere considerato. Naturalmente sono nate subito le polemiche. Affermavano, e anche noi lo abbiamo sostenuto, che non ci importava niente del pubblico. Noi allora sentivamo di più l'esigenza di fare un nostro percorso, che quella di relazionarci storicamente a un pubblico e a un contesto. Il teatro era per noi una necessità e non volevamo pensare a priori agli spettatori, non intendevamo annacquare le nostre opere per essere accettati. Rifiutavamo gli ibridi, mentre ci interessava molto far confrontare gli spettatori con le nostre visioni. Lo slogan era "picchiare duro", non accettare compromessi».

“ Il teatro era per noi una necessità e non volevamo pensare a priori agli spettatori, non intendevamo annacquare le nostre opere per essere accettati. Rifiutavamo gli ibridi, mentre ci interessava molto far confrontare gli spettatori con le nostre visioni. Lo slogan era "picchiare duro", non accettare compromessi ”

L'attore video-fantasma

Era evidentemente una rivendicazione di identità, un voler cercare la relazione con gli altri mostrandosi in tutta la propria diversità, in un sistema che tende a omologare su modelli prefigurati. Ma ora nel racconto di Babina scorrono le diverse opere, con le loro peculiarità. La scenografia sonora della



Sinfonia majakovskiana, con l'immagine ridotta a icona e con il pubblico indotto a concentrarsi sul suono, che viene percepito in cuffia, creando tutto il senso e le emozioni e imponendo una compenetrazione assoluta con l'oggetto artistico. L'avvicinamento alla narratività nell'*Idealista magico*, spettacolo in cui si ripercorre una ottocentesca serata di dimostrazioni sull'elettricità, met-

“ Rifiuto ogni feticismo tecnologico. Il video mi permette di evocare anche ambienti reali più credibili, oggi, delle scenografie tradizionali. Il video mi permette di aprire quella stanza che è il teatro, di sfondarla, di portarla nel mondo ”

tendo in scena intorno a una grande macchina elettrostatica - vero e proprio personaggio nodale - i misteriosi rapporti fra due uomini e una donna.

«Da questa necessità di lavorare su un sistema

di relazioni è rinata in noi l'esigenza di affrontare la forma dialogica, drammatica, Shakespeare e Ibsen. Togliendo questi autori dallo scaffale, avvicinandoli a noi. Mostrando come il discorso non avviene solo fra le parole, ma anche nelle azioni, negli oggetti, nelle relazioni. Mescolandosi tra loro, tutti questi elementi danno vita a qualcosa di immateriale che però è il vero discorso».

Nei primi spettacoli del Teatrino l'attore si rifletteva negli specchi; ora, invece, si misura con la propria immagine riprodotta in video. «Mi piace l'attore fantasma - spiega Babina -. Ho sempre lavorato su un concetto di attore evanescente, poco carnale. Quando l'attore raggiunge un certo grado di intensità in un certo senso si smaterializza, diventa per chi lo guarda un'idea. Ora uso immagini video proiettate su teli trasparenti, immagini quindi senza consistenza, forate, bucate. Le chiamo anche super maschere. Come nel teatro tradizionale la maschera serviva a ingrandire, a "gigantizzare" alcune

caratteristiche del personaggio, a rendere più marcato il viso, così con l'immagine io porto la figura reale in primissimo piano, la avvicino, rendo il volto più forte, più presente. In questo senso penso all'utilizzo della tecnologia come a qualcosa che deve servire l'idea. Rifiuto ogni feticismo tecnologico. Il video mi permette di evocare anche ambienti reali più credibili, oggi, delle scenografie tradizionali. Il video mi permette di aprire quella stanza che è il teatro, di sfondarla, di portarla nel mondo. Molti dicono che questo non è teatro. E invece è proprio teatro, credo. Niente avrebbe senso senza l'azione degli attori che appaiono dietro il video. Le proiezioni sono maschere, fondali, scenografie, elementi che nel teatro esistono da sempre». ■

Prima e dopo la Biennale

Da Otello a Hedda con Venezia nel cuore

Un gioco di scatole cinesi. Apparenze quotidiane che scorrono in primissimo piano affidate a immagini filmiche: Otello, Iago, Desdemona e Cassio

OTELLO, scritto e diretto da Pietro Babina. Scenografia di Pietro Babina. Con Fiorenza Menni, Muna Mussie, Manuel Marcuccio, Giorgio Porcheddu. Prod. Teatrino Clandestino, Bologna.

sono giovani d'oggi, senza qualità, intenti a muoversi in una città costituita di luoghi di transito, pensiline dove si attende, autobus, birrerie, auto, lavanderie... Un wendersiano scorrere nel tempo, che mostra superfici, apparenze, sprechi, malinconie profonde mascherate in pacate esibizioni. Che porta Iago (Manuel Marcuccio) a formulare il suo programma di domestico superomismo: «Mi interessa che la gente si sbagli su di me... lo ho delle idee, non sono come questi leccaculo...». Il telefono e un video saranno i mezzi per insinuare la gelosia in Otello. Otello e Desdemona sono due volti bellissimi di ragazza: rispettivamente la giovanissima Muna Mussie, africana, e Fiorenza Menni, primi piani di espressioni cangianti, volti che ridono, si corrucciano, esprimono stupore. Guardando cosa?

Al fianco, o meglio dentro questo fluire di vite e di apparenze, di un quotidiano che reca in sé incrinature che possono nascondere qualcosa che può richiamare la Tragedia, stanno fantocci umani. In un sottoscena che appare dalle trasparenze dello schermo compaiono, a volte precipitano, attori vivi, ridotti a pose e movimenti di marionette, ricordanti l'Otello e lo lago pupi di Ninetto e Totò del meraviglioso *Cosa sono le nuvole* di Pasolini. Sotto l'iperrealismo dell'immagine riprodotta, che si offre alla contemplazione voyeuristica delle generazioni catodiche, si accende un sottomondo psichico, deformato, dove la passione si chiama sesso e si incarna nella parole dei *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino, rendendo oscena la bocca ripresa nel primo piano filmico. I movimenti diventano furtivi o concitati, magma sotto le apparenze di nevrosi troppo contemporanee.

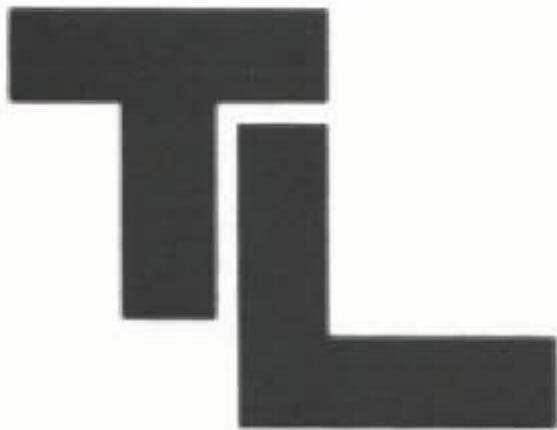
Tutto scorre e si intreccia sotto una colonna sonora persistente, richiamando, con i *Doors*, ma anche con Maessien, l'idea di melodramma di passioni distanziate da sé. Un subbuglio sottoposto a glaciazione, che si chiude con un ironico sopravvissuto che si allontana verso un desertico campo lungo, come in un film di Chaplin. Un'opera corale e matura. Intensa e ben costruita. *M.M.*

HEDDA GABLER, da Henrik Ibsen. Regia, drammaturgia e scenografia di Pietro Babina. Architetture di Federico Babina. Costumi e decori di Fiorenza Menni. Realizzazione video di Francesco Borghesi e Pietro Babina. Con Fiorenza Menni, Renata Salmi, Michele Cipriani, Pietro Pilla, Giorgio Porcheddu.



Prod. Teatrino Clandestino, Bologna - La Biennale di Venezia - Emilia Romagna Teatro. Biennale di Venezia.

Torna a Ibsen, il Teatrino Clandestino, dopo *Si prega di non discutere di "Casa di bambola"*, e torna all'immagine video che porta i volti degli attori in primissimo piano. Ma in questo caso non c'è sintonia fra le azioni dei corpi reali e i simulacri che scorrono sullo schermo trasparente che chiude il proscenio. C'è contrasto, aggiunta di senso, approfondimento. Le immagini tracciano la storia di Hedda, partendo dal suo suicidio, presentato come una notizia di telegiornale. Poi, attraverso confessioni e dialoghi fra i personaggi, passa il testo di Ibsen, scarnificato, avvicinato alla sensibilità contemporanea. Hedda è una ragazza corrucciata, vittima della noia, di un ambiente che tarpa sogni e lanci. Gli uomini che la circondano sono mediocri egoisti, il marito sposato senza amore, l'amico di famiglia che cerca solo di trasformarla nella propria amante, lo scrittore alcolizzato con cui ha vissuto nel passato momenti di intimità ideale, seguito come un'ombra dalla semplice Thea. Dietro lo schermo gli attori si intrecciano su diversi piani in pose che rivelano le forti tensioni e insoddisfazioni che bruciano sotto l'apparenza. È tutto un fronteggiarsi e un inseguirsi, cercarsi in una fuga di cassette bianche di carta, linde e sghimbesce come in un film espressionista; Hedda assume una gestualità quasi cerimoniale, seduta su uno sgabello ergonomico, a mostrare un disagio nell'essere al centro, su un'offigia di salotto borghese che pare trasformarsi in camera della tortura. Il video evoca anche ambienti esterni, il bordello dove lo scrittore si perde in una furia distruttiva, un campo dove alla fine i personaggi scampati al terremoto delle passioni tradite si riuniscono per riprendere la vita in una corsa virata verso il bianco, un vuoto accecante. Svetta la prova d'attrice di Fiorenza Menni, in uno spettacolo acuto e lancinante. *M. M.*



una folle splendida avventura

Buon comple

«U

n nuovo teatro a Palermo». Così scriveva Salvo Licata nel giugno del '90. Teatro Lelio: se nel nome è l'essenza delle cose, si può dire che ci sono voluti tre secoli perché aprisse, ancora fresco di intonaco, in quella primavera del '90.

Per un intrico della storia e delle famiglie d'arte, il Teatro Lelio vede la luce inopinatamente da noi. Inopinatamente, perché Palermo, nella Commedia dell'Arte, non ebbe gran parte. Una rifrazione nostrana furono forse le settecentesche Vastasate,

A dieci anni dalla fondazione il Teatro Lelio si conferma come una struttura di grande vitalità artistica, attiva su più versanti, che, oltre a ospitare compagnie di livello nazionale, produce spettacoli di grande valore e svolge un'attività trentennale rivolta ai giovani, nel cui contesto si inserisce la Scuola di Teatro e Drammaturgia fondata nel 1995

La Scuola di Teatro Italia Lelio diretta da Giuditta Lelio

«...il lavoro dell'attore è di reagire con verità a situazioni immaginarie; ciò significa portare sul palcoscenico non la realtà della vita, ma piuttosto la sua logica. Nel teatro tradizionale l'attore illustra situazioni ed emozioni con segni convenzionali; nel mio metodo di lavoro, invece, all'attore è chiesto di fare della situazione un'esperienza vissuta, fino a pensare e agire come il personaggio stesso».

Gli intenti della scuola, a cui collaborano o hanno collaborato Giorgio Albertazzi, Arnaldo Ninchi, Paolo Ferrari, Anna Lelio, Anita Laurenzi, Melo Freni, Maurizio Gueli e Cinzia Gangarella, e che è intitolata a Italia Lelio, madre di Giuditta e attrice di talento, gli intenti, dicevamo, aderiscono a un'idea centrale dei progetti della Lelio, secondo cui è compito delle strutture teatrali valorizzare le potenzialità giovanili che spesso non trovano canali adeguati per emergere ed esprimersi. La Scuola infatti parte da una formazione propedeutica e dal perfezionamento della personalità artistica di ciascun allievo per creare successivamente condizioni e occasioni di presenza sui palcoscenici nazionali. Ed è proprio tenendo fede a questo suo intento programmatico che Giuditta Lelio ha più volte impegnato gli allievi nei suoi spettacoli come, per citarne solo alcuni, *Sogno di una notte di mezza estate* di William Shakespeare, *Scibilia Nobili* della stessa Lelio, *L'ultima Stazione* di Beniamino Joppolo, *La Mandragola* di Niccolò Machiavelli, *Dieci poveri negretti* di Agatha Christie.

farse recitate da popolani nei casotti di legno al Piano della Marina. Ma il grande teatro contemporaneo si sperimentava tra Napoli, Venezia e Parigi con i comici dell'arte. Che non erano soltanto attori ma, nelle espressioni più alte, anche autori, registi, studiosi. Tanto da lasciare un patrimonio pressoché insondabile di testi e di riflessioni sul fare teatro. È questo il caso dei Lelio.

Sin dalla seconda metà del Seicento in Italia e, lungo tutto il secolo dei Lumi a Parigi, operò una famiglia di attori veneziani, i Riccoboni che, in comunanza con l'intellettualità francese, tentò una prima riforma del teatro d'arte. I Riccoboni portarono tra l'altro a un grado di eccellenza la maschera Lelio, carattere dell'amante riamato, del corteggiatore corrisposto, del Don Giovanni senza inferno. Prima Luigi, poi Antonio (Riccoboni-padre e Riccoboni-figlio, o meglio Lelio-padre e Lelio-figlio) diedero vita a un personaggio talmente vivo e coinvolgente da spingere alla scrittura drammaturgica Marivaux. Le loro dispute teoriche (vale a dire le divergenze tra Lelio-padre e Lelio-figlio sull'arte della recitazione) suscitarono d'altra parte il famoso *Paradosso sull'attore* dell'enciclopedista Diderot, ritenuto la radice delle teorie brechtiane dello straniamento, oltre che un affascinante gioiello di lettura. Così il carattere Lelio, di recita in recita, acquistò tale rilevanza, da sovrapporsi e sostituirsi al nome degli interpreti e a quello della famiglia. Le generazioni successive dei Riccoboni e di tutte le ramificazioni infinite, assumendolo a identità, lo conserveranno come nome di culto, a indicare l'aristocrazia del teatro d'arte. Trecento e passa anni dopo, una Lelio, palermitana d'a-

anno Teatro Lelio!

dozione, realizza il sogno di aprire un teatro e di intitolarlo alla maschera Lelio e alla storia di una famiglia d'arte. Un'impresa tutt'altro che comoda. Un'avventura che Giuditta Lelio, autrice, attrice, regista, direttore artistico di un teatro con una plurisecolare tradizione alle spalle e un futuro pieno di idee e di voglia di continuare, non esita a definire folle, facendo riferimento al grande spirito di sacrificio e di abnegazione che sono stati necessari per strapparla a una sicura *débâcle*. I dieci anni del Lelio non sono soltanto un evento di vitalità artistica o di indiscutibile coraggio, ma possono assurgere a emblema di un'operazione culturale che segna una tappa fondamentale sia quale presenza stimolante nel contesto dello "spettacolo" in una città come Palermo, sia quale riprova che il Teatro necessita di un "progetto". Un progetto che si articola in almeno tre parti, distinte ma complementari.

Il cartellone annuale - una stagione sempre ricca di nuove produzioni e di ricerche tra teatro classico, contemporaneo e sperimentale.

La Scuola di Teatro - che offre la possibilità di perpetuare quell'amore e quella creatività destinata alla formazione di nuovi talenti.

L'Attività per i Giovani (progetto "Pianeta Giovani") - l'educazione al Teatro per le giovani platee con le proposte: *le Fiabe e Il Mito*, perché il mito fornisce il senso di identità personale e risponde alla domanda «Chi sono?». Edipo che grida «Devo scoprire chi sono e da dove vengo» rivela, con il suo interrogativo, il desiderio di conoscenza!... Il mito «è la veste solenne del mistero»!

Ci troviamo forse a una svolta, a un punto di incrocio in cui tutte le discipline dell'arte scenica si incontrano e determinano una nuova qualità creativa, un nuovo modo di interagire in maniera più costruttiva rispetto al passato: potrebbe essere l'opportunità per consentire all'attore di essere contemporaneamente interprete e insegnante di quest'arte. ■

Pianeta Giovani

FARE TEATRO è scuola

«**R**iflettendo sul perché ho scelto anni fa di condurre esperienze teatrali all'interno della scuola mi si affollano alla mente diversi pensieri che giustificano e motivano la scelta dal punto di vista pedagogico didattico. C'è un'immagine che mi viene spesso alla mente: quella della madre che nei primi mesi di vita del suo bambino se lo guarda amorosamente, gli sorride, lo vezzeggia. Questa è la prima forma di teatro cui assiste nella vita. Il bambino, che osserva il volto della madre, sta al gioco, si diverte e si appassiona, è uno spettatore coinvolto emotivamente dallo spettacolo, lo si vede presto rispondere e cercare di imitare la madre, diventa attore e la madre è la sua regista.

A scuola ritrovo tutti questi bambini, con il loro sguardo dritto e aperto oppure distorto e in qualche maniera manchevole. I più impacciati, quelli scompensati o turbati, quelli "non del tutto in ordine" all'inizio mostrano una certa diffidenza, poi, con grande sorpresa diventano i migliori, i più vivi. Spesso è così anche per gli attori di professione: i più grandi sono timidi e complessati nella vita. E quando vedo un gruppo di ragazzi salire emozionatissimi su un palco più o meno improvvisato, con dietro uno scenario fatto in carta dipinta, oggetti di cartapesta, case di cartone, luci e trucco approssimativi, costumi larghi o troppo stretti, quando alla fine li vedo scendere tra gli applausi, con la felicità negli occhi, trasformati, allora ricordo con commozione l'immagine della madre e del bambino. Ricordo la prima scoperta del mondo e credo che si sia ripetuto un miracolo».

Giuditta Lelio



Giuditta Lelio in *Medea*
di Corrado Alvaro

venticinque anni



La vita "stabile" del Buratto

Dopo la separazione dai Mantegazza, l'istituzione milanese ha continuato la sua attività aprendosi a nuove collaborazioni e metodologie, rapportandosi non solo al pubblico dei bambini e puntando molto sulla formazione - Il passaggio da Centro nazionale di teatro per l'infanzia e la gioventù a Teatro Stabile d'Innovazione - Andersen protagonista dei prossimi tre anni

di Claudia Cannella



I Teatro del Buratto compie venticinque anni e ha già due vite. Fondato nel '75 da Tinin e Velia Mantegazza, che per circa dieci anni ne sono stati alla guida, si è rivelato subito come uno dei punti di riferimento più significativi per il teatro ragazzi. La struttura del centro si è ampliata e diversificata nel corso degli anni e oggi può contare su un "quartier generale" dotato di due sale prove, uffici, magazzini, laboratori in cui lavorano una cinquantina di per-

sone, tra collaboratori fissi e occasionali, e di due sale teatrali a Milano in cui proporre i loro due cartelloni, quello per bambini al Teatro delle Erbe e quello per giovani e adulti al Teatro Verdi. Ne parliamo con Monica Gattini, direttore artistico, e con Franco Spadavecchia, direttore generale e direttore di produzione.

HYSTRIO – *Quando inizia la storia del nuovo Buratto?*

GATTINI – Nel 1983, quando sono entrata a far parte del Teatro del Buratto, il nucleo produttivo aveva già cominciato a fare produzioni separate, aprendosi a nuove collaborazioni. Da lì è cominciato un allontanamento naturale, che poi ha portato alla separazione dai Mantegazza. Abbiamo creato un gruppo che facesse teatro a trecentosessanta gradi: il pupazzo doveva far parte di un percorso artistico in cui l'animatore fosse anche attore. Quelli in malafede ipotizzarono che noi volessimo abbandonare il teatro ragazzi, invece volevamo farlo con un progetto più articolato.

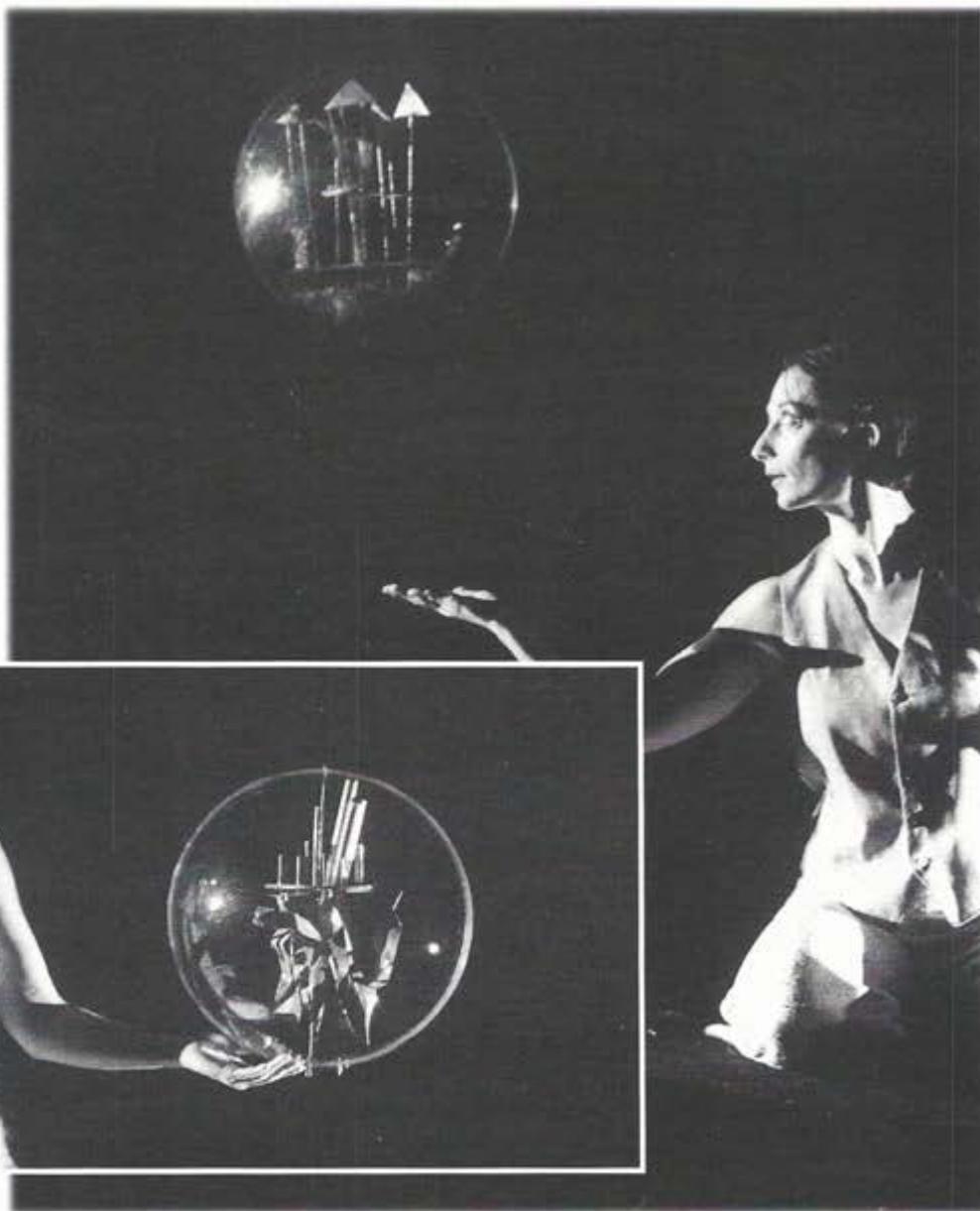
SPADAVECCHIA – Avevamo bisogno di aprirci alla ricerca e

a esperienze nuove. Dopo il distacco abbiamo iniziato a collaborare con persone con cui lavoriamo ancora oggi: Guido Manuli, Gian Luca Massiotta, Vincenzo Cerami, Marcello Bartoli, Stefano Monti. I Mantegazza si erano in un certo senso fermati nel loro percorso artistico: Tinin ha tuttora questa visione, portata avanti con grande coerenza, di un teatro popolare d'arte con baracca e burattini, mentre Velia aveva l'idea del pupazzo, ma un pupazzo molto televisivo, sempre con animazione su nero e con supporto registrato su banda magnetica.

HY – *Il vostro modo di fare teatro: linguaggi, tematiche, tecniche, fonti.*

G. – La prima caratteristica del "nuovo" Buratto è stata quel-

la di aver creato un gruppo di lavoro stabile. In secondo luogo si sono portate avanti due linee parallele. La prima, rivolta ai più piccoli con un lavoro di ricerca sull'intimità della relazione con il bambino che approfondiva il percorso sulla riscoperta del teatro ragazzi iniziato negli anni '70, prende avvio storicamente con *Cappuccetto Bianco* ('89), tratto da *Cappuccetto Bianco Rosso Verde e Blu* di Bruno Munari, a cui seguono *Sotto la tavola* ('90), *Una piazza due*



piazze un castello ('94), *Per un dito di polvere* ('95), *Tra una storia e l'altra* (2000), lavori non di animazione nati da un percorso laboratoriale con i bambini, ma anche da studi teorici, spesso creati in spazi definiti e per un pubblico limi-

tato. L'altra linea è stata quella di portare avanti la specificità del Buratto e della sua tradizione storica, l'animazione su nero e l'animazione di oggetti, ma provando a rinnovarla attraverso la ricerca sull'immagine, sui materiali e sulla drammaturgia, contaminandola col teatro d'attore. Per *Pane Blu* ('90), che ha segnato il distacco dal pupazzo antropomorfo e che è in parte un omaggio ai Mummenschanz, siamo andati per tre mesi a cercare nelle fabbriche materiali plastici di ogni tipo per raccontare in modo efficace, ma senza didascalismi, il problema del consumismo. Per *Fly Butterfly* ('95) volevamo invece lavorare sulle tecniche d'animazione del *bunraku* giapponese, immaginando di raccontare un percorso iniziatico di crescita.

In apertura una scena dello spettacolo *Paneblu*, a pag. 71
Evelina Primo in *A un passo dall'alba*, in basso Sergio Tonon, Marzia Valpiola e Moreno Agnelli in una scena di *Per mondi segreti* (foto: Massimo Barbaglia).

HY - *I maestri ideali e i maestri "pratici", quelli cioè con cui avete avuto contatti diretti di collaborazione.*

G. - Ognuno di noi darebbe una risposta diversa. Io non so fare teatro, mi occupo della direzione artistica e culturale del centro, i miei maestri ideali

Briciole di Tempesta

In questa *Tempesta* del Teatro delle Briciole l'obiettivo più ambito è essere prescelti tra il pubblico per impersonare Miranda e Ferdinando. I bambini, curiosi ed emozionati, seguono le istruzioni di un tecnico-pedagogo

che spiega loro le regole essenziali dello stare a teatro, poi si entra, a piedi scalzi, noi adulti ammessi senza entusiasmo. Quasi quasi il muso lo facciamo noi se ci lasciano fuori, mentre per le nostre incrostazioni di pudore preferiamo, al contrario dei piccoli, non essere coinvolti direttamente nello spettacolo. Tutti hanno qualcosa da imparare dalla più bella delle parabole shakespeariane sulla natura della vita, della libertà e dell'amore e, Peter Brook insegna, bastano pochi oggetti, uniti a una grande sapienza teatrale, per realizzare le magie del duca spodestato Prospero e scatenare la furia degli elementi che, attraverso il caos e la sofferenza, permetterà a tutti di recuperare, alla fine, i ruoli perduti. Un telone azzurro, una piccola nave con un'unica vela ricavata da un sacchetto di plastica bianco, una sciarpa rossa tra i capelli di Ariel per trasformarlo in una ninfa, due pupi a incarnare gli antagonisti di Prospero e un cristallo che, colpito da una luce, crea un cielo stellato. Questo è l'arsenale di piccoli-grandi trucchi di cui si servono Morello Rinaldi (Prospero), Flavia Armenzoni (Ariel) e Maria Maglietta (Prospero) per dar corpo alla materia dei sogni. Sogni forse a cui far fare ancora un po' di rodaggio, sia dal punto di vista attoriale sia nell'impianto drammaturgico, perché lo spettacolo possa trovare quell'equilibrio tra limpidezza narrativa e artigianato della magia che ancora, a tratti, manca. C.C.

LA TEMPESTA, da William Shakespeare. Drammaturgia di Bruno Stori. Regia e scene di Letizia Quintavalla. Costumi di Patrizia Caggiati. Luci di Maurizio Viani. Luci di Alessandro Nidi. Con Morello Rinaldi, Flavia Armenzoni, Maria Maglietta. Prod. Teatro delle Briciole, Parma - Santarcangelo dei Teatri - Massalia Théâtre des Marionettes, Marsiglia. Santarcangelo dei Teatri.



di spettatrice sono stati sicuramente Tadeusz Kantor, Peter Brook e Therry Salmon. I maestri "pratici" sono stati tanti: per la drammaturgia sicuramente Vincenzo Cerami, che avevamo contattato per *Hello George* ('88), spettacolo su Gershwin prodotto per la Scala, Bruno Munari per il rapporto con l'infanzia, Luciano Nattino, recente collaborazione, per drammaturgia e regia, Carlo Cialdo Capelli, Tommaso Leddi, Mauro Casappa e Mauro Buttafava per la musica.

S. - Nel nostro percorso "ideale" hanno influito sicuramente il Ronconi dell'*Orlando furioso* e Peter Brook in più occasioni, mentre sono stati incontri preziosi quelli con Guido Manuli per il rap-

porto con la televisione, Gian Luca Massiotta per l'impianto scenico, Stefano Monti per la messinscena e la regia, e Gianluigi Gherzi per il lavoro sui giovani dai 13 ai 18 anni.

HY – *Che tipo di istituzione siete?*

G. – Siamo una Società cooperativa a responsabilità limitata, ci chiamiamo dal 2000 Teatro Stabile d'Innovazione riconosciuto dal ministero per i Beni culturali, mentre fino al 1999 eravamo un Centro nazionale di produzione, promozione e ricerca per il teatro dell'infanzia e della gioventù. Il passaggio da Centro a Teatro Stabile d'Innovazione (come noi il Crt, Le Briciole, il Teatro Settimo, il Kismet e altri) è stato un riconoscimento significativo da parte dell'amministrazione centrale, perché in Italia il teatro di ricerca e il teatro ragazzi sono stati due dei settori più innovativi di questi ultimi anni. Il Buratto oggi è una struttura che ha al centro la produzione di spettacoli e di progetti e, attorno a questa, la promozione (programmazione delle stagioni, una per giovani e adulti e una per bambini e ragazzi per circa 230 recite l'anno e 80-100 mila presenze secondo i dati del '98-99, la gestione del festival Segnali, le collaborazioni con i Comuni) e la formazione. Quest'ultima, in costante crescita, è composta da vari progetti: formazione del pubblico attraverso laboratori e seminari per genitori, insegnanti e bambini; formazione degli operatori dello spettacolo, con il contributo del Fondo sociale europeo; laboratori con le scuole e un atelier per la parte artistica articolato su due livelli, uno di aggiornamento e perfezionamento con professionisti esterni, l'altro di coinvolgimento di giovani che vogliono imparare questo mestiere in corsi a pagamento, da cui poi selezioniamo i migliori e li mettiamo nella professione. Quello del vivaio è un problema serio, perché c'è poco ricambio nel teatro italiano ed è quindi importante formare nuove professionalità, soprattutto in Italia dove il teatro ragazzi si è autoformato, spesso senza maestri, e stabilizzarne la qualità.

HY – *Da chi ricevete sovvenzioni?*

G. – Dal ministero per i Beni culturali riceviamo 680 milioni all'anno, a cui se ne aggiungono 195 dal Comune di Milano, 65 dalla Regione Lombardia, 85 per il festival Segnali e altri contributi legati a singole iniziative. Non abbiamo sponsor istituzionali, ma un rapporto di *partner-*

Depressione generale è il segnale da "Segnali"

"Segnali" chiude il suo triennio a Pavia (ma sembra che la convenzione sarà rinnovata per altri tre anni) con un'edizione il cui tono generale tende al basso. Non è questione di spettacoli. Alla fine, come sempre, cinque, sei produzioni discrete, se non buone e interessanti, ci sono: *Decibel* di Erbamil, forse il più originale, *Hansel e Gretel* di Teatro Invito, che trasmette il piacere di essere lì, in scena, a raccontare storie per bambini, *Fatima* di Teatro all'Improvviso, capace di sfumature inquietanti, *Dedalo e Icaro* del Teatro del Sole, il progetto speciale *Clandestini* curato da Fabio Comana, con le incursioni dei clown nella vita quotidiana pavese, la visita al teatro guidati da Città Murata con *L'antro del teatro*, il laboratorio *Giochi di bambini* de La Ribalta.

Il problema è un altro. In questi anni, "Segnali" non è riuscito a compiere una scelta netta tra la dimensione di festival e quella di vetrina del teatro ragazzi lombardo, pur segnando importanti progressi sul piano organizzativo. Ma ciò che più preoccupa, e fa percepire un pericoloso senso di depressione generale, è la poca voglia di confrontarsi, di discutere, di ragionare insieme su referenti, significati, standard tecnici, strategie culturali. Molti vengono, fanno il loro spettacolo e scappano. Chi resta pare guardare (male) i colleghi per pura cortesia. Ma pochi sembrano essere consapevoli che il mondo è più grande del proprio orticello e, soprattutto, sembrano interessati a conoscerlo. *Pier Giorgio Nosari*

ship su progetti specifici con la Lega cooperative.

HY – *Progetti futuri?*

G. – Sarà un grande azzardo: cercheremo di mettere insieme le nostre due linee creative, quella dell'intimità con lo spettatore e quella dell'animazione su nero; vogliamo portare il pubblico in scena e farlo entrare nel magico mondo dell'animazione su nero. Il tutto ruoterà su un progetto che attraversa il mondo di Andersen. Al centro ci sarà *Quello che il vento raccontò*, spettacolo tratto da *La regina delle nevi*, il cui debutto è previsto per la primavera del 2001, e successivamente *Il brutto anatroccolo* per le scuole materne e, nell'estate 2001, *L'ombra*, destinato ai giovani, in cui continuerà la collaborazione con Nattino e con Capelli per le musiche. Stiamo lavorando a una ricerca scenica di materiali in cui sarà protagonista la carta. Oltre agli spettacoli ci saranno anche una serie di iniziative collaterali come incontri, lezioni, week-end teatrali con i genitori. Ma la cosa più importante è il desiderio di tornare a lavorare in gruppo, raccogliendo la "sfida" della progettualità triennale lanciata dal Ministero, dopo anni in cui tutte le strutture, piccole e grandi, sono un po' andate avanti "in solitudine", sia nei percorsi artistici personali al loro interno, sia rispetto all'esterno. ■



Santarcangelo

La lunga notte dei pupi

LE VIE PER RONCISVALLE. Percorso nelle storie di cavalieri, paladini e pupi, a cura di Mimmo Cuticchio. Collaborazione drammaturgica di Massimo Marino. Interventi scenografici di Tania Giordano. Luci di Marcello D'Agostino. Prod. Santarcangelo dei Teatri. Il progetto comprende: LE TREDICI FERITE DI RINALDO, con Andrea Guarino, Salvatore D'India, Vincenzo

Mancuso, Antonino Mancuso. Prod. Compagnia Carlo Magno, Palermo. LA MORTE DI ORLANDO, regia e scene di Gianni Grillo. Costumi di Pina Bellomo. Luci, suono ed effetti speciali di Marco Cannata. Con Manlio Ignazio Puglisi, Paolo Di Stefano, Cesare De Luca, Vincenzo Fazzino, Carmela Emanuele (voce). Prod. Associazione don Ignazio Puglisi, Sortino. VISITA GUIDATA ALL'OPERA DEI PUPPI, di Mimmo Cuticchio e Salvo Licata. Luci di Marcello D'Agostino. Con Mimmo Cuticchio, Marcello Cappelli, Tania Giordano. Prod. Associazione figli d'arte Cuticchio. TRAGEDIA DI RONCISVALLE CON BESTIE SEGUITA DALLA FARSA DI ORLANDO E DEL SUO SCUDIERO GAÏNA ALLA RICERCA DELLA PORTA DEL PARADISO, di e con Giuliano Scabia. Santarcangelo dei Teatri.

Quando, in piazza Ganganelli, arrivano gli imbonitori-cuntisti c'è ancora luce, è l'ora dello "struscio" e la fontana si "spegne" per lasciar ascoltare le storie dei paladini. I giovani attori, di diverse provenienze e addestrati da Cuticchio nel corso di un laboratorio durato una quindicina di giorni, sono freschi ed entusiasti quanto basta ad ascoltarli incantati e, a volte, indulgenti. Il contesto "metateatrale" aiuta e noi, turisti del teatro, seguiamo storie che non ricordavamo più per le strade, negli angoli, nei microscopici giardinetti sparsi per il paese, ritrovando le coordinate di un mondo cavalleresco fatto di paladini, ma anche di mogli, soldati, giullari e popolani. Musiche, monologhi, danze e duelli ci preparano per circa due ore al primo

incontro con i pupi "in carne e ossa". Ci aspettano in cima al paese, in piazzetta Galassi, sono quelli "piccoli" della Compagnia Carlo Magno di Palermo con uno degli episodi più noti dell'opera dei pupi: *Le tredici ferite di Rinaldo*. Di come Gano traditore e Carlo Magno offeso incaricano il gigante Gattamugliera di uccidere il paladino e portargli via castello e moglie, e di come Rinaldo, ferito a morte in duello, si salva grazie alle cure del cugino mago Malagigi per poi, grazie alla spada Durlindana prestata dal cugino Orlando, sconfiggere il gigante. Sono tutti un po' parenti, ma anche tanto litigiosi e permalosi da sfidarsi continuamente a duello e da essere vittime e artefici al tempo stesso di tradimenti e inganni. Per fortuna è facile distinguere i buoni dai cattivi e possiamo permetterci di ridere di tutto il repertorio tecnico-truculento dell'opera dei pupi fra teste che volano, gambe e braccia amputate, corpi divisi in due da un fendente e, perché no, prodezze erotiche fra Rinaldo e consorte. Si applaudono i pupari, che in ginocchio sulla scena sembrano più grandi del gigante Gattamugliera, e si scende in piazza delle Monache dove l'Associazione Don Ignazio Puglisi sta terminando il classico dei classici, *La morte di Orlando* alla battaglia di Roncisvalle con i suoi pupi della tradizione della Sicilia Orientale, alti un metro e trenta e pesanti 30 chili ciascuno. Più fermi, più lirici, in un teatrino quasi a grandezza d'uomo, chiudono senza lieto fine uno dei capitoli più importanti dell'epopea dei paladini di Francia. E proprio dalla morte di Orlando – e metaforicamente dell'opera dei pupi – inizia la parte più anomala e affascinante del percorso. Le vie di Santarcangelo si trasformano nella Palermo sventrata dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale. Scendiamo allo Sferisterio come partecipanti alla processione di Santa Rosalia, tra fumi e foto d'epoca, mentre una voce narrante racconta storie di quotidianità bellica, di borsa nera, di quel senso di morte conaturato geneticamente nei siciliani ed

Gabriadzé

Battaglia per cavalli e cuori infranti

LA BATTAGLIA DI STALINGRADO, testo, regia, scenografia, personaggi, musiche di Rézo Gabriadzé. Traduzione di Alëna Choumakova e Lora Guerra. Voce di Silvio Castiglioni. Animazione di Kétévane Kobulia, Gaiané, Takaïchvili, Nino Bregvadzé, Vladimir Melteser, David Bakradzé, Maxime Obrezkov. Prod. Teatro Studio Municipale di Tbilissi (Georgia). Santarcangelo dei Teatri.

esaltato dalle ferite aperte di una guerra in corso. Ma i Pupi sopravvivono anche a questo. Non sopravvivono, dice la voce di Cuticchio, all'indifferenza dei decenni successivi. Di fronte a un allievo immaginario, il vecchio puparo, residuo doloroso di una tradizione che va a morire, si abbandona a un delirio verbale, in cui aneddoti, consigli, regole e trucchi del mestiere si mescolano al racconto delle gesta dei paladini o del tradimento di Gano. Demiurgo alla ricerca disperata e dolorosa di una nuova vita per le sue creature, Cuticchio mostra senza falsi pudori il suo rapporto simbiotico (e non privo di inquietante morbosità) con i pupi e quelle straordinarie qualità attoriali che lo renderebbero comunque unico in qualsiasi professione teatrale. Tanto padrone della tradizione da potersene allontanare con l'autorità di un tiranno e la tenerezza di un padre, è un garibaldesco Mangiafuoco che, rifiutando il rifugio "protetto" della museificazione, si proietta con furia titanica verso nuove forme e funzioni della sua arte-vita. È lui l'ultimo paladino, folle d'amore per queste creature condannate prematuramente a morte, per le quali non smetterà mai di combattere. L'ultimo atto di questa lunga notte tocca a Giuliano Scabia che, poeta-viandante a cavallo, condurrà gli spettatori fuori dal paese per raccontare la battaglia di Roncisvalle vista dagli animali del bosco. *Claudia Cannella*

Aljoscia e Natascia si amano, si perdono nelle diverse strade della vita, si ritrovano quando ormai rimane solo la morte. Sono due cavalli: lui è un "soldato" dell'esercito russo, uno dei diecimila "valorosi" che cadranno sulla steppa innevata alle porte di Stalingrado, lei è una stella del circo. Testimoni e attori di uno degli episodi risolutivi della Seconda guerra mondiale, attraversano il meraviglioso spettacolo del georgiano Rézo Gabriadzé, cucendo con il filo rosso della loro vicenda personaggi, situazioni, piccole e grandi storie che si intrecciano in Europa, vicino e lontano, prima dopo o durante la micidiale battaglia. Una drammaturgia complessa, fatta di scarti temporali e spaziali, ci porta in un futuro imprecisato dalla cui sabbia (o neve) emergono lentamente i resti di chi, a Stalingrado, rimase per sempre: giovanissimi soldati dal cuore infranto, intellettuali idealisti, animali microscopici come le formiche o forti come i cavalli, rottami di artiglieria e di carri armati. Sei animatori-manipolatori danno vita alle creature silenziose (difficile definirle marionette) e agli oggetti protagonisti delle diverse scene: la tecnica è simile a quella del bunraku, le sagome nere dei servi di scena si intravedono confuse con il fondale nero di un piccolo teatro elevato da terra poco più di un metro. I loro gesti, lenti e inesorabilmente precisi di chi punta alla perfezione formale, si compenetrano con una drammaturgia coinvolgente e travolgente per bellezza lirica e pathos epico. Non a caso. La formazione del sessantaquattrenne Gabriadzé attinge dai più disparati campi artistici (letteratura, sceneggiatura, pittura, grafica) e a un'antica sapienza artigianale, che gli permette di intersecare differenti linguaggi senza mai indulgere al superfluo o al manierato. Tutto, nel suo spettacolo, ha senso e necessità: le schiere di elmetti in marcia verso Stalingrado, la raffinatezza del Café berlinese dove si ritrova l'intelligenza cittadina più o meno favorevole alla guerra, le tenere storie di animali umiliati e offesi così come il giovane Jascia dai capelli fulvi, disperato per l'abbandono della fidanzata, ora sposa di un altro nella lontana Odessa. Grande artigianato, si diceva, definito dallo stesso Gabriadzé "cinema povero" (di cui effettivamente ha la scansione e il "montaggio"), surrogato di

chi non ha i mezzi per una vera e propria produzione cinematografica. Ma si sa: la necessità aguzza l'ingegno. E il meraviglioso lavoro che sta dietro questa *Battaglia di Stalingrado* lo dimostra, completandosi con altri due elementi fondamentali: le scelte musicali, tanto pertinenti da non riuscire a immaginarle diverse, e l'eccellente "doppiaggio" di Silvio Castiglioni che, realizzato con tecniche digitali, consente di ascoltare la versione georgiana diffusa dal fondo del piccolo palcoscenico e, leggermente sfalsata, quella italiana da casse acustiche poste lateralmente sopra il pubblico. Si esce incantati e commossi, il primo pensiero è come riuscire a rivederlo. *Claudia Cannella*

In apertura Mimmo Cuticchio con i suoi pupi; a sin. una scena di *La battaglia di Stalingrado* di Rézo Gabriadzé.



Macbetherapia in una scatola di cartone

MACBETH, da Shakespeare. Regia di Armando Punzo. Con i detenuti-attori della Compagnia della Fortezza. Prod. Compagnia della Fortezza-Centro Teatro e Carcere Volterra. Volterrateatro.

Al solito Armando Punzo con la sua Compagnia della Fortezza gioca la chiave dell'irriverenza e dello spiazzamento proponendoci una versione del *Macbeth* adattata agli schemi del moderno psicodramma di Moreno. Il motto che sovrasta le dinamiche dell'azione è «Certamente che tu lo voglia o no la terapia funziona e vengono fuori le tue streghe». Gli attori-detenuti si presentano seduti uno accanto all'altro, statici, quasi imbambolati dentro un'enorme scatola di carta da pacchi costruita appositamente negli spazi del cortile del Maschio dove anche il pubblico viene fatto accomodare proprio di fronte a loro. Di lato un televisore e un maxi-schermo si accendono su spezzoni di cinematografia *d'antan* sul tema del *Macbeth* (fra gli altri un eccellente Carmelo Bene in ruolo). È lo stesso Punzo ad essere in scena, regista di se stesso, carismatico doppio a condurre il setting- spettacolo. La scena iniziale ricorda una sequenza famosa del Kubrick di *Qualcuno volò sul nido del cuculo*. Tutto il percorso della messa in scena,

ma sarebbe forse più corretto definirla "farsa", si svolge per quadri. In ciascuno di questi Punzo invita uno per uno gli attori-pazienti (da riabilitare? da rieducare? da recuperare al sociale?) a mettere in scena il proprio dramma che qui si confronta col *Macbeth* e quindi col sangue, la violenza, l'assassino. Assistiamo a ricostruzioni fittizie di storie forse vere forse no con finti morti, finto sangue, finti pentimenti. Per la prima volta Punzo non lavora sul corpo degli attori-detenuti ma sul loro presunto "vissuto psicologico". Almeno così sembra visto che da questo *Macbeth* psicodrammatizzato in cui la frase chiave è: «identificarsi col male, confrontarsi con l'orrore», non riusciamo a percepire nessuna emozione forte correre fra pubblico e attori. Come se Punzo volesse dirci che non crede affatto alla funzione catartica della tragedia di Shakespeare. E nemmeno i suoi attori, del resto. Lasciamo la scatola di cartone per avviarci fuori del carcere di massima sicurezza di Volterra con la sensazione che ognuno di noi, spettatori e attori, sia rimasto solo dentro il suo personale castello di re a confrontarsi con i propri fantasmi di sangue e di orrore. Reali o fittizi, poco importa. Ciò che conta è che ci riguardano comunque molto da vicino.
Renzia D'Inca

PUPAZZIA

**COSTUMI SU MISURA
COSTUMONI GIGANTI
ELEMENTI SCENOGRAFICI
FONDALI
SCULTURE
PUPAZZI GIGANTI
PUPAZZI ANIMATI MANUALMENTE
O CON SISTEMI ELETTRONICI**

PUPAZZIA di PIETRO ARMUZZI - VIALE MONZA 101 - 20126 MILANO - TEL. 02.2610631 - FAX. 02.2610611

CHE CRITICO 6?

campagna di prevenzione contro l'ipertrofia critichese mediterranea

di Fabrizio Caleffi

Il Critico Teatrale: se lo conosci, lo eviti. La complessa sindrome critichese primaria e secondaria va combattuta con la prevenzione e con la diagnosi precoce. Il Virus Recensori si è fatto più virulento con la diminuzione di spazi sulla stampa quotidiana e periodica e i pericoli di contagio sono cresciuti. Vi proponiamo perciò un facile test autodiagnostico che vi permetterà di valutare il vostro grado di appartenenza a un ceppo critico e di riconoscere gli Agenti Patogeni PR2 (Poltrona Riservata x 2).

1. DEFINITE UNO SPETTACOLO APPENA VISTO...

- a) intrigante
- b) neo-chechovian beckettiano
- c) sfarzoso
- d) palloso

3. NELL'INTERVALLO...

- a) restate al vostro posto, immersi nei vostri pensieri
- b) restate al vostro posto, ricevendo omaggi dai conoscenti
- c) nel foyer dite ad alta voce tutto il male che pensate dello spettacolo in corso
- d) nel foyer chiedete al barista che cosa sta facendo il Milan in Coppa

5. I CAMERINI

- a) li visitate a passo da primario che visita una corsia
- b) in camerino non ci andate mai
- c) vi affacciate in camerino per dire: «ci vediamo dopo cena»
- d) scusi, si può andare in camerino?

2. IL TERZO TEATRO È...

- a) sperimentale
- b) intriso di contemporaneità
- c) palloso
- d) è un teatro di quartiere (in zona 3)

4. AI RINGRAZIAMENTI...

- a) restate al vostro posto, immersi nei vostri pensieri o (addormentati)
- b) restate al vostro posto, distribuendo sorrisi di circostanza
- c) applaudite con una mano sola, mentre con l'altra cercate le chiavi della macchina
- d) applaudite in piedi, voltando subito le spalle al palco per precipitarvi al guardaroba

6. IL METODO (Stanislasvskij)

- a) c'è metodo nella sua follia
- b) superato già da Mejerchol'd
- c) si credono tutti De Niro
- d) io col metodo Shenker l'inglese l'ho imparato benino

A questo punto, contate le vostre risposte e confrontatevi con i Profili Tipologico Archetipici tracciati qui di seguito:

A. (prevalenza di risposte A) UFFICIALE (& GENTILUOMO)

Il capofila di questo Carattere Critico è titolare di cattedra prestigiosa presso testata importante. Smagato e disincantato, indossa l'uniforme di campagna con i nastri di tanti cliché e fa il suo mestee con un filo di mestizia che cuce un'indubbia eleganza. Blasé, mai trasale, mai si sorprende, sorprende o si fa cogliere dalla sorpresa. Anima celibe, spirito un po' zitello.

B. (prevalenza di risposte B) SUA EMINENZA

Emergente a vent'anni, è diventato presto eminente; è andato missionario in territori privi di Verbo e ha impresso il suo con pacata facondia e fondamentalismo di fondo. Porporato, sa arrossire di modestia simulata quando viene indicato come Pontefice Massimo della Critica Militante; non per sé, ma per amor della sua Chiesa, si occupa anche di gestione, amministrazione, management.

C. (prevalenza di risposte C) SALIERI

Pur in mancanza di Mozart da ammirare e da invidiare, il Salieri Saloggi non è mai sazio di appartenenza all'"ambiente", quale che sia. Competente e disinvolto, tende però all'intrigo, delitto&castigo dei suoi rapporti con l'Apparato. Teme sempre di sentirsi appartato. Cambia spesso parucche, col tempo gli crescono i polpacci e sta meno bene in polpe.

D. (prevalenza di risposte D) STAGE SPOTTING

La tipologia in questione sembrerebbe "incompetente" e quindi immune da sintomatologia critica specifica. Ma si tratta di una categoria insidiosa, di soggetti a rischio. Rischiano di produrre il ceppo giovane dell'infezione che si appaleserà con lo staffilococco Nova Critica. La spontaneità di giudizio degenererà in teppismo programmatico, in giudizi sempre più graffiati.

Prescrizione generale: non esiste ancora un vaccino contro l'influenza critichese. State in guardia: ai primi sintomi di cordellite, rileggete Flaiano due volte al dì. ■



tutti a Tebe

La calda estate dei Labdacidi

Da Siracusa a Vicenza, passando per Roma, *Edipo* e *Antigone* hanno dominato la scena italiana con ben sei allestimenti

EDIPO RE, di Sofocle. Traduzione di Salvatore Quasimodo. Regia di Gabriele Lavia. Scene di Carmelo Glammello. Costumi di Andrea Viotli. Con Gabriele Lavia, Andrea Jonasson, Pietro Biondi, Luca Lazzareschi, Dario Mazzoli, Nanni Tormen, Claudio Calafiore, Lorenzo Lavia. Prod. Istituto nazionale del dramma antico, Siracusa - Teatro Stabile di Torino.

I lutto si addice a Edipo, in un rimando di circostanze, di fatalità, di inconscio *cupio dissolvi* che sembra fornire alla tragedia un alone di eternità, di ineluttabile ciclicità. All'interno di un impianto scenografico essenziale ed elegante, i codici cromatici della rappresentazione corrispondono al giallo della sabbia che copre l'intero palcoscenico con uno strata-gemma di neri gradini che separano l'interno dall'esterno. E neri sono anche i costumi di tutti i personaggi (tranne quello di Giocasta, color panna, scollato e sensuale), nere le panche ove stanno assisi: in modo da dare maggior risalto a un gioco di forme lineari, alla spazialità

quasi metafisica di un ordine "premeditato" che governa la fragile esistenza degli umani. È in questa scenografia che trova risalto una grande grata di ferro, a simboleggiare sia la reggia, sia le mura della città: gabbia, anch'essa, di immane dolore, lievemente arrugginita a indicare lo sfacelo di una *polis* che si interroga sul suo oscuro destino, che anela la risposta del veggente Tiresia dal momento che la razionalità non può dare plausibili soluzioni.

Un'interpretazione registica di tipo psicanalitico, coerente e priva di enfasi, talvolta ripiegata su se stessa come rifiuto della spettacolarità pura e semplice, indicativa di quel nuovo corso interpretativo (sommesso, interiorizzato) di cui Gabriele Lavia aveva già offerto plausibile prova con *La mite* di Dostoevskij. E, parimenti, una resa attoriale - la sua - filtrata dalla contrazione del corpo, dalla postura dei piedi malfermi, esprimenti la drammaticità di chi è colpito da una forza "superiore" e "imperscrutabile", ma non per questo disposto a rinunciare alla propria forza morale. Aspra e icastica, la parola di Sofocle (nella prestigiosa traduzione di Quasimodo) esalta la potenza e la precarietà di una strana atmosfera psicologica, sospesa fra l'ancestrale minaccia e la voglia di comprendere: non per ostinazione ma per umanistica neces-

sità di un *redde rationem* cui solo i codardi (ed Edipo non lo fu mai) chiedono di sottrarsi, nella vegetativa accettazione dell'impostura e della non-conoscenza. Non più il mero incesto, ma un più enigmatico, insondabile male di vivere. *Angelo Pizzuto*

ANTIGONE, di Sofocle. Traduzione di Giovanni Raboni. Regia di Patrice Kerbrat. Scene e costumi di Guido Fiorato. Musiche di Giovanna Marini. Con Giulio Bosetti, Elena Ghiarov, Sandra Franzo, Luciano Roman, Marina Bonfigli, Enrico Bonavera, Gianni De Lellis, Attilio Cucari, Francesco Sala. Prod. Istituto nazionale del dramma antico, Siracusa - Teatro Carcano, Milano.



Meglio rinunciare alle affermazioni diplomatiche o smozzicate. Tanto per dire che l'*Antigone* di Kerbrat e Bosetti, pur nella limpida e dialogica traduzione di Giovanni Raboni, è lo spettacolo più convenzionale di tutta la rassegna programmata al Teatro Greco di Siracusa dalla rinnovata gestione (oggi Fondazione) dell'Istituto nazionale del dramma antico.

Dominato dalla presenza scenica del "dispotico" Giulio Bosetti (nel ruolo difficile e ingrato di Creonte), il fulcro poetico della drammaturgia sofoclea sembra sprofondare in un gorgo di luoghi comuni, di altisonanti tonalità e di gestualità esibita. Responsabile dell'accaduto non può non essere, in prima istanza, il regista Patrice Kerbrat, il cui rapporto con la classicità ellenica manca di penetrazione, di ideologia, di conforto poetico. E si accontenta - pare evidente - delle eccentriche, ma prevedibili reiterazioni della colonna musicale (a cura di Giovanna Marini) che, senza una specifica ragion d'essere, spazia dal folklore mediterraneo alle sofisticate (ma qui ingiustificate) partiture di Kurt Weill. Trovando su questa "terra di nessuno" complicità e motivo di tedio in una non ben concepita funzione del coro, fioco e salmodiante, spento nonostante la tragica evoluzione dei fatti di Tebe. Poco più che una languida apparizione è del resto anche l'*Antigone* della altre volte apprezzata Elena Ghiarov, mentre l'*Euridice* di Marina Bonfigli (l'attrice più temprata e autorevole dello spettacolo) risulta sacrificata. Nell'allestimento, anch'esso dominato (come l'*Edipo* di Lavia) dai costumi nero-borghesi e dalla francamente eccessiva "vestaglia" di broccato del re Creonte, rimane, alla fin fine, esornativa la lineea scenografia di un palazzo regale rosso sangue, al quale si accede per stretti sentieri dello stesso colore. E totalmente abbandonato a se stesso risulta il rinomato conflitto su cui andrebbe articolata l'interpretazione registica: l'antinomia fra *pietas*

divina e ostinata protervia del potere regale, su cui grava il pentimento postumo dell'empio sovrano. *Angelo Pizzuto*

EDIPO RE, di Sofocle. Traduzione di Dario Del Corno. Regia di Lamberto Puggelli. Elementi scenografici e costumi di Luisa Spinatelli. Musiche di Filippo Del Corno. Con Franco Branciaroli, Paola Mannoni, Umberto Ceriani, Antonio Fattorini, Alarico Salaroli, Riccardo Mantani Renzi, Mario Cei, Franco Sangermano, Marco Balbi.

EDIPO A COLONO, di Sofocle. Lettura di Massimo Foschi e Stefania Graziosi. Musiche di scena per grande orchestra e doppio coro di Felix Mendelssohn Bartholdy. Orchestra del Teatro Olimpico. Prod. Gli Incamminati e Teatro Olimpico di Vicenza.

Per la prima volta nella plurisecolare storia del Teatro Olimpico di Vicenza l'*Edipo re* di Sofocle è stato inscenato nella stessa stagione assieme all'*Edipo a Colono*, suo coerente seguito. L'idea vincente è stata del regista Lamberto Puggelli, animoso direttore artistico del Teatro palladiano che proprio con l'*Edipo re* fu inaugurato nel 1585. A completare la trilogia tebana di Sofocle ha trovato ospitalità all'Olimpico anche l'*Antigone* che con la regia di Patrice Kerbrat era stata tenuta a battesimo in giugno al Teatro Greco di Siracusa, protagonisti Giulio Bosetti e Elena Ghiarov. *Edipo re* è stato riproposto dalla penetrante regia di Puggelli con un'attenzione sempre più rara alla consequenzialità delle evocate vicende, con un nitore di inequivocabile matrice strehleriana che esalta in poesia l'apparente preoccupazione didascalica. Senza in alcun modo turbare la cinquecentesca scenografia della lineea Tebe dello Scamozzi, ricorrendo unicamente a alcune maschere ellenistiche per coinvolgere

In apertura Gabriele Lavia, interprete e regista di *Edipo Re* di Sofocle con Andrea Jonasson (foto: Tommaso Lepera); in alto, Giulio Bosetti e Luciano Roman in *Antigone* di Sofocle (foto: Majorca).

nel coro tutti gli interpreti, senza altre intrusioni sovente fastidiose, puntando infine sull'eccellenza del concertato interpretativo, Puggelli è riuscito in un'operazione di *restitutio in integrum* che ha addirittura del prodigioso in tempi di troppo disinvolute mistificazioni. Alla perfetta riuscita del severo allestimento ha contribuito innanzi tutto la sorvegliata potenza espressiva con cui Franco Branciaroli s'è immedesimato nello sventurato Edipo, testimone-vittima dell'impossibilità dell'uomo di sottrarsi ai sovrastanti disegni degli Dei. Nell'orrore della moglie-madre Giocasta s'è compenetrata Paola Mannoni, mentre un sapientemente invecchiato Umberto Ceriani ha conseguito l'apice della sua ascesa interpretativa nella personificazione dell'indovino Tiresia, traguardo mitico per "chi è di scena". Ma aggettivi altrettanto encomiastici merita l'intero cast dove davvero uno è stato più bravo dell'altro, come si aveva il coraggio di riconoscere un tempo. Non più alla parola, o meglio non soltanto alla parola, s'è poi affidato Puggelli per l'*Edipo a Colono* realizzato in forma di lettura-concerto, le musiche di Mendelssohn assurte a protagoniste nell'alternarsi o nel compenetrarsi con la *phonè* inconfondibile di Massimo Foschi, gli interpreti dell'*Edipo re* stavolta mobilitati per dare voce al doppio coro. *Gastone Geron*

EDIPO RE, di Sofocle. Traduzione e regia di Vassilis Papavassiliou. Scenografia e costumi di Yorgos Ziakas. Musiche di Dimitris Kamarotos. Coreografie di Vasso Barbousi. Maestro di Musica Melina Paionidou. Con Grigoris Valtinos, Manos Stalakis, Stephanos Kyriakidis, Costas Galanakis, Genny Gaitanopoulou, Yannis Rozakis, Iakovos Psarras, Themis Panou. Corifei: Nini Vosniakou, Costas Basis. Coro: Alexandros Panagou, Cristos Papas, Petros Petrakis, Cristos Sapountzis, Manolis Seiragakis, Giorgios Psychogios, Efstathios Nikolaidis. Maria Kyriallides (attrice bambina) e Valtinos (attore bambino). Prod. Teatro Nazionale di Atene.

ANTIGONE, di Sofocle. Traduzione di Shahrokh Meskoub. Regia di Pari Saber. Scene e costumi di Zohreh Jahanparvar. Con Sanam Nekoueghbal, Farnaz Jahansouz, Nassim Adabi, Amin Azari, Mostafa Mahmoudi, Behzad Naalbandi, Reza Lankarani, e con Ebrahim Esbati (tar), Abbas Heydari (tromba), Hamed Ebrahimi (violino) Mojtaba Agha Jani (daf), Amjad Ebrahimi (percussioni). Prod. Dramatic Arts Center Iran.

Dopo essere stato nel tempo cava di marmo e rifugio di briganti, il Colosseo, simbolo stesso dell'Italia e della Roma antica, è tornato a destarsi, dopo millecinquecento anni, per esser luogo spettacolare di eventi che non hanno più nulla di cruento. E che degnamente si sono avviati con un "Progetto Sofocle", promosso in occasione del Giubileo e del nuovo millennio dal Ministero per i Beni e le attività Culturali -

Soprintendenza Archeologica di Roma e dalla Fondazione Istituto Nazionale del Dramma Antico, con la sponsorizzazione in esclusiva della Banca di Roma, e inaugurato dall'*Edipo re*, presentato a luglio in prima mondiale dal Teatro Nazionale di Atene. Un evento eccezionale dunque, che inserisce il più celebre monumento del mondo nella scia di quelli già da tempo recuperati all'attività teatrale, come il Teatro greco di Epidauro e di Siracusa, ma che non manca di infiammare le polemiche di rito. Che convergono soprattutto sull'impossibilità di seguire un testo nella lingua della compagnia che lo presenta. A conferma di un atteggiamento provinciale, che in questa capitale del mondo rende difficile, salvo qualche rara eccezione, seguire l'evolversi del linguaggio teatrale al di fuori dei confini di casa. Questo *Edipo re* non si iscrive nel segno di stravolgenti arditezze sperimentali, ma unisce una incontestabile solidità d'impianto a un senso scenografico di estetizzante e funzionale raffinatezza. Dove una lunga passerella segna l'accesso regale di Edipo e di Giocasta o dell'indovino Tiresia e la quotidianità di una piazza disseminata di sculture bianche accoglie il coro, che tra di esse si mescola col volto coperto di maschere bianche a rappresentare il popolo di Tebe. Permeando l'allestimento, diretto da Vassilis Papavassiliou con sicura lucidità, di una sorta di metafisica levigatezza che ne smussa ogni asprezza in una cifra graduale di incisivo equilibrio. Mentre il filo sottilmente ieratico della musica e del canto si fonde con una recitazione di indubbio livello, contribuendo a restituire lo sgomento di un percorso di speranza e di orrore, di fiducia e di disperazione, destinato a concludersi con la sconfitta di ogni arrogante certezza di fronte all'indomabile volere del fato. E che qui tuttavia già apre, con quel fronteggiarsi silenzioso di Creonte e di Antigone bambina, al futuro scontro della ragione umana e della ragion di stato. Ed è proprio l'*Antigone*, nella regia dell'iraniana Pari Saber, la seconda tragedia che vediamo al Colosseo. Che, recitata nella traduzione iraniana di Shahrokh Meskoub, al pubblico italiano parla attraverso il fascino dei colori, del movimento, del canto e della musica. Elementi tutti che l'autrice attinge dalla tradizione persiana del Ta'zia per riversarli in un allestimento sospeso tra l'enfasi ampia di una sacralità orientale e la rutilante vitalità di una rappresentazione circense, scandita dal ritmo crescente dei tamburi. Mentre i costumi ricchi di ori e di colori e il rotear dei cavalli attorno alla pedana su cui la vicenda si snoda riportano a un fasto barbarico di prorompente vitalità. E tutto questo offre all'inizio un impatto non scevro di caleidoscopico folklore. In cui tuttavia gradualmente si innerva, con immaginifico vigore, il crescendo di uno scontro sempre più insanabile e ravvicinato, che arri-

va visivamente a tradursi nell'autentico corpo a corpo di due lottatori animati da eguale, irriducibile determinazione, intenti a sopraffarsi l'un l'altro in un roteare calcolato, abile, felino, di bastoni che s'incrociano a scuotere il giogo della violenza e della superbia o a disegnare le sbarre di una prigione intorno alla preda sconfitta. Dove la fanciul-

la Antigone è un'anima guerriera che con indefettibile audacia sfida ed esaspera la volontà del tiranno. E si dibatte fino allo sfinimento sotto l'impalpabile pania di un enorme velo nero che con effetto di grande suggestione abbraccia in lunghe ondate la circolarità ampia della scena. Antonella Melilli

Il mito classico tanto per variare

Euripide, Franz Grillparzer, Corrado Alvaro, *Medea. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 1999, pagg. 222, L. 10.000.

Sofocle, Jean Anouilh, Bertolt Brecht, *Antigone. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2000, pagg. 186, L. 10.000.

L'idea di Maria Grazia Ciani che traduce i testi di Euripide e di Sofocle oltre a curare con sintesi intelligente gli accostamenti e i due volumi nel loro complesso, è di quelle più felici editorialmente, semplici e forti al contempo. La *Medea* di Euripide è seguita dalla *Medea* della trilogia del *Vello d'oro* di Grillparzer del 1821 e dalla *Lunga notte di Medea* di Alvaro del 1949; all'*Antigone* di Sofocle sono accostate l'*Antigone* di Anouilh, composta nella Francia occupata del 1942, e l'*Antigone* di Brecht, scritta alla fine del 1947 e rappresentata in Svizzera, a Coira, agli inizi del 1948.

Alle sue vive traduzioni dal greco la Ciani accosta traduzioni d'autore: Claudio Magris, è un naturale traduttore di Grillparzer e Andrea Rodighiero rende il francese di Anouilh con la sensibilità linguistica del poeta riconoscibile e già riconosciuto. I due piccoli volumi sono lì a provare una lunga durata che si costruisce sulle differenze, sono lì a mostrare la tenuta non tanto del mito classico, quanto degli investimenti che la drammaturgia ateniese di V secolo ha fatto sul mito preesistente, riscrivendone le vicende e le figure nelle forme del conflitto tragico. Antigone con la resistenza estrema, incruenta e autolesionistica, di cui Sofocle la sostanza, ma anche Medea, con la lucida follia che la conduce all'infanticidio nella tragedia euripidea, diventano immediatamente comparabili con le loro più recenti reincarnazioni teatrali, ancora le stesse, ma irriducibilmente diverse nelle ultime derive dei loro personaggi. Hanno segnato, all'origine, l'immaginario dell'Occidente, ma lo hanno anche sollecitato a ripensare e a riconfigurare le loro antiche vicende. Il conflitto tra sangue e legge che contrappone Antigone a Creonte, l'inconciliabilità di eros e di *gamos*, del desiderio e delle nozze istituzionali, che scatena la ferocia di Medea tornano alla ribalta tutte le volte che la storia diventa tragedia, quando impone dilemmi impossibili da vivere, quando lascia cicatrici indelebili, nei travagli romantici di Grillparzer, nella Francia di Vichy e di Pétain, nella Germania e nell'Italia distrutte dell'ultimo dopoguerra. In quei momenti e in quei luoghi in cui l'umanità travolta dal pensiero o dai crimini ripensa se stessa. Anna Beltrametti



Elettra e Oreste: scene da un matricidio

Elisabetta Pozzi in
Elettra di Euripide,
regia di Piero
Maccarinelli (foto:
Majorca).

ELETTRA e ORESTE, di Euripide. Traduzione di Umberto Albini e Vico Faggi (*Elettra*) e Dario Del Corno (*Oreste*). Regia di Piero Maccarinelli. Scene di Bruno Buonincontri. Costumi di Santuzza Cali. Musiche di Marco Betta. Coreografie di Giuditta Cambieri. Con Francesco Migliaccio, Elisabetta Pozzi, Giovanni Crippa, Graziano Piazza, Manuela Mandracchia, Laura Mazzi, Gigi Angelillo, Chicco Alcozer, Vittorio Franceschi, Ruggero Cara, Anita Bartolucci, Marco Marelli, Dario La Ferla, Antonio Piricone. Prod. Istituto nazionale del dramma antico, Siracusa - Gli Ipocriti Soc. Coop. a r.l., Napoli.

Al Teatro Greco di Siracusa torna Euripide - già protagonista della scorsa edizione - con due tragedie di date diverse, ma idealmente collegate: l'*Elettra* (413 a.C.?) e l'*Oreste* (408 a.C.). Cinquant'anni dopo l'*Oresteia*, Euripide ne riprende la storia concentrandosi sul matricidio e sulle sue conseguenze, con un progressivo allontanamento dal paradigma eschileo.

In entrambe le tragedie, quindi, il tunnel cieco della trama sfocia nella conclusione "impossibile" di un *deus ex machina* la cui scarsa credibilità è sottolineata dall'attuale allestimento: le figure divine sono grottesche e distanti, grazie a una recitazione straniante e a panni lucenti e vistosi, mentre il senso di disagio e incomunicabilità è accentuato dalla netta separazione dei piani riservati a dei, regnanti e gente comune; alla rupe che domina l'orchestra, occupata dai primi, la scenografia di Bruno Buonincontri contrappone infatti nell'*Oreste* la cupa facciata del palazzo reale, sede di tranelli e complotti, nell'*Elettra* il solare accampamento dove la protagonista prima accoglie Oreste e Pilade, poi attira in trappola Clitemnestra. Pur non trovando riscontro in Eschilo (il dialogo tra madre e figlia accomuna i soli Sofocle e Euripide), quest'ultima scena si segnala per l'inedito richiamo all'*Agamennone* suggerito da Maccarinelli: stavolta la vittima è la stessa assassina che, come a suo tempo il marito, scende dal carro sfarzoso, calca i fatidici tappeti rossi e varca ignara la soglia della morte. Il confronto con l'*Oresteia* sembra così perpetuarsi nella memoria degli spettatori con la complicità del regista oltre che del drammaturgo, come accade altrove nei riferimenti extratestuali alla trilogia eschilea (la "confutazione" delle tracce del passaggio di Oreste, riprese dalle *Coefore*, o l'allusione al tribunale ateniese) e

soprattutto all'*Elena* euripidea.

Sulla stessa linea si pone anche una più moderna intertestualità, garantita dalla continuità spaziotemporale e dall'avvicendamento degli affiatati interpreti nelle due tragedie: così ad esempio si valorizzano i legami fra i ruoli di Oreste e Pilade (Crippa e Piazza, opposti e complementari), mentre Elettra e il suo virtuoso marito (l'ottima coppia Pozzi-Migliaccio) si trasformano brillantemente la sera dopo nella fatua Elena e nel suo degno consorte Menelao. Se la versatilità dell'intera compagnia rende piena giustizia alle sfaccettature dei personaggi, è invece minima la prestazione vocale e coreografica del coro (specialmente nell'*Oreste*): le parti corali, già ridotte nell'originale, sono corredate di movimenti scenici esornativi o superflui e perlopiù affidate a singole voci recitanti (fra cui spicca la Mandracchia, prima corifea nell'*Elettra* oltre che eccellente co-protagonista dell'*Oreste*). Simili pregi e difetti, d'altronde, ben testimoniano quanto una messinscena aderente al testo possa evidenziarne non solo i punti di forza, ma anche le intime debolezze, pur di rimanere a ogni costo fedele a Euripide, nostro contemporaneo.
Martina Treu

Medea eterna profuga alle acciaierie di Bagnoli

MEDEA, da Christa Wolf. Drammaturgia e regia di Renato Carpentieri. Scene di Lea Carpentieri (da un'idea di Massimo Bellando Randone). Costumi di Annamaria Morelli. Musiche di Nico Casu. Con Barbara Valmorin, Alvia Reale, Roberta Spagnuolo, Enzo Salomone, Stefano Iotti, Lello Serao, Federica Bonavolontà, Antonio Calone, Antonio D'Avino, Patrizia Di Martino, Franca Esposito, Giancarlo Gnolo, Gustavo La Volpe, Pino L'Abbate, Peppe Miale, Carmen Pommella, Armando Rebollo, Giovanna Rossi, Nunzia Schiano, Mari Siragusa, Nicola Sisti Aymone

Carla Taranto, Marcella Vitiello. Prod. Libera Scena Ensemble, Napoli.

Tra le rovine postindustriali delle ex acciaierie napoletane dell'Italsider, a Bagnoli, si compie il destino di una fra le tante vittime delle lotte di potere, Medea, che nella struttura narrativa del romanzo di Christa Wolf non è un'infanticida, così come la presenta Euripide, bensì, l'archetipo del profugo-immigrato condannato a scoprire sulla propria pelle il doloroso iato tra la speranza di un miglioramento di condizione e il tradimento di quella speranza. Medea (un'intensa e passionale Barbara Valmorin) ha abbandonato la sua terra «perduta e corrotta» per finire, al seguito di Giasone, in una Corinto dominata dalla sete di potere e di ricchezza. Ma la «barbara della Colchide» non si lascia irretire da coloro che la vorrebbero disponibile a celare crimini e intrighi di palazzo. Gli eventi intorno a Medea precipitano: l'intera Corinto la calunnia e identifica in lei il più funzionale dei capri espiatori. Sarà la folla, aizzata dalla corte, a lapidarne i figli. Di grande effetto l'allestimento dello spettacolo, che gioca sul fascino desolante d'un moderno sito d'archeologia industriale. Pilastrini di ferro arrugginito sostituiscono le colonne marmoree dei templi greci, macchine



inerti e sgangherate si affiancano ai segni evidenti della classicità: intorno a questi elementi si dipanano i diversi momenti della vicenda, dalla festa di corte in cui si ritrovano confusi e disorientati Medea e i suoi compagni, al "viaggio della speranza" attraverso un mare proiettato su uno schermo, dall'incontro al vertice fra potenti, con tanto d'auto scura e guardie del corpo dotate d'auricolare, che sancisce la rovina della protagonista, al momento in cui Medea viene a conoscenza del destino dei suoi figli. Secondo una costruzione decisamente cinematografica passato e presente si fondono in un unico spazio, che è contemporaneamente Corinto e la Colchide, l'atrio del palazzo e il suo esterno, il luogo della memoria e il territorio di una tormentata realtà. *Stefania Maraucci*

Riccardo Tordoni, Elisabetta Valgò, Massimo Violato. Prod. Laboratorio Teatro Settimo, Torino - Teatro Stabile di Torino.

Un'ipotesi di lavoro sviluppata qualche anno fa con alcuni allievi della "Paolo Grassi", partendo dalla traduzione del testo, altrimenti scarsamente noto e poco rappresentato di Euripide, è il germe del progetto *Fenicie*. La convinzione dell'intrinseca e inesauribile ricchezza della tragedia greca, capace di esplorare e, per quanto possibile, lumeggiare le ragioni profonde dell'agire umano, è invece la fonte dei motivi ideali della medesima messa in scena. La lotta fratricida che coinvolge Eteocle e Polinice e, inesorabilmente, sorelle, madre, lo zio Creonte e il cugino Meneceo, inutile martire per l'impossibile salvezza di Tebe, è narrata dal coro delle fanciulle fenicie, impotenti e pietose testimoni del conflitto in atto. E la coralità è la cifra poetica scelta da Vacis nell'impostare la propria regia, che va alla ricerca di quel ritmo - delle parole e dei corpi - che consenta di palesare i ponti distesi fra l'antichità e il presente. Su uno spazio scenico non tradizionale - un'ampia arena quadrata circondata da tappeti e delimitata sul fondo da una serie di monoliti di metallo rilucente a suggerire le

semplicemente indossando un qualche capo distintivo, ai vari personaggi che muovono la vicenda. Il gesto si trasforma spesso in danza e la recitazione scivola nel canto, eseguito suggestivamente a cappella, dal vivo. La parola tragica diviene in tal modo fisicità e musica e acquista un ritmo che, eliminata qualche prolissità tramite il necessario rodaggio, garantirà la stringente coerenza dello spettacolo. Certo il linguaggio teatrale adottato da Vacis non introduce alcuna novità rispetto alle passate esperienze della scena sperimentale italiana e non, e tuttavia il quasi totale analfabetismo del pubblico nei confronti di quella realtà e la generosità e il rigore di questo allestimento, ne giustificano la proposta sui nostri palcoscenici. *Laura Bevione*

A sin. un momento dello spettacolo *Medea* di Christa Wolf, regia di Renzo Carpentieri (foto: Fabio Donato); in basso Barbara Bonriposi in *Fenicie* da Euripide, regia di Gabriele Vacis (foto: Tony D'Urso).

Protagonisti nel coro per le *Fenicie* di Vacis

FENICIE, da Euripide. Regia di Gabriele Vacis. Scene di Francesco Calcagnini e Lucio Diana. Suono, luci, produzione esecutiva di Roberto Tarasco. Con Tommaso Banfi, Simona Barbero, Barbara Bonriposi, Cristian Ceresoli, Valentina Diana, Carlo Gabardini, Tatiana Lepore, Giovanni Ludeno, Eleonora Moro, Fabrizio Pagella, Antonio Pizzicato, Diego Sepe,

imponenti mura di Tebe - i giovani interpreti disegnano con i propri movimenti l'accelerato incedere della tragedia. Il gruppo di attori, purtroppo non omogeneo per presenza scenica e qualità della recitazione, agisce come coro mobile e affiatato e dà voce, a turno e





Non per amore ma per denaro: il Mercante di Braunschweig

IL MERCANTE DI VENEZIA, di William Shakespeare. Traduzione di Agostino Lombardo. Regia e scene di Stéphane Braunschweig. Costumi di Thibault Van Craenbroeck. Luci di Marion Hewlett. Musiche di Lisa Erbes. Con Roberto Herlitzka, Laura Marinoni, Roberto Trifirò, Paolo Calabresi, Giovanni Franzoni, Ascio Azchirvani, Giorgio Bongiovanni, Alkis Zanis, Claire Aveline, Francesco Cordella, Marta Comerio, Alighiero Scala, Francesca Villa. Prod. Piccolo Teatro di Milano.

Anche l'amore tra un uomo e una donna viene dominato dalle leggi di mercato, viene regolato dagli interessi e dal profitto che da esso si riesce a trarre. Sembra dire così il regista francese Braunschweig nella sua messinscena, per conto del Piccolo di Milano, de *Il mercante di Venezia*. Dopo aver proposto la stessa versione con un cast francese ai Bouffes du

Nord di Parigi, Braunschweig ha affrontato il testo con un gruppo di attori italiani. Se, comunemente, le azioni di Bassanio possono essere viste come dettate dal suo amore per la bella Porzia e dall'affetto che lo lega all'amico Antonio, il regista-filosofo francese ha fatto sì che il vero motore dell'azione diventasse il denaro. Ecco, allora, nello spettatore insinuarsi il sospetto che a Belmonte Bassanio si rechi non tanto per conquistare la gentile dama, quanto per amor di portafoglio. Lo spettacolo, coerente con la lettura "economicocentrica" espressa sin

dalla prima scena, mette in campo uno Shylock vittima della società, razzista per denaro, ma, per paradosso, moralmente vittorioso al termine del processo, che lo costringe a subire una sentenza avversa, impedendogli di riscuotere il suo perfido pegno. Lo spettacolo offre una lettura scenica essenziale a cominciare dal palcoscenico spoglio, abitato da una pedana - che diventa una piazza, la facciata della casa di Shylock, il tribunale o la reggia di Belmonte - e da un vascello, che richiama il commercio e i viaggi in mare. Roberto Herlitzka, disegna uno Shylock profondamente umano, drammaticamente coerente con i suoi principi. Se Laura Marinoni restituisce una Porzia androgina (anche nella figura) e determinata, è un efficace Roberto Trifirò a vestire i panni di Bassanio, tutto cesellature, sospensioni e

finezze di gesto e dizione. Da rilevare anche le belle prove di Ascio Azchirvani, Francesco Cordella e di Marta Comerio, spumeggiante Jessica. Il violoncello di Francesca Villa dà allo spettacolo una particolare, quanto appropriata, colonna sonora. *Pierachille Dolfini*

Spettatori a piedi nudi danzano su acini d'uva

MEMORIA DEL VINO O I GIOCHI DI DIONISO, una creazione di Enrique Vargas. Disegno dello spazio di Thomas Roper. Installazioni plastiche di Rosa Romero. Maschere e costumi di Patrizia Menichelli. Disegno e realizzazione macchinerie di Umberto Franchini. Musiche originali di Gabriel Hernandez, Adele Maria Madau, Franca Pampaloni, Sebastiano Spinella. Luci di Carlos René Mendez. Odori di Barbara Pia Jenic, Silvia Ferrari, Giuliana Pavarotti. Con Alizia Borsari, Clare Butler, Carla Carucci, Olivia Corsini, Maria Costantini, Roberto De Sarno, Silvia Ferrari, Umberto Franchini, Gabriel Hernandez, Barbara Pia Jenic, Adele Maria Madau, Arianna Marano, Carlos René Mendez, Patrizia Menichelli, Claudia Menziani, Franca Pampaloni, Giovanna Pezzullo, Claudio Ponzana, Rosa Romero, Thomas Roper, Gabriella Salvaterra, Sebastiano Spinella, Federica Zambelli. Prod. Emilia Romagna Teatro, in collaborazione con Bologna 2000 - Città Europea della Cultura.

Un'atmosfera da fiera sudamericana, giganti e nani, giostre, lucine e teatrini, zingare che ti leggono la mano, case per il disordine dei sensi, juke-box di cartone da cui sensuali labbra cantano al prezzo di un acino d'uva. Fellini riscritto da Gabriel Garcia Marquez. Ma questo carnevale non si svolge di fronte a noi spettatori: ci stiamo dentro. Ci siamo arrivati lasciando le scarpe all'ingresso, percorrendo sentieri bui,

dove devi toccare gli altri per non perderti, perché hai paura di rimanere solo. Una distesa di sabbia con una foresta di canne, odori, sensazioni, racconti. «Un tempo uomini e donne sapevano ballare e cantare e bere, e conoscevano il segreto di questo stare insieme...»: così, più o meno, ti rivela una guida, a lume di candela, per farti capire che canti, danze, allegrie sono passati e anche il segreto, di generazione in generazione, è stato dimenticato.

Il teatro di Enrique Vargas, regista e drammaturgo colombiano che ha lavorato a lungo a New York, è un percorso nei sensi, che chiama in campo la partecipazione dello spettatore. Con delicatezza: cerca di rompere le sue difese, di farlo ballare, e poi lo lascia nella teatrale solitudine del voyeur. Dopo la fiera c'è la vendemmia, in quest'ultima produzione che ha debuttato a Bologna: a gruppi di quattro o cinque a danzare sugli acini in capanne di tela leggera. Il succo verrà versato in una grande botte, poi tutti, attori e spettatori, si stringeranno intorno al recipiente che custodisce il liquido, saranno coperti da una cupola nera. Buio, rumori, la fermentazione, la trasformazione... Si uscirà nella nebbia di un carnevale dionisiaco violento e mascherato, allegro e inquietante, dove il vino che si gusta, gli odori della terra che alla fine gli attori ti fanno stringere nel pugno, confermano quello che dall'inizio sapevamo: il rito e il vino sono memoria, una lontana rottura e una mancanza. La porteremo con noi quella lontananza, nella reale notte d'estate dove alla fine ci ritroviamo. *Massimo Marino*

Il dramma di Ilaria Alpi cerca una soluzione in scena

ILARIA ALPI, OMICIDIO A MOGADISCIO, testo e regia di Mario Tricamo.

Musiche originali di Lorena Palumbo. Con Sergio Basile, Caterina Casini, Alessandro Coari, Giorgio Granito, Cinzia Mascoll, Sebastiano Nardone. Prod. Trousse di Giorgio Granito, Roma.

Non è la prima volta che Mario Tricamo affronta, per una sorta di militanza civile, momenti tragici e oscuri della nostra storia recente, come la strage di Ustica, quella di Piazza Fontana e il delitto Moro. Con questo *Ilaria Alpi, omicidio a Mogadiscio*, si cimenta col fitto groviglio di testimonianze, dichiarazioni e ipotesi, spesso contraddittorie fra loro, che si è creato intorno all'assassinio in Somalia della giornalista Rai e del suo operatore Miran Hrovatin. Lo sostengono nell'impresa l'autorizzazione dei genitori di Ilaria e lo studio accurato di documenti noti e meno noti, di cui egli si serve per restituire, sul filo di un'analisi quanto più possibile logica e oggettiva, la complessità di una situazione intrecciata di connivenze politiche e traffici illeciti. Al centro dello spettacolo la stessa Ilaria, testimone silenziosa o contraddittorio aperto di dichiarazioni prezzolate e di ipotesi palese-

mente improponibili. E soprattutto presenza severa che, grazie anche alle musiche originali di Lorena Palumbo eseguite in scena, il regista avvolge fin dall'inizio nell'epicità tragica di una moderna eroina. Facendone il perno di uno spettacolo teso non tanto a commuovere quanto a sollecitare l'indignazione della ragione, che si snoda tra la sfaccettata complessità scenografica del Teatro dei documenti di Roma, ideato da Luciano Damiani sulle preesistenti grotte secentesche. Non senza qualche esitazione e caduta di ritmo che la particolarità del luogo contribuisce forse ad evidenziare all'interno di un percorso itinerante non sempre funzionalmente necessario. Da cui tuttavia sempre più inoppugnabilmente emerge, dietro l'uccisione dei due, l'esistenza di un lucroso traffico d'armi, che cinicamente approfitta, sotto l'egida pretestuosa degli aiuti umanitari e della cooperazione internazionale, della tragica realtà di un paese dilaniato dalla guerra. Senza arretrare, se necessario, neppure davanti al delitto. *Antonella Melilli*

In apertura Roberto Herlitzka nel *Mercato di Venezia* di Shakespeare, regia di Stéphane Braunschweig (foto: Luigi Ciminaghi); in basso la compagnia di *Ilaria Alpi. Omicidio a Mogadiscio* di Mario Tricamo.





al Teatro di Roma

Sette scene per il Giubileo

di Paolo Ruffini

VISIO GLORIOSA. Regia Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Macchine acquatiche di Tommaso Maltoni e Luca Mazzali in collaborazione con Stephan Duve. Campo scenico di Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Abiti di Manuela Nisca Bonci e Olivia Spinelli.

Suoni di Massimo Carozzi e Enrico Casagrande. Fonica di Carlo Bottos. Con Vlada Aleksic, Anna de Manincor, Dany Greggio, Katia Dalla Muta, Tommaso Maltoni, Cristina Negrini, Anna Rispoli, Damir Todorovic. Prod. Motus, Rimini - Teatro di Roma.

LA SANTA, di Antonio Moresco. Regia di Renzo Martinelli. Scene e costumi di Renzo Martinelli in collaborazione con Maristella Ghirotti. Suono Renato Rinaldi. Con Giada Balestrini, Marida Bombana, Franz Casanova, Federica Fracassi, M.a.m.o., Mauro Mozzani, Monica Parmagnani, Rolando Tarquini. Voci-off Silvio Castiglioni, Andrea Facciocchi, Ida Marinelli, Antonio Piovanelli. Prod. Teatro Aperto, Milano - Teatro di Roma in collaborazione con C. S. Leoncavallo.

LA FINE DEL MONDO, testo, regia e interpretazione di Ascanio Celestini. Con (musicisti in scena) Matteo D'Agostino e Gianluca Zammarelli. Prod. Agresta - Teatro del Montevaso, Roma - Teatro di Roma.

ANATOMIA DELLA MORTE, testo e regia di Marcello Cotugno. Scene di Paolo Prota. Costumi di Federica Migliotti. Con Lydia Biondi, Massimiliano Bruno, Giorgio Colangeli, Laura Nardi, Daniele Pecci, Paolo Zuccari. Prod. Beat 72, Roma - Teatro di Roma.

GLI ANNI DEL GIUBILEO, testo e regia di Guido Mazzella. Scene di Beppe Gaudino. Costumi di Rosaria Rapuano. Mimo Hal Halyamanoucki. Musiche di Alessio Vlad. Luci di Franco Marri. Con Mario Maranzana, Mariano Rigillo, Anna Teresa Rossini, Gerardo Scala, Irma Ciaramella, Marcello Donati, Annalisa Favetti, Francesca Fenati, Maurizio Formiconi, Francesco Frangipane, Rita Gianini, Gianfranco Guerra, Gaia Insegna, Walter Palamenga, Diego Perugini, Simone Pieroni, Fabrizio Romano, Marcello Rubino, Bruno Tramice. Prod. Teatro Giovane s.a.s., Roma - Teatro di Roma, in collaborazione con Istituto Nazionale di Studi Romani.

UNA NOTTE CON CALIGOLA, di Raffaella Battaglini. Regia di Mauro Avogadro. Scene di Giacomo Andrico. Costumi di Giovanna Buzzi. Con Michele Di Mauro, Milvia Marigliano, Viola Pomaro, Sabrina Scuccimarra, Martino D'Amico, Silvia Giuliano, Andrea Romero. Prod. Q. P. produzioni, Genova - Teatro di Roma.

LA SECONDA ECLISSI, di Roberto Traverso. Regia di Lorenzo Loris. Scene di Manuela Pischedda. Costumi di Nicoletta Ceccolini. Musiche di Andrea Momina. Luci di Alessandro Canali. Con Paola Baldini, Laura Marinoni. Prod. Teatro Out Off, Milano - Teatro di Roma.

Per il teatro l'occasione del Giubileo è stata davvero una manna. Di tutto e di più è stato prodotto, decentrato, riadattato, creato in diretta, inventando una vera e propria stagione estiva nei comuni e paesi della provincia sotto il titolo di "Per antiche vie". Parola d'ordine per gli organizzatori: sconfinare; per le compagnie: esserci. Centro nevralgico e snodo di congiunzione dell'intera operazione che ha coinvolto centri teatrali, residenze e diverse amministrazioni locali il Teatro di Roma diretto da Martone, che a sua volta ha aperto la kermesse finanziando sette progetti dedicati al nuovo teatro italiano. Andati in scena al teatro Argentina di Roma tra giugno e luglio, gli spettacoli disegnano una mappa di intuizioni sceniche sostanzialmente prevedibili, ordinariamente e garbatamente lineari nel rapporto testo e realizzazione (vincolati dal paradigma dei temi giubilari), a eccezione della spavalda irriverenza dei Motus, che oltretutto hanno presentato una prima fase di un processo in divenire, e di Teatro Aperto, impegnato a riconsiderare la sua storia in un'inedita esperienza di teatro di parola. Il mini festival romano è stata un'importante

e involontaria vetrina che ha confermato, se ce n'era ancora bisogno, quanto sia problematico definire in termini generazionali e d'invenzione dei linguaggi un nuovo teatro italiano. Al termine "nuovo", poi, nonostante l'abuso incondizionato molto di moda, ci è difficile coniugare quelle scelte registiche, dunque estetiche o drammaturgiche, che ricalcano, senza compiere scarti, la tradizione di un teatro di prosa contemporaneo. Altra cosa è riferirci al testo, agli autori: la chiave d'accesso, il denominatore comune di tutti gli spettacoli, insomma la materia da rappresentare, con ancora la sola eccezione dei Motus e il loro modo di procedere lavorando sulla scrittura scenica. *Visio gloriosa* di questi ultimi è un affresco incandescente e bellissimo di visioni circolari e continue che affollano ed esplodono nell'opera, costringendo lo spettatore, posto al centro della scena mentre le azioni accadono intorno, a organizzare il proprio intimo punto di fuga dentro una scenografia priva di un'unica prospettiva. Deambuliamo con lo sguardo, cerchiamo di carpire un tumulto, l'estasi di un corpo, mentre gli artefici si lasciano cadere dentro la profonda latitudine del vuoto (ossimoro di una lacerante orizzontalità dello spettacolo), per risorgere subito dopo nelle allegorie e metafore che trasudano dalle parole di Juan De la Cruz, Maria Maddalena de' Pazzi e santa Caterina da Siena, in un tripudio di fontane dal design tecnologico e finte piante da appartamento. Il dolore è nel sentimento di una tensione alla libertà e al divino, servendosi di una gestualità anarchica ma bloccata, leggera ma cupa. Prova di grande rigore formale, sostenuta da robuste performance d'attore, forse un primo passo verso un'ulteriore ricerca del gruppo abbandonati i facili preziosismi figurativi e concettuali. Ad Antonio Moresco, autore di rango non giovanissimo, Teatro Aperto ha commissionato *La santa*, una ricostruzione forse troppo preoccupata di spiegare la storia di Teresa, ragazzina in carriera trascendentale presso il Carmelo di Lisieux dove a stretto giro di posta muore di tisi e assurge a simbolo sacrificale dell'amore per Gesù. Spettacolo a tinte forti, decisamente lungo, che abbandona l'antica propensione del gruppo a una drammaturgia frammentaria e visionaria per avventurarsi verso una composizione organica. Il sempre bravo Ascanio Celestini invece continua a proporre il suo inventario di personaggi incarnati, guardati, popolari, paesani, un po' jellati, porzioncine di spettacoli, qualche canzone, due musicisti un filare di lampadine, oggi il monologo *La fine del mondo* di una Maddalena donna zoppa dal gusto cabarettistico e il personalissimo grammelot dialetto-lingua: lo attendiamo alla sua prima opera. Catturato dal dsaglio giovanile dei nostri tempi, il regista e autore Marcello Cotugno confeziona uno spettacolo che ha l'andamento

del giallo sulla falsariga del famoso *Il pendolo di Foucault* di Umberto Eco. Interno piccolo borghese ove regna l'incomunicabilità, il suicidio di Federico nella sua stanza durante il capodanno 2000 in totale solitudine; da cultore del computer lascia un messaggio in codice all'amico esperto che infine, trovata la *password*, ricostruisce i files, scopre il motivo del suo gesto apparentemente inspiegabile. L'itinerario informatico è il meccanismo drammatico, il plot, che svela anche i rapporti fra i personaggi, il tutto condito da incursioni musicali di tendenza, elaborazioni grafiche mandate in video e repentini cambi di scena. Molto cinematografico nell'impostazione e nella sua logorrea attoriale (anzi è quasi scontata una versione filmica) *Anatomia della morte* potremmo considerarlo uno spettacolo profondo - come lo possono essere i Papa-boys - che ha riscosso una grande adesione giovanile e commosso genitori. La rassegna giubilare era completata da *Una notte con Caligola* di Raffaella Battaglini, messo in scena da Mauro Avogadro, *Gli anni del Giubileo*, scritto e diretto da Guido Mazzella e *La seconda eclissi*, testo di Roberto Traverso, affidato alla regia di Lorenzo Loris. ■

In apertura una scena di *Visio gloriosa*, regia di Enrico Casagrande per i Motus.

A PIEDI NUDI NEL CORRIDOIO inseguendo il Minotauro

IL MINOTAURO, di Giacomo Maroni. Regia, fotografia e scenografia di Giacomo Maroni. Riprese video di Simone Franco e Fausta Muci. Con Nicolas Joos. Prod. Blackgull, Roma.

In tempi in cui il teatro si misura con lo spettatore "costringendolo" a correre fino a occupare stanze o a capitolare in cecità edipiche quasi in veste di protagonista al pari degli attori (la tendenza ormai è diventata moda), succede che in ambienti persino distanti da quell'area di "teatro dello spettatore" tanto in voga in questi ultimi anni, si assiste al debutto di un giovane regista con una personalissima versione da camera de *Il minotauro*. Molto si deve anche al coraggio della piccola sala ospite Blackgull nel quartiere romano San Lorenzo, ostinatamente propositiva di quel che è rimasto del teatro non ufficializzato, per l'occasione scenograficamente arredata come un imbuto cunicolare fatto di pareti argentee dove si accede superata la rampa di scale a chiocciola. Lasciate le proprie scarpe all'uscio, siamo immessi dunque nel mitico corridoio uno di fila all'altro per essere poi sistemati sui tre lati dello spazio scenico, regno e prigionia della mostruosa e patetica creatura metà uomo e metà animale. Il regista sceglie la via gestuale per l'unico e bravo, forse un po' enfatico, interprete: a lui è lasciato il compito di ricostruire con mancamenti e furiose nevrosi fisiche il suo sentimento e il doloroso incedere nel labirinto, mentre il corpo si lascia rovinare a terra. La scenografia è compatta, una scatola riflettente con la luce e le ombre dal carattere narrativo alterna alle immagini video dal segno quotidiano e astratto insieme che scorrono sulle pareti, funzionali queste al rito celebrativo in onore delle anime che Nicolas Joos incarna. *Paolo Ruffini*

Spettatori in viaggio nella necropoli etrusca

NUMINA, VIAGGIO TEATRALE NELLA NECROPOLI. Regia e progetto luci di Fabrizio Crisafulli. Coreografie di Giovanna Summo. Musica e sonorizzazione di Marco Schiavoni. Con Giuseppe Asaro, Alessandra Cristiani, Daria De Florian, Simona Lisi, Carmen Lopez Luna, Elisa Muro, Ivo Papadopoulos, Giovanna Summo, Emanuela Surace, Ian Sutton, Ornella Vinti. Prod. Compagnia Il pudore bene in vista, Roma.

Numina, viaggio teatrale nella necropoli, presentato all'interno della rassegna "Per antiche vie", nasce dallo spirito di un teatro dei luoghi, attraverso il quale il regista Fabrizio Crisafulli, con la sua compagnia Il pudore bene in vista, porta avanti una ricerca drammaturgica di interessante creatività, dove tutto confluisce in una sorta di architettura che simbioticamente fonde danza, suoni, luci e lo stesso buio. Nulla è casuale e dato, neppure la stessa scenografia naturale che, lungi dal costituire il contenitore passivo di una preconstituita azione teatrale, si fa elemento e stimolo di un'alchimia irripetibile destinata ad originarne linguaggi e percorsi. Accade così che la necropoli della Banditaccia, senz'altro una delle testimonianze di maggior rilievo di quella civiltà etrusca ancora così misteriosa per noi, che a Cerveteri abbiamo sempre visto nel silenzio incantato del giorno, si animi nell'inedita magia della notte di fioriture strane e sorprendenti, rinnovando un ormai collaudato binomio di turismo e cultura nel segno di un mondo demonico inquietante e sconosciuto, e che le sagome delle imponenti tombe a cupola, le rocce impietrite di silenzio antico, gli alberi intrecciati all'oscurità della notte, si uniscano nell'irrealtà di insolite luci, chiamate ad evocare fiori danzanti o ardite proiezioni di rami contro la volta del cielo, all'essenza onirica di figure che hanno il colore della pietra da cui



affiorano e con cui si confondono. Tutto sembra animarsi nella suggestione serena di una civiltà che ha lasciato nelle sue testimonianze di morte i segni di una gioiosa visione di vita, ma di cui troppo poco sappiamo per poter supporre altre cose. Cercando magari, come in questo caso, di restituire la fascinazione attraverso un percorso immaginifico di grande eleganza formale che, sull'intrinseca debolezza drammaturgica, felicemente intreccia accenti di ieratica imponenza e citazioni di orientale raffinatezza. *Antonella Mellini.*

Toscana rurale anni '40: la Resistenza secondo Chiti

QUATTRO BOMBE IN TASCA, testo e regia di Ugo Chiti. Scene di Daniele Spisa. Costumi di Giuliana Colzi. Luci di Marco Messeri. Suono di Roberto Nigro. Con Massimo Salvanti, Giorgio Noè, Lucia Socci, Dimitri Frosali, Giuliana Colzi, Andrea Costagli, Marco Natalucci, Anna Dimaggio, Maurizio Lombardi, Francesco Mancini. Prod. Arca Azzurra Teatro, Firenze.

Ugo Chiti parla, in teatro, di Resistenza. Un argomento oggi poco frequentato, che non sembra più di moda. Dopo che, per decenni, era stato una sorta di "mito fondante" dell'Italia moderna, di una intera comunità nazionale. Colpa forse del naufragio della classe politica, nata dalla lotta antifascista. Colpa, forse, di un panorama politico in cui hanno assunto notevole peso partiti il cui dna antifascista non è così puro ed indubbio. Comunque, Chiti torna a parlare di Resistenza, e in maniera bruciante, lancinante, come se si trattasse di un evento pienamente vivo, quasi contemporaneo, ancora presente nell'animo e nella coscienza. Ma se uno dei momenti più forti di questo lungo e compatto atto unico è proprio quello in cui l'autore prende posizione (in maniera, però, non didascalica, ma critica, drammatica, conturbante) contro ogni revisione e ogni nuova interpretazione – fuorviante – della storia di quel periodo, va detto subito che a Chiti la Resistenza, con i suoi fatti sanguinosi da tragedia di popolo e di singoli esseri umani, interessa soprattutto in

quanto periodo estremo, angoscioso, quasi contenitore ideale di ogni orrore, di ogni esperienza feroce di crudeltà, di sofferenza, di tradimento, di strazio dei corpi (torturati, martoriatati, finiti a brandelli) e degli animi di tutti. I personaggi paesani di *Quattro bombe in tasca* precipitano in un vortice ferale e parossistico di atrocità e di efferatezze, di orrori e di delitti, di avvenimenti mostruosi. Tanto terribili da rimanere come fissati in una sorta di eterno presente, che non passa, non si fa dimenticare, né scivola nel passato. «Perché c'ho sempre questo strazio negli occhi? Questi spreggi... sono dolori che restano appiccicati all'ossa... non passano» dice Silvana, una dei superstiti, tanto scioccati e traumatizzati dagli orrori e dalle sofferenze vissute da apparire più sfortunati di chi è morto. In queste due ore tese e incalzanti di teatro, Chiti ci riporta nella sua consueta, mai oleografica Toscana rurale di ieri, lasciando - però - i toni della sua trilogia per creare una sorta di intensa, ritmata tragedia contemporanea, simbolica e realistica al tempo stesso, evocativa e concreta, vera. Vera pur nella presenza di tratti leggendari e soprannaturali. La lingua è la stessa di sempre: e la stessa è l'energia e l'efficacia di cui arrivano a dar prova gli attori dell'Arca Azzurra (menzione speciale per il solito Massimo Salvianti e per Lucia Soggi), arricchiti da qualche "nuovo" di buon livello e dal ritorno - stabile? - di Marco Natalucci. *Francesco Tei*

Cirano eroe decadente senza piume e merletti

CIRANO di Bergerac, di Edmond Rostand. Regia di Corrado d'Elia. Scene di Fabrizio Palla. Costumi di Romeo Liccardo. Con Corrado d'Elia, Alessandro Preziosi, Giovanna Rossi, Roberto Recchia, Cinzia Spanò, Nicola Stravalaci, Mauro Bassignani, Edoardo Favetti, Marcello Montinaro, Barbara Tonon. Prod. Teatri Possibili, Milano.

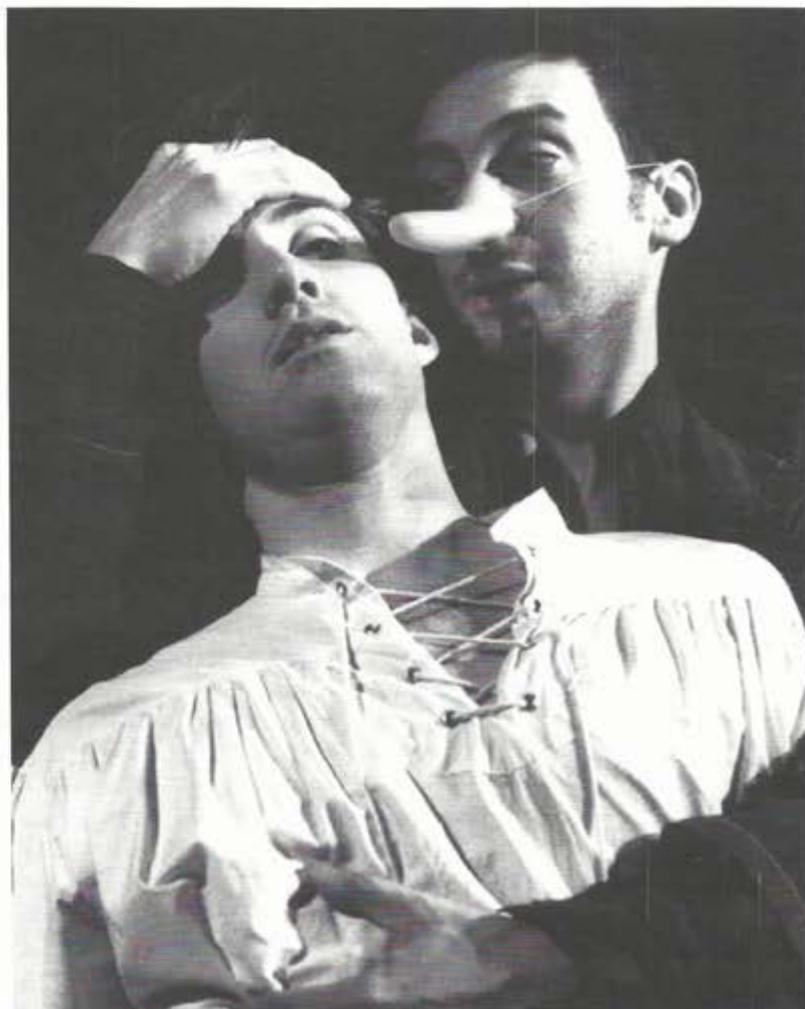
Poco amato dalla critica, ma sempre gradito al grande pubblico, *Cirano di Bergerac* raramente colpisce l'attenzione delle compagnie giovani. Sostanzialmente per tre motivi: perché è difficile togliergli di dosso quella polvere al caramello che da cent'anni lo ricopre, perché ha quaranta personaggi e perché il ruolo del protagonista è sempre stato preda di interpretazioni istrioniche, quando va bene, o di "trombonesche" performance, quando va male. A volte, però, il lifting fa miracoli, soprattutto se il "chirurgo plastico" ha coraggio e buone idee. È il caso di Corrado d'Elia - regista, attore e direttore del Teatro Libero di Milano e del gruppo Teatri Possibili che li opera -, assai disinvolto nello sfrondare il testo con poderosi tagli, nell'eliminare il verso a favore della prosa e nello spogliare la torrenziale pièce di piume e merletti d'antan. Il suo *Cirano*, in cui la "y" francese lascia il posto alla meno leziosa "i" italiana, è dinamico, concreto, sostenuto da un ritmo e da una freschezza molto coinvolgenti, tanto da farlo traslocare, per il suo terzo anno di repliche, nella sala più capiente del Teatro Litta. In abiti contemporanei e su un piano inclinato - che evoca di volta in volta interni ed esterni, compreso il balcone della celebre scena del bacio - si muovono con ardore ed entusiasmo gli attori, personaggi ma anche spettatori di una vicenda che ritrova smalto pur senza tradire lo spirito del testo e dell'autore. Lo spadaccino nasu-

to, tanto brutto nell'aspetto quanto bello nell'anima, non segue qui gli stereotipi dell'eroe romantico, ma mostra amarezze e sofferenze più vicine a un attuale sentimento di inadeguatezza esistenziale e a un moderno "ritratto generazionale". E così, quando alla fine tutti gli interpreti indossano un naso simile a quello di Cirano (l'ottimo Corrado d'Elia), ci sentiamo tutti un po' come lui: coraggiosi e generosi, ma a volte sconfitti da un destino ingiusto. *Claudia Cannella*

Resta nell'ombra il *Macbeth* di Bellocchio

MACBETH, di William Shakespeare. Traduzione, adattamento e regia di Marco Bellocchio. Scene di Marco Dentici. Costumi di Sergio Ballo. Musiche di Carlo Crivelli. Luci di Pasquale Mari. Movimenti di Monica Vannucchi. Canto solista Clara Galante. Con Michele Placido,

A pag. 88 una scena di *Quattro bombe in tasca* di Ugo Chiè (foto: Massimo D'Amato); in basso, Eric Alexander e Corrado d'Elia regista e protagonista di *Cirano* (foto: Angelo Redaelli).



Lucia Chiarla, Patrizia Bollini, Silvia Soncini, Fabio Camilli, Andrea De Carne, Stefano Pesce, Sandra Toffolatti, William Pagano, Giuseppe Antignati, Nicola Russo, Alessandro Lombardo, Alessandro Riceci, Giuliano Amatucci, Clara Galante, Pietro Pischredda, Michele Riondino. Prod. Teatro di Roma.

Un'esperienza discretamente entusiasmante che lo ha rimesso in contatto in maniera totale con la più antica forma d'arte. Così Marco Bellocchio, nel presentarlo alla stampa riunita al Teatro India di Roma per cui lo spettacolo è stato appositamente concepito, parla del suo *Macbeth*, di cui già medita di realizzare una versione per il grande schermo. Sottolineando peraltro del personaggio shakespeariano un'energia, un movimento interno che lo riconduce al suo passato di cineasta e che gli suggerisce un primo piano ininterrotto puntato su di lui e su Lady Macbeth, unica grande parentesi di un testo dove tutto il resto, a detta del regista, non è necessario e che perciò viene abbondantemente sfrondata e ridotto alla lunghezza di un'ora e mezza. La matrice cinematografica si coglie con evidenza e costituisce l'asse portante di uno spettacolo di ambientazione elegante che, con quello smorire di luci sottili in vastità profonde inghiottite dal buio, restituisce spesso effetti di grande suggestione visiva. Dove tuttavia ogni cosa appare suggerita o sfiorata appena, mentre lo scavo psicologico, a cui il regista dichiaratamente guarda, sembra arrestarsi sul limitare di un limbo ovattato e immobile privo di spessore e di vita. E la stessa penombra che costantemente domina sull'enorme e affascinante spazio del Teatro India, anziché segnare la plumbea oscurità di intrighi, delitti e tradimenti, finisce per opprimere la narrazione con la monotonia di una persistente fumosità che avvolge e ottunde ogni conflittualità di pensie-

ri e di azione. Lo stesso Michele Placido, come imprigionato nel volenteroso impegno di restituire il delirante percorso di un'identità che si va perdendo, finisce per muoversi con la severità di una solitudine impaniata in una sorta di trasognata atonia. Né serve il contatto ravvicinato col pubblico, che rimane artificioso scoperto di una narrazione sostanzialmente inerte. Col risultato di una sterilità formale tessuta sul vuoto di un allestimento incapace di sostituire la vitalità incisiva di un'essenzialità significativa alla caleidoscopica potenza di parole, personaggi ed azioni della tragedia shakespeariana. *Antonella Melilli*

Una vergine romana nel museo di Castevecchio

ADDIO AMORE (BEATRICE CENCI), di Franco Cuomo. Regia di Walter Manfrè. Scene e costumi di Romeo Liccardo. Musiche di Ottavio Sbragia. Luci di Nicolò Pozzerle. Con Isabella Caserta, Roberto Agostini, Roberto Bani, Luigi Distinto, Annachiara Mantovani, Marco Sabatino, Roberto Vandelli. Prod. Teatro Scientifico, Verona.

Un forte ed emozionante spettacolo proposto dal Teatro Scientifico di Verona riporta alla luce la triste storia di Beatrice Cenci, detta "la vergine romana", che, con la matrigna, i fratelli e un sicario, ordisce nella rocca di Petrella, in cui era stata rinchiusa, l'omicidio del padre tiranno, delle cui attenzioni incestuose era stata vittima. Beatrice Cenci ha ispirato numerosi autori e artisti. L'intelligente operazione del Teatro Scientifico di ambientare la storia dei Cenci nel museo veronese di Castelvecchio, richiama fra l'altro alla mente i numerosi dipinti (il più famoso è forse quello di Guido Reni) dedicati alla figura di questa donna. La regia, rigorosa ed essenziale, di Walter Manfrè è giocata su movimenti quasi rarefatti, che met-

tono in rilievo il testo (vincitore del premio Fondi La pastora 1987) di Franco Cuomo, poetico e preciso nell'analisi del potere e della responsabilità della Chiesa. Personaggi come ombre riemergenti dal buio della storia nella suggestiva cornice del cortile del museo, fanno vivere il dramma dei Cenci. Con quasi niente sulla scena la regia riesce a rievocare la tragicità della loro storia; un fondale rosso che si protende sul palcoscenico e in mezzo alla platea (quasi fosse una lingua di sangue) suggerisce, senza mai mostrare, tutta la tragedia che ruota intorno all'omicidio di Francesco Cenci. Protagonista assoluta è la brava Isabella Caserta: intensa e toccante la sua Beatrice, animata da coraggiosa determinazione, ma anche da struggente malinconia. La Caserta scolpisce un personaggio femminile vittima della barbarie oscurantista del suo secolo, ma anche eroina di libertà e di forza riuscendo a ribellarsi alla schiavitù paterna e del suo tempo. È affiancata da un cast di buon livello, in cui spiccano Roberto Vandelli (efficace nell'intensa scena d'amore) e Marco Sabatino (un Bernardo timoroso, morbosamente attaccato alla sorella), che insieme agli altri danno vita a uno spettacolo dalla forte carica emotiva, che ha coinvolto il numeroso pubblico che gremiva il cortile del museo. *Rudy de Cadaval*

BUS E TRIC, GEMELLI MAGNIFIQUE, testo, regia e interpretazione di Sergio Bini-Bustric. Scene e costumi di Eric Pujalef. Musiche di Roberto Secchi. Prod. Compagnia Bustric, Firenze.

Si sdoppia - festosamente - in due gemelli, quasi in due "metà", Bustric, in questo nuovo, onnesimo assolo, dove non mancano un gioco divertito e divertente, il piacere - più che mai - dell'illusione e della meraviglia, il gusto per sipa-

rietti cantati e da fantasista con un occhio al *music-hall*. Lo stile del prestigiatore-attore-mimo-*showman* gentile ed ironico resta, più o meno, quello, sempre simile da vent'anni eppure sempre inedito, fresco, capace di reggere la scena e di catturare la platea. Che nessuno sa far sorridere e affascinare come Bustric con incanti e magie che sbalordiscono per primo lui.

Però, quello che rimane nella memoria sono momenti fugaci, in apparenza accidentali, che danno tuttavia la misura delle doti più profonde di questo atipico animale da palcoscenico: vedi il balenare di un colore diffuso di nostalgia, struggente, quando si ricordano gli anni Sessanta delle sigarette fumate a catena e della prima tv con le gemelle Kessler; oppure la capacità di disegnare figure tenere, surreali e strambe come l'"Uomo grasso nel bosco". Oppure, ancora, scopriamo momenti di poesia pura, toccante, assoluta, o l'attimo in cui l'ilare e malinconico Bustric pare, all'improvviso, una trasfigurazione anni Novanta e sottilmente intellettuale del migliore, mitico, mai dimenticato Rascel. C'è da elogiare, infine, il virtuosismo dell'illusionista-attore come trasformista rapidissimo... alla Fregoli: fulmineo davvero nei travestimenti, nei cambi d'abito e di personaggio. Ma anche questa

non è certo una novità...
Francesco Tei



regia di Lepage

Le Polygraphe: un muro tra verità e menzogna

Una drammaturgia nuova si fonde a una regia originale, efficace e a un modo intelligente e aperto d'intendere la messinscena: accade in *Le Polygraphe*, lo spettacolo firmato dal

canadese Robert Lepage. Ha alle spalle una lunga gestazione, *Le Polygraphe*, il cui primo allestimento è avvenuto a Quebec City nel 1988 con Lepage impegnato in veste d'autore, regista e interprete: da allora, e fino ai primi anni '90, lo spettacolo è stato ripreso, ridefinito (soprattutto nella recitazione, inizialmente basata su processi d'improvvisazione) e trasformato addirittura in un film. Un *work in progress*, in cui Lepage ha conservato il ruolo d'autore (assieme a Marie Brassard) e regista, e che vive - nella nuova edizione ammirata a Udine - un ulteriore sviluppo: rispetto al copione originale, una delle tre storie che s'intrecciano nel testo è posticipata al 1989, anno della caduta del Muro di Berlino. Una scelta nient'affatto casuale: è proprio un muro, infatti, il centro focale e metaforico di *Le Polygraphe*. La dialettica fra verità e menzogna, realtà e immaginazione di cui, in termini di "thriller metafisico", tratta il testo, trova nel muro un simbolo tangibile: poi - com'è bella consuetudine in Lepage - la chiave interpretativa del dramma si riflette limpidamente nell'uso dello spazio. Ecco dunque che il muro diviene l'elemento principe della scena, attorno cui si costruisce a livello d'immagini l'intero impianto spettacolare, visionario e coerente. Tagliando il palcoscenico da lato a lato, esso è il *velarium* da cui scaturiscono le azioni; da cui appaiono gli attori (che sorprendono continuamente per gli spiazzanti mutamenti di posizione e di punti di vista); fa da piano di proiezione per le didascalie, che scandiscono le diverse fasi della vicenda come ciak cinematografici, nel cui montaggio lo spettatore ha un ruolo decisivo.

Si narrano tre storie, che il destino lega al *fil rouge* di un vecchio fatto di cronaca nera, scelto come soggetto di un film. L'attrice che deve interpretare la vittima (Stefania Rocca), conosce casualmente il medico che aveva indagato sul fatto (Nestor Saied), un uomo dal passato tormentato di cui s'innamora. Contemporaneamente scopre che il suo vicino di casa (Giorgio Pasotti) fu il principale indiziato di quel delitto, scagionato dal test della macchina della verità. Ma l'esperienza sembra averlo scioccato, al punto che ora può solo "credere" di non essere l'assassino. Tre storie che Lepage porta in scena in modo emozionante, con tensione e splendide invenzioni nell'uso dello spazio, guidando con mano sapiente gli attori (tutti convincenti) e il pubblico verso l'unico finale possibile: accettare l'incapacità umana a erigere o distruggere certi muri e l'osmosi inevitabile fra finzione e realtà. *Iliaria Lucari*

LE POLYGRAPHE-*La macchina della verità*, di Marie Brassard e Robert Lepage. Traduzione italiana di Franco Quadri. Regia di Robert Lepage. Con Giorgio Pasotti, Stefania Rocca, Nestor Saied. Prod. Ex Machina, Canada - Centro Servizi e Spettacoli di Udine, Italia - Segnali, Italia - Mercat de les Flors, Spagna.

VENGA A PRENDERE IL CAFFÈ DA NOI, di Giuseppe Pavla dal romanzo *La spartizione* di Piero Chiara. Regia di Armando Pugliese. Scene di Bruno Garofalo. Costumi di Silvia Polidori. Musiche di Antonio Sinagra. Con Flavio Bucci, Carla Càssola, Daniela Marazita, Sara Alzetta, Claudio Angelini, Massimo Lello, Pasquale Platania. Prod. Arte della Commedia, Roma.

L'adattamento teatrale riprende il titolo del film di Lattuada uscito negli anni Settanta, che ebbe come interprete uno straordinario Ugo Tognazzi (una delle tre zitelle era Milena Vukotic), forse nella sua migliore interpretazione. Quanto Tognazzi era livido, mellifluido, ambiguo nel personaggio di Emerenziano Paronzini - l'uomo che sposa, con la maggiore delle tre, tutte le illibate sorelle Tettamanzi con il loro patrimonio - tanto Bucci tiene il suo personaggio nella chiave di un asciutto grottesco e studiato, di forte presa comica. Anche se a questo Emerenziano non manca una luce minacciosa, sinistra, ma che sembra - non casualmente - "scappare" quasi dal personaggio, dal suo lato oscuro ma avvertibile. L'impostazione comica, in cui la satira diventa occasione di battuta e di gustoso divertimento, percorre tutto quanto lo spettacolo di Armando Pugliese, dove soprattutto la Marazita ha l'opportunità (meritata) di dare peso e colore a un bel personaggio, quello della sorella di mezzo, Tersilla, tra le tre la più "contaminata" da fremiti carnali a stento repressi. Si conquista un suo spazio, al di là delle dimensioni della parte, anche Claudio Angelini nel ruolo del parroco di Luino. Se il film è più fedele al romanzo per registri e atmosfera, la riduzione teatrale lo è però di più nello sbocco finale della storia: non una paralisi, come nel film, ma la morte per Emerenziano, ad effetto del superlavoro erotico richiestogli

dalla sua "spartizione" tra le tre virtuose sorelle: che sembravano essere solo vittime e prede di questo pericoloso impiegato modello con passione fascista. *Francesco Tei*

CON LE MANI, liberamente ispirato al *Quarto stato* di Pellizza da Volpedo. Testi di Renzo Sicco, Gabriele Romagnoli, Fabio Arrivas e Marco Aloffo. Regia di Renzo Sicco e Michal Zaniecki. Con Gisela Bein, Lola Gonzalez Manzano e altro 31 attori. Prod. *Assemblea Teatro*, Torino.

Sono le mani dell'uomo che lavora e crea a tracciare il filo poetico dell'ultimo mosaico di *Assemblea Teatro*. Lo spettacolo, intitolato appunto *Con le mani*, ha preso vita all'interno di un complesso industriale abbandonato, corroso dal tempo e in attesa dell'attacco di ruspe demolitrici. Sull'agonia di quel gigante invasivo di sterpi, dalla polvere, dai rifiuti, è nata una rappresentazione dall'intensa coralità, in cui trenta attori si aggirano al chiuso e all'aperto portandosi dietro una processione di spettatori sollecitati dal fascino della narrazione teatrale.

La rappresentazione, firmata da Renzo Sicco e Michal Zaniecki, prende il via da un grappolo di attori che, irreali nella loro immobilità, compongono il Quarto Stato, il famoso dipinto di Pellizza da Volpedo, simbolo iconografico del lavoro. Da un *tableau vivant* inizia un itinerario che illustra momenti di vita di ieri, di oggi e di sempre ed esalta le arti e i mestieri in via di estinzione. Qualche volta, nella vecchia ferriera la postazione dello spettatore è meno propizia, sfugge qualcosa di quello che si snoda fra pareti sbrecciate, davanti a impalcature arrugginite, sentieri polverosi, vetrate infrante invase dai ricami di rampicanti selvatici. Ma i brani recitati che narrano con intensità

l'esperienza vissuta si possono anche solo ascoltare, e cogliere da una prospettiva diversa quando vengono ripetuti. *Assemblea Teatro* si è mossa dietro un tema imposto, la celebrazione di quelle capacità e quei valori individuali che la logica della colonizzazione economica sembra mortificare. Qui è forse il limite dello spettacolo, ma la macchina teatrale del gruppo è sempre efficiente e se lo scenario della vecchia fabbrica e dei suoi capannoni non si riproporrà più, s'intuisce fin dal debutto che *Con le mani* troverà forza espressiva anche al di fuori dello spazio prescelto. *Mirella Caveggia*

LA CURA, ideazione, interpretazione e regia di Leonardo Capuano. Prod. *Katzenmacher e Volterrateatro*, Firenze.

Leonardo Capuano ha un carattere e un'espressività decisamente drammatici, come drammatico è il cuore del suo nuovo lavoro *La cura*, che ci catapulta nel mondo "fuori fuoco" di personaggi oppressi dall'ansia, quel "mostro" o "bestia" che attanaglia la testa, quella particolare condizione esistenziale dolorosa difficile da comprendere se non la si vive; tentacolare e subdola è una condizione non condizione, uno stare e non stare al mondo, un rinchiudersi in solitudini laceranti lasciandosi schiacciare da queste e, contemporaneamente, un provare mille stratagemmi per tirarsene fuori. Sentire di non avere peso, desiderare di essere comunque altrove perché lì, in quel preciso istante, come in tutti gli altri istanti della giornata (e della vita), non riusciremmo a essere presenti a noi stessi né adeguati, come dice Capuano, al punto tale da «arrivare alla consapevolezza di non essere capaci di far niente, neanche le piccole cose». *La cura* è uno

spettacolo impietoso per la durezza dell'argomento trattato, ma anche per la performance dello straordinario interprete. Capuano ha lo scarto necessario per separarsene e approfondire una sua intima (e grande) esperienza d'arte. D'altronde *La cura* ha il bellissimo respiro del racconto, ci sono dunque le parole di un monologo fatto di rifrazioni e contrasti dosati sull'incalzante partitura del corpo, il luogo "x" dove le storie dei diversi personaggi evocati si incrociano: piccole gag ripetute ossessivamente, camminate deambulanti, contrappassi danzati (l'epilettico e coinvolgente *I'm not the man...* dei Fine Young Cannibals), spostamenti di foglietti di carta o di santini e repentini riposizionamenti degli stessi, cercando un'illogica causa-effetto del suo malessere in quella bizzarra composizione. Così, la stanza che troviamo all'inizio dello spettacolo, appena aperto il sipario-tenda, arredata spartanamente di un mobiletto, una radio e una sedia, viene scompaginata e usata come un indumento per rimanere infine testimone delle azioni, delle paure, delle patologie quotidiane.

Paolo Ruffini

Miseria e nobiltà

Le maschere di Garella inceppano la farsa

La farsa, con i suoi meccanismi teatrali, può trascinarci senza che tu possa resistere, fino a farti ridere alle lacrime. Oppure può lasciarti freddo, distante, infastidito per quegli intrecci prevedibili, sempre troppo uguali a se stessi. Nanni Garella decide di intingere nelle acque del teatro di regia una delle

MISERIA E NOBILTÀ, di Eduardo Scarpetta. Regia di Nanni Garella. Scene e costumi di Antonio Fiorentino. Luci di Gigi Saccomandi, in collaborazione con Robert John Resteghini. Musiche scritte ed eseguite dal vivo da Andrea Nicolini. Con Virginio Gazzolo, Angela Cardile, Nanni Garella, Paola Baldini, Chiara Cini, Matteo Fortuni, Andrea Nicolini, Umberto Borfolani, Monica Faggiani, Gianluca Balducci, Francesco Migliaccio, Gabriele Tesauri, Margherita Di Rauso, Rosario Lisma, Walter Da Pozzo, Andrea Vacirca. Prod. Nuova Scena - Teatro Stabile di Bologna.

farse più esplosive, vale a dire *Miseria e nobiltà*, opera di Scarpetta indissolubilmente legata al ricordo di Totò e di Eduardo. Opera emblema di una napoletanità debordante o melanconica, con l'eterno ma molto storico spettro della fame che lotta contro il sussiego della nobiltà o del denaro. Nello spettacolo la lingua napoletana si parla come fosse un idioma straniero malamente imparato a scuola. È una scelta deliberata: sciacquare i panni dell'attore contemporaneo - sempre a rischio di sradicamento - nelle acque di Margellina, per rimetterlo in comunicazione con una lingua teatralissima. Garella, precedentemente, aveva tentato un'operazione simile con il veneziano di Goldoni. Peccato che alla fine quello che riemerge sotto il tentativo di napoletanizzare è l'andamento dell'italiano astratto della dizione teatrale, una delle "sottolingue" che concorsero a formare la parlata media nazionale e a cancellare la ricchezza delle diversità. Gli interpreti citano il napoletano o la napoletanità così come giocano, nella recitazione molto stilizzata, con pose burattinesche, accentuate dal volto strano, coperto da mascherine di lattice che alterano appena i lineamenti.

È come se non ci si abbandonasse mai alla forza dirompente della farsa, ma neppure si decidesse di scardinarla e mostrarne meccanismi, ingenuità, crudeltà, arcaicità artistica e sociale. La fame nera corre il rischio di trasformarsi in algida macchietta. Tutto è molto imbrigliato, freddo e "nordico", lontano le mille miglia dalla teatralità, dalla vitalità dirompente della farsa e dei dialetti. Certo, così si combatte l'oleografia, ma si corre anche il rischio di imbalsamare un mondo con il quale si dichiara di volersi confrontare. Gli attori sono bravi, la macchina teatrale alla fine si mette in moto e parte. Ma tutto rimane un puro divertimento: non vengono fornite chiavi per riconoscere quella miseria né per ridere di quel nobile sussiego che troppo ci riguarda. Poco possiamo rispecchiarci in quel dialetto e sentirlo come qualcosa di inciso dentro di noi insieme a un mondo più faticoso e forse più vitale che, con le mutazioni antropologiche che viviamo, andiamo dimenticando.

Massimo Marino

Virginio Gazzolo in *Miseria e nobiltà* di Eduardo Scarpetta, regia di Nanni Garella (foto: Tommaso Lepora).



LA NOTTE POCO PRIMA DELLE FORESTE, di Bernard-Marie Koltès. Regia di Metella Pegoraro. Scene e costumi di Adalgisa Avino. Musiche in scena di Marzouk. Con Roberto Roberto e Matteo Carlomagno. **LA NUIT JUST AVANT LES FORÊTS**, con Mamadou Dioume. Prod. Nuovo Teatro Nuovo/Alf Laila, Napoli. Festival Il filo di Arianna, Belluno.

Durante le giornate del festival Il filo d'Arianna la tranquilla Belluno cambia pelle. Le sue vie, le piazze, i portici, i cortili subiscono una metamorfosi che li trasforma in palcoscenici estemporanei. Il teatro s'impadronisce della città, e la sua gente si lascia stupire, e non c'è acquazzone per quanto violento che la faccia desistere. Il festival è un appuntamento fortemente atteso che si è conquistato una posizione di riferimento culturale fondamentale nel territorio, puntando ad un teatro da condividere, dove il pubblico è spettatore attivo. Del progetto Koltès - del Nuovo Teatro Nuovo/Alf Laila - diretto da Mamadou Dioume che ha preso le mosse nel gennaio dello scorso anno, il festival ha ospitato *Quai ouest* e *La notte poco prima delle foreste*. Di quest'ultimo sono stati presentati e l'allestimento in italiano e la lettura in francese. Dice del dolore incallito nel cuore di una società, il protagonista, dell'odio e dell'amore che si confondono, della sua sfida quotidiana per la sopravvivenza, della sua identità offesa di straniero. Di fronte a un doppio muto, debole quanto lui - non valgono le apparenze -, dal destino aggroviato e incerto; o forse è lui stesso, sé stesso, un interlocutore, comunque, immaginario forse, per riscaldare di parole il silenzio della notte. La scena, uno spazio per tre lati delimitato dal pubblico mentre dal fondo si levano avvincenti le sonorità di Marzouk, è padroneggiata con sicurezza dai due interpreti: Roberto Roberto, che colora di una vivace sfumatura di napole-

tanità, nell'articolare e nel muovere, il suo personaggio, Matteo Carlomagno, di silenziosa ma intensa espressività. A seguire la lettura di Mamadou Dioume, purtroppo noiosa, innanzitutto perché ibrida: né vera e semplice lettura, né studiata mise en espace, piuttosto un'improvvisazione senza reali coordinate. Insomma un autogol di un attore che, dotato di una presenza scenica e di una potenza vocale fuori del comune, riesce tutto da solo ad offuscare le sue qualità. *Anna Ceravolo*

COME TU MI VUOI, di Luigi Pirandello. Regia di Armando Pugliese. Scene e costumi di Andrea Taddel. Musiche di Antonio Sinagra. Luci di Gianni Giaccio Trabalzini. Movimenti coreografici di Elisa Barucchieri. Con Elena Sofia Ricci, Alberto Di Stasio, Sandra De Falco, Gaetano Aronica, Carlo Di Maio, Marina Ninchi, Maggiorino Porta, Daniele Griggio, Anna Moriello, Roberto Negri, Gisa Rinaldi. Prod. Mario Chiocchio, Torino - Compagnia Torino Spettacoli.

La vicenda narrata da Pirandello comincia a Berlino, in casa dello scrittore Carl Salter, quando un giovane fotografo italiano riconosce in un'ospite una donna scomparsa a Udine durante l'occupazione austriaca: è Lucia, moglie di un ufficiale italiano, Bruno Pieri, che la sta cercando attivamente per questioni di eredità. La donna, similmente ad un altro famoso personaggio pirandelliano, è senza nome e viene indicata in didascalia come l'Ignota. Da questo momento comincia per lei un viaggio da Berlino all'Italia reale e mentale, alla ricerca di un'identità perduta, forse nel tentativo di cogliere l'ultima occasione per rifarsi una vita. Giunta in Italia è spinta a fare i conti con malcelate ipocrisie domestiche, complotti di famiglia e a fare ricadere sul presunto marito la sua pretesa identità («Fammi tu, fammi

tu, come tu mi vuoi!»). Ecco entrare in scena Salter seguito da una donna velata, portata via dalla clinica di un celebre psichiatra viennese, che sostiene di avere le prove che è proprio lei la vera Lucia. Poco importa che sia la verità. L'Ignota parte con Salter, («Me ne parto con lui! Me ne torno a danzare a Berlino! A Berlino!»). Drama complicato e verbalmente irrisolto, ricco di straordinari spunti teatrali, non trova nella regia di Armando Pugliese la giusta atmosfera e un persuasivo ritmo d'azione. In un ambiente da cinema dei "telefoni bianchi", occluso da ingombranti ritratti di Elena Sofia Ricci, si consuma una vicenda più di interpreti che di personaggi, dove ciascuno sembra solo fare i conti col proprio ruolo e il proprio mestiere, dentro uno spettacolo che non c'è. *Giuseppe Liotta*

LACHRYMAE (SEMPER DOLENS?), progetto drammaturgico e regia di Rita Maffei e Fabiano Fantini. Collaborazione alle scene di Giuseppe dell'Utro. Luci di Alberto Bevilacqua. Con Rita Maffei e Fabiano Fantini. Prod. Centro Servizi e Spettacoli, Udine.

Una storia e tante storie in *Lachrymae (semper dolens?)*, ultima tappa della ricerca teatrale di Rita Maffei e Fabiano Fantini, che da anni sperimentano in veste di autori, attori, registi, sul tema dell'amore. Questa volta, l'amore è quello assoluto della Madonna, corrisposto in modo devoto, ingenuo e filiale dal povero sacrestano Cosimo. Sono loro i protagonisti della storia-pretesto, da cui lo spettacolo ha origine: una bella statua della Beata Signora delle Lacrime, donata nel '600 a un nobile napoletano, è stata portata in una sperduta zona del nord-est da un suo erede durante la prima guerra mondiale. Nella piccola cappella, dov'è amorevolmente custodita da un sacrestano, il pubblico la ritrova. E improvvisamente la statua si

anima, per lamentare l'umidità del nord-est, raccontare con nostalgia le processioni della sua terra d'origine e per interessare col povero Cosimo un fitto rapporto dialogico, spesso sorprendente, a volte patetico e divertente. Da qui, lo spettacolo procede su diversi livelli narrativi: a questo piano, semplice, popolare, al limite del profano, s'intrecciano le storie che gli autori hanno ricavato da Pasolini, Elsa Morante, Garcia Lorca, Dacia Maraini, Carmen Yanez... sacre per l'universalità del dolore che raccontano, dolore di madri e di donne che confluisce nel pianto della Madonna. Le bottiglie, in cui Cosimo raccoglie le lacrimazioni della Beata Signora, restituiscono voci, suggestive testimonianze di sofferenze inflitte e subite, profondamente toccanti. È un procedere "per accumulazione" di materiali eterogenei e toni diversi, che - nonostante l'ottima prova interpretativa di Maffei e Fantini - rivela la necessità di affinamenti sul piano registico e drammaturgico, per evitare discontinuità nella tensione e nel ritmo dello spettacolo e una fastidiosa sensazione di dispersività. *Iliara Lucari*

dal dramma di Binosi

In attesa del buon cinema ci si rivolge al teatro

ROSA E CORNELIA, regia di Giorgio Treves. Sceneggiatura di Remo Binosi, François De Maulde, Giorgio Treves (tratta dalla commedia *L'attesa* di Remo Binosi).

Direzione della fotografia di Camillo Bazzoni. Scenografia di Lorenzo Baraldi. Costumi di Alessandro Lai. Montaggio di Carla Simoncelli. Musica di Franco Piersanti. Con Stefania Rocca, Chiara Muti, Athina Cenci, Massimo Poggio, Daria Nicolodi, Massimo De Rossi. Prod. Gierre Film - Film Tre. Distr. Lantia.

Sotto le fastose ombre di una settecentesca Venezia carnascialesca, la contessina Cornelia cede le sue grazie ad un fascinioso straniero, ricevendone in cambio un'imbarazzante gravidanza che gli augusti genitori, in pencolante situazione finanziaria e sotto promessa matrimoniale con un facoltoso duca francese, costringono a condurre in un esilio campagnolo. Per stemperarne la solitudine vien chiamata la balia Piera (un'Athina Cenci in chiave veneta, disinvolta e di spirito - una versione *ancien regime* della fantesca di *Speriamo che sia femmina*), per cercare di carpire alla poveretta il segreto del suo amante. Cornelia, fra bauli di vestiti, stanze spoglie ed una generale aria di decadenza, languisce e scribacchia un diario segreto, finché a sconvolgere l'oziosità dei giorni giunge la contadina Rosa, assunta dai genitori, oltre che per far da compagna, cameriera e spia, per uccidere il bastardo che verrà. A tanta compassione genitoriale benissimo si presta il volto malinconico e la recitazione spaesante di Daria Nicolodi (che alle madri spaesate e dure già ci aveva abituati con *La parola amore esiste* di Calopresti). Ed ecco, l'attesa - come il titolo della pluridecorata commedia di Binosi recita. Le distanze sociali e caratteriali, i rifiuti, gli screzi, i dispetti, prima, poi la noia della solitudine e la ricerca di sguardi, intese, complicità, le tenerezze e le confidenze di due ragazze accomunate dalla stessa attesa. Nel crescendo di questa amicizia sentimentale, diminuisce la figura della balia - ora aguzzina sospettosa e spia della famiglia - e si insinua l'ambiguità dello stalliere Lorenzo, che insidia Rosa ma è più volte spiato da Cornelia. Ma con l'inevitabile nascita dei due bambini, il dramma consuma le sue premesse. Cornelia, incapace di opporsi al disvelamento di volontà superiori alla sua, offre a Rosa il suo bambino perché compia il macabro compito assegnatole. Ma Rosa, di fronte al destino di miseria della sua bambina, la soffoca. È il punto più intenso di una storia che, ora, precipita nella tragedia. Lorenzo, sicario di riserva, pugnala Rosa e va in cerca della balia, non vedendo che Piera, sconvolta, fugge per la campagna albeggiante con il bambino di Cornelia in braccio. Un exit teatrale quanto la regia di Treves, tanto rispettosa del testo da non osare alcun passo oltre la ripresa fissa, pochissimo concedendo al cinema. Un peccato, perché meglio aveva fatto Cristina Pezzoli nella regia teatrale. Come miglior prova avevano dato allora Maddalena Crippa e Elisabetta Pozzi rispetto alle pur dignitose Stefania Rocca (alla sua prova più convincente) e Chiara Muti (dalla fisicità legnosa e di scarsa espressività). Un film onesto, dunque, che non troppo risolveva il languore ormai fisiologico del nostrano cinema. *Ivan Groznoj*



ERINNERUNG (*La Sorvegliante - Il Compleanno*), di Gianni Guardigli. Regia di Gianni Conversano. Musiche di John Zorn e Stefano Marcucci. Con Gianni Conversano (voce recitante), Paola Bagnato (danza), Clara Costanzo (canto). Prod. T.C. Produzioni, Milano.

Quando la luce fioca appare attraverso il buio, suscita una vertigine. Si viene attratti come da un vortice, che si quietava quando Gianni Conversano accende le sette candele del candelabro ebraico. Il capogiro si assesta intorno all'ascolto della mobile e vortice reiterazione testuale. *Erinnerung*, il ricordo, è il protagonista dei due episodi: *La Sorvegliante* e *Il Compleanno*, che costituiscono la base per le evoluzioni di danza voce e canto di questo concerto sull'Olocausto (segnalato nel 1995 al Premio Riccione per il Teatro e vincitore nel 1998 del premio Rosso di San Secondo). È impossibile dimenticare: lo dimostra l'accanirsi forsennato della memoria contro il ricordo; si ripetono le parole, le frasi, i pensieri che divengono sospettosi avversari di se stessi. Il senso di quelle azioni non verrà cancellato neppure dopo anni, il tempo diviene la solida pietra su cui il ricordo erige l'edificio di questo orribile nonsenso. I protagonisti, vincitori e vinti (se ve ne sono stati), sono comunque delle vittime di terzi o peggio ancora di quel potere che asseta se stessi. Le azioni, che parevano giustificate in un lager, divengono le accusatrici infaticabili di cui il ricordo costituisce la maggiore fonte d'ispirazione; come

un disco che si incanta, la voce recitante ripete, disarticola, accavalla le parole e le incolla a nuove immagini. Sopra a tutto qualche cosa che si è rotta e che mai potrà essere riparata. *Alessandro Tacconi*

LA MITE, studio sul racconto fantastico di Fëdor Dostoevskij. Progetto drammaturgico e regia di Francesco Gigliotti. Scene e costumi di Giorgio Distefano. Luci di Antonio Accardo. Con Francesco Marino, Agnese D'Apuzzo, Tiziana Battisti, Sabrina Milani, Cleopatra Camaloni, Giancarlo Asfoco, Dino De Stefani, Manuel Fiorentini. Prod. Opera Prima, Latina.

Grandi emozioni e straordinario rigore allestitivo per questo studio teatrale che Francesco Gigliotti ha compiuto con il gruppo di Latina Opera Prima. Oggetto: Dostoevskij, un mostro sacro della narrativa ottocentesca europea e insieme della sperimentazione teatrale del nostro secolo. Anche Gigliotti ha incontrato il grande maestro. Con un'impeccabile riduzione drammaturgica *in primis*, che condensa l'essenziale di un racconto, quello straordinario della *Mite* appunto, una giovane sposa a un usuraio della Russia zarista infelice e poi suicida, in un precipitato feroce e palpitante di frasi galleggianti nell'universo della dolenza umana. E con una regia serratissima, all'insegna della più emozionante fisicità nel tratteggiare, ad esempio, le zie della Mite, a tratti materializzate come streghe macbethiane, a tratti con il volto sudicio e minimale della Lisavieta di *Delitto e Castigo*. Con un'impeccabile stile infine nella scelta costumistica e degli scami accessori di scena - uno stomaco palpitante a vista sotto la redingote dell'usuraio, sedili a forma di maiale - e di una rumoristica essenziale, che sottolineano i vari momenti del tragico senza distrarre dal dramma centrale. Una splendida sincronia che si ricompone in forma corale cui via via partecipano tutti i giovani e bravi attori, e nella ritualità pura del gesto, protagonista straziato e incon-

trastato per tutto lo spettacolo. *Marco Brogi*

IL GABBIANO, di Anton Cechov. Traduzione e regia di Fabio Mazzari. Scene e costumi di Romeo Liccardo. Con Claudio Ridolfo, Arianna Fontana, Gianni Mantesi, Lorenzo Scattorin Lazzari, Cristiana Rossi, Silvana Filippelli, Elio Aldrighetti, Stefano Albertini, Annina Pedrini, Fabio Mazzari, Michelangelo Mazzari (pianoforte). Prod. Centro attori, Milano.

È riuscita a metà la scommessa di Fabio Mazzari di mettere in scena in un luogo raccolto, lo Zazie di Milano, un testo bellissimo e complesso come *Il gabbiano* di Cechov. E i dubbi vengono proprio dallo spazio creato per far rivivere la penosa vicenda di amore e morte, di scontro tra generazioni, di conflitto tra vita e arte, immaginata da Cechov: un grande praticabile, pontile-giardino-salotto, percorre tutta la sala e accoglie i personaggi, undici in tutto, e li costringe a recitare quasi sempre in primissimo piano, creando a volte sovrapposizioni di corpi e impaccio nei movimenti. I quattro atti, proposti con un buon ritmo e senza intervallo, si aprono e si chiudono in dissolvenza su quadri che ci rimandano tutta la poesia dello scrittore russo, ma che non si distaccano molto dal modo oleografico in cui troppo spesso siamo abituati a vedere rappresentati i suoi testi sui nostri palcoscenici: colori caldi, foglie, libri e bauli, elementi essenziali per quelle "partenze" tanto presenti nelle opere cechoviane. Apprezzabile l'impegno di tutti gli attori: in testa l'eccellente Claudio Ridolfo (Semion), la drammatica Arianna Fontana (Mascia), l'energico Lorenzo Scattorin Lazzari (Konstantin) e la brava, ma un po' accademica, Cristiana Rossi (Nina). *Pierachille Dolfini*

LA CORONA SOGNATA, dal *Macbeth* di William Shakespeare. Testo e regia di Marco Manichisi. Con Marco Manichisi, Anna Redi, Federico Fiumi. Prod. La Dama Bianca, Sassuolo (Modena).



Il teatro, il bosco di Birnam (segno della disfatta di Macbeth) e la natura volatile delle apparizioni e del rimorso di coscienza sono le coordinate narrative e sceniche in cui Manichisi fa muovere i suoi personaggi shakespeariani, un po' marionette, un po' spettri, un po' inguaribili cialtroni del palcoscenico. Il fondale diviso in due, una sorta di sipario supplementare, rappresenta sul fondo uno stilizzato manto forestale da cui escono le streghe con il loro calderone; da qui esce Lady Macbeth che con angoscia ripulisce dal sangue sé stessa e la colpa condivisa col consorte. La parte superiore è la parte dei sogni, innanzitutto del sogno della corona come vessillo di potenza ma è anche il luogo delle apparizioni dei morti e *in primis* di Banquo. Questa prospettiva bipartita trova una propria cifra di lettura nella consapevolezza del teatro e dell'azione scenica. Marco Manichisi, Anna Redi e Federico Fiumi, affidano alla scompostezza dei gesti, alla cialtroneria di costumi, che sembrano provenire da un trovarobato non troppo fornito, il loro sogno shakespeariano. Ad essere rappresentata, consapevolmente, è la follia prigioniera della violenza di un uomo che si trova costretto a proseguire sulla via del sangue, una volta intrapreso il sentiero del complotto, dell'omicidio a tradimento. Marco Manichisi, prendendo spunto dal teatro partenopeo di Leo De Berardinis, edifica il suo *Macbeth*, ma rimane lontano dall'aver compiuto il suo percorso e lo spettacolo appare ancora *in fieri*. Nicola Arrigoni

MACBETH, di Fulvio D'Angelo da William Shakespeare. Drammaturgia, traduzione e regia di Fulvio D'Angelo. Scena e costumi di Tiziana Ali. Con Elisabetta Carta, Fulvio D'Angelo. Prod. Associazione Culturale Teatralia.

«Inferno, il suo nome è Macbeth», sono le ultime parole di Fulvio D'Angelo pronunciate nell'epilogo di questa sua riscrittura del *Macbeth* di Shakespeare, lui stesso regista e

interprete del sanguinolento personaggio in compagnia d'una sensuolissima Elisabetta Carta negli abiti vampireschi di Lady Macbeth. In questo *Macbeth* di Fulvio D'Angelo non compaiono mai i personaggi di contorno, vengono solo evocati come se si trovassero virtualmente lì, sulla scena. Compare invece sin dall'inizio Elisabetta Carta distesa come morta su un letto dai colori rossastri, tutta cinta di lussuosi velluti e col viso avvolto da un ampio velo nero, mentre il suo dark Macbeth, pantaloni e giubbotto in pelle nera, le propina quei noti versi che iniziano con «Spegniti breve candela, la vita non è che un'ombra che cammina... una favola raccontata da un idiota, piena di rumore e di furore, che non significa nulla».

Sono delle stille di vita perché lentamente la Lady si desta dal suo torpore iniziando col suo coniuge la saga di morti, dopo che tre streghe, qui raffigurate solo come tre bianche e inoffensive bambole, hanno vaticinato che Macbeth diverrà il *thane* di Cawdor. La scena di Tiziana Ali, suoi pure i costumi, prevede due minitavoli ricoperti da drappi rossastri e due mini-sedie su cui i due personaggi annegano nel vino i loro misfatti. *Gigi Giacobbe*

VALERIA CIANGOTTINI RAPPRESENTA L'ITALIA AL PRIMO FESTIVAL CINEMATOGRAFICO DI ULAN BATOR, di Leonardo Franchini. Regia di Maurizio Panici. Scene e costumi di Aldo Buti. Luci di Jean Marc Esposito. Musiche di Paolo Vivaldi. Con Valeria Ciangottini e Achille Brugnini. Prod. Teatro Stabile di Bolzano.

Valeria Ciangottini rappresenta l'Italia al primo festival cinematografico di Ulan Bator è il lungo e bizzarro titolo del testo di Leonardo Franchini vincitore

della IV edizione del premio Bolzano Teatro. Ispirata al *drammolette* di Bernhard e memore della lezione di Beckett, la commedia sviluppa il tema della speranza, come l'omonimo personaggio interpretato da Valeria Ciangottini nella *Dolce vita* di Fellini, in un mondo dove la posizione antipode di Ulan Bator diventa la metafora della distanza tra gli uomini e della sovrapposizione tra arte e vita. Nel ruolo della protagonista la Ciangottini disegna un personaggio dalle sembianze reali e plausibili, che si definisce principalmente nel "gioco" tutto mentale e ironico della battuta drammaturgica. La recitazione mette in primo piano l'articolazione musicale e sonora delle parole, sembra una dotta lezione di dizione e fonetica quando l'effetto della battuta coglie le sfumature ironiche del testo. Il suo interlocutore, il marito giornalista Fabris (Achille Brugnini), appare privo di personalità, la sua gestualità è ridotta a pochi e quasi meccanici movimenti. Nella sua freddezza emotiva si colgono segnali di incomunicabilità, altro tema affrontato dalla regia di Maurizio Panici che trova un prezioso supporto esplicativo nell'impianto scenografico ideato da Aldo Buti - una camera d'albergo caratterizzata da forme geometriche lineari e spigolose con un dominio cromatico del bianco e del nero - e nelle musiche, vagamente felliniane, composte da Paolo Vivaldi. *Massimo Bertoldi*

A pag. 96 Fabio Mazzari e Annina Pedrini in *Il gabbiano* di Cechov, regia di Fabio Mazzari (foto: Barbara Balestra); in basso Elisabetta Carta e Fulvio D'Angelo in *Macbeth* da Shakespeare, regia di Fulvio D'Angelo.



ASPETTANDO GODOT, di Samuel Beckett. Regia di Alessandra Arcò. Scene di Nicola Berti. Costumi di Pinuccia Bocchi. Luci di Andreas Fröba. Con Livio Valentini, Andrea Vitali, Piero Baracchi, Silvia Martini, Luca Andreani. Prod. Nata, Soci (Arezzo).

Beckett assurdo, Beckett ironico, Beckett razionalmente (in)comprensibile. Di fronte ai suoi testi si ride e si rimane sospesi a meditare su frasi che sembrano regolare le leggi del teatro di sempre; si riflette, come nel caso di *Aspettando Godot*, sugli appuntamenti mancati della vita, sulla caparbia di fame perdurare la durata in un tempo personale, sui giochi di ruolo che riservano sorprese e capovolgimenti inaspettati. Il gioco teatrale dei quattro clowns in attesa di Godot, che la Nata porta in scena, si muove su sintonie a volte ancora da accordare e scivola un po' sulla caratterizzazione di figure alla ricerca di un giusto equilibrio. Ma nello spettacolo si riesce a godere dell'ironia sottile che Beckett inserisce nelle sue opere e che traspare dalle battute e dai movimenti degli attori, costantemente impegnati a mantenere viva la tensione. La giovane regista riesce a rispondere positivamente all'intenzione di base di ripercorrere alcune delle strade care allo scrittore irlandese: quelle dei giochi, delle partiture musicali che omaggiano il teatro della leggerezza o della risata, ma che sempre, inevitabilmente, si mischiano a contenuti pesanti come macigni. Gli stessi che l'essenziale e adeguata scenografia di Nicola

Berti pone sul palcoscenico con un tocco personale, connotando l'atmosfera di un vago sapore medievale, laddove i costumi ritomano, invece, ad abiti quotidiani senza tempo, appartenenti ora a un probabile futuro apocalittico (la trasantata combinazione di arancio e nero per il

Lucky al femminile di Silvia Martini), ora a un clima da infanzia per il domatore di circo del convincente Pozzo di Piero Baracchi. Su tutto la coraggiosa scelta di riproporre il testo nella versione integrale e la sentita e partecipata risposta del pubblico. *Laura Meini*



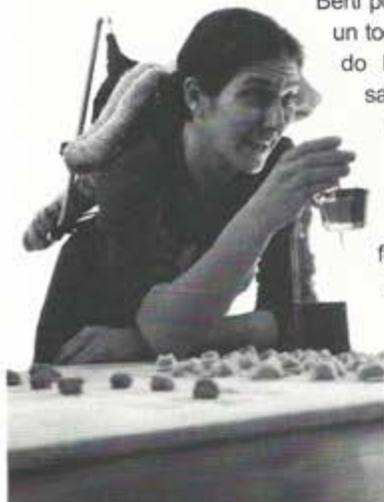
L'ATTESA, libera trasposizione dall'omonimo saggio di Christoph U. Schminck-Gustavus. Drammaturgia di Amedeo Romeo e Sabina Villa. Regia di Sabina Villa. Scene di Massimiliano Toffalori. Con Francesca Contini, Massimiliano Toffalori, Claudio Mondini (violino). Prod. La Colonia Penale, Milano.

Una storia crudelmente accaduta a Gigina Querzè e al marito come ad altri milioni di vittime della seconda guerra mondiale. È il racconto biografico di una "Penelope bolognese" in attesa del ritorno del marito Titino-Ulisse da un paese ancora più lontano delle Colonne d'Ercole: l'orrore subito come internato in un campo di prigionia in Germania. Ci accoglie in cucina mentre prepara i tortellini; è cordiale, ironica e determinata. Gigina tradisce una piaga che ancora non si è rimarginata, a cui offrire la propria

indaffarata quotidianità: «Ché per andare avanti ci vuole la benzina, e questa è roba buona» afferma indicando i tortellini. Offre i propri ricordi così come al termine dello spettacolo offrirà questo piatto tipico al pubblico in sala: un invito a cibarsi dei suoi ricordi. Il marito Titino come uno spettro o un grido di dolore soffocato ma interminabile, distende la propria assente presenza sullo spazio scenico, sotto i tre pannelli raffiguranti gli orrori che solo l'uomo è in grado di perpetrare a spese dei propri simili. Il silenzio di questo Ulisse, dopo aver conosciuto le profondità dell'animo umano e le tragedie che può contenere, raggiunge gli spettatori grazie alle parole della moglie. Non ci sono ancora una volta risposte, ma solo delle domande che rimangono sospese come quei dipinti, come il dolore che non è più possibile "pulire via" dalla propria vita. *Alessandro Tacconi*

CORSIA N.6, da Anton Cechov. Drammaturgia e regia di Claudio Spatola. Scene e costumi di Maria Carmela Spiteri. Disegno luci di Luca Barbalì. Elaborazioni musicali di Nicolò Casu. Con Giovanni Guardiano, Alessandro Lombardo, Giuseppe Butera, Vito Favata, Claudia Fichera, Mimma Mercurio, Rinat Khismatouline, Roberto Raciti, Raffaele Zanframundo. Prod. Compagnia Arti e Bagagli, Roma.

Corsia n.6 è, fra i racconti di Cechov, uno dei più belli e sconvolgenti, incentrato attorno all'universo doloroso della malattia mentale, incapsulata dall'ottusità di una società dura e impietosa in una condanna definitiva di sofferenza e di emarginazione. Il regista Claudio Spatola lo presenta per la prima volta sulle scene italiane in un adattamento firmato da lui stesso e realizzato con la Compagnia Arti e Bagagli, i cui elementi sono tutti accomunati da una preparazione maturata alla scuola di grandi maestri dell'Est, da Eimuntas Nekrosius a Nikolaj Karpov ad Anatolij Vasiliev. Un'impronta, questa, che appare immediatamente riconoscibile all'in-



terno di un allestimento che si avvia, in modo in fondo anche un po' scontato, dalla biglietteria del teatro con la forte coloritura di una stretta parlata siciliana e la vaneggiante bislaccheria di una figura vagamente apparentata alla temerità di un buffone di corte. Sui cui passi lo spettatore si addentra nel mondo impotente e indifeso della corsia n.6, tiranneggiato da una minacciosa figura di guardiano pronto a bastonare e dalla crudeltà bigotta di suore insensibili a ogni istinto di umana pietà. Appesantito all'inizio da un eccessivo indugiare nella caratterizzazione della follia e dell'ambiente manicomiale, l'allestimento acquista man mano, quasi inavvertitamente, forza e nerbo, riuscendo a far passare in secondo piano il limite di una recitazione spesso insufficiente a dar credibilità e vita ai personaggi stessi. Come accade in particolare per il protagonista Ragin, sulla cui bocca le parole risuonano con la fiacchezza di battute lette per necessità di copione. Mentre nello spettatore rimane, al di là di tutto, il senso di uno spettacolo duro e coraggioso che ruota attorno alla serietà di un impegno registico sicuramente costruttivo e degno di attenzione. *Antonella Melilli*

CONFITEOR, di Giovanni Testori. Regia di Michela Biasi Cortelazzi. Con Andrea Facciocchi. Prod. Extramondo, Milano.

Andrea Facciocchi ci conduce al

fondo della vicenda di Rino con forza e coraggio non comuni. La forza è il denominatore di questa vicenda, scritta da Giovanni Testori, in cui si è consumata una tragedia. L'attore scaglia fuori di sé le parole di Rino, della madre e del fratello minorato Dino, come fossero le pietre incandescenti della propria lapidazione. Si scopre che i pensieri, che rimbalzano furiosamente dentro e fuori di Rino, sono in realtà le memorie emerse nella cella in cui lui è rinchiuso. Usa le parole contro di sé, ponendo domande che rimangono senza risposta, perché l'interlocutore è distante, onnipotente, ma in apparenza vacuo contro il non senso della violenza. È una divinità invocata con rabbia e con la bestemmia, che indifferente rigetta il proprio aiuto redentore, essendo più crudele del folle gesto omicida e fratricida. Il linguaggio è solo uno strumento, di cui il prigioniero si serve, per continuare a colpire la propria vita, per martoriarla sino allo sfinimento. Rino sfoglia la propria esistenza e ne strappa brandelli: l'attore si leva la giacca, la camicia e infine la maglietta nello sforzo estremo di raggiungere la propria coscienza. Che cosa vi trova? Lo specchio del silenzio, in cui potersi rimirare per il resto dei propri giorni e ricordare, rivisitare e analizzare con sempre maggiore rabbia il giorno terribile. Come per *In Exitu*, uno dei lavori più importanti di Testori prodotto da Extramondo, in

cui il corpo/parola dell'attore si costituiva come assoluto scenico, perciò cataratico e tragico. *Alessandro Tacconi*

L'ULTIMA NOTTE DI GIORDANO BRUNO, da un'idea di Renzo Sicco. Regia di Renzo Sicco e Lino Spadaro.

Musiche di John Fox e Franco Battiato. Luci di Paolo Sicco e Daniele Brizzi. Con Giovanni Boni, Andrea Tidona, Andrea Fazzari. Prod. Assemblea Teatro, Torino.

Rappresentato la scorsa estate fra i cunicoli della dismessa miniera di Prali, nella piemontese Val Chisone, lo spettacolo pensato da Assemblea Teatro mette in scena le ultime ore trascorse dal presunto eretico Giordano Bruno prima della condanna a morte. Il filosofo napoletano monologa su eventi biografici e soprattutto sulla rivendicazione della legittimità delle proprie convinzioni e del diritto al contrasto, ignorato dal buio della Controriforma. Il confronto viene violentemente rifiutato nel successivo dialogo con l'inquisitore, che anzi reagisce con rabbia mal trattenuta alle obiezioni di Giordano Bruno sui contenuti del dogma. L'insensatezza della condanna inflitta al filosofo napoletano è poi amplificata da quella subita da un giovane e geniale matematico, che getta la sua disperazione sui volti degli spettatori e appare alla fine dello spettacolo crocifisso a un'impalcatura metallica, quale martire ucciso dal sonno della ragione. Pochi gli elementi scenografici, trascurati per valorizzare l'insolito spazio altro - il Maschio della Cittadella di Torino - in cui lo spettacolo è stato allestito e dal quale ha tratto un'aggiunta di significato grazie al grumo di vite e storie passate che quei muri ricopre. Il disorientamento del pubblico, condotto in un luogo non convenzionale e costretto a spostare più volte il proprio punto di vista, è risultato coerente alla poetica di Assemblea Teatro, da anni alla ricerca di un modo più puro e rigoroso di concepire e di fare teatro. *Laura Bevione*

A pag. 98, in alto, Livio Valentini in *Aspettando Godot* di Beckett (foto: Andrea Messana); in basso Francesca Contini in *Lattesa*, regia di Sabina Villa; a sin. Andrea Facciocchi in *Confiteor* di Testori, regia di Michela Biasi.



OSCENO NOVECENTO, testi e regia di Ammendola e Pistoia. Consulenza e ricerca di Enzo Giannelli. Con Maria Letizia Gorga, Elena Lera (violoncello), Stefano De Meo (pianoforte). Prod. Teatro XX Secolo, Roma.

Il Teatro del XX Secolo di Roma dedica la sua attenzione a un certo tipo di teatro da camera, oscillante fra divertimento e intelletto, ricerca filologica e gusto dell'intrattenimento. Requisiti, questi, che non fanno certo difetto allo spettacolo di Ammendola e Pistoia, frutto della preziosa consulenza di un esperto delle "memorie licenziose" quale Enzo Giacenti, e animato dall'eleganza espressiva, dalla impeccabile estensione vocale di Maria Letizia Gorga, versatile e misurata nell'esemplare un repertorio di oltre venti canzoni, "confidenziari", provocazioni al pubblico dispiegati in un arco di tempo che va dai primi anni del Novecento sino alla grande lezione di Milly: dalla divertente *Mutadine di chiffon* alla semi-sconosciuta *Angeli e diavoli* (nella versione italiana di Paolo Limiti), dagli esilaranti sciogli-

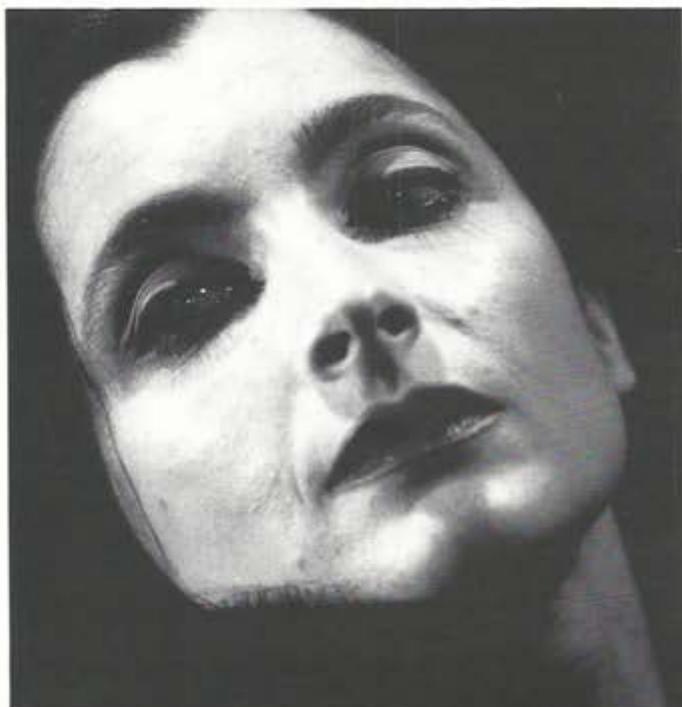
lingua di *In riva al Po* sino alla spudorata *Maestra di mandolino* (che fu colonna sonora della *Bubu* di Bolognini). L'*Osceno Novecento* di Ammendola e Pistoia ha il merito di ridare lustro e memoria ad artisti ormai dimenticati quali Elvira Donnarumma, Fanfulla, Paul Bernard, Daniele Serra. E con essi a tutta una atmosfera d'epoca che non è, di certo, reposito di antiquariato, ma riconoscimento di quanto lo spettacolo musicale, il cabaret o Café chantant siano stati parte integrante dello svecchiamento e dell'umorismo con cui certo genere di teatro ha "allietato" e fustigato il perbenismo dei nostri nonni e dei loro degni discendenti. *Angelo Pizzuto*

DA NATALE A PASQUA, fantasia teatrale sulle opere di Thornton Wilder. Regia di Tatiana Olear. Scene e luci di Andrea Gattini. Costumi di Francisco Ranellucci. Musiche di Maurizio Preziosi. Con Luca Albani, Barbara Barbarini, Luca Cairati, Nicola Cimmarughi, Claudia Donzelli, Cristina Ferrajoli, Rita Ferrari, Sabrina Iannello, Maria Elisabetta Marelli, Debora Natoli, Vincenzo Nicoletti, Roberto Recchia. Prod. Teatro Abitato e Associazione Teatro Libero, Milano.

Ha lasciato in noi un senso di dolcezza il lavoro che Tatiana Olear, allieva e attrice del regista russo Lev Dodin, ha tratto dal-

l'opera teatrale di Thornton Wilder, intitolandolo *Da Natale a Pasqua*. Se nella prima parte viene rappresentato il lungo pranzo di Natale, è nel secondo tempo che la "fantasia" si scatenava: partendo dall'atto unico *Il vagone letto Hiawatha* la Olear cuce insieme vari brani di Wilder, cercando di ricondurli alla storia del primo atto e facendoli culminare nel commovente addio che Emily dà al mondo in *Piccola città*, uno dei momenti più riusciti dello spettacolo. La parabola che la Olear ha voluto inscenare con Wilder è quella della vita dell'uomo, quella del passaggio dalla vita (il Natale) alla morte (la Pasqua). Lo spettacolo è il risultato di un laboratorio condotto dalla regista con dodici giovani attori, tra i quali si distingue, per la precisione e la finezza con cui disegna i suoi personaggi, Luca Cairati. Colpiscono alcune idee, come l'assenza di oggetti in scena (piatti, bicchieri e posate) di cui però si avverte il rumore e l'andamento oscillatorio dei passeggeri del treno: belle trovate che, purtroppo, non decollano e, alla fine, stancano. Va dato merito alla regista di aver riportato sulle scene un autore come Thornton Wilder, poco frequentato dalle compagnie italiane: negli ultimi dieci anni si ricordano solo *Il lungo pranzo di Natale* con Sergio Fantoni diretto da Cristina Pezzoli e *Piccola città*, allestito nella stagione 1989-1990 da Ermanno Olmi. *Pierachille Dolfini*

IL SOTTOTENENTE GUSTL, di Arthur Schnitzler. Regia di Monica Conti. Scene di Gian Maurizio Fercioni. Costumi di Domenico Franchi. Luci di Marcello Jazzeffi. Video di Umberto Ottaviani. Con Roberto Trifirò e, in video, Franco



Sangermano, Alessandro Conte.
Prod. Teatro Franco Parenti,
Milano.

Alquanto strana la parabola del sottotenente Gustl, raccontata da Arthur Schnitzler ed ora messa in forma scenica da Monica Conti. Inutili, ci verrebbe da dire, tutti i problemi che l'ufficiale si pone dopo aver offeso un macellaio nel guardaroba del teatro (l'antefatto ci è raccontato in un video - un po' lungo - che indugia su alcuni particolari del sottotenente: le mani, i bottoni della giacca, l'orologio a cipolla). «Certamente tutti sapranno dei miei insulti - pensa Gustl - e allora non mi resta che uccidermi». E' per tutta la notte vaga per una buia Vienna lacerata da questo tormento. Sono proprio le strade della capitale austriaca, il suo *ring*, a diventare protagonisti dello spettacolo della Conti: tutt'intorno al pubblico passerelle illuminate, che richiamano l'avanspettacolo, ospitano i pensieri a voce alta di Gustl, impersonato da un convincente Roberto Trifirò, che riesce a riscattare, soprattutto in alcuni passaggi (felice la scrittura della lettera sul ritmo frenetico di un valzer, intenso il "notturno di uomo su una panchina", che vede il sottotenente dare l'addio al mondo), uno spettacolo discontinuo, con rare e isolate intuizioni sceniche. L'atmosfera creata dalle sapienti luci di Marcello Jazzetti si dissolve subito dopo il termine dell'ora di spettacolo, lasciandoci perplessi. E la storia del suicidio? Il sottotenente potrà vivere sereno: il macellaio è morto d'in-

farto la notte stessa. Tranquillo Gustl, nessuno saprà nulla del tuo affronto, lo conosciamo solo noi spettatori. *Pierachille Dolfini*

LA MANDRAGOLA, di Niccolò Machiavelli. Regia di Jurij Ferrini. Musiche di Andrea Ceccon. Con Jurij Ferrini, Alberto Giusta, Davide Lorino, Rachele Gherzi, Wilma Sciutto, Roberto Serpi, Antonio Zavatleri. Prod. Progetto URT, Genova.

Il problema, nel mettere in scena un capolavoro come *La mandragola*, sta nel doversi far carico delle sue tante qualità. La messa in scena di Progetto Urt ci riesce. Il dato interessante è "come" ciò avviene, attraverso un allestimento povero e in costumi moderni, quotidiani. Gli attori recitano il testo integrale della commedia come se fossero in prova, con quel tanto di impaccio e di inverosimiglianza che deriva dal fatto di avere in bocca parole antiche di quasi cinquecento anni. L'effetto di straniamento che ne deriva serve a dar conto della monumentalità dell'opera, che è tale da non reggere un'eventuale messa

in scena "in costume". Il pubblico si trova di fronte il fantasma di una civiltà e di un teatro, e ne gode, al punto di fruirne come se fosse vivo. La scelta del gruppo è solo una delle tante possibili, certo. Ma è intellettualmente onesta, tecnicamente ben eseguita e condotta fino in fondo senza forzature. L'impostazione della regia di Ferrini ha ulteriori virtù. Innanzitutto, è un modello di teatro povero, senza birignao. È un dato di fatto, assunto senza complessi nello spettacolo e trasformato in *chance* espressiva. In secondo luogo, questa *Mandragola*, i cui attori escono tutti dalla scuola dello Stabile di Genova, fa giustizia del tradizionale - e spesso fondato - pregiudizio sulle accademie. Che non saranno aggiornate, ma non costituiscono neppure per forza un handicap per chi ha talento. In terzo luogo, esiste un patrimonio drammaturgico ricchissimo, che si può tornare a frequentare malgrado la polvere che la scuola e certo teatro vi hanno accumulato. La nuova generazione di attori non può sottrarsi alle proprie responsabilità. *Pier Giorgio Nosari*

A pag. 100 Maria Letizia Gorga in *Oscuro Novecento*, regia di Ammendola e Pistola (foto: Tommaso Lepora); in basso Alberto Giusta e Antonio Zavatleri in *Mandragola* di Machiavelli, regia di Jurij Ferrini.



Eduardo: il pubblico prima di tutto

Eduardo De Filippo, *Teatro*, Volume primo. *Cantata dei giorni pari*. A cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, Mondadori, Milano, 2000, pagg.1744, L. 85.000.



Gli anniversari in Italia sono tenuti sempre in gran sospetto, ci si prodiga in retorici discorsi antiretorici e anticelebrativi, si teme così tanto la possibile santificazione del festeggiato che alla fine spesso non si organizza neppure una decente messa in memoria. Eppure, poi, a ricorrenza terminata ci si accorge quasi sempre che è stato salutare l'essere andati a smuovere le acque ferme della memoria. Ecco, per esempio, grazie ai cent'anni di Eduardo, un ottimo stimolo per una riflessione sulla storia del nostro teatro, soprattutto quello che prende avvio dal dopoguerra, e per una disamina delle ideologie non sempre vivificanti che l'hanno attraversato. Si tratta del saggio introduttivo di Paola Quarenghi alla nuova edizione del *Teatro* di Eduardo De Filippo per i Meridiani Mondadori. Eh sì, perché con lucida chiarezza (e molta competenza) - senza toni polemici o accensioni da partigiana eduardiana - la studiosa per illustrare il carattere inusuale e "solitario" del teatro di Eduardo mette in campo temi importantissimi. Primo di tutti quello del rapporto con il pubblico. Amatissimo e talvolta idolatrato, l'attore e scrittore napoletano considerò fin da giovanissimo il pubblico come il primo riferimento e allacciò con lui un rapporto straordinario che non si è più interrotto. Nel corso di anni in cui si è guardato agli spettatori via via come a una massa da insultare, da educare o da divertire, Eduardo ha sempre discusso e dialogato alla pari con chi si recava a guardare i suoi spettacoli

e, quasi conducesse con il pubblico una sotterranea partita di scacchi, è sempre stato attentissimo a studiarne mosse e contromosse, modificando accortamente il suo gioco sia d'attore che di scrittore al fine di tenerlo in scacco. Quanti

ancora oggi storceranno il naso nel leggere che «prima di qualunque cosa, dell'organicità dello stile, della ricerca di forme e linguaggi nuovi, Eduardo ha messo la comunicazione con il pubblico»? Eppure - dice benissimo la Quarenghi - questa priorità ha costretto il drammaturgo a straordinari esercizi creativi che spesso lo hanno condotto a invenzioni geniali. E il grandissimo successo che ha

accompagnato la sua vita artistica? Quanto sospetto ha sollevato, per qualcuno era la dimostrazione che la sua era un'arte troppo facile e popolare, così come era considerata disdicevole la sua abilità di ricavare dal teatro cospicui guadagni. C'è poi il valore della tradizione, sempre rivendicato da Eduardo anche in tempi in cui questa veniva bistrattata o ignorata. Una cosa di Eduardo non è mai stata messa in dubbio: la sua grandezza di attore. Anche se la sua genialità d'interprete è stata spesso usata come arma per attaccare il valore della sua scrittura che ha faticato molto a incontrare il giusto riconoscimento, soprattutto fra studiosi e critici letterari («abbiamo dato il Premio Feltrinelli a un guitto» commentò un austero accademico quando assegnarono a Eduardo il prestigioso riconoscimento). E, l'altro approfondito saggio introduttivo che accompagna questa nuova edizione della *Cantata dei giorni pari*, riguarda proprio l'evoluzione della lingua eduardiana che Nicola De Blasi segue con sguardo ravvicinato nella sua continua e fertile dialettica fra dialetto e italiano. *Roberta Arcelloni*

Schwab: speranza della disperazione

Werner Schwab, *Drammi fecali, Le presidentesse; Sovrappeso, insignificante; informe; Sterminio*, a cura di Roberto Menin, Ubulibri, Milano, 2000, pagg. 120, L. 26.000.

Una raccolta di tre pièce per la prima pubblicazione italiana di Schwab, l'artista austriaco morto nel 1994, a soli 35 anni per overdose alcolica. Si comincia con *Le presidentesse* dove tre donne sedute davanti al televisore che trasmette una messa papale danno fiato alle proprie fantasie, inseguendo a occhi aperti il riscatto da una misera vita quotidiana e intrecciando, in un'ironica danza di rimandi reciproci, le sfere del cibo, del



Viaggio con Odin Teatret, testi di Eugenio Barba, fotografie di Tony D'Urso, Ubulibri, Milano, 2000, pagg. 391, L. 50.000.

Un viaggio per immagini (le suggestive fotografie di Tony D'Urso) nel teatro dell'Odin e di Eugenio Barba, allievo prediletto di Grotowski, dal 1972 ad oggi. Alle foto degli spettacoli storici si affiancano le immagini dell'incontro con la gente, conosciuto dalla carovana dell'Odin nel suo lungo girovagare.

Umberto Albini, *Euripide o dell'invenzione*, Garzanti, Milano, 2000, pagg. 189, L. 25.000.

Euripide fu il primo che mise davanti agli occhi degli spettatori la fragilità dell'uomo, che osò ricondurre il mondo degli dei a una dimensione terrena. Umberto Albini cerca di sviscerare i temi fondamentali della sua opera - l'uso del prologo, la figura della donna, la follia, l'eclisse dell'eroe - ricorrendo anche all'analisi delle rappresentazioni moderne delle opere del tragico greco e al confronto con autori quali Shakespeare, Schiller e Pirandello.

sesto, delle feci e del sacro. Con *Sovrappeso, insignificante: informe* si assiste all'incontro tra due mondi apparentemente inavvicinabili: un gruppo di scalagnati avventori di una bettola e una coppia di giovani borghesi. Si scatenano pulsioni e desideri insospettati che culminano in un rito orgiastico e cannibalesco, salvo poi ritrovarsi, la coppia sbranata, di nuovo viva e vegeta: il rito violento è stato solo un scherzo del teatro. Infine, *Sterminio*, una folle festa di compleanno che finisce in un massacro al veleno organizzato dalla signora Cazzafuoco,

vedova rancorosa di un ginecologo-psicologo nazista, inebriata di alcool e di fantasie sterminatrici. Il volume si apre con una presentazione del curatore, Roberto Menin, che legge la figura di Schwab in controtuce con quelle di Thomas Bernhard e di Ödön von Horvath, mentre in chiusura è presente una breve biografia dell'autore, un appassionato di hard rock oltre che di *performing arts*, che dichiara di «scrivere con la speranza della disperazione» e che ciò che lo attira nel teatro è di salvarlo «trasformando la lingua in vera

carne umana... e viceversa». E in effetti come ben dice Menin: «la patria ideale dei personaggi di Schwab non è la scena, ma il linguaggio, un linguaggio pulsionale che rompe la grammatica, la coerenza di argomento e l'argomentazione». *Marilena Roncarà*

Storia del teatro moderno e contemporaneo. I. La nascita del teatro moderno, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino, 2000, pagg. 1200, L. 150.000.

Publicato il primo di quattro volumi dell'opera *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, curata da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino per Einaudi. I due studiosi partono dall'idea che in teatro esiste un profondo intreccio tra testo e spettacolo, tra autore e teatrante. La storia proposta, allora, non si configura solo come una cronologia e un'analisi delle opere della letteratura (aspetto peraltro presente nella prima parte del volume), ma vuole porsi come una storia della civiltà teatrale. I contributi ospitati nell'opera vanno così nella direzione delle problematiche dello spettacolo, degli aspetti antropologici e delle valenze socio-culturali dell'evento teatrale. In questo primo volume si analizza la nascita del teatro moderno, cercando di mettere in evidenza gli elementi di rottura con le regole dello spettacolo medievale. *P.D.*

Drammaturgia, rivista diretta da Siro Ferrone. N. 7-2000, Salerno Editrice, Roma, pagg. 209, L. 48.000.

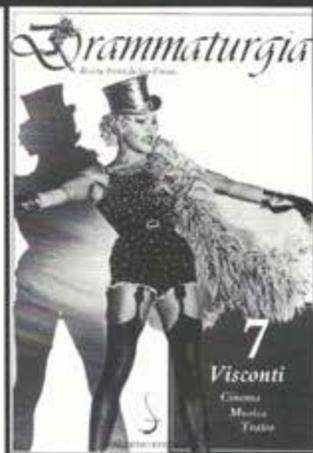
Numero interamente dedicato a Luchino Visconti. L'analisi dei suoi film (in particolare di *Ossessione* e *Bellissima*), il racconto della sua televisione, delle sue regie d'opera, nonché la testimonianza di Piero Tosi, il costumista che a lungo collaborò con lui, ci fanno intravedere più da vicino il complesso mondo artistico del regista, tra l'altro allievo di Renoir. E per il teatro un articolo dedicato al "caso *Arielda*", accompagnato da una fotocronaca dell'allora scandaloso spettacolo. *M.R.*

Anna Maria Monteverdi, La maschera volubile. Frammenti di teatro e video, prefazione di Fernando Mastropasqua, Tivvillus, Pisa, 2000, pagg. 276, L. 26.000.

Testo sincopato e coraggioso questo curato da Anna Maria Monteverdi, una raccolta di materiali e saggi di alcune delle figure più stimolanti della scena attuale (tra i quali Giacomo Verde, Andrea Balzola e Fernando Mastropasqua, autore quest'ultimo anche della bella introduzione), che tessono una linea di congiunzione nel pensiero teatrale partendo dall'esperienza della maschera scenica, per approdare e verificarsi nell'interfaccia contemporanea dello stesso oggetto, ovvero il teatro in video e le sue derivazioni legate alla performance e alle installazioni. Nato da un'analisi che la curatrice ha condotto presso il Dipartimento di Storia delle Arti dell'Università di Pisa, il volume corredato da fotografie in bianco e nero apre spiragli di riflessione sulle prime regie di Gordon Craig, sul *Frankenstein* del Living Theatre e le videoambientazioni di Studio Azzurro (ma non solo). *Paolo Ruffini*

Daniilo Ruocco, Tatiana Pavlova diva intelligente, prefazione di Fausto Malcovati, Bulzoni, Roma, 2000, pagg. 268, L. 38.000.

Nata a Ekaterinoslav (Ucraina) nel 1890, Tatiana Pavlova a quindici anni fugge di casa per dedicarsi a quella che sentiva la vocazione della sua vita: diventare attrice di teatro e di cinema. Inizia così l'avventurosa storia della grande attrice russa ora raccontata in un libro da Daniilo Ruocco. Una biografia che ricostruisce accuratamente la carriera artistica dell'attrice, entrata giovanissima nella compagnia di Pavel Ormevel e ben presto divenutane prima attrice assoluta. Dopo aver ripercorso gli anni russi della Pavlova, si affronta la stagione italiana dell'attrice, mettendone in luce il fondamentale contributo per la nascita della regia, di cui la russa fu una delle prime esponenti, nel senso moderno del termine, oltre che sostenitrici. Nel libro troviamo anche l'inedita autobiografia che la Pavlova stese in età avanzata. Una precisa e completa teatrografia, con tutti gli spettacoli diretti e interpretati dall'attrice russa, chiude il volume, che finalmente rende giustizia alla figura di una diva troppo spesso sottovalutata. *Pierachille Dolfini*



Istituto Toschi di Parma

Una scuola che fa spettacolo

di Valeria Ottolenghi

Non era stato facile avviare, ormai tre anni or sono, il corso in Discipline dello Spettacolo presso l'Istituto d'Arte "Toschi" di Parma: un gruppo di docenti aveva, come prima, essenziale iniziativa, predisposto con caparbia fiducia i programmi dei cinque anni di studi che avrebbero dovuto condurre ad una nuova maturità. Programmi messi a punto con l'aiuto di tanti artisti che avevano, un po' follemente, voluto credere al progetto. Il preside e i suoi collaboratori erano quindi riusciti, con appassionata convinzione, a condurre in porto quella che sembrava più che altro un'ipotesi lontana, se non proprio un'utopia. Invece poi i tempi si erano felicemente accelerati. C'era forse in quel momento una particolare apertura del Ministero della Pubblica Istruzione verso il mondo dello spettacolo. Ma ora si può forse parlare proprio di una vera rivoluzione in questo campo: nel progetto di riordino dei cicli scolastici per l'area artistica e musicale è parso "naturale" inserire l'espressività corporea e le arti dello spettacolo. A partire proprio dall'esperienza di Parma, dove, conclusi felicemente i primi due anni, mentre si formano regolarmente le nuove prime classi, si è dato di recente avvio al triennio: con nuove difficoltà certamente, ma anche con la consapevolezza di aver aperto una strada importante tra studio e professionalità, ricerca e prospettive di lavoro. Non biso-

gnerà più "deviare" dalla scuola per diventare registi ed operatori dello spettacolo, attori ed esperti della comunicazione: le stesse istituzioni educative possono ora offrire il sapere di base, con le materie comuni e di indirizzo, potendo quindi gli studenti scegliere, alla fine dei cinque anni, tra università e mercato del lavoro, oppure decidere di specializzarsi ulteriormente con i corsi post-diploma della stessa scuola o perfezionarsi all'estero. E con le attuali indicazioni per il riordino dei cicli degli Istituti d'Arte sarà possibile intraprendere anche in altre città, nel Nord come al Sud, questa via, in particolare dove si prevede la necessità di formare nuovi quadri per un mondo dello spettacolo in crescita in più direzioni (teatro, tv, cinema, ricerca video...). Discorsi complessi che meriterebbero ulteriori approfondimenti: sicuramente si può rilevare un moltiplicarsi di rassegne anche in centri minori, di stagioni estive, di occasioni d'incontro con eventi "dal vivo", ma anche di programmi televisivi, nazionali, locali, per abbonamento, in un fitto intrecciarsi di esperienze dirette e di informazioni dal "villaggio globale". Prospettive di lavoro: tecniche, creative, artistiche... Ora è necessario che lì dove ci sono istituti d'arte e si avverte il bisogno di specifiche professionalità - da parte di enti pubblici, teatri, compagnie - si solleciti l'istituzione di nuovi corsi legati allo spettacolo, proprio tenendo conto dell'esperienza dell'Istituto Toschi, come

indirizzo possibile per le scuole superiori.

Per informazioni: Istituto Statale d'Arte Toschi - Viale Toschi 1 - 43100 Parma Tel. 0521/282270, 207159 - Fax: 0521/208824 - E.mail: sstoschi@provincia.parma.it

Ricordati che sei cenere...e cenere resterà

Lo sentono ancora, i baresi, l'odore di bruciato di quel rogo che quasi dieci anni fa si portò via uno dei più bei teatri italiani, il glorioso Petruzzelli di Bari; ma pare che in questa città la fenice, dalle sue ceneri, non ne voglia proprio sapere di rinascere. È ripartita invece in aprile, con un recital di José Carreras (accompagnato al pianoforte dall'ormai fedelissimo Lorenzo Bavaj), una stagione lirica che ha solo il nome di quel meraviglioso teatro che ancora non c'è, ma che vuole riproporsi, anche quest'anno, con l'utilizzazione di spazi alternativi (quel gioiello del Teatro Piccinni, e lo stadio della Vittoria), tutt'altro che disprezzabili, ma soprattutto testimoni di una dolorosa e imperdonabile assenza.

Ecco le quattro opere in cartellone: *La Traviata*, rappresentata in maggio, per la direzione del barese Paolo Lepore, con Renato Bruson nel ruolo di Germont e Luciana Serra in quello di Violetta; *Così fan tutte* di Mozart, andata in scena in giugno, direzione di Pier Giorgio Morandi, con Luigi De Corato nel ruolo di Don Alfonso. Nell'ultima settimana di agosto la città ha assistito all'annunciato evento di *Tosca*; in ottobre, per il pubblico nazionale, verrà trasmessa la prima su Rai2, ancora con la direzione di Pier Giorgio Morandi e la regia di Enrico Castiglione. Nel cast Francesca Patané, il superbo Renato

Bruson, per la decima volta nella sua quarantennale carriera nei panni del perfido Scarpia, e l'ottimo José Cura in quelli di Cavaradossi. A conclusione della stagione, in data ancora da definire, è previsto un omaggio al musicista barese Niccolò Piccinni, nel secondo centenario della sua morte, con la messa in scena della sua opera più nota, *La Cecchina o la buona figliuola* (1760), su libretto di Goldoni. *Giovanna Verna*

Sul teatro di strada cala il Silence

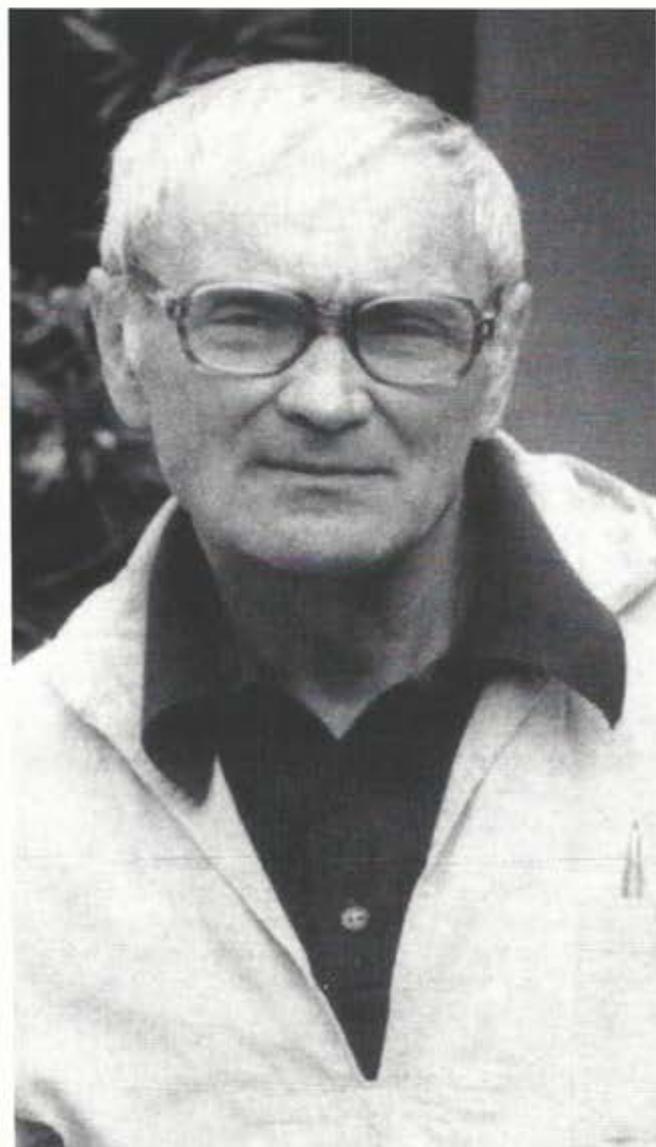
"Per strade e contrade", che da qualche anno il Silence Teatro organizza a Pisogne, sul Lago d'Isèo, è un festival piccolo, ma dalle idee chiare e forte della presenza di tanti spettatori. Tanti e in crescita, di anno in anno e ad ogni svolta del percorso dello spettacolo di strada. La festa degli incontri degli indiani Milon Mela ha aperto l'edizione 2000, tra fine agosto e l'inizio di settembre. Sotto l'incalzare delle percussioni *dhol* e *nagra*, la sinuosa melodia dello *shanaï* e i suoni liquidi degli strumenti dei Baul (i cantori girovaghi bengalesi), si incontrano tre tradizioni indiane: l'acrobatica danza *chhau*, la mistica Baul, l'arte marziale *kalaripayattu*. Il tutto siglato dall'efficace regia di Abani Biswas, già collaboratore di Grotowski. L'incontro con uno dei migliori gruppi di strada del mondo non è stata la sola attrazione del festival, attento ad altre modalità di uscire dalla scena tradizionale. È il caso di *Velbekomme* dell'Associazione Rotter, monologo ispirato alla protagonista femminile di *Spettri*, la signora Alving. Nella penombra della sala da ballo di una villa, la regia di Pietro Arrigoni ha forzato gli aspetti

inquietanti dell'originale riconfigurando lo spazio secondo il cadere della luce, obliqua e calda dall'esterno, fredda e di taglio dall'interno della casa. A questa riscrittura dal sapore espressionista, si è aggiunta la contaminazione tra strada e Commedia dell'arte, ad opera della Scuola sperimentale dell'attore di Pordenone, con l'Alecchino Claudia Contin e la regia di Ferruccio Merisi. *Pier Giorgio Nosari*

Svoboda a Genova

Dura ormai da dieci anni il sodalizio tra la Corte Ospitale, il centro di produzione teatrale di Rubiera,

tra Modena e Reggio Emilia e il grande scenografo boemo Josef Svoboda (foto sotto). A sancire l'incontro fu una mostra e un seminario, poi Svoboda firmò la regia di uno spettacolo diretto da Franco Brambilla, una delle anime della Corte, e ancora tre anni fa, un nuovo ciclo di seminari. Ora, per iniziativa della Corte, grazie ad Enel, all'Assessorato alla Cultura e al Teatro della Tosse di Genova, il capoluogo ligure si accinge ad ospitare un'imponente esposizione nella Chiesa Museo di S. Agostino, "I segreti dello spazio teatrale" in cui il Maestro svela tutti i trucchi e gli arcani del suo lavoro. Dal 16 novembre al 14 gennaio. A.C.



Tolstoj sulle colline

Sotto la guida accorta di Mauro Avogadro gli allievi della Scuola del Teatro Stabile di Torino hanno suggellato il loro triennio con *La potenza delle tenebre* di Tolstoj, uno spettacolo che a pieno titolo si è inserito nel bel cartellone del Festival delle colline torinesi. Sullo sfondo scenografico di villa Bria, hanno realizzato il loro progetto, cimentandosi sera dopo sera nello scambio dei ruoli. La giovanissima età degli interpreti non sempre ha restituito ai personaggi le caratteristiche fisiche, ma quelle psicologiche sono state colte con molta sensibilità; e se l'irruenza giovanile è divampata a tratti, la spigliatezza e l'esuberanza di questi attori ha diffuso una freschezza primaverile su un dramma molto denso e coperto di lunghe ombre oscure. *Mirella Caveggia*

Segreti e rimpianti ad alta quota

"Prove d'autore", rassegna organizzata da Torino Spettacoli in collaborazione con Outis-Centro nazionale di drammaturgia contemporanea, per la sua terza edizione ha presentato venti autori, introdotti da studiosi e giornalisti. I testi poi sono stati affidati alla lettura degli attori della Compagnia Torino Spettacoli, guidati da Girolamo Angione e Piero Nuti. Proprio quest'ultimo ha dato la propria voce all'anonimo protagonista del monologo *Laura, tu lo sai*, scritto da Marisa Fenoglio Faussone (vedi *Hystrio*, XIII, 3). Un aereo in volo notturno diretto chissà dove. Nell'oscurità ovattata del suo ventre un uomo di successo, che ha attraversato la propria esistenza sospinto solo dalla volontà di emergere medita su una lettera in cui la moglie gli ha espresso la volontà di divorziare. Una matassa arruffata di pensieri e di ricordi gli si affolla nella mente, che a quanto pare è stata sempre occupata dalle cure della professione. Cullato dall'euforia della pressurizzazione, il vip si abbandona al flusso di riflessioni nella ricerca

di una risposta per la compagna, da cui ha avuto una figlia affettuosamente trascurata. Ne emerge una personalità ingenua, fragile, modesta, venata di anoressia emotiva, incapace di armonizzarsi con la vita domestica e di uscire dai recinti dell'azienda che gli ha consentito una carriera; ma nel gioco di riflessi che si anima a poco a poco viene investito di una luce diretta, ma ricca di sfumature, anche il profilo psicologico della compagna, delicatamente mortificata - come si addice negli ambienti più scelti - in un ménage privo di intensità emotiva. Questo monologo, scritto con perizia consumata, è la prima opera drammatica di Marisa Fenoglio: un'effusione sincera, profonda nella sua semplicità illuminata da lampi di vita quotidiana. Piero Nuti ha plasmato questa divagazione con molta finezza e ha trovato accenti giusti per il rincorrersi dei pensieri che, proprio come accade ai pensieri, sfuggono ad una logica rigorosa. Ma pur sfrangiandosi e spandendosi in deviazioni continue, il ragionamento rientra sempre nell'alveo dando una straordinaria articolazione al racconto e una vivace forza drammatica al suo sviluppo. Acuta la penetrazione

psicologica. Sarà interessante vederne una eventuale messa in scena. *Mirella Caveggia*

Eduardo ricordato a Castellana Grotte

Una serata ricordo per Eduardo De Filippo nel centenario della nascita si è tenuta a fine settembre nel bel centro agricolo-turistico di Castellana Grotte (Bari), per iniziativa della locale Cooperativa Socra (Soci Cassa Rurale Artigiana), su impulso del dottor Nicola Manghisi, che anima le attività teatrali della località presso il Teatro So.C.R.A.te.

Animata con garbata verve dal popolare conduttore di *Elisir* Michele Mirabella, l'affollata serata è stata introdotta da una lettura-ricordo di Eduardo con Margherita Di Rauso (foto sotto) e Francesco Cordella, per l'occasione giunti dal Burgtheater di Vienna dove sono scritturati (si è trattato dello stesso recital, a cura di Roberta Arcelloni, che ha con-

cluso al Litta di Milano il Premio Hystrio alla Vocazione). È seguito un ricordo a più voci, con dibattito sulla situazione del teatro eduardiano cui hanno partecipato Roberto De Simone, Ugo Ronfani, Egidio Pani e gli attori eduardiani Linda Moretti, Antonio Casagrande (che interpreterà con Isa Danielli *Filumena Marturano* con la regia della Pezzoli) e Sergio Sollì. Antonella Morea ha cantato arie napoletane, accompagnata al piano da De Simone.

In breve DALL'ITALIA

I BIBIENA - Rimarrà aperta fino al 7 gennaio l'esposizione che Bologna ha voluto dedicare alla celebre famiglia di architetti e scenografi attivi tra il XVII e il XVIII secolo presso le più sfarzose corti europee. La mostra, ospitata nella Sala delle Belle Arti della Pinacoteca bolognese, presenta disegni, schizzi, dipinti, modellini provenienti da collezioni italiane e straniere. Informazioni e prenotazioni: 051.2960006 (dalle ore 10 alle 16), 051.429503 (dalle ore 16 alle 18).

OSPITI DEL LIVING - Già da qualche mese il Living Theatre diretto da Judith Malina e Hanon Reznikov ha trovato sede ideale all'interno di Palazzo Spinola a Rocchetta Ligure (Alessandria) dove ha ottenuto il riconoscimento ministeriale quale Centro Living Europa. L'attività estiva ha previsto due ospitalità: il Teatro Povero di Monticchiello con la performance *Quo vadimus* e Accademia Amlata con *Gli strani avvenimenti della*

città di A. Mentre i padroni di casa hanno presentato a conclusione di un laboratorio *Una giornata nella vita della città* e lo spettacolo *Non in mio nome*.

GOETHE SCONOSCIUTO - Della passione di Goethe per il disegno e per la scienza pochi sanno, eppure si occupò di botanica, meteorologia, zoologia. Le sue osservazioni sulla natura sono documentate in numerosissimi disegni ora raccolti in una mostra "Goethe tra arte e scienza", aperta fino al 29 ottobre negli spazi del Museo regionale di scienze naturali di Torino. Per far luce sul "lato oscuro" dello scrittore. 011.4323080.

FESTIVAL ETNICO - "Suoni dal mondo", il festival di musica etnica promosso dal Cimes nell'ambito delle manifestazioni di "Bologna 2000" prosegue fino a metà novembre. Sintetico il programma ma assai stimolante per gli appassionati del genere. Si comincia con *Zigana* con musicisti provenienti da differenti parti del mondo, i *Dayak* del Kalimantan presenteranno uno spettacolo di musica e danza, mentre la compagnia *Pung-mu-ak* uno spaccato della tradizione coreana, in chiusura *Addio mia concubina* della compagnia *Kuo Kuang* secondo i criteri dell'Opera di Pechino. Informazioni: 051.2092021, 051.2092016.

VERETIUM - Il Premio Nazionale Veretium che ad ogni edizione del Festival di Borgo Veruzzi viene attribuito a un'attrice o un attore, è stato quest'anno consegnato a Milena Vukotic per le sue interpretazioni di Bernhard e Beckett.

OCCHIO AGLI INVISIBILI - Si è svolto in settembre, a San Benedetto del Tronto, il 6° Incontro Nazionale dei Teatri

Invisibili. Gli spettacoli sono risultati interessanti ed appetibili per un pubblico desideroso di novità. Tra i molti segnaliamo lo spettacolo di teatro-danza *L'Assedio* della compagnia Agar ovvero la storia di una madre a metà strada fra Giocasta e Medea. E, sempre per rimanere nel mondo femminile della tragedia, una menzione anche per il monologo *La fine del mondo* di Ascanio Celestini ed il suo personaggio della "borgatara" romana Maddalena con le sue storie familiari di ordinaria follia. D.C.

ESORDIO SICILIANO - Ha esordito ad Acicastello in luglio la prima edizione del Premio "Giacinta Pezzana". Oltre al premio - attribuito a Ida Carrara - la manifestazione ha incluso una rassegna di giovani gruppi, tutti catanesi tranne il bolognese Chièdiscena.

BAMBINI - In estate c'è chi pensa ai bambini. A Pinerolo fino al 20 luglio Nonsoloteatro ha mantenuto un appuntamento serale con i più piccoli: "L'isola dei bambini", spettacoli, spazi d'animazione e laboratori.

SCACCIA FA TIESTE - A ottant'anni Mario Scaccia ha affrontato *Tieste* di Sylvano Bussotti che ha inoltre firmato regia, musica, scene e costumi. Il debutto è avvenuto al Teatro Brancaccio di Roma.

ANTE FREUD - Anticipava Freud, ma nessuno, neppure lui stesso, comprese la portata delle sue scoperte. Stiamo parlando di Anton Mesmer che nel Settecento indagò l'inconscio ed operò la scienza medica applicando l'ipnosi e la musicoterapia. Intorno alla personalità di Mesmer Luigi Gozzi ha composto il testo *L'armonia universale*.



Lo spettacolo della compagnia Teatro nuova edizione/Moline debutterà il prossimo 16 novembre al Teatro Comunale Testoni di Casalecchio di Reno (Bo). Tel. 051.235288.

CAMILLERI PER SHAKESPEARE - In Sicilia, a Catania, un classico stravolto. Prima in piazza di *Troppu trafficu ppi nenti*, versione in siciliano di *Molto rumore per nulla*, che Shakespeare ambientò a Messina. Ci ha messo mano Andrea Camilleri, il Simenon siciliano. Per fare posto al suo Shakespeare il Comune di Catania ha detto no ad una versione teatrale di *Retablo* del siciliano Consolo; e questo è l'unico neo dell'operazione. U.R.

CARGO PROMOSSO - Sulla scia del favore riscosso dallo spettacolo *Le zie*, testo e regia di Laura Sicignano, scene e costumi di Andrea Taddei (foto sotto), Teatro Cargo di Genova è stato inserito nel "Progetto Giovani" dal Ministero per i Beni culturali: il riconoscimento consiste in un contributo da destinarsi alle compagnie giovani.

PRIMA VOLTA - Spesso sono le occasioni estive che aprono delle finestre su mondi teatrali sconosciuti. Il Grinzane Festival di Alba e Savigliano, per esempio, ha tenuto a battesimo la prima volta italiana dei Kek Lang, una grande famiglia tzigana di sedici persone che si esibisce nei canti e nelle danze tradizionali, poi è stata la volta di due gruppi che fanno della strada il loro palcoscenico: la compagnia polacca Kto con *Le parfum du temps*, che racconta la scoperta della vita sulla scia dei profumi, e i francesi Les pie-tons che con *Les urbanologues associés* si sono lanciati in acro-

batiche evoluzioni appesi ai muri della città.

DONNE PER IL GIUBILEO - In anno giubilare si sono moltiplicate le iniziative teatrali collegate all'eccellenza storica. Alla fiorentina Villa Strozzi sono andati in scena dei lavori inerenti la tematica religiosa filtrata però da una sensibilità femminile. Lucia Poli ha proposto *Il pasto del pellegrino*, collage di monologhi di vari autori che portano in scena da un personaggio del *Decameron* all'Ippogrifo, da Cristina di Svezia a Bellezza degli Orsini; *La matassa e la rosa* di Manfridi, sulla figura di Edith Stein è stato interpretato da Pamela Villoresi e Dora Romano, mentre Rita Maffei ha scritto, interpretato e diretto *Lachrymae (semper dolens!)*.

LUGLIO A CORTE - Luglio densissimo di appuntamenti originali, alla Corte Ospitale di Rubiera, un complesso architettonico unico per storia e bellezza lungo la Via Emilia. Ogni fine settimana il pubblico ha potuto conoscere da vicino scrittori - Aldo Busi e Carlo Lucarelli -, attori - Roberto Anglisani, Ivana Monti, Laura Curino, Eugenio Allegri -, che si sono raccontati e hanno svelato i segreti del loro lavoro, ma ha anche potuto godersi concerti e gustare le prelibatezze gastronomiche ed enologiche locali.

TESTO DI CUOMO - Il testo di Franco Cuomo *Addio amore (Beatrice Cenci)* che ottenne nell'87 il premio Fondi La Pastora è diventato uno spettacolo. Con la regia di Walter Manfrè e Isabella Caserta protagonista. Il debutto è stato ad agosto nel cortile del Museo di Castelvecchio di Verona.

PREMIO SALERNO - Lo scorso luglio è stato assegnato a Roma, all'interno della manifestazione nazionale d'arte reclusa "Oltre il muro del sogno", il Premio "Enrico Maria Salerno" per il Teatro. La giuria (Laura Andreini Salerno, Fabio Cavalli, Siro Ferrone, Luciano Meldolesi, Carlo Maria Pensa, Ugo Ronfani, Aggeo Savioli) ha deciso di attribuire il premio come miglior spettacolo a *Fratellini di legno*, di Tam/Teatrocarcere con i detenuti-attori del Carcere Due Palazzi di Padova, il premio per il miglior video è andato invece alla Compagnia della Fortezza-Carcere di Volterra per *La Fortezza*. Segnalazioni speciali al Teatro di Gorgona-Carcere di Gorgona per il video *Purgatorio*, alla Compagnia Pagliarelli per lo spettacolo *Ultima violenza* e al Centro di teatro internazionale-Carcere "Il Pozzale" Empoli per lo spettacolo *Medea*.

IL NUOVO DELL'ARTE - Dal 23 novembre al 3 dicembre Link Project presenterà a Bologna la prima edizione di Net-mage, un festival internazionale sui nuovi linguaggi dell'arte che attingono alla tecnologia digitale e telematica. Il programma distingue la presentazione di opere audiovi-

suali e progetti multimediali di rete selezionati su scala mondiale, un forum dove esperti internazionali discuteranno sullo stato delle produzioni medial e multimediali, e un percorso, Media Magica, tra retrospettive videocinematografiche, installazioni multimedia, performance audio/video e live show di musica elettronica. Informazioni: 051.352330.

DOMENICA A TEATRO - Domeniche teatrali per i bambini. È l'iniziativa di Fondazione Sipario Toscana e Teatro Politeama di Cascina in programma fino al 3 dicembre. Ogni settimana uno spettacolo nuovo con Pandemonium Teatro, La Baracca, Filarmonica Clown e tanti altri. Informazioni: 050.744400, 050.744298.

DIogene ONLINE - Dal mese di luglio è attivo Diogene online un sito Internet ideato dall'Associazione SpazioAlato che, gratuitamente, ospita informazioni relative alle compagnie e agli artisti dell'Emilia Romagna, con l'intenzione di creare un vero e proprio archivio multimediale e un luogo di discussione sul teatro. Per aderire all'iniziativa e per informazio-



ni: Luca Signorini, tel. 051.227940, spazioalato@infini-to.it.

AUTORI IN ERBA - In memoria di Ernesto Calindri l'Accademia dei Filodrammatici, il Circolo filologico e la Scuola di recitazione di Maria Gabriella Giovanelli hanno indetto un concorso di drammaturgia per giovani di età compresa tra i 15 e i 22 anni. I vincitori non sono ancora stati designati. Per informazioni sulla prossima edizione del concorso: Maria Grazia Giovannelli, tel. 02.89011732.

GRASSI AL CAGNONI - La conferenza stampa di presentazione della stagione 2000/2001 del Teatro Cagnoni di Vigevano (Pavia) è stata l'occasione per la presentazione del nuovo direttore artistico. Sarà Fiorenzo Grassi, persona che riassume in sé competenze artistiche e organizzative, a guidare le scelte del teatro. Grassi riveste lo stesso ruolo presso il teatro Fraschini di Pavia. Questo significa che tra i due teatri si intensificherà la collaborazione: non si parla di circuito o del Cagnoni come satellite della struttura pavese, ma si prospetta una sinergia che, sicuramente, darà i suoi frutti. P.D.

MILANO EUROPA - Dovrebbe aprire i battenti nella primavera del 2003 il Centro multimediale per il continente che avrà sede al Piccolo Teatro di via Rovello dopo un accurato restauro della sala e degli spazi adiacenti. L'archivio esistente verrà arricchito dai materiali appartenenti a Ernesto Calindri, Roberto De Monticelli e Fiorenzo Carpi che gli eredi hanno deciso di mettere a disposizione del centro. Sono inoltre in corso accordi per acquisire materiali da vari teatri europei.

TORINO MULTICULTURALE - Tra settembre e ottobre ha avuto

Leo nella bufera

Per le attività che Leo De Berardinis vorrebbe realizzare i mezzi messi a disposizione dall'istituzione comunale non sembrano sufficienti. Per questo De Berardinis ha scritto una lettera-appello rivolta al sindaco di Bologna Guazzaloca, all'assessore alla cultura Deserti, al vicesindaco, agli assessori e a tutti i consiglieri del Comune di Bologna. Il Teatro di Leo, presso la sede del Teatro san Leonardo a Bologna, porta avanti un'idea di teatro-laboratorio inteso come scuola permanente che ha radici in una continua ricerca. Le produzioni, spesso con l'inserimento di giovani attori, gli incontri e le ospitalità di artisti italiani o stranieri vicini al modo di intendere il teatro di De Berardinis hanno caratterizzato queste ultime stagioni. De Berardinis vorrebbe fare di più, ma la convenzione con il Comune assegna fondi appena sufficienti a coprire le spese di gestione della sala. ■

luogo a Torino la settima edizione di "Identità e differenza", una manifestazione di teatro, musica, cinema che ha coinvolto artisti e compagnie dai vari continenti.

NOVITÀ D'AUTORI - Debutta a Milano, in novembre, allo spazio Tikkun, *Sotto al vulcano*, spettacolo liberamente tratto dal romanzo di Malcolm Lowrey, scritto e interpretato da Fabrizio Caleffi e da Monika Nagy, nei ruoli di Geoffrey Firmin e della moglie Yvonne, divisi e uniti tra realtà messicana e dimensione onirica. La comune conoscenza del Messico conduce la coppia di autori-attori alla rappresentazione di un testo le cui modalità di stesura rimandano ad una sorta di Dogma Teatro.

MARIA MELATO - Dal 28 ottobre al 10 dicembre il Teatro Valli di Reggio Emilia ospiterà una mostra dedicata alla grande attrice Maria Melato nel cinquantesimo anniversario della scomparsa. I materiali - costumi, foto, copioni, documenti inediti - in esposizione costituiscono un fondo della

Fondazione Pietro Manodori, ente organizzatore della mostra insieme a I Teatri. Tel.: 0522.458811.

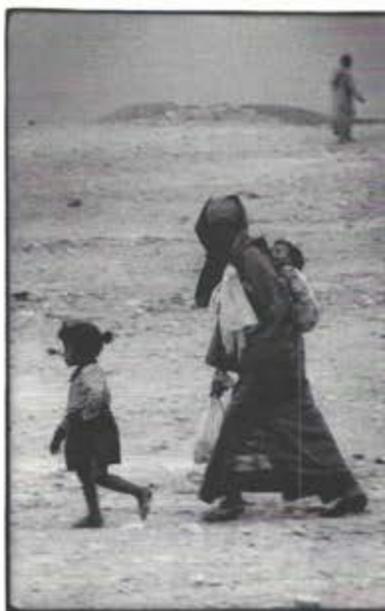
TEATRINET - La Compagnia delle Vigne durante il mese di agosto ha mandato in rete dal suo sito: www.vignevex.it, le prove dell'opera musicale *Don Chisciotte*. Ovviamente c'è stato anche un debutto virtuale.

SERATA CON OBALDIA - Padre panamense, madre francese, nato a Hong Kong, lo scrittore René Obaldia è intervenuto a Torino in occasione della rappresentazione di *Senza senso*, due atti unici dell'autore messi in scena dalla Compagnia Anna Bolens - Associazione Teatro d'Uomo con la regia di Piero Marcelli al Teatro Carignano.

SCRIVERE È DA MASCHI - Sono andati in scena al Teatro delle Concordie di Montecastello di Vibio i testi selezionati per il I° Concorso nazionale "Canovaccio". Nessuna rappresentante del gentil sesso nella rosa degli autori

prescelti: Cesare Belsito, Simone Douani e Massimo Di Francesco, Mario Gelardi, Giancarlo Loffarelli, Andrej Longo, Andrea Monti, Massimo Stinco, Alessandro Varani. Peccato.

ANTEPRIMA PINOCCHIO - È stata solo un assaggio del 1° Festival internazionale del Teatro di Pinocchio che si terrà in primavera, la due giorni tra Collodi e Pescia in onore del burattino più famoso del mondo. All'anteprima hanno partecipato vari personaggi che si sono confrontati in una tavola rotonda sul rapporto tra cultura dei bambini, letteratura, spettacolo. Ma non sono mancati, per la gioia di grandi e piccini interventi spettacolari: con Ferruccio Soleri, Paolo Poli, la band di Elena Mannini e Italo Dall'Orto, il balletto di Loris Gaj.



TEATRO DELLA FEDE - Recuperare la sacralità del teatro attraverso la poesia, ristabilire l'equilibrio interiore mediante la ricerca spirituale. È quanto si propone il Gruppo dell'Arca che nello scorso luglio ha curato una mani-

festazione "Teatro della fede - Canto di anime e corpi" ambientata nel Parco delle Cave di Grottaglie (Ta). L'allestimento *Giovanni, il Battista* e incontri con poeti hanno rappresentato il nucleo della proposta.

ARCHIVIA TEVI - Il primo passo verso un ufficio-sportello con sede a Bologna specializzato nel settore dello spettacolo si chiama Arkivia ed è curato dal Coordinamento coreografi e danzatori contemporanei di Bologna e da Pepita Promoters. Il primo sta realizzando un censimento delle compagnie e degli artisti che producono spettacoli di danza in Emilia Romagna (info: 051.471359), il secondo sta creando una banca dati al femminile in ambito teatrale sempre di respiro regionale (info: 051.2919805).

AUTORI IN MOSTRA - Infaticabile il Centro di drammaturgia Outis. Dopo l'appuntamento di giugno torna, al Teatro Filodrammatici di Milano, la Mostra mercato della nuova drammaturgia italiana, edizione n.5, vero barometro della drammaturgia italiana misurata attraverso letture sceniche. Hanno composto il cartellone testi di autori di punta del panorama teatrale italiano: Raffaella Battaglini, Remo Binosi, Maricla Boggio, Rocco D'Onghia, Pia Fontana, Renato Gabrielli, Enrico Groppali, Roberto Mussapi, Paolo Puppa, Ricci & Forte. Ha completato la manifestazione una no-stop tutta da ridere con autori noti e meno noti ma con, in comune, un'esilarante vena comica.

BARALDINI IN SCENA - La compagnia Teatro degli Auras ha presentato ad inizio settembre, alla Villa Strozzi di Firenze, *Cinquecentoquattromilioni*

centoseimila e... dedicato a Silvia Baraldini. Drammaturgia e regia di Virginia Martini in collaborazione con Antonio Bertusi, con Sandra Garuglieri.

ARLECCHINO ORIENTALE - Ha gli occhi a mandorla l'"Arlecchino errante", festival-laboratorio della Scuola sperimentale dell'attore di Pordenone. Due performer completi - cantanti, ballerini, acrobati - la signora Chen Shu Fang e il signor Chen Zhen Zhi dell'Opera di Pechino presentano dimostrazioni del loro genere e un seminario per un gruppo internazionale di allievi. Seconda metà di ottobre. Tel.: 0434.520074.

MUSICA MUSICA - La passione italiana per la musica trova conferma nei dati. La Siae ha divulgato gli esiti delle analisi (per l'anno 1999), e sono proprio gli spettacoli di musica leggera a trionfare nelle statistiche, aumenta la spesa del pubblico (+23,6%) ed è un aumento reale con oltre un milione e mezzo di biglietti venduti in più rispetto all'anno precedente. Fittizio invece l'aumento di spesa per spettacoli di teatro, lirica e balletto; dipende infatti dall'incremento nel prezzo medio del biglietto. Tiene lo sport: sbanca il calcio in valore assoluto, c'era bisogno di dirlo! ma percentualmente la meglio ce l'ha ciclismo (+79,4%).

STREHLER E IL CINEMA - Si è detto che Strehler non amasse il cinema. Non è vero; al cinema pensò, con una sceneggiatura-fiume su Goldoni che però non trovò produttori. Curiosa perciò la notizia che un film in uscita, *L'accertamento*, di Lucio Lunerti, ha come protagonista un celebre regista (l'attore Giulio Brogi) che, all'apice della gloria inciampa nel fisco. Ci fu, ricordiamo, una storia di accertamenti fiscali al Piccolo, ma Lunerti ha smentito di aver voluto alludere a quel fatto. Così come fu smentito, anni fa, che un testo teatrale che inscenava una tempesta coniugale fra un celebre regista e un'attrice straniera riguardasse il fondatore del Piccolo. Ovviamente, Strehler noi preferiamo ricordarlo in altro modo. U.R.

CAPPELLINO 2000 - Con *la mano sul cappello* è il testo di Fabio Poggiali che si è conqui-

stato il Premio "Oddone Cappellino" edizione 2000. Segnalati *Il mare da tutti i lati* di Silvia Calamai, *Fuoco lento* di Daniele Falleri, *Set* di Claudia Cappellini.

NEKROSIOUS E I GIOVANI - Dopo Limoges e Liegi è approdato al Quirino di Roma *Il gabbiano* secondo Nekrosious allestito con gli allievi dell'École des Maitres, il corso di perfezionamento teatrale promosso dal Centro servizi e spettacoli di Udine e dall'Etì con la collaborazione di vari enti europei. Lo spettacolo del regista lituano in due versioni, in lingua italiana e in lingua francese, è stato inserito nel cartellone del Festival d'Autunno.

ATTESA SULLE PUNTE - Si è lasciata ispirare dalla sua prima gravidanza la coreografa Milena Zullo che con la sua compagnia Arte Balletto ha presentato da Mestre a Roma appunto uno spet-

Figure in viaggio

Dalla Slovenia all'Italia: a bordo di un treno d'epoca. Gli spettatori sono stati trasportati alle città lungo il confine per assistere allo spettacolo-evento di Alpe Adria Puppet Festival nella piazza di Kanal. Questa è una delle novità del festival - una manifestazione che presenta il meglio del teatro di figura internazionale - che ha previsto inoltre una sezione "In giallo": attori di legno e di stoffa hanno interpretato sette storie di mistero di autori regionali. ■

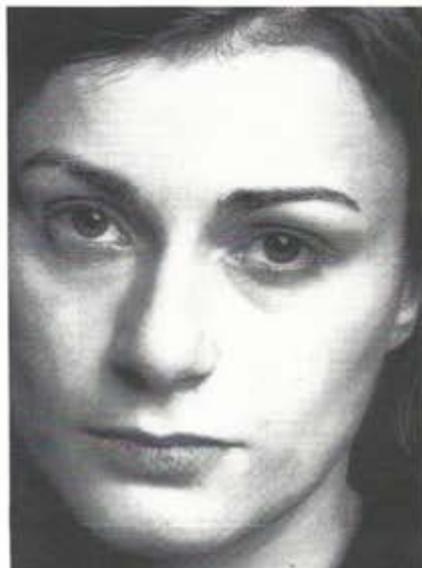


taolo intitolato *Leggere gravidanze*. Un viaggio all'origine della vita: dal rapporto madre-figlio, alla nascita, all'attesa.

ADDIO A FRANCO MEZZERA - È venuto a mancare l'attore Franco Mezzera, nato a Roma nel 1930. Lo si ricorda interprete di Pirandello ed Euripide diretto da Castri per lo Stabile dell'Umbria, e con Ronconi allo Stabile di Torino. Nella sua lunga carriera ha calcato le scene di prestigiosi teatri quali il Piccolo di Milano e lo Stabile di Bolzano. D.C.

FUOCHI FEMMINILI - Fedra e Santa Caterina: due personalità di donna agli antipodi ma ravvicinate dalla passione per un essere, umano o divino. Le ha accostate tra loro Elsa Agalbato che ha ideato un unico monologo, *Fuochi*, interpretato da Anna Maria Gherardi, che prende avvio dall'opera di D'Annunzio e da una lettera della Santa. Ospite di varie rassegne estive, lo spettacolo verrà ripreso a Roma in febbraio.

CROZZA, IL MURATORE - Faccia nota del piccolo schermo, irresistibile nella mini fiction *Muratori* all'interno di *Mai dire gol* e nell'imitazione di Arrigo Sacchi, Maurizio Crozza è pronto per il ritorno al palcoscenico.



Sì, perché Crozza è partito proprio da lì: Marcucci, Sciacaluga, Shammah sono alcuni dei registi che hanno diretto i suoi primi vagiti d'attore. Poi la tv l'ha scoperto e l'ha lanciato. Ora rieccolo in carne ed ossa in *La vita non è rosa e fiore*, su testi suoi, di Benni e di Olcese che sigla anche la regia. Debutto a Milano e poi in tournée che si concluderà in maggio a Firenze.

UNIVERSITA' DELLA TERRA - Comincia il 27 ottobre il progetto interculturale e interdisciplinare Università della Terra organizzato dalla Comuna Baires di Milano. Ogni venerdì fino a giugno studiosi e artisti tratteranno il tema della Memoria. Interverranno tra gli altri Eugenio Bennato, Peter Brook, Lella Costa, Mario Martone, Marco Paolini, José Saramago. Info: 02.48958499.

SETTIMANA PIRANDELLIANA - La seconda settimana di ottobre Verona ha reso omaggio a Pirandello: spettacoli, proiezioni cinematografiche e una tavola rotonda con Scaparro, Missiroli, De Fusco, De Berardinis, Garboli, Ronfani e Taviani. Promotori l'assessorato alla Cultura di Verona, l'università cittadina e la Fondazione Aida.

LA CREMA DEL TEATRO - Crema, cittadina tra Milano e Cremona, ha un suo festival di teatro e danza che si è concluso in ottobre. Un cartellone sintetico ma curioso con due prime nazionali: *Padania Infelix*, sguardo senza veli sull'Emilia di ieri e di oggi con L'Impasto, e *Aug* con i tre danzatori della berlinese Wee Dance Company, per sorridere o ridere dei nostri sogni e delle nostre paure.

LA CADUTA DI BILJANA - Chiude il 29 ottobre "Autrici a confronto", il festival sulla drammaturgia contemporanea delle donne a Firenze e dintorni. In programma

convegni e spettacoli dedicati alla scrittura teatrale al femminile. L'organizzatore Teatro delle donne ha voluto invitare l'autrice serba Biljana Srbijanovic (**foto sotto**) - corrispondente di *La Repubblica* durante il conflitto nei Balcani - a presentare il suo ultimo testo *La caduta* ispirato al tema della guerra che sarà in scena a Rifredi il 28 ottobre; la Srbijanovic terrà anche uno stage e un incontro pubblico presso il Teatro della Limonaia.

SOS ZAZIE - «Se non ci aiutano questa stagione allo Zazie sarà l'ultima». L'ha detto Fabio Mazzari, patron dello spazio di via Lomazzo a Milano, nel presentare il nuovo cartellone. Che il piccolo teatro off nel quale Mazzari ha investito tanto entusiasmo (e i suoi guadagni di divo della soap *Vivere*) possa chiudere, farà piacere a quanti difendono con le unghie e coi denti posizioni acquisite. Non a quanti credono che il teatro, a Milano, debba aprire porte e finestre al nuovo. Di questo "nuovo" lo Zazie è stato in questi anni un laboratorio. Uno sponsor per lo Zazie. U.R.

DAL MONDO

MISTERO IN GIAPPONE - «Non si tratta di uno spettacolo di danza o teatro, ma sono in azione danzatrici e performers, non si tratta di una mostra d'arte elettronica, ma c'è un percorso con diverse "stanze" o postazioni audiovisive, non è un'installazione multimediale, ma c'è un'organizzazione spaziale con geometrie di sorgenti sonore e visive...». Insomma il misterioso "spettacolo" *Le bioscultur* di Roberto Castello e Alessandra Moretti è da vedere. Dove? Per chi avesse perso le varie rappresentazioni italiane, nel breve periodo (dicembre), a

Kyoto, in Giappone.

BOBOS - I Bobos, Borghesi Bohemien un po' hippy un po' yuppy, sono il nuovo soggetto sociale di Manhattan. *The mischievous Juan Bobo* è l'ironico spettacolo loro dedicato *en plein air* nei parchi cittadini dal Puerto Rico Traveling Theatre. F.C.

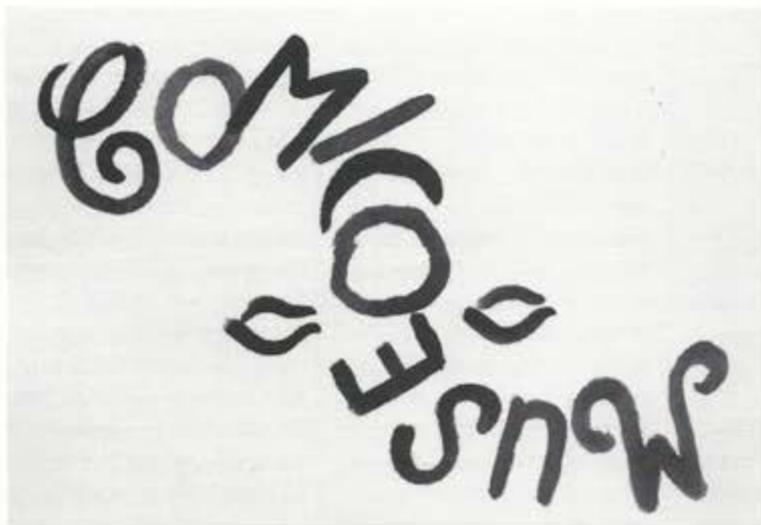
UN ITALIANO A NEW YORK - Francesco Randazzo ha rappresentato l'Italia all'International Playwright Festival svoltosi a New York a fine settembre, una manifestazione di drammaturgia tradotta in inglese. Di Randazzo è andato in scena *Dialogo col bambino* tradotto da James Schiebler.

BELLISSIMA - L'ex moglie di Mick Jagger non è piaciuta agli inglesi. La *top-model* Jerry Hall nel ruolo della signora Robinson ne *Il laureato*, dopo le prime repliche, ha provocato una diserzione in massa degli spettatori. Per il teatro non basta il *physique du rôle*...

DI PIETRO - Joe Di Pietro, fortunato autore di *I love you, you're perfect, now change*, presenta al John Houseman Theatre la sua nuova commedia dal titolo hemingwayano *Over the river and through the woods* su quattro anziani italoamericani. F.C.

AFFOSSATO VASILIEV - Vladimir Vasiliev ex primo ballerino e da cinque anni direttore del Teatro Bolscoi è stato rimosso dal suo ruolo da Putin in persona. Probabilmente la decisione va ricercata nelle innovazioni organizzative e di repertorio introdotte da Vasiliev evidentemente invise ai paladini della burocrazia.

MUSEO DA RIDERE - Un teatro, una scuola, una compagnia: da agosto il centro culturale - che fa



capo a Dimitri Clown - di Verscio (Svizzera) ospita anche il Museo Comico. Informazioni: 0041.91.7962544.

FIGLIA D'ARTE - Domenica Cameron Scorsese, figlia di Martin, che sta girando il suo film con Leo Di Caprio a Cinecittà, è la star di *Tony'n Tina's wedding*, scene da un matrimonio italiano celebrato per gli spettatori alla Saint Luke Church. F.C.

VORREI LA PELLE NERA - Forse un inconscio desiderio di Enrico VI? Sta di fatto che alla Royal Shakespeare Company ha debuttato nel ruolo di Enrico VI, appunto, l'attore di colore David Oyelowo. Piccoli o grandi segni di una società multiculturale che, se stravolgono i luoghi comuni, aprono la mente.

MAI TROPPO TARDI - Lo scrittore Arthur Miller diventa attore a 85 anni. Per la prossima pellicola di Amos Gitai, *Homely girl*, tratta da un racconto del drammaturgo.

UN BRILLANTE AMLETO - *The man who came to dinner* del fantastico duo Hart&Kaufman è, secondo alcuni, l'*Amleto* della commedia. Questa sofisticata

pièce del 1939 torna a Broadway con il tre volte vincitore di Tony Award, Nathan Lane, per la regia di Jerry Zaks. All'American Airline Theatre. F.C.

DEUTSCH - Romania, Ungheria, Kazakistan, Repubblica Ceca, Slovacchia, Italia: ognuno di questi Paesi è sede di compagnie teatrali di lingua tedesca. Otto delle quali si sono date appuntamento per fine settembre a Cluj (Romania) per partecipare al Festival del teatro delle minoranze di lingua tedesca. Dal nostro Paese il Freies Theater Bozen ha rappresentato *Büchner: Lenz Eine Erzählung* (foto a destra). La manifestazione è stata organizzata dall'università di Tübingen (Germania) con il determinante sostegno finanziario del Bundesland Baden-Württemberg.

PREMI

VALLECORSI - Scade il 31 dicembre il premio Vallecorsi per testi teatrali inediti e mai rappresentati. All'autore dell'opera vincitrice andrà un premio di 10 milioni di lire e la pubblicazione del testo su *Hystrio*, al secondo e terzo classificato delle opere dello scul-

tore Jorio Vivarelli. I copioni in nove copie vanno indirizzati a: Segreteria del premio Vallecorsi c/o Breda Costruzioni Ferroviarie Spa, via Ciliegiole, 51100 Pistoia.

CORSI

GRATIS PER AUTORI - Da fine ottobre e poi in novembre riparte lo stage di drammaturgia in una prospettiva di Teatro Totale del

Centro nazionale di drammaturgia diretto da Alfio Petri. La partecipazione agli incontri è gratuita. Informazioni ed adesioni a: Fondazione Centro nazionale di drammaturgia, largo O. Tabacchi, 104, 00146 Roma, telefax: 06.6555936.

TECNICHE DI BASE - Per aspiranti attori: si possono apprendere a Milano seguendo il corso organizzato da Teatrobliquo, due incontri settimanali da novembre a giugno. È previsto inoltre uno stage di dizione e fonetica per novembre, e uno stage di voce e canto in gennaio. Info: 02.7385025, 0339.3565213.

MANAGER CULTURALI - La Fondazione Fitzcarraldo promuove la quinta edizione del corso di perfezionamento per responsabile di progetti culturali. Gli incontri, 32 giorni in moduli mensili da novembre a giugno, si svolgeranno tra Torino e Salisburgo. Docenti 40 professionisti da Europa, Stati Uniti, Canada. Costo lire 6.500.000. Dei 24 corsisti ammessi, 18 dovranno possedere un'esperienza professionale di oltre tre anni, gli altri 6 saranno selezionati tra laureandi o operatori mediante colloquio. Alberto Gulli, Fondazione Fitzcarraldo, corso Mediterraneo, 94, 10129 Torino, tel. 011.5683365, fax: 011.503361.

DIECI ANNI - Compie dieci anni la Scuola dell'attore del Teatro Sociale di Montichiari (Bs) diretta da Pietro Arrigoni. Gli incontri bisettimanali si terranno quest'anno il martedì e il giovedì dalle 20.30 alle 22.30. Nove i docenti per altrettante materie di studio, tra cui alcune non sempre contemplate dalle scuole di teatro come drammaturgia, illuminotecnica, commedia dell'arte. Info: 030.9109210.



CORSO TRIENNALE - Giunto al quinto ciclo il triennio per aspiranti attori dell'Officina Artistica Savinio diretto da Maurizio Tropea. Alla fine di ognuno dei tre corsi - con numero massimo di sedici partecipanti - è prevista la presentazione di un saggio-spettacolo. Informazioni e iscrizioni: Officina Artistica Savinio, via Santa Giulia, 1, Torino, tel.: 011.8172274.



TEATRO BALINESE? - C'è solo l'imbarazzo della scelta. L'I.C.R.A. Project, il Centro internazionale di ricerca sull'attore di Napoli è già pronto da diverse settimane. L'offerta didattica è ricca e il programma di corsi e workshop è già stilato fino alla prossima estate. Sessioni complete di insegnamento per adulti e ragazzi o più brevi stage per entrare nel mondo della commedia dell'arte, o del teatro balinese, per affrontare le tecniche di Lecoq, di Decroux o di Feldenkrais, tre rivoluzionari del

l'arte del movimento. Info: 081.5782213, 0347.4428129.

PROPOSTE ORIGINALI - Due proposte originali provengono dalla milanese Comuna Baires. Il laboratorio di danza per attori con il ballerino Eugenio De Mello appena rientrato da una tournée in Brasile, e il laboratorio di cinema articolato in due parti: la prima, teorica, per mettere in grado gli allievi di scrivere una sceneggiatura, la seconda, invece, pratica; per la fine del corso verrà ideato, girato e montato un cortometraggio. Info: 02.4223190.

WATCHING - È una delle materie di studio del laboratorio per aspiranti attori e registi di Casa Babylon Theatre. La frequenza al corso è di nove ore settimanali, e a fine anno è facoltativa la partecipazione ad uno spettacolo della compagnia (foto a sin.). Per novembre è in programma uno stage con la regista argentina Alejandra Manini, su regia e lavoro dell'attore, mentre a gennaio con Flavio Colombaioni si studia commedia dell'arte e clownerie. Informazioni e iscrizioni: Casa Babylon Theatre, via De Gasperi, 14, 84016 Pagani (Sa), telefax: 081.5152931.

TEATRO AMATORIALE

Che strazio se apre bocca il nuovo professionismo

di Eva Franchi

Qualche tempo fa una bella firma del nostro giornalismo dialogando con il pubblico di primo mattino su Rai3 nella trasmissione *Prima pagina*, si scontra con gli affanni di una madre preoccupata perché suo figlio «parla malissimo l'italia-

no» e la scuola non fa nulla per correggerlo. «Ma perché si preoccupa?»: questa è la sollecita, cordiale risposta arricchita di dettagliati riferimenti tecnici che mi lasciano sbalordita. C'è di tutto, la globalizzazione, internet, la virtualità, l'avvenire migliore e chi più ne ha più ne metta: l'importante è marciare al passo con i tempi. Per questo i ragazzi devono anzitutto studiare e soprattutto apprendere l'inglese; quanto all'italiano, lingua ormai solitaria e obsoleta, non più autosufficiente, è passata giustamente al reparto delle rimembranze archeologiche. Che sia la lingua di Dante e Manzoni non interessa proprio a nessuno e se viene allegramente infarcita di neologismi stranieri, inflessioni e termini dialettali, poco male, tanto si tratta di discorsi caserecci e limitati dai confini del nostro angusto e sgangherato territorio. Trangugio il mio sbalordimento, ma non mi rassegnò: sono assolutamente convinta dell'importanza prioritaria dell'inglese, della necessità assoluta di appropriarsene al più presto in quanto irrinunciabile strumento di comunicazione universale, ma perché mai questa cosmica conquista ci deve far rinunciare alla nostra identità linguistica che è la radice più profonda della nostra cultura, della nostra storia, delle nostre tradizioni? Ho ansiosamente chiesto spiegazioni a chi avrebbe dovuto e potuto darne, ma non ho ottenuto risposta.

Qualche giorno dopo mi appare improvvisa, sul piccolo schermo, l'immagine di una famosa telestar: ha origini spogliarelliste e non se ne vergogna, parlocchia con gioiosa cadenza romanesca e quando recita è di quelle che non apre bocca, per cui riduce in poltiglia tutte, ma proprio tutte, le finali di parola e di battuta. L'attrice, serena ed ammiccante, ben incorniciata da una vertiginosa scollatura,

spalanca gli occhioni bruni «La parola? Ma che c'entra, chi l'ascolta? lo faccio tutto con gli occhi. In teatro, certo, bisogna anche recitare, ma sono talmente tanti i supporti... Con il mio corpo posso uccidere la parola, annullarla, farla dimenticare... è una sfida molto divertente, non trova?». Il suo intervistatore, giovane rappresentante della novella "critica nazionale", esulta e annuisce con estatica ammirazione: «Qualcosa di nuovo, era ora! Un'attrice "antiaccademica", senza regole...». Il caso in oggetto non è ovviamente unico: questa gentile signora vanta fratelli e sorelle in tutti i campi dello spettacolo. È così che il teatro, quello vero, diventa sempre più piccolo, più povero e malandato, è così che gli attori dai capelli bianchi quasi si vergognano della loro splendida voce e della loro perfetta dizione mentre Vittorio Gassman, celebrato in morte con fredda retorica, subito dopo viene dimenticato. Ma io - per il poco che può valere un'opinione, - non mi adatto, protesto, cerco disperatamente consolazione altrove: lo scorso anno, per esempio, la salernitana Compagnia del Giullare ha chiuso il Festival di Pesaro (e l'ha vinto) con un impeccabile *Pensaci Giacomo* di Pirandello: uno spettacolo di antico rigore professionistico, una recitazione ben elaborata e perfettamente scandita in timbri e volumi morbidi o autorevoli, non si perde neppure un sospiro, tutto è assimilato e restituito al pubblico con chiarezza e dedizione. Qualcuno, nella poltrona accanto alla mia, - il solito brillante e schizzinoso *maltrè à penser* - applaude con sufficienza e mi sospira all'orecchio: «Ma sì, certo, sono bravi, volenterosi... però è roba arcaica, superata. Del resto non si può pretendere di più: sono Filodrammatici, no?». Appunto

quasi sempre meno male. Sono Filodrammatici, sissignori: che restino tali nel rigetto d'ogni contaminazione emergente dal nuovo professionismo, quasi sempre volgare e spesso impreparato. ■

NOTIZIARIO

RISTRUTTURAZIONI - La Compagnia Giorgio Totola di Verona ha affrontato una salutare ristrutturazione interna che si era resa necessaria per garantire sicurezza e progresso al gruppo. Carla Totola - che ha ottenuto un personale successo in *La locandiera* di Goldoni - ha assunto il compito di curare la dizione e la recitazione degli attori. La regista Giulia Brogi ha felicemente guidato la messa in scena di *Ospite inatteso* di A.Christie con alto numero di repliche al Cortile Stimato. Grande interesse e convinti applausi del pubblico.

TEATRO E PSICHE - Il Gad Città di Pistoia ha riportato in scena *Equus* di P. Shaffer al Teatro Manzoni nell'ambito di una iniziativa dell'assessorato alle Politiche Sociali e dell'associazione Oltre l'orizzonte che promuove attività per il raggiungimento del benessere psichico.

ELIOT - Il fiorentino Laboratorio Teatro (Dopolavoro Ferroviario) ha presentato a Pieve di San Martino una scrupolosa e meritevole edizione di *Assassino nella cattedrale* di Eliot. Una grande fatica confortata dall'attenzione e dal partecipe consenso del pubblico.

GIUBILEO A TEATRO - Per le celebrazioni giubilari l'Accademia Teatrale Campogalliana di Mantova ha scelto di portare in scena

exit

addio a Benvenuto Cuminetti

IL PROFESSORE CHE PORTÒ i bergamaschi a teatro

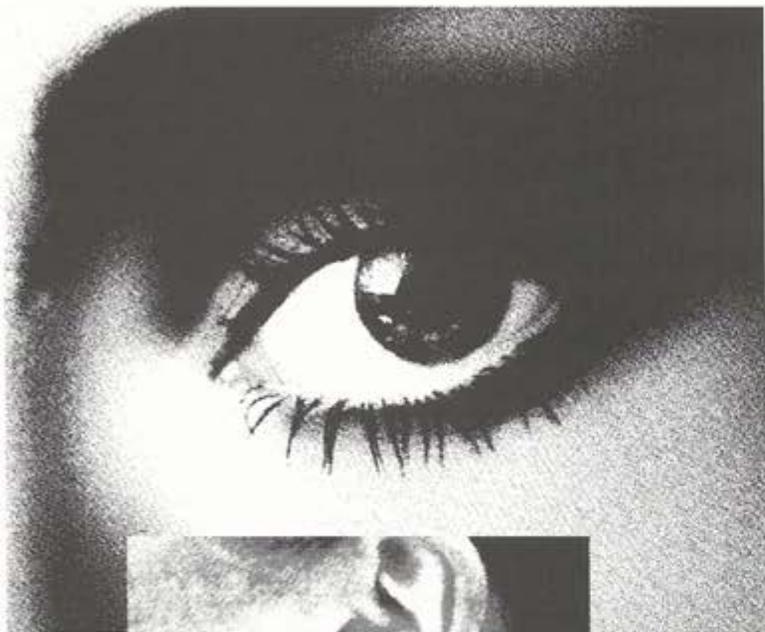
Preferiva correre il rischio di farsi sottovalutare, piuttosto che rischiare di apparire arrogante, e si rifugiava in un *understatement* istintivo quanto efficace. Ma con la sua morte, il teatro italiano ha perso uno dei suoi migliori operatori. Benvenuto Cuminetti era nato vicino a Bergamo, dove ha speso quasi tutta la sua attività come docente di storia di teatro all'Università e come consulente alla stagione di prosa del teatro Donizetti. Da questa posizione apparentemente defilata, ha saputo incidere notevolmente: è stato uno dei pochi accademici ad interessarsi tempestivamente del teatro per ragazzi e della relazione tra teatro, educazione e scuola, e a mostrarsi aperto alle vicende del teatro amatoriale e a forme popolari e tradizionali come il teatro di figura. Nei fatti, coltivò sempre un'idea di Università capace di interloquire con la società e di porsi al servizio di una sua crescita complessiva. Il suo indiscusso capolavoro, comunque, fu il Donizetti. Lo prese in consegna nei primi anni '70, quando le maschere andavano a regalare i biglietti nei bar, per provare almeno a riempire la platea. In poco più di vent'anni, l'ha portato ad avere più di centomila spettatori e a superare i settemila abbonati. Negli anni buoni, nemmeno l'Atalanta ne poteva contare altrettanti. La sua ricetta è da modello: girare come una trottola a vedere spettacoli, aumentare gradualmente la tenuta e l'offerta, miscelare con furbizia spettacoli popolari e spettacoli "colti". Tutto questo, senza avere mai, formalmente, altro potere che quello di un consulente, obbligato a riferire ad assessori a volte improbabili o velleitari. Lui li sapeva convincere e indirizzare, se non a far qualcosa di buono, perlomeno a non fare danni: e anche questo è stato un capolavoro. *Pier Giorgio Nosari*

l'Annuncio a Maria di Paul Claudel. Lo spettacolo allestito

con regia, scene e costumi di Aldo Signoretti (immagine sotto) ha

debuttato in ottobre nella Rotonda di San Lorenzo, a Mantova.

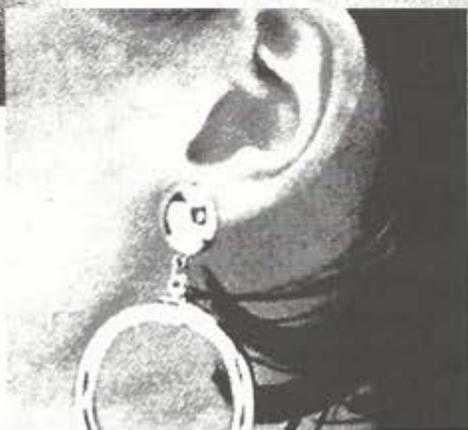




Glauco di Salle

testo vincitore
del Premio Vallecorsi 2000

DELL'AMARO DELL'AMORE



PERSONAGGI

LUISA trentacinque anni
BICE stessa età di Luisa
ADRIANO quaranta anni

SCENA

Camera di motel. Letto rifatto con testiera e comodini, lampade per la notte spente, alla finestra, accanto alla comune, tendine tirate. Dirimpetto al letto, una mensola lunga, sgabello e specchio fisso. Due poltroncine in angolo, porta dello spogliatoio chiusa. Alle pareti stampe, calorifero mascherato, radio. Telefono. Pavimento di legno, scendiletto, luci a muro. Accogliente quel tanto che basta per una notte, mezza giornata, un'ora. Pomeriggio. Controluce.

PRIMO TEMPO

Luisa entra in fretta, Adriano la segue, chiude dietro di sé la porta, si avvicina a Luisa, che rallenta, si ferma. Adriano la raggiunge, l'abbraccia stretta stretta e la costringe a voltarsi, la bacia sulla bocca. Luisa, con una debole resistenza, si stacca da lui, si allontana di quel tanto da poter



dire soffocata: «Ti prego...» Adriano non si dà per vinto e la tiene stretta. Luisa: «Ti prego, Adriano...» Adriano cede. Luisa gli dà una carezza con due dita sulla bocca: «Vai, vai, su, vai... fai presto...» Adriano lascia Luisa che corre via verso la porta dello spogliatoio, entra. Adriano esce dalla comune. Scena vuota. Più di qualche secondo. Luisa rientra in sottoveste, si toglie gli orecchini, li appoggia sul comodino, accende la radio (musica in sottofondo), si infila nel letto, le braccia fuori, la testa sul cuscino alto, aspetta a occhi spalancati.

Entra esitante Bice. Un passo, un secondo passo, si ferma. Luisa, con un sussulto, afferra a due mani il lenzuolo e si copre la faccia. Bice rimane ferma. Una pausa.

Bice - Paura?... (Luisa ne risponde, né si muove) Paura?... (Pausa, a denti stretti) Non è il caso... non è il caso... sapevo cosa mi aspettava... non mi illudevo di trovare un letto fatto... vuoto... si calmi... non è il caso... Paura? (Con una insopportabile lentezza) Permette? Mi siedo. (Appoggia la borsa sulla mensola, siede sulla poltroncina in angolo) Tende tirate, luci spente, penombra complice... fa parte della messa in scena: squallidina, se guardiamo... ma qui non ci si vede, ci si "sente", si respira forte e si sospira, si ansima... Signorina o signora? Signorina sarebbe sconveniente... Mi rifiuto di crederla una ragazzetta alla prima volta per una trama appena cominciata, appena ordita (rabbiosa) alle mie spalle... Ha paura? Avanti, si scopra... siamo sole... si scopra tutta... non le deve riuscire difficile... pudore?... ha frainteso... come se non ci fossi, io... e lui ci fosse... voglio guardarla in faccia... ancora paura? (Secca) Beh, non deve averne più... ma se mi fa perdere la pazienza posso anche toglierle via di dosso quel lenzuolino così leggero... glielo strappo di dosso di colpo... (Si riprende) Vedo che non ho successo... Non vorrei sbagliarmi, aspetta anche lei l'avvocato? È una cliente dello studio. Si tratta di cosa grave, immagino. L'aspetteremo insieme, tutte e due. Il nostro Adriano... Si può benissimo dire così, non le pare, è pigro, sa? Ce ne mettelo non so dove è andato, ma lei lo sa di sicuro... (Di scatto balza in piedi, due passi, alterata) E si tolga quel lenzuolo dalla faccia! lo glielo strappo via! (Pausa, si riprende) No, ci penserà Adriano, davanti a me... e poi la sua faccia non mi direbbe niente di più di quello che so già: una faccia da squaldrina. Sbaglio? (Pausa) Si fa aspettare il nostro... si deve essere perduto in chiacchiere, le sa far bene... lo son qui e tu sei lì, noi aspettiamo l'avvocato. Scusa se ti ho dato del tu, non è il peggio che ti potesse capitare, credimi, nella tua condizione... Te lo posso dare senza problemi, abbiamo molto in comune o... poco? Tu quanta parte credi di avere di quest'uomo?... (Si alza, irrompe) Mi chiamo Bice, è il mio nome! Finiamola! Non salti su? Hai sentito? Bice! Bice!

(Pausa) Niente. (Si risiede) Non sai chi sono? Sono la moglie dell'avvocato. Entra Adriano, un sacchetto di plastica in mano, vede quasi subito Bice, si immobilizza, trasecolato la guarda, poi guarda il letto, un'occhiata, tace.

Bice - (Lineare) Sono proprio io, Adriano.

Adriano - (A stento) Cosa fai qui?

Bice - Tu?

Adriano - (Teso) Cosa fai qui?

Bice - No, no, no... spettano a me le domande. Ti meravigli? Anche se c'è pochissimo da spiegare, vero? A quello che si vede e non si vede...

Adriano - Per carità.

Bice - Quale carità?

Adriano - (Esita, poi) Non fare scenate. Che intenzioni hai?

Bice - Intenzioni poco serie, come le tue.

Adriano - Non è il tuo stile.

Bice - Mi concedi un'eccezione? Per una volta.

Adriano - Usciamo, vuoi?

Bice - E lei? La lasci sola? Può ripensarci.

Adriano - Vieni, usciamo.

Bice - Invece rimaniamo qui tutti, tutti e tre.

Adriano - Come hai fatto?

Bice - Come ho fatto a scovarti? Il caso. È importante?

Adriano - No.

Bice - Infatti. Ma se ci tieni te lo dico come ho fatto.

Adriano - (Spento) Ti dispiace se ce la sbrighiamo fra noi due? Usciamo di qui.

Bice - (Perentoria) Non mi sono spiegata: qui, stiamo qui, tutti e tre.

Adriano - È una questione di stile?

Bice - Ti batte il cuore?

Adriano - Non è da te.

Bice - Mi sto comportando come una zoccola?

Adriano - (Esita) Bice...

Bice - Attento a non sbagliare nome.

Adriano - Ma ti pare questo il luogo e il momento?

Bice - Per me sono quelli giusti. Sorpreso?

Adriano - Non ti riconosco. (Si muove, mette giù il sacchetto)

Bice - Casalino, con quel sacchetto. Cosa c'è dentro? Un regaluccio di poco prezzo? Hai trovato una cosetta di gusto senza andare troppo lontano, al negozietto del motel. In un sacchetto di plastica? Fai vedere.

Adriano - Niente di tutto questo.

Bice - Mi incuriosisci.

Adriano - Ci sono dei panini.

Bice - E li mangiate?

Adriano - Quando capita.

Bice - Sei maleducato. Non ti sapevo maleducato.

Adriano - Vorrei spiegarti.

Bice - Puoi farlo.

Adriano - Non qui.

Bice - (Tagliente) Dove mi vuoi trascinare?

Perché? Mi chiedo perché. Fuori di qui, dove? Lontano, molto lontano da qui?

Adriano - Dove ti pare. Ti dirò.

Bice - Non ne dubito, però non sarà lo stesso clima, è qui che la soap-opera volgaruccia si deve svolgere, siamo tutti e tre coinvolti, qui: nessuno verrà a interromperci. Voglio sapere tutto... la tua compagna di un'ora, troppo poco? Trema sotto il lenzuolo e anche lei mi dirà tutto, ripeto, tutto, per filo e per segno.

Adriano - Come sei arrivata qui?

Bice - Dietro alla tua macchina, con la mia. Ho preso una stanza anch'io... nel mio letto non c'è nessuno. Ti ho visto uscire da questa stanza. Non hai chiuso a chiave la porta. Come mi avessi invitata a entrare. Hai voluto che sapessi? Chi è questa signora?

Adriano - (Non si arrende) Dobbiamo per forza rimanere qui?

Bice - Ti rifiuti? Vuoi andartene? Sei padrone di farlo. È vile, però.

Adriano - La vogliamo smettere?

Bice - Non hai che da rimanere.

Adriano - Ripensaci.

Bice - Ho avuto tutto il tempo necessario per pensarci e ripensarci. Mi sono già chiesto:

«Cosa farai? Cosa dirai?». (Pausa) Chi è quella signora?

Adriano - Ti fai del male.

Bice - Cancelliamo tutto? Triamo su una riga? Prego? Faccio finta di niente? Ti andrebbe bene? No, Adriano, resto qui. Avrete una spettatrice.

Adriano - Finiamola o arriveremo agli insulti.

Bice - Ti do ancora una scappatoia per accorciare i tempi: fai uscire da sotto il lenzuolo questa signora. State diventando terribilmente ridicoli. Dalle una mano, coraggio. Spreca qualche parola convincente...

Adriano - Insomma, ti rendi conto...

Bice - Non sapevo niente: mi aprite gli occhi.

Adriano - Se volessi darmi retta una volta...

Bice - Chi è questa signora?

Adriano - Sii ragionevole, per favore.

Bice - Questa non è una conversazione, questo non è un salotto, questa è una camera da letto! Devo mettermi a urlare?

Adriano - Sei capace?

Bice - Voglio sapere, voglio vedere! Chi è questa signora?

Adriano - Devi ascoltarmi.

Bice - (Decisa) Allora faccio io! (Si precipita verso il letto, Adriano la trattiene per le braccia)

Non ti azzardare a mettermi ancora le mani addosso! (Si svincola, si allontana dal letto) Ti sta a cuore la sua onorabilità? Quale? Sei dalla sua parte? Sei capace di picchiarmi? Di spezzarmi le braccia?

Adriano - (Sincero) No.

Bice - (Isterica) E fai tacere quella radio!

Adriano si avvicina alla radio e la spegne.

Bice - Mi hai fatto perdere il lume degli occhi.
Adriano - Calmati, non è da noi.
Bice - (*Accanita*) Chi è questa signora?
Adriano - (*Falso*) Non la conosci.
Bice - Una cliente del tuo studio? Una di quelle che con la scusa di scongiurarti ad aiutarla legalmente passa a confidenze intime in vista di un divorzio?
Adriano - Non ha niente a che fare con lo studio.
Bice - Negli quello che mi hai raccontato un sacco di volte?
Adriano - Sei eccessiva, adesso.
Bice - E allora?
Adriano - (*Falso*) Te l'ho già detto: non la conosci.
Bice - Va bene, voglio fare la sua conoscenza! È tempo, no?
Adriano - Ti sei messa in testa...
Bice - ...di vederla in faccia, sì.
Adriano - Mi fai venire il dubbio che la tua ostinazione sia solamente cattivo gusto... grossolano...
Bice - M'importa un fico secco dei tuoi dubbi, avvocato!
Adriano - Ti lasci andare?
Bice - Tu, sei malmesso, avvocato. (*Cantilena*) La voglio vedere in faccia, la voglio vedere in faccia.
Adriano - (*Sconfitto, sottovoce*) La vedrai.
Bice - (*Rissosa*) Svelta, signora, giù dal letto! (*Fa per avvicinarsi. Adriano afferra Bice per le braccia una seconda volta, la stringe a sé con forza. Bice si dibatte, ha il fiato corto*) Imbecille... lasciami... ma cosa ti prende? Sei violento, volgare...
In quei pochi secondi che Bice volge le spalle al letto, trattenuta da Adriano, Luisa balza dal letto trascinandosi dietro il lenzuolo e si butta sulla porta dello spogliatoio, l'apre e la richiude dietro di sé. Bice, lasciata da Adriano, si stringe al corpo le braccia doloranti, abbassa il capo e respira profondamente, infine si rivolge al letto vuoto. Silenzio.
Bice - L'hai fatto apposta?
Adriano - Ti giuro di no.
Bice - Già. Ripetilo.
Adriano - Giuro.
Bice - Mi hai fatto male una seconda volta. Non te lo perdono.
Adriano - Per trattenerti.
Bice - Ci sei riuscito bene.
Adriano - Scusami.
Bice - Sei livido. Guardati nello specchio.
Adriano - Mi domando dove vuoi arrivare.
Bice - Aspettiamo che la signora rientri, possibilmente vestita di tutto punto.
Adriano - Ti posso spiegare, anzi, ti voglio spiegare... sei ossessiva.
Bice - (*Calma*) Prego? Ossessiva? Io? È un mio diritto conoscere con chi te la spassi, diritto

ossessivo, semmai...
Adriano - Rimstare... ecco quello che vuoi...
Bice - Invece no! Voglio sdraiarmi in questo letto tiepido...
Adriano - È assurdo.
Bice - Perché non ti ci butti tu? È ancora tiepido!
Adriano - Ti prego, non è una soluzione il sarcasmo.
Bice - Ti basta il cuore? Non ce la fai? Rimani tranquillo. Cosa ti bolle dentro? Infine si tratta di presentarmela, questa signora, con le buone maniere, quelle che sai.
Adriano - Andiamocene.
Bice - (*Terribile*) lo aspetto, devo sapere. Siamo agli inizi. Quello che so è troppo poco. Voglio sapere tutto, tutto.
Adriano - Promettimi che dopo usciamo di qui.
Bice - Mi poni delle condizioni?
Adriano - Falla finita. (*Arrischiata*) Sì, è una cliente dello studio.
Bice - Chi ti ha fatto questo servizio?
Adriano - Mi sfugge... un divorzio... incompatibilità... caratteri inconciliabili...
Bice - E tu?
Adriano - (*Annoiato*) La solita routine... ho ascoltato... ascoltato... fatto qualche domanda... ha parlato più che altro lei... mi ha confessato... confidato qualche particolare intimo... capita spesso, lo sai, per necessità... è il mio lavoro... cercano commiserazione, compatimento da parte mia... anche se...
Bice - Mi commuovi. Questa gentile signora viene da te, poveraccia, ansiosa di divorziare e tu fingi di volerla dissuadere.
Adriano - Se la metti così... mi offendi.
Bice - Devo sospettare che non sia la prima disperata che raccoglie le tue consolazioni corrotte.
Adriano - (*Falso*) Adesso mi lusinghi.
Bice - (*Sorride ironica*) Prova a giurare che in questo bordello non sei mai stato.
Adriano - (*Esita*) Una volta... due...
Bice - Sfacciato, bugiardo, Giuda... (*Ripete*) Giuda!
Adriano - Non so nemmeno come sia accaduto... un appuntamento, una cena, un altro appuntamento...
Bice - Riconosco di essere sciocca, ma non devi trattarmi come una idiota!
Adriano - Me l'hai chiesto tu, di sapere.
Bice - (*Lo interrompe*) Ma cosa fa questa signora in attesa di divorzio! Non penserà di rimanere chiusa là dentro fino a notte! Tu cosa credi, visto che le tieni mano, che non si farà viva? Terrorizzata? Ehi, si è vestita di tutto punto? Coperta, finalmente, almeno fino alle ginocchia? La signora fa male i suoi calcoli. Non mi muovo da qui e non credo una parola di quello che mi hai detto. Tutte frottole. Su, vai a prenderla tu.
Adriano - Chiedi troppo...
Bice - Dici che si sta ancora rifacendo gli occhi e

le trema la mano? Oppure dici che sta con l'orecchio incollato alla porta per capire come si mette, se c'è un modo di cavarsela. Glielo urlo: «Non mi muovo di qui! Voglio vederla in faccia, insomma, la donna di mio marito!». Me la devi concedere questa soddisfazione!
Adriano - (*Resiste*) Sconfini nel patetico, cara.
Bice - Cosa aspetti, villano, vai a prenderla, non le torcerò un capello.
Adriano - Ha chiuso la porta a chiave.
Bice - (*Alterata*) Buttala giù.
Adriano - (*Rimprovera*) Andiamo!
Bice - (*Pausa*) Sì è suicidata.
Adriano - (*Trema*) Ti proibisco...
Bice - Olé! Tu l'ami?
Adriano - (*Tetro*) Per favore.
Bice - Per favore un corno. Tu l'ami?
Adriano - (*Senza fiato*) No.
Bice - Scusa, ho capito, credevo... non l'ami... ma se si uccide per amore...
Adriano - (*Minaccioso*) La vuoi piantare? (*Alza le mani*) La vuoi piantare?
Bice - Non toccarmi! Prova a toccarmi se sei capace!
Adriano - Dobbiamo arrivare a questo? *Bussano alla comune. Adriano e Bice immobili. Un altro tocco. Adriano apre, rimane di stucco, allibito, zitto. Luisa, cappello e borsetta è sulla porta.*
Luisa - (*Con eccessiva meraviglia*) Adriano!... Mah... (*Entra, vede anche Bice*) Ah, ecco... ci sei...
Adriano chiude la porta lentissimamente. Luisa abbraccia Bice e le dà un fuggevole bacio su una guancia.
Bice - (*Constata*) Luisa.
Luisa - Sono sconvolta. Io...
Bice - Perché?
Luisa - (*Molto agitata*) Ero venuta a trovarti, una scappata, senza telefonarti prima, ma ero in istrada e allora ho creduto che a quest'ora niente di più facile che tu fossi in casa...
Bice - E invece...
Luisa - (*Nervi a fior di pelle*) ...Invece ti ho vista salire come una pazza in macchina e partire in fretta e furia. Non ci siamo incontrate per un secondo di troppo...
Bice - Potevi chiamarmi.
Luisa - Non l'ho fatto: sono rimasta di sasso; è bastato quell'attimo di indecisione e mi sei scappata via, proprio sotto il naso e, comunque, non avresti potuto sentirmi... Ti dirò, così come mi sei sembrata, dovevi avere una buona ragione per non guardarti attorno, in fondo ero lì, se alzavi gli occhi...
Bice - Ma cosa vuoi che mi guardassi attorno, ero fuori della grazia di Dio. Un'altra lettera anonima, di quelle che tu sai.
Luisa - Allora ho visto giusto.
Bice - Eri a piedi?
Luisa - No, in taxi.

Bice - Eri in taxi e non mi hai chiamato?

Luisa - Te l'ho già detto... non mi avresti sentito.

Bice - È vero. *(Ad Adriano)* Quando si dice il caso, le concomitanze, avvocato. Se mi fossi accorta di Luisa non saremmo qui... se... se...

Luisa - *(Ribadisce senza convinzione ma per dare credito alla sua versione)* Eh, sì, tante volte... E sono arrivata qui. Perché qui?

Bice - Indovina.

Adriano - Non coinvolgere Luisa in questa storia.

Bice - *(Ferma)* Luisa è la mia migliore amica, la più cara, l'unica mia amica, non ci sono segreti per lei, è al corrente dei miei sospetti sulla tua condotta: ne abbiamo parlato fino alla nausea.

Luisa - Non voglio essere di peso a nessuno... Se sono capitata a sproposito...

Bice - Sei qui e rimani, per favore. Voglio un testimone. Chi, meglio di te.

Adriano - *(Teso)* Se vuoi così...

Luisa - Che devo fare?

Adriano - *(Irritato)* Bice non ha bisogno di testimoni! Capisci, Luisa, *(intenzionale)* è meglio che ci lasci.

Bice - Voglio che lei sia presente a quest'ultimo atto, alla risoluzione finale. Che male c'è se partecipa allo svolgersi degli avvenimenti. Lei rimane.

Adriano - È sempre una estranea.

Bice - Chi, Luisa? Mi fai ridere!

Adriano - Questa stupida faccenda è tra me e te.

Luisa - *(Se la vorrebbe svignare)* Bice, se credi, io rimango, ma Adriano forse ha ragione, da un punto di vista...

Bice - Cosa ti salta in mente? Ti metti con lui?, questo sciagurato? Sai chi c'è di là, dietro quella porta? La sua amante! Una cliente dello studio, dice, che per un indiscreto concorso di avvenimenti è finita per buttarsi fra le braccia dell'avvocato che doveva tutelare i suoi interessi nella causa di divorzio. Questo a dar credito alle parole dell'avvocato che giura, nobile intento, che si tratta di un'avventura senza strascichi sentimentali...

Adriano - *(A Luisa)* Dai retta a me! Non ci puoi essere d'aiuto, né a me, né a lei. A meno che tu non riesca a convincere Bice a tornare a casa dove potremmo, a rigor di logica e con una certa dose di civiltà, dipanare questa matassa...

Bice - Fossi matta. Per lasciarti libero nei movimenti?

Adriano - Torniamo a casa tutti e tre, d'accordo?

Bice - E l'altra? Viene con noi?

Adriano - *(Molto infastidito)* Sei una irresponsabile.

Bice - Mi sorprende tanta disponibilità. Cosa nasconde?

Adriano - Figurarsi... nascondere... devi credermi...

Bice - Prima poco, adesso mai.

Luisa - Bice, vuoi proprio ostinarti a restare?

Bice - Vado in fondo.

Adriano - *(Non cede, a Luisa)* Dimmi tu, se tra persone civili si debba arrivare a queste prese di posizione che non ammettono nemmeno per una volta la buona fede. Luisa, vattene prima che succeda il peggio... vattene... insisto...

Luisa - *(Falsa, è chiaro)* Beh, avrei una prova.

Bice - *(Cade dalle nuvole)* Mi lasci? Non ti credo.

Luisa - *(A fatica)* Ho una prova.

Adriano - Finalmente un po' di buonsenso.

Bice - *(A Luisa)* Sei passata dalla parte sua?

Luisa - Macché... è una prova importante...

Bice - Da quando sei diventata così diligente?

Luisa - È una prova importante.

Bice - In teatro?

Luisa - In teatro.

Bice - *(Pausa)* Come ci vai, in teatro?

Luisa - Mi faccio chiamare un taxi.

Bice - Sei venuta in taxi.

Luisa - Quello l'ho lasciato.

Bice - Allora non avevi intenzione di ripartire subito.

Luisa - *(In difesa)* Cercavo te, ti avevo visto in quello stato...

Bice - *(Sottile)* Curioso, sai, curioso: io rincorrevo Adriano, tu rincorrevi me. Io sono stata costretta a prendere la stanza contigua perché ho visto la macchina dell'avvocato posteggiata qua davanti, poi ho dovuto aspettare che uscisse per introdurmi, una ladra, qui dentro e sorprenderlo al suo rientro domestico in flagrante, come dicono le cronache rosa... il tuo taxi non è riuscito.

PASSIONI e tradimenti d'amore

di Eva Franchi

Amore.

Poesia ed esaltazione.

Inferno.

Abbandono celeste.

Mistero.

Da quando esiste il mondo l'amore è l'essenza della Vita e della Morte: la creatura umana vi scioglie dentro tutto quanto di perfido e di sublime può germogliare nelle sue capacità di sentimento. La spinosa commedia di Glauco Di Salle affronta in maniera singolare la componente più usurata dell'amore: il tradimento, ma il consueto triangolo - marito infedele, amante battagliera, moglie aggressiva e inconsolabile - viene disgregato e ricomposto fuori d'ogni logica e di ogni consuetudine. La donna tradita va follemente alla ricerca di una vendetta giustizialista, lenta e sottile, s'insinua tra i due amanti imponendo la sua ingombrante presenza tra urla, pianti, accuse, maledizioni, cedimenti repentini, lacrime e false risate: arriva a formulare - pistola alla mano - la delirante pretesa di assistere a un amplesso interrotto e che non sarà mai consumato dai due sciagurati adulteri. L'autore - di forte abilità dialettica - usa la penna come una frusta e straccia le peccaminose sensualità dei personaggi con crudeltà raffinata, intrisa di critica ironia sempre attiva e infine riscaldata da una sommessa voglia di pietà: la battuta finale «è l'amore» suona come malinconica rassegnazione a una granitica impossibilità di scelta. La moglie offesa rinuncia, se ne va, si arrende a un'antica saggezza che si chiama anche silenzio, dolore. Rabbia, odio, desiderio, tutto scolora nella raggelante consapevolezza che il miracolo dell'amore è rischiosamente imprigionato dentro la sua fragile precarietà. ■

to a raggiungermi in tempo... È così?

Luisa - (*A fior di labbra*) È così.

Adriano - (*Sbrigativo*) Quanto la fate lunga! Luisa è arrivata qui e basta. Come ci sia riuscita è assolutamente risibile, ininfluente.

Bice - (*Incalza*) Sbagli, caro, mi sto chiedendo appunto come sia riuscita. È stata brava, ecco.

Luisa - (*In ansia*) Quando ho visto "motel" l'ho fatto fermare, il taxi. Dovevo decidere, mi capisci? Cosa fare? Ti ho inseguita fino all'ingresso.

Bice - E poi?

Luisa - Ho pagato il taxi.

Bice - (*Ripete intenzionalmente*) Hai pagato il taxi...

Luisa - Sì.

Bice - E il portiere? Questo è un porto di mare ma a me hanno fatto un sacco di storie.

Luisa - Ho visto la macchina tua e quella di Adriano, l'una vicina all'altra. Ho chiesto di te al portiere. Gli hai dato il tuo nome. Ti ha rintracciato.

Bice - Non ti sei persa d'animo. Brava.

Adriano - (*Tenta di frenare l'indagine*) Dio del cielo, è finita perbacco! (*A Bice*) Un vero e proprio interrogatorio: una persecuzione.

Bice - Ho imparato da te, avvocato.

Luisa - (*Sollevata*) Ho detto al portiere che era una questione di vita o di morte.

Bice - Scusa, Luisa, tu hai bussato a questa porta, non alla mia.

Luisa - (*Ammette sgarbata*) Sì, ho bussato a questa.

Bice - Chissà perché! Dovevi bussare alla mia, non ti pare?

Luisa - (*Paralizzata, prende tempo*) Avrei dovuto bussare alla tua?

Bice - Sicuramente: venivi a cercare me!

Luisa - (*Non riesce a districarsi, le dà una mano Adriano*) Eh... già...

Adriano - Infatti Luisa prima ha bussato alla tua porta, Bice, e siccome non ha ottenuto risposta, ha provato a questa, no?

Luisa - (*Respira*) Ah, sì, sì... è andata così, come dice Adriano... che smemorata... con tutte le cose che succedono...

Adriano - (*Ottimista*) Queste sono tutte chiacchiere, chiacchiere però che sono servite, se non altro, a distendere i nervi di Bice che adesso rientra in sé... spero...

Bice - Dove vai a parare con questo preambolo?
Adriano - (*A Bice*) Guarda che Luisa, io la conosco bene...

Bice - (*Lo interrompe*) ...la conosci meglio di me?

Adriano - (*Continua*) ...odia le scenate, di qualsiasi genere, detesta gli urli e le ingiurie, come me del resto, e dunque non vorrai farla assistere a uno spettacolo indecente sotto ogni punto di vista...

Bice - Parole sprecate, avvocato, inefficaci. Mi giudichi proprio una cretina. Quanto alle scenate

anch'io le detesto, ma questa volta non so quali possano essere le mie reazioni faccia a faccia con la tua amante.

Adriano - Questa è cocciutaggine della più bell'acqual!

Bice - Vai a prendere fra le braccia la tua amante, avvocato.

Adriano - (*Iroso*) E non chiamarmi avvocato con quel tono!

Bice - Ti ha dato un nomignolo? Sono disposta a chiamarti come ti chiama lei, basta che me la trascini qui davanti, quella donna di integerimi costumi: la castità innanzi tutto!

Luisa - (*Sgomenta*) Bice, prima di giudicarla...

Bice - (*Esterrefatta*) Ti metti in mezzo per darmi contro?

Luisa - (*Si ritrae*) Ti consiglio di riflettere...

Bice - Riflettere? Ci sono i fatti.

Luisa - (*Ammette*) Sì... certo... ci sono i fatti. *Bice si precipita verso la porta dello spogliatoio, ma Adriano l'anticipa e spalanca la porta. Bice aspetta, immobile, là dove si è fermata. Adriano scompare, rientra.*

Adriano - Non c'è nessuno.

Bice - (*Attimo di sorpresa*) Nessuno?

Luisa - (*Inespressiva*) Nessuno.

Bice - (*Ritorna sui suoi passi, assale Adriano*) Questa me la paghi. (*Si butta fra le braccia di Luisa*)

Luisa - Carissima...

Bice - (*Affranta, avvilita, si lascia cadere su una poltrona. Ad Adriano*) Lo sapevi?

Adriano - Come potevo...

Bice - (*Semplice*) Farabutto.

Adriano - Non ne sapevo niente.

Bice - Impostore. Canaglia.

Adriano - Lasciami parlare.

Bice - Ma perché?

Adriano - Ti spiego.

Bice - Fanne a meno. Vuoi aggiungere un tocco da maestro? Risparmiati. Sei affaticato. Una scena disgustosa per farti credere alla presenza della signora di là. Volevi solamente darle il tempo di sparire. Così è stato. Esulti? Mi hai frodato, raggirato, dato a bere che avrei potuto vederla in faccia. Hai tradito anche la mia voglia di scaricarle addosso la rabbia che ho in corpo... (*A Luisa*) Che uomo è un uomo come questo?

Luisa - Non voglio vederti così...

Bice - Ha approfittato dell'occasione buona... lui sapeva...

Adriano - Non è vero.

Bice - Sei affascinante, vecchio mio, con questo battere e ribattere lo stesso chiodo: lo sapevi.

Adriano - Sarebbe stato insopportabile.

Bice - Ammetti, sì?

Adriano - Sei o non sei in grado di ascoltare?

Bice - (*A Luisa*) Vuole spiegarci, ancora.

Luisa - Ti rivolgi a me? Sono confusa.

Bice - Ma è lampante, Luisa.

Luisa - (*Si affretta*) Del tutto.

Bice - Siamo a piedi, fine dell'incontro. È venuta a mancare la co-protagonista. L'avrei fatta parlare. Mi avrebbe sottolineato grado per grado l'evoltersi della passione, il sovrabbondare degli appetiti. Peccato. Tutto all'aria. Però il protagonista è rimasto, lui, il nostro avvocato c'è. Luisa, che ne facciamo? È sempre una persona "informata degli avvenimenti" e del loro sviluppo. Cosa ne dici, Luisa? Eh?

Luisa - Ti supplico, Bice.

Bice - M'è venuta un'idea.

Luisa - (*Sui carboni*) Quale?

Bice - Tranquillizzati.

Adriano - Sentiamo anche questa.

Bice - (*Ad Adriano*) Hai poco da fare l'arrogante, avvocato. (*A Luisa*) Ho bisogno di te.

Luisa - Sono qui.

Bice - Adriano, da solo, ci ha dato una prova scarsa della sua memoria. A disagio senza la sua amante cade nell'approssimazione, afferra il disegno criminale, ma rinnega i dettagli. Voglio sapere tutto. Riconosco che l'avvocato ha l'esigenza di una partner per mettere a fuoco il passato... Bene, gliela diamo l'amante. La farai tu, Luisa.

Luisa - Non me lo puoi chiedere...

Adriano - Sei una povera donna. Stai scherzando?

Bice - Sei tu il ciarlatano.

Adriano - Hai un aspetto orribile.

Bice - Sono furibonda, senza ombra di dubbio.

Luisa - Se è per non contrariarti... tuttavia mi sembra una assurdità.

Bice - (*Arrogante*) Sei un'attrice?

Luisa - Per questo, sì.

Bice - Allora non fare storie: recita la parte... per favore.

Luisa - (*In fiamme*) Non la conosco.

Bice - C'è il suggeritore, e che suggeritore.

Luisa - Chi sarebbe?

Bice - Qualcuno che conosce a menadito la tua parte e te la suggerisce senza esitazioni.

Adriano - Sarei io questo suggeritore?

Bice - Complimenti.

Adriano - Una comica?

Bice - Un dramma appassionato.

Adriano - Sei una psicopatica.

Bice - Devo metterti in guardia: in effetti la testa mi scoppia.

Luisa - Un momento. Ho sete.

Bice - Non è rilevante. Cominciamo. Fa' la tua parte e tutto andrà liscio come l'olio.

Adriano - Rifiuto di sottomettermi a questa macroscopica idiozia.

Bice - Dimentichi che l'hai già recitata questa romantica e drammatica commedia. Per te si tratta di una replica. Non infastidirmi, sei innocuo. Cominciamo.

Luisa - (*Ad Adriano*) La esaspero... accontentiamola, ti prego.

Adriano - È una pazza.

Bice - Abbia inizio la replica.

Luisa - Da dove?

Bice - Dalla soglia di questa stanza. Dall'entrata di voi due.

Bice si ritira in un angolo, la si vede poco. Luisa e Adriano escono.

Cambio di luci.

Luisa entra in fretta, Adriano la segue, chiude dietro di sé la porta, si avvicina a Luisa, che rallenta, si ferma. Adriano la raggiunge, l'abbraccia stretta stretta e la costringe a voltarsi, la bacia sulla bocca. Luisa, con una debole resistenza, si stacca da lui, si allontana di quel tanto da poter dire soffocata: «Ti prego...» Adriano non si dà per vinto e la tiene stretta. Luisa: «Ti prego, Adriano...» Adriano cede. Luisa gli dà una carezza con due dita sulla bocca: «Vai, vai, su, vai... fai presto...». Adriano lascia Luisa che corre via verso la porta dello spogliatoio, entra. Adriano esce dalla comune. Scena vuota. Più di qualche secondo. Luisa rientra in sottoveste, si toglie gli orecchini, li appoggia sul comodino, accende la radio (musica in sottofondo), si infila nel letto, le braccia fuori, la testa sul cuscino alto, aspetta ad occhi spalancati.

Entra Adriano con il sacchetto, l'appoggia sulla mensola lunga, si avvicina a Luisa, l'accarezza in faccia, si toglie la cravatta, la camicia.

Adriano - (A Luisa) Fatti in là, amore mio. (Ma non entra nel letto: si ferma.)

Bice - (Isterica) Bravi! Bravi! Siete andati benissimo! Luisa, grande attrice, stupenda! Ci avrei scommesso! Vai benissimo, bene, bene! Buon sangue non mente! Ma... cosa fate lì immobili? Avvocato, non ti distrarre! Che figura ci fai? Tutto qui? Come puoi?

Luisa si fa da parte, Adriano continua a spogliarsi.

Adriano - Piccolina mia...

SECONDO TEMPO

STESSA SCENA

La scena riprende dalla fine della precedente.

Adriano ripete la battuta: «Piccolina mia».

Adriano - (Mentre si riveste, furioso) E qui lo spasso è finito! Ho perso la pazienza! Vai all'inferno! (Si riveste)

Luisa scende dal letto, va nello spogliatoio.

Adriano - Soddisfatta?

Bice - (Tutt'ora incanaglita) Mi sono giunte all'orecchio due parole viziose. Ho visto qualche gesto intimo, niente altro.

Adriano - Non ho più intenzione di darti retta, la tua è una persecuzione, ma né io, né Luisa...

Bice - Parli anche per lei?

Adriano - So perfettamente che Luisa...

Bice - ...Siete suscettibili!

Luisa rientra vestita.

Adriano - ...abbiamo tutte le ragioni...

Bice - Siete veramente suscettibili! Una rappresentazione, si vede ben altro in teatro! E tu lo sai bene, Luisa, tu che reciti con il cuore e con il corpo, mi hai detto. Bene, dunque, metti un po' di corpo e di cuore e seduci Adriano, che non aspetta altro. Vero, Adriano, che ti piacerebbe essere sedotto da Luisa? Non andresti in brodo di giuggiole?

Adriano - (Sillaba) Mi chiedo perché ti stiamo ascoltando. Non ne posso più!

Bice - (Sillaba) Perché sei stato sorpreso come un allocco con la tua amante in una camera da letto e io voglio sapere, io che non so niente, voglio sapere tutto. Purtroppo la tua amante è scomparsa... Come fare? Dimmelo tu. (Pausa) Vuoi che ci pensi la nostra cara amica Luisa, che da attrice quale è, non ha nessuna difficoltà, dico nessuna, a entrare nella parte dell'amante suggerita da te, Adriano, unico protagonista rimasto sul luogo dell'accaduto?

Adriano - Non c'è nessuna ragione plausibile perché tu ti prenda gioco di noi.

Bice - Sì? Ti sbagli, te l'ho già detto. Non mi far ripetere sempre le stesse cose: sei stato sorpreso in camera da letto con la tua amante... Sei un miserabile, non puoi contare su uno straccio di credibilità nemmeno se ti inginocchi. Ti conviene di più fare buon viso e accontentarmi. Sei nelle mie mani e in quelle di Luisa che è la mia migliore amica e non chiede di meglio che metterti in croce, vero Luisa?

Luisa - (Un filo di voce) Come attrice.

Bice - (Consenziente) Come attrice.

Adriano - (Senza convinzione) Vorrei sapere perché Luisa dovrebbe...

Bice - È una commediante! Per lei la realtà e la fantasia vanno a braccetto, vero Luisa?

Luisa - (Arresa) In un certo senso. Però...

Bice - Mi contraddici?

Luisa - (In fretta) La mia parte l'ho già fatta come mi hai chiesto. Questa commedia non mi piace, non la capisco... io ne sono fuori... tu mi costringi... Sono venuta qui perché ti ho vista sconvolta sulla porta di casa... volevo aiutarti e mi sono trovata a recitare una parte ingrata che mi mette i brividi... cosa vuoi alla fine?... io... io...

Bice - Che slancio! Brava! (Rimprovera) Luisa, Luisa... che cosa ti ho chiesto di così eccezionale...

Luisa - (Ridicola) Beh, diciamo le cose come stanno, vorresti che mi spingessi... è assurdo... l'amore...

Bice - (Interrompe con meraviglia e ammirazione) ...Come l'hai detto bene! Hai messo tutta la tua passione in quella parola, mi è sembrato di sentirci dentro scorrere il tuo sangue... (Enfatica) "amore". (Dura) Lo sai cos'è, vero?

Luisa - Sì... direi...

Bice - (Ad Adriano) L'hai notato anche tu, avvocato? Le chiediamo di buttarcelo in faccia un'al-

tra volta questo "amore"? Ti piace?

Adriano - (Piatto) Alla follia.

Bice - Poco cortese, per non dire bifolco. Un po' di entusiasmo, perbacco. Stiamo per assistere a una dizione prelibata della parola "amore". Chissà quante donne vorrebbero sapere pronunciare questa parola come lo fa lei, con quel tono "gonfio di sapore"!

Luisa - Adesso sei tu che reciti...

Bice - (Tagliente) Alla tua altezza mai, non sarò mai.

Luisa - Mi fai concorrenza.

Bice - (Come sopra) Come te mai.

Adriano - E io mi sto seccando sempre di più.

Bice - Chiedo scusa. Sono rimasta forzatamente commossa. So che Luisa conosce tutte le sfumature e gli orrori dell'amore. O sbaglio? Correggimi, Luisa, tu li conosci, vero?

Luisa - Ti ho fatto delle confidenze.

Bice - Ecco, volevo arrivare a questo.

Luisa - Ci sono sentimenti. A un'amica si confessano.

Bice - Un'amica intima.

Luisa - Di vecchia data.

Bice - Se devo dire la verità, però, non è che ti sia mostrata eccessivamente aperta con me. Ho molto indovinato. Sono state piccole confidenze, non confessioni. E poi la verità...

Luisa - Ma...

Bice - In questi ultimi tempi sono andate diradandosi le tue visite. Il tuo lavoro, certo, ti porta lontano spesso. Ho avuto il sospetto che tu mi avessi tradita.

Luisa - Tradita?

Bice - Appunto. Con una nuova amica.

Luisa - (Respira) Ma cosa ti viene in mente.

Bice - Così.

Adriano - Io me ne vado. Non vi sopporto più.

Bice - (Paziente) Tu rimani qui, con noi. È nel tuo interesse. Non mi sto divertendo, sai, ma voglio vederci chiaro.

Adriano - (Qualche passo in direzione della porta) Farai a meno di me.

Bice - Ho un argomento che ti inchioda lì dove sei.

Adriano - Non ci sperare.

Bice - (Prende la borsetta, ne toglie una pistola, la mostra ad Adriano e gliela punta addosso) Rimani.

Adriano - (Allarmato) Dove l'hai presa?

Bice - Dal cruscotto della tua macchina, qui fuori.

Adriano - C'è la premeditazione. Dammela. (Fa un passo)

Bice - Avvocato! (Fa scattare la sicura) Non ti muovere.

Adriano - (Pacato) Va bene. Abbassa quell'arma.

Bice - Mi hai insegnato tu a usarla. Ricordi?

Adriano - Lo so. Lo so. Metti la sicura. (Pausa) Siamo arrivati a questo.

SCHEDA D'AUTORE

GLAUCO DI SALLE, è nato il 30 ottobre 1920 a Milano, dove vive. Ha frequentato il liceo classico e la facoltà di giurisprudenza. Ha iniziato nel '46 a collaborare con racconti di terza pagina al *Corriere Lombardo*, *L'umanità*, *L'Italia*. Ha fatto il venditore di impermeabili, l'agente di pubblicità, l'estensore di testi, di tesi di laurea, il correttore di bozze, il traduttore, il giornalista, l'inviato, l'impiegato di concetto, il capocomparsa al Piccolo Teatro, il responsabile della Mondadoripress fino al 1976. Libero professionista, è socio della Siae.



TEATROGRAFIA - *Cinque anni di sogno* (Teatro Litta, Milano, 1949); *Fine dell'uomo* (Premio Faber, Torino, 1949; pubblicato su *Dramma* n.82); *La poltrona* (1952); *Lilli* (Teatro Gerolamo, Milano, 1978); *Polvere di stelle* (Rsi, Lugano, 1980); *Gomito a gomito* (Rsi, Lugano; segnalato al Premio Idi 1983; Quaiht Theatre, New York, 1990); *Bugiardo da morire* (Rsi, Lugano, 1984); *J.S. Bach pubblico impiegato e G.F. Handel* (originali televisivi in sei puntate per la Rsi e la Rai, 1980); *Maria Teresa d'Austria* (13 episodi per la Rai, 1983); *Un matrimonio probabile* (Piccola Commenda, Milano, 1983); *Cinque rivisitazioni radiofoniche per la Rai di L'Italiana in Algeri, Lucia di Lammermoor, La Traviata, La Gioconda e Così fan tutte; Shozo la gatta e le sue donne*, da Tanizaki (Rsi, Lugano, 1991); *Uomini e cose, Le ruote, Gauguin, Maria Teresa a Milano* (sceneggiati per la Rai, 1990); *Terza fine di un precedente amore* (Rsi, Lugano; Teatro Club, New York, 1991); *Mister O* (Sipario Spazio Studio, regia di Gianni Mantesi, 1991, ripresa al Teatro Libero, Milano, 1994); *Nel caso deprecabile* (Rsi, Lugano, 1990); *Condor 222 A* (premio Vallecorsi 1992, pubblicato su *Hystrio* e in inglese su *The Bridge*, trasmessa dalla Rsi, Lugano; lettura drammatica al Festival della cultura italiana di New York); *Colpi di forbici* (Rsi, Lugano; segnalato al Vallecorsi, 1997; finalista al premio Salerno, 1998).■

Bice - (*Mette la sicura, ripone la pistola nella borsetta*) Con te ci vogliono le maniere forti.

Adriano - Siamo arrivati a questo.

Bice - (*A Luisa*) Vuoi dire qualche cosa?

Luisa - Mi hai messo paura. Non avrai fatto sul serio!

Bice - Ti pare che abbia schorizzato?

Luisa - Me lo auguro. Per te soprattutto. Ti

voglio bene.

Bice - Cadi a proposito. Ho bisogno di affetto.

Adriano - (*Pausa*) Come va a finire questa storia?

Bice - Voglio sapere tutto.

Adriano - Ad ogni costo?

Bice - A tutti i costi. L'ho appena dimostrato.

Convinti?

Adriano - (*Risoluto*) Allora: io ho un'amante, tu sei mia moglie, Luisa è la mia amante, tu ci hai sorpreso.

Luisa - (*Irrompe*) No! No!

Adriano - (*A Luisa*) Perché no? Noi siamo amanti, nuova versione, io recito la mia parte, di marito traditore. Tu sei la donna che io amo. Bice ti ha riconosciuta. I ruoli ci sono tutti e la commedia avrà uno svolgimento. Così com'è non se ne esce: Bice che non può vedere in faccia la mia donna, io che giuro si tratta di una cliente dello studio, tu che sei l'amica del cuore di Bice, e non hai niente a che fare, qui... Così com'è non c'è soluzione.

Luisa - (*Debole*) Non mi piace.

Adriano - (*A Luisa*) Sei una brava attrice? Che vuoi di più? Sarà facile per te. E poi se n'era già parlato. Avevi già cominciato a entrare nei panni del "mio amore", cominciato bene. Adesso continui con maggiore impegno dando il rilievo che deve avere la tua parte. (*A Bice*) Per te, forse...

Bice - ...continua...

Adriano - ...per te, invece... sarà un problema.

Bice - Sei caro a tirare in ballo il mio disagio, a preoccuparti per me. Luisa è bella. Non stare in pena, me la caverò più che bene, vedrai. Farò comunque del mio meglio. Non dubitare.

Adriano - È soltanto per uscire dall'intrigo che ti ho detto, intrigo che aveva preso una brutta piega...

Bice - Avvocato, spendere una parola di più sarebbe uno sperpero. Ci sarà l'occasione propizia.

Luisa - (*Grida*) Io non me la sento!

Bice - (*Disprezza*) Sei un'attrice di mezza tacca.

Luisa - (*Fuori dal gioco*) Bice!

Bice - Una puttana!

Luisa - (*Agitatissima*) Come?

Con il nuovo ruolo dei tre personaggi, le nuove identità, si innesca qui, ad arte, quella che potrebbe essere la vicenda vera, ma che ancora non lo è, manca un tassello. Ci si arriverà.

Bice - (*Feroce*) Squaldrina!

Luisa - Cosa ti prende?

Bice - Qui ti voglio.

Luisa - (*Esasperata entra del tutto in gioco*) Mi devi spiegare.

Bice - Voglio sapere tutto.

Luisa - Mi aggredisci? (*Il tono è alto*)

Adriano - (*La difende*) Lasciala!

Bice - Voglio sapere tutto. (*A Luisa*) Sei una svergognata! La mia più cara amica... Senza pudore!

Adriano - Un momento...

Luisa - Ti voglio far capire.

Bice - C'è da capire? C'è da sapere!

Adriano - (*A Bice*) Luisa e io siamo amanti.

Bice - Finalmente! Ce n'è voluta!

Adriano - Stiamo bene insieme.

Bice - E me lo dici così? (*Spietata*) Ha trentacinque anni... è ancora un fiore? E che cosa ha più

di me, che cosa hai mai trovato fra le sue braccia? Ha scoperto i tuoi vizi, peggio li ha coltivati, li ha accresciuti fino a farne una necessità... ha raggiunto il suo scopo, legarti mani e piedi, sempre disponibile alle sue grazie.

Luisa - No, non è così.

Bice - No? E come è stato? Oggi, com'è?

Luisa - Se mi lasci parlare...

Bice - Non aspetto altro. *(Ma non aspetta)* Oggi, oggi, come vi siete trovati, per caso? O lui ti è venuto a prendere sotto casa, come al solito?

Adriano - Sotto casa, no.

Bice - *(A raffica)* Perché sotto casa non ci si può baciare? Ci sono occhi che spiano, vero? E quando allora il primo bacio di questo pomeriggio? In macchina? Appena lei è salita? Subito un bacio? È stata puntuale Luisa? Qualche minuto di ritardo: una stretta al cuore? E il bacio com'era? Tenero? Tanto tempo era passato dall'ultima volta? Ce l'avete fatta a baciarvi in macchina senza toccarvi? Subito in moto, via, via! Via in fretta da sotto casa.

Adriano - Sì.

Bice - *(Rabbiosa)* Sì, cosa?

Adriano - È stato così.

Bice - Ho indovinato? L'hai sentita vicino a te, finalmente?

Adriano - L'ho sentita.

Bice - E tu, Luisa, amica mia, gli hai guardato le mani?

Luisa - Ha le mani grandi. Sono belle.

Bice - *(A lui)* Hai messo una delle tue belle mani sulle ginocchia di lei, mia amica, ginocchia scoperte e strette l'una all'altra?

Luisa - Per un attimo, mi ha sfiorato. L'ho pregato di non toccarmi.

Bice - Ma avresti voluto dire tutt'altra cosa, vero?

Luisa - Sì.

Bice - Continua.

Luisa - *(Si lascia andare)* La corsa per la città con quel pensiero sempre più invadente, tanto da ridurre le nostre parole solamente a parole sospette: «Come stai? Stai bene?».

Bice - Ho capito benissimo.

Luisa - Parole amorose.

Bice - Amorose, sottintese.

Luisa - Mi aveva preso un tremito fino dal mattino, dopo i sogni della notte e mi sentivo addosso una spossatezza, adesso che ero lì, seduta vicino a lui che allungava gli occhi sulle mie ginocchia e malediva il traffico.

Adriano - *(Commosso a Luisa)* Ce l'ho fatta a guardarti, te ne sei accorta? Più di quanto hai creduto, più di quanto mi avresti permesso...

Luisa - Se fossi riuscito a guardarmi negli occhi...

Adriano - Ti tenevi diritta, la testa bassa sotto l'ala del cappello che ti faceva ombra, ma io ho saputo approfittare della tua tenerezza...

Luisa - Guarda davanti a te, ti ho detto. Attento

alla strada. Avevi la giacca sbottonata e la cravatta lunga.

Adriano - Tu mi guardavi di sottococchi.

Luisa - Come stai, ti ho chiesto.

Adriano - Due parole, sospette.

Luisa - Parole amorose.

Bice - *(Dilaniata)* Mi fate a pezzi.

Luisa - Pregavo in cuor mio che nessuno ci riconoscesse: è una grande città, ma il caso...

Come ogni volta me ne sono stata lì, seduta in macchina, con l'animo in tumulto e i sensi all'erta, pregando Dio che tutto andasse liscio, visto che ci spettavano, rubate, poche ore. Ritagli, scampoli e ogni minuto era prezioso.

Bice - *(Impietosa)* Non vi spettava niente.

Luisa - Una settimana fa ci eravamo dati l'appuntamento per quest'oggi, alla solita ora.

Bice - Per me dovevi essere fuori città.

Luisa - Invece...

Bice - Me lo hai fatto credere.

Luisa - Ti ho mentito.

Bice - Perfida. Ma non darti arie romantiche da "feuilleton". Questo vostro incontro non è che un episodio lascivo. Ti sei vestita con cura, sotto?

Luisa - Molta.

Adriano - Vuoi essere per forza volgare?

Bice - Non hai voce in capitolo.

Adriano - Insisti?

Bice - *(Ad Adriano, maligna)* Come ti piace la mia amica?

Adriano - Potrei avere di meglio?

Bice - Mi sorprende. Uno come te... Non ti conoscevo sotto questo aspetto. Come vi siete dati appuntamento?

Adriano - Per telefono.

Bice - Telefonate roventi.

Luisa - Ogni giorno.

Bice - Anche da capo al mondo?

Luisa - Anche da molto lontano.

Bice - Finché vi ritrovate, come oggi. Ma sono sopraggiunta io a rovinarvi il piacere dell'incontro. Come si sarebbe svolto? Né più né meno come le altre volte... Tu, avvocato, saresti entrato nel letto dopo aver sussurrato «Fatti in là, amore mio» a Luisa ansiosa.

Adriano - Approssimativamente.

Bice - Siete due animali.

Adriano - Hai il coltello per il manico, la pistola nella borsetta.

Bice - Molto ragionevole o vigliacco.

Luisa - Finiamo qui?

Bice - Comodo vero? No, pensate a me...

Sareste riusciti a respirare?

Luisa - Anche a ridere...

Adriano - *(Ride)* A ridere molto, sgraziatamente come i cavalli e per non fare troppo chiasso ci saremmo messi le mani sulla bocca e ci saremmo cacciati con la testa sotto il lenzuolo.

Bice - *(Terrea, ripete)* ...Le mani sulla bocca e la testa sotto il lenzuolo...

Luisa - Ridere di niente...

Adriano - *(Continua a ridere)* ...di stupidaggini ma fino ai singhiozzi, fino ai crampi, per insul-saggini assolute: una rima oscena, un fatterello insignificante, tutte scuse per la nostra voglia di ridere insieme, della stessa cosa, insieme...

Bice - Chissà quanti meravigliosi progetti.

Adriano - Quali progetti? Evitiamo di farne.

Luisa - Staccati da tutti e da tutto. Noi soli.

Bice - Clandestini in una camera mediocre di motel. Non è il paradiso.

Luisa - Nemmeno ce ne accorgiamo. Ci credi?

Bice - Fatemelo credere. Non sarà perché lui ti parla all'orecchio?

Adriano - *(A Luisa)* Vuoi rispondere?

Luisa - Non vorrei. Non dovrei.

Adriano - Rifiutati.

Luisa - Grandi complimenti indecenti.

Bice - E tu?

Luisa - Trattengo il fiato.

Bice - Fino a che...

Luisa - Ci prende un sonno leggero, una beatitudine fiacca e ci teniamo per mano, coperti, lunghi distesi, le mie dita fra le sue, in silenzio, perché, dopo, le parole che dovranno essere dette saranno soltanto quelle che non vorremmo dire.

Bice - Svergognata.

Cambio di luci.

Luisa e Adriano in piedi, l'uno in faccia all'altro, vicini, immobili. Come in un sogno. Bice in ombra.

Luisa - Che ore sono?

Adriano - Non lo so.

Luisa - *(Dolce)* Guarda, per favore.

Adriano - Adesso no.

Luisa - Su, guarda, per favore.

Adriano - *(È una scusa)* Non vedo bene.

Luisa - Allora mi alzo per prima.

Adriano - È presto, amore mio.

Luisa - Sei sicuro?

Adriano - No.

Luisa - Guarda, per favore.

Adriano - Sono le cinque.

Luisa - Allora è tardi.

Adriano - Per me, no.

Luisa - Anche per te.

Adriano - Non voglio saperlo. Vieni qui.

Luisa - Un minuto.

Adriano - Cinque minuti.

Luisa - Dieci minuti. Dammi un bacio.

Adriano - Di congedo?

Luisa - È una promessa.

Adriano - Non ho voglia, non ci riesco.

Luisa - Io ho meno coraggio di te.

Adriano - Allora come fai? Come fai?

Luisa - Sono sfinita, aiutami.

Adriano - Rimani.

Luisa - Così non mi aiuti.

Adriano - Tutte le volte che ti lascio ho paura di perderti per sempre.

Luisa - Anch'io ho paura.

Adriano - Sei la mia felicità.

Luisa - Il peso maggiore lo sopporto io.
Adriano - Lo so.
Luisa - Avanti, alzati. Prima tu, io rimango ancora un momento così, con gli occhi chiusi.
Adriano - Sei bellissima.
Luisa - Bugiardo.
Adriano - Mai stato così sincero.
Luisa - (Dolce) Facciamo tardi.
Adriano - Sei sempre tu che mi richiami.
Luisa - Altrimenti chi lo farebbe? Tocca a me.
Adriano - Io potrei non andarmene da qui, potrei rimanerci, senza scrupoli.
Luisa - Ti aspettano. Non puoi rimanere qui.
Adriano - Nessuno mi aspetta.
Luisa - No?
Adriano - Tu sì, che sei aspettata.
Luisa - Come te.
Adriano - Non lo sopporto.
Luisa - Che cosa?
Adriano - Che ti aspettino. Nessuno aspetta me.
Luisa - Ci aspettano tutti: me e te.
Adriano - Io non ho detto di aspettarmi.
Luisa - Nemmeno io, ma non abbiamo detto di non aspettarci.
Adriano - Non lo sopporto. Non sopporto che lui ti metta una mano sulla spalla. Che ragione c'è?
Luisa - Ne vogliamo parlare ancora? Ci lasciamo con questa amarezza ancora una volta? Vogliamo avvelenarci ancora una volta questi ultimi momenti?
Adriano - (Costata) Dormi nello stesso letto.
Luisa - Distanti tanto quanto non lo immagini.
Adriano - Io dormo nella mia stanza.
Luisa - Sei fortunato.
Adriano - Mi sono imposto.
Luisa - Non ti amo abbastanza?
Adriano - Non faccio che pensarci, quando viene la notte.
Luisa - Che non ti amo?
Adriano - Non voglio che ti tocchi le mani.
Luisa - E io non voglio che lei ti ami.
Adriano - Da che cosa lo capisci? Il nostro matrimonio è finito dal giorno che ti ho incontrata, lo sai perfettamente, dal giorno che mi sei venuta incontro, un passo dietro l'altro, indecisi, come sapessi che stavi avvicinandoti all'uomo che ti aveva sognato.
Luisa - A ogni passo, lo sapevo.
Adriano - Mi fai soffrire.
Luisa - Non vorrei.
Adriano - Per me conta stare insieme.
Luisa - Anche gli altri contano.
Adriano - Che ti portano fuori a cena. Stasera di' che hai mal di testa. Sei stata con me, sono rimasto con te. Non puoi stasera passarla con il primo che ti invita.
Luisa - Stasera non vado a cena in nessun posto.
Adriano - Ti guardano tutti. Tutti ti guardano.

Ti stanno attorno. Parlano di te. Dicono che sei bella. Non staccano gli occhi da te. Voglio dire a tutti che ti amo, voglio essere invidiato, devono avere paura di me perché sanno quello che c'è fra me e te.
Luisa - Invece nessuno deve sapere, neanche indovinare. È una cosa nostra. Se ci mettiamo in mostra ci danno addosso per gelosia, ci portano via, bene o male, una parte di ciò che è nostro e deve rimanere tutto nostro.
Adriano - Non voglio che gli altri abbiano più occasioni di me, anche solo di vederti.
Luisa - Mi commuovi così come sei.
Adriano - So cosa stai per dirmi.
Luisa - Sì fa tardi, amore mio.
Adriano - Ti devi truccare?
Luisa - Se mi lasci.
Adriano - Non ti lascio.
Luisa - Mi devo vestire.
Adriano - Ancora un momento.
Luisa - Mi trucco per te. Mi vesto per te.
Adriano - Sei troppo elegante. Ti spiano anche le donne.
Luisa - E tu le spii le donne?
Adriano - Per trovarti.
Luisa - Mi hai già trovata.
Adriano - E non ti voglio perdere.
Luisa - Non mi perderai. Vado a mettermi il rossetto.
Adriano - Ancora no.
Luisa - Mi vuoi far soffrire.
Adriano - Credi lo faccia apposta. Ho paura di staccare gli occhi da te. Che tu non ci sia più, dopo.
Luisa - (Dolcissima) Sei insopportabile.
Adriano - Mi capisci?
Luisa - Ma sì, lo sai.
Adriano - Perderei ogni speranza.
Luisa - (Piccola pausa, tono leggero) Hai un bel naso.
Adriano - Mi vuoi condire via in questo modo.
Luisa - Di chi è il tuo naso?
Adriano - Di mio padre.
Luisa - E la bocca?
Adriano - Della mamma come gli occhi, mi dicevano.
Luisa - Fatti tagliare i capelli sempre corti. Mi piacciono così, corti.
Adriano - Passami la mano fra i capelli.
Luisa - Poi vado.
Adriano - Dove vai?
Luisa - Vado a mettermi le gocce negli occhi e il rossetto sulle labbra. Se mi lasci.
Adriano - Sono io che ti trattengo o tu che rimani?
Luisa - Mamma mia, Adriano, per fortuna nessuno ci può ascoltare... Se continuiamo così non avrò più nemmeno la forza di truccarmi per benino, mi farò uno sbaffo sulla bocca, mi colerò le gocce sulla faccia, sarò brutta, se mi guardi ancora in questo modo.

Adriano - (Sollevato) Non piacerai a nessuno.
Luisa - Vuoi davvero che non piaccia a nessuno?
Adriano - Mi stai facendo del male.
Luisa - Ma io non voglio piacere a nessuno e così non piaccio a nessuno, son sicura. Sei contento?
Adriano - Dammi un bacio. (Non si baciano)
Luisa - Ci rivedremo presto.
Adriano - Perché lo voglio io?
Luisa - No.
Adriano - No?
Luisa - Perché lo voglio io.
Adriano - Quando?
Luisa - Giovedì.
Adriano - Domani.
Luisa - No, domani non è giovedì.
Adriano - Per me va bene domani. Voglio domani.
Luisa - Non mi aiuti. Io ho bisogno che mi aiuti, aiutami, come fai a non capire. Sono più debole di te.
Adriano - Dimmi che non hai inviti a cena stasera.
Luisa - (Dolce) Da capo?
Adriano - Ti lascio andare a truccarti, se me lo giuri.
Luisa - Te lo giuro.
Adriano - Sono innamorato di te.
Luisa - Voglio che tu sia innamorato di me tutta la vita.
Adriano - È poco. Ripetilo.
Luisa - Tutta la vita.
Cambio di luci.
Esplosione di Bice che si precipita fra Luisa e Adriano.
Bice - Basta! Basta! Fatela finita! Non resisto più a tanta banalità! A questa farsa così poco originale... queste parole senza senso... primi voi a non crederci... ma ben dette... Bravi! Bravi! Tutti e due! Due conigli bugiardi... Come avete fatto, eh? a trovare queste parole vuote? Brava Luisa, sublime, direi, falsa fino alla morte, grande attrice... a quale commedia ti sei rifatta, a quale? O hai preso dalla tua vita il meglio? Basta! Basta! Non ci resisto più. Mi avete soffocato... una burlietta indegna, ecco cos'è stato... Bravi... (La voce le muore in gola, è il pianto sordo)
Adriano - (Pausa) È stato un gioco.
Bice - ...che vi ha incantato...
Adriano - Hai fatto di tutto...
Bice - Vi ci siete buttati a capofitto.
Adriano - Ci ha preso la mano.
Bice - Degni di un palcoscenico internazionale, ecco cosa siete! Tutti e due.
Adriano - Troppo buona...
Bice - (Sibila) Ti sei tradito, ci hai messo l'anima.
Adriano - È questo che volevi, no?
Bice - Altro che l'avventura di un pomeriggio,

la fregola per una donna sconosciuta, mi volevi dare a bere che si era trattato di pura curiosità, niente sentimenti, soltanto opportunismo, occasione... ma io ti ho inchiodato... fra le braccia di Luisa...

Adriano - Luisa non c'entra.

Bice - Un lampo di generosità?

Adriano - Lei ha recitato...

Bice - Meravigliosamente.

Luisa - Ho i nervi scossi, sono poco lucida.

Anche se la smettiamo adesso con questa parodia, è sempre troppo tardi.

Bice - Nessuno di noi, e io meno di tutti, vuole tirare le conclusioni, io meno di tutti perché ho ragioni da vendere.

Adriano - (*Conciliante*) Ti posso capire.

Siamo tutti molto stanchi... è il momento di rilassarci... adesso...

Bice - ...adesso manca l'ultimo tassello...

Adriano - Non ne hai abbastanza? Hai fatto tutto quello che volevi...

Bice - (*A Luisa*) Luisa.

Luisa - Sì... ti prego, non chiedermi altro...

Bice - Chiederti? No, niente, proprio niente.

Ho da dirti qualcosa, questo sì.

Luisa - Cosa, ancora.

Bice - (*Urla*) Sei una squaldrina, sì, una squaldrina ipocrita e ruffiana!

Luisa - (*Piccola pausa*) Non ci sto più.

Bice - (*Tesa*) Sì, squaldrina, perché non guardi in faccia a nessuno pur di riuscire a ottenere ciò che vuoi, perché ti servi del letto, e ipocrita e ruffiana perché ti sei arruffianata con me fingendo di volermi bene, mio Dio!

Luisa - Mi devi spiegare, mi fai impazzire...

Adriano - (*A Bice*) Come puoi...

Bice - Non intervenire, mi spingi al peggio.

Luisa - (*Ad Adriano*) Lascia stare, ce l'ha con me.

Bice - Proprio con te, "amica mia".

Luisa - Ti ascolto per l'ultima volta.

Bice - È l'ultima infatti.

Luisa - Dimmi.

Bice - Come sei riuscita?

Luisa - Di cosa parli?

Bice - Lo sai benissimo: eri la donna in quel letto con il lenzuolo sulla faccia.

Luisa - (*A fior di labbra*) Io?

Bice - La recita è finita. Ti batto le mani, se vuoi, ma togli la testa di poter travisare i fatti.

Luisa - Mi hai riconosciuta?

Bice - Ti sei fatta riconoscere.

Luisa - (*Tanto per dire*) Non hai elementi. Tiri a indovinare.

Bice - Sei goffa. Hai dimenticato gli orecchini, sul comodino. Te li sei tolti prima di infilarti nel letto. Poi te li sei dimenticati. È inutile che guardi, li ho presi io durante la tua assenza e la mia rabbia.

Luisa - Allora hai sempre saputo...

Bice - Li avrei riconosciuti in mezzo a mille. Sono i tuoi preferiti. Li porti più di tutti gli altri. Te li ho visti agli orecchi tante volte.

Adriano - (*A Bice*) Sei stata sleale e crudele.

Bice - Ho voluto vedere fino a che punto di ipocrisia sareste arrivati.

Adriano - Sei stata spietata.

Bice - Poco è mancato che il vostro imbroglio riuscisse.

Luisa - Non sapevo che fare.

Bice - Volevi essere più nuda... più nuda, ecco. Per lui.

Luisa - (*Senza speranza*) Non sono miei quegli orecchini.

Bice - Sei infantile. Tieni. (*Glieli porge*) Mettili. Così sei troppo nuda.

Luisa rimane dov'è.

Adriano - (*A Bice*) Ne ho fin sopra i capelli di questa piazzata! Non ti sembra che possa bastare?

Bice - (*Scatta*) Cosa, possa bastare?

Piazzata? Qualcuno ci ascolta? È soltanto una faccenda intima, fra noi tre, tre soli.

Adriano - Insomma, siamo stanchi, tu ci minacci ma adesso sai la verità, non c'è altro da scoprire, finiscila, siamo sfiabati, basta, ti prego...

Bice - ...che intonazione morbida, ti auguri un epilogo felice? La mia amica Luisa condivide? Siamo agli sgoccioli. Concludiamo in bellezza. Volete uscire da quella porta e poi rientrare, ricominciare da capo. Cosa mi rimane? Devo accontentarvi. Magari uscire con voi e rimanere fuori. Vi devo accontentare. Io vi ho smascherato: voi vi amate. Interrogativi? Io sono perduta. Sbatto la testa contro il muro? Ma non abbiamo finito. No. Devo sapere.

Indovino: dico a te, Luisa, ti pare romantico fuggire dalla finestra del bagno? Ho indovinato? Che tristezza!

Luisa - Ma sono ritornata qui...

Bice - Come mai? Hai rischiato.

Luisa - Non volevo lasciare lui solo con te.

Bice - In una camera da letto? C'è stato sai con me in una camera da letto, c'è stato.

Avevi paura che non si potesse difendere, pensavi che avesse bisogno delle tue bugie?

Luisa - (*Affocata*) Io amo Adriano.

Bice - Me l'hai fatta sporca. Ti ucciderò.

Luisa - Io l'amo e lui mi ama.

Bice - Amore e morte. Non tremi?

Luisa - (*Sincera e determinata*) Chiedi. Risponderò a tutto.

Bice - È un buon proposito. Fin'adesso hai mentito. Voglio sapere come è cominciata questa "cosa".

Luisa - Un giorno diverso dagli altri.

Bice - Posso farti una confessione? Anch'io mi sono innamorata in un giorno che ancora

non c'era mai stato nella mia vita...

Luisa - ...un giorno diverso dagli altri.

Bice - Quando l'hai sentito crescere, quando hai sentito che si poteva... quando ti ha preso tutta questa voglia di tradirmi...?

Adriano - Non forzarla a dire quello che non è stato.

Bice - Sei noioso. Lasciala parlare.

Luisa - I nostri incontri, da principio, sono stati casuali ma le occasioni di stare insieme si sono moltiplicate... anche se nessuno di noi due mostrava quello che provava l'uno per l'altro... finché...

Bice - Respira. Non vorrei che soffocassi... lo confidavo a te l'indifferenza di lui per me e tu ne approfittavi... una congiura...

Luisa - (*Serena*) ...nessuna congiura...

Bice - Sei meschina: mi vai raccontando che vi aveva preso una smania...

Luisa - ...non una smania...

Bice - Non possiamo chiamarla sentimento.

Luisa - Cosa fosse non saprei...

Bice - Sono curiosa: uno struggimento?

Luisa - No, molto di più.

Bice - Un'ansia di felicità...

Adriano - Che non ci lasciava pace.

Bice - Era sufficiente tradirmi, avete pensato.

Luisa - C'è stato un bacio.

Bice - Un bacio?

Luisa - In soffitta.

Bice - Disgustoso.

Adriano - Abbiamo deciso che non ce ne sarebbero stati altri.

Luisa - Con il cuore in gola.

Adriano - Le mani nelle mani.

Luisa - Ci siamo giurati che tutto sarebbe finito lì.

Bice è attentissima e disperata.

Adriano - Abbiamo deciso di evitarci, frequentare altri amici.

Luisa - Abbiamo deciso di tacere con tutti. Ho cominciato a mentire con te. Ma ti stavo ancora più vicina.

Adriano - (*A Bice*) Io ti ho allontanata, mi sono rifugiato nella mia stanza.

Luisa - Di giorno in giorno abbiamo fatte promesse e non le abbiamo mantenute, ci siamo accusati l'un l'altro, ci siamo nascosti...

Adriano - È solamente un'attrazione fisica, ci siamo detti.

Luisa - Ma a ogni appuntamento ci siamo ritrovati sempre più legati, più stretti in quelle poche ore che ci concedevamo... Gli altri attorno a noi non potevano staccarci, saremmo morti di crepacuore. Abbiamo pianto e continuato a mentire a tutti... lasciamelo dire: io credo che capiti una volta, nella vita, e a pochi, un amore così grande...

Bice - Vi odio.

Luisa - Noi ti vogliamo bene.

Bice - Questa è la goccia...

Adriano - Non capisci.

Bice - No.

Luisa - Vogliamo bene a tutto il mondo.

Bice - Io non so che farmene.

Luisa - Nessuno può dividerci.

Bice - Siete fortunati.

Luisa - Lo puoi dire, mi dispiace.

Bice - (*Subdola*) Bene, non mi rimane che sbattere la testa contro il muro... Sono perduta. Che me ne faccio di voi? Volete saperne una bella? Io amo questo mio marito. Potrei dire le mie ragioni. Qualcuna ne ho. Non servirebbe. (*Pausa*) Sapete? Sto con voi. Con questo delirante amore. Incredibile. Passo dalla vostra parte. Vi do man forte. Vi aiuto. Volete buttare questo pomeriggio? Non è che a metà. È cominciato male ma adesso è tutto in ordine. Ciascuno di noi è nel proprio ruolo.

Correttamente, nessun equivoco. Siamo tutti e tre di una sincerità travolgente. Vediamo... Io sono però un elemento ostile, sono stato un elemento ostile... voglio rimediare... che non si dica che ho malamente interrotto un idillio con le mie lagne... D'accordo: ricominciamo da capo...

Adriano - Cosa significa?

Bice - Da principio. Questa volta la scena sarà tutta vera, come doveva essere, senza domande, senza intrusioni, con la mia partecipazione passiva... Adesso facciamo sul serio.

Adriano - Te ne vai?

Bice - (*Tagliente*) Nemmeno per sogno. Hai sentito quello che ho detto? Avrete la mia partecipazione passiva straordinaria. Non vi farò sfigurare, prometto. Potete contarci. Se ve lo dico. Avanti, la buona volontà non vi dovrebbe mancare: dopo tutto questo, dovrete avere una gran voglia di fare il punto...

Adriano - Parli a vanvera.

Bice - Tu non hai memoria...

Adriano - Dove vuoi arrivare?

Bice - Ho il coltello per il manico.

Luisa - Mi fai venire i brividi.

Bice - Perché mai? Sono con voi... Su... da bravi... fate l'entrata.

Adriano - Per la terza volta?

Bice - Per la prima volta: quella buona. *Luisa, tremante, prende per mano Adriano che dopo una piccola esitazione la bacia sulla bocca. Luisa con una debole resistenza si stacca da lui, si allontana di quel tanto da poter dire, soffocata: «Ti prego...» Adriano non si dà per vinto e la tiene stretta. Luisa: «Ti prego, Adriano...». Adriano cede. Luisa gli fa una carezza con due dita sulla bocca: «Vai, vai, su vai... fai presto...» Adriano lascia Luisa che corre via verso la porta dello spogliatoio, entra. Adriano esce dalla camera. Bice è immobile. Più di qualche secondo.*

Luisa rientra in sottoveste, si toglie gli orecchini, li appoggia sul comodino, accende la radio (musica in sottofondo), si infila nel letto, le braccia fuori, la testa sul cuscino alto, aspetta a occhi spalancati. Entra Adriano, si avvicina a Luisa, l'accarezza in faccia, comincia a spogliarsi, smette, si ferma.

Bice - Ancora non hai capito?

Adriano - (*Aggressivo*) Cosa dovrei fare?

Bice - Lo chiedi a me? È grottesco, mi deludi.

Adriano - Sei completamente pazza.

Bice - Guarda che te lo dimostro!

Adriano - Hai questo coraggio?

Bice - No?

Cambio di luci.

Buio assoluto su Luisa e Adriano a letto. Bice in piena luce con il braccio teso, la pistola spianata.

Bice - (*Trasognata*) Ripeti, avvocato, sottovoce, «piccolina mia» nei suoi capelli. A me non

l'hai mai detto, mai. Abbraccia il tuo amore, potrebbe essere l'ultimo abbraccio, che ne dici? Più vicini, prego, tienila stretta. È tutto per te, tutto il mondo. Un amore così grande, così grande. Io sono perduta.

Dopo pochi lunghissimi secondi, Bice lascia cadere lentissimamente il braccio teso lungo il corpo, rimette la pistola nella borsetta senza guardare gli innamorati, poi si rivolge alla platea con un dito sulle labbra, complice e amara.

Bice - È l'amore. (*A testa china, in punta di piedi, esce dalla comune.*)

FINE

49a edizione del Premio Vallecorsi per il Teatro Vincitori e segnalati

La commissione giudicatrice della 49a edizione del Premio Vallecorsi per il Teatro composta da Umberto Benedetto (Presidente), Mauro Bolognini, Antonio Calenda, Eva Franchi, Nando Gazzolo, Gastone Geron, Valeria Moriconi, Carlo Maria Pensa, Luigi Squarzina, ha scelto i testi vincitori del premio fra i quindici finalisti rimasti in gara dopo la prima selezione avvenuta a Pistoia nel giugno scorso fra i quasi duecento testi pervenuti alla segreteria del premio. A seguito di una vivace discussione fra i membri della commissione giudicatrice è emerso il seguente risultato sottoscritto all'unanimità: I° premio di lire 10 milioni e pubblicazione sulla rivista *Hystrio* a *Dell'amaro dell'amore* di Glauco Di Salle di Milano; II° premio intitolato a Carlo D'Angelo consistente in una scultura in argento dello scultore Jorio Vivarelli a *Una storia da lontano* di Giancarlo Loffarelli di Latina; III° premio in ricordo di Giulio Fiorini e Nilo Negri fondatori del premio e consistente in una medaglia in argento di Jorio Vivarelli appositamente conata, a *Lanterne* di Attilio Moriconi Guattamelata di Roma; sono stati inoltre segnalati *Il sommo poeta* di Aldo Cirri di Roma, *La Falena* di Rosario Salvati di Napoli, *Turno di notte* di Alfredo Balducci di Milano, *Benvolio* di Massimo Salvianti di Firenze e *Il fumo di Guzman* di Donato Carrisi di Taranto. La cerimonia di premiazione avrà luogo a Pistoia, nei locali di produzione della Breda Costruzioni Ferroviarie nel corso della stagione 2000/2001. ■



è in vendita la nuova
carta teatro di roma valida
per assistere a tutti gli spettacoli

della stagione 2000/2001 al prezzo scontato del **50%**

stagione 2000/2001

argentina



5/8 ottobre 2000
alain platel
& arne sierens
les ballets c.
de la b. / victoria
romaeuropa festival
2000
allemaal indiaan
(siamo tutti indiani)
ideazione, regia
e testo di alain platel
& arne sierens

20/22 ottobre 2000
musica per roma
il ratto dal serraglio
di wolfgang a. moztart
orchestra del lazio
e coro "solisti cantori"
maestro concertatore
e direttore d'orchestra
claire gibault
spettacolo ideato da
fabio sparvoli

27/31 ottobre 2000
progetti per il giubileo
teatro di roma
tanztheater wuppertal
delegato alla produzione
neumann production's srl
o dido
regia e coreografia di
pina bausch

4/16 novembre 2000
la famiglia delle orliche
in collaborazione con
il teatro di roma
il corano
regia di cherif

12 dicembre 2000
13 gennaio 2001
progetti per il giubileo
teatro di roma
i dieci comandamenti
di raffaele viviani
regia di mario martone

16 gennaio
4 febbraio 2001
teatro di genova
groupe tse
le serve
di jean genet
regia di alfredo arias

7/25 febbraio 2001
teatro di roma
società per attori
possesso
di abraham
b. yehoshua
regia di toni bertorelli

7/18 marzo 2001
teatro di leo
past eve
and adam's
di e con
leo de berardinis

21 marzo
1 aprile 2001
ort - emilia romagna
teatro
esodo
regia di pippo delbono

3/11 aprile 2001
compagnia
meno fortas
biennale di venezia-
settore teatro
otello
di william shakespeare
regia di
eimuntas nekrosius

8 maggio
3 giugno 2001
teatro di roma
edipo re
di sofocle
regia di mario martone

progetti speciali

officine molliconi
via roccagiovine, 263
(liburtina/gra)
2/29 ottobre 2000
progetti per il giubileo
teatro di roma
compagnia teatrale
di giorgio
barberio corsetti
graal
tratto dal perceval
di chrétien de troyes
e dal perceval
di wolfram von
eschembach
testi originali di
edoardo albinati
adattamento di
giorgio
barberio corsetti
e di edoardo albinati
regia di
giorgio
barberio corsetti

india



18 settembre
4 ottobre 2000
teatro di roma
figlie di ismaele
nel vento
e nella tempesta
testo e regia di
assia djebar
musica di
vincente pradal
e jean-raymond gelis
festival d'autunno

7/29 ottobre 2000
compagnia teatrale
i magazzini
emilia romagna teatro
teatro metastasio
stabile della toscana
scene di amleto
di william shakespeare
tre spettacoli di
federico tiezzi

4/19 novembre 2000
teatro garibaldi
di palermo alla kalsa
sik-sik
l'artefice magico
di eduardo de filippo
le nozze
di anton čechov
regia di carlo cecchi
festival d'autunno

24 aprile
13 maggio 2001
societas
raffaello sanzio
buchettino
dall'omonima fiaba
di charles pennault
regia di chiara guidi

4/13 maggio 2001
musica per roma
pollicino
di hans werner henze
orchestra
e coro giovanile
di santa ceccilia
direzione musicale
claire gibault
regia di
daniele abbado

15/27 maggio 2001
teatri uniti
pinocchio
da carlo collodi
regia di andrea renzi

18 maggio
10 giugno 2001
teatro di roma
teatro stabile di firenze
il gabbiano
di anton čechov
regia di valerio binasco

6/24 giugno 2001
qp produzioni
il colonnello
con le ali
di hrisko boytchev
regia di toni bertorelli

13 giugno
1 luglio 2001
teatridithalia
affari di famiglia
di biljana srbjanovich
regia di elio de capitani

26 giugno
8 luglio 2001
crt centro di ricerca
per il teatro di milano
la notte è la madre
del giorno
di lars norén
regia di arturo cirillo

10/22 luglio 2001
teatro di roma
il pozzo dei pazzi
di franco scaldati
regia di daniele cipri
e franco maresco

17/29 luglio 2001
teatro di roma
al suo poeta peppe
er tosto
dedicato a
g. gioachino belli
progetto e regia
simone carella

teatro di roma
www.teatrodioroma.net

abbonamenti

• **7 spettacoli al teatro argentina**
(il corano, i dieci comandamenti, le serve, possesso, past eve and adam's, esodo, otello)
£ 220.500 (compresa la prevendita)
poltrona, palchi platea - I e II ord.

• **0 spettacoli (7 al teatro argentina + 1 al teatro india)**
(il corano, i dieci comandamenti, le serve, possesso, past eve and adam's, esodo, otello + il gabbiano)

£ 252.000 (compresa la prevendita)
poltrona, palchi platea - I e II ord.

• i turni di abbonamento a posto fisso sono 9:
martedì serale, mercoledì serale, giovedì diurno,
venerdì serale o 2° venerdì serale,
sabato serale e 2° sabato serale,
domenica diurna e 2° domenica diurna

• il rinnovo degli abbonamenti si potrà effettuare
dal 6 settembre al 7 ottobre 2000
oltre questa data i posti non acquistati saranno
messi a disposizione
• nuovi abbonamenti: dal 6 settembre

costo biglietti

teatro argentina
platea, I e II ord. £ 50.000
III, IV e V ord. £ 30.000
per lo spettacolo o dido
platea, I e II ord. £ 100.000
III, IV e V ord. £ 60.000

teatro india e officine molliconi
posto unico £ 40.000

(fino ad 1h ora prima dell'inizio dello spettacolo
sul prezzo del biglietto sarà praticata
una maggiorazione del 5% a titolo di prevendita)

informazioni e vendita

biglietteria teatro argentina
l.go di torre argentina, 52
tel. 06.6880.460 1/2

ufficio promozione
l.go di torre argentina, 52
tel. 06.687.5445

www.teatrodioroma.net

Stagione 2000/2001

dal 26 settembre - Musical Italia presenta
Loretta Goggi in

HELLO DOLLY!

Libretto di Michael Stewart, musica e liriche di Jerri Herman, con la partecipazione straordinaria di Paolo Ferrari, scene di Aldo De Lorenzo, costumi di Zaira De Vincentiis, coreografie di Fabrizio Angelini, regia di Saverio Marconi

dal 5 dicembre - Garinei e Giovannini presentano
Enrico Montesano in

...E MENO MALE CHE C'È MARIA!

tratto dal film *Mrs. Doubtfire*, commedia musicale di Iaia Fiastrì, musiche di Gianni Ferrio, coreografie di Gino Landi, scene di Uberto Bertacca, costumi di Silvia Frattolillo, regia di Pietro Garinei

dal 13 febbraio - Sanny presenta
Christian De Sica in

TRIBUTO A GEORGE GERSHWIN, UN AMERICANO A PARIGI

liriche di Ira Gershwin, musiche di George Gershwin, scene di Alessandra Panconi e Leonardo Conte, costumi di Giuseppe Tramontano, regia e coreografie di Franco Miseria

dal 3 aprile - Musical Italia presenta
Alessandro Gassman, Gianmarco Tognazzi e Rossana Casale in

A QUALCUNO PIACE CALDO

basato sull'omonimo film di Billy Wilder e I.A.L. Diamonds, musica di Jule Styne, liriche di Bob Merrill, scene di Aldo De Lorenzo, costumi di Zaira De Vincentiis, coreografie di Antonino Sciortino, regia di Saverio Marconi

e per il terzo anno...

dal 15 maggio - Garinei e Giovannini presentano
Sabrina Ferilli, Valerio Mastrandrea, Maurizio Mattioli e Simona Marchini in

RUGANTINO

scritta da Garinei e Giovannini con Festa Campanile e Franciosa, musiche di Armando Trovajoli, coreografie di Gino Landi, regia di Pietro Garinei

Via di Vigna Murata, 1 - 00143 Roma - tel. 06/5919933-5919867 - fax 06/5925522

STAGIONE TEATRALE 2000/2001

PLEXUS T presenta

MARCO COLUMBRO e MARIA AMELIA MONTI in
STESSA ORA, IL PROSSIMO ANNO
di Bernard Slade, versione italiana di Nino Marino
regia di Patrick Rossi Gastaldi, scene di Alessandro Chiti, costumi di Mariolina Bor

CLAUDIA KOLL e GIANPIERO BIANCHI in
NINOTCHKA

di Gilbert Sauvajon e Melchior Lengyel, versione italiana di Luigi Lunari,
adattamento di Maurizio Costanzo
con Riccardo Peroni
regia di Filippo Crivelli, scene e costumi di Alberto Verso

ANNA PROCLEMER, LAURETTA MASIERO, MINO BELLEI, MARIO MARANZANA
BELLA FIGLIA DELL'AMORE

di Ronald Harwood, traduzione e adattamento di Antonia Brancati
regia di Patrick Rossi Gastaldi, scene di Bruno Buonincontri, costumi di Elena Manni

FABRIZIO FRIZZI, MASCIA MUSY, ENNIO COLTORTI in
LO SBAGLIO DI ESSERE VIVO

di Aldo De Benedetti, adattamento di Tullio Kezich
regia di Ennio Coltorti, scene di Alessandro Chiti, costumi di Annalisa Di Piero

JOHNNY DORELLI in
L'AMICO DI TUTTI

di Bernard Slade, versione italiana di Tullio Kezich e Alessandra Levantesi
con Daniela Poggi, Pier Senarica, Antonella Fabbriani
regia di Piero Maccarinelli, scene di Alessandro Chiti, costumi di Gemma Spina,
musiche di Armando Trovajoli, testi di Giorgio Calabrese

Sono produzioni organizzate da LUCIO ARDENZI

LA CONTEMPORANEA 83

Direzione artistica: Sergio Fantoni
Direzione organizzativa: Fioravante Cozzaglio

Stagione teatrale 2000/2001

OTTAVIA PICCOLO E GIOELE DIX
in

IL LIBERTINO

di Eric-Emmanuel Schmitt
Regia di Sergio Fantoni
Scene di Nicolas Bovey
Costumi di Elena Mannini

(in coprod. con COMPAGNIA DEL TEATRO MODERNO di Claudio Padovani)

PINO MICOL
in

TUTTO PER BENE

di Luigi Pirandello
Regia di Pino Micol
Scene e costumi di Carlo De Marino
Musiche di Stefano Marcucci

OTTAVIA PICCOLO
in

**BUENOS AIRES
NON FINISCE MAI**

di Vito Biolchini e Elio Turno Arthemalle
tratto dal romanzo *Le irregolari* di Massimo Carlotto
Regia di Silvano Piccardi
Musiche originali di Maurizio Camardi



TEATRO GHIONE

Via delle Fornaci 37
Roma
tel. 06/6372294

Stagione 2000/2001

dal 29 settembre al 22 ottobre - Mico Cundari, Cristina Borgogni, Riccardo Polizzi Carbonel
Monica Ferry e la partecipazione di Carlo Sabatini in
L'AVARO di Molière, regia di Ileana Ghione, Compagnia Stabile del Teatro Ghione

dal 3 novembre al 3 dicembre - **LA GUERRA DI TROIA NON SI FARÀ**
di Jean Giraudoux, regia di Ileana Ghione, Compagnia Stabile del Teatro Ghione

dal 5 al 23 dicembre - Carlo Croccolo in
SIGNORI SI NASCE di Castellano-Pipolo, con la partecipazione di Cosimo Cimicri
regia di Carlo Croccolo, Compagnia Ente Autonomo "Antonio De Curtis" - Tartaruga srl

dal 26 dicembre al 21 gennaio - A grandissima richiesta 18° anno di repliche
L'IMPORTANZA DI CHIAMARSI ERNESTO di Oscar Wilde,
regia di Edmo Fenoglio, con Ileana Ghione, Compagnia Stabile del Teatro Ghione

dal 23 gennaio al 4 febbraio - Fabio Poggiali in
LE NOTTE BIANCHE di Fedor Dostoevskij, regia di Rossella Falk, Compagnia Ross
Falk-Associazione Maurizio Poggiali in collaborazione con Festival Teatrale di Borgo Vere.

dal 6 al 25 febbraio - Antonio Salines in
LA SCUOLA DELLE MOGLI di Molière, regia di Adriana Martino,
Associazione L'Albero Teatro Canzone srl

dal 26 al 28 febbraio "Carnevale al Ghione"
LA PRINCIPESSA DELLA CSARDAS di Imre Kalman, Intermedia Produzione AMG Bux

dal 6 marzo al 1 aprile - **QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO**
di Luigi Pirandello, con Ileana Ghione, Compagnia Stabile del Teatro Ghione

dal 3 al 29 aprile - Franco Ricordi e Anna Teresa Rossini in
AMLETO di William Shakespeare, regia di Franco Ricordi, Compagnia Teatro Drammat

ABBONAMENTO A 8 SPETTACOLI

Prenotazioni e vendite presso il botteghino, via delle Fornaci 37 (San Pietro), orario
10.00-13.00/16.00-20.00, tel. 06.6372294 (24 ore), www.ghione.it, e-mail: ghione@prone

ASSOCIAZIONE TEATRO DI DOCUMENTI

Fondata da Luciano Damiani, Luca Ronconi, Giuseppe Sinopoli
Via N. Zabaglia, 42 - 00153 Roma - tel-fax 06/5744034 - 0339/8965090

PREMIO DELLA CRITICA TEATRALE 1987 PREMIO RICCIONE ALDO TRIONFO 1989

TEATRO DEI DOCUMENTI

Concerti Ottobre / Novembre 2000

il MINISTERO DEI BENI CULTURALI PER I BENI E LE ATTIVITA' CULTURALI DIPARTIMENTO DELLA MUSICA
e l'ASSOCIAZIONE AMICI DEL TEATRO DI DOCUMENTI
con il contributo di Luciano Damiani
presentano

Concerti 2000
consulente artistico
Fausto Razzi

25-26-27-28 Ottobre ore 21.00
EMERGENZE di Fausto Razzi

per voci e strumenti (su testi di Anna Maria Giancarli)

voci: Angela Ceruti, Anna Maria Lliiva, Mirella Mazzeranghi, Antonella Cesari, Emanuela
ffai, Elena Masini, Orietta Moffa, strumenti: Maria di Giulio, Anyls Kraja, Elena Marazzi,
Marta Rossi, Arturo Tallini

La struttura del lavoro è stata progettata in funzione del particolare spazio del Teatro di Documenti,
e offre la possibilità di percepire - oltre al suono più vicino - una serie di echi e rimandi da uno
spazio all'altro e quindi di concentrare l'ascolto su diversi livelli sonori, a seconda del punto di ascolto.
I musicisti - che, come gli interpreti, - occuperanno tutti gli spazi del Teatro - avranno la possibi-
lità di rivolgere la loro attenzione alla struttura globale, a quanto viene proposto nello spazio in cui si
trovano, al rimando, delle altre fonti sonore oppure ad una sola di esse.

3-4-5 Novembre ore 21.00
Pianista Oscar Pizzo

Musiche di Cowell, Howhancss, Curran, Sciarrino, Filidei, Razzi

10-11-12 Novembre ore 21.00
Pianista Fabrizio Ottavucci

Musiche di Cage, Stockhausen, Berg, Oppò, Scelsi

17-18-19 Novembre ore 21.00

Pianista Alberto Pomeranz

Musiche di Prokofiev, Busoni, Satie, Sostakovic

Per l'ambasciata di Francia

24-25-26 Novembre ore 21.00

Pianista Jérôme Rigaudias

Musiche di Brahms, Debussy, Satie

14-15-16 Dicembre ore 21.00

ALTERAZIONI di Fausto Razzi

per 2 voci e nastro, canto: Chiarastella Onorati, Rosita Santi

Due discorsi temporalmente sovrapposti e tra loro *conflittuali*: il primo - affidato al canto -
che a voce sola propone testi tratti dal repertorio del melodramma ottocentesco e *frantumati*
dal vagare delle due interpreti nei vari spazi del Teatro. Il secondo affidato ad un nastro.

Per quanto riguarda i quattro concerti pianistici, i primi tre offrono un panorama abbastanza
articolato del linguaggio del '900: nell'ultimo concerto vengono proposte invece in massima
parte musiche di Brahms, un grande innovatore, come ha chiarito Schönberg nel suo saggio
del 1947, *Brahms il progressivo*.

Tutti i concerti avranno inizio alle ore 21.00 e saranno preceduti da una breve presentazione.

piccolo
TEATRO DI MILANO - TEATRO D'EUROPA
2000
Abbonamenti

Club

Con questo abbonamento è possibile assistere a dodici spettacoli
scelta tra quelli in calendario per la stagione 2000/2001.

12 spettacoli L. 300.000

Classic

una formula che propone sei spettacoli a scelta oltre ai due tagliandi
assi per le nuove regie di Luca Ronconi, Lolita e I due gemelli veneziani.

3 spettacoli L. 216.000

ovani/anziani L. 180.000 + CARD

Quartetto

quattro spettacoli a date e posti a libera scelta, da utilizzare da soli
in compagnia sullo stesso spettacolo e nella stessa replica.

4 spettacoli L. 130.000

ovani/anziani L. 100.000 + CARD

biglietteria:

Teatro Strehler I.go Greppi (M2 Lanza), Teatro Grassi via Rovello 2 (M1 Cordusio).
orario ferialo 10/18.45, festivo 10.30/18.30 Convenzioni e riduzioni:

Attore Proposte Culturali e Promozione Pubblico tel. 02.72.333.216

time notizie, informazioni e prenotazioni

www.piccoloteatro.org info@piccoloteatro.org

servizio Cortesia tel. 02.72.333.222

Teatro Franco Parenti
LA STAGIONE 2000-2001
sei tu

MI VOLEVA STREHLER
di Umberto Simonetta e
Maurizio Micheli
con Maurizio Micheli
regia di Luca Sandri

HOTEL DEI DUE MONDI
di Eric-Emmanuel Schmitt
con Sara Bertel,
Ugo Gregorini,
Mylva Marigliano,
Marco Messeri,
Luciana Savignano e
Corrado Tedeschi
regia Andr e Ruth Shammah

**PERICOLOSAMENTE
AMICIZIA**
di Eduardo De Filippo
con Francesco Cordella,
Umberto Bellissimo,
Margherita Di Rauco
regia Andr e Ruth Shammah

**LORETTA STRONG
IL POLLO E LA SUA MAMMA
L'OMOSESSUALE E LA
DIFFICOLTA' DI ESPRIMERSI**
di Copi
progetto di Tonino Conte

**AMLETO AVVISATO
MEZZO SALVATO**
di Giampiero Pizzoli
Renato Sarti
& Filarmónica Clown
regia di Renato Sarti

**LA RESPONSABILITA' CIVILE
DEI BIDELLI DURANTE
LE VACANZE ESTIVE**
di Francesco Fregi
e Eugenio Ghiozzi
con Gene Gnocchi
regia di Daniele Sala

Modena International Music
**THE HARLEM GOSPEL
CHOIR**
(fuori abbonamento)

DELIRIO AMOROSO
su testi di Aida Meris
di e con Licia Maglietta

L'UOMO DAL FIORE IN BOCCA
di Luigi Prandello
con Corrado Tedeschi
regia di Marco Rampoldi

Broadway from Broadway
presenta
OHI! CALCUTTA!

ED IO LE DICO...
scritto e diretto da
Giustino Durano
con Giustino Durano
e Olga Durano

**BEDBOUND
(costretti a letto)**
di Enda Walsh
con Andrea Giordana
e Michela Cescon
regia di Valter Malosti

**GINO DETTO SMITH E
LA PANCHINA SENSIBILE**
scritto e diretto da
Alessandro Benvenuti
con Alessandro Benvenuti
e Andrea Muzzi

IL SILENZIO DELLE PAROLE
di Luca Marchesini
con Enrico Bertorelli,
Gianni Martelli, Grazia Migneco
regia di Lamberto Puggelli

**L'IMPORTANZA DI
CHIAMARSI ERNESTO**
di Oscar Wilde
regia di Mario Missiroli
con Gepy Gioiannes
Lucia Poli e Debora Caprioglio

TUTTA CASA, LETTO, CHIESA
di Dario Fo e Franca Rame
con Lucia Vasini
regia di Vito Molinari

**MINETTI RITRATTO DI
UN ARTISTA DA VECCHIO**
di Thomas Bernhard
con Gianrico Tedeschi
e Mariangela Laszio
regia di Monica Conti

JULES E JIM
Liberamente ispirato al
romanzo di Henri-Pierre Roch
con Luciana Savignano
Marco Perin,
Salvatore Tarascio
coreografia e regia di
Susanna Beltrami

NOTTE DI GRAZIA SCENDI
(Dondonanna Monologo Mica lo)
di Samuel Beckett
traduzione di Patrizia Valduga
con Milena Vukotic
regia di Mario Morini

LA TERZA MOGLIE DI MAYER
di Dacia Maraini
con Eros Pagni e Ivana Monti
regia Andr e Ruth Shammah

LA STAGIONE 2000-2001

sei tu

8 SPETTACOLI L. 150.000

orari biglietteria 10-14 14.30-18.30 festivo 11-12.30 tel. 025457174 - 0255184410

STAGIONE TEATRALE 2000 2001

TEATRO MANZONI

Dal 3 al 29 ottobre

NEI PANNI DI UNA BIONDA
di G. Axelrod - L. Lunari
Regia di GINO ZAMPIERI

ALBA PARIETTI
FRANCO OPPINI
con GERARDO AMATO

Dal 31 ottobre al 26 novembre

BELLA FIGLIA DELL'AMORE (Quartetto)
di R. Harwood - trad. e adatt. A. Brancati
Regia di PATRICK ROSSI GASTALDI

ANNA PROCLEMER
LAURETTA MASIERO
MINO BELLE
MARIO MARAZANA

Dal 28 novembre al 7 gennaio

LO SBAGLIO DI ESSERE VIVO
di A. De Benedetti - adatt. T. Kezich
Regia di ENNIO COLTORTI

FABRIZIO FRIZZI
MASCIA MUSY
ENNIO COLTORTI

Dal 9 gennaio al 4 febbraio

SE DEVI DIRE UNA BUGIA DILLA GROSSA
farsa in due tempi di R. Cooney
versione italiana J. Fiastrì
Regia di PIETRO GARINEI

GIANFRANCO JANNUZZO
PAOLA QUATTRINI
FABIO TESTI
con CESARE GELLI
e la partecipazione di ANNA FALCHI

Dal 6 febbraio al 4 marzo

NINOTCHKA
di G. Sauvajon - M. Lengyel
versione italiana L. Lunari - adatt. M. Costanzo
Regia di FILIPPO CRIVELLI

CLAUDIA KOLL
e GIANPIERO BIANCHI
con RICCARDO PERONI

Dal 6 marzo al 1 aprile

STESSA ORA, IL PROSSIMO ANNO
di B. Slade - versione italiana N. Marino
Regia di PATRICK ROSSI GASTALDI

MARCO COLUMBRO e MARIA AMELIA MONTI

Dal 3 aprile al 6 maggio

POLVERE DI STELLE
commedia con musiche liberamente ispirata
al film di Alberto Sordi
scritta da B. Zapponi e M. Micheli
coreografie T. Ventura
Regia di MARCO MATTOLINI

MAURIZIO MICHELI
BENEDICTA BOCCOLI
con ELIO VELLER

Dall'8 maggio al 3 giugno

UN RAGAZZO DI CAMPAGNA
di P. De Filippo
Regia di LUIGI DE FILIPPO

LUIGI DE FILIPPO

ABBONAMENTI IN VENDITA FINO AL 13 OTTOBRE

IL TEATRO MANZONI S.p.A. Via Manzoni, 42 - Milano - Tel. (02) 763690.1 - Fax (02) 76005471
Internet: www.teatromanzoni.it E-mail: teatromanzoni@athena2000.it

10 Ottobre - 29 Ottobre 2000

ENZO IACCHETTI
RISATE AL 23° PIANO
 di Neil Simon - Regia di Marco Parodi

7 Novembre - 26 Novembre 2000

MARINA MALFATTI - FLAVIO BUCCI
CARO BUGIARDO
 di Jerome Kilry, George Bernard Shaw, Stella Patrick Campbell - Regia di Marco Mattolini

28 Novembre 2000 - 2 Gennaio 2001

GIANFRANCO D'ANGELO - BRIGITTA BOCCOLI
IL PADRE DELLA SPOSA
 di Caroline Francke - Regia di Sergio Japino

9 Gennaio - 28 Gennaio 2001

GIANRICO TEDESCHI-MARIANELLA LASZLO - WALTER MRAMOR
LE ULTIME LUNE
 di Furio Bordon - Regia di Furio Bordon

30 Gennaio - 18 Febbraio 2001

GIANLUCA GUIDI - MARIA LAURA BACCARINI
TAXI A DUE PIAZZE
 di Ray Cooney - Regia di Gigi Proietti

6 Marzo - 25 Marzo 2001

PAOLO FERRARI-PIERO MAZZARELLA - ISA BARZIZZA
CLASSE DI FERRO
 di Aldo Nicolaj - Regia di Francesco Macedonio

17 Aprile - 6 Maggio 2001

MINO BELLEI-ISA BARZIZZA - ARIELLA REGGIO
LA VITA NON E' UN FILM DI DORIS DAY
 di Mino Bellei - Regia di Mino Bellei

8 Maggio - 27 Maggio 2001

PIETRO LONGHI - PATRIZIA PELLEGRINO
QUANDO LA MOGLIE E' IN VACANZA
 di George Axelrod - Regia di Silvio Giordani

Vendita abbonamenti
 dal lunedì al sabato
 10,30-13,00/15,30-19,00
 Tel. Ufficio 02/795469

**Teatro
 San
 Babila**

Emozioni dal vivo

TEATROLITTA
 TEATROSTABILE D'INNOVAZIONE

per informazioni
0286454545
 c.so Magenta 24 Milano

Stagione 2000/01

CANTA' - LEONCE E LENA
SOLEA' AND THE WINDS - IL GIARDINO DEI CILIEGI
CIRANO DI BERGERAC - CASA DI BAMBOLA
KVETCH: SESSO SEGRETI E BUGIE
ASPETTANDO GODOT - PHAEDRA'S LOVE
LE TENTAZIONI DI ERODIADÉ - SHOPPING & FUCKING

per assistere alla nuova stagione del Litla
 non abbonarti... quest'anno c'è

Lunatica



CARCANO



Stagione 2000/2001

Direzione artistica
 Giulio Bosetti

SPETTACOLO D'APERTURA
 (FUORI ABBONAMENTO)

Compagnia del Teatro Carcano

ANTIGONE
 di Sofocle
 Giulio Bosetti Marina Bonfigli
 Elena Ghiurov Attilio Cucari
 Regia di Patrice Kerbrat

IN ABBONAMENTO

ANTIGONE
 di Jean Anouilh
 Gabriele Ferzetti
 Daniela Giovanetti
 Regia di Furio Bordon

**IL GIARDINO
 DEI CILIEGI**
 di Anton Chechov
 Patrizia Milani Carlo Simoni
 Regia di Marco Bernardi

GL'INNAMORATI
 di Carlo Goldoni
 Regia di Massimo Castrì

CAVIALE E LENTICCHIE
 di Scarnicci e Tarabusi
 Giacomo Rizzo
 Regia di Giacomo Rizzo

VITA DI GALILEO

di Bertolt Brecht
 Mariano Rigillo
 Regia di Gigi Dall'Aglio

**FILUMENA
 MARTURANO**
 di Eduardo De Filippo
 Isa Danieli Antonio Casagrande
 Regia di Cristina Pezzoli

ADORABILE JULIA
 di Marc-Gilbert Sauvageon
 Versione italiana di T. Kezich
 e A. Levantesi
 Marina Malfatti Flavio Bucci
 Regia di Marco Mattolini

**SAN GIOVANNI
 DECOLLATO**
 di Nino Martoglio
 Tuccio Musumeci
 Regia di Pietro Carriglio

**SIOR TODERO
 BRONTOLON**
 di Carlo Goldoni
 Eros Pagni Ivana Monti
 Corrado Tedeschi
 Regia di André Ruth Shammah

RUMORS

di Neil Simon
 Compagnia Attori & Tecnici
 Regia di Attilio Corsini

FUORI ABBONAMENTO
 Compagnia del Teatro Carcano
 Teatro Biondo Stabile di Palermo

**IL BERRETTO
 A SONAGLI**
 di Luigi Pirandello
 Giulio Bosetti Elena Ghiurov
 Attilio Cucari
 e la partecipazione di
 Marina Bonfigli
 Regia di Giulio Bosetti

IL PICCOLO PRINCIPE
 di Antoine de Saint-Exupéry
 Regia di Italo Dall'Orto

Compagnia di Operette
 Corrado Abbati
LA VEDOVA ALLEGRA
 di Franz Lehár

Balletto di Milano
TRAVIATA
 Coreografia di Serge Manguette
 Musica di Giuseppe Verdi

Abbonamento 10 spettacoli in poltronissima L. 380.000
 Abbonamento 10 spettacoli in balconata L. 260.000
 Abbonamento 6 spettacoli a scelta in poltronissima L. 264.000
 Abbonamento giovani 9 spettacoli in poltronissima L. 198.000
 Abbonamento giovani 9 spettacoli in balconata L. 153.000
 Abbonamento giovani a 14 spettacoli in balconata L. 210.000

Vendita abbonamenti
 da lunedì a sabato ore 11-18.30
 domenica ore 13-18.30

0255181377
0255181362

Per scuole e gruppi:
025466367
0255187234

www.teatrocarcano.com
 info@teatrocarcano.com

BANCA DI ROMA
 La tua amica banca.

**FACCIAMO
SEMPRE
COSE DIVERSE
PER RIMANERE
GLI STESSI** Eugenio Barba



foto Gianni Berengo Gardin/Contrasto

STAGIONE 2000.2001

PRODUZIONI TEATRIDITHALIA

Ferdinando Bruni Cristina Crippa
Elio De Capitani Ida Marinelli

ORESTEA - Eumenidi

Eschilo secondo Pier Paolo Pasolini
musiche di Giovanni Marini e Renato Rinaldi
regia di Elio De Capitani

Ferdinando Bruni Ida Marinelli

BAGAGLIO A MANO

di Mark Ravenhill regia di Ferdinando Bruni

Corinna Agostori Anna Coppola
Cristina Crippa Elena Russo

GIOCHI DI FAMIGLIA

di Biljana Sribanovic regia di Elio De Capitani

Ferdinando Bruni Ida Marinelli

EDOARDO II

di Christopher Marlowe
regia di Ferdinando Bruni e Elio De Capitani

Andrea Facciocchi/Estimando

FACCIA DI CUOIO

(Leatherface)
di Helmut Krausser regia di Michela Blasi

Cristina Crippa Luca Toracca Dario Cipani

BAMBOLE

di Pia Fontana regia di Roberto Valerio

Roberto Valerio Martina D'Amico

WOYZECK E IL FUTURO DEL

MALE

di Rocco D'Onghia regia di Roberto Valerio

Ferdinando Bruni Ida Marinelli

ALCESTI

di Euripide uno studio di Agnese Grieco

OSPITALITÀ

Teatro delle Albe

L'ISOLA DI ALCINA

di Nevio Spadoni regia di Marco Martinelli

Teatro Stabile del Veneto - Carlo Goldoni

LA STORIA DI CYRANO

di Edmond Rostand regia di Gabriele Vocci

Quelli di Grock

LA CLE' DU CHAPITEAU

di Valerio Cavalli, Claudio Bocconi,
Claudia Intropido e Alessandra Setteni

regia di Claudia Intropido

Paolo Poli

ALDINO MI CALI

UN FILINO?

di Aldo Palazzeschi regia di Paolo Poli

Coop. Il Teatro / Galleria Toledo

TATUAGGI

di Enrico Fiore da Jean Genet
regia di Laura Angiulli

Casa degli allieri - Teatro Stabile dell'Umbria -
Trickster Teatro - Rai Due

FRANCESCO

A TESTA IN GIÙ

di Marco Baliani e Felice Cappa
regia di Maria Maglietta

Teatri Uniti

PINOCCHIO

di Carlo Collodi regia di Andrea Renzi

I fratelli

IL TEMPO AL

DI LA' DEL MARE

di Annalisa Bianco regia di Marcello Bartoli

ATIR

ROMEO E GIULIETTA

di William Shakespeare regia di Serena Sinigaglia

WHERE IS THE

WONDERFUL LIFE?

di Renato Ciarovino regia di Serena Sinigaglia

I Magazzini

L'APPARENZA INGANNA

di Thomas Bernhard regia di Federico Tiezzi

Rassegna

SCENA PRIMA 2001

MILANO LTRE

XIV Festival di musica, teatro, danza e altre

SOCIETAS RAFFAELLO

SANZIO Genesi

TEATRO APERTO La santa

TEATRIDITHALIA Orestea - Eumenidi

LUCA MOSCA/COMPAGNIA

KOREJA K. Trilogia della solitudine

TERO SAARINEN A man in a room

TEATRO DELLE ALBE L'isola di Alcina

BITEF TEATAR/STEIRISCHER

HERBST Pod (La caduta)

TEATRO MALANDRO Nozes de song

• Abbonamento 7 spettacoli a scelta

LA COPPIA L. 180.000 (L. 12.850 a spettacolo

anziché L. 32.000)

• CARTA TEATRIDITHALIA: 9 ingressi "come vuoi

quando vuoi con chi vuoi" L. 135.000.

informazioni: tel. 02.58315896

www.elfo.org e-mail: info@elfo.org

TICKETLINE tel. 02.29536577

TEATRIDITHALIA
ELFO PORTAROMANA ASSOCIATI



CRT Centro di Ricerca per il Teatro

Stagione 2000 2001

**Abbonamento
10X100
10 spettacoli
a scelta
a 100.000 lire**

CRT Teatro dell'Arte

viale Alemagna 6, Milano

info. 0289011644

CRT Salone

via Ulisse Dini 7, Milano

info. 0289512220

teatrocrt@iol.it

www.teatrocrt.org



COMUNE DI MILANO
Teatro Cultura e Poesia
TEATRO CONVENZIONATO

Carlo Cecchi
Sik Sik, l'artefice magico
Le nozze

Teatro Valdoca
Chioma

Teatro De Los Andes
La Iliada

Motus
Visio Gloriosa
Orpheus Glance

Antonio Rezza
Io
Pitecus

Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa
A tutto Tondo

Teatroincontro
Quesalid

L'Impasto
L'Agenda di Seattle
Trionfo anonimo

Arturo Cirillo
La notte è madre del giorno

Rosso Tiziano
Variazioni Majorana
Gli apprendisti stregoni
L'America contro J. R. Oppenheimer

Deja Doone
Aria spinta

Raffaella Giordano
Quore

Giorgio Rossi
Piume

Teatrino Clandestino
L'Idealista magico

Tito Piscitelli
Libertà a Brema

Danio Manfredini
Tre studi per una crocifissione
Il miracolo della rosa
Al presente

Short Format
La giovane coreografia
europea e lombarda

Libera Mente
Io non mi ricordo niente
Storia spettacolare di Guyelmo El
Pesado che voleva rovesciare il mondo
I bambini della città K

Pippo Delbono
Guerra

Quelli di Grock
Caos

Aia Taumastica
Il silenzio del corpo
Donne al sepolcro

Fanny e Alexander
Romeo e Giulietta - Et Ultra

10X100

TEATRO FILODRAMMATICI

Milano - via Filodrammatici, 1 (piazza della Scala) - tel. 369.36.59

XXXI STAGIONE

2000/2001

- dal 3 ottobre **ARENA OLIMPIA**
LA MUSICA DEI CIECHI di Raffaele Viviani
MIRABILIA CIRCUS di Enzo Moscato
regia di Enzo Moscato
- dal 20 ottobre **UNA SERATA CON FRANCA VALERI**
di e con Franca Valeri
Marco Balbi
- dal 15 novembre **I MILANESI**
regia di Claudio Beccari
- dal 1° dicembre **FILIPPO**
di Vittorio Alfieri
regia di Claudio Beccari

- dal 12 dicembre **IL DESERTO DEI TARTARI**
regia di Guido De Monticelli

- dal 6 febbraio **UN CASO CLINICO**
regia di Claudio Beccari

- dal 22 marzo **SBOOM!**
regia di Cristina Pezzoli

- dal 18 aprile **LA DEPOSIZIONE**
di Emilio Tadini

no in vendita abbonamenti
Carta Filo a partire da L. 60.000

novembre - febbraio
I RACCONTI
regia di Corrado Accorinti

marzo
TRE MONOLOGHI
SOLA IN CASA
L'OROLOGIO
SPOGLIARELLO
con Adriana De Galini

SUGGERISIONI
Cantiere teatrale **TEATRO IN GUERRA**

dal 4 maggio
TRILOGIA DI BELGRADO
di Biljana Sribianovic

dal 18 maggio
L'ISTRUTTORIA
di Peter Weiss

TEATRO
VERDI

COMUNE DI MILANO
Cultura e Musica
MILANO CULTURA

STAGIONE 2000.2001

TEATRO LA RIBALTA
FRATELLI
CASA DEGLI ALFIERI
LA POLLERA

AIA TAUMASTICA
TITO ANDRONICO

FIGLI D'ARTE CUTICCHIO
L'URLO DEL MOSTRO

INFANZIAFEROCE COMPAGNIA TEATRALE
SERVO VOSTRO

collaborazione Teatro Verdi - CRT Centro di Ricerca per il Teatro
ROSSOTIZIANO

VARIAZIONI MAJORANA

GLI APPRENDISTI STREGONI

L'AMERICA contro JULIUS ROBERT OPPENHEIMER

TEATRINO CLANDESTINO

L'IDEALISTA MAGICO

INFANZIAFEROCE COMPAGNIA TEATRALE
CREDITO AL CUORE

TEATRO DEL BURATTO - ISOLE NELLA CORRENTE
LA REGOLA D'ORO

TEATRO DEL BURATTO - ISOLE NELLA CORRENTE
TOREADORES

TEATRO DI DIONISO
DRIVE - come ho imparato a guidare

TEATRO DEL BURATTO - ISOLE NELLA CORRENTE
LINE

TEATRO DEL BURATTO
FLY BUTTERFLY

Teatro Verdi via Pastrengo, 16 Milano - Info: 02 27 00 24 76

WWW.TEATROLIBERO.IT

TEATRO Libero

via Savona 10, Milano
Tel. 02 8323126 - e-mail: info@teatripossibili.it

stagione
2000-2001

dal 3 al 15 Ottobre
L'IDIOTA
di Fjodor Dostoevskij
regia di Corrado Accorinti

dal 18 Ottobre al 6 Novembre
LE ULTIME ORE DI A. I.
di Tommaso Grossi
con Alessandro Frazzetta

dal 8 al 13 Novembre
GOMEZ
di e con Paolo Pierobon e Gino Baraldi

dal 15 al 20 Novembre
**AVVENTURA DI UN
VECCHIO DONGIOVANNI**
regia di Luca Spadari
con Carlo Lazzarini

dal 24 Novembre al 29 Dicembre
TELENY
di Oscar Wilde
regia di Gianni Nardoni

dal 9 al 21 Gennaio
DUE FRATELLI
di Tancrède Paravandino
regia di Filippo Dini

dal 23 Gennaio al 5 Febbraio
MUSE ORFANE
di Michel Marc Bouchard
regia di Riccardo Pradella

Al Teatro Litta - Fuori abbonamento
dal 23 Gennaio al 4 Febbraio
**CIRANO
DI BERGERAC**
Edmond Rostand
regia di Corrado d'Elia

CENTRO
di FORMAZIONE
di SPETTACOLO

Con tre sale studio, più di 200 allievi, i corsi di formazione per attori, registi, drammaturghi e organizzatori teatrali, un'agenzia interna di collocamento nel settore spettacolo, una biblioteca teatrale e una videoteca a disposizione gratuita per gli allievi, il Centro di Formazione si colloca tra le più importanti realtà private del settore in Italia. I corsi sono articolati in tre anni: dopo il primo anno (dedicato alla scoperta del proprio potenziale creativo e all'insegnamento delle materie di base) e il secondo anno (che approfondisce la preparazione attraverso esperienze più articolate), l'allievo ha la possibilità, superando una selezione, di scegliere tra due indirizzi: il **professionale** (garecchie ore di lavoro, laboratori intensivi di formazione) e l'**ordinario** (per chi vuol proseguire una piacevole esperienza formativa e ricreativa). Al termine del ciclo professionale, l'allievo entra a far parte della Compagnia Teatri Possibili Esperimenti, laboratorio permanente che costituisce un vero e proprio anello di congiunzione tra la Scuola, la Compagnia Teatri Possibili e il Teatro Libero. Sono inoltre previsti corsi specifici per bambini e ragazzi.

teatri **POSSIBILI**

Vera e propria agenzia di spettacolo, si occupa di fornire strumenti e sostegno organizzativo ad artisti o gruppi teatrali e musicali. Gestisce e promuove l'evento spettacolo fornendo ufficio stampa, promozione, circolazione, organizzazione, previdenza, noleggio e assistenza servizio audio-illuminotecnico, gestione rapporti con CRAL e biblioteche, supporto grafico di ideazione marchi, loghi e locandine, pratiche di affiliazione, richiesta licenze, rapporti con SIAE e ENPALS.

web
Teatri Possibili Servizi è in grado di creare per te un sito personalizzato adattandolo alle tue esigenze. Avrai a disposizione la registrazione del dominio, l'hosting della tua pagina, la progettazione grafica e HTML, la gestione, la manutenzione e l'aggiornamento con formule flessibili e vantaggiose.

teatro arsenale

Via C. Correnti 11, 20123 Milano

stagione 2000/01

Stendhal - ARRIGO BEYLE, MILANESE

Gaston Salvatore - IL PASSAGGIO DELL'ANGELO

Gabriele D'Annunzio - IL MARTIRIO DI SAN SEBASTIANO

August Strindberg - DANZA MACABRA

Angelo Lamberti - BOXANDO BOXANDO

Caryl Churchill - UNA BOCCA PIENA D'UCCELLI
BLUE HEART-CUORE BLU

Anna Maria Ortese - MI PARVE DI SENTIR CANTARE

TEATRO E SPORT: SERATA D'ONORE

Riccardo Mini - IL PLAGIO

William S. Burroughs - MR BORROUGHS MR BLADERUNNER

Eleonora Duse - NON SENTIRE IL MALE

Daniil Charms - CASI

Novità: con la *Cartarsenale* biglietto scontato a £ 15.000

Prenotazioni e informazioni dal lunedì al venerdì ore 15-19, tel. 02.8321999-8375896,

www.teatroarsenale.org, e-mail: teatro@teatroarsenale.org.

Sono aperte le iscrizioni alla Scuola di Teatro Arsenale biennale attiva dal 1978.



TEATRO DE GLI INCAMMINATI

PRODUZIONI STAGIONE TEATRALE 2000-2001

EDIPO RE

di Sofocle - regia di Lamberto Puggelli

con Franco Branciaroli, Paola Mannoni, Umberto Ceriani

Antonio Fattorini, Alarico Salaroli

in coproduzione con il Teatro Olimpico di Vicenza - 53° Ciclo di Spettacoli Classici

GESU'

Di Karl Th. Dreyer - adattamento teatrale e regia di Franco Branciaroli
con Franco Branciaroli, Umberto Ceriani, Gianluca Gobbi, Riccardo Mantani Renzi

II MALATO IMMAGINARIO

di Molière - regia di Lamberto Puggelli

con Franco Branciaroli, Susanna Marcomeni, Mimmo Craig, Anna Saia, Alarico

Salaroli, Luca Sandri, Antonio Zanoletti, Gianluca Gobbi, Teresa Vanalesti

SIOR TODERO BRONTOLON

di Carlo Goldoni - regia di Andreè Ruth Shammah

con Eros Pagni, Ivana Monti, Corrado Tedeschi

in coproduzione con il Teatro Franco Parenti di Milano

Teatro de Gli Incamminati - Via U. Foscolo, 4 - 20121 Milano - Tel. 02/875365

TEATRO ARIBERTO

IV STAGIONE TEATRALE 2000-2001

PROGETTO EBE: ALIEN MISSION

In teatro per la prima volta storie X-file,
Ufo e fantascienza con proiezioni su
grande video a cura di Marcello
Pecchioli. Sei storie mystery teatrali abbina-
te a dodici importanti film - 12-29 ottobre

HISTOIRE DU SOLDAT

di Igor Strawinsky, direttore d'orchestra
Aldo Salvagno - 3-5 novembre

DIECI PICCOLI INDIANI

di Agatha Christie, regia di Danilo
Ghezzi, Gruppo Rare Tracce, con
Riccardo Mazzarella - 9-26 novembre

L'OCA DEL CAIRO di W.A. Mozart

LA CANTATA DEL CAFFÈ di J.S. Bach
direttore d'orchestra Roberto Negri
30 novembre-3 dicembre

IO UN'IDEA L'AVREI

Nuovo cabaret comico in due tempi di e
con Roberto Brivio, con Grazia Maria
Raimondi e Roberto Negri - 7-17 dicembre

QUESTA CARROZZA NON PARTE

di Guido Guerrasio, regia di Marco
Martinis - 11-28 gennaio

ABELARDO ED ELOISA

scritto e sceneggiato da Ciro Alberico Testi,
prima mondiale - 1-25 febbraio

GIULIETTA E ROMEO

di W. Shakespeare, regia di Luisa Borsieri,
Compagnia Arteatro - 1-25 marzo, mattine e
pomeriggi per le scuole

LA PASSIONE DI SAN LORENZO

di David Maria Turoldo
E VENNE L'INFERNO a cura di Maria Brivio
5-15 aprile

IL TARTUFO

di Molière, regia di Francesco Martinelli,
Compagnia delle Molliche - 19-22 aprile

CAVALLERIA RUSTICANA

versione in prosa dell'opera di Mascagni,
regia di Francesco Martinelli, Compagnia
delle Molliche - 26-29 aprile

LA MUMMIA

adattamento, riduzione e regia di Marco
Martinis - 3-27 maggio



Progetto Shakespeare Pene d'amore in Shakespeare

STAGIONE TEATRALE 2000/2001

dal 9 al 20 gennaio 2001

FONTANATEATRO/ELSINOR
ROMEO E GIULIETTA
di William Shakespeare
regia di Antonio Latella

dal 14 al 24 febbraio 2001

TEATRO DELL'ARCA/ELSINOR
**SOGNO DI UNA NOTTE
DI MEZZA ESTATE**
di William Shakespeare
regia di Franco Palmieri

17-18 marzo 2001

LA DAMA BIANCA
LA CORONA SOGNATA
dal Macbeth di William Shakespeare
regia di Marco Manichini

dal 3 al 28 aprile 2001

FONTANATEATRO/ELSINOR
AMLETO
di William Shakespeare
regia di Antonio Latella

Informazioni e prenotazioni:

Teatro Sala Fontana

Via Boltraffio, 21 20159 Milano

Tel. 02 69 01 57 33

dalle ore 10 alle ore 18

Botteghino Tel. 02 688 63 14

Campagna abbonamenti

dal 9 ottobre 2000



elsinor

Invito a Teatro



COMUNE DI MILANO
Cultura e Musica
TEATRO CONVENZIONALE



Stagione 2000/2001

PROSA

Cochi & Renato in NONOSTANTELASTAGIONE

Elena Sofia Ricci in COME TU MI VUOI di L. Pirandello
 André De La Roche, Arianna, Tony Dallara in IL MAGO DI OZ
 Claudio Bisio in MONSIEUR MALAUSSENE di Daniel Pennac
 Marco Columbro e Maria Amalia Monti in
 STESSA ORA, IL PROSSIMO ANNO di Bernard Slade
 Claudia Koll e Giampiero Bianchi in NINOTCHKA di Sauvjon Lengyel
 Eros Pagni e Ivana Monti e Corrado Tedeschi
 SIOR TODERO BRONTOLON di Carlo Goldoni
 Valeria Valeri in FELICITA COLOMBO di Giuseppe Adami

VARIETY

Cochi & Renato in NONOSTANTELASTAGIONE

Daniele Luttazzi in BARRACUDA
 Paolo Rossi in ROMEO & JULIET
 SERIATA DI DELIRIO ORGANIZZATO da William Shakespeare
 Claudio Bisio in MONSIEUR MALAUSSENE di Daniel Pennac
 Raul Cremona in SIM SALA... MIN

DANZA

Aterballetto/FURIA CORPORIS/SONGS/CANZONI
 Compagnia Corte Sconta /DIMMI CHE SONO BELLA
 Balletto di Milano /TRAVIATA
 Balletto di Toscana/LA POTENZA E LA GRAZIA

MUSICA

Stagione Concertistica in collaborazione con
 l'ORCHESTRA I POMERIGGI MUSICALI

OPERETTA

Compagnia Italiana Operette in CIN CI LA
 Corrado Abbati in LA VEDOVA ALLEGRA e MADAMA DI TEBE

SPETTACOLI

I LEGNANESI

FUORI ABBONAMENTO ROCKY HORROR SHOW

Teatro "G. Pasta"
 Via I maggio snc
 21047 Saronno (VA)

Per informazioni:
 tel: 02/96701990

dal lunedì al venerdì dalle 14.30 alle 17.30

PALCHETTOSTAGE

international theatre productions
 di cetti fava

presenta

STAGIONE TEATRALE 2000/2001

Teatro Italiano:

La Bisbetica Domata di W. Shakespeare
 adattamento e regia di Andrea Taddei

Il Berretto a Sonagli di L. Pirandello
 regia di Andrea Taddei

Teatro Inglese:

The Mousetrap di A. Christie
 regia di Matthew Dunster

Fab Four... more than Twist & Shout!
 regia di Fraser Grant

Alice in Wonderland di L. Carroll
 regia di Francis Watson

A Midsummer Night's Dream di W. Shakespeare
 regia di Fraser Grant

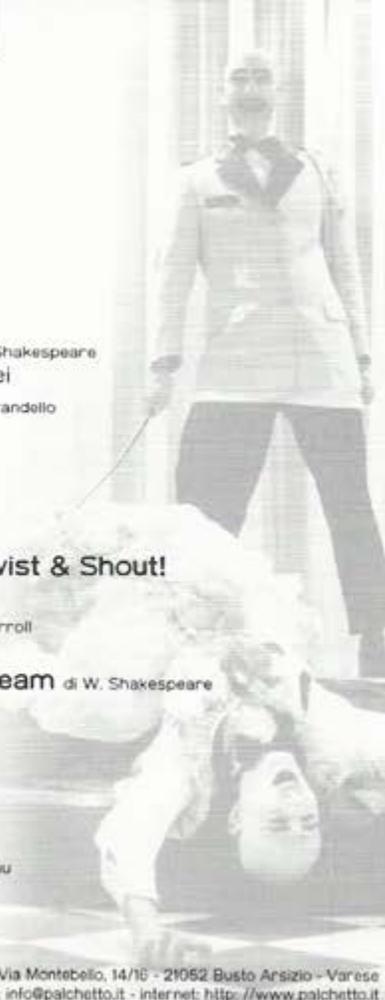
Teatro Francese:

Les Misérables di V. Hugo
 regia di Patrick Blandin

À propos de Zazie
 ispirato a Zazie dans le Métro di R. Queneau
 regia di Christine Hooper

PER PRENOTAZIONI E INFORMAZIONI:

IL PALCHETTO STAGE S.n.c. di Fava C. & C. - Via Montebello, 14/16 - 21062 Busto Arsizio - Varese
 Tel. 0331 677300 - Fax 0331 677228 - e-mail: info@palchettout - internet: http://www.palchettout.it



PROSA ALTRI PERCORSI



dal 13 al 22 ottobre 2000
BELLA FIGLIA DELL'AMORE
 Quartetto

Altri Percorsi
 13 e 14 novembre 2000
PRECISE PAROLE

27 e 28 novembre 2000
**YOSSI RAKOVER
 SI RIVOLGE A DIO**

dal 29 dicembre 2000
 al 7 gennaio 2001
**SETTE SPOSE
 PER SETTE FRATELLI**

dal 12 al 21 gennaio 2001
DOPO LA PROVA

Altri Percorsi
 Teatro di Colognola
 22 e 23 gennaio 2001
IL GUARDIANO

dal 26 gennaio
 al 4 febbraio 2001
AMADEUS

dal 9 al 14 febbraio 2001
 e dal 7 all'11 aprile 2001
RE LEAR



Dal 19 al 21 febbraio 2001
 Fuori Abbonamento
**ARLECHINO: FAME, FAME,
 FAME**

Altri Percorsi
 Teatro di Colognola
 21 e 22 febbraio 2001
BELLA E LA BESTIA

dal 23 febbraio
 al 4 marzo 2001
L'ARTE DELLA COMMEDIA

Altri Percorsi
 Teatro di Colognola
 6 e 7 marzo 2001
4 BOMBE IN TASCA

dal 9 al 18 marzo 2001
MADAME BOVARY

dal 23 marzo
 all'1 aprile 2001
IL MALATO IMMAGINARIO

dal 20 al 29 aprile 2001
MACBETH

dal 4 al 13 maggio 2001
ENRICO IV

TEATRO STABILE DI BRESCIA CENTRO TEATRALE BRESCIANO

direttore
 CESARE LIEVI

25122 Brescia Contrada delle Bassiche, 32
 Tel. +39 - 030 2928620 • Fax +39 - 030 293181

STAGIONE
2000/2001

LA SPOSA PERSIANA

di Carlo Goldoni
 regia di Andrea Taddei

SPETTRI

di Henrik Ibsen
 regia di Cesare Lievi

LE STREGHE SON TORNATE

Variazione rock su "La tana"
 di Alberto Bassetti
 regia di Tatiana Olcar

IL PRINCIPE COSTANTE

di Pedro Calderón de la Barca
 traduzione di Enrica Cancellieri
 regia di Cesare Lievi

Teatro Donizetti - Piazza Cavour 15 - 24121 Bergamo -
<http://teatro.gaetano-donizetti.com> - E-mail: teatro@gaetano-donizetti.com
 Tel. Ufficio: 035 41 60 611 Fax 035 234110 - Tel. Biglietteria 035 41 60 602/603



**TEATRO
STABILE
TORINO**



Direzione: Massimo Castri

Stagione 2000/2001

LE PRODUZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO

Teatro Astra, dal 20 marzo al 29 aprile 2001

IFIGENIA

di Euripide - regia di Massimo Castri
con Stefania Felicioli, Mauro Malinverno, Milutin Dapcevic
Coproduzione Teatro Stabile Torino - Teatro Metastasio Stabile della Toscana

Teatro Carignano, dal 9 febbraio al 4 marzo 2001 - Prima nazionale

VISITA DELL'UOMO GRIGIO

di Dario Buzzolan - regia di Mauro Avogadro
con la Compagnia Stabile dei Giovani del TST
Teatro Stabile Torino

Teatro Juvvra, dal 21 novembre al 10 dicembre 2000 - Prima nazionale

FAÇADE uno & due

(intrattenimento per voce recitante e sei esecutori)
testi di Edith Sitwell - musica di William Walton
interpretato e diretto da Michele Di Mauro
Coproduzione Teatro Stabile Torino - Teatro Giacosa di Ivrea

Teatro Carignano, dal 13 al 18 marzo 2001

NOVECENTO

di Alessandro Baricco - regia di Gabriele Vacis
con Eugenio Allegri
Teatro Stabile Torino

Cavallerizza, dal 16 settembre al 15 ottobre 2000 - Fuori abbonamento

FENICIE

dalla tragedia di Euripide
regia di Gabriele Vacis
Coproduzione Teatro Stabile Torino - Laboratorio Teatro Settimo

Teatro Gobetti, dal 18 aprile al 27 maggio 2001

LA RAGIONE DEGLI ALTRI

di Luigi Pirandello - regia di Massimo Castri
con Annamaria Guarnieri, Paola Mannoni, Luciano Virgilio
Coproduzione Teatro Stabile Torino - Teatro Stabile dell'Umbria

Teatro Carignano dal 15 al 31 maggio 2001 - Prima nazionale

L'IMPRESARIO DELLE SMIRNE

di Carlo Goldoni - regia di Giancarlo Cobelli
con la Compagnia Stabile dei Giovani del TST
Teatro Stabile Torino

Teatro Carignano, dal 16 al 21 gennaio 2001

ADRIANO Olivetti

di Laura Curino e Gabriele Vacis - regia di Gabriele Vacis
con Laura Curino, Mariella Fabbri, Lucilla Giagnoni
Teatro Stabile Torino

Teatro Juvvra, dal 23 al 27 maggio 2001

EDIPO

di Sofocle - regia di Antonio Pizzicato
con Edoardo Ribatto, Riccardo Tordini, Giuliana Musso, Diana Höbel
Teatro Stabile Torino

Teatro Araldo, maggio 2001 - Fuori abbonamento

THÉATRON

di Omero, Eschilo, Euripide, Ovidio
regia di Nino D'Introna, Graziano Melano, Vanni Zinola
con la consulenza di Caterina Barone
Coproduzione Teatro Stabile Torino - Teatro dell'Angolo

INFO: Biglietteria TST via Roma, 49 Torino tel. 011 517 6246 numero verde 800 235 333 **Informazioni 24 ore su 24** tel. 011 516 9490

e-mail: info@teatrostabiletorino.it <http://www.teatrostabiletorino.it>

prossimamente 

APRE

il Teatro

GIOIELLO

anche Cinema

LookTaste

Fusion Cafe'



web: www.teatrogioiello.it
e-mail: teatrogioiello@tin.it

IL TEATRO DELL'ARCHIVOLTO AL GUSTAVO MODENA

Teatro Stabile d'Innovazione

LE PRODUZIONI DELLA STAGIONE 2000/2001

UORI PAZZI (novità)

Francesco Tullio Altan
in Gioele Dix, Bustric, Giorgio Scaramuzzone, Gabriella Picciau, Elsaossi, Simona Guarino, Daniela Biava, Sderico Vanni, Massimiliano Caretta, Elena ragonetti - regia e drammaturgia di Giorgio Gallione, scene e costumi di Guido orato, musica di Andrea Cecon

INOCCHIA (ripresa)

Stefano Benni
in Angela Finocchiaro, Bruno Stori, abriella Picciau, Giorgio Scaramuzzone - gia di Giorgio Gallione, scene di Guido orato, costumi di Val Eri, musiche di iolo Silvestri, luci di Maurizio Viani

IATILDA E GLI ADULTI CATTIVI

Roald Dahl (novità)
in Riccardo Bellandi, Elena Dragonetti, catrice Schiros - adattamento e regia di iorgio Scaramuzzone, scene e costumi di rena Giordano, musiche di Paolo Silvestri

A BUONA NOVELLA (novità)

Fabrizio De André
in Claudio Bisio, Lina Sastri, Leda attisti, Andrea Cecon e le Voci Atroci - gia e drammaturgia di Giorgio Gallione, aborazione musicale di Carlo Boccadoro, rsemble musicale Sentieri Selvaggi, scene costumi di Guido Fiorato, ligh designer epi Morgia - spettacolo allestito con la colla-orazione della Fondazione Teatro Carlo Felice

MONSIEUR MALAUSSENE (ripresa)

di Daniel Pennac
con Claudio Bisio - regia di Giorgio Gallione, scene e costumi di Guido Fiorato, musiche di Paolo Ferrari, al pianoforte: Luca Lamari

IL RAZZISMO SPIEGATO A LUCIA (ripresa)

con Federico Vanni - regia e drammaturgia di Giorgio Scaramuzzone

TANGO D'AMORE E COLTELLI

un concerto tra Borges e Piazzolla (ripresa)
con Alessandro Haber e la Banda del Barrio - regia di Giorgio Gallione, luci di Jean Claude Asquié - spettacolo prodotto in collaborazione con Cassiopea Productions

IL BOSCO RISUONANTE

opera per bambini (novità)
con Giorgio Scaramuzzone, Eleonora Marletta, Dario Bonuccelli, Francesca Stagnaro, Benilde Tubino - regia di Giorgio Scaramuzzone, scene di Serena Giordano, musica di Gian Enrico Cortese, libretto di Simonetta Boccioni, direzione musicale di Gino Tanasini

Teatro Gustavo Modena - Piazza Modena, 3
16149 GENOVA info: 010/6592220
www.archivolto.it

PERCORSI TEATRALI 2000/2001

tre tragedie del guardare: progetto Baccanti

BACCANTI

da Euripide, traduzione di Giorgio Ierand
impianto scenico e regia Tonino Conte

LABIRINTO SONORO ricerca testi Giorgio Ierand
realizzato da Emanuele Luzzati, Paolo Valli

LEGGERE E RILEGGERE
testi di Sofocle, Euripide, Eschilo, regia Nicholas Brandon

IL BOSCO SACRO
installazione scenografica di Giorgio Panni



il giovane teatro italiano

FOTOFINISC

di Marco Giorcelli e Aldo Ottobriano

PARTITELLA

di Giuseppe Manfredi, regia Sergio Maifredi

natale e capodanno

ESOPO OPERA ROCK

Libretto Stefano Curina da Esopo, regia Sergio Maifredi



i grandi libri in piazza

LA GERUSALEMME LIBERATA

di Torquato Tasso, regia Tonino Conte
scene Emanuele Luzzati

tre studi sul 990: i Polacchi

OPERETTA

di Witold Gombrowicz, regia Amedeo Romeo

CARTOTECA

di Tadeusz Rózewicz, regia Sabina Villa

SERENATA

di Sławomir Mrożek, regia Massimiliano Civico

i miti e gli eroi

TESEO E IL MINOTAURO

regia Tonino Conte

Piazza Renato Negri 4, 16123 Genova

Tel 010 2470793 - 2487011 www.teatrodellatosse.it

TEATRO SCIENTIFICO

Via T. Da Vico, 9 - 37123 Verona

Tel/fax uff.: 045/8031321

E-mail: teatroscientifico@libero.it

Stagione 2000-2001

ADDIO AMORE (BEATRICE CENCI)

di Franco Cuomo
con Isabella Caserta
e con Roberto Agostini, Roberto Bani, Luigi Distinto,
Annachiara Mantovani, Marco Sabatino, Roberto Vandelli
regia di Walter Manfrè
musiche originali di Ottavio Sbragia
scene e costumi di Romeo Liccardo
nuova produzione

DELITTO PERFETTO

da Hitchcock
con Isabella Caserta e Roberto Vandelli
regia di Roberto Vandelli
musiche originali eseguite dal vivo da Oscar Vallisari e il suo trio
nuova produzione

IL VOLTO VELATO

di Marica Boggio
con Isabella Caserta
regia di Walter Manfrè
musiche originali di Roberto Frattini
ripresa

ALTRE STORIE

di Ezio Maria Caserta
messinscena di Jana Balkan
ripresa



teatro stabile di bolzano

Piazza Verdi 40
39100 Bolzano
Tel. 0471 / 301566
Fax 0471 / 327525
www.teatro-bolzano.it

1950 - 2000

IL GIARDINO DEI CILIEGI

di Anton Cechov
traduzione Fausto Malcovati

regia Marco Bernardi
scene Gisbert Jaekel
costumi Roberto Banci
musiche Dante Borsetto
con Patrizia Milani, Carlo Simoni,
Gianfranco Mauri
e con Elena Arvigo,
Sonia Barbadoro, Massimo Cattaruzza,
Armando De Cecon,
Marisa della Pasqua, Luigi Distinto,
Marco Fubini, Maurizio Ranieri,
Liberio Sansavini, Gaia Zoppi
e Dante Borsetto, Angelo Berardi,
Fabio Contillo

2 FRATELLI

Novità di Fausto Paravidino
Premio Pier Vittorio Tondelli 99

regia Filippo Dini
scene e costumi Laura Benzi
con Fausto Paravidino, Giampiero
Rappa, Antonia Truppo

COPPIA APERTA, QUASI SPALANCATA

di Dario Fo e Franca Rame

regia Marco Bernardi
scene e costumi Roberto Banci
con Patrizia Milani, Carlo Simoni,
Riccardo Zini

PASSIONI D'AUTORE

di Pierpaolo Palladino

regia e costumi Corrado d'Elia
scene Roberto Banci

STAGIONE TEATRALE 2000/2001

ilRossetti

TEATRO STABILE DEL FRIULI-VENEZIA GIULIA

diretto da Antonio Calenda

Le Produzioni 2000-2001

ANTIGONE

di Jean Anouilh versione italiana e regia di Furio Bordon
con Gabriele Ferzetti, Daniela Giovanetti
e con Anita Bartolucci, Giampiero Fortebraccio, Umberto Raho

UN'INDIMENTICABILE SERATA

ovvero Gli asparagi e l'immortalità dell'anima
da Achille Campanile con Piera Degli Esposti regia di Antonio Calenda

UN'(ALTRA) INDIMENTICABILE SERATA

da Achille Campanile con Piera Degli Esposti regia di Antonio Calenda

RAPPRESENTAZIONE DELLA PASSIONE

elaborazione drammaturgica e regia di Antonio Calenda con Piera Degli Esposti
e con Maximilian Nisi, Giampiero Fortebraccio, Giancarlo Cortesi
in coproduzione con Teatro Stabile Abruzzese

FIN DE SIECLE

Viaggio nella canzone italiana del Novecento

testo di Gianni Borgna con Piera Degli Esposti
realizzazione a cura di Antonio Calenda

Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, Viale XX Settembre, 45 - 34126 Trieste
tel. 040.567201 - Fax 040.3480670 www.ilrossetti.it e-mail: info@ilrossetti.it

TEATRO STABILE
DI PARMA
FONDAZIONE
TeatroDue

PRODUZIONI 2000/2001

COME VI PIACE

di William Shakespeare
regia Gigi Dall'Aglio

CIÒ ESULA

di Ludovica Ripa di Meana
a cura di Elisabetta Pozzi

LA SIGNORA DALLE SCARPE STRETTE

di Vittorio Franceschi
messa in scena Walter Le Moli

GEORGE DANDIN

ovvero il Marito umiliato
di Molière
regia Walter Le Moli

TEATRO NEI LUOGHI D'ARTE

FUOCHI SPARSI

Visita clandestina al museo
di Jean-Christophe Bailly
regia Gilberte Tsai

UNA NOTTE IN BIBLIOTECA

di Jean-Christophe Bailly
regia Gilberte Tsai

RIPRESE

RING

di Vincenzo Cerami
regia Franco Però

INFORMAZIONI

Biglietteria Teatro Due
tel. 0521/230242 - fax 0521/281426
tutti i giorni feriali (17.00 - 19.30)
<http://www.teatrostabileparma.com>
e-mail: info@teatrostabileparma.com

TEATRO DELLE BRICIOLE TEATRO AL PARCO TEATRO STABILE DI INNOVAZIONE

Stagione 2000/2001

UN POSTO PER I RAGAZZI

spettacoli al mattino per le scuole

WEEK-END AL PARCO

spettacoli alla domenica pomeriggio

SERATA AL PARCO

spettacoli serali in abbonamento

TEATRO CHE VAL...

rassegna teatrale in provincia

PROGETTI SPECIALI DI FORMAZIONE TEATRALE

VETRINA EUROPA

IX edizione
16-19 novembre

Per informazioni
Teatro delle Briciole Teatro al Parco
Parco Ducale, 1 - 43100 Parma
Tel. 0521.992044-993818
<http://www.briciole.it>



11 ottobre
Teatro Storchi
IL SILENZIO
ideazione e regia
Pippo Delbono
Compagnia Pippo Delbono
Fondazione Orestadi
Evento speciale

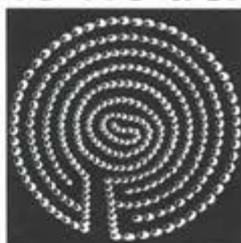
13 / 14 ottobre
Teatro Storchi
ALLEMAAL INDIAAN
(Siamo tutti Indiani)
ideazione, testo e regia
Alain Platel & Arne
Sierens
Victoria & Les Ballets C. de la B.

15 / 18 ottobre
Teatro delle Passioni
ORA O
furiasas
prima nazionale

20 ottobre
Teatro delle Passioni
WANOLELE
con Cécilia Kankonda
Théâtre du Corbeau
prima nazionale

27 / 28 ottobre
Teatro Comunale
ITAMBE'
coreografia
Henrietta Horn
Folkwang Tanzstudio -
Ruhrfestspiele Recklinghausen
prima nazionale

le vie dei



FESTIVAL

Modena
ottobre / dicembre 2000

3 / 10 novembre
Teatro delle Passioni
scene di AMLETO
tre spettacoli di
Federico Tiezzi
Compagnia Teatrale i Magazzini -
Emilia Romagna Teatro - Teatro
Metastasio Stabile della Toscana
prenotazione obbligatoria

21 / 26 novembre
Teatro delle Passioni
L'ILIADE
ideazione e regia
César Bric
Teatro de los Andes - Armania
prenotazione obbligatoria

6 / 10 dicembre
Teatro delle Passioni
**L'APPARENZA
INGANNA**
regia Federico Tiezzi
Compagnia Teatrale i Magazzini
prenotazione obbligatoria

12 / 14 dicembre
Teatro delle Passioni
QUORE
per un lavoro in divenire
coreografia
Raffaella Giordano
G.N.D.C. Angers L'Esquisse - Ass.
Sosta Palmizi



Emilia Romagna Teatro
tel. 059.223783
Biglietteria dei Teatri
tel. 059.223244



COMUNE DI BOLOGNA
SETTORE CULTURA



Fondazione
del Monte
di Bologna e Esterna



Nuova Scena
teatro stabile di Bologna

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
DIPARTIMENTO DELLO SPETTACOLO

REGIONE EMILIA-ROMAGNA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

STAGIONE 2000/2001

18 - 21 OTTOBRE
PRAGA 2000 CITTA EUROPEA
DELLA CULTURA
BALLETO DEL TEATRO NAZIONALE
DI PRAGA

ISADORA DUNCAN
STORIA DI UNA FAMOSA DANZATRICE
COREOGRAFIA LIBOR VACLÍK
REGIA E LIBRETTO JOZEF BEDNÁRIK

PRIMA NAZIONALE

31 OTTOBRE - 5 NOVEMBRE
TEATRO DE GU INCAMMINATI
FRANCO BRANCIAROLI

IL MALATO IMMAGINARIO
DI MOLIÈRE
TRADUZIONE PATRIZIA VALDUGA
REGIA LAMBERTO PUGGELLI
CON SUSANNA MARCOMENI,
MIMMO CRAIG, ALARICO SALAROLI,
ANTONIO ZANOLLETTI

8 - 12 NOVEMBRE
SICILIATEATRO ASSOCIAZIONE
FESTIVAL "LA VERSILIANA"
SEBASTIANO LO MONACO

CIRANO DI BERGERAC
DI EDMOND ROSTAND
REGIA GIUSEPPE PATRONI GRIFFI
CON MARINA BIONDI, ROBERT MADISON,
CLAUDIO MAZZENGA, DANIELE PECCI,
FABIO RUSCA

15 NOVEMBRE - 10 DICEMBRE
(SALA INTERACTION)
NUOVA SCENA - ARENA DEL SOLE
TEATRO STABILE DI BOLOGNA

STUMP
DI E CON GIORGIO COMASCHI

PRIMA NAZIONALE
28 - 29 NOVEMBRE (SALA GRANDE)
CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
COMÉDIE DE SAINT-ÉTIENNE

LUCREZIA BORGIA
DI VICTOR HUGO
REGIA DANIEL BENOÎ,
FRANÇOIS BÉCHAUD

5 - 8 DICEMBRE
CIRQUE ÉLOÏZE
EXCENTRICUS
REGIA CHRISTINE ROSSIGNOL

13 - 17 DICEMBRE
TEATRO DI SARDEGNA
IL RITORNO A CASA
DI HAROLD PINTER
REGIA GUIDO DE MONTICELLI
CON PAOLO BONACELLI, IVANA MONTI

31 DICEMBRE - 6 GENNAIO (SALA GRANDE)
BOLOGNA 2000
CITTA EUROPEA DELLA CULTURA
una coproduzione
NUOVA SCENA - ARENA DEL SOLE
TEATRO STABILE DI BOLOGNA

EMILIA ROMAGNA TEATRO
TEATRO STABILE REGIONALE
MISERIA E NOBILTÀ
DI EDUARDO SCARPETTA
REGIA NANNI GARELLA
CON VIRGINIO GAZZOLO,
ANGELA CARDILE, NANNI GARELLA,
UMBERTO BORTOLANI, PAOLA BALDINI

9 - 14 GENNAIO
IRMA presenta
LELLA COSTA
PRECISE PAROLE
DI LELLA COSTA E GABRIELE VACIS
REGIA GABRIELE VACIS

16 - 21 GENNAIO
COMPAGNIA GLAUCO MAURI
GLAUCO MAURI

RE LEAR
DI WILLIAM SHAKESPEARE
REGIA GLAUCO MAURI
CON ROBERTO STURNO

PRIMA NAZIONALE
17 - 21 GENNAIO (SALA INTERACTION)
TEATRO STABILE DI FIRENZE

PRIMO AMORE
DI SAMUEL BECKETT
ADATTAMENTO TEATRALE E REGIA
CARLO CECCHI
CON PAOLO GRAZIOSI

23 - 25 GENNAIO (SALA GRANDE)
IL TEATRO DEL GIUGIO DI LUCCA
presenta

BELLA E LA BESTIA
ADATTAMENTO E REGIA
MARIA GRAZIA CIPRIANI

1 - 4 FEBBRAIO (SALA GRANDE)
EMILIA ROMAGNA TEATRO
COMPAGNIA TEATRALE «I MAGAZZINI»
in collaborazione con BIENNALE TEATRO

ZIO VANJA
DI ANTON CECHOV
REGIA FEDERICO TIEZZI

1 - 11 FEBBRAIO (SALA INTERACTION)
CASA DEGLI ALIERI
TEATRO STABILE DELL'UMBRIA
TRICKSTER TEATRO - RAI DUE

FRANCESCO
A TESTA IN GIÙ
DI MARCO BALIANI E FELICE CAPPA
REGIA MARIA MAGLIETTA
CON MARCO BALIANI,
ROBERTO ANGLISANI

9 - 18 FEBBRAIO
(EUROAUDITORIUM, PALAZZO DEI CONGRESSI)
COMPAGNIA DELLA RANCIA

ALESSANDRO GASSMAN,
GIAN MARCO TOGNAZZI,
ROSSANA CASALE

**A QUALCUNO
PIACE CALDO**
DI PETER STONE, JULE STYNE,
BOB MERRILL
BASATO SULL'OMONIMO FILM DI BILLY WILDER
REGIA SAVERIO MARCONI

20 - 25 FEBBRAIO
CASANOVA ENTERTAINMENT e
BANCA DI ROMA
LUCA BARBARESCHI

AMADEUS
DI PETER SHAFER
REGIA ROMAN POLANSKI
CON JESUS EMILIANO COLTORTI,
ROBERTO ALINGHERI,
LOMBARDO FOINARA,
NICOLE GRIMALDO, PINO MICHEZI,
GIANLUIGI PIZZETTI

22 - 25 FEBBRAIO (SALA INTERACTION)
TEATRO STABILE DI BOLZANO

DUE FRATELLI
NOVITÀ DI FAUSTO PARAVIDINO
PREMIO PIET VITTORIO TONDELLI '99
REGIA FILIPPO DINI

27 FEBBRAIO - 11 MARZO
NUOVA SCENA - ARENA DEL SOLE
TEATRO STABILE DI BOLOGNA
in collaborazione con
COMUNE DI SAN GIOVANNI IN PESCICETO
E FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA
E RAVENNA

BERTOLDO
DI FRANCESCO FREYRE
REGIA MARCO BALIANI
CON VITO, UMBERTO BORTOLANI
PRIMA NAZIONALE

13 - 18 MARZO
PRODUZIONE TEATRALE PAOLO POLI
PAOLO POLI

**ALDINO MI CALI
UN FILINO?**
FLOREGLIO DI NOVELLE E POESIE
DI ALDO PALAZZESCHI
CON CANZONACCE E BALLETTI D'EPOCA
REGIA PAOLO POLI

20 MARZO - 12 APRILE
(SALA INTERACTION)
NUOVA SCENA - ARENA DEL SOLE
TEATRO STABILE DI BOLOGNA
in collaborazione con
AZIENDA SANITARIA BOLOGNA NORD
DIPARTIMENTO DI SALUTE MENTALE

FANTASMI
DI LUIGI PIRANDELLO
REGIA NANNI GARELLA
CON ATTORI PROFESSIONISTI E GLI ALIEVI ATTORI
DEL DIPARTIMENTO DI SALUTE MENTALE
AZIENDA SANITARIA BOLOGNA NORD

23 MARZO - 1 APRILE
EMILIA ROMAGNA TEATRO
TEATRO STABILE REGIONALE
NUOVA SCENA - ARENA DEL SOLE
TEATRO STABILE DI BOLOGNA

MACBETH
DI WILLIAM SHAKESPEARE
TRADUZIONE MASOLINO D'AMICO
REGIA GIANCARLO COBELLI
CON KIM ROSSI STUART,
SONIA BERGAMASCO

PRIMA NAZIONALE
in collaborazione con
CENTRO DI PROMOZIONE TEATRALE
LA SOFFITTA
DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA

2 APRILE (SALA GRANDE)
GRAM-INA E TEATRO DEL SUONO

64
ORATORIO PER ATTORI
IN 64 MOVIMENTI
DI ANDREA LIBROVICI
CON JUDITH MALINA, HANON REZNIKOV,
OTTAVIA FUSCO

4 - 7 APRILE (SALA GRANDE)
ALESSANDRO BERGONZONI

MADORNALE 33
DI ALESSANDRO BERGONZONI
REGIA CLAUDIO CALABRÒ

PRIMA NAZIONALE
24 - 29 APRILE (SALA INTERACTION)
AMOREVOLE COMPAGNIA PNEUMATICA
LE BACCANTI
DI EURIPIDE
DRAMMATURGO E REGIA RICCARDO PACCOSI

8 NOV. - 15 DIC. - 12 GEN. - 16 FEB. - 2 MAR. - 20 APR. - 11 MAG. (SALA INTERACTION)
6 LUGLIO (CHIOSTRO DELL'ARENA)

LA MENTE SUL PALCOSCENICO

OTTO SERATE DI PSICODRAMMA PUBBLICO

CONDOTTE DA ANDREA COCCHI, PSICOTERAPEUTA PSICODRAMMATISTA

I TEMI DELLE SERATE:

LA PASSIONE; GLI IMBECILLI; CREDEVO FOSSE AMORE...; I DIVERSI; IO TI CAMBIERÒ...; LA SFUGA; I TRENI PERSI; I VIAGGI

L'ARENA DEI COMICI

in collaborazione con PROGETTI DADAUMPA - sala InterAction

27 - 29 OTTOBRE
MARCO DELLA NOCE in
CHE STORIA

3 - 5 NOVEMBRE
ANATOLI BALASZ in
IL BALASCIO

16 E 17 DICEMBRE
ANNA MEACCI in
BIGNAMI

26 - 28 GENNAIO
MR. FOREST in
**COS'HA COPPERFIELD
CHE IO NON HO?**

20 E 21 FEBBRAIO
CLELIA SEDDA e
ALESSANDRO FULLIN in
VARIE-ETÀ

21 E 22 APRILE
ROCCO BARBARO in
MENEFOTTO

Biglietteria e punto informazioni dell'Arena del Sole

Via Indipendenza 44, 40121 Bologna
Tel. 051.2910.910 - Fax 051.2910.915

Giorni feriali: lunedì ore 15,30-19, dal martedì al sabato ore 11-19

Teleprenotazioni con carta di credito allo 051.648.63.87 (feriali 15,30-18,30)

Vendita biglietti on line: www.arenadelsole.it

e-mail: arenainf@comune.bologna.it



STAGIONE 2000-2001

L'ARMONIA UNIVERSALE
/ita e opere di Anton Mesmer medico e
scienziato
drammaturgia e regia di Luigi Gozzi

partecipazione Teatro Evento
collaborazione Nuova Scena

debutto nazionale 16 novembre 2000 Teatro Comunale
festoni di Casalecchio di Reno

In repertorio
VIA DELLE OCHE di Carlo Lucarelli
CERIMONIA di Marcello Fois
ANIMALI di Luigi Gozzi

Inoltre
SIMULAZIONI Collana di drammaturgia italiana CLUEB Editore

PRODUZIONI TEATRO NUOVA EDIZIONE
VFO: Via delle Moline 1 - 40126 Bologna
tel. 051 - 23.52.88 - Fax. 051 - 22.67.67
e-mail: tnuoved@iperbole.bologna.it

TEATRO METASTASIO
STABILE DELLA TOSCANA



stagione teatrale 2000-2001
UNO STABILE IN MOVIMENTO

Teatro Metastasio, via B. Carolli 39, Prato, tel. 0574/608501 http://www.metastasio.net e-mail: info@metastasio.net

Stagione 2000-2001
Pupi e Fresedde / Associazione Teatrale Pistoiese
Ministero per i Beni e le Attività Culturali Dipartimento dello Spettacolo - Assessorato alla Cultura della Regione Toscana - Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze - Assessorato alla Cultura della Provincia di Firenze

Pupi e Fresedde
S'IO FOSSI FOCO
rabbia e licenziosità
negli antichi poeti toscani
uno spettacolo ideato e diretto da
Angelo Savelli
con Carlo Monni
e Massimo Grigò
Produzioni
Pupi e Fresedde
SULLA VIA
DEL DESTINO
regia di
Angelo Savelli
dalle "Operette morali" di Leopardi
e dai "Dialoghi con Leucò" di Pavese

www.toscanateatro.it

IL RITORNO DEL
TURCO IN ITALIA
Commedia musicale di Angelo Savelli e Jean Pierre Neel
con Gennaro Cannavacciuolo e Gianni Cannavacciuolo

QUESTA SERA
SI RECITA
PIRANDELLO
"Cecè" e "Lumie di Stetia"
di Luigi Pirandello
regia di Angelo Savelli

ASSEMBLEA
CONDOMINIALE
di Gerard Darier
regia di Francesco Brandi

TEATRO MORLACCHI PERUGIA
Stagione di prosa
00/01
Teatro Stabile dell'Umbria
Soci fondatori: Regione dell'Umbria, Provincia di Perugia, Provincia di Terni, Comune di Perugia, Comune di Spoleto, Comune di Gubbio, Comune di Narni, Comune di Foligno
Soci sostenitori: Unione Camere di Commercio dell'Umbria, Regione dell'Umbria, Comune di Terni, Banca dell'Umbria
dal 3 al 15 ottobre 2000 Maly Drama Teatr (San Pietroburgo) Gaudemus di S. Kaladin - adatt. e regia Lev Dodin
dal 24 al 28 ottobre 2000 G. Abramov's Class of Expressive Body Movement Branco idea e regia Gennadi Abramov
dal 31 ottobre al 5 novembre 2000 Produzioni e Spettacoli La Comunità Madame Bovary de Flaubert - con M. Guemitore regia Giancarlo Sepe
dal 7 al 12 novembre 2000 Teatro Eliseo/Elledieffe L'arte della Commedia di Eduardo De Filippo - con U. Orsini e L. De Filippo - regia Luca De Filippo
dal 24 al 25 novembre 2000 Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni La storia di Cyrano da Rostand - con E. Allegri regia Gabriele Vacis
dal 28 novembre al 3 dicembre 2000 Teatro De Gli Incamminati Il moletto immaginario di Molière - con Franco Branciaroli regia Lamberto Puggelli
Teatro della Sapienza dal 5 al 17 dicembre 2000 Teatro Stabile dell'Umbria Casa degli Affari/Trickster Teatro Francesco a testa in giù di M. Baliani e F. Capa con M. Baliani e R. Angileri regia Maria Maglietta
dal 12 al 17 dicembre 2000 Apas produzioni Vita di Galileo di Bertolt Brecht - con M. Rigillo regia Gigi Dall'Aglio
dal 16 al 21 gennaio 2001 Teatro Stabile dell'Umbria Medea di Franz Grillparzer - con A. Guarnieri, P. Zappa Mulas - regia Ninni Bruschetta
dal 30 gennaio al 4 febbraio 2001 Società per attori Oscevo Vaudeville di Ugo Chiù - con L. Occhini, M. De Francovich - regia Ugo Chiù
dal 6 al 11 febbraio 2001 Casanova Amadeus di Peter Shaffer - con L. Barbareschi regia Roman Polanski
dal 20 al 25 febbraio 2001 Teatro dell'Archivolta Monsieur Malaussène di Daniel Pennac - con C. Bisio regia Giorgio Gallione
dal 6 all'11 marzo 2001 La Contemporanea 83 Compagnia del Teatro Moderno Il libertino di E.-E. Schmitt - con D. Piccolo, G. Dix regia Sergio Fantoni
dal 20 al 25 marzo 2001 A.T.I.R. Romeo e Giulietta da William Shakespeare adattamento e regia Serena Sinigaglia
dal 27 marzo al 1 aprile 2001 Teatro di Roma/Società per Attori Possesso di Abraham B. Yehoshua con F. Valeri e U. Barberini regia Toni Bertorelli

INFO 075/575421

TSA TEATRO STABILE d'ABRUZZO

ente teatrale regionale

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Regione Abruzzo

Comune di L'Aquila

Provincia di Chieti

Provincia di L'Aquila

Provincia di Pescara

Provincia di Teramo

Insieme per una nuova stagione teatrale



TEATRO LELIO

Via A. Furlano, 5/A - 90145 Palermo - tel. 091/6819122 - fax 091/6828958

STAGIONE DI PROSA 2000/2001

TEATRO - DANZA - MUSICA spettacoli in abbonamento

18 e 19 novembre 2000 - Dosto & Yevski (i nuovi Ridolini) in *Concert comique 2*, il concerto più comico del mondo, con la partecipazione di donna Olimpia

SEZIONE PROSA

17 marzo 2001 (data unica) - Stefano Masciarelli in *Ciò che vide il maggiordomo*, regia di Luca Simonelli

7 e 8 aprile 2001 - Judith Malina e Hanon Reznikov in *Love and politics*

26 maggio 2001 (data unica) - Ugo Pagliani e Paola Gassman in *Poeti maledetti*, regia di Ugo Pagliani

SEZIONE MUSICA: I GRANDI CONCERTI
20 e 21 gennaio 2001 - Enzo Randisi *Concert*, concerto di musica jazz

24 e 25 febbraio 2001 - Ensemble Fenicia in *L'opera da comporre*, concerto di musica contemporanea

10 e 11 marzo 2001 - Fabiana Biasini in *Piano and song*, concerto di musica classica con la partecipazione di Giovanni Mattaliano e del soprano Donatella Gugliuzza

SEZIONE PRODUZIONI TEATRO LELIO
16 e 17 dicembre 2000 - *Bella addormentata*, testo e regia di Giuditta Lelio

19 e 20 maggio 2001 - *La mandragola* di Niccolò Machiavelli, regia di Giuditta Lelio

SEZIONE CABARET

2 e 3 dicembre 2000 - I trequartuccio in un'esilarante performance

13 e 14 gennaio 2001 - Enrico Guarneri in *Litterio story*

3 e 4 febbraio 2001 - Mario Zucca in *Per amore si...*

SEZIONE NUOVE PROPOSTE

31 marzo e 1 aprile 2001 - Giuseppe Moschella in *Io e le altre* con Ernesto Maria Ponte, regia di Sandro Dieli

21 e 22 aprile 2001 - Maria Letizia Gorga in *Osceno Novecento*, testo e regia di Ammendola e Pistoia

RASSEGNA DELLE REGIE BREVI DI MICHELE PERRIERA

Un evento straordinario di grande rilevanza nel panorama culturale di Palermo sarà la presenza di Michele Perriera con una rassegna di spettacoli di successo degli anni '80 e '90. Tornare a proporre alla città il teatro di Perriera degli ultimi venti anni, nel corso dei quali sono avvenuti importantissimi mutamenti sociali ed economici e dunque culturali, ci appare un atto dovuto all'autore e alla città. La rassegna si articola in cinque "riprese" di spettacoli di successo: *Aspettando Godot* di S. Beckett, *La stanza* di H. Pinier, *Il sogno spezzato* di M. Montemagno, *Finale di partita* di S. Beckett, *La cantatrice calva* di E. Ionesco.

Costo dell'abbonamento a tutti gli spettacoli £. 180.000, studenti fino a 26 anni £. 100.000

Progetto Globale nella Chiesa di S. Ilario all'Alfama con il patrocinio di S. E. Mgr. Luigi Bommarito
PELLEGRINI DEL GIUBILEO
una creazione di Illich van Riecke
Atti di Seneca, Sinesio, San Giovanni della Croce, San Paolo, Screeho Maswel, Basim Mikmet, Rabindranath Tagore, Meister Eckhart, Lucio Piccirilli, San Maria della Trinità e il Cantico dei Cantici di S. Francesco
con Mariella La Gioia
I cantami degli affari sono di Ildebrando Ferrera
Produzione Teatro Stabile di Catania

Turi Ferro

LA CATTURA

di Luigi Pirandello
adattamento teatrale di Andrea Cavallieri
regia di Giuseppe Dipasquale
scene di Antonia Ferrarino
con Ida Catraia
produzione Teatro Stabile di Catania
Teatro Verga

GLI ANNI PERDUTI

di Ottaviano Brancoli
riduzione teatrale di Margherita Verdiane
regia di Walter Pagliara
scene di Giovanni Cataluccio
costumi di Roberto Versa
con Edoardo Sirano
produzione Teatro Stabile di Catania
Teatro Verga

IL MARCHESE DI ROCCAVERDINA

di Luigi Capuana
riduzione teatrale di Danilo Santarelli
regia di Alvaro Piccardi
scene e costumi di Lorenzo Giglio
con Pippa Pallavicini
produzione Teatro Stabile di Catania
Teatro Verga

GIULIETTA E ROMEO

di William Shakespeare
regia di Lamberto Paggelli
con conferenze su Shakespeare e Bettini autore de I Capuleti e i Montecchi



Teatro Stabile Catania

STAGIONE 2000-2001

di Edmond Rostand
traduzione e adattamento di Luca Biscato
regia di Armando Pugliese
scene di Andrea Taddèi
costumi di Sileia Poldieri
con Pippa Pallavicini
produzione Teatro Stabile di Catania
Teatro Illica

LA STRANA COPPIA

di Ivo Simon
regia di Romano Bernardi
scene di Roberto Logani
costumi di Giuseppe Rodolfo
con Enrico Guarneri
produzione Teatro Stabile di Catania
Teatro Illica

PINOCCHIO

di Carlo Collodi
adattamento teatrale di Giuseppe Di Martino
regia di Edo Donato
scene e costumi di Giuseppe Rodolfo
musiche di Carlo Inzolia
movimenti coreografici di Donatella Caporaso
programmato per le scuole elementari e medie inferiori
produzione Teatro Stabile di Catania
Teatro Illica

GIU' E GESU'

di Giuseppe Bonaviri
regia di Gianni Salvo
scene di Elio Sotgiu
musiche di Pietro Cavallieri
per gli studenti degli istituti superiori
produzione Teatro Stabile di Catania
Teatro Verga

teatro libero incontroazione

Una stagione internazionale

Teatro - Danza - Musica

33
2000-2001

See...tte

(danza per sette anni)
di Claudia Merese TEATRO LIBERO Palermo (15 ottobre e 18 novembre)

Gentlemen Volunteers

di Solveig Helam - PIC IRON THEATRE Philadelphia (17-21 ottobre)

Night songs

di Bede Laval - SANDRA DANCE THEATRE Londra (20-28 ottobre)

Personnages

di A. Vignoli - CIRQUE MOUCHE Libe - LA BALAZA Morate (2-4 novembre)

Il ponte di pietre e la pelle d'immagini

di Daniel Boiss - TEATRO LIBERO Palermo (10-11-12 novembre)

El secret de la castanyola

di Jose de Sotoca - COMP. J. DE UMBRIA Barcellona (16-18 novembre)

Bus & Tric, gemelli magnifici

e con Ilustric - COMP. BUSTICO Firenze (22-25 novembre)

Delirio marginale

di Ruggero Cappucco - TEATRO STABILE Salerno (30 novembre-2 dicembre)

Ciarlatanerie

di Oriano Nanni - TEATRO DI FORO Catania - TEATRO LIBERO Palermo (6-10 dicembre)

Le zie

di Laura Sicignano - TEATRO CARLO Genova (11-13 gennaio 2001)

Alifi e Dalifi

di Marcella Terzaghi - TEATRO DEGLI ACCETTILLA Roma (14 gennaio 2001)

Hopeless games

di J. Kooler - 90 - FABRIK San Pietroburgo Pechino (19-22 gennaio 2001)

Museum: tre pezzi facili

di R. Carpentieri - LIBERA SCENA ENSEMBLE Napoli (27-28 gennaio 2001)

Il berretto a sonagli

di L. Pirandello - Biblique Le Bulo Bandiera Bologna (1-3 febbraio 2001)

Racconti sardi

di Grazia Deledda - TEATRO ANDROMA Cagliari (4 febbraio 2001)

L'affare

di Luca Carlini - TEATRO LIBERO Palermo (13-18 febbraio 2001)

Edipo, Medea, Elettra ed Oreste

di R. Cartocci - Shakespeareteatro Metastasio Roma (3-4 marzo 2001)

Fool-position

di e con Bill Hosenstein - Comp. HAUENSTEIN Svizzera (8-10 marzo 2001)

Eidos (Apparizioni)

di A. Santopala - Comp. Natzenmacher Firenze (19-17 marzo 2001)

La corona sognata

di M. Mancini - LA DAMA BIANCA Napoli (22-24 marzo 2001)

Clown-day

di Bill Hosenstein - TEATRO LIBERO Palermo (25 marzo 2001)

Medea

di Enzo Costabile - Centro R.A.L. Cozzona (1 aprile 2001)

Viola da gamba

di A. Lino e R. Rombuto - IRE & ROSSINI DANCE Amsterdam (5-7 aprile 2001)

Alkestis

di Manlio Martelli - Teatro Libero Palermo (2-6 maggio 2001)

INFORMAZIONE: Teatro Libero/Incontroazione - Piazza Marina/Salita Partanna, 4 - Palermo - Tel. 091.61744
e-mail: teatrolibero@tiscalinet.it http://www.tiscalinet.it/teatrolibero

Dipartimento della Spettacolo/Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Circo di Palermo, Associazione alla Casa del Teatro Italiano - Regione Siciliana Ass. Beni Culturali - British Council - Copex - Agenzia Culturale del Québec in Italia



Diretto da Pietro Carriglio

TEATRO BIONDO STABILE DI PALERMO

Stagione 2000-2001

XXVI Targa Margherita Biondo

8 - 19 Novembre 2000

Cielo e Infernodi *Luigi Pirandello*
con **Giorgio Albertazzi**

9 - 10 Dicembre 2000

Antigonedi *Jean Anouilh*
regia di **Furio Bordon**
con **Gabriele Ferzetti, Daniela Giovanetti**
Produzione Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia

12 - 22 Dicembre 2000

Cirano di Bergeracdi *Edmond Rostand*
regia di **Giuseppe Patroni Griffi**
con **Sebastiano Lo Monaco**
Produzione Sicilia Teatro

3 - 14 Gennaio 2001

Romeo e Giuliettadi *William Shakespeare*
regia di **Maurizio Scaparro**
Produzione Teatro Eliseo

17 - 28 Gennaio 2001

Un equilibrio delicatodi *Edward Albee*
regia di **Mario Missiroli**
con **Valeria Moriconi, Corrado Pani, Milena Yukotic**
Produzione Teatro Eliseo

31 Gennaio - 11 Febbraio 2001

La locandieradi *Carlo Goldoni*
regia di **Maurizio Panici**
con **Pamela Villoresi, Massimo Wertmüller**
Produzione Argot

14 - 25 Febbraio 2001

San Giovanni Decollatodi *Nino Martoglio*
regia di **Pietro Carriglio**
con **Tuccio Musumeci**
Produzione Teatro Biondo Stabile di Palermo
in collaborazione con Ente Luglio Musicale Trapanese

28 Febbraio - 11 Marzo 2001

Sei personaggi in cerca d'autoredi *Luigi Pirandello*
regia di **Maurizio Scaparro**
con **Carlo Giuffrè, Pino Micol**
Produzione Teatro Biondo Stabile di Palermo
e Teatro Eliseo

14 - 25 Marzo 2001

Ascesa e caduta della città di Mahagonnydi *Bertolt Brecht e Kurt Weill*
regia di **Daniele Abbado**
Produzione E. A. R. Teatro di Messina
in collaborazione con Teatro Biondo Stabile di Palermo

28 Marzo - 8 Aprile 2001

L'isola del tesorodi *Robert Louis Stevenson*
adattamento di **Giuseppe Manfridi**
regia di **Luca De Fusco**
Produzione Teatro Stabile del Veneto

18 - 29 Aprile 2001

Re Leardi *William Shakespeare*
regia di **Glauco Mauri**
con **Glauco Mauri**
Produzione Compagnia Glauco Mauri

2 - 13 Maggio 2001

Il testamentodi *Sacha Guitry*
regia da definire
con **Giulio Bosetti**
Produzione Teatro Carcano di Milano
in collaborazione con Teatro Biondo Stabile di Palermo

16 - 27 Maggio 2001

Il principe costantedi *Pedro Calderón de la Barca*
regia di **Cesare Lievi**
Produzione Teatro Biondo Stabile di Palermo
e Centro Teatrale Bresciano

Novembre 2001

Macbethdi *William Shakespeare*
regia di **Pietro Carriglio**
con **Remo Gironi, Pamela Villoresi**
Produzione Teatro Biondo Stabile di Palermo

ABBONAMENTI

Sono aperte le riconferme e le prenotazioni dei nuovi abbonati.

Abbonamento a 14 spettacoli più un tagliando suppletivo valido per gli spettacoli che saranno programmati nella Sala Giorgio Strehler e in altri spazi.
La Direzione si riserva di apportare al programma le variazioni che si rendessero necessarie.

Informazioni e abbonamenti: Botteghino del Teatro Biondo, Via Roma 258, da martedì a sabato ore 10.00 - 13.00 / 16.00 - 19.00; domenica ore 10.00 - 13.00

Tel.: Botteghino 091 7434341; Direzione di Sala 091 7434337 - Internet: www.teatrobiondo.it - E-mail: info.teatro@teatrobiondo.it - Pagina Televideo del Telegiornale di Sicilia - Gds Text n°510

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