

HYSTRIO

A stylized, abstract illustration of a person's face and torso. The face is rendered in shades of green and white with black outlines, featuring a prominent blue eye. The torso is depicted in black with vibrant green outlines. The background is a solid, textured red. The overall style is graphic and expressive.

trimestrale di teatro e spettacolo

HY

testi: TRINCIAPOLLO
di Fausto Paravidino

dossier
TEATRODANZA

con 8 cartoline di spettacoli

speciale
Politeama Rossetti

premio hystrio
nati ieri
teatro di figura
critiche
società teatrale

HYSTRIO

libertà di espressione



non datela per scontata: abbonatevi a

HYSTRIO trimestrale di teatro e spettacolo in vendita presso le librerie universitarie e Feltrinelli
costa L. 14.000 e l'abbonamento L. 50.000

da versare sul c.c.p. n. 40692204 intestato a:

HYSTRIO - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Voltorno 44, 20124 Milano

La redazione di HYSTRIO è in viale D. Ranzoni 17, 20149 Milano
tel. 02-40073256 fax 02-48700557 e-mail hystrio@libero.it



Lolita di Nabokov-Ronconi, il dibattito che non c'è stato - Pro & Contro: due opinioni a confronto - di Luca Doninelli e Claudia Cannella



Teatrodanza: l'affascinante storia di un genere teatrale nato in Germania che ha contagiato artisti di tutto il mondo - a cura di Roberto Giambone, con la collaborazione di Domenico Rigotti, interventi di Eugenia Casini Ropa, Patrizia Veroli, Marinella Guatterini, Elisa Vaccarino, Paolo Ruffini, Maria Pia D'Orazi, Alessandra Nicifero.



Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia: riapre lo storico Politeama Rossetti - articoli di Roberto Damiani, Ugo Ronfani, Stefano Curti, Guido Botteri, Franco Ferrari, Antonio Calenda, Vittorio Gassman, Ilaria Lucari

2 editoriale

6 vetrina

Decadenza della critica teatrale? Riflessioni e prospettive - Doppio *Macbeth* per Giancarlo Cobelli. Intervista ai due giovani interpreti della tragedia shakespeariana Kim Rossi Stuart e Sonia Bergamasco - Ambra Jovinelli e Brancaccio: Roma riconquista due teatri - di Ugo Ronfani, Massimo Marino, Antonella Melilli

16 nati ieri

Tour nell'Italia dei nuovi gruppi, settima tappa: A.T.I.R. - di Laura Bevione

19 teatro di figura

Il Carretto di Graziano: incontro con lo scenografo Gregori - di Roberta Arcelloni

22 DOSSIER TEATRODANZA

58 speciale Politeama Rossetti

76 premio hystrio

Il bando di concorso per l'edizione 2001

78 critiche

L'Otello di Nekrosius - Progetto Buzzati a Milano - Gli *Spettri* dell'Aids nella regia di Lievi - Lucia Vasini recita la Rame - Mariangela Melato nelle *Variazioni* di Reza - *Ultime lune* con Gianrico Tedeschi - *Lucrezia Borgia* avvelena due volte: Donizetti secondo Marco Martinelli e il dramma di Hugo - Tutte le recensioni della seconda parte della stagione

106 la società teatrale

Tutta l'attualità nel mondo teatrale - Teatro amatoriale - a cura di Anna Ceravolo

118 testi

Trinciapollo - di Fausto Paravidino

in copertina: *Teatrodanza*, illustrazione digitale di Sara Not, 2001

otto schede sul teatrodanza da staccare e conservare

... e nel prossimo numero: la cronaca e i vincitori del Premio Hystrio alla Vocazione, dossier Nuovo Circo, ottava tappa nell'Italia dei nuovi gruppi: Rossotiziano di Napoli, Maestri e Maestri: Alessandro Fersen, la mappa dei festival estivi... e molto altro!



LOLITA o il piacere

Il 4 marzo c'è stata, al Teatro Strehler, l'ultima recita di *Lolita*. Sceneggiatura di Ronconi, da Nabokov. Un grosso sforzo finanziario, una lunga tenuta in cartellone, insomma un evento. *Teatro Mese*, mensile dello Stabile milanese, ha scritto: «Grande successo di pubblico e di critica. La storia dell'amore insensato di Humbert per la ragazzina diventa un evento multimediale tra teatro, cinema e letteratura». Conclusione più che naturale per un foglio aziendale. Le forbici dell'ufficio stampa del Piccolo hanno poi ritagliato i giudizi dei critici, scegliendo all'interno di questi giudizi frasi apodittiche di consenso totale, di esaltazione incondizionata: omaggio al «geniale teatrante» (Maria Grazia Gregori) che ha saputo allestire «una pura e ininterrotta delizia, leggera e festosa» (Masolino D'Amico). Sono state invece omesse le voci discordanti, che esprimevano riserve, come quelle del *Resto del Carlino* (Sergio Colomba) o del *Giornale* (Enrico Groppali): ma era scontato da parte di una pubblicazione che ha lo scopo di sostenere le produzioni e le attività del Piccolo. Nessun cenno, anche, alla lettera che Escobar ha mandato ai direttori dei quotidiani in seguito alle difficoltà e ai malumori che le "anticipazioni" sulla prima di *Lolita* (*la Repubblica*, il

Corriere della Sera, Il Giornale) hanno provocato nelle altre testate, dove lo spettacolo è stato recensito secondo consuetudine, dopo averlo visto alla data fissata per la stampa. Luca Doninelli, fra gli altri, ha introdotto la sua recensione sull'*Avvenire* dicendo di «credere ancora che per parlare di uno spettacolo sia indispensabile, prima, averlo visto concludersi», mentre - ha proseguito ironicamente - «ben presto sarà d'obbligo per tutti parlare prima di averlo visto, valutare prima di aver constatato, scrivere prima di aver pensato». Nella sua lettera Escobar ha promesso «pari opportunità di accesso ai critici» alle prove, se e quando il regista deciderà di aprirle ai rappresentanti della critica; e per il resto - precisato che «non spetta al teatro la scelta fra tempestività o riflessione», e che «Il Piccolo non intende essere complice in modo non omogeneo nei confronti delle diverse testate nella corsa all'arrivare primi» - ha rinviato il problema agli organi dell'informazione.

Dal canto suo l'Associazione Nazionale Critici di Teatro ha inviato ai suoi iscritti, ai direttori dei Quotidiani, al Piccolo e a Emilia Romagna Teatro (perché le critiche anticipate del *Resto del Carlino* e del Tg3 hanno determinato inconvenienti analoghi a quelli per *Lolita* in occasione della prima a Modena del *Macbeth* diretto da Cobelli) un documento, pubblicato anche dal *Giornale dello Spettacolo* col titolo *La critica teatrale non accetta forzature*. In tale documento si richiama: 1) la deontologia professionale del critico, che non deve prestarsi ad operazioni promozionali; 2) l'interesse dei teatranti a tenere distinta la riflessione dalla pubblicità e, 3) il dovere dei responsabili dell'Informazione di offrire al lettore-spettatore spazi adeguati di analisi critica.

Per tornare a *Lolita*, avremmo preferito un vero dibattito critico e un ascolto delle opinioni del pubblico non condizionato da "direttori di coscienza" più o meno disinteressati. L'uno e l'altro sono risultati carenti. Ci sono delle occasioni - noi pensiamo - in cui un evento teatrale, specie se prodotto da un teatro pubblico, merita ed anzi postula il dibattito: *Lolita* è uno di questi. Non è sminuire l'impegno, invero più che notevole, con cui Ronconi ha affrontato questa regia, porsi, tutti insieme, alcune domande. Queste, per esempio. Dopo l'affermazione, perentoria, anticipata da Quadri, di una quasi "rivoluzione teatrale" insita nello spettacolo di Ronconi, sarebbe stato opportuno, in omaggio alla ragion critica, discutere nel merito. Teatro all'ombra del cinema o, davvero, una già realizzata, felice sintesi fra letteratura, cinema e teatro, ad annunciare un teatro da terzo Millennio? O ancora, nella magnitudine dell'allestimento completata dalla ricchezza della colonna sonora, un equivalente, cibernetico, del melodramma? Oppure, una sorta di *soap-opera* con ascendenze letterarie, uno spettacolo onnicomprensivo adatto ad esibire, insieme alle intenzioni intuite in

e dei consensi

Nabokov, la scena mentale di un grande regista tentato da ridondanze barocche, dal gusto delle citazioni e delle autocitazioni, dal superamento ironico delle situazioni fino al grottesco, etc. etc.?

Infine, senza voler contestare con questo il diritto di un artista alla sua libertà di espressione, non sarebbe stato ozioso, forse, discutere sull'uso, questa volta, della "lingua teatrale" di Ronconi applicata a un'operazione metateatrale come questa, che evoca all'innesto con la letteratura e il cinema una vicenda della nostra epoca. I tempi, dilatati, e i ritmi, analitici, della rappresentazione; l'uso frantumato dello spazio teatrale, il meccano di un apparato scenografico che mescola realismo, iperrealismo e visionarietà, lo straniamento della gestualità e della *phoné* degli attori e via dicendo, in altre parole la "ronconitudine" (per usare un neologismo colto nei commenti del pubblico) sono stati, questa volta, più adatti o meno adatti a restituire il "sogno americano" del russo Nabokov?

Anche di questo, e di altre cose ancora, sarebbe stato utile per tutti - per il pubblico, per la critica, per Ronconi - discutere. Hy

Lolita e l'entomologo

Si può tentare di realizzare, attraverso il teatro, una sorta di trasmutazione delle arti? O, anche: si può usare il teatro per esplorare, incessantemente, tutto ciò che è non-teatrale? Secondo l'estetica corrente, che accomuna teatro tradizionale e teatro d'avanguardia in una stretta marcatura dei propri confini, la risposta è no. Ma l'estetica di Ronconi è diversa, è un'estetica scientifica, marxistico-illuminista, di grande spessore, cui i tanti anni di usura sui palchi del mondo non hanno ancora tolto il piacere dell'esplorazione.

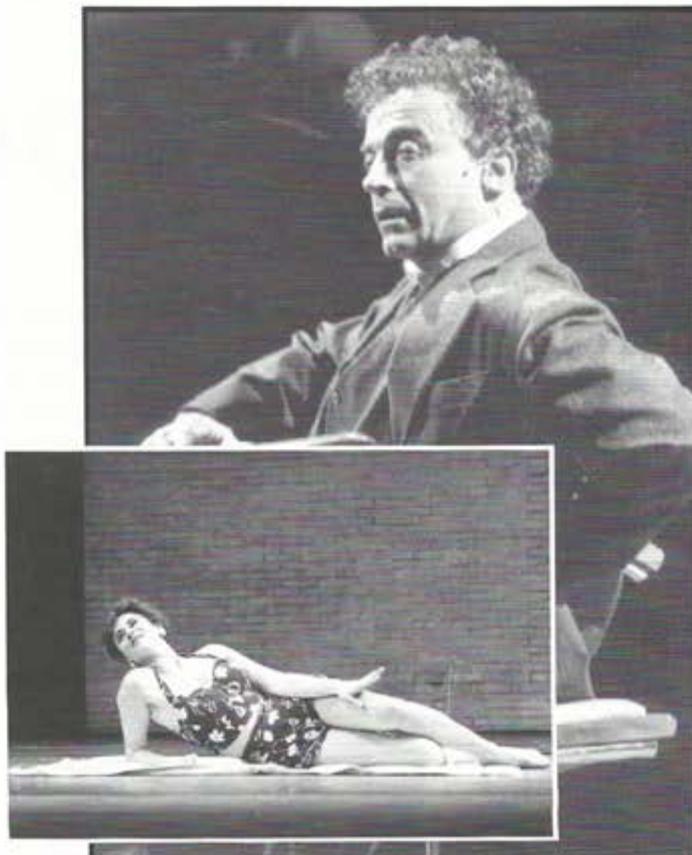
E, come nella trasposizione teatrale dei romanzi (pensiamo al *Pasticciaccio*, ai *Karamazov*), Ronconi ha sempre rifiutato l'espedito teatral-borghese dell'adattamento, così per questa *Lolita*. *Sceneggiatura* ha voluto sfidare il romanzo attraverso la più posteriore delle sue uscite, quella della sceneggiatura cinematografica. Dal romanzo al cinema, dal cinema al teatro. Ma senza discontinuità. Il teatro, dopo la musica, è la più matematica delle arti, e nel proprio metodo porta alla luce, inesorabilmente, tutto il cinema che esiste nel cinema e tutto il romanzo che c'è nel romanzo.

Lolita è la storia – antiteatrale perché iper-romanzesca (cosa c'è di più romanzesco di un uomo maturo innamorato di una ninfetta dodicenne, che desidera farla sua ma al tempo stesso vuole salvaguardarne l'innocenza?) - di un individuo che non sa diventare adulto, un uomo senza padre che non diventerà mai padre a sua volta, che non conosce nessun "tu", nessuna intimità con l'universo e che percepisce il mistero della vita al modo degli entomologi (Nabokov lo era), come farfalla fuggente, come fuga insensata e cattiva. Come cattivi sono gli dèi del suo mondo pagano.

Ronconi de-erotizza la sua *Lolita* e il suo fatuo e tragico Humbert, lasciando i risvolti pruriginosi e le ipotesi di reato (pedofilia) nel cassetto. Avvalendosi di un apparato scenografico eccezionale (con pannelli computerizzati) di Margherita Palli e di un ottimo commento musicale – anch'esso, si può dire, "a pannelli" – con cui Paolo Terni sottolinea le stratificazioni della lettura ronconiana, il regista regge l'impalcatura della storia al livello in cui le grandi storie devono stare, ossia al livello del Destino. Non la storia di un pedofilo, ma la storia di un destino.

Dopo un primo tempo oziosamente americano, centrato sulla pigra relazione tra Humbert e Charlotte Haze (un'ottima, vivace, borghesissima, antierotica Laura Marinoni),

mamma di Lolita (affidata alla giovane anglofona giovane Elif Mangold, tradotta e poi sostituita da una scolastica Galatea Ranzi), ecco che la (casuale ma invocata) morte di questa, liberando la passione di Humbert per la ragazza, libera nel contempo tutto quanto vi è di europeo nella loro storia. La consumazione del peccato avviene in un'atmosfera romita e alpestre, sotto il maglio di sfinite dolcezze mitteleuropee. È l'Europa dalla memoria malata (l'ossessione di un amore giovanile, di cui *Lolita* è la reincarnazione), l'Europa decadente, che non rinuncia alla sua grandezza neppure nel vizio, l'Europa sartoriale cui la giovane e forte America non contrappone nessuna delle sue decantate virtù, bensì lo stesso vizio rimpicciolito, razionalizzato, *prêt-à-porter*: incarnato da Clare Quilty (un Massimo Popolizio irresistibile), commediografo e *testimonial* pubblicitario, nemico mortale di Humbert perché vizioso come lui ma meno metafisico e quindi meno ingombrante, dal talento più agile. Ma è Franco Branciaroli a dare a Humbert il suo spessore tragico, a conferirgli un destino, legandolo più alla sua cultura a brandelli (di un secolo a brandelli) e quindi alla sua pazzia (di un secolo pazzo) che a qualsiasi facile pubescenza. *Luca Doninelli*



TRO

LOLITA. Sceneggiatura, di Vladimir Nabokov. Traduzione di Ugo Tessitore. Regia di Luca Ronconi. Scene di Margherita Palli. Costumi di Jacques Reynaud. Luci di Gerardo Modica. Musiche di Paolo Terzi. Con Franco Branciaroli, Galatea Ranzi, Laura Marinoni, Massimo Popolizio, Giovanni Crippa, Antonio Zanoletti, Manuela Mandracchia, Elif Mangold, Sergio Raimondi, Franca Penone, Fernando Maraghini, Valentina Picello, Francesco Colella, Valentino Villa, Igor Horvat, Stefano Moretti. Prod. Piccolo Teatro, Milano.

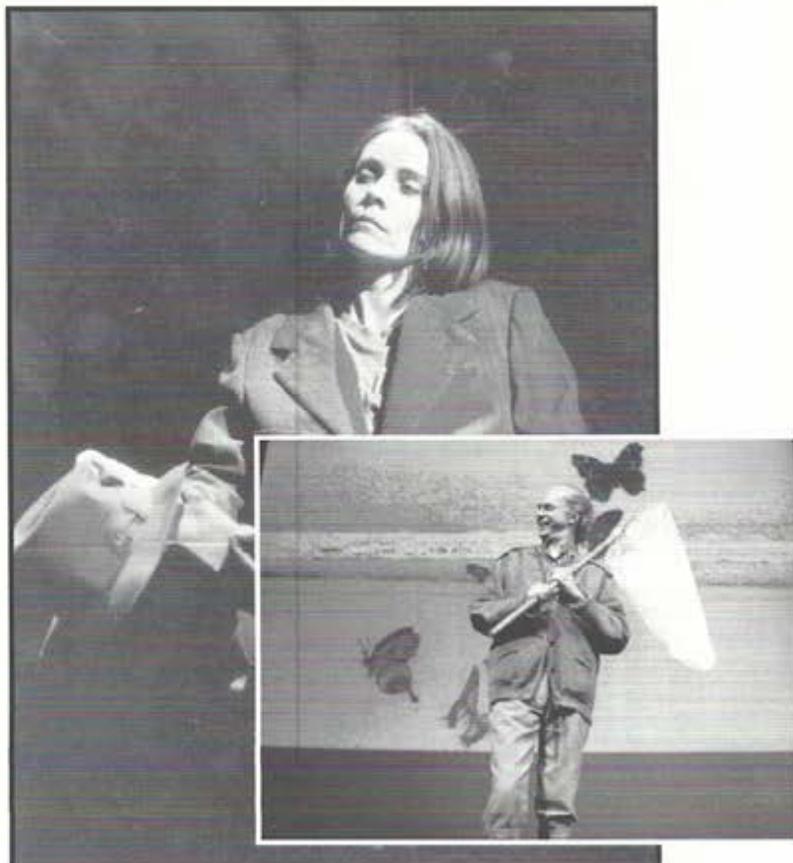
Lolita senza pace. Un romanzo, una sceneggiatura, due film, una riduzione teatrale e ora la versione per la scena proprio di quella sceneggiatura cinematografica, firmata dallo stesso autore, che Kubrick aveva usato solo in minima parte. Regista: Luca Ronconi che ha trovato nella fluviale scrittura nabokoviana un nuovo fertile terreno per costruire un'imponente macchina teatrale che appaga l'occhio, intorpidisce l'intelletto e mortifica il cuore. Ma il problema non sta nel rinchiudere *Lolita* nelle categorie del bello o del brutto, del noioso o dell'entusiasmante. Il fatto è che si torna a casa con la sensazione di aver solo visto qualcosa di stupefacente, ma anche di mostruoso nell'estirpare alla radice, con una esasperante fuga nello straniamento ironico, qualsiasi rischio di coinvolgimento emotivo. Sembra di essere in una gigantesca play-station teatrale in cui il virtuale si fa reale (l'impressionante scena iniziale dell'uccisione di Quilty da parte di Humbert tutta giocata su un intrecciarsi di animazioni digitali con cui interagiscono gli attori e gli elementi scenografici), mentre piccoli uomini un po' impacciati cercano con apparente disinvoltura di convivere, o di sopravvivere, al tiro incrociato di oggetti di ogni sorta e forma che scorrono su binari invisibili a comporre e scomporre i luoghi dell'azione. Il gioco ammalia, l'America provinciale della *middle class*, dei motel e delle icone del consumismo appare e scompare con un occhio a Hopper e uno alla pop art, ma alla lunga (4 ore) non basta. Anche dal punto di vista linguistico e drammaturgico l'operazione ronconiana non appare completamente risolta. Nel primo caso perché la lingua del romanzo, filtrata da quella della sceneggiatura (più lieve, ironica, meno stratificata), perde buona parte di quelle caratteristiche originarie su cui, almeno sulla carta, doveva essere fondato il lavoro del regista. Così come, nel secondo caso, l'*escamotage* della "prima", in cui Ronconi stesso interrompeva la rappresentazione per accelerare i tempi della terza parte, più che di un espediente di pirandelliana memoria, sembra l'elegante e astuta confezione di un taglio imposto non da ragioni artistiche, ma da un pragmatico buon senso generato dall'eccessiva durata dello spettacolo. Nelle repliche successive, benché il taglio sia mimetizzato nelle parole "riassuntive" di Humbert Humbert, il risultato non cambia: lo squilibrio drammaturgico fra le prime prime due parti (eccessivamente dilata-

te, iper dettagliate, con il bilinguismo di Lolita ancora più macchinoso di tutta la mobilia che scorre sui binari) e la terza rimane evidente.

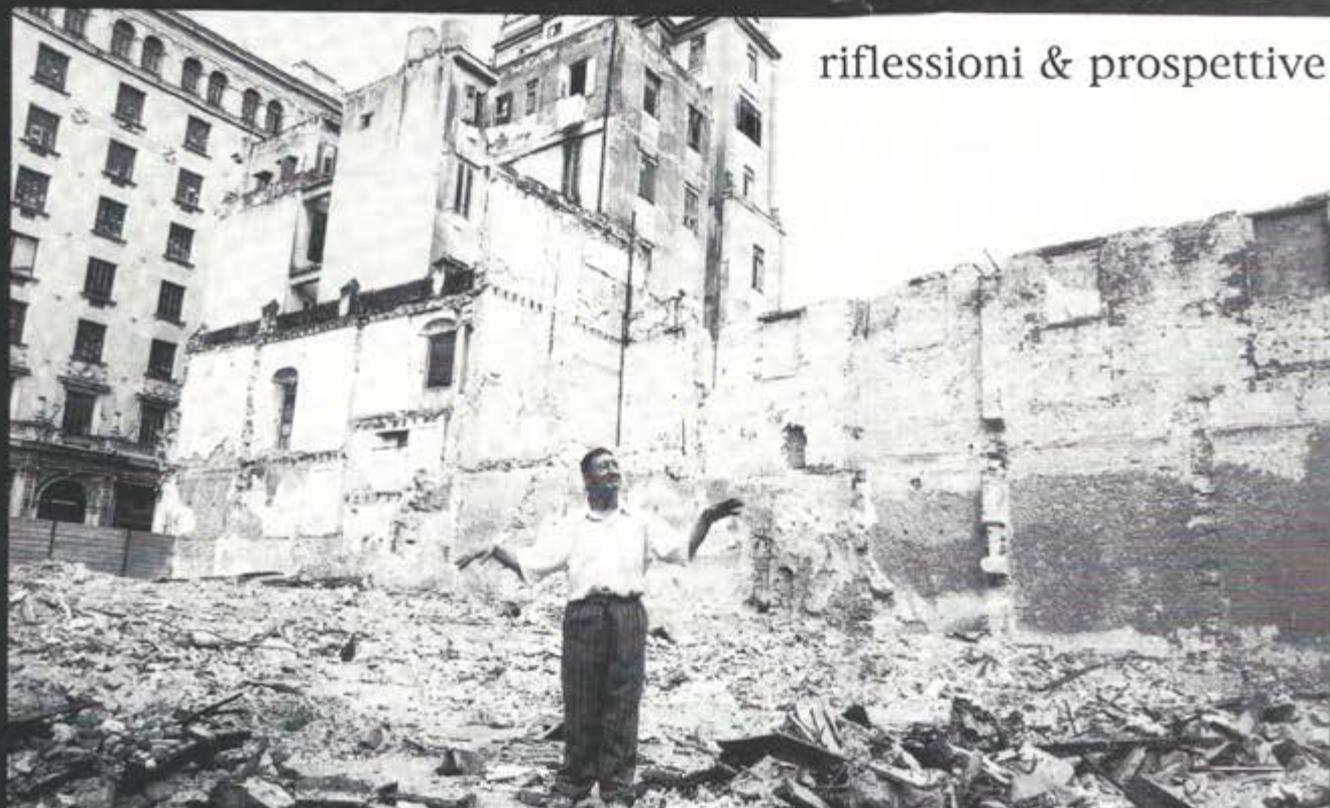
Nabokov e Ronconi hanno in comune la passione per l'entomologia: il primo infilzava farfalle, il secondo i suoi attori alla

mostruosa macchina scenica che ha ideato. È vero che al regista, partendo dalla vicenda biografica dell'autore, interessava rileggere l'amore impossibile tra Humbert e Lolita solo come la metafora dell'incontro-scontro fra due diverse civiltà (l'Europa e l'America) e due linguaggi antitetici (il russo e l'americano). Ma questa è solo una limitante e raggelante fuga dal primo e più ovvio piano narrativo del testo, quello che investe la sfera oscura dei sentimenti. Dove sono la passione, la tristezza, l'ironia malinconica di Lolita e di Humbert? Rimane solo l'ironia, che Ronconi trasforma in grottesco, imponendo una recitazione esasperatamente monocorde che oscilla tra un concitato virtuosismo fine a se stesso (la Marinoni e Popolizio) e un'isteria macchietistica assai forzata (Zanoletti e la Mandracchia). I pochi sprazzi di dolente umanità, per la maggior parte concentrati nella scena finale, sono dominio di Franco Branciaroli (con la complicità di Galatea Ranzi) che, grazie al suo anarchico talento e al suo indisciplinato gigionismo, sfoggia compiaciuto tutto l'arsenale del mattatore in fuga (riuscita) dal retino da entomologo in cui Ronconi ha imprigionato tutti gli altri. Spettatori compresi e indifesi. *Claudia Cannella*

In apertura, Elif Mangold; in queste pagine, da sin., Franco Branciaroli, Laura Marinoni, Galatea Ranzi, Giovanni Crippa (foto: Diego e Luigi Ciminighi).



riflessioni & prospettive



DECADENZA

della critica teatrale?

Una riflessione d'insieme sul ruolo e le prospettive della critica teatrale in occasione dell'assemblea generale dell'Associazione Nazionale Critici di Teatro che si è tenuta a Procida

di Ugo Ronfani

Bando alle ipocrisie di comodo e alle indignazioni virtuose: in Italia la critica teatrale non gode buona salute; chi dice ch'è in fin di vita. Superata nella sua funzione, dicono gli uni, dalla raggiunta capacità del pubblico di maturare giudizi autonomi; imbavagliata, dicono i pessimisti, da una cultura e un'informazione il cui potere si basa sul consenso acritico. Pensare prima di parlare è la regola del critico; parlare prima di pensare è la regola dell'artista, diceva E.M. Forster, acuto indagatore della cultura europea del

'900. Oggi la chiacchiera mediatica tende a parlare senza pensare, in un clima di allegra irresponsabilità: tanto le ideologie sono fuori corso, le tavole dei valori spezzate, e la contraddizione è prova d'intelligenza. Vogliamo, cari critici di teatro, consolarci? Il fenomeno è generale, investe la critica letteraria, la critica d'arte, quella cinematografica. Sempre più raramente criticare è - come diceva Henry James in tempi di finezze perdute - prendere possesso intellettuale della cosa criticata, e così farla propria. L'oggetto della critica, ormai, è un optional del consumo culturale, esibito, quando non imposto, dalle fabbriche dell'editoria, dello spettacolo e delle arti. Prendere o lasciare; l'ipertrofia consumistica prevede in anticipo i margini dell'indifferenza o del rigetto. Siamo nella logica piatta del business culturale. E il critico è uno che conosce la strada ma non sa guidare. Niente mediazioni; ognuno rivendichi una personale, autonoma libertà di giudizio nei confronti del libro che legge, dello spettacolo cui assiste, dell'opera d'arte che contempla. Sappiamo dove conduce questa "libertà di massa", non più stimolata da un confronto con le competenze della critica: alla libertà incontrastata delle

fabbriche della cultura e dell'informazione di imporre con la promozione e la pubblicità i loro prodotti, concepiti secondo indici di gradimento orientati al basso. Come la vetrina televisiva, di fatto un monopolio, quotidianamente e clamorosamente conferma. Quanto sopra per precisare che l'agonia (meno lugubramente, il declino) della critica teatrale è sostanziale ai nuovi processi mediatici di produzione e di circolazione della cultura. Che fare? Arrendersi alla perfusione critica oggi diffusa, semplice riverbero della cultura del consenso, che non stimola l'approfondimento della riflessione autonoma sull'arte e sullo spettacolo? Oppure reclamare il ritorno della vecchia figura magistrale del critico direttore di coscienza, punto di riferimento obbligato per giudicare del valore in assoluto dell'opera?

Ciò che è cambiato

L'una e l'altra posizione sono irreali e negative. La prima allenta la fruizione passiva del prodotto culturale e artistico nell'indifferenza dei suoi valori, seguendo le mode; la seconda instaura al contrario, in un'epoca di largo accesso ai beni artistici e culturali, una visione elitaria, specialistica e socialmente chiusa. In realtà - è un primo punto - la crisi della critica teatrale (per restare all'argomento specifico di questa riflessione) ha una doppia origine remota: nel diverso modo di fare il teatro, che non soltanto ne ha cambiato i codici e le tecniche, ma ha modificato i contenuti e con essi le funzioni; e di conseguenza nel mutato rapporto fra la scena e il pubblico. Non c'è più il Teatro, ci sono "i teatri". Non c'è più il Pubblico, ci sono i pubblici. Rispetto a che cosa, oggi, esprimere dei giudizi critici? Per conto di chi? Mancano al giudizio critico, oggi, i punti di riferimento che erano indiscussi quanto il teatro era una forma chiusa, e la società che lo frequentava uniforme. Da questo punto di vista generale, la perdita d'identità della critica teatrale non è che il riflesso dei cambiamenti della società teatrale nel suo complesso e - si potrebbe aggiungere - dei cambiamenti della cultura e della società del nostro tempo. Ne consegue che non ha più senso richiamarci, nell'esercizio della funzione critica, a tavole di valori scaduti. La critica oggi è meno che mai una scienza, è un mestiere. Lo diceva già La Bruyère, aggiungendo che al critico occorreva più abitudine che genio. Oggi l'abitudine, verosimilmente, consiste nel suo essere "organica" rispetto alla società mediatica, e ad un egualitarismo culturale tendente, inevitabilmente e purtroppo, verso il basso: più di quanto lo fu nel Sette e Ottocento, quando sul consenso ottenuto dai prodotti di un'industria culturale allora pressoché inesistente potevano ancora prevalere - così nel teatro come in letteratura - categorie di giudizio autorevoli nella loro autonomia. Ma una volta stabilito che i tempi sono più inclini alla diluizione del giudizio nel consenso, per cui la critica oggi può suggerire - meno ancora: segnalare - più che pronunciarsi (tanto che la pratica della stroncatura è in disuso, si scontra

ormai con l'estrema frantumazione dei gusti degli spettatori), sarà opportuno - anzi, per debito di chiarezza doveroso - considerare tutta una serie di motivi aggiunti che stanno affrettando il declino della critica teatrale. Cominciando, sempre per chiarezza, dalle responsabilità degli stessi critici. Non ci sono state da parte loro in questi anni, o sono state fragili e discontinue, linee di resistenza contro l'evidente processo di emarginazione di cui sono stati fatti oggetto da parte del sistema dell'informazione, del management teatrale e di quanto, dopo l'abolizione del ministero dello Spettacolo, è rimasto del governo del teatro. La prima, più salda ed efficace linea di resistenza sarebbe stata ovviamente, per le ragioni dette sopra, la rivendicazione - e l'esercizio effettivo - di una vigilanza critica costante sulla "qualità" dell'evento teatrale, con questo intendendo non tanto l'abitudine a discettare ideologicamente sui contenuti (pratica manichea che limita la libertà di espressione), quanto l'esposizione di valutazioni dirette e responsabili che vanno dall'essere o no il teatro in sintonia con la società, fino ai livelli di professionalità riscontrati. Questo presupponeva l'esistenza, nella categoria, di una coscienza deontologica da rinnovare certamente, non però da mettere tra i ferrivecchi del mestiere: regole da osservare, autonomie da preservare. Invece - amaro paradosso - s'è fatto e si fa critica senza vigilanza critica. Senza distinguere, si vuol dire, fra progetto e risultati. Promuovendo l'evento secondo le mode, gli interessi della produzione, le pressioni politiche. A quest'ultimo proposito, con accentuazioni ancora maggiori che in passato, in questi anni si sono avuti esempi vistosi di critici messi al servizio del potere politico di turno, da questo dotati di autorità e di mezzi per intervenire nelle vicende degli Stabili, nella programmazione delle stagioni teatrali, nella distribuzione degli spettacoli, nella trasformazione dell'area della ricerca in strumento di contro-potere teatrale e nelle decisioni - soltanto formalmente autonome, in realtà pronte alle decisioni di vertice - delle commissioni consultive del Dipartimento dello Spettacolo.

Sporcarsi le mani?

All'interno dell'Anct - l'associazione di categoria la cui esistenza è stata spesso complicata da contrasti di politica culturale, da conflitti di interessi fra testate, dalla difficile coabitazione fra i critici di estrazione giornalistica e quelli di formazione accademica - c'era stato negli anni Ottanta un dibattito sull'*engagement* conclusosi, a maggioranza, con uno slogan tanto accattivante quanto ambiguo: bisognava "sporcarsi le mani". Ciò doveva significare, nelle migliori intenzioni, adesione partecipata alle vicende del paese reale attraverso un teatro "reale", ma ha finito per diventare complicità, via via più interessata, con gli Istituti e gli organismi, sia nazionali che locali, del governo del teatro. A furia di "sporcarsi le mani" in questo modo, lasciandosi coinvolgere nelle pratiche consociative di un teatro dipendente dal siste-

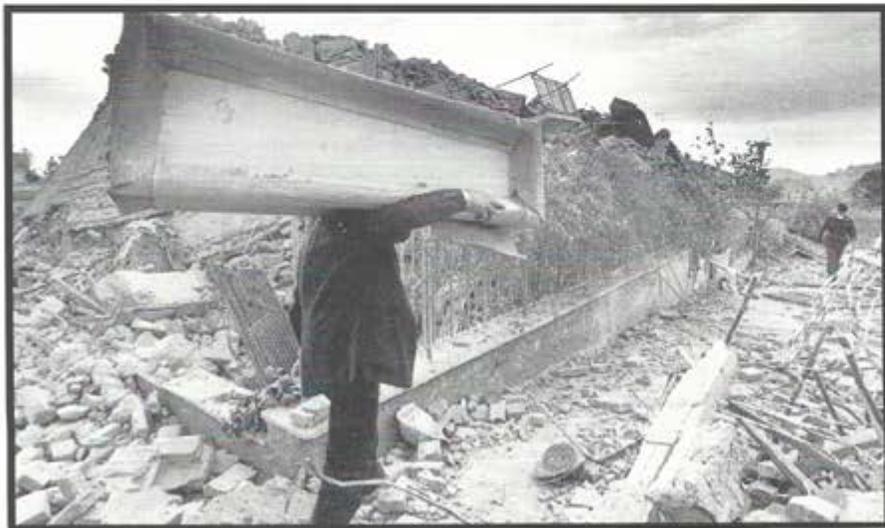
ma delle sovvenzioni, ci sono stati dei critici che sono usciti magari da una condizione di ininfluente solitudine, ma che hanno sacrificato la loro autonomia: come i loro scritti dimostrano. L'Anct ha avuto negli ultimi tempi momenti di fervore associativo ad opera, soprattutto, di critici di testate periferiche (non per questo meno attenti alla questione teatrale). I quali, proprio perché meno condizionati dai compromessi e dalle compromissioni della gestione teatrale, hanno sentito il bisogno di porre all'ordine del giorno i temi del loro disagio professionale. Anche le nuove leve della critica, particolarmente i partecipanti al seminario della giovane critica promosso dall'Anct a Firenze nel '95, hanno manifestato interesse per un dibattito del genere. Spiace constatare, invece, che titolari della critica in testate importanti, forse perché persuasi di una loro autosufficienza professionale, hanno trascurato o disertato i momenti in cui l'associazione cercava di porre all'ordine del giorno la difesa della funzione e della dignità dell'esercizio critico. Trovandosi anch'essi, alla fine, in posizione di isolamento e di debolezza: un effetto boomerang di cui si sono resi conto troppo tardi. I responsabili dell'informazione, dal canto loro, hanno drasticamente ridotto - com'è arcinoto - gli spazi riservati alla critica. Con il seguente capzioso argomento: essere la critica, in fin dei conti, di ostacolo ad una diffusa, libera autocoscienza critica del pubblico, ormai in grado di gestirsi autonomamente. In realtà editoria e giornalismo - che si sono consegnati sempre più passivamente ai gruppi di pressione dell'economia e della politica - per quanto riguarda il teatro hanno pressoché ignorato il problema di un dialogo formativo con il pubblico per veicolare, come in altri campi, l'esclusivo messaggio pubblicitario e - comoda scorciatoia del consenso - la spettacolarizzazione promozionale degli eventi della scena e dei loro protagonisti. Su non pochi quotidiani, particolarmente sui periodici, la recensione teatrale - anziché essere rinnovata nei contenuti e nel linguaggio - è stata praticamente abolita. L'ostilità della televisione e della radio per il teatro di prosa ha poi determinato l'eliminazione dei già esigui spazi destinati alla critica drammatica. Nell'attuale sua fase, pionieristica e onnivora, Internet sta costituendo una rete di rapporti non soltanto informativi fra il teatro e il suo pubblico

virtuale: ma siamo appena agli inizi.

Indifferenza diffusa

L'ottimismo della volontà vuole che si preveda un futuro di approfondimento critico della stampa scritta rispetto al ruolo eminentemente informativo degli altri media, ma per ora giornali e periodici continuano ad abdicare a questa funzione differenziata. Nel '96 le associazioni e i sindacati dei critici teatrali, cinematografici, musicali, della radio e della televisione hanno approvato un documento programmatico unitario "per la funzione e la dignità della critica e dell'informazione dello spettacolo". È giocoforza constatare che l'indifferenza degli editori per tutto quanto non sia mercificabile in termini di introiti pubblicitari, il disinteresse dell'Ordine Nazionale dei Giornalisti per le questioni deontologiche e il conformismo diffuso nelle redazioni hanno spento di molto le intenzioni rqualificanti del documento della consulta. Resta da dire che anche da parte degli organi e degli strumenti di governo del teatro, sia centrali che periferici, la funzione della critica, in questi anni, è stata considerata con indifferenza, se non con fastidio. Le competenze dei critici sono state tenute ai margini, nel Governo come nel Parlamento, e nella preparazione - verticistica - della Legge quadro sul Teatro, per la cui approvazione non è bastata la legislatura. Del ruolo della critica non c'è peraltro il benché minimo riferimento nel progetto di Legge. (Come non c'è - sia detto en passant - nella Carta dei diritti dello spettatore promulgata dall'Agis). Proposte di dialogo e di intervento dell'Anct sono state ignorate dal ministero, dal Dipartimento dello Spettacolo, dall'Eta. Nonostante gli sperperi che continuano a verificarsi nel settore pubblico dell'editoria teatrale, proposte di sostenere pubblicazioni come un manuale sulla professione e la deontologia della nuova critica o antologie di scritti di maestri dell'esercizio critico sono state lasciate cadere. In realtà, si è temuto che la voce di una critica autonoma, indipendente dai partiti e dalle istituzioni di governo, potesse destabilizzare, sia al centro che in periferia, gli equilibri costituiti del (dis)ordine del teatro. In questa logica conservativa si sono moltiplicati gli interventi e le pressioni di strumenti di promozione di impresari, circuiti distributivi e sale che ormai prefigurano anche valutazioni critiche dello spettacolo prima ancora che vada davanti al pubblico. Quale Stabile italiano, oggi, promuove ancora quei dibattiti che, un tempo, mettevano a confronto le opinioni dei critici sui loro allestimenti? Come stupirsi se, in queste condizioni, per mancanza di spazi di espressione, di occasioni di intervento, di attenzione da parte di chi il teatro lo fa o lo governa, la critica sia tentata di manifestare essa stessa una desolata, sdegnata afasia? ■

In apertura foto di
Guido Harari; in
basso foto di
Giorgio Lotti.



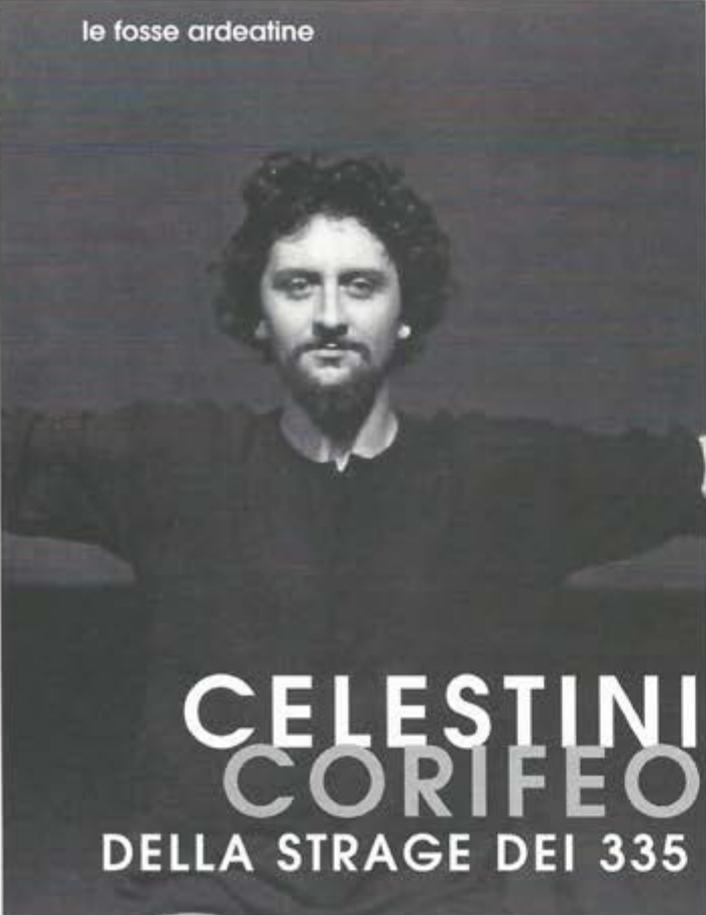


di Antonella Melilli

La Capitale si riappropria di due spazi rimasti chiusi per anni: il Teatro Ambra Jovinelli, diretto da Serena Dandini, pronto per diventare il tempio romano della comicità, e il Teatro Brancaccio che Proietti, al timone, vorrebbe aperto per 365 giorni l'anno

E' stato uno spazio glorioso, la cui storia prende l'avvio con un baraccone, confuso nel brulicare di maghi, contorsionisti e donne baffute dell'ormai scomparsa piazza Guglielmo Pepe, dove si recitavano a puntate i romanzi d'appendice. Con un tale successo da permettere all'immigrato Peppe Jovinelli, che ne era il proprietario, di trasformarlo ben presto in un edificio in muratura, decorato con stucchi, mascheroni e colonnine liberty, alla cui inaugurazione nel 1909 Raffaele Viviani partecipò con una macchietta in romanesco. Vennero poi Petrolini e Totò, pietre miliari di un autentico tempio della comicità il cui percorso traversa tutto il '900, e poi, con l'inevitabile decadenza indotta dal mutare dei tempi, l'avanspettacolo e la trasformazione in cinema, negli anni '50 col nome di Ambra Jovinelli. Infine, una ventina d'anni fa, l'incendio e il silenzio definitivo. Da cui oggi il vecchio edificio si risveglia per essere restituito alla dignità della sua storia e della sua funzione nell'intento dichiarato di costituire una casa confortevole per la nuova comicità. Ponendosi, con la sua videobiblioteca, come un punto di incontro e di studio e una palestra tesa a favorire, con una scuola di scrittura e recitazione comica, nuovi talenti da inserire gradatamente nella programmazione. Mentre

le fosse ardeatine


 A black and white portrait of Ascanio Celestini, a man with dark, curly hair and a beard, wearing a dark shirt. The portrait is set against a dark background.

CELESTINI CORIFEO DELLA STRAGE DEI 335

RADIO CLANDESTINA - ROMA, LE FOSSE ARDEATINE, LA MEMORIA, scritto, diretto, interpretato da Ascanio Celestini. Prod. Compagnia Ascanio Celestini, ROMA.

In apertura Pino Quartullo in una scena di *Dramma della gelosia*, regia di Proietti; in alto Ascanio Celestini (foto: Guido Laudani).

sottoproletariato in via di corruzione. Nello stesso anno muove i primi passi *Milleuno*, trilogia sull'oralità, il cui ultimo capitolo, *La fine del mondo*, ha debuttato lo scorso giugno nella rassegna organizzata dal Teatro di Roma "per un nuovo teatro italiano per il 2000". L'ultimo lavoro di Ascanio è *Radio Clandestina - Roma, le Fosse Ardeatine, la Memoria*, accolto con calore al Centro Ebraico Italiano "Pitigliani", nella capitale, dove è stato presentato il 27 gennaio, "giornata della memoria". Lo spettacolo è tratto da libro di Alessandro Portelli, Premio Viareggio 1999, *L'ordine è già stato eseguito*, costruito attraverso decine e decine di interviste: sorta di inchiesta storica sulle tracce dell'eccidio delle Fosse Ardeatine, ove l'autore indaga la multiforme dimensione soggettiva dei racconti narrati da chi ne fu, a vario titolo, testimone. Con la sola forza scenografica del suo corpo che si fa parola narrante, Ascanio annoda i fili di una nuova affabulazione a più voci. La gravidanza teatrale di quella parola, in grado di suscitare un intero mondo, è fatta vibrare con sapiente senso del ritmo: così egli arriva a scoprire la fitta rete di legami capillari che ci uniscono al passato, radicandolo nel nostro vissuto attraverso i luoghi di Roma e la sua gente, quei tanti testimoni muti che dell'eccidio sono ancora partecipi. Dal dialogo immaginario con una vecchietta dei nostri giorni in cerca di casa, a partire da una brulicante Roma di fine Ottocento, le spire concentriche della narrazione corale scendono lentamente fino a toccare il luogo fulcro della memoria - la strage dei 335, il 24 marzo 1944 -, per poi risalire in superficie: dove nell'ansia di quella donna errante, cacciata da Trastevere al tempo dei piani urbanistici del regime, è tutta la densità viva di un passato coniugato al presente. *Andrea Rustichelli*

La variegata attività di Ascanio Celestini è volta alla rivalutazione della cultura sommersa e non ufficiale: quella non letteraria, ma pure labilmente codificata entro le pieghe di quel fitto intrico di linguaggi e di esperienze che è la memoria collettiva. Da alcuni anni egli lavora su un teatro orale di pura narrazione, che attinge alle fonti non scritte della tradizione popolare. Presente nella compagnia livornese Teatro del Montevaso e in quella romana Canti per l'Agresta, egli raccoglie pure le musiche e i canti di quella stessa tradizione. Simile a un migrante del tempo, Ascanio ne scova così le voci e le musiche: di ritorno dai suoi viaggi, egli apre dinanzi al pubblico le sue colme valigie di cartone. Ecco allora, nel '98, lo spettacolo *Cicoria. In fondo al mondo*, Pasolini, dedicato all'immaginario di quel grande poeta che ritraeva l'innocenza tragica di un

alla sua attività sperimentale sarà destinato il Piccolo Jovinelli, una sala di cento posti dotata di pedana mobile, da utilizzare come centro laboratoriale e trampolino di lancio di nuovi registi, autori, attori e musicisti. Un autentico evento per il panorama teatrale della Capitale e non solo, sottolineato da una serata d'inaugurazione necessariamente celebrativa, che vede il direttore artistico Serena Dandini affiancare esponenti vecchi e nuovi della nostra comicità sul palcoscenico del resort Ambra Jovinelli. La cui riapertura sembra inserirsi in un momento evidentemente felice per Roma, seguendo di poco quella del Teatro Brancaccio, reduce a sua volta da un lungo periodo di inattività. Un teatro di frontiera, anche sul piano espressivo e della comunicazione culturale, come ebbe a definirlo Gigi Proietti che vi torna a distanza di 22 anni in qualità di direttore artistico, per la sua posizione a ridosso della Stazione Termini e all'incrocio di importanti vie consolari come l'Appia, la Tuscolana e la Casilina, in una zona di confine tra centro e periferia priva di punti di aggregazione. E per adesso ancora aperto a mezza porta, sulla base di un preciso impegno del Ministero a sostenere con apposite sovvenzioni lo sforzo congiunto di pubblico e privato che ha dato avvio all'impresa. Dove il Comune si affianca a una società appositamente fondata il cui nome, Politeama, emblematicamente allude all'intento di una programmazione diversificata e ad ampio spettro, che si vorrebbe protrarre per l'intero arco dell'anno. E che, insieme a un'attività laboratoriale finalizzata alla produzione, intende portare avanti un discorso di collaborazione con altri enti e istituzioni, dal Teatro dell'Opera, che dell'enorme sala dovrebbe usufruire per due o tre mesi l'anno, all'Ambra Jovinelli e, se possibile, allo stesso Teatro di Roma. E intanto, senza indugiare oltre, alza il sipario su uno spettacolo, in programmazione fino a esaurimento del pubblico, che inaugura un filone inedito e particolarmente congeniale alla vena artistica di Proietti. Quello cioè di una commedia all'italiana che con *Dramma della gelosia - Tutti i particolari in cronaca*, dal cinema per la prima volta approda sul palcoscenico seguendo la sceneggiatura, rimasta quasi intatta, di Age, Scarpelli e del regista Ettore Scola, autore dell'omonimo film degli anni '70. Riannodando peraltro, con l'attuale interpretazione di Pino Quartullo e Sandra Collodel, un ideale filo di continuità tra la storia del Teatro, del Maestro e dei suoi allievi di ventidue anni fa. ■

Se vuoi incontrare qualcuno che beneficia del Programma di Protezione per collaboratori di camerino e non sei tra quelli che devono farlo fuori, non ti basta essere maledettamente abile e fortunato e dannatamente stronzo: devi essere un figlio di puttana stramaledettamente furbo e fortunato. Avrei lasciato volentieri questo sporco incarico a qualche pivello di Redazione (noi veterani la chiamiamo così...), ma non è un incarico da pivelli di Redazione, giusto? Oh, certo, avrei sempre potuto rifiutarmi e basta, come no? Ma non è facile, credetemi, rifiutare qualcosa al CdD (il Comitato di Direzione, che noi nominiamo solo quando siamo a debita distanza dalla Redazione, a mangiarci un sushi e il fegato).

Bene, per farla breve, ho accettato la missione, mi sono dotato di un'adeguata scorta (di sigari honduregni, i miei preferiti) e mi sono messo in caccia del maledetto collaboratore di camerino, gola profonda, o come lo chiamate voi pivelli di Redazione, ok? Non uno qualsiasi, però: questo qui ha reso possibile l'Operazione Agamennone che ha reso pubblico, diciamo così, lo scandalo del Teatro Greco di Siracusa, appaltato al clan. Ma non sto a raccontarvi da capo la storia, che so, della scenografia dell'*Ecuba*, 180 milioni, poco meno di centomila dollari, ok?, affidati, pare, ai soliti... affiliati. Son cose che avete già letto sui giornali e ascoltato nei notiziari televisivi. Se avete buttato l'occhio, o l'occhiale, o la lente a contatto su questa pagina, significa che siete tipi esigenti: volete saperne di più, giusto? Non vi deluderò, dannati ficcanaso.

Ci ho messo meno tempo che a mandare in fumo uno dei miei prediletti simboli fallici a rintracciare il Nostro Uomo. Non vi posso rivelare i particolari. Al "suggeritore" dei quindici arresti, conseguenza dell'Operazione Agamennone, hanno fatto fare una plastica facciale: cioè, gli hanno applicato una Maschera di Ferro in materiale plastico e l'hanno infilato tra i picciotti lituani di Nekrosius (non metto in pericolo l'incolumità del Presunto Pentito, a quello già ci pensa Nekrosius con le sue prove e i suoi spettacoli muscolar-chilometrici). Si faceva passare per l'Onesto Iago il Nostro Uomo, ma l'ho beccato al volo. Al mio naso di sommelier del vizio non è sfuggita la puzza di bruciato che emanava: odor di Cartello di Courteline, non so se mi spiego. Non ha ammesso, non ha negato, ma non me la contava giusta quel contapalle: non c'era in ballo solo Siracusa. La mafia? Robetta da pivelli di Redazione. Addosso al Nostro Uomo, chiamiamolo Capitan Nostromo, addosso a Capitan Nostromo ci sono le prove del collegamento del Cartello di Courteline con la terribile ndrangheta di Atene, la cupola al cui vertice sta il terribile Teschilo, già rivale di Epaminonda il Tebano, non so se mi spiego. Il disegno è chiaro: destabilizzare l'intero sistema teatrale globale. Trafficare con i ragazzi di Seattle e con i Siae boys. Inquinare il teatro pubblico e sputtanare il teatro privato, già privato di decenti margini operativi. All'Italia (e alla mafia) lasciare le briciole: Siracusa, per esempio. Finanziare, finanziate e prima o poi qualcuno si sporcherà. Meglio sarebbe liberalizzare, defiscalizzare, deregolamentare, ok? E non dico altro. ■

Ipsedixit

Alla prima rappresentazione di *Lolita* è successa una cosa straordinaria. [...] Era come se, finalmente, il Piccolo fosse davvero risuscitato. [...] Sì, il Piccolo ha davvero riaperto. Adesso non c'è più ombra di dubbio. E ha riaperto grandiosamente. E, nonostante tutto, è bellissimo per chi come me ha tanto amato lo Strehler dei tempi d'oro [...] potersi ritrovare a non dover rimpiangerlo. Che bello, stavolta, potersela dimenticare la vecchia storia - anche un po' umiliante, se ci pensate - della "Milano di una volta, quella sì, non questa orribile, di oggi"... Milano, da ieri sera, può riconoscersi - ritrovarsi - un po' più ricca, un po' più grande. Al Nuovo Piccolo. Proprio come tanti anni fa, dopo la Liberazione, si è ritrovata e sentita più ricca e più grande al Vecchio Piccolo di via Rovello. (Emilio Tadini, *Corriere della Sera*, 24 gennaio 2001).

Shakespeare & Verdi

MACBETH

angelo
del male

di Massimo Marino

Giancarlo Cobelli ha curato la doppia regia della tragedia shakespeariana e del melodramma verdiano - La scelta dei protagonisti è caduta per la prosa su due giovani attori di talento, Kim Rossi Stuart e Sonia Bergamasco, che ci raccontano la loro esperienza



Verdi e la sua radice. Shakespeare e il suo doppio lirico. L'idea di Pietro Valenti, direttore di Emilia Romagna Teatro, ha suscitato il complice entusiasmo di Giancarlo Cobelli: nell'anno delle celebrazioni verdiane affiancare il *Macbeth* di Shakespeare e il melodramma che Verdi ne trasse nel 1847, opera travagliata, revisionata nel 1865, snodo fra la produzione giovanile e la grande maturità espressiva di *Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata* e dei capolavori successivi. I due *Macbeth* hanno debuttato uno dopo l'altro a Modena, rispettivamente al Teatro Storchi e al Teatro Comunale, con scene e costumi di Carlo Diappi e duplice regia di Cobelli. Il quale ha voluto per la tragedia scespiriana due protagonisti giovani e belli, due attori di grande fascino, Kim Rossi Stuart e Sonia Bergamasco. Lui alto, con penetranti occhi azzurri, lei apparentemente fragile, vivida, capelli cortissimi e biondissimi.

HYSTRIO - *Come mai due protagonisti così fuori dalla consuete interpretazioni anagrafiche?*

ROSSI STUART - In Italia si tende ad affidare i grandi ruoli scespiriani ad attori di età più matura di quella che Shakespeare aveva concepito, ammesso che si fosse posto il problema dell'età degli interpreti. Io credo che *Macbeth* non abbia più di trentacinque, quarant'anni: i suoi conflitti, le sue aspirazioni, la passione che lo stringe alla moglie li vedo legati a quell'età.

BERGAMASCO - Gli anni di Lady *Macbeth* restano ancora più indefiniti. Può essere anche molto più giovane.

HY - *Allora proviamo a capire come due giovani d'oggi hanno affrontato questi personaggi divorati da una smansiosa sete di potere. Kim ha da poco interpretato, in televisione, uno dei poliziotti che smascherarono la banda della Uno bianca, un eroe positivo dei nostri giorni...*

R.S. - Sicuramente ho sentito la necessità di capire perché e come affrontare un personaggio come *Macbeth*. Con un po' di moralismo, se si vuole, mi sono chiesto qual è la piccola vena d'oro, il "lato positivo" di un carattere terrificante, predisposto al male, che emergerà pienamente grazie all'intervento della moglie. Io sono andato a cercare l'opposto di ciò che risulta evidente nel personaggio: ed è un barlume di coscienza che ogni tanto sprizza fuori come una sorgente. Affrontare *Macbeth*, inoltre, può servire a riconoscere in noi quel germe del male che in lui trova pieno sviluppo. È un personaggio che combatte una coscienza che tenta di riemergere con inquietudini, paure, timori. Fino a quando non si ritrova di fronte a una solitudine e a un rimpianto che lo rendono grandioso.

B. - Cobelli non ci ha imposto la sua visione. Ognuno di

noi ha cercato di personalizzare, di dare corpo e voce ai personaggi. Per capire Lady *Macbeth* il testo fornisce l'appiglio di un linguaggio concreto, molto materialista. La sua è quasi una femminilità da manuale. Sta al fianco di un marito che pur essendo forte, un grande generale, la fa disperare: si perde, mentre lei non si smarrisce mai, se non quando alla fine non riesce più a reggere la tensione perché è voluta andare troppo oltre le forze di una donna, si è mascolinizzata. È lei che lo controlla, che impedisce che lui abbia dei dubbi, che rimanga vinto dai fantasmi.

HY - *Come avete approfondito lo sviluppo psicologico di questi personaggi?*

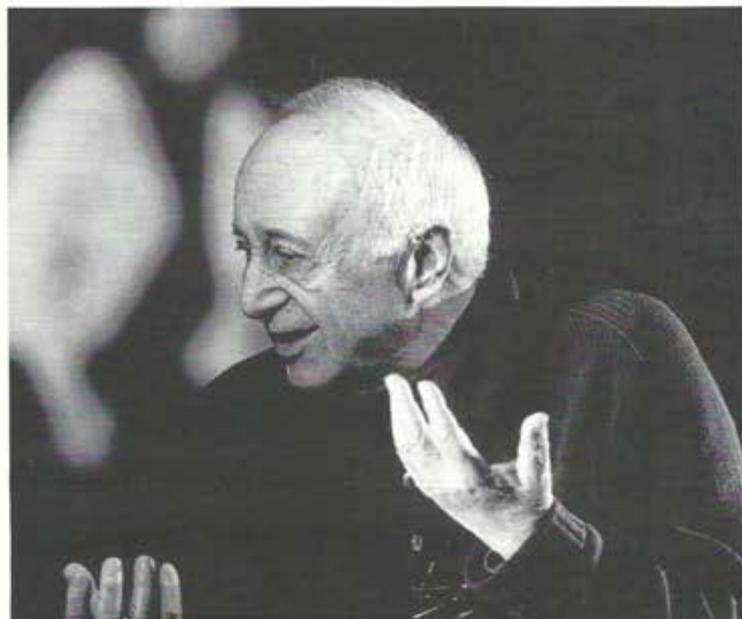
R.S. - La regia di Cobelli è volutamente tagliata con l'accetta, proprio per restituire la ruvidezza dei personaggi, un'assenza di barocchismi. Ma sicuramente *Macbeth* ha un suo percorso psicologico, anche se Cobelli rifiuta gli psicologismi. È uno spettacolo basato sulla forza. La forza delle immagini, alle quali gli attori si devono adeguare.

B. - Io, per esempio, all'inizio pensavo che *Macbeth* e la moglie fossero uniti da un rapporto d'amore. Poi si è imposto più un legame passionale, un amore che confina con il possesso, con la forte tensione erotica. Sono legati dall'ambizione, che è un succedaneo dell'erotismo.

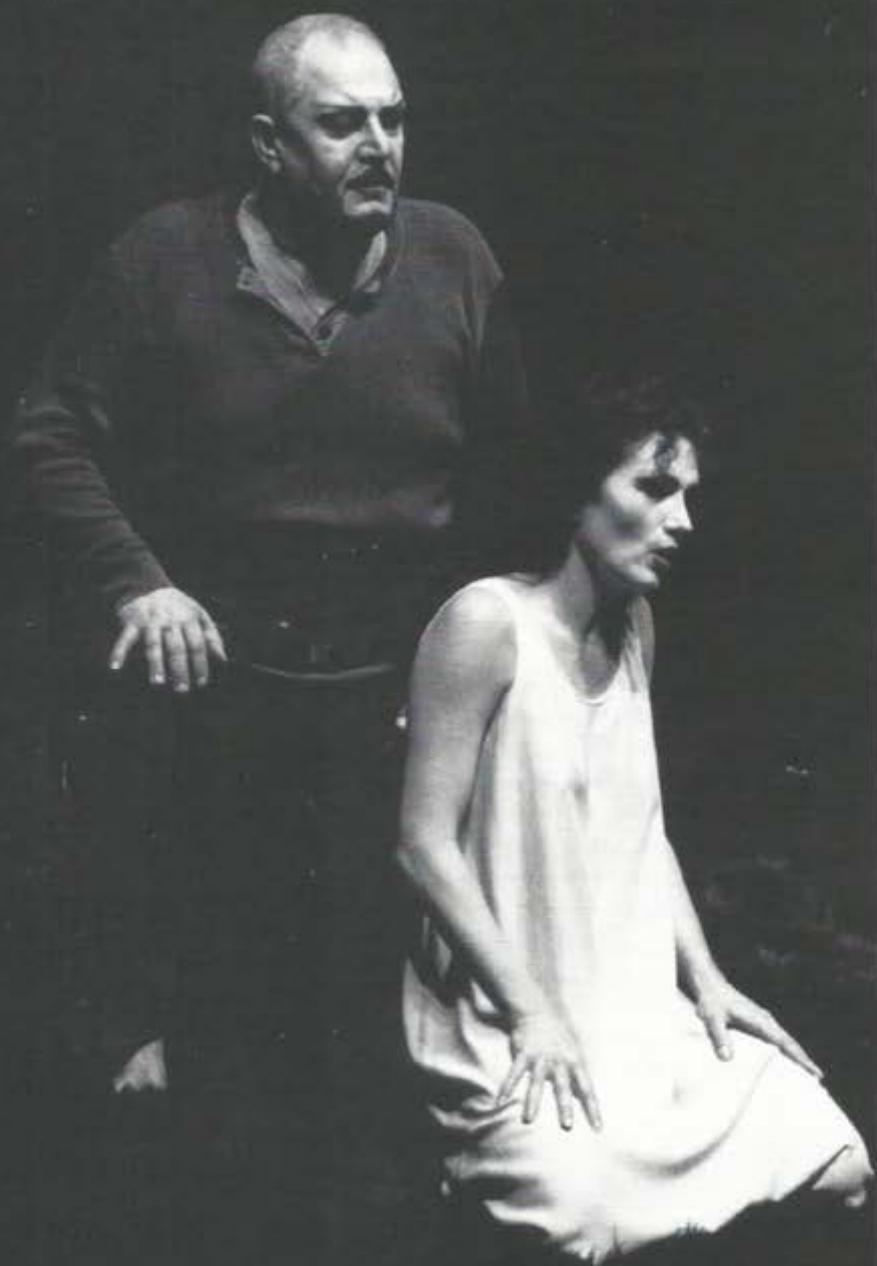
HY - *Potete spiegare meglio come avete considerato questo nodo delicato?*

R.S. - Il loro è un legame erotico che tocca aspetti patologici. Attraverso l'infrazione degli ordinamenti divini ci si avvicina di più a diventare un'entità divina o diabolica. E in questi processi si smuove qualche aspetto della libido. Lo dice James Hillman nel *Il codice dell'anima*. Ce lo ha fatto conoscere Sonia. Prima di iniziare a provare ci siamo scambiati letture, opinioni, interpretazioni. Abbiamo ascoltato le idee di Cobelli, da dove voleva far partire il personaggio e dove voleva farlo arrivare, ma poi ognuno di noi ha cercato di disegnare un proprio percorso, confrontandolo con il suo.

In apertura Kim Rossi Stuart e Sonia Bergamasco (foto: Marcello Norberth); in basso il regista Giancarlo Cobelli (foto: Rolando Paolo Guerzoni).



a Modena



BAMBINI FEROCI

in un mondo senza cielo

MACBETH, di William Shakespeare. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Giancarlo Cobelli. Scene e costumi di Carlo Diappi. Luci di Robert John Resteghini. Con Kim Rossi Stuart, Sonia Bergamasco, Leonardo Di Gioia, Giuliano Brunazzi, Germano Macconi, Francesco Benedetto, Gian Paolo Valentini, Gianluca Morini, Giuliano Oppes, Valerio Peroni, Francesco Cifani, Desir Bastareaud, Alessandra Tomassini, Lea Ciranni, Giulia Innocenti, Rino Cassano. Prod. Emilia Romagna Teatro, Modena - Nuova Scena/Arena del Sole, Bologna.

MACBETH, di Francesco Maria Piave. Musica di Giuseppe Verdi. Regia di Giancarlo Cobelli. Maestro concertatore e direttore Massimo de Bernart. Scene e costumi di Carlo Diappi. Luci di Robert John Resteghini. Maestro del coro Stefano Colò. Con Antonio Salvadori/Marco Vratogna, Francesca Patanè /Alessandra Rezza, Alberto Rota, Marzia Giaccaia, Francesco Piccoli, Alessandro Cosentino, Daniele Tonini, Gianluca Ricci. Figuranti: Giuseppe Sottile, Patrizia Barbieri, Barbara Pessina, Alta Zarillo, Hafedh Khalifa, Federico Giva, Alessandro Mathis, Federico Flores. Orchestra Sinfonica della Fondazione Arturo Toscanini. Coro del Teatro Comunale di Modena. Prod. Teatro Comunale di Modena - Teatro Comunale di Ferrara - Teatro Municipale di Piacenza.

La scena è plumbea. Una nuda pedana riempie tutto il palco. Corde e quinte incombono. Lampi di guerra, grumi di corpi nudi imbrattati di rosso esplodono in figurazioni che mimano una battaglia devastante. Le streghe appaiono livide da un confuso cumulo di stracci. Su tutto un androgino nero angelo della morte e del male, Ecate, che risucchia corpi e fa partorire fantasmi alla mente di Macbeth. L'opera di Shakespeare secondo Giancarlo Cobelli si concentra negli spasimi dei due protagonisti, rosi da un male che aleggia metafisico e devastante. Due giovani avvinti da una passione bruciante che esplose come brutale compenetrazione carnale nei momenti in cui è necessario stringere la complicità nel delitto. Gli altri personaggi sono un contorno, balletto macabro o contrasto funzionale all'ansia di potere, di dominio, di crimine dei protagonisti. L'impianto scenico rivela botole che generano e inghiottono personaggi (i sicari, la Lady sonnambula...) e si dilata in un secondo piano dove balugina in trasparenza la battaglia, dove i personaggi si moltiplicano in specchi, dove in luci ghiaccio viene composto il cadavere del re assassinato. Davanti alla pedana, in uno stretto corridoio di proscenio, una luce fredda di taglio sottolinea i

momenti in cui i protagonisti scrutano dentro se stessi. La recitazione è tesa allo spasimo, fino a costruire vere e proprie maschere fisiche e vocali: un Macbeth che muta lo stupore della giovinezza in delirio di potere minato dai dubbi della coscienza, in bestemmia contro la sacra autorità regale, infine in una eccessiva credulità nei confronti dei (propri) fantasmi, le streghe, Ecate, fino alla rovina. La Lady è invece dura, scossa da uno spasimo espressionista; ogni sua parola è rovistata, cesellata, rallentata, sputata. Questo *Macbeth* risulta un confronto crudo fra anima e male. La scenografia si fa dispositivo psichico, macchina delle apparizioni dei mostri che agitano questi due bambini crudeli e ambiziosi che si dannano portando nella realtà i loro desideri più profondi. Ma questi figli feroci e assassini che precipitano nella solitudine e alla fine saranno come braccati in un mondo senza cielo, dove solo l'inferno sembra sputare violente energie, sono circondati da padri altrettanto sanguinari, un potere che alla fine si richiude sui corpi massacrati con accenti nazisti che ancora invitano alla vendetta, allo sterminio. La regia si attaglia ai personaggi con una monocromia rosso sangue allucinata, di una coerenza senza scampo: la durezza del quadro è però a volte diluita da una maniera mimica che annacqua la tensione nella bellezza dei corpi nudi e muscolosi e nell'armonia coreografica delle figurazioni. I due protagonisti, Kim Rossi Stuart e Sonia Bergamasco, accettano con ferrea disciplina le rigide maschere loro imposte, correndo consapevolmente il rischio di esaurirsi nella monotonia. Il testo, tradotto da Masolino D'Amico, è stato asciugato dal regista in un unico atto senza tregua. Lo stesso identico impianto visivo viene usato per l'opera di Verdi. La scena è ristretta e circondata da due fitte ali di coro in nero, testimoni senza tempo del cupo dramma. Le situazioni sceniche sono replicate, con piccole variazioni. Con alcuni momenti di grande efficacia, come il brindisi nudo di Lady Macbeth, una coraggiosa e bella Francesca Patané, a celebrare i riusciti crimini; come il finale in cui il protagonista è circondato da rami che nascono da ogni angolo della scena. Ma la sconsolata visione di Cobelli non sempre incontra la struttura della musica verdiana, che si compone di ispirazioni diverse, giustapponendo, per esempio, alla forza drammatica il motivo villereccio. Il potere in Verdi, ha spesso un fascino grande, solenne; il male può sedurre per la propria normalità, o addirittura bellezza, come il compositore stesso ebbe a scrivere più tardi a proposito di Iago, che mai avrebbe voluto vedere deforme. La direzione musicale di Massimo de Bernart, scavando con grande sensibilità ed efficacia dentro la partitura, costruisce una calzante policromia sonora, nervosa, lirica, violenta, attenta a esplorare i dettagli senza rinunciare mai all'emozione. Brava Francesca Patané, con qualche problema di emissione e pronuncia. Interpretazione vocalmente onesta quella di Antonio Salvadori nel ruolo di un Macbeth alquanto goffo scenicamente. *Massimo Marino*

B. - Prima delle prove vere e proprie abbiamo fatto due settimane di incontri, di improvvisazioni con tutti gli attori. Per conoscerci, per iniziare a entrare meglio nel dramma. Un tale percorso porta a una consapevolezza rara. Di solito i registi ti chiedono di aderire a una loro idea. Qui abbiamo cercato di arrivare insieme a dei risultati.

HY - *Poi c'è il lato magico di questa tragedia, possiamo dire esoterico...*

R.S. - Questo è un testo che se lo leggi una sera che sei particolarmente sensibile e percettivo ti fa veramente tremare. Ti obbliga a metterti in contatto con cose che fanno paura. Perciò il nostro approccio a questi rituali è stato totalmente fantasioso. Mi ricordo improvvisazioni da cui sono venuti fuori gesti e sguardi... non so proprio da dove. Cobelli diceva: vai sul palco e invoca gli spiriti del male... Quando l'attore rimane senza paracadute spesso emergono le cose più interessanti.

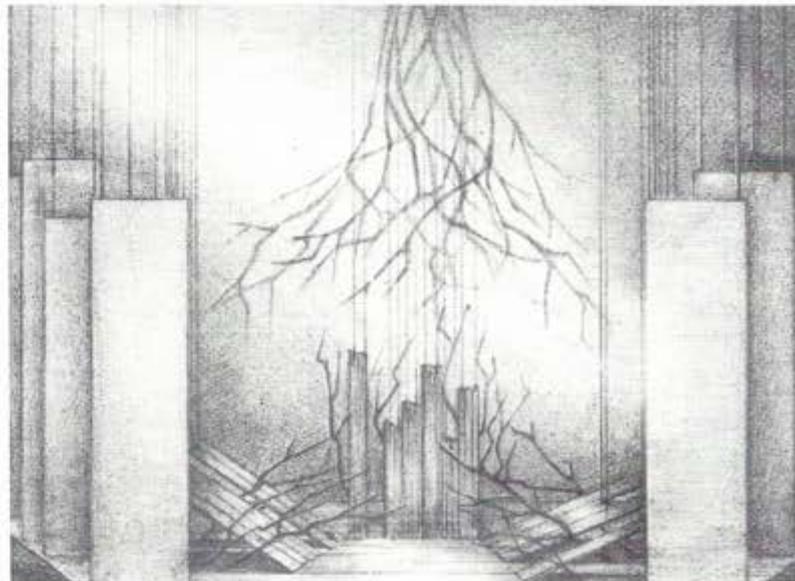
B. - Macbeth ha una forte componente rituale, nel nero e nel bianco. In lui c'è una disperazione fortissima, un anelito quasi angelico. La sua figura è quella di un angelo caduto.

HY - *Che posto ha il teatro per voi, giovani attori che frequentate con successo anche il cinema e la televisione?*

R.S. - Non riesco a prescindere dal teatro per il lavoro dell'attore. Sento sempre una nostalgia che mi riporta sul palcoscenico. Ma credo che l'attore più universale sia quello che riesce ad adeguarsi a mezzi diversi.

B. - Io ho incominciato con la musica. Da poco faccio anche cinema. Credo che si possa fare buon teatro, buona televisione, buon cinema. Dipende dalle scelte. Ci sono i diversi mezzi di espressione. Poi c'è una noce che sei tu, l'attore. ■

A pag. 14 Antonio Salvadori e Francesca Patané nel *Macbeth* verdiano (foto: Rolando Paolo Guerzoni); in basso bozzetto di Carlo Diappi per l'opera.





A.T.I.R.: VALORI IN CORSO

di Laura Bevione

A

gennaio Milano è fredda e umida, e il grigio piombo dei suoi palazzi e del suo cielo ancora più opprimente. L'appuntamento con la regista Serena Sinigaglia e con Michela Cavaterra, addetta stampa, è fuori da una stazione della metropolitana. Pranziamo insieme e iniziamo a conoscerci meglio. Smentiamo reciprocamente i

pregiudizi che i milanesi hanno verso i torinesi come me e viceversa, scopriamo una passione comune per i mercatini (una miniera inesauribile di costumi e di oggetti di scena), e confrontiamo i nostri gusti teatrali: Peter Brook e i registi russi, qualche gruppo giovane italiano e César Brie, la cui *Iliade* ha rafforzato in tutta la compagnia il desiderio, divenuto progetto concreto, di un lungo viaggio in America, dalla California

Guidato da Serena Sinigaglia, il gruppo, formato da ex allievi della Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano e dell'Accademia di Belle Arti di Brera, cerca, attraverso ricorrenti ricognizioni del nostro passato, di dare vita a un nuovo teatro politico

attraverso il Messico fino al Sud. L'A.T.I.R. è formato da ragazzi che già erano un gruppo a scuola, la "Paolo Grassi" e l'Accademia di Belle Arti di Brera, e che dopo il saggio finale - *Romeo e Giulietta*, tuttora in tournée - incoraggiati dai loro insegnanti, fra cui Gabriele Vacis, hanno scelto di continuare a fare teatro insieme. Serena, oltre che della regia degli spettacoli, si occupa della direzione artistica della compagnia al cui giudizio, tuttavia, sottopone ogni sua decisione. L'amministrazione, infatti, è di tipo assembleare, coerentemente alla convinzione che l'atto teatrale sia

«un'esperienza essenzialmente comunitaria», fondato in primo luogo «sui rapporti che legano le persone che lo fanno e quelle che lo guardano». La volontà di attivare un reale canale di comunicazione con il pubblico ha spinto la compagnia a rifuggire qualsivoglia compiacimento formale e intellettuale, a favore invece di un linguaggio più semplice e immediato. Una poetica del genere, tanto lontana dalle sperienze



A.T.I.R. (Associazione teatrale indipendente per la ricerca). Nasce a Milano nel 1996 su iniziativa di un gruppo di ex allievi della Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" e dell'Accademia di Belle Arti di Brera. Il nucleo stabile della compagnia è composto da Serena Sinigaglia (regista), Michela Cavaterra (addetta stampa), Maria Spazzi e Laura Bresciani (costumiste e scenografe), e dai seguenti attori: Maria Pilar Perez Aspa, Fausto Russo Alesi, Arianna Scommegna, Sandra Zoccolan, Nadia Fulco, Mattia Fabris, Stefano Orlandi. Nel 1997 l'associazione è stata scelta dal Ministero-Dipartimento dello Spettacolo con altri cinque gruppi per far parte del "Progetto Giovani". Gli spettacoli realizzati sono: *Romeo e Giulietta* (1996), *Alexander* (1996), *La storia dell'amore di Eloisa e Abelardo* (1996), *Benvoglioo!* (1997), *Il Labirinto* (1997), *Baccanti* (1998), *Come un cammello in una grondaia* (1998), *Semplicemente no* (1999), *Where is the Wonderful Life?* (1999). La compagnia è anche impegnata nei progetti "Memorie", in collaborazione con il Teatro del Temple di Saragozza e *Lorsque cinq ans di Bordeaux*, e "In viaggio verso Sarajevo", ideato da Serena Sinigaglia e da L'Isola Teatro di Venezia e parte del piano triennale di produzione di *Moby Dick-Teatri della Riviera*.

mentazioni, spesso ardite, escogitate da altri giovani gruppi, e nondimeno assai distante dalla scena tradizionale – semplice non significa affatto facile e scontato – costa all'A.T.I.R. non poche incomprensioni, a partire dall'incapacità del Ministero di collocare la compagnia in una specifica categoria (prescindendo pragmaticamente dall'arbitrarietà insita in ogni classificazione), non concedendole così di ottenere finanziamenti che consentano di pagare qualcosa di più del caffè.

Serena e Michela mi raccontano delle molte difficoltà che il loro gruppo, malgrado le numerose attestazioni di stima, deve ancora affrontare. Prima fra tutte la mancanza di una sala stabile per le prove che li costringe ad allestire il loro ultimo spettacolo, *Where is the Wonderful life?* in un locale non attrezzato e non riscaldato. Decidiamo di tralasciare l'analisi, forse oziosa, dei mali del teatro italiano e io confesso la profonda emozione provata lo scorso anno assistendo, al teatro Garybaldi di Settimo, a *Semplicemente no*. Serena ricorda ancora quella serata: lesse lei stessa una delle epistole tratte dalle *Lettere dei condannati a morte della Resistenza europea*, a cui lo spettacolo si ispirava, per ricordare il padre di Nadia, attrice e amica. Quell'allestimento nasceva dall'inquietudine della nostra generazione – io e Serena siamo quasi coetanee – cui non è stato lasciato più alcun motivo per lottare, né tanto meno «un mondo da cambiare, una libertà da vantare e una giustizia da rivalere», ma soltanto il disincanto e il cinismo di chi negli scorsi decenni ha tentato senza successo di fare davvero la rivoluzione. A teatro questa sensazione di una "mancanza" si traduce nella ricerca di testi che sappiano rischiare aspetti oscuri della nostra attualità e del nostro passato. Con questo scopo è stato ideato il progetto *Memorie*, in collaborazione con lo spagnolo Teatro del Temple e con gli attori francesi di *Lorsque cinq ans*: una ricognizione della storia degli ultimi cinquant'anni del Novecento per capire più a fondo il presente. Serena vorrebbe, in questo modo, verificare la possibilità di proporre anche oggi un "teatro politico". Mi dice: «in giro c'è tanto "teatro civile", ma nessuno fa davvero "teatro politico"». Per assenza di coraggio, oppure di mezzi espressivi adeguati, o semplicemente perché non è più possibile? L'A.T.I.R. crede valga ancora la pena di scoprirlo. E questa convinzione guida le scelte di repertorio del gruppo: classici come *Romeo e Giulietta* e le *Baccanti* di Euripide, ma anche il copione di una drammaturga appena ventiseienne, *Where is the Wonderful Life?* di Renata Ciaravino. Si tratta di testi che aiutano a comprendere con maggiore profondità e a volte ad accettare con più serenità aspetti nascosti del nostro essere e del nostro carattere, ma altresì ad aggiornare e a rendere più consapevole la nostra coscienza storica e politica. La tragedia di Euripide da una parte rivela la violenza e

la protervia con cui agisce il potere costituito – nell'antica Grecia così come ancora oggi – dall'altra svela quanto di irrazionale e di oscuro si celi in ogni uomo. Shakespeare, invece, offre a un gruppo di giovani la storia esemplare di due ragazzi che, incoscienti e guidati soltanto dalla logica della passione, decidono «di non rinunciare alla propria diversità, di lottare anzi per affermarla senza affidarsi alle armi dell'ironia e della trivialità». Mentre *Le Lettere dei condannati a morte della Resistenza europea*, attraverso la scoperta di un periodo storico in cui era ancora possibile «pronunciare senza spavento e soprattutto senza vergogna parole importanti come lotta, idea, libertà, amore, compagni», hanno aiutato la compagnia a riscoprire

“valori” nei quali credere, il testo della Ciaravino ironizza sulla contraddizione fra dichiarata aspirazione alla pace e all'armonia da un lato e astiosa e in fondo nevrotica intolleranza dell'altro, propria della società americana e non solo. Si vuole svelare l'ipocrisia e la reticenza, alla ricerca di una nuova verità. Così, il progetto biennale *In viaggio verso Sarajevo*, ideato da Serena con i giovani attori veneziani de L'Isola Teatro, è motivato proprio «dall'inquietudine di ricostruire un senso, di fondare dei valori, di orientarsi, di cercare, nell'era della globalizzazione, del virtuale, della comunicazione di massa, una verità possibile». Il punto di partenza è il libro *Maschere per un mas-sacro*, che il giornalista Paolo Rumiz ha dedicato alla difficile ricostruzione di cause, dinamiche e ideologie che hanno condotto alla disgregazione della

“Verificare la possibilità di proporre anche oggi un "teatro politico". In giro c'è tanto "teatro civile", ma nessuno fa davvero "teatro politico". Per assenza di coraggio, oppure di mezzi espressivi adeguati, o semplicemente perché non è più possibile?”

ex Jugoslavia.

Decidiamo ora di trasferirci in sala prove: gli attori sono impegnati nell'attuale training, prima fisico e poi vocale. Le tecniche sono quelle del Terzo Teatro e consentono non solo di raggiungere una maggiore consapevolezza del proprio corpo e una più salda fiducia reciproca, ma anche di liberarsi delle "scorie" del quotidiano e poi, purificati, di vestirsi dei panni del proprio personaggio. Gli attori faticano certo, ma sanno conservarsi spazi di divertimento e di esibizione estemporanea: Arianna, dopo un esercizio particolar-

“La ricerca di testi che sappiano rischiarare aspetti oscuri della nostra attualità e del nostro passato per riscoprire valori in cui credere e vincere il disincanto della passata generazione”

mente complesso, conquista quella profonda concentrazione, quasi uno stato di pur consapevole trance, che la spinge a pronunciare con speciale intensità un monologo della sua Minnie, la parte che interpreta nella nuova messa in scena. Mi incammino verso la stazione sotto una pioggia battente: il mio disorientamento - quel-

lo della mia generazione - ignorato e tuttavia insinuante ha forse trovato qualcuno abbastanza imprudente da dichiararlo e rappresentarlo su un palcoscenico senza vergogna: chi ascolterà? ■

WWW.TEATROLIBERO.IT

dal 2 al 28 maggio

TEATRO Libero

via Savona 10, Milano
Tel. 02.8323126 - e-mail: info@teatripossibili.it

**stagione
2000-2001**

dal 28 Marzo al 16 Aprile
Compagnia del Teatro Canton

**TI DIVORO
GLI OCCHI (JOCK)**

di Jean Louis Brunel
regia di Corrado d'Elia

dal 2 al 28 Maggio

CALIGOLA

di Albert Camus
regia di Corrado d'Elia

**1 biglietto
in omaggio**

per ogni intero acquistato
presentando questo
tagliando alla cassa

direzione artistica
Corrado d'Elia

dal 17 al 23 Aprile

SCARNEBIA

di P. con Davide Grandini

dal 30 Maggio al 12 Giugno

**I POTERI
DELL' ANIMA**

di G. con Fabrizio Capala

dal 14 al 19 Giugno

CALIBANIA

testo e regia di Massimiliano Civita

Prenota subito al n. 02.8323126
o manda un SMS a 0335.5322747
oppure sul nostro sito www.teatrolibero.it

TEATRI POSSIBILI

CALIGOLA

ALBERT CAMUS

con

Alberto Astorri
Marco Cacciola
Roberto Recchia
Giovanna Rossi
Nicola Stravalaci
Corrado Villa
Marco Albergà
Lucrezia Maniscotti
Davide Palla

scene

Fabrizio Palla

costumi

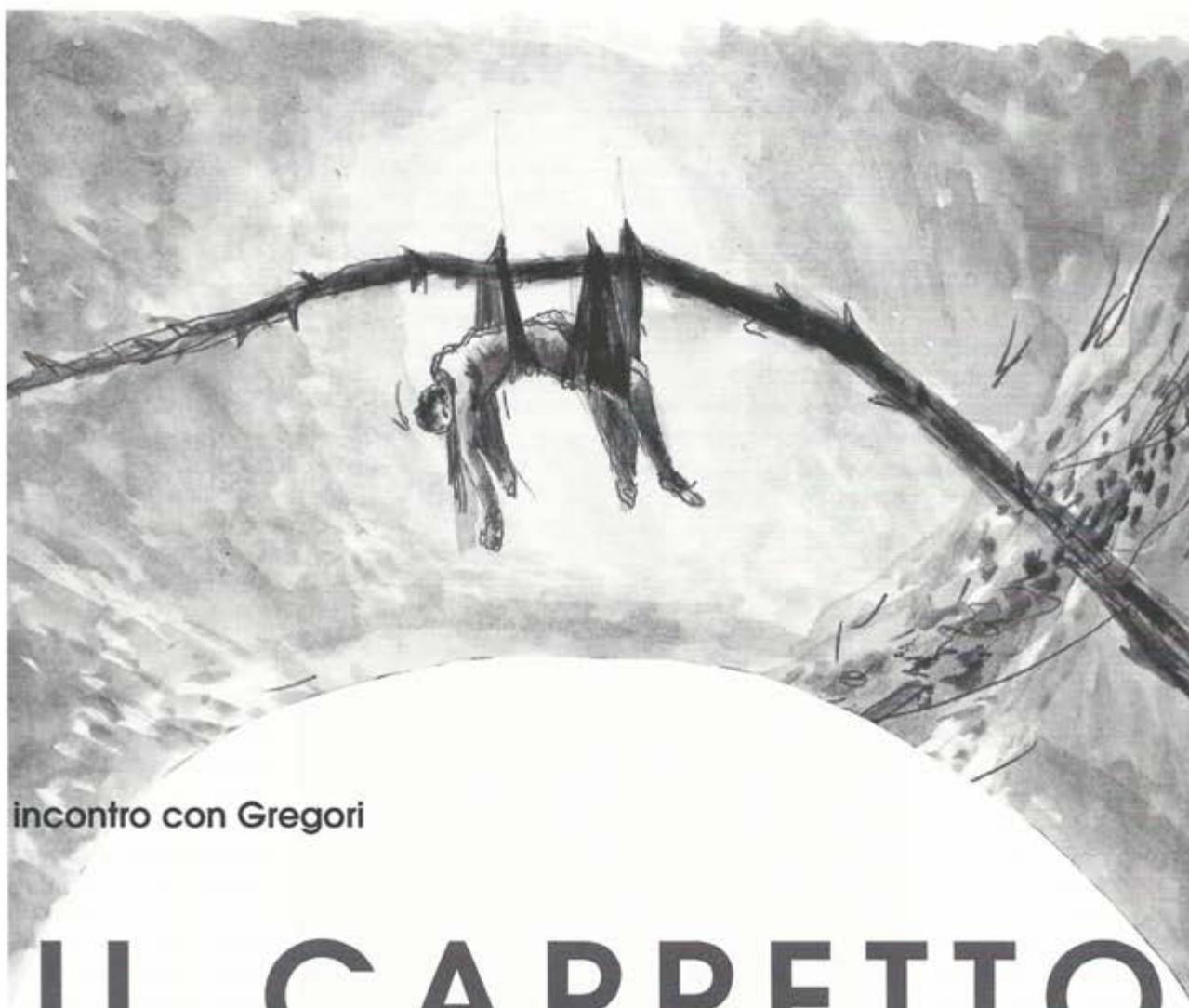
Maria Pietroleonardo

assistente alla regia

Edoardo Favetti

regia di

Corrado d'Elia



incontro con Gregori

IL CARRETTO

di Graziano

di Roberta Arcelloni

Si dichiara di natura mite e nato in un piccolo paese delle Marche, eppure Graziano Gregori ha proprio un volto da slavo, i dritti e lunghi capelli scuri ai lati del viso magro, l'espressione un po' selvatica da asceta, e gli occhi ardenti con un luccichio che sa di diabolico nel fondo.

Nonostante numerose altre esperienze, è con la compagnia di Lucca, fondata diciotto anni fa insieme alla regista Maria Grazia Cipriani, che lo scenografo sa di dare il meglio di sé

Uno sguardo da personaggio dostoevskiano, fra il candido e l'ombroso, che si accorda con il mondo cupamente onirico delle sue scene e di quei suoi personaggi irreali e

fantastici, talvolta marionette deformi. E non è un caso, forse, che un animale che ricorre spesso nei suoi spettacoli sia il cavallo (da quello piccolissimo di *Biancaneve* a quello grande e possente della sua ultima riuscitissima creazione *Bella e la bestia*, e in mezzo i destrieri dell'*Iliade*, delle *Troiane*, ma anche de *La marchesa d'O.* e di *Stadelmann* nella regia di

Marcucci) con la sua doppia valenza di animale ctonio e solare, cui fu attribuita, dai padri della Chiesa, lascivia e, nelle favole, capacità divinatoria. Tutti elementi egualmente presenti nell'immaginario di questo originale scenografo, di formazione architetto (si è laureato a Firenze), ma che l'architettura non ha mai praticato. Con il Carretto ha affrontato Shakespeare, Omero, Euripide e alcune fiabe, tutti testi che ci riportano alle nostre radici antiche, ancestrali. Del resto, dichiara che «la cosa bella del teatro è che riesci a dare forma agli aspetti emozionali, alle cose nascoste, profonde e a farle rivivere. Il teatro è un luogo di visioni e di metamorfosi. Un luogo scuro, buio, una sorta di allucinazione. Il palcoscenico è un'occasione speciale per potere veramente rendere concreto una cosa invisibile. Che cosa meravigliosa quando il personaggio, che sulla pagina non è niente, appare vivo sul palcoscenico».

Prima di incontrare Grazia Cipriani con cui fonderà il Carretto, Gregori non aveva mai pensato di dedicarsi al teatro. «Non avevo cultura teatrale; sì, avevo visto qualcosa a Firenze e da bambino al mio paese qualche compagnia vagante era capitata. Grazia Cipriani aveva iniziato a Lucca nel '79 organizzando dei seminari per gente non di teatro. Si trattava di un laboratorio intimo che rispondeva a una sua necessità di riflettere sul teatro, non sentiva ancora la necessità di formare una compagnia professionistica. Io ho collaborato con lei fin dalla primo spettacolo ispirato a una leggenda molto sentita a Lucca di

una dama lucchese che per rimanere bella stipula un patto col diavolo. Lo facemmo dentro una chiesina sconsecrata di Lucca. Già da questo spettacolo emergeva il mondo poetico di Grazia e devo dire che io mi ci trovai subito in profonda corrispondenza. Poi fu la volta di un'opera scritta da lei, *Occhi turchini*, incentrata su sette figure di donne e uomini ispirati a personaggi di Lucca. Così piano piano il teatro è diventato un luogo d'espressione importante. E nell'83 con *Biancaneve*, spettacolo anche questo fatto tutto in casa, è nata l'esigenza di uscire da Lucca e di lavorare professionalmente. Si è così costituita la compagnia».

Un rapporto che non si mai interrotto, anche se naturalmente, Gregori ha lavorato anche con molti altri registi

sia nel teatro di prosa sia in quello lirico. «Io ho fatto molto più teatro fuori dalla compagnia, però quelli a cui veramente tengo sono gli otto nove spettacoli concepiti con Il Carretto. Sono state tutte esperienze fondamentali, di quelle che si consolidano dentro di te. Gli altri spettacoli, invece, te li dimentichi. Ho lavorato con registi di livello e ho imparato parecchie cose, ma nel Carretto c'è qualcosa di molto più profondo e di più intimo che mi appartiene. Durante l'elaborazione progettuale di una nuova messinscena (tre o quattro mesi) io disegno, Grazia fa le riduzioni, poi ci scambiamo le opinioni. Tutte le idee che mi vengono io glielie faccio vedere e ne discutiamo. Poi c'è il lavoro con gli attori, un lento avvicinamento ai fatti del testo con il metodo dell'improvvisazione. All'attore è richiesto molto. La costruzione dello spettacolo è lenta e faticosa. Io seguo tutte le prove, una cosa che non succede più nel teatro corrente».

Una collaborazione così stretta che diventa difficile separare nella valutazione degli spettacoli l'apporto del regista

e quello dello scenografo.

«Ed è giusto, il teatro non sono quattro cose messe insieme, ma quattro cose che servono a generarne un'altra. Io ho provato anche con altri registi affinità sul lavoro, sui testi da rappresentare ma quasi sempre si è verificata come un'impossibilità di andare fino in fondo alla strada intrapresa, sono venuti a mancare gli strumenti per mettere in atto pienamente le idee della messinscena. In Italia che strumenti ha mai un regista che non dispone di una compagnia stabile? Lavora per dieci giorni a tavolino e



poi per venticinque in palcoscenico. Cosa vuoi che riesca a tirare fuori dagli attori. Può avere delle ottime idee di spettacolo ma poi si ritrova a sbattere contro dei muri. E alla fine il sipario si deve aprire egualmente. Nel Carretto, invece, quello che uno spettatore vede è quello che noi volevamo fare, in pieno. Il regista, l'attore, lo scenografo hanno potuto liberamente esprimere se stessi. Questa è la grande differenza con altri contesti di lavoro, ed è una differenza che poi incide sull'intensità e comunicazione di uno spettacolo».

Oltre al teatro Gregori coltiva anche la scultura. «Mi sono dedicato per due anni alla lavorazione del gesso, una materia meravigliosa, però ho poco tempo, il teatro mi prende molto. La mia grande passione fin da piccolo era

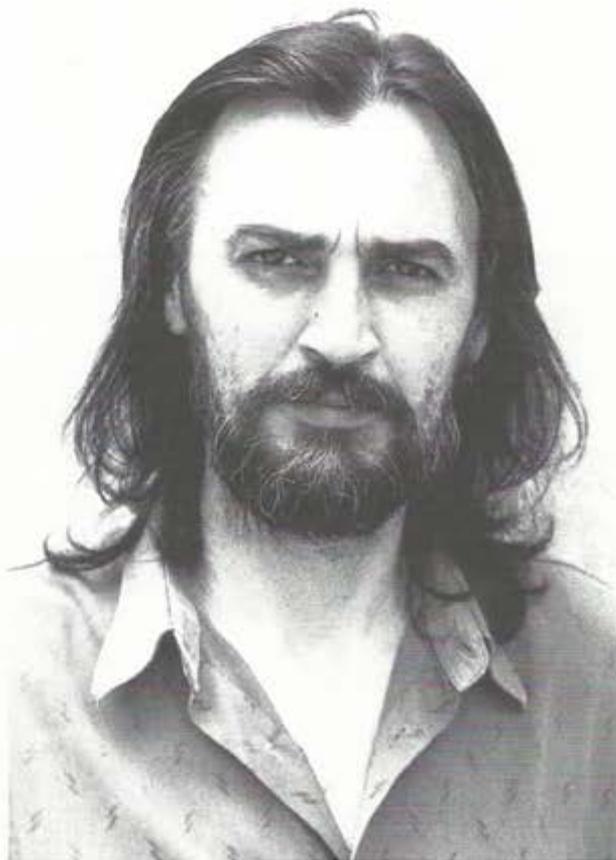
disegnare e lavorare con la creta.

Mi piacerebbe riuscire a trovare quel silenzio che serve per dedicarsi a questo genere di lavoro artistico. Come scultore amo molto Arturo Martini, Rodin, Giacometti. Così come amo i reperti, mi affascina profondamente l'idea che uno scava e trova, che so, una testa. Il gesso mi richiama proprio questo mondo nascosto sotto terra».

Ma dove attinge gli elementi dei suoi visionari sogni teatrali, delicati e terribili al tempo stesso?

«Penso che tutto questo deriva

da quando eravamo piccoli. Io ho un rapporto molto emozionale con i luoghi in cui sono nato. La natura mi entra dentro in modo molto forte, in me trova spazio tutto il mondo fisico della campagna, parlo delle persone, dei contadini. Le mani, per esempio, io me le ricordo bene le mani delle vecchie contadine, come ricordo i loro visi, i loro gesti, l'aria che si respirava nelle aie, nei campi. Come tatto e odore sono dentro di me. Quando si mettevano a sbiancare le tele per i lenzuoli, io non lo scordo più, non scordo il gesto con cui si stendevano sulle stoppie, al sole di luglio o agosto, tele di venti trenta metri. Di questi ricordi ce ne sono a centinaia, ma non è giusto chiamarli ricordi, si tratta di qualcosa che sta nei sensi. Così è per le paure dell'infanzia. L'emotività mia è stata toccata dalle paure di quando ero piccino, dai racconti del mio babbo e della mia mamma, racconti di streghe, di fatture, di lupi



mannari, di santi, di processioni. Tutto il mio mondo di immagini e di sensi deriva da lì. Quando torno al mio paese e c'è buio, mi ritornano in mente tutti i racconti passati. E io ho sempre coltivato questi ricordi.

Quando disegno è come se stessi sempre in un sogno, come se rivivessi quelle paure». ■



A pag. 20 una scena da *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare; in alto, Graziano Gregori (foto: Tommaso Le Pera). Le illustrazioni di queste pag. sono tratte dal programma di *Bella e la bestia*.

DOSSIER

TEATRO DAN tanzthe



a cura di Roberto Giambrone
con la collaborazione di Domenico Rigotti

ZA ater

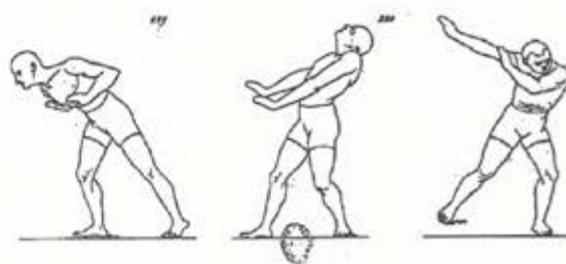
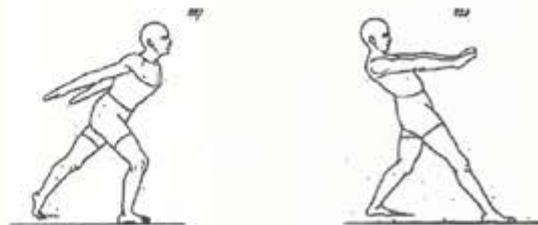
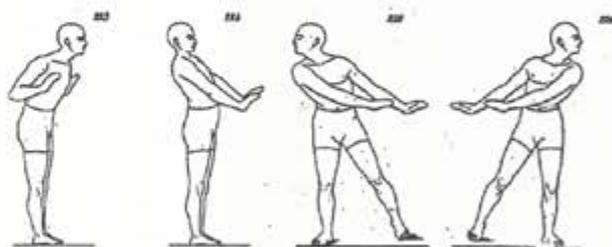
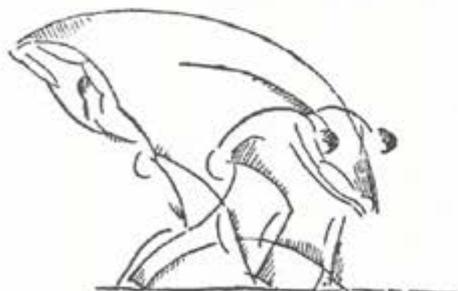
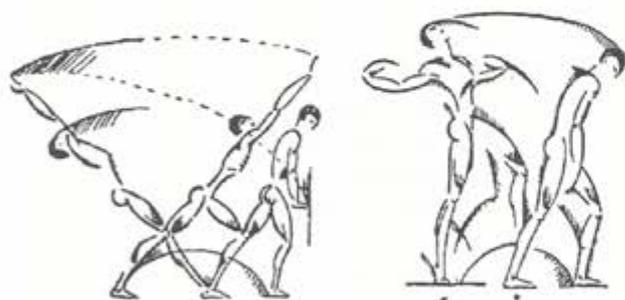
Cento anni fa nasceva in Germania Kurt Jooss. Autore del celebre *Tavolo verde* e maestro dei padri fondatori del Tanztheater tedesco, Jooss è l'anello di congiunzione tra la danza espressionista e la nuova scena tedesca, affermata negli anni '70, della quale Pina Bausch è la più celebrata interprete. Il centenario di Jooss, molto celebrato all'estero e quasi del tutto ignorato in Italia, è l'occasione per ripercorrere la complessa e affascinante storia del teatro-danza sviluppatasi, a partire dalla sua matrice espressionista, in una molteplicità di esperienze e di forme, che hanno condizionato il pensiero e l'opera di artisti di generazioni e paesi diversi, dall'Europa all'America con influenze addirittura nella nuova danza giapponese. Al centro di queste esperienze, troviamo sempre un pensiero e un'estetica nuovi, che hanno contribuito a sovvertire il primato della parola in teatro e a cancellare l'idealizzazione romantica del balletto. Dall'analisi delle esperienze da cui origina la tradizione tedesca del teatrodanza, attraverso i profili e le opere dei maestri, fino alle più recenti espressioni, tenendo conto anche del frastagliato scenario italiano, questo dossier è il nostro contributo all'approfondimento di una vicenda artistica, culturale ed estetica che continua a coinvolgere e a sorprendere nuove generazioni di artisti e spettatori. *r.g.*

le radici di un genere teatrale

TEATRO E DANZA

un amore del XX secolo

di Eugenia Casini Ropa

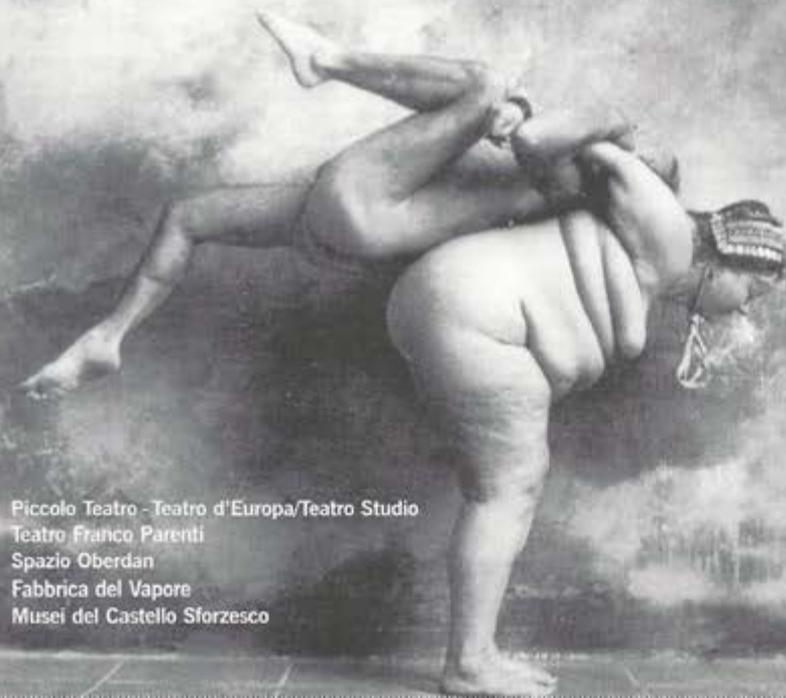


Oggi che la forma di spettacolo comunemente indicata col nome di "teatro danza" si è ampiamente diffusa in tutta Europa assumendo caratteristiche diverse nei vari paesi, vale la pena di ripercorrerne a ritroso le tracce per individuare quelle ormai confuse filiere che concorrono alle origini di questo recente fenomeno, origini squisitamente novecentesche e prevalentemente tedesche. Non si tratta certo di tracciarne una linea evolutiva, percorso semplicistico e metodologicamente pericoloso, ma solo di inquadrare alcuni elementi che, attivi attraverso gli anni, hanno contribuito a fertilizzarne l'humus e a diffonderne le pratiche. In realtà, da secoli, ossia dalla separazione postrinascimentale dei "generi" teatrali, la danza e il teatro avevano tentato vie diverse di riunificazione: dalle ibridazioni secentesche della *comédie*- e *tragédie-ballet*, al ballo pantomimo di fine Settecento, all'ottocentesco *Grand Opéra*. Si trattava però sempre di forme in cui brani parlati, cantati, suonati, mimati, danzati venivano di volta in volta accostati alla ricerca di una complessiva armonizzazione, ma dove il problema costantemente insoluto rimaneva proprio il passaggio dall'uno all'altro linguaggio e la loro reciproca congruità espressiva. La via novecentesca al ricongiungimento si è invece fondata su presupposti completamente diversi, ossia sull'idea rivoluzionaria che una di quelle modalità espressive, l'arte del movimento corporeo, fosse da considerarsi il fondamento essenziale e comune di ogni altra tecnica, il ceppo espressivo originario e unificante da cui si dipartono le varie ramificazioni. Anche l'"opera d'arte totale" teorizzata e sperimentata da Wagner per accordare sulla scena tutte le "arti sorelle" mancava ancora di questa particolare consapevolezza, ben presente invece nella rivisitazione compiuta da Appia dopo il suo incontro con la "ritmica" di Jacques Dalcroze. Nel suo *Wort-Ton-Drama* (dramma di parola e musica), infatti, l'attore/cantante/danzatore diviene già, con la sua dinamica ritmica, l'anello di congiunzione determinante per la trasposizione dell'opera dal tempo nello spazio, egli stesso "opera d'arte vivente". I punti di riferimento per il cambiamento epocale di prospettiva sono molti e di diversa derivazione: artistica, scientifica, sociale. Impossibile qui persino citarli tutti.

Da Delsarte a Laban, da Artaud a Brecht: nomi e punti di riferimento che hanno portato al ricongiungimento delle due arti sorelle

Teatri90danza Seconda edizione Cantiere della nuova coreografia italiana

ideazione e cura Antonio Calbi
consulenza artistica Marinella Guatterini



Piccolo Teatro - Teatro d'Europa/Teatro Studio
Teatro Franco Parenti
Spazio Oberdan
Fabbrica del Vapore
Musei del Castello Sforzesco

Milano
18.5-3.6 2001

Agar
Aimescabre
Arbalete
Bassini & Bruni
Alessandro Bernardeschi
Company Blu Danza
Catia Dalla Muta
Paco Décina/Compagnia
Post-retroguardia
Eugenio De Mello
Ersilia Danza
Compagnia Laudati
Carlo Locatelli
MK - Michele Di Stefano
e Biagio Caravano
Barbara Martinini
Moretti, Papafava, Redi
Francesca Proia
Juan Diego Puerta
Caterina e Carlotta Sagna
Marinella Salemo
Virgilio Sieni
Rita Spadola e Carla Onni

Mas - Music, Arts & Show
Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi
Atelier di teatrodanza
Scuola di Ballo del Teatro alla Scala
diretta da Anna Maria Prina

Comune di Milano
Cultura e Musei
Settore Giovani

Provincia di Milano
Settore Cultura

Regione Lombardia
Direzione Generale Cultura

Ministero per i Beni
e le Attività Culturali
Dipartimento dello Spettacolo

Eti - Ente Teatrale Italiano

Piccolo Teatro di Milano
Teatro d'Europa

Teatro Franco Parenti

con la partecipazione
TTR festival
Cronaca e Memoria
dello Spettacolo
Riccione TIV
Goethe Institut Mailand
Scuola di Ballo
del Teatro alla Scala
Scuola d'Arte Drammatica
Paolo Grassi - Atelier
di teatrodanza
MAS - Music, Arts & Show
MilanoOltre
Arzi Milano

Info T90 progetti
02.48102248/48531854
teatr90@libero.it
www.teatr90.it
Piccolo Teatro
02.72333222
Teatro Franco Parenti
02.5457174

Biglietto Lire 15.000

“ La via novecentesca al ricongiungimento si è fondata sull'idea rivoluzionaria che l'arte del movimento corporeo fosse da considerarsi il fondamento essenziale e comune di ogni altra tecnica, il ceppo espressivo originario e unificante da cui si dipartono le varie ramificazioni ”

Teatralmente parlando, è indispensabile ricordare come pietra miliare l'opera di François Delsarte, il maestro francese di attori e cantanti che in pieno ottocento elaborò un complesso sistema di estetica applicata; la sua rivalutazione del gesto (e quindi del movimento) come mezzo espressivo primario tra gli altri (voce e parola) perché in immediato rapporto con i moti dell'animo umano, ha influenzato tutto il teatro occidentale ed ha favorito, in particolare, la nascita della danza nella sua accezione espressiva moderna.

Anche se Delsarte ha influenzato all'inizio soprattutto l'America, il suo insegnamento di ritorno in Europa anche attraverso l'esempio delle nuove danzatrici "libere" statunitensi come la Duncan e la St. Denis, ha trovato proseliti illustri. Nel teatro, soprattutto in Russia con Stanislavskij e Mejerchol'd, nascono laboratori per l'attore che ricercano una nuova arte attorica a partire dalla ritrovata "verità" delle azioni fisiche, mentre in Germania la nascente arte della regia affida la responsabilità della coerenza linguistica dell'opera teatrale al genio individuale del regista taumaturgo. Qui, la laboriosità riguarda soprattutto l'arte del movimento, la danza, che si propone come territorio antropologico di espressione globale, poiché abbraccia corpo e spirito organicamente interagenti. Nella danza, Rudolf Laban teorizza per primo il ruolo basilare dell'arte del movimento come fondamento di ogni tecnica attorica (attore, cantante, mimo, danzatore) e del movimento studia a fondo le componenti psicofisiche e le qualità energetiche e spaziotemporali. Nel suo lavoro ad ampio raggio, che si rivolge agli artisti

come agli amatori, individua già negli anni Dieci due obiettivi di applicazione della nuova danza: il Tanztempel, il tempio danzante di una società o di un gruppo unanime di individui, e il Tanztheater, il vero e proprio teatro di danza, arte teatrale di forte impatto scenico ed emozionale e di per sé completa, perché manifestazione simbolica dell'intera persona, del suo carattere e della sua storia.

La Germania possiede da sempre un'altra tendenza caratteristica nella sua cultura teatrale: la particolare inclinazione ad usare il teatro come tribuna, a far sì che l'arte della scena sia luogo di risonanza dei problemi della società. Nel Novecento, con l'accresciuta coscienza sociale e politica e le drammatiche vicende storiche del paese, questa vocazione ha trovato fertile terreno. Il movimento espressionista, in cui si inquadra la nuova danza, ha fortemente esaltato l'impegno degli artisti in questo senso (si pensi al cinema e alla pittura, oltre che al teatro). La danza vi si è allineata soprattutto con il Tanztheater di Kurt Jooss, popolato di immagini e personaggi della società contemporanea e impegnato in una critica diretta del potere, o con il teatro-danza-cabaret della irrefrenabile Valeska Gert, fustigatrice dei vizi borghesi. Questa concezione molto teatrale ed impegnata dello spettacolo di danza, ha dato però i suoi frutti più maturi nell'ultimo quarto del secolo, quando lo sgretolamento e l'ibridazione dei linguaggi artistici si sono aggiunti alla ormai conquistata centralità del corpo del performer sulla scena. Il passaggio attraverso Artaud e Brecht è obbligatorio: l'uno almeno per le sue profetiche suggestioni sul corpo e la sua dolorosa ed esal-

PER SAPERNE DI PIÙ

- Leonetta Bentivoglio (a cura di), *Tanztheater: dalla danza espressionista a Pina Bausch* - Di Giacomo Editore, Roma 1982.
 Leonetta Bentivoglio, *La danza contemporanea* - Longanesi, Milano 1985.
 Eugenia Casini Ropa, *La danza e l'agitprop* - Il Mulino, Bologna 1988.
 Susanne Schlicher, *L'avventura del Tanz Theater* - Costa & Nolan, Genova 1989.
 Eugenia Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza moderna* - Il Mulino, Bologna 1990.
 Elisa Vaccarino, *Altre scene, altre danze* - Einaudi, Torino 1991.
 Leonetta Bentivoglio, *Il teatro di Pina Bausch* - Ubulibri, Milano 1991.
 Marinella Guatterini, *La parola alla danza* - Ubulibri, Milano 1991.
 Elisa Vaccarino (a cura di), *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita* - Costa & Nolan, Genova 1993.
 Marinella Guatterini, *Discorsi sulla danza* - Ubulibri, Milano 1994.
 Maria Pia D'Orazi (a cura di), *Butoh. La nuova danza giapponese* - E & A Editori Associati, Roma 1997.
 Silvia Carandini, Elisa Vaccarino (a cura di), *La generazione danzante* - Di Giacomo Editore, Roma 1997.
 Giorgio Salerno, *Suoni del corpo. Segni del cuore* - Costa & Nolan, Genova-Milano 1998.
 Rudolf Laban, *L'arte del movimento* - Edizioni Ephemeria, Macerata 1999.
 Alessandra Rossi Ghiglione (a cura di), *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono* - Ubulibri, Milano 1999.

e inoltre

- Teatro in Europa*, rivista trimestrale - n.7 (1990).
Teatri 90 Danza, catalogo - Milano 2000.
La porta aperta, bimestrale del Teatro di Roma - n.2 (novembre 1999), n.7 (ottobre 2000).
 AA.VV. *Danzaduemila Festival*, catalogo - Bologna 2000.
 AA.VV. *Le forme del Teatrodanza* - Fondazione Teatro Massimo, Palermo 2000.
 AA.VV. *Teatrodanza Oggi*, catalogo della mostra - Kallmeyer/Ballet International-Tanz Aktuell/Goethe-Institut (traduzione italiana a cura della Fondazione Teatro Massimo, Palermo 2000).

tante epifania teatrale, l'altro almeno per la visione straniata e straniante della realtà e per la tecnica del montaggio. Di fondamentale importanza è anche l'approfondita conoscenza e lo studio dei teatri orientali, forme tradizionali in cui la separazione dei generi non è mai avvenuta.

Teatro e danza tendono di nuovo al ricongiungimento, ma in un ambito in cui gli steccati tra i generi e i linguaggi espressivi sono ormai crollati. Il nuovo performer obbedisce solo alle regole della continua sperimentazione e della miglior efficacia espressiva. Il teatro di ricerca (Grotowski, Barba) scopre l'attore-che-danza, un attore totalmente padrone dell'arte delle azioni di movimento e creatore di materiale drammaturgico dinamico e vocale da sottoporre al montaggio del regista. In

Germania, la tradizione espressionista trasmessa attraverso l'insegnamento di Jooss, della Wigman e di altre danzatrici si confronta con una realtà artistica esplosa e frammentata, con nuovi modi di scrittura scenica, con nuovi problemi generazionali, esistenziali, sociali. Il Tanztheater degli anni Ottanta-Novanta – della Bausch, di Kresnik, della Waltz, per indicare solo alcuni dei suoi rappresentanti più caratteristici – è la risposta del mondo della danza alle esigenze del momento, sintesi dei caratteri ereditari tedeschi e delle esperienze più attuali dell'universo della comunicazione artistica, contenitore e collage di linguaggi, immagini, suoni, personaggi, oggetti, assemblati e unificati dalla presenza dilatata e conduttrice del corpo vivo dell'attore-danzatore. Sono quei corpi, storici e simbolici insieme, che aggregano e catalizzano l'insieme degli elementi e ne fanno un'opera globale, di cui la danza, palese o sottintesa nell'evidenza corporea, costituisce il sostrato pragmatico e ideologico. Dall'esempio della danza tedesca e dal processo tendenzialmente analogo di molti gruppi teatrali, altre esperienze europee hanno tratto impulso. Tanztheater, tradotto in ogni lingua con l'equivalente "teatro-danza", è diventato il nome di un movimento teatrale e di un genere, assorbendo stimoli aggiuntivi sia dalle tendenze nazionali che dagli apporti nordamericani di diversa derivazione (Wilson, Carlson). Non è un caso, ritengo, che i paesi che maggiormente hanno incrementato questo filone siano l'Italia e il Belgio fiammingo: l'una fecondata negli anni Settanta-Ottanta da un forte movimento di teatro di ricerca di grande fisicità e dall'influenza pedagogica della Carlson, l'altro nutrito dall'esperienza del Mudra bejartiano, ma soprattutto culla inconsapevole di creatori anomali, quasi del tutto estranei al mondo della danza come tecnica e come genere.

Danza e teatro sembrano dunque aver raggiunto la sintesi coerentemente adeguata al loro più recente, secolare percorso storico-estetico proprio nelle forme attuali del teatrodanza, ossia là dove la peripezia translinguistica del corpo si fa garanzia di unità, fulcro, motore e misura di una composizione scenica altrimenti basata sull'accidentalità programmatica delle scelte espressive. ■

“ La Germania possiede da sempre un'altra tendenza caratteristica nella sua cultura teatrale: la particolare inclinazione ad usare il teatro come tribuna, a far sì che l'arte della scena sia luogo di risonanza dei problemi della società. Nel novecento, con l'accresciuta coscienza sociale e politica e le drammatiche vicende storiche del paese, questa vocazione ha trovato fertile terreno ”

Teatri 90 danza

RIAPRE IL CANTIERE della nuova coreografia italiana

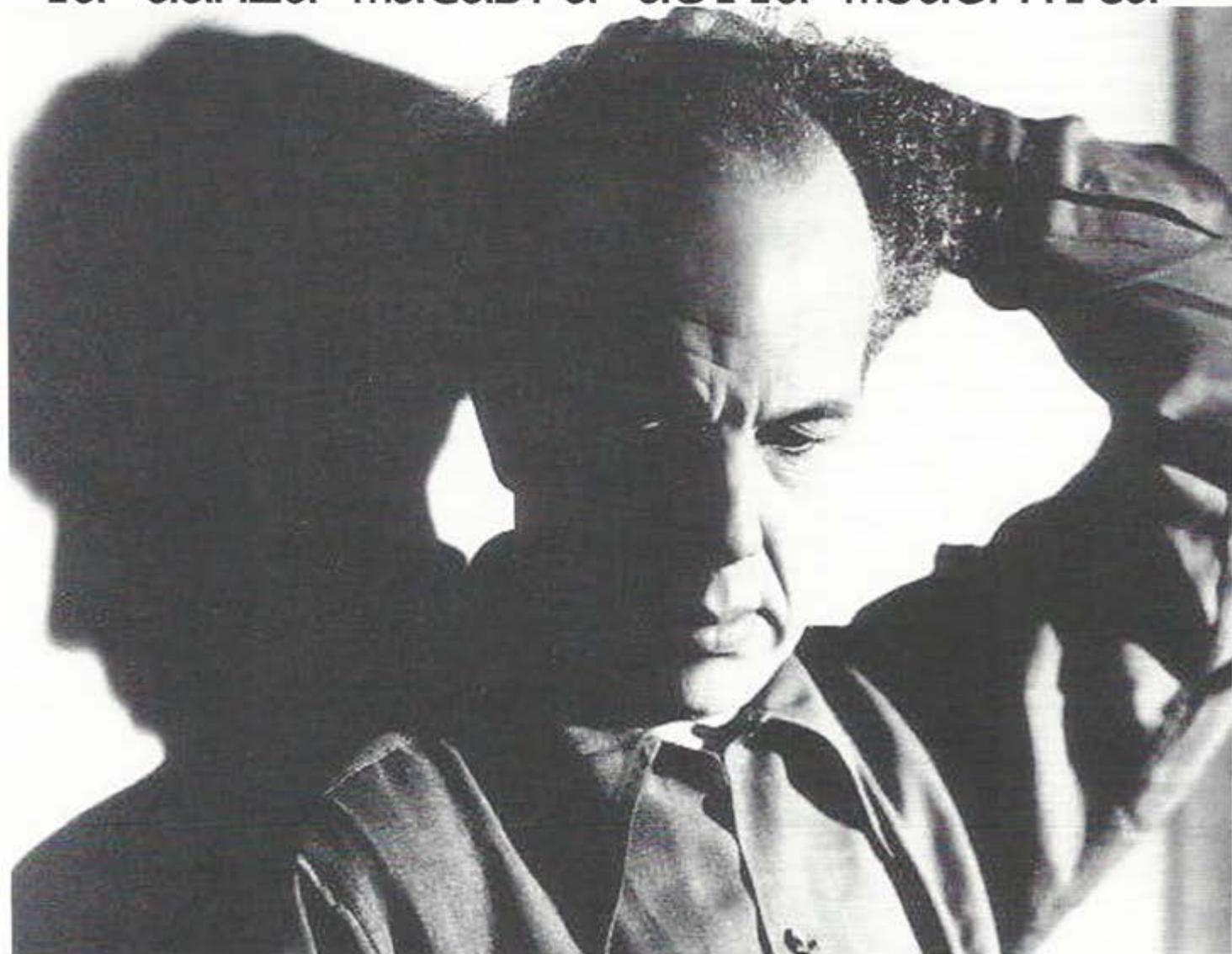
Seconda edizione di Teatri 90 danza, il "cantiere" dedicato alla nuova coreografia italiana, ideato e curato da Antonio Calbi con la consulenza artistica di Marinella Guatterini. Suddiviso in dieci "stanze", si terrà dal 21 maggio al 3 giugno, al Teatro Studio, al Teatro Franco Parenti, alla Fabbrica del Vapore e allo Spazio Oberdan di Milano. Dopo l'ampio "paesaggio" proposto lo scorso anno, la nuova edizione sceglie di realizzare approfondimenti e focus su artisti e tematiche. La gran parte degli spettacoli sono in prima assoluta e molti degli artisti sono al loro debutto a Milano. Fra questi segnaliamo, nella prima "stanza" dedicata ai "Fratelli maggiori", le sorelle Carlotta e Cateria Sagna con *La signora, Esercizi spirituali e La testimone* e di Virgilio Sieni con *Babbino caro*. "Generazione 90 - Ritorni in ritratto" propone cinque lavori del gruppo MK e di Catia Della Muta. Quattro gli spettacoli della "Generazione 90 - Nuove proposte": la coreografa e danzatrice Barbara Martinini, dopo anni di apprendistato a Essen, torna in patria con lo spettacolo *Santa Maria di Salina*; la compagnia ravennate Bassini & Bruni con *Tangaz*; dalla Sardegna arriva *Lacrime di vetro*, un duetto al femminile di Carla Onni e Rita Spadola; infine il trio composto da Clelia Moretti, Bianca Papafava e Anna Redi con *Quelle Histoire*. "Danza al Vapore" è l'approdo della danza alla Fabbrica del Vapore, futuro quartier generale in città della creatività delle giovani generazioni. Nella grande piazza aperta si esibiranno artisti e formazioni sul tema della città. "Dall'estero - Emigranti" accoglie Paco Dècina, residente da molti anni a Parigi e la sua compagnia Post-Retroguardia. (Inf.: T90 progetti 02.48102248 e 02.48531854; Piccolo Teatro 02.72333222; Teatro Franco Parenti 02.5457174) ■

D O S S I E R

centenario della nascita

Jooss

La danza macabra della modernità



di Patrizia Veroli

Danzatore, coreografo, didatta, direttore di una compagnia, i Ballets Jooss, che per anni, mentre il nazismo preparava la seconda guerra mondiale, ha portato per il mondo non solo coreografie, ma un messaggio di democrazia e di pace, e poi nel dopoguerra fondatore di una scuola che ha dato un contributo formidabile al rinnovamento del paesaggio coreografico del Novecento. Tutto questo è stato Kurt Jooss, ed anche un uomo generoso e sensibile, modesto ed infaticabile, arso da quel fuoco inestinguibile che è dei grandi pionieri. Di lui sono rimaste poche coreografie, anche se il suo *Tavolo verde*, che nel 1932 vinse a Parigi il primo prestigioso concorso coreografico del Novecento e offrì a un pubblico attonito la visione della danza macabra delle dittature, ha conosciuto parecchie riprese in tutto il mondo. Nessuna indulgenza verso immagini armoniose o virtuosismi sulle punte in questo lavoro che, al suo debutto, portava sulle scene parigine un linguaggio nuovo, risultato della sperimentazione che da anni in Germania si faceva per costruire una danza completamente sganciata dai canoni estetici e formali del balletto accademico. Ora tutto il corpo era espressivo e si proiettava nello spazio secondo dinamiche fino ad allora precluse all'impostazione accademica: il movimento poteva essere spezzato sia nella forma che nel tempo e tendere a raccogliersi secondo direttive oblique, segno di una realtà che aveva ormai perduto ogni tradizionale compostezza e tranquillizzante prevedibilità. Perché questi erano i tempi duri e fatali in cui *Il Tavolo verde* fu composto. Sin

Con il *Tavolo verde*, coreografia del '32, l'artista tedesco mostrò un linguaggio completamente nuovo, lontano dai canoni estetici e formali del balletto accademico – Lo spettacolo, che metteva in scena con stile grottesco le smanie di potere dei grandi della terra, fu premonitore della tragedia della seconda guerra mondiale

dalle prime battute, Jooss vi mostrava uno stile perfettamente in tono colla sua visione del mondo. Raccolti attorno ad un tavolo, verde come quello da gioco, dieci diplomatici in frac decidono dei destini del mondo sulle note di un gradevole e sarcastico tango. Furono in molti, nel '32, a "leggere" in quella prima scena gli interminabili infruttuosi conversari che alla Società delle Nazioni si facevano per il disarmo europeo. La meditazione di Jooss, profondamente pacifista, riguardava in verità la prima guerra mondiale e voleva evidenziare come dalle smanie di potere di pochi dipendeva tragicamente il destino dei popoli. A partire dal secondo quadro del *Tavolo verde*, si sviluppava in sequenze danzate tutta una serie di eventi comandati, guidati, diretti dal personaggio della Morte (al debutto del lavoro, impersonato dallo stesso Jooss). Erano i suoi movimenti potenti, fortemente ritmati e quasi marionettistici a scandire gli addii dei soldati che partono per la guerra tra le lacrime delle madri e delle spose, gli orrori del campo di battaglia, le sofferenze dei feriti e dei rifugiati, l'inutile rivolta dei coraggiosi, la corruzione di ogni valore morale operata dall'etica del denaro e del potere. Nessuna speranza, nessuna possibilità di redenzione rivelava *Il Tavolo verde*, che si concludeva con lo stesso quadro con cui si era aperto: il grottesco agitarsi dei gentlemen in frac davanti all'inutile tavolo delle trattative stava a significare l'inesorabilità della guerra, il facile, fatale, costante prodursi di quella che da una grande filosofa ebrea, Hannah Arendt, è stata definita la sconvolgente «banalità del male». Ed *Il Tavolo verde* fu infatti premonitore dell'immane tragedia della seconda guerra mondiale, di lì a qualche anno scatenata dalle manie imperialistiche di Hitler. Questo piccolo uomo malinconico ed isterico aveva appena fatto incendiare il Parlamento per impadronirsi del potere assoluto, e già Jooss abbandonava la Germania con la sua compagnia, della quale facevano parte diversi ebrei.

Nel 1933 il suo stile di coreografo era ormai sagomato. Il nazismo avrebbe via via cancellato tutti i segni di quella strepitosa fioritura teatrale che aveva animato la Germania negli anni della Repubblica di Weimar ma il suo profumo si era indelebilmente impresso nei lavori di Jooss. Non solo nel *Tavolo verde*, ma in coreografie come *Ballo nella vecchia Vienna*, *Pavana per la morte dell'Infanta*, *La grande città*, dove si può ritrovare il fervore delle danze di società che resero la Berlino degli anni '20 la capitale europea del divertimento e dello spettacolo, la comicità acida dei cabarets ritratti da Otto Dix e dal cinema, assieme all'eterna tensione tra progresso e conservazione, egoismo e solidarietà, individualismo



“ Attorniato da allievi come un magnete, questo artista famoso ormai in tutto il mondo era rimasto un uomo semplice, che amava viaggiare col suo camper e la notte dormire in tenda per poter guardare le stelle ”

cinico e responsabilità condivise. Lo stile coreografico di Jooss era già in grado di mostrare soprattutto che una rivoluzione si era compiuta, perché la danza era diventata ormai un'arte della modernità, uno strumento linguistico totale. Ciò sia perché essa coinvolge l'uomo tutto intero, il corpo e la psiche che attraverso di essi si svela, sia perché non c'è più idea formale che essa non possa trasgredire, non c'è canone contro cui non possa rivoltarsi, tematica che non possa aggredire. Non più solo favole di principi azzurri e cigni incantati,

dunque: con la danza, così come con la pittura, con la musica o la scultura si può esprimere tutto. Questa grande svolta era il frutto non più solo delle idee di Isadora Duncan, l'americana che, giunta in Europa nel 1900, aveva per prima mostrato con la poesia in movimento del suo corpo, che l'utopia di una danza che fosse perfetta espressione dell'essere umano era realizzabile. Sul suo messaggio si era poi innestato l'enorme lavoro di riflessione e di sistemazione che aveva portato avanti in Germania a partire dagli anni '10 colui che può essere considerato il grande padre e guru della danza moderna europea, l'ungherese Rudolf Laban. Ed allievo di Laban era stato Jooss che, nato il 12 gennaio del 1901, dopo studi di musica e di teatro, aveva raggiunto diciannovenne a Stoccarda il grande maestro, nella cui compagnia era diventato presto solista. A metà degli anni '20 Jooss creava le sue prime coreografie ed iniziava ad insegnare a Münster. Nel '27 era uno dei fondatori della Folkwangschule di Essen, un'istituzione che avrebbe avuto un futuro di enorme portata. Non subito, tuttavia, giacché l'esilio volontario di Jooss, nel '33, interruppe il lavoro iniziato: del resto ogni libertà di sperimentazione sarebbe stata spenta dai nazisti. Il grande messaggio di libertà che è della danza moderna, palestra di individuazione creativa della personalità del danzatore, sarebbe stato ovviamente schiacciato. Iniziava un lungo periodo di tournée in Europa e negli Stati Uniti per Jooss

ed i suoi collaboratori: per tutti loro si aprì la straordinaria possibilità di ridar vita in Inghilterra, a Dartington Hall, a una scuola in cui continuare a lavorare sulle conquiste già fatte, istruire le giovani generazioni, costruire il futuro. Quel futuro che ovviamente poté iniziare davvero solo nel dopoguerra. Nel 1949 Jooss fu nuovamente invitato ad Essen a ricostruire quanto aveva dovuto abbandonare nel '33: e cioè una scuola ed una compagnia legate l'una all'altra da una circolarità di apporti, in cui formazione e professionismo, lavoro pedagogico e lavoro artistico fossero interrelati. L'idea di Jooss era quella di un'Accademia che preparasse non solo a tutti gli stili del movimento, ma anche a tutte le professionalità legate alla danza: non solo danzatori e coreografi, dunque, ma musicisti, critici e anche specialisti nella notazione di quest'arte, secondo il sistema ideato da Laban. Non tutto fu possibile. Riuscì però ad avviare e a seguire di persona sia l'aspetto didattico della Folkwangschule sia il lavoro artistico della compagnia, il Folkwang Ballett, che ad un certo punto fondò per dar modo ai giovani diplomati di cimentarsi nella coreografia. Perché secondo lui il legame tra scuola e scena doveva essere garantito, così come doveva essere offerto a tutti lo spazio per sviluppare quella creatività personale che è proprio il

In apertura Kurt Jooss a Londra nel 1949 (foto: WDR/Jooss-Archive, Amsterdam); in alto, la compagnia Jooss Leeder nella scena della conferenza de Il tavolo verde, all'Old Vic di Londra, agosto 1935; nella pagina seguente, Jooss insegna il suo ruolo della Morte nel Tavolo verde, Wuppertal, 1974 (foto: Rolf Borzik).

PALERMO: OMAGGIO A JOOSS

Il Centro Teatro Danza di Palermo, in collaborazione con il Goethe Institut, per il centenario della nascita di Kurt Jooss, ha organizzato una manifestazione promossa dall'Assessorato alla Cultura e ideata da Roberto Giambrone. In programma due giornate di studio (5 e 6 aprile): una tavola rotonda, curata da Eugenia Casini Ropa, che ha visto la partecipazione di Susanne Franco, Marinella Guatterini, Elisa Vaccarino e Patrizia Veroli, e un incontro condotto dalla Veroli, al quale hanno partecipato la figlia di Jooss, Anna Markard, cui si devono le ricostruzioni dei balletti del padre, e la biografa Patricia Stoeckemann. Inoltre una videorassegna dei più famosi balletti di Jooss e, dal 20 al 30 maggio, un laboratorio condotto da Jean Cébron, che fu allievo e collaboratore del celebre coreografo tedesco, inserito nel progetto "Officine della Danza". È previsto anche uno spettacolo di Silvia Traversi e Barbara Martinini, ex allieve della scuola di Essen (info tel. 091.6259611).

nucleo ardente dell'idea moderna della danza. Per collaborare col Folkwang Ballett tornarono dagli Stati Uniti Pina Bausch e Jean Cébron e crearono per il gruppo di Jooss negli anni '60 le loro prime coreografie, per avviarsi poi, come   noto, l'una a una brillantissima carriera di creatrice, l'altro a un prezioso lavoro di didatta. Nel 1968 Jooss lasciava la scuola di Essen: gli succedettero pedagoghi e artisti di grande valore (la stessa Bausch per alcuni anni). Il resto   storia dei nostri giorni: la Folkwangschule   diventata una delle pi  importanti realt  pedagogiche europee, assolutamente esemplare nella struttura per altre istituzioni di questo tipo. Un particolare rapporto da essa intessuto con il Tanztheater di Wuppertal fornisce oggi a Pina Bausch interpreti freschi ed entusiasti mentre assicura alla Scuola insegnanti (spesso i maggiori interpreti di Pina) il cui sapere si   forgiato sul palcoscenico. L'abbandono di Essen coincise per Jooss con l'inizio di un nuovo periodo della sua vita: morta la moglie, la danzatrice Aino Siimola, fino ad allora sua assistente, era la figlia Anna a sostituirsi a lei. Jooss poteva cos  pi  volte rimontare le sue coreografie in Germania ed all'estero, continuando a trasmettere un credo artistico fatto di solidi principi tecnici e di una fede incrollabile nella libera creativit  umana. Attorniato da allievi come un magnete, questo artista famoso ormai in tutto il mondo era rimasto un uomo semplice, che amava viaggiare col suo camper e la notte dormire in tenda per poter guardare le stelle. Fu un incidente di macchina a provocargli delle lesioni insanabili a causa delle quali si spense a Heilbronn, in Germania, il 22 maggio del 1979. Moriva l'uomo, ma le sue idee erano da tempo radicate nel pensiero e nell'esperienza di diverse generazioni; il suo lavoro coreografico, amorevolmente conservato dalla figlia Anna, pu  ancora parlare per lui e il suo lascito pedagogico manifesta tuttora una forza esplosiva. Non   poco:   quanto merita un artista modesto, autentico e coraggioso come

  stato Kurt Jooss. ■

“ Una rivoluzione si era compiuta, la danza era diventata ormai un'arte della modernit , uno strumento linguistico totale. Non pi  solo favole di principi azzurri e cigni incantati, dunque: con la danza, cos  come con la pittura, con la musica o la scultura si pu  esprimere tutto ”

la scheda

KURT JOOSS (Wasserralfingen, Stoccarda 1901-Heilbronn 1979). Eminente coreografo e insegnante tedesco. La sua figura   imprescindibile dal Tanztheater che ha caratterizzato la danza del Novecento e ancora continua a caratterizzarla. La sua importanza e grandezza risiede soprattutto nel suo tentativo di valorizzare il meglio della danza classica (purgandola dalla tecnica e dalla mimica esasperata) e conciliandola con le posizioni dell'emergente movimento di danza espressionista mitteleuropeo. Jooss inizi  i suoi studi a Stoccarda dove, divenendone presto il pupillo, incontr  Rudolf von Laban con il quale lavor  a Mannheim e ad Amburgo. In seguito, diventer  maître de ballet a Münster e nel 1924, insieme a Sigurd Leeder, nella stessa citt  fonder  il Neue Tanzb hne, complesso per il quale coreografa i suoi primi lavori (fra essi *Der D mon*). Nel 1927 verr  nominato direttore dell'Essen Folkwangschule e l'anno successivo dar  vita al Folkwang Tanztheater con il quale presenter  una lunga serie di coreografie (*Drosselbart*, *Zimmer n. 13*, *Gaukelei* ecc.; alcune di esse anche rifacimenti di titoli storici: si veda *Pavane*, *Petruska* e altre ancora). L'opera che tuttavia gli dar  fama sar  *Il tavolo verde* (*Die gr ne Tisch*) da lui presentata e vincitrice di un importante premio al concorso coreografico di Parigi del 1932. Un autentico capolavoro che non perder  mai di attualit  anche per il suo contenuto: una feroce e amara satira del mondo cinico dei politici e dei burocrati. Opera,   da aggiungere, che nel suo stile contiene elementi fondamentali di quell'espressionismo tanto caro al mondo tedesco: l'uso anzitutto di maschere e costumi di grande impatto. Ci  unito ad un linguaggio corporeo semplice ma tanto incisivo. Nel 1933 Jooss a causa del suo pacifismo e antinazismo sar  costretto ad emigrare in Inghilterra, prima a Darlington, poi a Cambridge. Con una nuova compagnia (i Balletts Jooss) nel corso della seconda guerra mondiale a lungo girer  per il mondo presentando nuove coreografie (*Seven Heroes*, *The prodigal Son*, *The Mirror*, *Chronica*, *Pandora* e altri titoli ancora). Scioltasi la sua compagnia nel 1947, torner  in Germania nel 1949 pronto a ridar vita alla Folkwang Schule e al Folkwang Ballet per il quale compone *Colombinade*, *Weg im Nebel* e *Nachzug*. Solo nel 1968 si staccher  dalle sue amate creature di Essen, tuttavia senza abbandonare del tutto il mondo della danza. Insieme alla figlia Anna Markard impegnato a controllare personalmente le riprese del suo *Tavolo verde* dovunque venisse ancora allestito. d. r.



Wigman "grande madre" del Novecento



MARY

magnetica strega in lamé

di Domenico Rigotti



«Il talento è una grazia», diceva Mary Wigman. E questo una volta volle ripeterlo anche in una lettera – lettera che è un vero manifesto di estetica e di amore verso la sua professione indirizzata a uno dei suoi più cari allievi. Allievi che nel corso della sua lunga e non poco tormentata vita furono una vera legione perché lei fu la Maestra per eccellenza. «Il talento è una grazia – diceva la Wigman ma anche aggiungeva – il nostro compito è tuttavia di servire. Servire la danza, servire l'opera, servire l'uomo e servire la vita... Dunque, *mon ami*, proteggete bene il fuoco dell'arte. Tenete alta la fiaccola!».

Già la fiaccola dell'arte! Quella fiaccola che lei Mary Wigman l'intrepida, Mary l'intransigente, sempre seppe tenere bene accesa e luminosa. Anche nei momenti più difficili della sua esistenza, quando il nazismo tentò di ferirla a morte. Cercando di schiacciare quel che era il suo credo assoluto. Recuperare cioè all'arte la sua primitività assoluta, lottando contro ogni falso esotismo, magari partendo da un'emozionalità esasperata che a qualcuno sembrò giungere alle soglie del parossismo. Personalità estrema fu infatti la Wigman, questa mitica "solitaria" della danza libera. Magnetica sulla scena come la grande Martha Graham la madre della *modern dance*, ma il suo magnetismo carico di un ardore ancor più violento, quasi demoniaco, che sembrava provenire dalle stesse viscere della terra. I suoi "a soli" di un simbolismo quasi paradossale e di una forza quanto mai tragica. A far testo quella celeberrima *Hexentanz* o *Danza della strega* (più volte riveduta) che fu a lungo il suo cavallo di battaglia. Quasi una mistica (una mistica inquietante) Mary Wigman,

ma senza di lei, senza il suo espressionismo talora oscuro, sempre tormentato, non si può comprendere la nascita di quel *Tanztheater* che per tanti decenni, e ancora oggi, è protagonista della scena tedesca e non soltanto. La sua figura è da mettere accanto a quella di Kurt Jooss.

Giustamente scrisse, e si era negli anni Trenta, proprio nel momento *clou* della sua parabola, il grande critico John Martin che l'aveva vista nel corso della trionfale sua tournée negli Usa: «con la Wigman, la danza si manifesta per la prima volta in tutta la sua specificità. Non è una

La parabola di un'artista estrema, di una intrepida e mitica "solitaria" della danza libera – Senza il suo espressionismo, talora oscuro, sempre tormentato, non si può comprendere la nascita del Tanztheater

storia che essa racconta, né una pantomima, né una scultura vivente, né una geometria nello spazio, né un virtuosismo acrobatico, né illustrazione musicale, ma la sola danza, un'arte autonoma totalmente esemplare in quel suo modo d'incarnare l'ideale del modernismo... e raggiungere l'astrazione». E sempre il Martin afferma: «Nelle sue danze, Wigman ha riflesso la tendenza generale dell'anima tedesca: sono le sue danze d'introspezione più che d'azione, rivelatrici di stati interiori. Ma considerata l'intensità della sua passione, gli stati ch'essa traduce non sono per nulla statici o distanti, ma vibranti, vitali, eccitanti. Essa passa dal lirico e dal tenero al grottesco e all'ossessione demoniaca per ritrovare la forza e la nobiltà della tragedia. La vitalità e l'eloquenza magnifica del suo corpo, la profondità e la verità della sua emozione, conferiscono alla sua danza un potere d'evocazione costante, e fanno di lei una delle più grandi figure dell'arte moderna».

Nulla di più esatto. È lei la grande profetessa che apre con il suo espressionismo strade impensabili alla danza e al teatro. E dire che Karoline Sofie Marie Wigman (questo il suo vero nome), nata ad Hannover il 13 novembre 1886, alla danza arrivò piuttosto tardivamente. Dopo aver maturato il sogno di diventare una brava cantante (alle sue spalle solidi studi musicali) e ribellandosi ai genitori, ricchi mercanti borghesi. La folgorazione, e aveva già compiuto i ventidue anni, avvenne da un quasi casuale incontro con il grande teorico Dalcroze. Per studiare con lui, fuggì addirittura a Dresda vivendo di espedienti. Anche se presto si accorse che i metodi del Maestro non erano a lei sufficienti. E allora ecco l'altro vitale approccio al forse più famoso e "rivoluzionario" Rudolf von Laban, del quale diventerà non solo una delle adepte più ferventi, ma anche l'allieva prediletta. Con lui, lavorando attivamente in veste di assistente, diventerà l'elaborazione di nuove concezioni spaziali e di messe in scena ardite che partivano da un'approfondita analisi dei movimenti. Da lui, Mary, mutuerà anche l'analisi dell'insegnamento. Quello accanto a Laban, il padre della "notazione" coreografica, è uno dei capitoli più importanti della sua vita e che durerà fino al 1919. È il momento in cui già da vita alle sue prime coreografie e vede anche la nascita dell'appena citata *Danza della strega* la cui creazione (è lei stessa a narrarlo in un'autobiografia che non porterà mai a compimen-

“ Le sue danze sono d'introspezione più che d'azione, rivelatrici di stati interiori. Essa passa dal lirico e dal tenero al grottesco e all'ossessione demoniaca per ritrovare la forza e la nobiltà della tragedia ”

In apertura Mary Wigman in *Vision VIII. Forme dans l'espace*; in basso in *Paysage fluctuant. Rythme de fête*, a pag. 35 una sequenza del *Chant du destin* (foto tratte dal volume *Mary Wigman. Le langage de la danse*, Ed. Papiers, 1986).

ragazzi di quella gioventù tedesca furono conquistati a fondo dalla sua rivoluzionaria *Ausdruckstanz* o per volgarmente tradurre, "danza d'espressione".

È nel 1920 che aprirà la sua famosa scuola a Dresda, antesignana di altre in Germania, ma la sola in verità a cui fu profondamente legata. E porto d'attracco di altri pionieri importanti del Novecento che a lei guardarono stregati dalla sua volontà e dal suo agire: Hanya Holm, Grete Palucca, Max Terpis, Harald Kreutzberg e non i soli. Scuola accanto alla quale nasce anche una compagnia con la quale si produrrà in tutta Europa. Doveroso ricordare che nella stagione 1925-26 "Mary la sorcière" è in tournée anche in Italia.

Pronta a sedurre i pubblici di Torino, Firenze

e Roma. Se è sempre *La danza della strega* che soprattutto affascina anche per l'uso particolare della maschera che aumentava l'effetto esoterico (e diabolico), altri brani producono tuttavia i loro sortilegi. Sempre vasta fu infatti la sua produzione. Famosi i suoi cicli di danze che spaziavano da quelle di carattere orientale (sempre alto fu il suo interesse per il teatro orientale) alla *Tänze des Nacht (Danze della Notte)*, dalle *Ekstatischtänze (Danze estatiche)* al ciclo detto *Paesaggio Fluttuante (Schwingende Landschaft)*.

Poi, nel 1930, è la prima

la scheda

MAGUY MARIN Fra le personalità più interessanti della "prima generazione" della *nouvelle danse française*, il suo è anche uno dei nomi più importanti della attuale scena del teatro-danza d'Europa. Di forte impatto drammatico, i suoi lavori (le esigenze di "danza" e di "teatro" ben coniugate) si presentano soprattutto caratterizzati da una componente grottesca quando non surreale. Nata a Touluse nel 1951 da genitori spagnoli Maguy (Marguerite detta Maguy) Marin inizia a studiare danza a otto anni. Nemmeno trascura studi musicali. Nei primi anni 70 entra alla famosa scuola Mudra di Bruxelles fondata da Béjart e successivamente farà parte del Ballet du XXème Siècle dove danza in ruoli di rilievo. Nel 1978, dedicatasi alla coreografia, vince il primo premio all'importante concorso di Bagnolet e lascia la compagnia di Béjart per fondare insieme a Daniel Ambasch il Ballet Théâtre de l'Arche che, nel 1984, cambierà nome diventando Compagnie Maguy Marin. Compagnia che trova sede negli immediati dintorni di Parigi, a Créteil. Nel frattempo, la reputazione della giovane coreografa cresce e la Marin riceve importanti riconoscimenti (fra l'altro, nel 1983, il Grand Prix National) e nel 1986 viene nominata Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres. Tra i suoi lavori più importanti degli anni '80 sono da ricordare *May B* (forse anche la sua opera più riuscita e certo la più nota, 1981), *Babel Babel* (1982), *Hymen* (1983), *Calambre* (1985), *Eden* (1986). Lavori in cui la Marin affronta temi diversi e profondi come la solitudine (*May B*, ispirato da Samuel Beckett), il ruolo femminile (*Eden, Hymen*), l'amore e il rapporto di coppia (*Babel Babel*). Alla fine degli anni 80 darà vita a coreografie più dichiaratamente politiche. Si vedano *Coups d'états* e *Eh, qu'est que ça m'fait moi*. Degli anni Novanta sono pure i fortunati *Cortex* (1991), *Waterzooi* (1993), *Ram Dam* (1995). Secondo alcuni critici la Marin nelle ultime sue produzioni ha lasciato però sempre meno spazio alla "danza" per cedere ad effetti meramente teatrali. In questo solco, da considerare anche il discutibile *Quoi qu'il en soit* presentato anche a Milano nel 1999. Da ricordare che molte, nel corso degli anni, sono state le apparizioni della Marin e della sua compagnia nel nostro Paese. È da aggiungere che la coreografa francese ha spesso lavorato per altre compagnie che non la sua. Soprattutto operoso il suo incontro con l'Opéra di Lione per la quale ha, fra l'altro, prodotto *Cendrillon* (1985) e *Coppélia* (1993). Lavori che hanno ottenuto molto successo e dichiaratamente dissacratori nei confronti del balletto classico. Ciò anche per l'uso di maschere o di particolare imbottiture pronte a camuffare i corpi dei danzatori rendendoli goffi e grotteschi. E forse sta proprio in questa sua celebrazione del brutto e del grottesco che la Marin raggiunge i suoi esiti migliori, accostandosi in tal senso all'opera di Pina Bausch. d.r.



tournée americana. Che porta alla sua affermazione decisiva (molte scuole legate al suo nome si apriranno negli States). La Wigman passa di trionfo in trionfo. Trionfi che non dureranno però a lungo perché in Germania è giunta l'ora delle croci uncinato. A partire dal 1936, la Wigman è quasi messa all'indice dal partito nazista. La sua



opera viene giudicata troppo decadente. Se la scuola non chiude subito i battenti è però messa sotto tutela. Mary la testarda, Mary la tenace tuttavia preferisce non abbandonare il suo Paese anche se deve interrompere il suo lavoro e vivere nell'ombra.

Il dopoguerra la trova insegnante a Lipsia in condizioni morali e materiali deprecabili. Poi si stabilirà definitivamente a Berlino Ovest. E di questo periodo sono le sue ultime coreografie non prive di una certa grandiosità, legate a grandi partiture musicali o a grandi figure tragiche (*Carmina Burana, Catulli Carmina, Saul, Alceste, Orfeo, La Sagra della primavera...*). Lascierà l'insegnamento quando nel 1958, a 82 anni, le forze la stanno per abbandonare del tutto. Gli ultimi suoi anni saranno dolorosi. Dominati dalla malattia e anche dalla perdita della vista. Morirà a Berlino il 18 settembre 1973. L'anno in cui con la nascita del Wuppertaler Tanztheater la parabola della Bausch è nel suo momento di ascesa. Il testimone passato dalle mani diafane e d'acciaio della grande Mary, alle mani altrettanto diafane e d'acciaio della grande Pina. ■



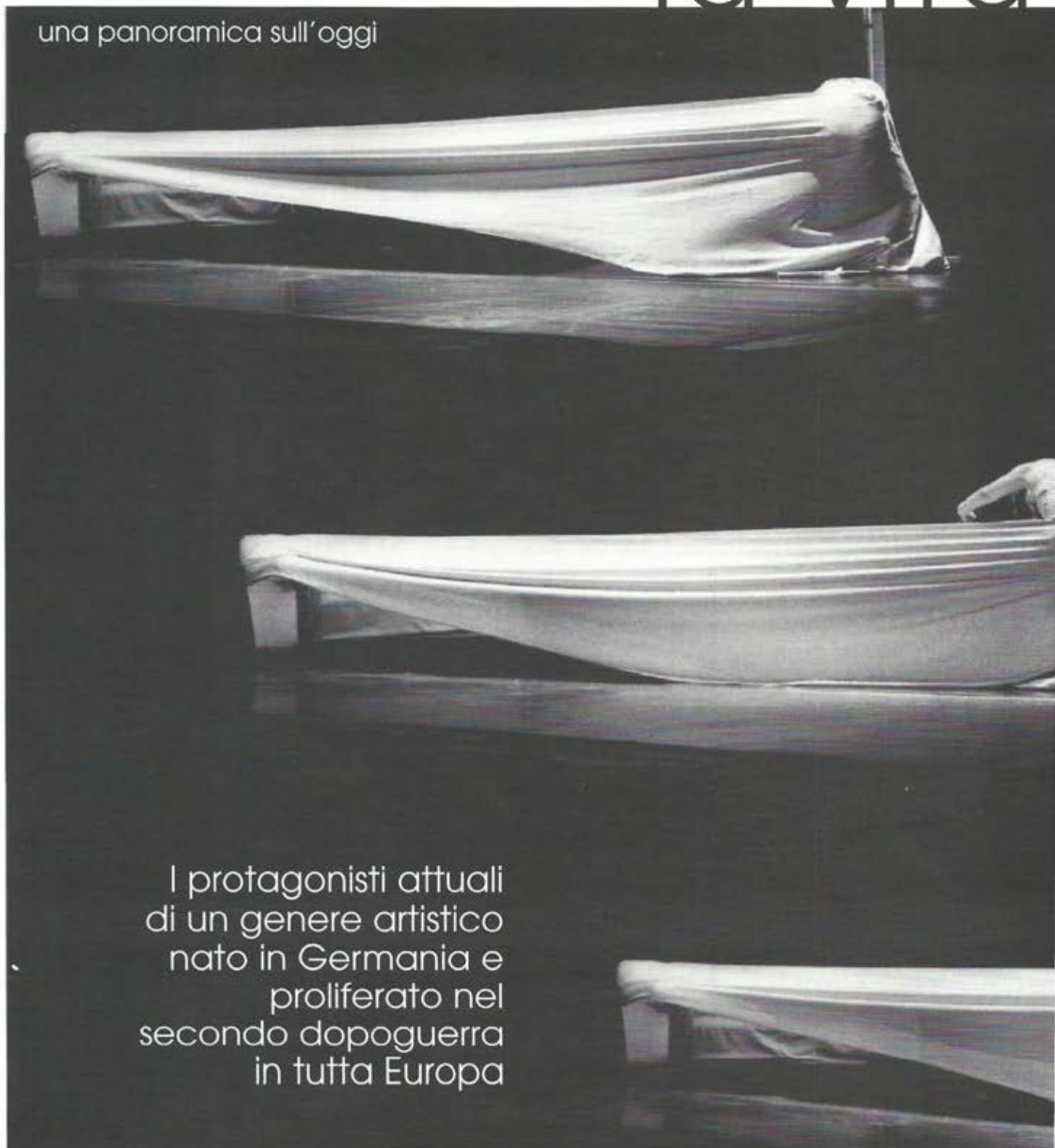
Danza & Danza,
giornale di
informazione
a diffusione
nazionale, è un
appuntamento
mensile con
l'attualità,
la cultura,
gli avvenimenti
del mondo
della danza
e con le firme
più prestigiose
del giornalismo
italiano.

Danza & Danza è in vendita
nelle principali edicole di tutta Italia.
Abbonamento a 10 numeri

(a partire da qualsiasi mese dell'anno):
Italia L. 55.000 da versare sul c/c postale n. 46066205
intestato a Danza & Danza, v.le Premuda 42, 20129 Milano.
Estero L. 100.000 inviando assegno internazionale.

la vita

una panoramica sull'oggi



I protagonisti attuali
di un genere artistico
nato in Germania e
proliferato nel
secondo dopoguerra
in tutta Europa

TANZTHEATER

mossa

di Elisa Vaccarino

È

bene guardarsi, per cominciare a delineare il campo correttamente, dagli equivoci pericolosi e fuorvianti che si sono accumulati intorno a una parola composta, Tanztheater, che si è venuta affermando a tappe ed è tornata a più riprese nella vicenda storica della danza moderna europea. Anzitutto va rilevato che andrebbe svolta, questa parola-serbatoio, usata e abusata dalla metà degli

anni Settanta a oggi, in una locuzione, teatro di danza, che già di per sé rimanda al fatto primario che si tratta di una impaginazione della danza in forma teatrale, narrativa. Aggettivo, quest'ultimo, che va letto come riferito non a una conduzione lineare e consequenziale di una trama (il balletto ci ha regalato molte narrazioni su libretti a plot), ma a un tessuto di piccole storie (**Pina Bausch** e i suoi Stücke, compositi, filmici, con un editing alchemico a partire dal vissuto dei suoi interpreti-coautori) o di elementi biografici o di attimi del proprio vissuto o ancora di evocazioni delle ricerche sul corpo. Tutto questo non va confuso con quanto si rubrica d'abitudine sotto quell'etichetta-ombrello derivata che è la parola italiana composta teatrodanza, con cui sono stati definiti o meglio indicati in questi anni recenti i lavori corporeo-teatrali più diversi e di più diversificato esito, a condizione che non fossero di movimento "astratto". Se è fuor di dubbio che i lavori catalogabili in questo ambito, lavori che nascono, di regola, dall'improvvisazione e dall'autobiografia, quando non dall'auto-referenzialità più radicalmente rivendicata, e talvolta persino inconsapevole, possono risentire dell'ascendenza nei modi usati dal Tanztheater per parlare-danzare la vita, non si tratta comunque di una "traduzione" autentica di quel genere. Un genere - e una parola - che non sono nati con Pina Bausch e con l'eterna domanda che le è stata rivolta fino allo sfinimento, se il suo lavoro, i suoi Stücke (accortamente evita di denominarli in altro modo),



siano più teatro o più danza. L'impiego del termine Tanztheater risale, in ogni modo, alla fine degli anni Venti e a **Kurt Jooss** (1901-1979), maestro della Bausch, il quale si oppone al radicalismo teorico e pratico di **Mary Wigman** (1886-1973), fautrice della "danza assoluta", da mantenere "pura", al di fuori del sistema ufficiale dei teatri. Nel prosieguo, come si sa, il concetto di Tanztheater evolverà, indicando un genere specifico, o quanto meno individuabile nel fatto che associa danza e drammaturgia teatrale, che si serve di tutti i materiali, i più eterogenei, di cui necessita rispetto al mes-

saggio che, di volta in volta, intende lanciare. E nel secondo dopoguerra proprio la triade Bausch, Hoffmann e Linke, formata a Essen - dove Jooss, riattivò nel 1947 la scuola, il Folkwang Tanzstudio, fondata con Sigurd Leeder (1902-1981) nel 1927 e trasferita in Inghilterra durante il conflitto bellico, e poi il Folkwang Tanztheater nel 1951 - farà da battistrada al diffondersi di un "pensiero del corpo espressivo", che sotto la direzione e l'impulso di **Hans Züllig**, di **Jean Cébron**, partner della Bausch, della Linke, della stessa Bausch attirerà, e continua ad attirare, studenti da ogni parte del mondo, esportando il "germe" del Tanztheater in tutta Europa, Italia compresa: da **Raffaella Giordano-Sosta Palmizi** a **Laura Corradi-gruppo Ersilia** a **Chiara Reggiani**.

Per riprendere il filo del ragionamento sulla ri-emersione del Tanztheater nel dopoguerra, è indubbio che

“ Il Tanztheater oggi visita, infiltra, invade, sia i luoghi del mondo, sia i luoghi del teatro, con un'energia fertilizzante inarrestabile. Il suo influsso, diretto o indiretto, su alcuni dei più interessanti registi teatrali della scena tedesca è, infatti, ben evidente ”

questo termine sia riaffiorato di prepotenza alla ribalta, con l'impatto di una novità dirompente, viste le rimozioni operate in Europa rispetto alla cultura tedesca prenazista, in Francia (festival di Nancy, 1978, dove *Café Müller* di Pina Bausch passò accanto al Butoh e a Kantor) e in Italia (a Venezia nel 1985 con un'ampia antologica dedicata alla Bausch). Dopo di che altre presenze di spicco hanno portato anche nel nostro paese i volti variegati del Tanztheater rinato: **Hans Kresnik**, il **Folkwang Tanzstudio**, **Reinhild Hoffmann**, con a soli di grande rigore, [...] **Susanne Linke**, anche lei ospite con una certa frequenza di Torino, Milano, Ferrara.

Gerhard Bohner, dopo soggiorni episodici nel laboratorio berlinese di Mary Wigman, derivava, senza rinnegarne l'estetica, dall'alveo del Ballett-Theater, gruppo classico/moderno di Tatjana Gsovskij alla Deutsche Oper di Berlino, di cui contestava fundamentalmente la gerarchizzazione, anche salariale, ma non la poetica, mentre Hans Kresnik, a Colonia, aveva danzato in lavori di Balanchine, Béjart, Cranko, Cullberg, arrivando per quella via a sentire fortissima la necessità di fare "balletti-anti balletto" politici, fuori dai teatri d'opera, ben oltre quelli ecumenici di Maurice Béjart o quelli "sociali" di Birgit Cullberg, allieva di Joos-Leeder e di Martha Graham (*Family Portrait*, *Signorina Giulia* del 1950, *Revolte* del 1973); ad esempio il suo secondo lavoro trattava dell'attentato a Rudi Dutsche, leader del sessantotto.

Le "tre signore" del Tanztheater, invece, venivano dal cenacolo joossiano, dove già si respirava una dimensione ben diversa da quella delle compagnie istituzionali. Con la nomina di Pina Bausch alla testa della troupe "provinciale" di Wuppertal nel 1973, si entrò poi in una nuova fase di

la scheda

GERHARD BOHNER (Karlsruhe 1936 - Berlino 1992). Prima di iniziare una sua interessante carriera quale coreografo, ottiene una certa fama come danzatore solista presso il Deutsche Ballett dell'Opera di Berlino. Dal 1972 al 1975 è alla direzione del Balletto di Darmstadt che porta ad alti e qualificati livelli. Prima però di questa importante esperienza crea, incontrando particolare successo, *Die Folterungen der Beatrice Cenci* (*Le torture di Beatrice Cenci*, 1971). Immersa in un'ottica cruda e inquietante la vicenda cinquecentesca, l'eroina italiana viene ad assurgere a simbolo delle ingiustizie sociali. Divenuto coreografo indipendente a Berlino, dopo la fruttuosa esperienza di Darmstadt, Bohner si dedicherà prevalentemente alla riproposta delle danze di Oskar Schlemmer. E in particolare lavorerà sul famoso *Balletto triadico*, sullo schematismo dell'estetica schlemmeriana intervenendo anche in maniera personale (lascia fra l'altro filtrare in esse forme della *modern dance*) cosa che solleverà più di una critica. *d. r.*

riconoscimento, prima ancora che locale, inizialmente tutt'altro che scontata, internazionale di una danza che portava in scena la vita.

Oggi, svoltato il secondo Millennio e in presenza di una produttività bauschiana che ha segnato un andamento regolare e continuo, tra riprese di titoli fondanti del suo repertorio "più danzato" (come *Iffigenia in Tauride*, *l'Orfeo e Euridice* di Gluck e il *Sacre du Printemps*) e "itinerari di viaggio" in città da incontrare intimamente insieme ai suoi danz-attori/coautori, come Lisbona (*Masurca Fogo*), New York, Hong Kong (*Der Fensterputzer*), Roma (*Viktor e O'Dido*), Budapest, viaggi venuti dopo l'esperienza fondamentale di *Palermo Palermo*. Ma come si è sviluppata e come continua oggi l'avventura del Tanztheater, in Germania, ma anche in Belgio, in Francia, in Gran Bretagna, e in qualche modo in Italia, senza contare la forza di infiltrazione che ha saputo dispiegare anche tra gli innovatori del balletto, e tra i registi di teatro più sensibili

“ Andrebbe svolta, questa parola-serbatoio, usata e abusata dalla metà degli anni Settanta a oggi, in una locuzione, teatro di danza, che già di per sé rimanda al fatto che si tratta di una impaginazione della danza in forma teatrale, narrativa ”

alla corporeità dell'attore, nel suggerire nuovi modelli di narrazione, nuovi approcci al corpo, nuove interrogazioni ai suoi linguaggi? Tra i nomi che possono contare sulla sapienza acquisita dai maestri del Tanztheater citati finora, ci sono oggi alcuni trenta-quarantenni, che spiccano nel panorama europeo, il fiammingo **Wim Vandekeybus** (1963), con il suo teatro del corpo dalla fisicità radicale, che procede per scariche di energia e lotte corpo a corpo con oggetti come mattoni, uova, camicie surgelate, piume, patate, ma che così facendo tratta i grandi soggetti dell'esistenza e della convivenza umana, dal desiderio di potenza versus potere, tema che si incorpora nel

suo *In Spite of Whishing and Wanting*, alla navigazione avanti-indietro dalla nascita alla morte, che sostanzia il nuovo *Inasmuch as Life is borrowed...* Attraverso la pratica dell'improvvisazione creativa, che fa affiorare ricordi, pensieri, azioni-reazioni, per tessere nella frammentarietà e nell'incongruità una tela tematica che sta al pubblico leggere nel confronto con i propri sentimenti e con le proprie esperienze, passa anche la elaborazione degli spettacoli compositi nei personaggi e negli elementi in campo, di **Alain Platel** (1956), logopedista, con i suoi Ballets C. de la B., cioè contemporanei del Belgio (nome scelto facendo il verso ai gloriosi Ballets Russes e Ballets Suedois, capofila delle avanguardie multiartistico-tersicoree a inizio Novecento) e degli autori del suo entourage: paesaggi metropolitani degradati, musiche a contrasto, vicende agro-dolci, vite spericolate, titoli in sé suggestivi come *La tristezza complice* o *Allemaal Indiaan*, tutti indiani, di climi emozionali, luoghi del corpo e dello spirito, personaggi-persone, tra cui molti giovanissimi, che rendono ancora più trasparente il male di vivere, che il teatro dell'umanità che si racconta getta con rabbia - corretta da accenti di sottesa, ammiccante, comicità - negli occhi e nel cuore di chi guarda. E poi c'è il teatrodanza kafkiano-antigravitazionario di **Josef Nadj** (1957), yugo-ungherese, attivo in Francia, dove dirige il Cnc di Orléans, che mescola circo, letteratura, mimo, assurdo, per *Woyzek*, *Le cri du camaleon* e *Les veilleurs*.

In Francia, **Maguy Marin**, cinquantenne con ascendenze spagnole, ex allieva e ballerina di Béjart, a suo tempo soprannominata la "Bausch latina", con all'attivo capolavori di teatro-danza duro e puro come *May B* (1981) da Beckett, nelle sue più recenti produzioni ha molto accentuato il valore dell'apporto esistenziale dei suoi interpreti-cocreatori. Basta pensare a *Quoiqu'il en soit* (1999), dove cinque danzatori, tutti maschi, tutti stranieri, si rappresentano, rievocando la loro personale via crucis al diventare i ballerini e gli uomini che sono diventati.

Il fenomeno della voglia di incontri creativi con l'altro sesso e con altre culture dilaga nella grande casa del Tanztheater, tra gli autori-donne. Susanne Linke, dopo uno storico *Frauenballett* per donne e stoffe, si rivolge all'"altro pianeta", prima ai maschi dell'area euro con il metalmeccanico *Ruhr-Ort* (1991) e con *Märkische Landschaft* (1994), poi ai ballerini africani, otto, scelti con Germaine Acogny, tra Senegal, Congo e Nigeria, per *Le coq est mort*, sul tema del rapporto necessario con la natura animale dell'uomo. **Clara Andermatt**, portoghese, lavora con danzatori e musicisti capoverdiani per *Una historia de duvida*, sul tema "Cos'è l'amore? Cos'è il dubbio? Cos'è il futuro? Cosa succederebbe se il mondo finisse domani?".

Ma quali sono, se ci sono, le presenze significative in ambito Tanztheater nelle generazioni successive di coreografi attivi in Germania? Qui occorre anzitutto parlare della ormai "emersa" **Sasha Waltz**, nata a Karlsruhe nel 1963, con studi ad Amsterdam e a New York, che lavora poi tra l'al-

In apertura Reinhold Hoffmann in *Solo mit Sofa*, 1976 (foto: Silvia Lelli); a pag. 38 Susanne Linke in *In Bade wannen* 1980 (foto: Pichs Zouari); in basso Gerhard Bohner in *Im goldenen Schnitt II*, 1989 (foto: Klaus Rabien); a pag. 40 Sasha Waltz in *Travelogue III (All ways six steps)*, 1995 (foto: Tania Herting).



tro per Mark Tompkins e Laurie Booth, un percorso che sembrerebbe allontanarla dalle "radici" Tanztheater. Ma, soprattutto con il progetto-trilogia 1994-1995 *Travelogue* cioè *Twenty to Eight*, *Tears Breakfast*, *All Ways Six Steps*, si afferma come la più accreditata portabandiera di un'acuta, tragicomica, indagine nella vita della Germania multistrato di oggi, alla ricerca di una unità nazionale che si paga a caro prezzo e di un benessere personale che si insegue in famiglia e tra amici, combattendo per amori, affetti, beni materiali.



Allee der Kosmonauten, sui casermoni di Berlino Est, e *Zweiland*, dove Sasha continua questo percorso nelle contraddizioni del suo paese, testimoniano il suo talento sbrigliato, grottesco, surreale per dipingere tinelli e famigliole di ordinario squallore, con un tocco di spassosa cattiveria. Nominata, lo scorso anno, responsabile della sezione coreografica della Schaubühne di Berlino, la sua creazione inaugurale, *Körper*, provata al Museo dell'Olocausto, è una straordinaria ricognizione sul valore del corpo e delle sue singole parti, in epoca di biotecnologie, clonazione, globalizzazione, mercificazione, con accenti ironici in superficie - vedi pesi e misure, scritti alla lavagna e sugli arti, di ciascuno dei danzatori - ma con un nocciolo forte di contestazione allo strapotere del binomio scienza-economia. Se indubbiamente l'influsso degli "anziani" del Tanztheater non può non

essere filtrato nei più giovani, oggi l'interesse per le nuove tecnologie che invasivamente sono entrate nella quotidianità e sulle scene, ma anche le ricadute della presenza a Francoforte di una personalità innovativa potente come quella dell'americano **William Forsythe** (New York 1949), influenzato per sua stessa ammissione dalle teorie di Laban, che al bisogno ha saputo pescare anche dalla densità scenica del Tanztheater (*Impressing the Czar* del 1988 è l'esempio più lampante, con dame barocche, arcieri, ciliegie che penzolano dall'alto, collegiali in gonna a pieghe), dettano strade intrecciate di più referenze ai nuovi autori. Il portoghese **Rui Horta**, ad esempio, già alla testa del gruppo Soap e ora in residenza alla Muffathalle di Monaco, in un lavoro come *Zeitraum*, spazio del tempo, creato nel 1999, presenta con chiarezza questo tipo di triplice influsso, i danzatori raccontano le loro vicende interiori parlando e cantando in varie lingue, l'allestimento scenico impiega proiezioni raffinate di fiumi e ruscelli accanto ad oggetti quotidiani, lunghi tubi metallici e una vaschetta d'acqua (elemento basilico del Tanztheater, come terra, fuoco e vento), che valgono per ciò che sono ma anche per ciò che simboleggiano; e il linguaggio della danza, tecnicamente accuratissimo, fino all'acrobazia perfettamente padroneggiata, si evolve nelle modalità scompositive e decostruzioniste a cui l'americano postclassico Forsythe ci ha iniziato. **Wanda Golonka**, di origini polacche, formata con la classicissima Rosella Hightower e con Marcel Marceau, per trascorrere poi un paio d'anni a Essen, anche lei, si distingue per un mix di modi narrativi ellittici, di area Tanztheater, e di strumentazioni tecnologiche che determinano nuovi approcci percettivi per danzatori e spettatori, in situazioni inconsuete. **Helena Waldmann**, che invece viene dal teatro con George Tabori e Heiner Müller crea - dice lei stessa - «architetture dello sguardo»; il suo *Vodka Konkav* (1997) visibile solo su specchi e in proiezione, guardando in alto, a pochi spettatori seduti davanti a una parete cieca di legno, tutto spezzature, del suono, dell'immagine, del testo, e il suo successivo *Cheshire Cat*, sull'apparizione e la sparizione, sono esemplari della sua ispirazione più felice.

Il panorama odierno del pianeta Tanztheater è sconfinato, raccoglie nel suo alveo un flusso di input che non potrebbero essere più vari e complessi, sia nel seno delle compagnie-battistrada, sia tra le leve più recenti. Ma c'è di più: il Tanztheater oggi visita, infila, invade, sia i luoghi del mondo, sia i luoghi del tea-

tro, con un'energia fertilizzante inarrestabile. L'influsso del Tanztheater, diretto o indiretto, su alcuni dei più interessanti registi teatrali della scena tedesca è, infatti, ben evidente. E, se si può affermare con certezza che l'impatto dell'azione di lungo corso bauschiana in Germania abbia aperto la strada alla nomina della giovane Sasha Waltz, come si è detto, alla testa della Schaubühne della capitale, qui la troviamo accanto ad altri talenti conclamati della nuova drammaturgia come **Thomas Ostermeier**, che usa il movimento in scena come un regista di Tanztheater, facendo passare l'intera azione attraverso il corpo, muto (*Personenkreis 3.1*), in quella che fu una

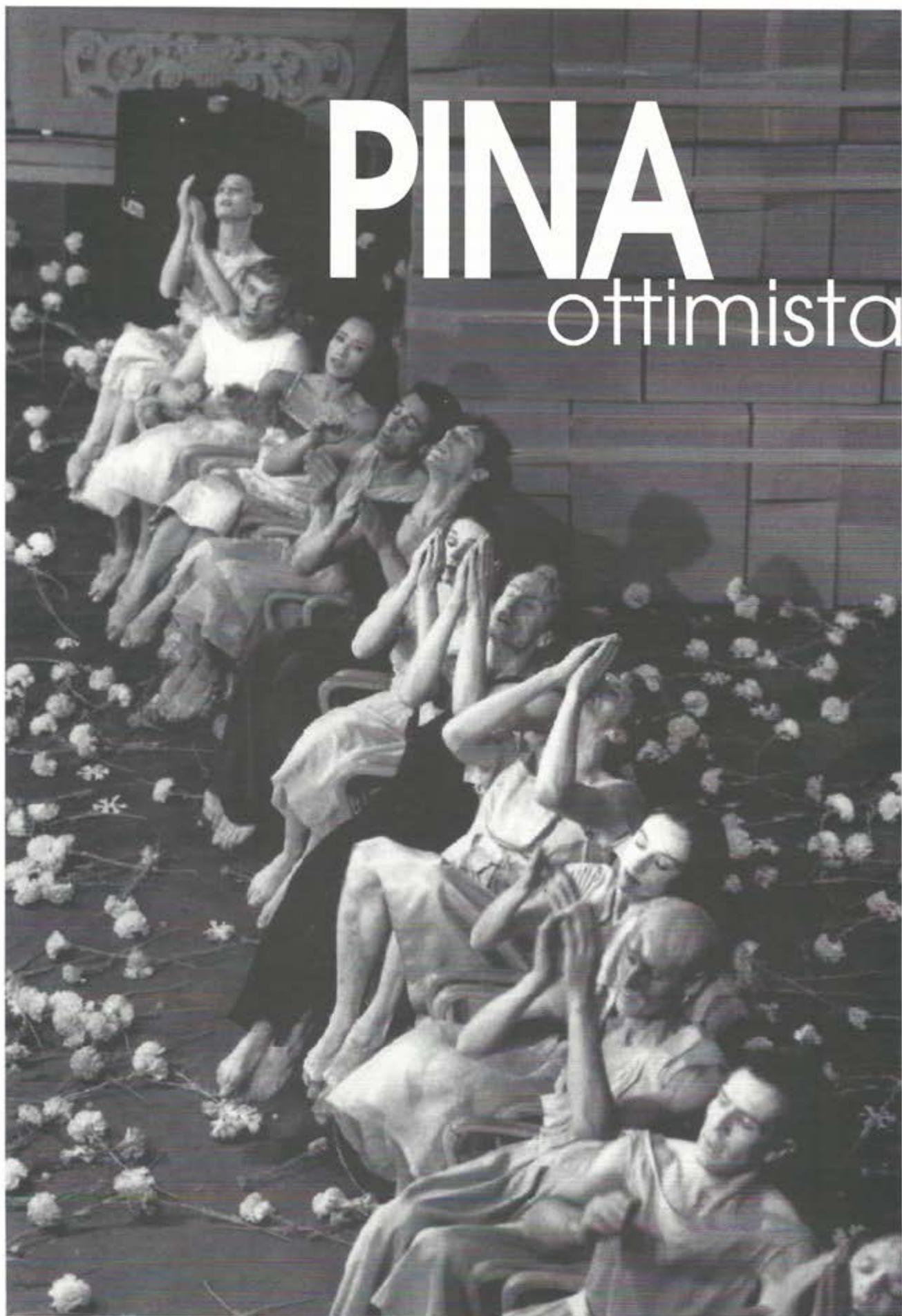
sede di teatro "logocentrico" per eccellenza. **Christoph Marthaler** è un altro esempio chiarissimo di questa "infezione" del movimento, per non dire della danza vera e propria, nel teatro cosiddetto "di prosa": il suo *Die Spezialisten* [...] è un esempio perfetto di come, a fine Novecento, la fisicità dell'attore allenato alla danza porti un plus espressivo ai nuovi testi, dove la parola diventa anch'essa espressione corporea, comportamentale. A che punto siamo ora con la vicenda del Tanztheater? Se si sono levate voci critiche - così scrive Kay Kirchmann a proposito di Pina Bausch nel venticinquennale (1998) del Wuppertal Tanztheater, ora pare si stia rimontando la china. Ma se la Bausch è una sorta di punta dell'iceberg, con i suoi lavori in definitiva ultraspettacolari, se i nomi di Hoffmann, Linke, Kresnik sono tra quelli che spiccano nei cartelloni, più generazioni sono presenti ora sulle scene del Tanztheater, in ordine alfabetico: **Urs Dietrich**, svizzero, studente a Essen, già partner della Linke; **Jo Fabian**, berlinese, che ha lavorato spesso all'Hebbel Theater; **Daniel Goldin**, nato a Buenos Aires, allievo del Folkwang Tanzstudio, danzatore a Wuppertal e poi direttore del Tanztheater der Städtischen Bühnen Münster; **Henrietta Horn** che ha studiato a Essen ed è attualmente alla testa proprio del Folkwang Tanzstudio; i già citati Rui Horta, che ha iniziato a danzare con il Gulbenkian Ballet a Lisbona, e **Ismael Ivo**, brasiliano di San Paolo; **Pavel Mikulástik**, che ha studiato al Conservatorio di Praga, ha danzato alla Komische Oper di Berlino sotto la guida di Tom Schilling, poi a Brema con Kresnik e a Darmstadt con Bohner, per diventare in seguito direttore del Theater am Theater der Bundesstadt di Bonn; **Joachim Schlömer**, nato in Germania, studente a Essen e danzatore con Pina Bausch e con Mark Morris a Bruxelles, direttore delle compagnie di danza di Ulm e di Weimar, luogo cruciale della storia tedesca, poi migrato in Svizzera, a Basilea, dove ha curato anche regia d'opera; **Jochen Ulrich**, che viene invece da Colonia, la città più sensibile in area tedesca all'influsso della danza moderna e contemporanea americana. La Germania, dunque, dopo le scelte multiculturali di Pina Bausch con la sua compagnia dove sono rappresentate tante nazionalità, è oggi terra di coreografi che, a parte quelli nati in Germania - quasi minoritari, a un primo colpo d'occhio - vi confluiscono da tanti paesi del mondo, dal catalano **Cesc Gelabert** con i suoi soli in memoria di Gerhard Bohner, all'americana **Amanda Miller**, nata da una costola di William Forsythe, alla polacca Wanda Golonka, di cui si è detto, al brasiliano **Rodolpho Leoni**, agli italiani **Anna Pocher** e **Remo Rostagno**, entrambi torinesi, che provengono dal vivaio Hoffmann. Ma questa è solo una parziale selezione di nomi, che si possono collocare - va sottolineato, in senso lato - nel filone Tanztheater, filone che, come si è appunto visto, è un fiume vasto, con ramificazioni e varianti di percorso, indomabile nel tracciare sempre nuovi canali, nel fluire in piccoli e grandi rivoli imboccando ogni uscita collaterale o qualsiasi imprevedibile direzione. ■

Il testo qui pubblicato, riprodotto su gentile concessione del Polo Scientifico Museale del Teatro Massimo di Palermo, è una sintesi del saggio *Tanztheater, terra incognita, avventura mutante* pubblicato nel volume *Le forme del Teatrodanza*, novembre 2000, in occasione dell'omonima manifestazione organizzata dalla Fondazione Teatro Massimo di Palermo.

“ L'impiego del termine Tanztheater risale alla fine degli anni Venti e a Kurt Jooss, maestro della Bausch, il quale si oppone al radicalismo teorico e pratico di Mary Wigman, fautrice della "danza assoluta", da mantenere "pura", al di fuori del sistema ufficiale dei teatri ”

la scheda

SASHA WALTZ (Karlsruhe, 1963). E fra le figure più rappresentative e interessanti della nuova generazione del Tanztheater. Le sue coreografie si impongono per certa acuta caratterizzazione psicologica dei personaggi sempre resi attraverso una danza alquanto variegata e complessa che a volte assume toni surreali e decisamente ironici. Dopo aver studiato con Waltraud Kornhaus, si perfeziona alla School of New Dance Development di Amsterdam e a New York dove, a metà degli anni '80, danza con formazioni d'avanguardia. Nel 1988, rientrata in Europa, collabora con artisti come Laurie Booth, Mark Tomkins, David Zambrano e crea le sue prime opere. Da citare *Schwarze Sirene*, *Morgen war sie sprachlos*, *False Trop*. Lavori cui farà seguito il primo tassello di un più ambizioso progetto, dal titolo *Travelogue-Trilogie*. Si tratta di *Twenty to eight* che la vede ottenere il secondo premio all'International Choreographers Competition nel 1994. Seguiranno le altre due parti del progetto: *Tears breakfast* e *All ways six steps*. Ulteriore fama le recheranno i successivi *Allee der Kosmonauten* (1996) e *Zweiland* (1997). d. r.



PINNA

ottimista

la Bausch oggi

sempre in viaggio

di Marinella Guatterini

Molto è cambiato nel teatrodanza di Pina Bausch, o forse troppo poco, per restare al passo con gli ultimi sviluppi del teatrodanza contemporaneo? Il quesito non è ozioso, ma forse insolubile. Nella Germania degli anni Settanta la celebre artista affiancava le sue pièces neoespressioniste, intrise di languore e di nostalgia, al cinema neorealista di Rainer Werner Fassbinder, ai riti naturali di Joseph Beuys, alla musica neoromantica di Wolfgang Rihm, al teatro post-brechtiano di Peter Stein. E nelle dimesse sale del Teatro dell'Opera di Wuppertal, sua dimora dal 1973, creava con *Café Müller* prima e 1980 poi, due insuperati esempi di polifonica coreografia postmoderna: arte di conflitti interiori esternati (in controluce sia i balletti espressionisti del suo maestro, Kurt Jooss, sia quelli psicologici di Anthony Tudor), vetrina di umane turbolenze e frustrazioni. Ma anche irresistibile ironia sui comportamenti sociali e sulla tragicomica goffaggine degli uomini (ovvero dei danzatori) costretti ad essere belli, bravi, irreprensibili per poter continuare a vivere (ovvero a danzare). Oggi, la Bausch insegue ciò che sembrava aver rimosso: una gioia di danzare sottratta alla domanda "perché si danza?" che ha assillato tutto il teatrodanza storico. Le silfidi carnose, gli amanti, i potenziali lavavetri, le diverse apparizioni dei suoi ultimi spettacoli totali, sempre di lunghezza wagneriana (tre, quattro ore) sono finalmente riusciti a spiccare il volo. Portano con sé una riconquistata fiducia nelle forme belle della danza inconsapevole. Ora alla Bausch si contesta l'ottimismo con cui ha varcato la soglia del nuovo millennio: la ricetta tipica del suo teatrodanza, che inanella pezzi preliminarmente definiti *Stücke* come le parti dei cicli musicali dei romantici tedeschi, è davvero diventata solo *grand spectacle*?

In realtà nelle sue pièces più recenti (per esempio *Der Fensterputzer* 1997, *Masurca Fogo*, 1998, *O Dido* 1999) lievitano e si intrecciano come sempre danza, musica, parola, scenografia. Ma mentre quest'ultima, a firma del fedele Peter Pabst, avvampa ancora con l'abbacinante montagna di fiori rossi di *Der Fensterputzer*, con le festose proiezioni di palloncini sulla roccia impiumata di palme mediterranee di *O Dido* e i variopinti film di piante e animali proiettati sullo scoglio e sulla scena bianca di *Masurca Fogo*, la parola si ripete. Era stata uno degli equivoci del Tanztheater: esternazione del vissuto del danzatore, veniva spesso decontestualizzata e ridotta a metafora dalla luciferina coreografa di Wuppertal, come fosse un passo di danza. Ora le serve soprattutto per sottolineare piccoli accadimenti quotidiani. La musica (straripanti e avvolgenti collage folk-jazz-rock) è invasiva, spesso squilibrata come il desiderio ossessivo di uno sfogo e su tutto trionfa la danza, con palpitanti e carezzevoli cammei femminili (*Der Fensterputzer*), assoli multietnici (*O Dido*), abbracci morbidi e come liquidi (*Masurca Fogo*) e qualche fastosa passerella che ancora ricorda i trionfali "passi à la Bausch", ritmati e a larghe volute, con i quali la coreografa aveva tanto spesso spedito i suoi danzatori tra il pubblico, in una manovra di avvicinamento alla *non-fiction* insediata e fisica. Oggi i danzatori del Tanztheater Wuppertal escono di

Da *Café Müller* ai ritratti di città come *Der Fensterputzer*, *O Dido*, *Masurca Fogo* cosa è cambiato nella poetica della celebre artista e della sua compagnia di Wuppertal

rado dallo spazio scenico, anzi sembrano appiattirsi dentro: si arrampicano come fotogrammi piatti sulla montagna di fiori rossi di *Der Fensterputzer*; piantano tende canadesi sulla cima della roccia color tufo (*O Dido*), si gettano dallo scoglio di *Masurca Fogo* per immergersi nelle sue fasulle acque oceaniche. L'universo scenico della nuova Bausch è diventato bidimensionale e questo ci induce a pensare che la sua ricerca non si è assopita, almeno dal punto di vista dell'immagine. Molto meno evidente è invece l'eventuale rinnovamento della ricerca con i danzatori: anche se il movimento nasce ancora dalle improvvisazioni, è possibile sospettare che il geniale sistema investigativo e meta-freudiano, messo a punto nel 1977 con il fruscante *Blaubart* (domande personali rivolte agli interpreti per ottenere risposte traslate in gesti sui più reconditi segreti e le rughe incancellabili della loro esistenza), sia entrato in crisi d'afasia. O almeno stenti ad attecchire con elementi giovani quali quelli della sua nuova compagnia. Dai corpi sempre più perfetti delle danzatrici strappate al Balletto dell'Opéra di Parigi (come Ruth Amarante), dalle caste e silenziose silhouette orientali (Shantala Shivalingappa), dai nuovi atleti muscolosi sgorgano infatti gesti,

“ Oggi, la Bausch insegue ciò che sembrava aver rimosso: una gioia di danzare sottratta alla domanda “perché si danza?” che ha assillato tutto il teatrodanza storico. Le sifidi carnose, gli amanti, i potenziali lavavetri, le diverse apparizioni dei suoi ultimi spettacoli totali, sempre di lunghezza wagneriana (tre, quattro ore) sono finalmente riusciti a spiccare il volo ”

In apertura una scena di *Neiken* (1983); in basso, Reinhild Hoffmann e nella pag. successiva, Pina Bausch (foto: Silvia Lelli).

la scheda

REINHILD HOFFMANN Nata nel 1943 a Sorau, in Slesia (oggi Polonia), è con Pina Bausch e Susanne Linke fra le esponenti più note e con una marcata originalità del Tanztheater tedesco. Anch'essa formatasi alla scuola di Jooss a Essen, agli inizi degli anni '70 è nella compagnia di danza a Brema e inizia il suo lavoro di coreografa alla Folkwang Hochschule, anche ottenendo una residenza coreografica nella compagnia che è espressione della celebre scuola (Folkwang Tanzstudio) divenendone (dal 1975 al 1977) direttrice insieme alla Linke. Subito le sue coreografie si contraddistinguono per una straordinaria intensità drammatica, seria e sofferta. La Hoffmann sempre prendendo le distanze da una precisa volontà satirica o ironizzante. Bene a esprimere la sua “linea di condotta”, l'assolo senza musica *Steine* (1981) in cui il corpo della danzatrice Hoffmann si carica di pesi e macigni per una sorta di angosciante autoflagellazione. A ricordare che nel suo linguaggio coreografico, scarno e asciutto, sempre, o quasi sempre, oggetti esterni come appunto pietre ma anche e soprattutto croci e assi diventano elementi consustanziali. Talvolta anche stoffe, come nel caso del suo lavoro forse più celebre, quel *Solo mit sofa* (risalente al 1977, e su musica di John Cage) di assai raro rigore formale e attraverso il quale la Hoffmann si fa carico di una simbologia essenziale per attuare la sua denuncia alla condizione femminile. L'azione infatti, che ruota tutta intorno ad un divano, gioca i suoi effetti sul lungo telo bianco che, come un cordone ombelicale, lega il corpo dell'interprete al divano stesso. Rimasta a Brema fino alla metà degli anni '80, nel 1986 cambia residenza e con la compagnia che ormai porta il suo nome (Tanztheater Reinhild Hoffmann) si trasferisce a Bochum fino al 1995, anno in cui la stessa compagnia si scioglie. Da allora lavorerà soprattutto come free lance pronta ad allestire nuove coreografie ma anche a riprendere le sue più note, come ad esempio l'originale (e di grande spettacolarità) *Callas*, una danza di gruppo ispirata, come dice il titolo alla vita del celebre soprano greco. Balletto, va detto, *Callas*, che ha anche fatto crescere in Germania, e non solo,

operazioni di teatro musicale (da *Erwartung* e *Pierrot Lunaire* di Schoenberg a *Il diario di uno scomparso* di Janacek, dalla verdiana *Traviata* al mozartiano *Idomeneo*, dalle *Nozze di Figaro* a *Dido und Aeneas*). Da segnalare che il periodo di Bochum nel frattempo l'aveva sempre più avvicinata al mondo della

tragedia antica. Pur lavorando per le

grandi istituzioni (fra esse il Festival di

Salisburgo), la Hoffmann tuttavia

non rinuncerà alla sua vocazione

solistica. È del 1998 l'intenso,

geniale *Vor Ort*. Anche opererà

accanto alla collega e amica Linke. Molto

frequenti poi, negli ultimi anni, i suoi “passaggi” in Italia, soprattutto a

Milano e alla Scuola D'Arte Drammatica “Paolo Grassi”. d. r.

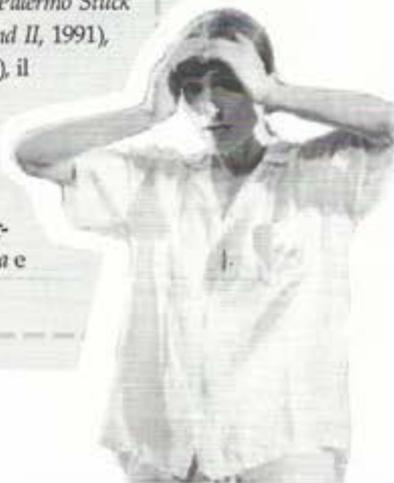
azioni e passi più tersi e distanti che macerati, com'erano quelli degli interpreti storici del Tanztheater Wuppertal. Oggi di quella tribù morfologicamente bizzarra con ballerini alti, bassi, segaligni, tozzi e un'attrice graffiante dalla voce roca (Mechthild Grossmann), restano pochi, fedelissimi campioni come l'irrinunciabile Dominique Mercy: se non ci fossero il Tanztheater Wuppertal rischierebbe di trasformarsi in una bella compagnia di danza come tante altre. Pertanto non stupisce che la coreografa abbia intensificato i suoi viaggi all'estero. Gli ultimi spettacoli sono tutti “ritratti” di città come quell'antico e melanconico *Bandoneon*, ispirato a varie immagini di Buenos Aires poi trasfigurate in scene di tango impossibile, tra partner sfiancati e seduti, da cui nasceva, nel 1980, l'idea del “viaggio esotico”. L'espedito goethiano per sconfiggere i pericoli della ripetizione creativa divenne, con il primo “ritratto” dell'Urbe (il funereo *Viktor* del 1986), una pratica acquisita. Ora i sopralluoghi nelle città “per catturare, immagini e impressioni” sembrano del tutto frettolosi. Forse per questo la Roma multiethnica di *O Dido* somiglia a tutte le metropoli del mondo, l'ossessione consumistico-sessuale della Hong Kong di *Der Fensterputzer* non è esclusiva. E il turgore latino della Lisbona di *Masurca Fogo* avrà senz'altro influenzato il “ritratto” di San Paolo del Brasile. C'era più sof-



la scheda

ferenza e doloroso scavo nella memoria individuale negli spettacoli creati a Wuppertal, ma quel mondo è ormai consapevolmente archiviato. In *Danzòn*, titolo di svolta del 1996, la Bausch ricompariva in scena dopo diciotto anni dall'ultima apparizione in *Café Müller*. Non più bianco fantasma in sussulto dagli occhi chiusi (un particolare che Fellini recuperò per il ruolo della principessa austro-ungarica e cieca assegnatole in *E la nave va*) ma nera silhouette sorridente in un acquario di pesci tropicali. Salutando con la manina, la coreografa inaugurava il nuovo corso delle sue "cartoline illustrate" da tutto il mondo e dichiarava la sua simpatia per il folklore globale. Resta il dubbio che le distanze azzerate da Internet e l'omologazione poco s'addicano allo strumento introspettivo di cui si è dotata trent'anni fa. D'altra parte per oltre dieci anni le sedie e i tavoli del suo paradigmatico *Café Müller* hanno nobilitato il teatrodanza di mezzo mondo. Ora parrebbe ingrato notare che la sua ricerca d'immagini turgide e bidimensionali non esce dai confini di una bella e sensibile iconografia in technicolor. ■

PINA BAUSCH (nome d'arte di Philippine Bausch, Solingen, 1940). È senza dubbio la più importante figura del teatrodanza del nostro tempo. Nei suoi confronti si può anche rispolverare il termine di "teatro totale". Con ragione considerato che, con i suoi spettacoli, la Bausch ha saputo scardinare le regole del teatro tradizionale, abbattere le barriere tra il gesto e la parola, tra la musica e le arti visive, tra la scena e il pubblico per creare un nuovo "teatro dell'esperienza": strumento eccellente per raccontare storie di oggi e dei condizionamenti del teatro contemporaneo. A dire, nelle sue opere e soprattutto le più compiute, la nostra incapacità di comunicare. Anche la sorda lotta che si contrappone fra persone di sesso diverso. Nata nel 1940 a Selingen, la cittadina tedesca non lontana da Wuppertal e patria anche di Hegel, ha trascorso la sua infanzia nel periodo post-bellico nel bar dei suoi genitori: periodo di solitudine di cui vi sarà esplicito riferimento in uno dei pezzi (*Stücke*) più famosi e cioè *Café Müller* (1978). A quindici anni comincia a studiare danza alla Wolkwanschule di Essen diretta da Kurt Jooss. Superati gli esami finali, nel 1959 ottiene una borsa di studio per perfezionarsi nella danza negli Stati Uniti. È special student alla Julliard School of Music di New York dove ha come insegnanti, tra gli altri, Anthony Tudor, José Limon, Alfredo Corvino e contemporaneamente diviene membro della Dance Company Paul Sanasardo and Donya Feuer. Viene in seguito scritturata al New American Ballet e presso la Metropolitan Opera. Tornata in Germania nel 1962 diventa ballerina solista del nuovo Folkwang-Ballett diretto da Jooss. Per il medesimo, a partire dal 1968, comincerà a produrre anche coreografie ma dello stesso dal 1969 assumerà anche la direzione. Nel 1973 la Bausch diventa direttrice del Tanztheater Wuppertal e con la nuova compagnia l'anno seguente firmerà *Fritz* su musiche di Mahler e Wolfgang Hulschmidt che però, per il suo linguaggio inedito, lascia la critica piuttosto perplessa. I giudici saranno sostanzialmente negativi anche per i lavori successivi, fra gli altri *Ifigenia in Tauride* da Gluck, *Ich bring dich um die Ecke* e *Orfeo ed Euridice* sempre da Gluck. Ma, a sorpresa, *Frihlingsopfer*, in cui è inclusa la strawinskiana *Sagra della primavera* viene votato nel referendum annuale dei critici miglior spettacolo di balletto della stagione tedesca 1975-76. Da due anni è cominciata anche la sua collaborazione con il suo compagno, lo scenografo e costumista Rolf Borzik che si spegnerà prematuramente nel 1980. Del 1976 è *Die sieben Todsünden* (*I sette peccati capitali*), su testi di Brecht e musiche di Weill. Seguono *Blaubart* di Béla Bartók e *Komm tanz mit mir* (*Vieni a ballare con me*) realizzato su antiche canzoni popolari, nonché operetta su musica leggera e songs *Renata wandert aus* (*Renata emigra*). Nel frattempo si è consolidato un nucleo compatto di ballerini che comprende fra gli altri Dominique Mercy, Anne Marie Benati, Jo Ann Endicott, Vivienne Newport e potrà contare negli anni seguenti sulla collaborazione di Mechthild Grossmann, Meryl Tankard, Jan Minatik. Nel 1978 realizza *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen* (*Lui la prende per mano e la conduce al castello, gli altri seguono*), variazioni su *Macbeth*. Quindi sarà la volta del suo spettacolo più famoso *Café Müller* (1978) e di *Kontakthof*, il solo lavoro che apparirà alla Scala di Milano. Ormai è la critica di prosa che rivendica la scoperta del "fenomeno Bausch", tracciando sempre più spesso parallelismi con gli stilemi del teatro-immagine che non con le radici della danza espressionista. Proprio *Café Müller* e *Arien* (*Arie*) di poco successivo imporranno la Bausch nel firmamento del nuovo teatro. Con 1980 e con *Bandoneon* (su musiche di tango) si intensifica anche l'attività di tournée del Tanztheater Wuppertal che non tarda a varcare i confini europei. Nel 1982 debuttano in Italia *Arien* (*Arie*), *Nelken* (*Garofani*), e nel 1985 il Teatro della Fenice di Venezia le dedica un'importante retrospettiva. Negli anni a venire, sempre più frequenti saranno le sue collaborazioni con importanti teatri stranieri. Anche italiani. Succede a Roma con *Viktor* (1987) e a Palermo con *Das Palermo Stück* (*Palermo, Palermo*, 1989). Dopo queste due città le altre saranno Madrid (*Tanzabend II*, 1991), Vienna, Los Angeles, Hong Kong, Lisbona. Nascono il californiano *Nur Du* (1996), il cinese *Der Fensterputzer* (1997) e il portoghese *Masurca Fogo* (1998). Tutti e tre spettacoli che si presentano (oltre che più brevi di molte sue coreografie precedenti), caratterizzati da toni più leggeri; la realtà essendo guardata con meno cupezza. Lavori basati anch'essi come tanti altri su collage di musiche varie. Nella carriera della Bausch si inseriscono anche due episodi cinematografici. La partecipazione, nelle vesti di una contessa cieca, al film di Federico Fellini *E la nave va* e la confezione del lungometraggio *Die Kluge der Kaiserin* (1989). d. r.



influssi del teatrodanza



Alla nuova generazione manca lo spirito d'avventura che appartiene, per esempio, a Roberto Castello e a Raffaella Giordano - È Francesco Scavetta con la sua compagnia di Oslo il coreografo più maturo di questi ultimi anni

PER VIE ITALIANE fra tradimenti e compromessi

di Paolo Ruffini

I teatrodanza nella cultura ma, soprattutto, nell'immaginario contemporaneo ha decisamente cambiato la percezione e il senso della ricerca nell'espressione scenica. E se da una parte è riuscito comunque a codificare un modo di comporre diventato successivamente linguaggio con una propria identità, al punto che oggi, forse, gliene riconosciamo persino una tradizione; dall'altra ha prodotto tali combustioni a perdere, liberato poetiche e sensibilità diversissime fra loro, ha fatto saltare schematismi per cui si sono moltiplicati i segni e i saperi di quell'originaria ispirazione, dando significato a certe esperienze artistiche dove l'approccio personale e quello concettuale convivono. Di sicuro il teatrodanza ha sedotto molti giovani autori, una sorta di "peste" artaudiana dove il contagio è stato trasmesso non solo per apprendistati diretti ma anche per filiazione ideologica, riveduta e corretta sulla base di un personale approccio. Restano comunque l'occasione estetica e le tensioni (apparentemente) "indisciplinate" i due momenti più alti di questa tradizione, che organizzano forme e discorsi in alcuni casi estremi, e pericolosamente solitari, quando scelgono cioè di rimanere fuori dalla bagarre commerciale di questi anni: basti citare, in un'area squisitamente teorica e nelle rispettive differenze, la derivazione espressionista di Gerhard Bohner o l'azzerramento coreografico di Jérôme Bel. Sul versante dell'effervescenza fisica, invece, Alain Platel continua a sondare con successo le possibilità di una non-danza narrativa e umanissima, pasoliniana e ipertestuale. E da noi, quell'umanità esplosiva dai risvolti sociali, diventa un racconto in prima persona, una pro-

gressione impropriamente realistica nel lavoro di Pippo Delbono, destinata a verificarsi nel rapporto col pubblico, con le sue aspettative e debolezze o meglio, tocca le difficili corde della commozione con la quale il pubblico ama riconoscersi. Eppure il teatro danza italiano è riuscito a costruirsi una storia di frammenti poetici e iconografie potenti senza tenere conto dell'aspetto eminentemente sociale (non per questo dimenticandosi del senso politico), come insegnano la visionaria affabulazione di **Roberto Castello** o il raffinato percorso di **Raffaella Giordano**, guidato da una trasfigurazione visiva che sembra procedere all'inverso sfociando nel recente bellissimo *Quore*, dove drammaturgia e coreografia sono liquefatti all'interno di un disegno paradossale e volutamente siabbrato. Manca alla nuova generazione del teatro danza italiano una così precisa volontà di azzerare la compiutezza della locuzione gestuale; sia per chi lavora sul dato autobiografico, e il catalogo di evocazioni e affioramenti verbali è davvero ampio, o per coloro in cui è fondamentale esperire una particolare qualità di astrattismo ambientale e concettuale deprivato del pathos e delle trame ad uso del racconto, formalmente gli spettacoli degli autori nati più o meno in quest'ultimo decennio ricercano con maniacale dedizione di precisarci un loro logo d'autore (e ciò non è di per sé un male), col rischio però di bastarsi dentro questa maniera del fare, evitando il rischio, l'azzardo di avventurarsi verso territori informi, che è poi una delle attitudini esistenziali e coreografiche del teatro danza. Quando è il mondo dell'arte l'universo di riferimento la danza si comprime fino ad assorbire ideologicamente modalità che sono della performance, l'azione allora qualifica lo spazio scenico creando una vera e propria scrittura del movimento autoreferente, si direbbe imploso, bloccato, lasciando al non detto e al non espresso la sua funzione dinamica, come nel beckettiano *E.S.S.E.N.Z.A. misura* di **Elisabetta Di Terlizzi** o nella ricerca sulle ombre di **Paola Bianchi** del gruppo **Agar**, ispirate a Francis Bacon oppure a Frida Kahlo. Movimentista è il lavoro dell'**Impasto** di **Alessandro Berti** e **Michela Lucenti**, quasi un caso a sé nel panorama dei giovani artisti italiani che con disinvoltura (e felicemente) attraversa il musical e il teatro di narrazione, il simbolismo della danza astratta e il montaggio da clip, senza optare fino in fondo per una di queste strade anzi, le compromissioni dell'una nell'altra ne alleggeriscono il tratto patinato dell'opera, fin troppo politicamente corretta. Anche la **Compagnia Bassini-Bruni** gioca coi generi prediligendo una scrittura drammaturgica frammentaria di quadri sostanzialmente autonomi fra loro, con musica dal vivo, canto, testo e una ostentata autoironia che ci dice di non prendere sul serio la tensione melodrammatica che governa un po' tutto lo spettacolo, ovvero *Tangaz*, l'unico ad oggi di una compagnia dove sono riunite personalità con provenienze molto diverse, comunque emblematico di un modo di interpretare la danza. Le balere romagnole, un'ambiguità sessuale incorniciata alla Perre et Gilles, la goffaggine in bella mostra come fosse un'esposizione improvvisata, non nascondono l'affettivo legame all'immaginario di Pina Bausch. Una figura levigata dalla danza, tanto da usarla e farsi usare sistematicamente, è **Paolo De Falco**, regista del gruppo lecchese **Teatro Grad**; le collaborazioni e gli scambi con **Giorgio Rossi**, **Francesco Scavetta** e **Anna Paola Bacalov** testimoniano di una sua predilezione che egli converte in dramma dagli accenti kantoriani o epici, sensibilmente affascinati dalla possibile condizione di clandestinità o di meticcio culturale degli interpreti: a loro è dedicato il durissimo canto alla pietà dell'ultimo *Il mercante del vento*. Anche la **Bacalov** nutre un certo amore, si direbbe una possessione, per quelle storie al cui centro deflagra sempre un dolore (si veda *E le mani? No, solo i quanti ho perso*): il tratto pittorico degli spettacoli mantiene una particolare forza materica e il corpo ne assume su di sé la ruvidezza dove

coreografia di Raffaella Giordano

Quori messi a nudo

QUORE, per un lavoro in divenire. Coreografia di Raffaella Giordano. Con Raffaella Giordano, Piera Principe, Aldo Rendina, Doriana Crema. Prod. Associazione Sosta Palmizi, Cortona - Progetto regionale Toscanadanza.

Se si dovesse tentare una sorta di "riassunto" dello spettacolo *Quore* di Raffaella Giordano ci si troverebbe in difficoltà, impossibilitati a trovare un minimo comune denominatore che possa mettere d'accordo i gesti di quattro anime in pena. In scena, ma potrebbe essere ovunque, anche in uno spazio domestico, sono quattro persone (non personaggi) che apparentemente non fanno nulla, se non muoversi in isole di solitudine, destinate ad un continuo cortocircuito. Raffaella Giordano (interprete e coreografa) e i ballerini-attori Piera Principe, Aldo Rendina e Doriana Crema sono aggrappati ad oggetti: una collana di perle, un ventaglio, una bottiglia d'acqua color dell'oro, una pistola e una macchina fotografica. I loro spazi, o meglio i confini della loro libertà ad agire sono tre sedie, uno sgabello e un tavolo. Il telecomando che accende e spegne lo stereo è il narratore melodico. Sono queste le coordinate di un viaggio che sembra un naufragio e, al tempo stesso, un delirio dell'esistenza. I quattro si incontrano, si vestono e si spogliano, amoreggiano e si "violentano" in un continuo e struggente vuoto di azione che finisce con l'appassionare e far danzare il disagio profondo di una quotidianità resa in gesti coreografici precisi e dissacrati dall'interno. L'effetto complessivo, con le sue stasi e i suoi vuoti che non sono pause, è travolgente, cresce piano e suggerisce tutti i colori delle emozioni. *Quore* è allora un racconto assolutamente impietoso, scandaloso di ciò che non si vorrebbe dire e non si vorrebbe essere e proprio per questo sciocca e raccoglie l'applauso del pubblico per la sua intensità vera, le sue sbavature, il suo compiersi senza alcuna protezione estetica. *Nicola Arrigoni*

il contatto con gli essenziali elementi naturali (terra, paglia) che invadono il palcoscenico, l'avvilupparsi su se stesso a spirale di quel corpo con ripetute cadute a terra, mostrano le passioni che lo sovrastano. Ma il danzatore e coreografo più maturo della generazione è senza dubbio Francesco Scavetta, trasferitosi da qualche anno a Oslo dove ha fondato la compagnia Wee e creato spettacoli di grande carattere ed equilibrio coreografico, nel tempo cresciuti sia nella composizione sia nella qualità del gesto. Minimalista, interessato alla precarietà dei sentimenti ma sempre attento agli infiniti e opposti risvolti umani, ai paradossi comici, alla solitudine dell'essere, alla distonia di senso tra l'intenzione di

un'azione e il perturbamento dello sguardo che

afferma tutt'altro, contraddice quella stessa azione, il lavoro di Scavetta si pone come altra sfaccettatura della letteratura, cercando il racconto anche laddove non possono più esserci parole né storie da dire. Non vi sono apparenti traumi, tanto meno scossoni, la sua danza piuttosto si tratteggia come esile nodo alla Paul Klee che accalappa la mente, le questioni psicologiche e dell'incomunicabilità, però con una progressione lenta, vicina all'immobilità, pur lavorando fisicamente con un'energia a livelli sempre alti; così i suoi spettacoli prendono spunto dall'infanzia, dalla malattia che non riconosce nomi e luoghi, il viaggio continuo dentro e fuori i ricordi, tramutati in passi illogici o movimenti quotidiani e infine coniugati alcune volte in forma pura. L'ultimo spettacolo presentato a febbraio in Italia, a Teatri di Vita di Bologna, riassume in sé tutto il percorso artistico di Scavetta e inoltre si libera di ogni residuo postmoderno: concentrato su un originale linguaggio danzato, *A sudden, unexpected faint* raggiunge la compiutezza e la bellezza cercata negli anni, leggero e allo stesso tempo inquieto, profondo, è costruito per due danzatori e un musicista (straordinario) con pianoforte a coda, sdoppiando l'immagine e l'azione con un video che funge da ripetitore emotivo. ■

SCATTI per un quartetto

Körper und Raum. Pina Bausch. Susanne Linke. Reinhild Hoffmann. William Forsythe. Fotos von Silvia Lelli. Herausgegeben von Dagmar-Lara Heusler. Mit Beiträgen von Leonetta Bentivoglio, Hedwig Müller, Norbert Servos, Jochen Schmidt. Ed. Verlag Müller+Bausmann, Wuppertal 1999.

I libri di fotografie non vendono. Lo dice, con serena ma un po' amara scrollatina di spalle Silvia Lelli, fotografa di fama internazionale, esile e nervosa come le danzatrici che dalla fine degli anni '70 riprende con l'inconfondibile nettezza del bianco e nero. L'editoria italiana snobba, considerandoli "a perdere", i libri fotografici, per cui dalla Germania dobbiamo sfogliare questo prezioso e bellissimo volume, che percorre vent'anni di Tanztheater attraverso gli spettacoli di quattro protagonisti, la Bausch, la Linke, la Hoffmann e Forsythe e vent'anni di arte fotografica di Silvia Lelli, che dall'architettura e dalla musica, sue peculiari passioni, trae un racconto per immagini di rara efficacia dinamica, raccontando - grazie anche al supporto di memorie, interviste e riflessioni dei protagonisti e dei saggisti e giornalisti che li hanno seguiti - le storie e i personali percorsi della danza contemporanea. Non solo originale ritrattista, la Lelli coglie in queste foto una drammaturgia dei corpi nello spazio in cui danzano, la luminosità delle linee e la straordinaria musicalità delle sequenze. *Ivan Groznoj Canu*

A Palermo la danza è d'autore

Con la pubblicazione di una monografia su Alwin Nikolais di Francesca Pedroni, la casa editrice L'Epos di Palermo inaugura la collana **Danza d'Autore** diretta da Eugenia Casini Ropa e Roberto Giambone. La collana, che colma un vuoto nell'editoria per la danza in Italia, proporrà una serie di volumi sui maggiori coreografi del Novecento, da Martha Graham a Merce Cunningham, da Jérôme Robbins a William Forsythe. A giorni sarà in libreria il secondo volume della collana dedicato a Kazuo Ono, padre della danza *butô*: ne è autrice Maria Pia D'Orazi. A giugno sarà la volta di Jiri Kylián curato da Elisa Vaccarino; per fine anno è annunciata una monografia su Antonio Gades. Ogni volume, che sviluppa un profilo storico-critico del coreografo, è corredato da una ballettografia completa e da un ricco inserto iconografico.

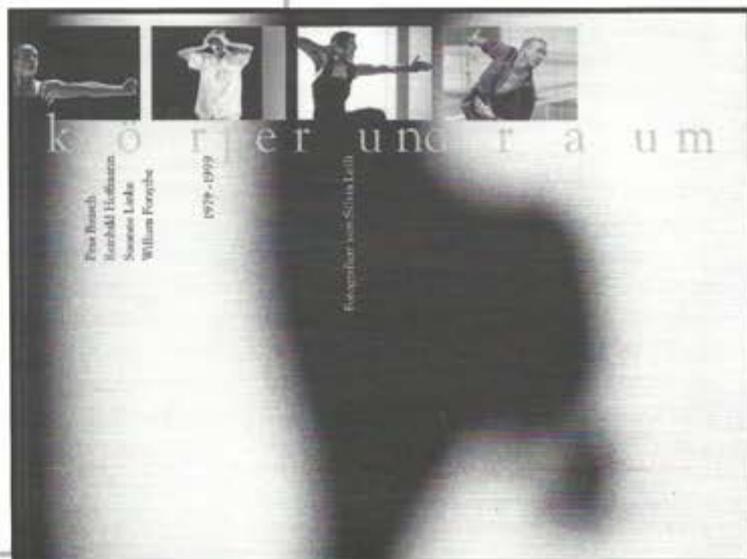
appena usciti

Elisa Vaccarino, Maurice Béjart. L'ossessione della danza, Costa & Nolan, pagg. 132, L. 26.000.

Un saggio al centro dell'opera di Béjart: dai toni voluttuosi della *Sacre du Printemps*, all'eroticismo del *Bolero*, ai viaggi coreografici di *Kabuki*, *Acqua Alta*, *Souvenir de Leningrad*, alle shakespeariane e pasoliniane incursioni letterarie. Elisa Vaccarino ci guida all'interno del momento creativo del grande maestro, rivelandone originalità linguistica e metodo di lavoro che mescola elementi del vocabolario classico a invenzioni tratte dai riferimenti culturali più diversi.

La legge sulla danza: quale formazione, quale occupazione. Convegno Nazionale, 20 maggio 2000, Rovigo.

La necessità di una normativa, la formazione e l'occupazione sono i temi del convegno nazionale sulla danza svoltosi a Rovigo nel maggio del 2000. La pubblicazione contiene gli atti della giornata di lavoro e riporta fedelmente interventi di relatori e dibattito finale: un'opportunità di riflessione e confronto.



AS LONG AS THE WORLD NEEDS A WARRIOR'S SOUL, regia, scenografia e coreografia di Jan Fabre. Costumi di Daphne Kitschen. Disegno luci di Sven Van Kuijk. Diapositive di Miet Martens, Sven Van Kuijk, Luc Van Put, Yaron Shemesh Arje. Con Cédric Charron, Annabelle Chambon, Anny Czupper, Els Deceukeller, Frans Joseph Gooft, Lisbeth Gruwez, Erna Omaesdottir, Frank Pay, Dag Taeldeman, Maarten Van Cauwenberghe & Jurgen Verheyen. Prod. Troubleyn, Festival Montpellier Danse 2000, Théâtre de la Ville, Festival Theaterformen Expo 2000, Festival Bogota 2000, Le-Maillon.

a Torino l'ultimo spettacolo

A circa due anni di distanza torna in Italia Jan Fabre, una delle figure più emblematiche e complesse della scena contemporanea, con lo spettacolo *As long as the world needs a warrior's soul* il cui orizzonte concettuale coincide ancora una volta nella destrutturazione dei linguaggi della danza, del teatro e delle arti visive che l'artista fiammingo ha formalizzato nel tempo raggiungendo una sintesi stilistica radicale. Una progressiva libertà la sua, che esalta un potenziale scenico decisamente poetico ed epiletico e dove il segno realistico e inumano coesistono. Ma è poi la sfera dell'incubo, dell'abisso, della caduta inarrestabile nella deflagrazione dell'inconscio, il tratto che definisce il pensiero di Fabre; per cui ad ogni creazione sembra di assistere alla rappresentazione di un rito, con le sue regole interne e la precarietà dei significati, la forza dei simboli, una partitura dei gesti e del movimento (ma potremmo parlare di una partitura delle luci o dei suoni) cadenzati da un rigoroso cerimoniale come nella tradizione orientale, dove centrale è il ruolo del corpo e la sua relazione con lo spazio. Voluta dalla Infinito Ltd, che ha organizzato il debutto al Teatro Nuovo di Torino e pubblicato in italiano il saggio di Emil Hrvatin su Fabre *Ripetizione, Follia, Disciplina* (Infinito Ldt edizioni, appunto), nonché la mostra dei disegni e bozzetti teatrali dello stesso Fabre, *As long as the world needs a warrior's soul* è uno spettacolo che aggiunge i linguaggi lasciando però ad ognuno autonomia espressiva; costruito drammaturgicamente come un'opera con musicisti e cantante punk dal vivo, le azioni si susseguono mentre si aprono squarci tematici sostenuti di volta in volta da coreografie o accelerazioni sonore. Partendo dal testo di Dario Fo *Io, Ulrike*, grido il regista racconta di un'umanità alla deriva, alienata dai suoi stessi simulacri-merce, asservita al gioco dell'apparenza: nel mondo della perfezione rappresentato dalle bambole a l'individuo non rimane che recuperare le pulsioni, una fisicità originaria, usare le parole per esplicitare il rifiuto. Ecco allora un palcoscenico sovraffollato di oggetti, bambole trucidate, corpi insanguinati o coperti di cioccolata o di farina o di ketchup, imburrati, sedotti, fantasmagorici o miseramente terreni, esposti come ad un mercato degli schiavi di un immaginario paesaggio del tardo medioevo; nel frattempo altri attori portano il testo direttamente all'attenzione del pubblico sezionato in parti monologanti che hanno la stessa veemenza retorica di un comizio politico, posizionati sui lati del palcoscenico inesorabilmente tratteggiano col microfono l'avvicinarsi dei personaggi e le incursioni danzate, compendiate queste da un bellissimo e durissimo "solo": un gioiello figurativo di non-danza, una didascalia necessaria alla violenza teorica oltre-modo serrata dell'intero spettacolo. *Paolo Ruffini*

LE CERIMONIE ANTICAPITALISTE di Jan Fabre



A pag. 46 un'immagine di *A sudden, unexpected faint* di Francesco Scavetta; sopra un interprete dello spettacolo di Fabre (foto: Malou Swinnen).

D O S S I E R

il *butô* giapponese

LA DANZA

a corpo morto



Drammatica, grottesca e mistica, questa originale forma espressiva, cui hanno dato vita Tatsumi Hijikata e Kazuo Ôno, è figlia della *Neue Tanz* introdotta in Giappone da allievi di Mary Wigman

di Maria Pia D'Orazi

Magnetivamente avvinta al suolo, imprevedibile, dominata da una drammatica emotività, incline al grottesco, densa di silenzi, forte di una vocazione mistica e accompagnata da un costante senso di morte, la danza *butô* è stata spesso considerata come la «versione giapponese dell'espressionismo». E sebbene una simile definizione rischi di semplificare la complessità del fenomeno *butô* riducendolo a una delle sue più significative influenze, tuttavia individua un profondo legame di filiazione e consente di tracciare il percorso che ha portato alla manifestazione di un genere del tutto nuovo.

Introdotta a metà degli anni Trenta da pionieri come Baku Ishii e singoli insegnanti come Takaya Eguchi, la *Neue Tanz* suscitò in Giappone un profondo interesse, innescando un processo di modernizzazione e provocando una riflessione sul significato del corpo che ha portato infine alla nascita di una forma espressiva originale giapponese. Tatsumi Hijikata e Kazuo

“ Il *butô* nasce come possibilità di sperimentare un tipo di esistenza sospesa “fra la vita e la morte”, uno spazio in cui il danzatore rinuncia a qualsiasi volontà di esprimere per lasciare che il suo corpo reagisca liberamente nel presente scenico trasportato da una suggestione ”

che arrivò come danza moderna in Giappone fu prima di tutto il balletto classico, con il maestro Giovanni Vittorio Rossi che nel 1912 fu chiamato al Teatro Imperiale di Tokyo. Ma il balletto mostrava delle sostanziali similitudini con la danza tradizionale *kabuki*, come la dipendenza dei movimenti dal testo e dalla musica e si rivelò una completa delusione per quanti si avvicinarono a questa forma espressiva mossi dal desiderio di stabilire un legame più diretto con la realtà contemporanea. Fu questo il caso di Baku Ishii, uno dei primi allievi di Rossi, che ben presto lasciò il corpo di ballo del Teatro Imperiale e, insieme al compositore Kôsaku Yamada, direttore dell'orchestra filarmonica di Tokyo, elaborò un progetto di “poesia della danza”, all'interno di una generale teoria di “danza creativa” che mirava ad una perfetta fusione di suono, movimento e ritmo. Ishii respingeva sia la dipendenza dal testo, tipica della danza tradizionale, sia l'esasperato virtuosismo del balletto, «dominato dalle regole e dalla tecnica». Riteneva che la danza dovesse partire dall'idea o dal sentimento da esprimere, e che la forma e la tecnica ne sarebbero scaturite come conseguenza naturale. Negli anni venti partì per l'Europa. E dopo aver studiato la danza libera di Isadora Duncan e il metodo ritmico di Dalcroze incontrò Mary Wigman e si dedicò alla danza espressionista. Quando tornò in Giappone nel 1925 aprì una sua scuola. Nella scuola di “danza creativa” di Baku Ishii, Kazuo Ôno nel 1933 compie un anno di studio. E, mentre definisce lo stile di Ishii come una sorta di pantomima, «un metodo di danza più che una ricerca della verità», resta folgorato dallo spettacolo di Harald Kreutzberg che l'anno seguente arrivò a Tokyo in tournée. Kreutzberg era uno dei migliori allievi di Mary Wigman, così Kazuo Ôno nel 1936 decise di entrare nella scuola di Takaya Eguchi. Eguchi aveva trascorso in Europa gli anni dal 1931 al '33, per frequentare la scuola della Wigman e quando tornò nel suo Paese si dedicò all'insegnamento della *Neue*

Tanz, che a poco a poco si impose come “la”

la scheda

JOHANN KRESNIK (Bleiburg, Austria, 1939). Giunto piuttosto tardivamente alla danza, si mette in luce danzando come solista a Brema mentre continua a perfezionarsi e a studiare balletto classico con Victor Gsovskij, Nadine Legat, Balanchine nonché tecnica jazz con Walter Nicks. Il suo debutto nella coreografia avviene nel 1967 a Colonia con *O Sela Pei*. Dall'anno successivo passerà a dirigere il Bremer Tanzensemble e continuerà ad approfondire le sue ricerche teatrali accanto a importanti artisti quali Joseph Beuys ed Erich Wonder (per la scenografia) ed Heiner Müller (per la drammaturgia). Da quel momento la sua attività coreografica si farà sempre più intensa caratterizzandosi anche per la forte denuncia sociale e l'analisi critica della società contemporanea di cui si fanno carico le sue opere. Degno di interesse particolare *Pegasus* (1970), lavoro che è un'analisi alquanto grottesca dell'America di Nixon. È questa la linea sulla quale opererà fino a quando nel 1979 assume la direzione del teatro di Heidelberg. Da questo momento la sua vena creativa si orienta verso una dimensione più privata dei conflitti umani. Sul libretto dello psicanalista Helm Stierlin, suscita interesse *Familiendialog* (1980), affresco della società tedesca del dopoguerra dove emerge a forti tinte il contrasto tra due generazioni: sempre sospesa la domanda, posta dai figli, sulla colpa “storica” e sull'incapacità di accettarla dimostrata dai padri. Per la loro forza visionaria e allucinatoria destano scalpore anche opere biografiche quali *Ulrike Meinhof* (1990), *Sylvia Plath* (1985), forse uno dei suoi maggiori esiti artistici, *Pasolini* (1986), *Frida Kahlo* (1996). Dal 1989 al 1993, Kresnik sarà nuovamente a Brema, finché, in qualità di regista e coreografo, si insedia (dal 1993) alla Volksbühne di Berlino. Qui vedranno la luce opere altrettanto provocatorie come le precedenti quali (e in collaborazione con il danzatore di colore brasiliano Ismael Ivo) *Francis Bacon* (1994) e *Othello* (1995). E in tempi più recenti, *Hotel Lux* (1998), *Goya* (2000), tutti lavori che se pur fugacemente passeranno anche su ribalte italiane, in particolare quella del Comunale di Ferrara. *d. r.*

danza moderna mettendo in ombra la tecnica di Dalcroze che fino ad allora era stata la teoria più diffusa. In realtà, il termine “danza moderna” è stato introdotto in Giappone proprio nel momento in cui arrivò la *Neue Tanz*. Prima di allora tutte le danze non giapponesi venivano considerate indistintamente come “danza occidentale”. Il merito maggiore dell'espressionismo e, ancora prima, della scuola di Baku Ishii, fu quello di valorizzare la danza nella sua qualità di interazione creativa tra forma e contenuto, trasformandola in un efficace strumento di riflessione sul presente: un mezzo per esprimere idee, emozioni e stati d'animo. Tutto ciò diventò – per Kazuo Ôno e Tatsumi Hijikata – un successivo punto di partenza. Fin dall'inizio, infatti, il *butô* imposta il rapporto fra corpo ed espressione in maniera sensibilmente differente. Le prime improvvisazioni di Ôno e Hijikata non somigliano a nessun genere conosciuto e spesso non sembrano affatto danza: «Entravano in scena e Hijikata avanzava ripetendo i movimenti di Kazuo Ôno. A volte si sovrapponevano, a volte camminavano

la scheda

ALAIN PLATEL (Gand, Belgio, 1956). Tra i più interessanti rappresentanti della scena europea del teatro danza, è forse colui che, al di là dei confini tedeschi, meglio di tutti ha assorbito la lezione della Bausch ma percorrendo un cammino tutto suo e da lui definito di teatro danza postrealista. Coreografo e regista (definizione peraltro sempre rifiutata), al belga Platel forse meglio si attaglia il termine di "pedagogo", e non semplicemente perché si è laureato in pedagogia, ma piuttosto perché il suo operare nasce da esperienze comunitarie con persone che non sempre sono artisti in possesso di una vera professionalità. Spesso, e in specie nella prima fase della sua carriera ha lavorato con adolescenti difficili o disadattati. Per molti anni i suoi lavori hanno carattere amatoriale finché nel 1984 ha dato vita, e con essi raggiungendo un livello professionale ai Ballets C. de la B., vale a dire Balletti contemporanei del Belgio. Una insegna alquanto ironica che vuol richiamare le compagnie storiche del Novecento come i Ballets Russes ma anche il Ballet du XXème siècle di Béjart. Con essi produce fra l'altro *Emma* (1988). Tuttavia sulla scena internazionale si afferma con spettacoli di anni successivi quali *Bonjour, Madame* (1993) e *La tristezza complice* (1995) in cui a trovar spazio è soprattutto il vissuto quotidiano e liberamente "narrato" dagli stessi interpreti. Disposto a collaborare anche al di fuori del suo gruppo, Platel firma e allestisce con il drammaturgo Arne Sierens *Moedere en kind* (1995) e il provocatorio *Bernadette* (1996), quest'ultimo a suscitare scalpore anche per la visionaria rievocazione della Santa di Lourdes che si materializza in una vera pista d'autoscontro. Scalpore però suscita anche il successivo *Iets op Bach* (1998), elaborato (per i Ballet C. de la B.) con la sua abituale drammaturga-regista Hildegard De Vuyst, lavoro in cui, sulla splendida musica di Bach, si punta il dito su un mondo dove la miseria morale e spirituale risulta ancor più devastante della povertà materiale. A voler sintetizzare, si potrebbe dire che il vero volto del teatro di Platel è quello in cui si affacciano tutte le contraddizioni del nostro tempo ma con lo scopo di procurare serie riflessioni. *d. r.*

semplicemente». Il primo passo in direzione del *butô* è stato una sorta di «rinuncia ad esprimere». Pensando alla sua esperienza di lavoro con Hijikata, il teorico della danza *butô*, Akira Kasai spiega: «Mentre nel caso della Wigman si tratta di esprimere all'esterno un'immagine interiore, nel caso di Hijikata il danzatore non vuole esprimere nulla ma si trasforma sul palcoscenico in un "corpo

In apertura Kazuo Ôno in *Kacho Fu Getsu* (foto: Stefano Guindani); in basso Mary Wigman in *Hexentanz*.

morto". Questa condizione di rinuncia significa che il danzatore diventa una sorta di materia, una sostanza pronta a cambiare le sue qualità». Nel *butô* il corpo è il luogo in cui interno ed esterno coincidono, il danzatore non deve mostrare all'esterno un contenuto interiore, ma rinunciare alla soggettività dell'azione. Il *butô* nasce come possibilità di sperimentare un tipo di esistenza sospesa "fra la vita e la morte", uno spazio in cui il danzatore rinuncia a qualsiasi volontà di esprimere per lasciare che il suo corpo reagisca liberamente nel presente scenico trasportato da una suggestione. Sulla scena il danzatore, dimentico di se stesso, rivela una memoria di gesti compiuti, di abitudini acquisite, di influenze subite durante un'intera esistenza portandole a nuova vita. sue danze sono d'introspezione più che d'azione, rivelatrici di stati interiori. Essa passa dal lirico e dal tenero al grottesco e all'ossessione demoniaca per ritrovare la forza e la nobiltà della tragedia. E nello stesso tempo rivela una memoria che appartiene al corpo in quanto materia, elemento della natura sottoposto alle medesime regole che governano l'universo. Allora ritornare allo stato naturale vuol dire rinunciare al pensiero che il corpo possa diventare un mezzo espressivo semplicemente attraverso l'esperienza quotidiana o l'allenamento e ristabilire la piena coincidenza di materia e spirito. Per la Wigman la danza non era una composizione di gesti già codificati, ma un lavoro di organizzazione estetica di movimenti generati sulla base delle azioni quotidiane dell'uomo, nel suo lavoro o nelle sue passioni, nei suoi spaventi o nelle sue ire. Nel *butô* non ci si allena per acquisire le forme ma per essere capaci di perderle. ■



D O S S I E R

post modern dance



MARTHA

di Alessandra Nicifero

In un recente articolo sul *New Yorker*, Joan Acocella cita la brillante affermazione del critico Allan Ulrich: «tutti i coreografi della *modern dance* sono figli di Martha, e tutti i coreografi della *post-modern dance* sono i suoi figli ribelli». In questa frase è sintetizzata la più recente storia della danza americana, di per sé alquanto giovane. Se volessimo visualizzare graficamente il percorso della *modern dance* di quest'ultimo secolo, ci ritroveremmo di fronte a un andamento nevrotico di avvicinamenti e allontanamenti da due degli elementi costitutivi della danza *tout court*: narrativa e tecnica. La *modern dance* americana dagli anni '30 in poi, si era impegnata a sistematizzare quello che le pioniere, come Isadora Duncan, Ruth San Denis, Loïe Fuller avevano messo in discussione, e tentato di spiegare in modo confusamente intuitivo, della danza accademica all'inizio del secolo scorso. Vengono create nuove tecniche trasmissibili che rifiutano l'artificialità e la staticità dei movimenti del balletto classico. Si elaborano strategie per l'eliminazione della sequenza spezzata di pose in tensione muscolare, tipica della danza accademica, costruendo la nuova danza sull'uso dialettico di forze contrapposte: *contaction-release* in Martha Graham, *fall-recovery* in Doris Humphrey. Le prime ad enfatizzare il ruolo della danza come arte indipendente. La figura carismatica e turbolenta di Martha Graham non si è semplicemente fermata a creare una tecnica trasmissibile, ma ha soprattutto rivoluzionato l'uso di elementi narrativi. Nei suoi primi lavori, abbandonando la narrazione romantica di micro storie, aveva cercato di raccontare la cultura e la società americana sin dagli anni della Depressione. In seguito, ispirata soprattutto dalla lettura freudiana della mitologia classica, era riuscita a far parlare il corpo di tematiche complesse senza didascalismi, con una danza più minimalista, introspettiva e sensuale.

Dopo la sua morte, avvenuta nel 1991, il fotografo Ron Protas, suo compagno negli ultimi vent'anni di vita, ha assunto ogni responsabilità nella compagnia e nella scuola della coreografa. Il grande merito di Protas era stato quello di riportare Martha Graham sulle scene, dopo un tentato abbandono nel 1969. Così dagli anni '70 sino a poco prima della sua morte, Martha Graham aveva creato più di venti nuove coreografie. Coinvolto nella direzione artistica sin dai primi anni '80, dal 1991 è diventato l'unico direttore artistico e manageriale, pur senza una specifica competenza, accaparrandosi ogni diritto e potere decisionale. Infatti, nessuno, nell'ultimo decennio, ha avuto la possibilità di insegnare la tecnica Graham o di usare sue coreografie senza l'autorizzazione di Protas. Questo abuso di potere ha portato ad una graduale disfacimento della compagnia, e alla temporanea chiusura della scuola lo scorso maggio, dopo il Martha Graham Vision 2000 Project, al Joyce Theatre. Protas stesso aveva selezionato le coreografie del repertorio della compagnia, da *Primitive Mysteries* a *Herodiade*, ed erano stati coinvolti artisti come Bob Wilson, Béjart, Lucinda Childs e Twyla Tarp. Pochi mesi dopo la chiusura di questo progetto è stata dichiarata la bancarotta. La scuola ha riaperto lo scorso gennaio, ma ha ancora gambe flebili da convalescente, e forse occorreranno un po' di anni e maggiore chiarezza di pro-

“ Dopo la sua morte nel 1991, il fotografo Ron Protas, suo ultimo compagno, ha assunto ogni responsabilità nella compagnia e nella scuola della coreografa e nessuno, nell'ultimo decennio, ha potuto insegnare la tecnica Graham o usare sue coreografie senza previa autorizzazione ”

e i suoi figli docili e ribelli

In apertura Martha Graham in una foto degli anni '20; in basso Susanne Linke; a pag.57 un celebre ritratto della Graham eseguito da Arnold Newman a New York nel 1961.

positi, per ritenersi completamente fuori pericolo.

Alcuni tra i danzatori della vecchia compagnia avevano abbandonato la nave prima del totale disfacimento. Tra questi, Donlin Foreman e Jacquelyn Buglisi, che si erano incontrati alla scuola della Graham negli anni '70, hanno fondato la Buglisi-Foreman Company nel 1994. Questa è forse la compagnia che più di qualunque altra fa esplicito, quasi ossequioso, riferimento a Martha Graham. Nei precedenti lavori, la Buglisi si è impegnata a raccontare biografie di donne-mito come Frida Khalo o Georgia O'Keeffe. L'ultimo spettacolo, *Sand*, è stato presentato lo scorso gennaio al New Victory, su musica di Philip Glass, *Quartet no.5*. Nella coreografia fluida e dinamica per sei danzatori, l'influenza stilistica della Graham è evidente soprattutto nella scelta di movimenti esasperatamente passionali, nei duetti lenti. Terese Capuccilli e Christine Dakin, danzatrici storiche della Graham Company, si sono aggiunte alla compagnia Buglisi-Foreman di recente.

Se la Buglisi-Foreman è al momento la compagnia più fedele allo spirito e alla tecnica di Martha Graham, Richard Move, il fondatore della compagnia Martha@, ha riportato

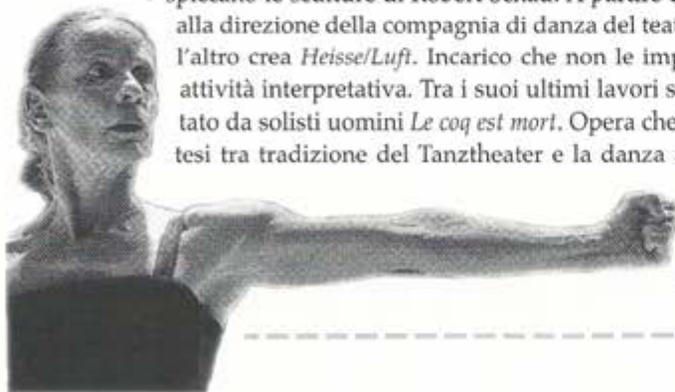
la scheda

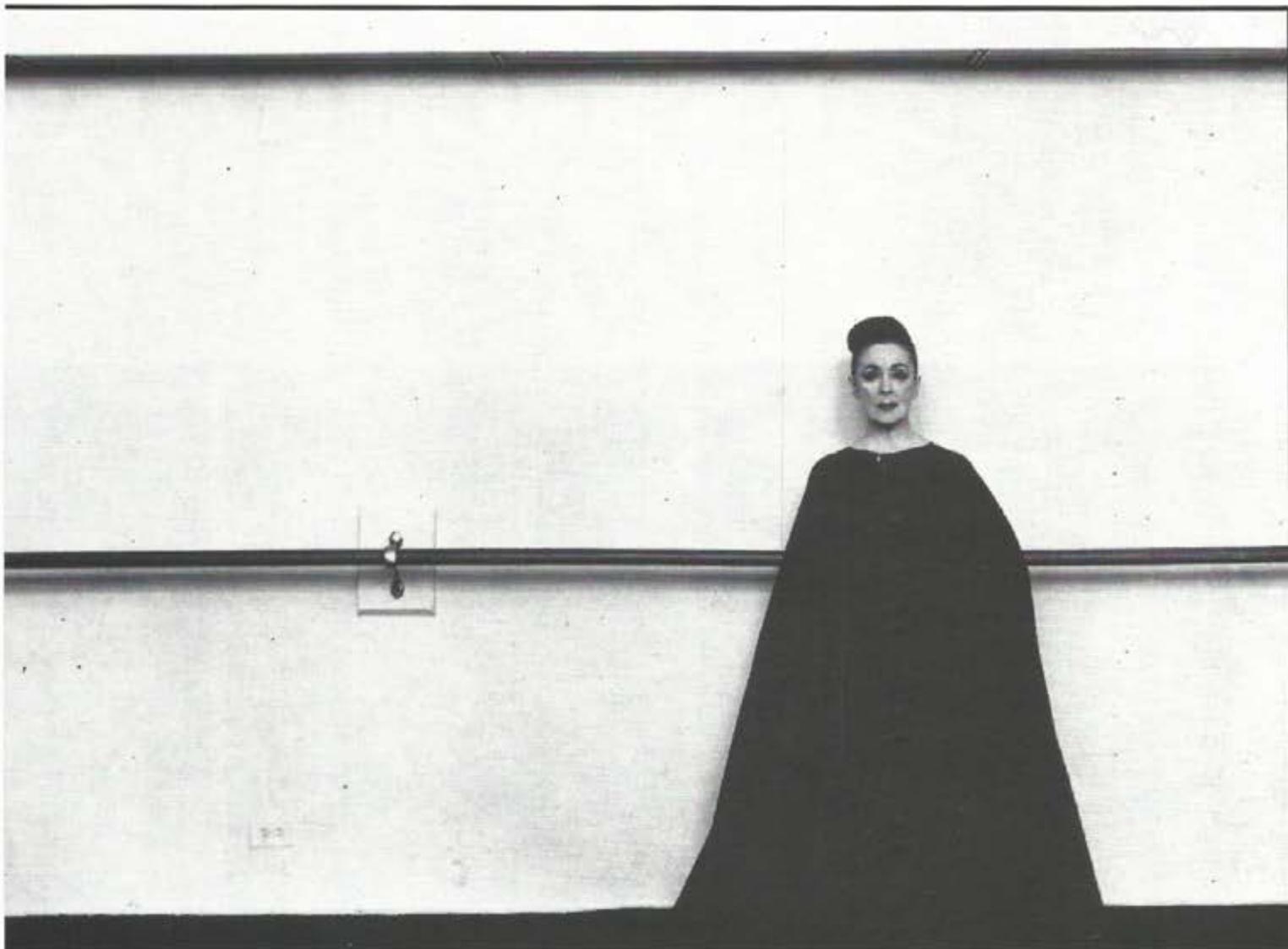
SUSANNE LINKE (Luneburg, 1944). Con Pina Bausch e Reinhild Hoffmann costituisce il nucleo femminile storico del Tanztheater tedesco. Accanto a una ricerca rigorosa e approfondita sul corpo come mezzo espressivo, nei suoi spettacoli si manifesta al tempo stesso una grande attenzione per l'elemento emozionale, e ciò potenziato soprattutto attraverso un singolare contrasto tra l'astrazione delle figure e la loro forza rappresentativa. Formatasi a Berlino nello studio di Mary Wigman, ha avuto anche l'occasione di incontrare Dore Hoyer, direttrice della Scuola Wigman a Dresda, alla quale nel pieno della sua maturità artistica dedicherà insieme a Urs Dietrich, una delle sue coreografie più note *Affekte* (1988). Lasciata la Wigman, studierà a Essen alla Folkwang Hochschule fondata da Jooss a Essen dove anche si unirà alla compagnia che è espressione della celebre scuola, il Folkwang Tanzstudio. Con essa, e sotto la direzione della Bausch, vi danzerà dal 1970 al 1973. Nel frattempo incomincia il suo lavoro di coreografia (*Danse funèbre*, *Puppe e Trop tard*). Nel decennio che va dal 1975 al 1985 sarà lei stessa alla direzione dal Tanzstudio e contemporaneamente inizia a compiere tournées in varie parti del mondo con le sue danze solistiche. Particolarmente è destinato a colpire *Im Bade Wannan* (1979), su musica di Satie, assolo «tutto concentrato nella ricerca limpida, sintetica, ironica, dei mille e grandi gesti che può fare una donna, sola con se stessa e con le proprie fantasie dentro e attorno ad una vasca da bagno» (Leonetta Bentivoglio). L'obiettivo è anche quello di misurarsi con un tipo di energia e di presenza scenica assai forte. Cosa che sarà sempre presente nelle sue coreografie. Tra le molte da citare, oltre il suo primo e famoso pezzo femminista *Frauenballett* (*Balletto delle donne*, 1981), *Wir können nicht nur alle Schwane sein* (1982), *An Reigenplatz* (1983), *Schritte verfolgen* (1985), lavori che si pongono come metafore esistenziali. Di grande rilievo anche altri "a solo" degli anni '80, quali *Dialog mit G. B.*, dedicato al collega prematuramente scomparso Gerhard Bohner e *Carte blanche für S. L.* in cui spiccano le sculture di Robert Schäd. A partire dalla stagione 1996/97 passa alla direzione della compagnia di danza del teatro di Brema, con la quale fra l'altro crea *Heisse/Luft*. Incarico che non le impedisce di continuare la sua attività interpretativa. Tra i suoi ultimi lavori spicca anche perché interpretato da solisti uomini *Le coq est mort*. Opera che è fra l'altro una riuscita sintesi tra tradizione del Tanztheater e la danza africana e che intende porsi

come una riflessione sul potere inteso sia come forza fisica e come forza mentale. *d. r.*

in vita il mito della coreografa, in modo del tutto originale. Prendendo a pretesto l'omaggio alla madre della *modern dance*, ha reinventato una forma di teatro: un geniale mix di elementi che va dalla danza al cabaret, dalla narrazione biografica a una critica sociale, con un tono ironico e irriverente. Attraverso una sorta di popolarizzazione della danza colta è riuscito a trovare un modo per

far rivivere le radici della danza americana. In passato ha danzato con Karole Armitage e Mark Dendy, lavorando poi a New York come go-go dancer. Mark Morris lo reputa un genio, in questa sua capacità di documentare in dettaglio - non solo gli elementi biografici ma soprattutto le coreografie - con grande senso ironico e intelligenza, senza sfociare mai nella pura parodia o nel semplice intrattenimento. «Richard Move - ha dichiarato - è più Martha di quanto lo fosse la stessa Martha Graham». Tra la lunga lista degli ammiratori, troviamo anche Merce Cunningham e Meredith





“ Se la Buglisi-Foreman è al momento la compagnia più fedele allo spirito e alla tecnica di Martha Graham, Richard Move, il fondatore della compagnia Martha@, ha riportato in vita il mito della coreografa, in modo del tutto originale ”

Monk. Richard Move ha anche lavorato alla realizzazione del film documentario *Martha's World* con Ann Magnuson.

Con il loro lavoro, queste due compagnie stanno dimostrando che il modo migliore per mantenere viva la tradizione è creare con intelligenza, più che custodire gelosamente memorie. ■

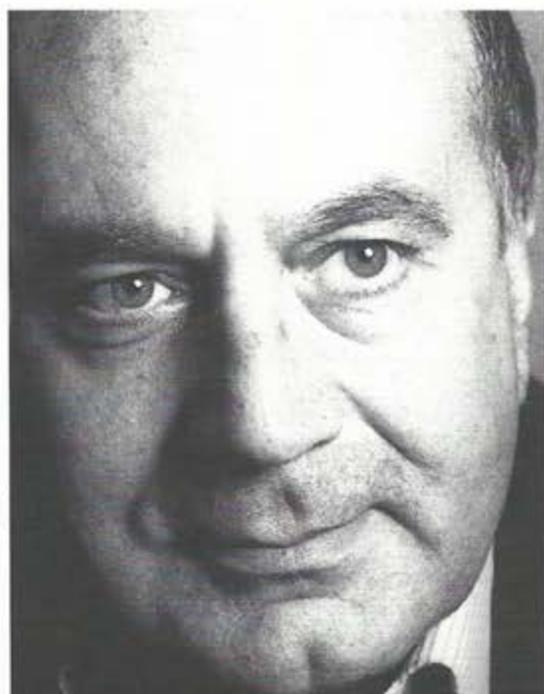
la scheda

WIM VANDEKEYBUS (1963) Fiammingo, Vandekeybus è tra i più interessanti e originali rappresentanti dell'ultima generazione di artisti che opera nel teatro danza. È da considerare l'inventore di una nuova gestualità che per forza di impatto e capacità di provocare è stata definita con l'inquietante neologismo "eurocrash". Tra i suoi lavori, da ricordare *7 for a Secret never he told* (*7 per un segreto da non svelare mai*) ispirato alla gazza, animale mitologico, messaggero del bene e del male e custode di riti misteriosi. E ancora, presentato in prima mondiale, nel 1999, al Teatro Comunale di Ferrara, *In spite of Wishing and Wanting* (*Nonostante il desiderio e la volontà*). Titolo fortemente evocativo che fa riferimento al desiderio di trasformarsi in qualcosa o qualcun altro insito in ogni individuo. Coreografia costruita con un linguaggio secco e brusco che stimola continuamente il pubblico a un'autonoma lettura dello spettacolo a fianco delle provocatorie immagini, dei suoni violenti e dei movimenti carichi di energia. *d.r.*

S P E C I A L E

intervista ad Antonio Calenda

La passione te di TRIESTE



atrale

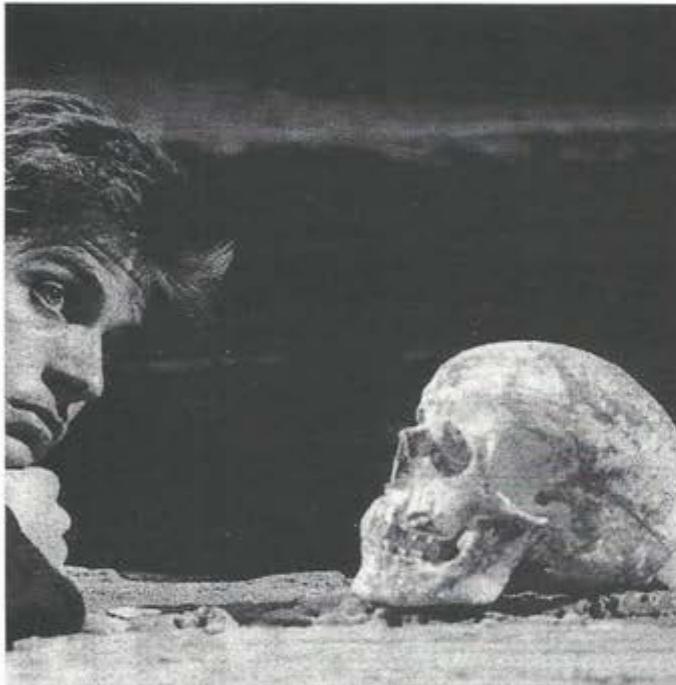
di Ugo Ronfani

Direttore del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia dal maggio 1995, Antonio Calenda - una laurea in Filosofia del Diritto e una passione quarantennale per il teatro contratta ai tempi degli studi nell'ambito del Teatro Universitario di Roma - vede oggi doppiamente premiata la sua intelligente operosità: con il credito ormai acquisito sul piano nazionale, anzi europeo anche per le sue regie all'estero (il suo nome è stato accreditato per il dopo Martone allo Stabile della capitale); e con i consensi che dal pubblico e dalle istituzioni ha saputo ottenere in una città come Trieste, parca di effusioni superficiali ma tenace nelle manifestazioni di considerazione e di affetto. Non è esagerato dire che il suo attaccamento, comprovato dalle opere, alla città e alla regione ha contribuito, in un rapporto di reciproco riconoscimento, ad accelerare i tempi della ristrutturazione del Politeama Rossetti, non solo, ma anche di un ampliamento della programmazione teatrale nel territorio. Con il convincimento, maturato nella coscienza e nell'orgoglio di una crescita della cultura teatrale nel Friuli-Venezia Giulia, che la presenza di un uomo di teatro con l'esperienza, gli entusiasmi e le capacità di Calenda dovesse essere onorata con l'impegno di consegnargli più moderni e perfezionati strumenti di lavoro, nonché mezzi sufficienti per sostenerlo nei suoi progetti. Tutto è pronto per inaugurare, dalla primavera, un nuovo corso della vita teatrale nella città di Svevo: per una "rigenerazione" della scena triestina, come dirà Calenda usando appunto una terminologia sveviana. Di qui comincia la nostra conversazione: ieri, oggi e domani di Calenda e dello Stabile da lui diretto, ma iniziando dal "domani". Perché il teatro italiano non deve vivere soltanto di memorie, deve guardare al futuro. In un'Europa che sta diventando spazio comune della cultura e dell'arte.

Impegno comune

CALENDA - Trieste è una città che ama il teatro. Lo Stabile ha 9.300 abbonati su 200mila abitanti; fatte le proporzioni è come dire che quello di Roma dovrebbe averne 150mila e quello di Milano 70-80mila o giù di lì. Lo dico non per attribuirci dei meriti, ma per provare che Trieste ha una vocazione teatrale forte e autentica. Venendo a Trieste lo ho usufruito di questo retaggio, i cinque anni trascorsi allo Stabile sono stati di fervida operosità per tutti, se ho potuto conseguire dei risultati è perché il clima culturale era e si mantiene alto. È in questo contesto che

Il Nuovo Politeama, con una seconda sala per la sperimentazione e un teatro cabaret, è oggi uno dei più grandi teatri italiani - Dopo i lavori di restauro, una grande produzione dello Stabile: le prime due parti dell'*Oresteia* riproporranno, al Teatro Greco di Siracusa, il problema della giustizia e della ragione nel mondo antico e in quello contemporaneo - Proseguirà a Trieste, con l'*Otello* interpretato da Michele Placido, la riflessione sul teatro elisabettiano



noi dello Stabile, sostenuti dalle istituzioni, dalle associazioni culturali, dall'università e dalla gente siamo riusciti a conseguire, per comune riconoscimento, una serie di risultati positivi. È significativo che un attore come Gassman abbia voluto realizzare proprio qui a Trieste, dove in questi anni abbiamo offerto occasioni di attività a illustri attori, tre spettacoli a coronamento della sua gloriosa carriera; o che a due riprese si sia riproposto all'attenzione del paese lo Svevo drammaturgo con *L'avventura di Maria*, regista Nanni Garella, e con l'elaborazione teatrale di *Senilità* di Alberto Bassetti; è indicativo che il nostro Stabile abbia allestito, di un autore dedito alla sperimentazione come Ruggero Cappuccio, una sua versione dell'*Edipo a Colono* sull'innesto dell'antica tragedia. E che Trieste sia diventata uno dei poli della ricerca di nuove espressioni e di nuovi autori con il Festival della Drammaturgia Contemporanea che siamo riusciti a realizzare, voglio sottolinearlo, attingendo a somme attive del bilancio, così investendo per il futuro senza aggravii di spesa. Questo Festival è ormai un appuntamento fisso; siamo alla quinta edizione e intendiamo portarlo avanti in una visione europea, il che non è incompatibile con il sostegno ai nostri autori, in particolare a quelli che sono attenti alle espressioni del territorio.

HY - *Il restauro e l'ampliamento del Politeama Rossetti sono un fatto compiuto. A tempi di primato, se si tiene conto delle lungaggini che hanno caratterizzato la costruzione, a Milano, della nuova sede del Piccolo, e che la ricostruzione della Fenice di Venezia e del Petruzzelli di Bari è ancora in alto mare. Che cosa significherà, per la prosecuzione e lo sviluppo delle attività dello Stabile, l'uso dei nuovi strumenti e delle nuove opportunità derivanti dai restauri?*

C. - Il Politeama, glorioso teatro ottocentesco ma usurato dal tempo, aveva bisogno di essere, per così dire, reinventato: nuove funzioni per tempi nuovi. Ci siamo dati da fare, abbiamo trovato l'indispensabile sostegno nel presidente del Consiglio di Amministrazione, il professor Roberto Damiani, che è anche vicesindaco, e, grazie al suo aiuto, l'adesione e il consenso degli enti di territorio. Al nostro fervore ha risposto il fervore delle istituzioni e della città. Questa bella sintonia di intenti - non molto frequente, purtroppo, fra gente di teatro e autorità - ha consentito di terminare i lavori nei tempi previsti.

HY - *Cioè? Con quale spesa?*

C. - In diciotto mesi. Con una spesa intorno ai 12-13 miliardi. È stato un impegno pesante; c'erano i bulldozer all'interno del teatro, non si è trattato di una semplice operazione di *maquillage*, il nuovo Politeama si presenta con caratteristiche e funzionalità del tutto nuove, del che dobbiamo ringraziare l'architetto Celli, responsabile del

progetto. Da aprile, per lo Stabile, vita nuova nella nuova struttura. Che ha avuto un primo battesimo come sede di un convegno di alta economia voluto da Antonio Fazio.

HY - *È, ci dicono, uno dei più grandi d'Europa.*

C. - Con i suoi 1500 posti, è fra i più grandi d'Italia. Sono da aggiungere i 100 posti di una seconda sala, che sarà il nostro atelier della sperimentazione, ricavata nella parte alta del palazzo, dove contiamo di fare proposte innovative, forti. Vi si accederà con moderni ascensori giustapposti all'edificio, il che dà al nuovo Politeama una fisionomia per certi aspetti simile al parigino Beaubourg; ciò faciliterà anche l'accesso, prima complicato e faticoso, al resto del palazzo. Non è tutto; i bulldozer - quei bulldozer che ci avevano spaventato perché avevamo temuto che, dopo gli sventramenti, sarebbe stato quasi impossibile riavere il teatro nella sua integrità - hanno ricavato nella parte sotterranea un teatro-cabaret di 80 posti, con un ristorante. Altri spazi utili per l'allestimento di esposizioni e per incontri culturali, la biblioteca e la videoteca sono stati ricavati razionalizzando l'insieme architettonico. Non è stato trascurato l'aspetto estetico: il bianco e l'azzurro sono le belle dominanti cromatiche della sala grande, 1600 fibre ottiche illuminano il soffitto come un cielo stellato.

Eschilo a Siracusa

HY - *Descritte le nuove meraviglie dei contenitori, parliamo dei contenuti. Che cosa può anticiparci sui programmi?*

C. - Gli slogan non sono tutto, ma danno un'idea della direzione di marcia. Adesso, con i nuovi strumenti di lavoro, possiamo dire: una città del Teatro a Trieste per un Teatro della città. Nella speranza che questa fase di "rigenerazione" - lo dico con Svevo - giovi anche al teatro pubblico nel suo insieme. I primi due impegni ci porteranno a Siracusa: l'Istituto Nazionale del Dramma Antico ci ha chiesto di allestire i primi due testi dell'*Oresteia* di Eschilo, l'*Agamennone* e *Le Coefore*. Due archetipi della grande tragedia dai quali non possiamo prescindere: non soltanto perché pongono il problema della giustizia in termini che continuano a essere attuali, ma perché, opponendo all'inerzia dell'azione la forza del pensiero che riflette, esprimono i fondamenti di una sapienza che ci fa ragionare sul senso e sul non senso della vita, aprono il corso a una dialettica che ci conduce fino all'insensatezza beckettiana del nostro tempo.

HY - *Una dialettica che l'ha spesso guidata nella scelta dei suoi spettacoli, fra grande teatro classico e drammaturgia contemporanea.*

C. - La mia tesi di laurea in Filosofia del Diritto era sull'idea della giustizia in Eschilo. Con gli spettacoli di Siracusa torno, voglio dire, alle mie origini: l'*Orestea* è stato e continua ad essere, se così posso dire, il mio manifesto programmatico, in senso estetico e filosofico. Con il primo testo della trilogia di Eschilo, l'*Agamennone*, siamo all'abc del teatro. Ce n'è bisogno, sentiamo tutti il bisogno di fare chiarezza sulle grandi questioni, per stare dalla parte della ragione, non delle Erinni. C'è la domanda di un teatro alto, che ci fornisca metafore e ragionamenti da opporre alla confusione del presente.

HY - *Che ci difenda contro la volgarità di un teatro che si limita ad imitare la televisione.*

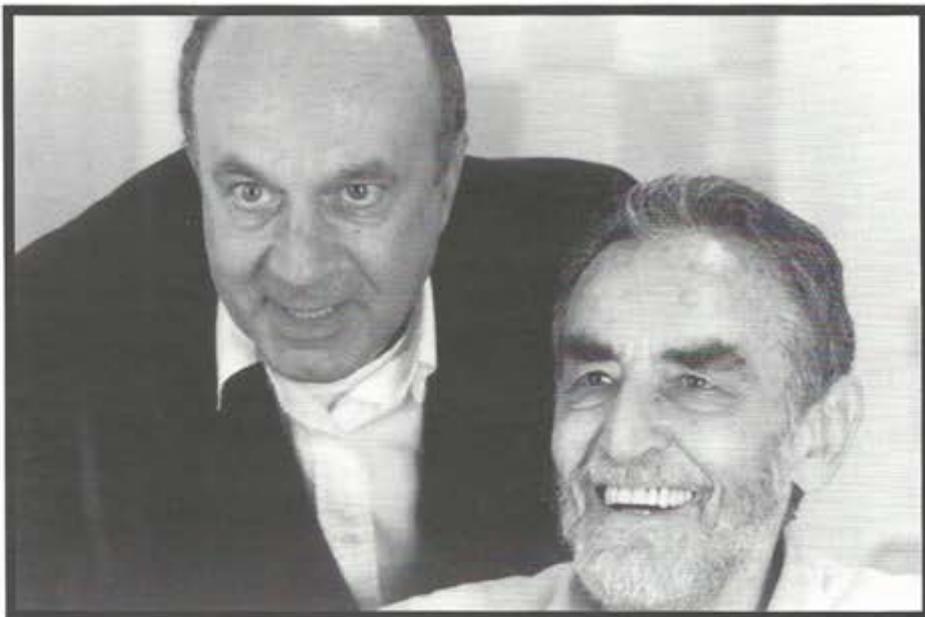
C. - Certo. L'abbiamo verificato attraverso il successo che abbiamo ottenuto con l'*Antigone* di Anouilh. La risposta del pubblico è stata superiore a ogni aspettativa, in tutti i teatri dove si è dato lo spettacolo la gente faceva la fila per vedere questa rielaborazione della tragedia di Sofocle. Scritta sotto l'occupazione nazista questa *Antigone* rientra in quel filone di rielaborazione del mito che ho definito dei *nostoi*, dei ritorni cioè, al senso, alle appartenenze, alle grandi idealità. Un itinerario che allo Stabile stiamo percorrendo da tempo (fin dalla stagione 1996-97 con *Edipo a Colono*) e che non abbandoneremo.

HY - *Dopo Siracusa i due testi di Eschilo arriveranno al nuovo Politeama di Trieste, immagino.*

C. - Sì. In ottobre. Le dimensioni del nostro palcoscenico ci consentiranno di riprodurre come se fossimo al Teatro Greco, senza ridimensionamenti, gli allestimenti di Siracusa (il 12 maggio l'*Agamennone* e il 13 *Le Coefore*, poi rappresentati in alternanza); dopo di che i due spettacoli saranno portati a Roma e a Milano. Ma a Trieste sarà utilizzata, per l'occasione, la nuova sala destinata alle attività di laboratorio. Là proverò, per due mesi, il Coro, che nelle *Coefore* ha un'importanza vitale; saranno prove aperte, rendiconti del lavoro che andremo facendo con un loro senso compiuto, per fare partecipi gli spettatori, per un rapporto dialettico fra la scena e il pubblico.

HY - *Cos'altro, dopo il "ritorno" a Eschilo?*

C. - Appuntamento in dicembre, se potremo rispettare le previsioni, con un *Otello*, protagonista Michele Placido. Un attore che ha saputo meritarsi, anche sulla scena, la popolarità di cui gode e che apprezzo anche come regista, ma anche il proseguimento di una riflessione sul tea-



tro elisabettiano avviata con il *Riccardo III* interpretato da Branciaroli e con l'*Amleto*, protagonista Kim Rossi Stuart. Questa riflessione, come quella sul teatro di Eschilo, avrà anche, nel nuovo contesto operativo, momenti di approfondimento culturale, in collaborazione con l'Università: li abbiamo già avuti, li amplieremo.

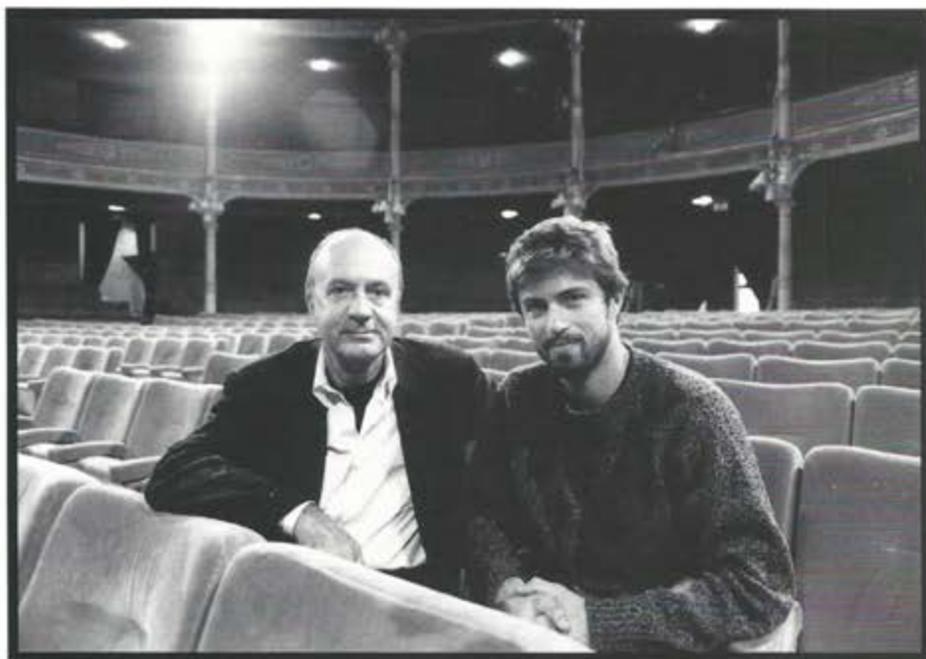
HY - *Il futuro del teatro è anche in questi grandi ritorni, nessun dubbio. Ma parliamo, ora, della nuova drammaturgia.*

C. - Continueremo con le nostre rassegne specifiche. Sono convinto che questo, per un teatro pubblico, sia un preciso dovere. Ci è caro, a Trieste, un autore che è stato direttore dello Stabile, che ha scritto un testo come *Le ultime lune*, l'ultima prova di Mastroianni in palcoscenico, ora splendidamente ripreso da Tedeschi. È Furio Bordon; lo Stabile produrrà un suo nuovo testo, *La notte dell'angelo*, che amo molto. Considero che un uomo di teatro come Bordon sia prezioso per Trieste e per il teatro italiano; è stato il regista della nostra *Antigone*, manterremo con lui un rapporto assiduo anche come autore.

HY - *Nuove tecnologie (che sono, immagino, un valore aggiunto del nuovo Politeama), teatro multicode, interrelazioni fra teatro, cinema e letteratura, vedi l'operazione Lolita di Ronconi. Sono discorsi di attualità nel mondo del teatro che cambia. Mi piacerebbe sapere cosa ne pensa.*

C. - Peter Brook, nel quale riconosciamo un maestro, sostiene che è proprio del teatro esprimersi con codici consolidati, che il nuovo ha bisogno del vecchio per esprimersi, che la ricerca non può prescindere da elementi originari, per non dire primordiali, resistenti nel

In apertura in senso orario Piera Degli Esposti e Roberto Herlitzka in *Edipo a Colono* di Sofocle; Antonio Calenda; Kim Rossi Stuart in *Amleto* di Shakespeare; una scena della *Rappresentazione della Passione*, ultimo spettacolo sul palcoscenico del Politeama prima dei restauri; la facciata del Politeama Rossetti (foto: Studio Le Pera); in questa pagina e nella successiva Antonio Calenda con Vittorio Gassman e con Kim Rossi Stuart (foto: Montenero).



tempo. Sono propenso a ritenere che il codice di riconoscibilità del teatro sia proprio questo. Fare teatro per me vuol dire, ad esempio, misurarmi con materiali antichi come il legno, la cartapesta o le luci, che l'invenzione teatrale nasca da essi. Questo non vuol dire respingere a priori le risorse e gli apporti delle nuove tecnologie, ma rendersi conto che le nuove risorse tecnologiche non sono in sé sufficienti per fare del buon teatro. Quando usiamo, per fare teatro, mezzi e procedimenti che sono propri del cinema o della televisione dobbiamo avere in mente che restiamo in posizione subordinata, che non aiutiamo l'espressione dello specifico teatrale. E che, magari convinti del contrario, complichiamo la comunicazione col pubblico anziché favorirla.

Il senso della ricerca

HY - *Che cosa significa per un teatro pubblico fare ricerca?*

C. - Ritengo che un teatro pubblico debba preoccuparsi, oggi più che mai, di ripristinare dei codici espressivi essenziali, a cominciare da quelli recitativi, affinché risultino chiare le ragioni, oggi confuse, di fare teatro. Occorre, in altre parole, che un Teatro Stabile ristabilisca, con il suo pubblico, un patto basato su codici di riconoscibilità, in modo che la gente sappia che cosa va a vedere. A cominciare dal ripristino di un codice della recitazione, perché oggi si va perdendo il senso di quel che vuol dire recitare.

HY - *Rifiutare, se capisco bene, quel principio diffuso*

da una sedicente sperimentazione, sostenuto con appoggi tanto autorevoli quanto negativi, che il modo di recitare oggi non ha più importanza? Che la ricerca non è e non dev'essere in antitesi rispetto al fare teatro secondo quei codici di riconoscibilità da lei richiamati prima? Che la ricerca dev'essere organica e permanente rispetto al buon teatro, come mi diceva Ronconi?

C. - Sicuramente. Com'è necessario, in una società evoluta, salvaguardare la certezza del diritto - quella che Oreste va cercando in Eschilo - così noi dobbiamo contribuire a ripristinare la "certezza del teatro": perché lo si fa, come si recita, perché si recita, chi è un bravo attore e chi no. È malinconico constatare che il pubblico, una parte del pubblico, è stata indotta in questi anni a credere, per una serie di ambiguità e deviazioni, che un

bravo attore sia come il "grande fratello" della tv.

HY - *Mi sembra giusto ricordare, a questo punto, che queste cose le dice un uomo di teatro come lei, che ha cominciato nell'Off, ha fondato a Roma negli anni '60 il Teatro Sperimentale Centouno, ha continuato queste linee di ricerca allo Stabile dell'Aquila. Ne consegue, mi pare, che fra i doveri di un teatro pubblico c'è quello di una doppia formazione: degli attori e degli spettatori.*

C. - Sì, tenendo conto che ogni Stabile deve fare i conti con la sua storia, il suo territorio, il suo pubblico. Che i suoi doveri di "formazione" sono in rapporto con queste "variabili". Io non potrei fare a Trieste, ad esempio, quello che a Milano fa il Piccolo, che ha una sua autonomia espressiva alta, davanti a un pubblico che l'accetta. Io devo, a Trieste, mettermi in relazione con un pubblico composito, che si presenta con stratificazioni varie: non per assecondarlo, ma per instaurare con lui un dialogo proficuo, con una lingua e degli autori in cui possa riconoscersi, usando codici di riconoscibilità, dicevo prima, su cui possa convenire. Si è verificato purtroppo, in questi anni, un abbassamento del livello percettivo del pubblico. Ora, l'aver avuto a Trieste, per due anni, un attore come Vittorio Gassman ha certamente contribuito ad alzare il livello di percezione e il gusto del pubblico. Così come lo si alza facendogli delle proposte stimolanti, altamente emotive, nell'area della sperimentazione. Nel mio ambito, io cerco di fare qui tutte le cose che fanno anche gli altri Stabili, ma diversificando il mio lavoro, tenendo conto dell'*humus* culturale in cui opero. A questo servono i nostri "cantieri", come li abbiamo chiamati: per momen-

ti di riflessione sul teatro elisabettiano, sulla drammaturgia del nostro tempo. O sul mito: non come nostalgia, malinconica, su quanto è andato perduto, ma come ritorno alla forza della passione e del sogno. Perché il teatro, nel parlare del non senso che ci circonda, oggi deve poter delineare, alla fine, un senso: di una ideologia in atto, di certezze da riconquistare, di una resistenza contro il vuoto e la volgarità in agguato. In questo sta, a mio parere, la formazione del pubblico: nell'innalzare il suo livello di percezione; e ciò lo si ottiene coinvolgendolo nella preparazione degli spettacoli, favorendo le occasioni della sua partecipazione emotiva e critica.

L'uso del denaro

HY - *Una riflessione sulla formazione degli attori. Visto che fra i "grandi vecchi" della nostra scena, i Turi Ferro, i Tieri, i Tedeschi e i giovani che escono dalle scuole di teatro c'è oggi, l'ha detto Ivo Chiesa, un vuoto preoccupante.*

C. - Non tendiamo, qui a Trieste, a moltiplicare le scuole già esistenti, preferiamo lavorare per una scuola di perfezionamento destinata a giovani attori che abbiano già una formazione, e che trovino collocazione all'interno dei programmi dello Stabile. Per offrire loro occasioni reali di occupazione e di crescita. I settantacinque giorni del mio laboratorio per *Le Coefore* sarà, spero, una di queste occasioni importanti. Faremo anche - perché a Trieste queste cose sono possibili: basti pensare alla tradizione del civile discorrere nei caffè triestini - delle conversazioni periodiche sul teatro: su Eschilo, per cominciare, su autori nuovi, su intellettuali triestini come Claudio Magris, ad esempio.

HY - *Finanziamenti. Un tasto spinoso?*

C. - Nel teatro i soldi non bastano mai. Più denaro significa più cultura. Se speso bene, naturalmente. Occorre essere credibili per ottenerne in misura adeguata. Occorre spenderlo con oculatezza, il che vuol dire: con intelligenza strategica. Moltiplicandone i risultati. Penso che questo sia uno dei problemi di fondo del teatro pubblico. Ogni lira spesa, nel teatro pubblico, deve avere una giustificazione e un ritorno.

HY - *Si chiude una legislatura: è il momento di dire quali sono, oggi, i nervi scoperti del teatro. Da un punto di vista oggettivo, senza entrare nel gioco delle parti delle forze politiche.*

C. - La risposta non è facile. Credo che il teatro italiano stia vivendo un momento di confusione. Mi pare, da un lato, che ci sia stato uno sforzo per fare chiarezza sullo stato del teatro. L'intenzione di partire per grandi avven-

ture. Purtroppo, però, ci sono state anche delimitazioni di funzionalità. Della Legge, ad esempio, non si parla più. Il regolamento ha creato delle distorsioni. Gli uomini di teatro dovrebbero trovare, a questo punto, la volontà e la forza di trovarsi insieme per cercare di eliminare gli equivoci, le *impasses* e, diciamo la verità, alcune disuguaglianze che sono evidenti. Dopo lo spinta iniziale lo slancio si è affievolito. Sono tornati vecchi nodi, i ritardi nell'erogazione dei contributi per esempio, che affliggono le imprese teatrali con gli interessi passivi, con risultati qualche volta esiziali.

HY - *Cambiamenti in astratto ma continuità del vecchio: sono in molti a pensarlo.*

C. - Bisogna chiarire i termini della questione. Cominciando con le regole. Con la Legge.

HY - *Un'altra domanda scomoda, risposta rapida per favore. Il Festival del Teatro d'Europa ha portato a Milano registi come Brook, Dodin, Nekrosius, Lepage. Li ha, registi così, il nostro teatro? Non è in perdita di velocità?*

C. - Il teatro dà corpo alla società che lo promuove. E la nostra è una società pigra, torpida, inespressiva. Non è né una società comica né drammatica: questo è il punto. Non c'è neppure mancanza di beni primari, per cui c'è questa soddisfazione media che non genera tensioni. E il teatro esprime sempre inquietudini, che non ci sono. O che non riusciamo a vedere. Dodin o Nekrosius esprimono, invece, un loro caos: l'estetica, magari confusa, del tempo e del mondo in cui vivono. Da noi, invece, si verifica qualcosa di peggio, si esprime l'intorpidimento delle coscienze. È diffuso, da noi, una sorta di manierismo, la ripetizione enfatica di ciò che era prima. O di se stessi. Ma allora ecco che l'artigianato teatrale di un Peter Brook, che prova e riprova continuamente, diventa utile e sommo, è il contrario dell'artificio.

HY - *Vuole dire una sorta di "marinismo" di palcoscenico. Gli artifici di un barocco che magari si esprime con le meraviglie della tecnologia. Ma chiudiamo questa conversazione con un'ultima riflessione sul teatro pubblico. Si ha l'impressione che per gli Stabili si chiuda una fase e - vedi Milano, vedi Roma - se ne apra un'altra. Se è così, da dove ripartire?*

C. - Da quanto dicevamo prima: gli Stabili debbono ritrovare il Grande Codice del teatro. Il *logos*, la ragione del loro essere. Poi, debbono imparare a "vendere cultura". Sembra uno slogan, neanche tanto elegante: ma racchiude, mi sembra, la funzione precipua di un teatro pubblico: la cultura come bene reale del Paese, da mettere al di sopra di tutto. Senza il sentimento di essere al servizio della collettività il teatro pubblico cessa di esistere. ■

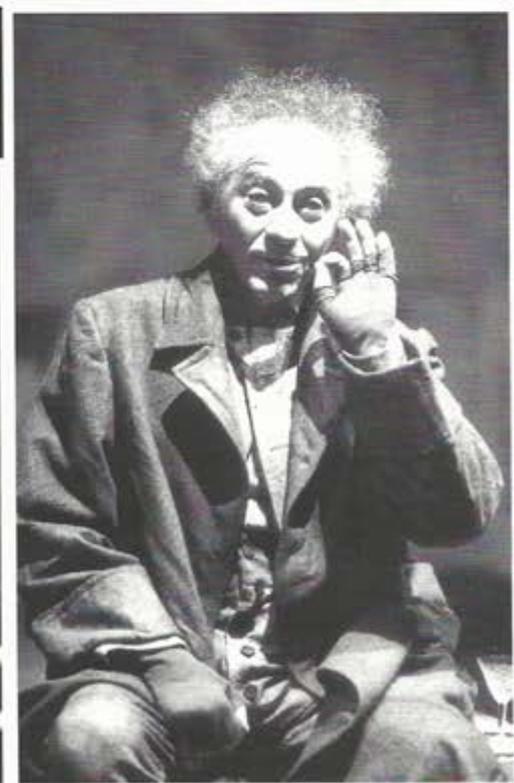
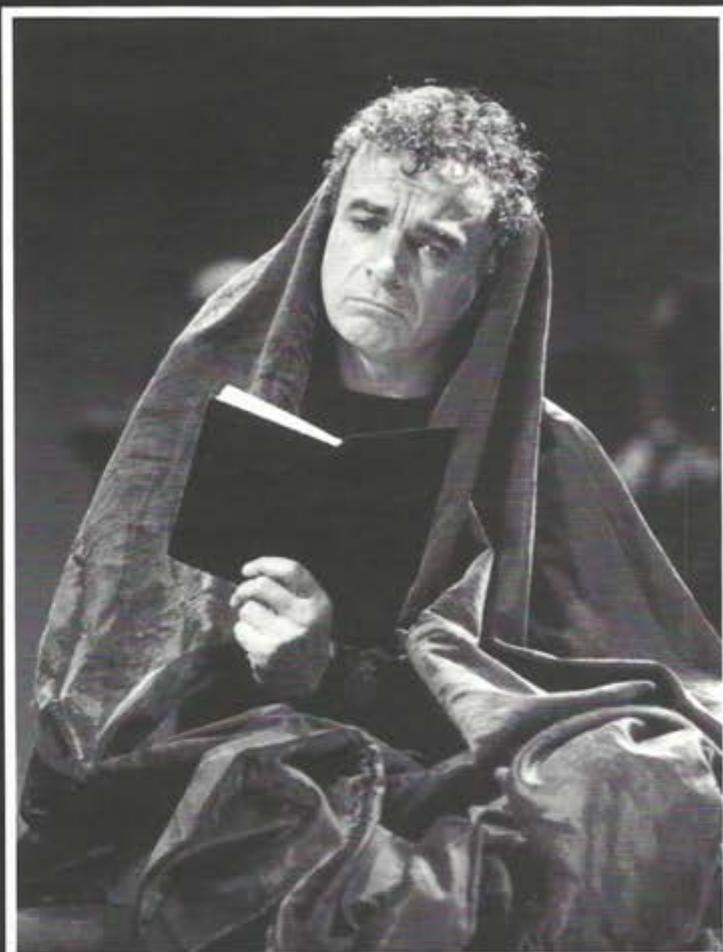


Dall'alto, in senso orario: Renato Rascel e Tonino Pavan in *Il capitano di Köpenick* di Carl Zuckmayer, regia di Sandro Bolchi (1973-74); *I Turcs tal Friül* di Pier Paolo Pasolini, con Lucilla Morlacchi, regia di Elio De Capitani (1994-95); una scena de *La donna di garbo* di Carlo Goldoni, con Laura Solari, regia di Carlo Lodovici, il primo spettacolo del Teatro Stabile regionale (allora Teatro Stabile della Città di Trieste) prodotto nel dicembre del 1954; Piera Degli Esposti e Roberto Herlitzka in *Edipo a Colono* di Sofocle, regia di Antonio Calenda (1996-97).

Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia

GLI SPETTACOLI

Dall'alto, in senso orario: Franco Branciaroli in *Riccardo III* di William Shakespeare, regia di Antonio Calenda, che ha debuttato nell'ambito dell' Estate Teatrale Veronese (1996-97); Tino Schirinzi in *Stadelmann* di Claudio Magris messo in scena da Egisto Marcucci (1990-91); Gabriele Ferzetti e Daniela Giovanetti in *Antigone* di Jean Anouilh, di cui Furio Bordon ha curato la regia e la versione italiana (1999-2000); una foto di scena da *Questa sera si recita a soggetto*, tappa dell'ambizioso progetto sulla trilogia pirandelliana del "teatro nel teatro", che lo Stabile ha messo in scena a partire dal 1987 (nel cinquantennale della morte di Luigi Pirandello) per tre stagioni consecutive: uno sforzo premiato dal prestigioso Biglietto d'Oro dell'Agis. Ha firmato la regia dell'intera trilogia Giuseppe Patroni Griffi; nel cast, Mariano Rigillo, Vittorio Caprioli, Laura Marinoni. Infine, Maximilian Nisi, Valentina Rosaroni e Piera Degli Esposti in *Rappresentazione della Passione*, sacra rappresentazione di origine medievale diretta da Antonio Calenda (1998-1999).



il restauro

UNA CITTÀ DEL TEATRO

per il nuovo millennio

Pensato come un centro culturale polifunzionale sul modello delle grandi capitali europee, il Politeama Rossetti, ristrutturato a tempo di record in diciotto mesi, sarà dotato di una nuova sala di 100 posti e di un ristorante-cabaret -

In una singolare commistione di tradizione e modernità, l'attenzione ai servizi per il pubblico e un'attrezzatura tecnica all'avanguardia offrono finalmente una struttura adeguata alla città più teatrale d'Italia



di Stefano Curti

I Rossetti, una città del teatro nella città più teatrale d'Italia: è questo il concetto che sta alla base del progetto di ristrutturazione del Politeama costruito nel 1878 per iniziativa di un gruppo di privati triestini e più volte rimaneggiato nel corso della sua storia. Una città del teatro nella quale l'edificio teatrale non vive soltanto nelle serate in cui è in programma uno spettacolo, ma si apre alla città e ai cittadini nell'intero arco della giornata e dell'anno.

Gli architetti Luciano Celli e Marina Cons, autori del progetto di ristrutturazione insieme agli ingegneri Roberto Presel, Giuseppe De Curtis e Sandro

Messi, hanno accolto entusiasticamente la visione programmatica di Antonio Calenda, che fin dal suo arrivo a Trieste aveva immaginato, con lo "Spazio Rossetti", una miriade di attività culturali collaterali agli spettacoli, programmate con cadenza pressoché quotidiana all'interno del teatro. Un teatro che, secondo Calenda, doveva assomigliare sempre di più ai centri culturali polifunzionali

il Rossetti e la città

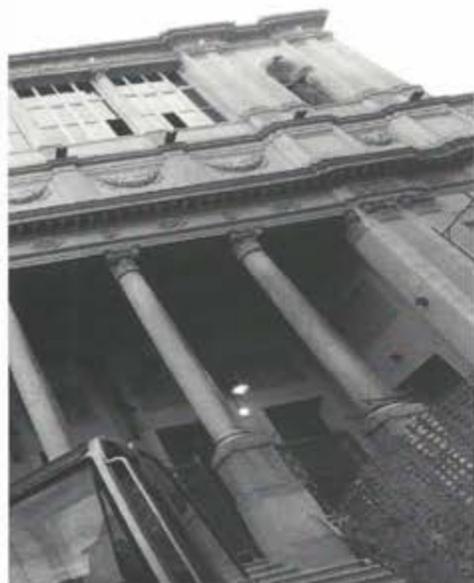
OLTRE UN SECOLO DI STORIA fra le mura del suo teatro

di Guido Botteri

Il Politeama Rossetti, costruito tra il 1877 e il 1878 per volontà di alcuni azionisti privati, è progettato dall'architetto Nicolò Bruno (Sanpierdarena, 1833-1899). Eretto in meno d'un anno, in una zona oggi centrale ma allora quasi periferica, alla fine del viale dell'Acquedotto (ora viale XX Settembre), l'edificio appartiene stilisticamente all'Ecclettismo, distinto da forme eleganti, definite neo-rinascimentali. Da allora è fondamentale testimone della vita culturale e artistica di Trieste.

Il Rossetti ha una storia prestigiosa, caratterizzata dalla programmazione di tutti i generi di spettacolo e di intrattenimento. La lirica è stata protagonista come la musica sinfonica; infatti l'apertura del '78 è celebrata con *Un ballo in maschera* di Verdi e la ristrutturazione del 1928 con *Turandot* di Puccini. L'operetta diviene poi il genere forse più rappresentativo del Rossetti, accanto al varietà, alla rivista e alla commedia musicale. Le serate dei Futuristi vi portano (dal 1910 al 1922) il vento rivoluzionario dell'avanguardia. La prosa è rappresentata dai più celebri attori dell'Ottocento e del Novecento. Non mancano infine le iniziative più diverse: il circo, la lotta, i veglioni, i comizi; e per un lungo periodo il Politeama si trasforma pure in cinema, con scandalo dei palati più raffinati ma con eventi memorabili, come le proiezioni di Méliès (1905) e del leggendario *Cabiria* (1914) di D'Annunzio. Col primo restauro, curato nel 1928 dall'architetto triestino Umberto Nordio, si valorizzano gli spazi interni: lievi modifiche alla platea, al ridotto, una sobria e preziosa cura d'arredamento e decorazioni. Risale a tale intervento la posa nel foyer dei pregevoli bassorilievi in gesso di Marcello Mascherini, allegorie della Musica, dell'Arte Drammatica, della Danza e del Canto. L'attività vi prosegue sino alla chiusura del 1956. Dopo 12 anni di completo abbandono l'antico Politeama è riaperto dalla nuova proprietà, il Lloyd Adriatico di assicurazioni, guidato dal suo fondatore, Ugo Irneri. Nordio cura nuovi restauri, complessi ma fedeli. Al concerto inaugurale del 1969 segue la prima stagione di prosa. Il Lloyd affida la gestione del Rossetti al Comune, che la delega al Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia: da allora l'Ente vi svolge con successo la propria attività. Nel 1980 il Teatro è acquistato dal Comune di Trieste, con un consistente contributo dell'Ente Regione. Regione e Comune finanziano gli imponenti restauri del 1999-2001. ■

GUIDO BOTTERI, giornalista, è stato a lungo direttore della sede regionale Rai del Friuli-Venezia Giulia e presidente del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia.



delle grandi capitali europee, aperto alle proposte e alle attività artistiche della città di Trieste e di tutta la regione Friuli-Venezia Giulia. L'iniziativa "Spazio Rossetti", pur avendo ottenuto un successo che andava al di là delle più ottimistiche previsioni, soffriva della mancanza di spazi opportunamente attrezzati: ed ecco allora che, nel

nuovo Rossetti, è stato "inventato", trasformando lo spazio dell'ex Ridotto, un teatrino da 100 posti, utilizzabile anche come sala conferenze e proiezioni, e si è rubato alla collina un ristorante-cabaret da 80 posti effettuando un complesso scavo al di sotto della platea.

Ciò che però a prima vista colpisce l'attenzione di chi entra a teatro è la nuova decorazione della cupola: in questo caso sono state ragioni di carattere tecnico a prevedere il suo rifacimento. Secondo gli studi effettuati da una ditta specializzata, l'Ecomaster di Trieste, una delle ragioni dell'acustica non ottimale del vecchio Politeama Rossetti era dovuta al materiale con cui era stato effettuato il rivestimento interno della cupola. Tale rivestimento provocava una forte rifrazione del suono e generava degli echi che impedivano la corretta percezione della parola recitata da parte del pubblico. Poiché la precedente decorazione era molto diversa da quella originale (che non poteva comunque essere riproposta per mancanza di riferimenti precisi), gli architetti hanno pensato a evocare, con un cielo stellato (realizzato dallo scenografo Alessandro Starc e illuminato da una complessa rete di fibre ottiche), il ricordo dello straordinario meccanismo che a fine Ottocento permetteva l'apertura della cupola nelle serate estive, trasformando il Rossetti in un'enorme arena all'aperto.

Ma il restauro del Politeama – portato a termine nei diciotto mesi previsti all'inizio dei lavori – merita un'attenzione che va al di là degli aspetti artistici e decorativo-architettonici. Come ricorda nel suo intervento il direttore organizzativo Franco Ferrari, il Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia è particolarmente attento, nella sua attività, al costante miglioramento dei servizi per il pubblico, che vanno dalla moltiplicazione dei canali di vendita (biglietterie dislocate

lo Stabile del Friuli-Venezia Giulia

UN MATRIMONIO FELICE tra arte e management

di Franco Ferrari

L'ultimo dopoguerra portò una rivoluzionaria concezione del teatro come pubblico servizio, che tuttora, con i dovuti mutamenti, conserva il suo significato socioculturale. Mezzo secolo dopo, il teatro deve essere anche un "servizio al pubblico", quindi una proposta rivolta non soltanto alle esigenze intellettuali della collettività, ma anche alle richieste pratiche del singolo. Accanto alla centralità della direzione artistica si è affermata una filosofia manageriale che impone al teatro non solo di pareggiare i bilanci, ma di equilibrare socialità con economia, arte con efficacia, etica con efficienza.

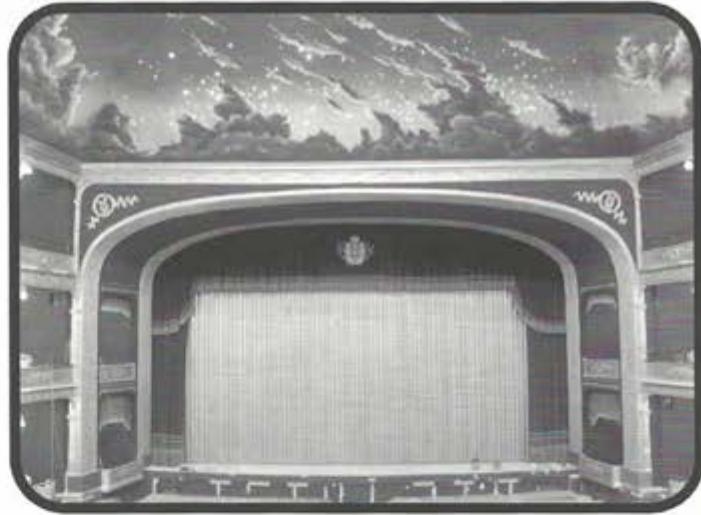
Beninteso: il teatro deve tutelare i propri valori culturali e artigianali, e oggi deve rafforzarli di contro alle commercializzazioni imperanti e alle ubriacature tecnologiche. Ma non può evitare di fare i conti col cittadino-consumatore. Non viviamo uno straordinario momento di rinascita, come nell'Italia postfascista e postbellica. Siamo alle prese con i grandi fratelli, con il protagonismo dei dilettanti, con l'eccesso d'offerta elevato a sistema. Il palcoscenico può essere lo strumento per ride-stare tensioni positive e sentimenti forti, e questo il (buon) teatro lo sa fare da quasi tremila anni. Ma non bisogna trascurare un rapporto con lo spettatore che si è profondamente modificato.

Il nuovo Politeama Rossetti riapre sotto questi due segni complementari: la profonda coerenza culturale che il progetto artistico di Antonio Calenda garantisce, e il visibile potenziamento del contenitore sia nelle attrezzature sia nell'accogliimento del pubblico. Il nuovo accesso, gli ascensori panoramici, il ristorante affacciato sul viale, gli spazi espositivi, le forme di vendita degli abbonamenti e dei biglietti, i mezzi di informazione, la preparazione del personale di marketing e di sala, tutto sarà indirizzato a ottimizzare il momento dello spettacolo. Il Rossetti sarà un luogo dove dare un senso alla gestione del tempo libero; sarà una situazione non riproducibile altrove, un'esperienza vera, cioè meravigliosamente non mediata, non virtuale. Al Rossetti la soddisfazione dell'artista coinciderà con la soddisfazione dello spettatore: un'unione necessaria, una convergenza di desideri e di narcisismi, che forse rappresenta il significato più antico, più essenziale del teatro. L'"organizzazione" teatrale, che è presente ovunque e non si fa mai vedere, lavora instancabilmente perché gli artisti e gli spettatori possano consumare al meglio il loro magico incontro. ■

FRANCO FERRARI è direttore organizzativo del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia.



sul territorio, vendita telefonica e su internet, ecc.), alla costante attenzione alla qualità del servizio offerto in sala (cortesia e competenza del personale, informazioni puntuali e approfondite sugli spettacoli, ecc.). Sono proprio i servizi per il pubblico disponibili nel nuovo Rossetti a costituire uno degli aspetti più interessanti e innovativi del progetto. Se i lavori di restauro sono nati, in primis, da improrogabili esigenze di carattere tecnico (messa a norma di uscite di sicurezza e di impianti, rifacimento del tetto e delle facciate, adeguamento del palcoscenico, ecc.), l'attenzione dei progettisti si è concentrata sul rendere il più possibile funzionale e agevole l'utilizzo dell'edificio da parte del pubblico.



Come al Beaubourg

L'ingresso del teatro, sul viale XX Settembre, è stato ampliato e rinnovato, ed è ora collegato, al livello di platea, a quello delle due gallerie e al nuovo "Ridotto" intitolato a Gianni Bartoli, il sindaco degli anni difficili di Trieste, con due spettacolari ascensori panoramici che danno un tocco di modernità al vecchio edificio ottocentesco. Il foyer d'ingresso, nel quale è stato ricavato un ampio guardaroba, è collegato alla biglietteria (pensata come elemento autonomo, quasi fosse uno dei tanti esercizi commerciali che si affacciano sul viale) e al bar-ristorante, a sua volta affacciato sull'importante arteria pedonale che fu così cara a Italo Svevo (grazie al meccanismo dei bigliettini "eliminacode" sarà per esempio possibile aspettare il proprio turno in biglietteria gustando un caffè nell'adiacente bar). Al livello della platea è stata ricavata una sala che potrà ospitare esposizioni e mostre collegate agli spettacoli in cartellone. Il restauro si è inoltre concentrato sull'eliminazione delle barriere architettoniche al fine di agevolare l'accesso dei disabili alla sala e al palcoscenico. Ma vanno ricordati anche altri interventi, forse meno "spettacolari" ma estremamente importanti in un edificio che attira un numero così consistente di persone. I servizi igienici, per esempio, sono stati moltiplicati: nel nuovo Rossetti ne sono in funzione 52, con una prevalenza di quelli riservati alle signore (per evitare l'imbarazzo delle file che si formavano all'intervallo di fronte ai servizi igienici precedentemente esistenti). Anche la dotazione tecnica del teatro è sensibilmente migliorata: il palcoscenico, completamente ricostruito, è totalmente "botolabile" ed è stato realizzato un meccanismo motorizzato per la gestione delle luci di scena; il teatro è stato dotato di un vero e proprio studio di registrazione; nella Sala Bartoli è stata allestita un'attrezzatura tecnica all'avanguardia che permetterà di esaltarne la polifunzionalità; nell'intero teatro è stato posizionato un moderno cablaggio che rende possibi-

li quei collegamenti telematici che nell'epoca di Internet risultano ormai essenziali anche per la gestione di un teatro.

Le sorprese del restauro

Non sono poi mancate, nel corso dei lavori, le sorprese: l'allestimento della grande impalcatura per la tinteggiatura della facciata su via Piccolomini ha permesso, per esempio, di "riscoprire" un elemento di notevole valore architettonico, un fregio di pregevole fattura con maschere, strumenti musicali e altre immagini della tradizione teatrale tutte diverse tra loro. Per più di trent'anni (l'ultimo restauro del Rossetti risale al 1969) era rimasto lì, a più di quaranta metri d'altezza, sotto al tetto del teatro, assediato dagli agenti atmosferici e dallo smog: grazie al restauro è stato ripulito e si è approfittato per prendere qualche calco per far ammirare in futuro a tutto il pubblico del teatro un'opera d'arte dimenticata che però rappresenta anche un simbolo di come, nell'Ottocento, la cura dei dettagli era massima. Un analogo recupero ha riguardato la balconata dei palchi di platea: all'interno dei vecchi parapetti sono stati infatti rinvenuti gli elementi originali in ghisa, di cui si era perduta ogni memoria e che, opportunamente restaurati, sono stati ricollocati al loro posto. L'ottocentesco Politeama Rossetti, nella sua singolare commistione di modernità e di tradizione, si affaccia dunque al nuovo millennio completamente ripensato e ristrutturato. La sfida lanciata da Antonio Calenda alla città di Trieste e al mondo del teatro è allo stesso tempo affascinante e impegnativa. Sarà responsabilità del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia e della sua struttura operativa affrontarla con il dovuto entusiasmo e impegno. ■

In queste pagine alcune immagini dei lavori di restauro e degli interni del Politeama Rossetti (foto: Gabriele Crozzoli).

STEFANO CURTI è responsabile marketing e comunicazione del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia.



In queste pagine un omaggio a due personaggi che hanno fortemente segnato la storia del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia: Aldo Trionfo e Vittorio Gassman, al quale sarà dedicato il foyer del Politeama Rossetti

CON I TIGROTTI DELLA MALESIA alla conquista della scena

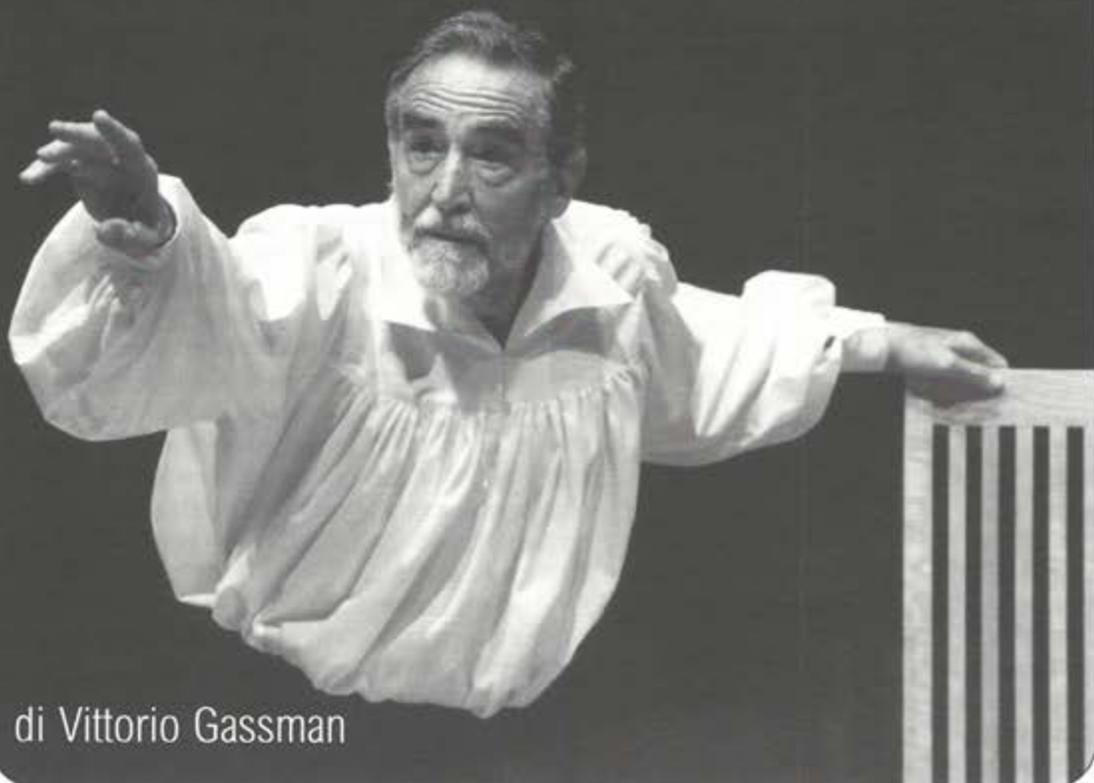
di Antonio Calenda

Aveva la capacità di restituire il senso di un'opera, ribaltandola completamente. Scomponeva e ricostruiva armonizzando disincanto e pura, totale originalità: evidenziava così il senso più proprio di ogni testo, quello più nascosto, come deve avvenire ogni qual volta l'arte si ponga il fine d'indicare il segno misterioso che è al di là del fenomenologico.

Aldo Trionfo sapeva scrollarsi di dosso sovrastrutture, banalità, e attraverso i suoi spettacoli invitava il pubblico a vivere avventure inconsuete, straordinariamente fervide, esperienze allo stesso tempo razionali ed emozionali. In lui vi era la coerenza dell'interprete e l'arcano dell'artista. Ciò che intravedeva nei testi era puro incantamento: per i suoi "percorsi innaturali", per il suo complesso, coraggioso sistema interpretativo, era riconosciuto come un maestro da chi allora si muoveva sulle strade della diversità, dell'opposizione all'*establishment* delle sale tradizionali. Nel suo lavoro ritrovavo le motivazioni profonde di quell'impegno per un "teatro nuovo", perseguito da molti giovani artisti, da Ricci, Quartucci, Bene, da noi stessi del Teatro Centouno. Indimenticabile il suo *Titus Andronicus* che vidi a Verona nel 1968: l'anno successivo, nel mettere in scena il *Coriolano* di Shakespeare, sentivo ancora intensa la suggestione di quello spettacolo, lo ricordavo come una grande lezione, ne seguivo inconsciamente le immagini. Per il Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia ha affrontato gli autori più vari, con la consueta competenza, fantasia e sensibilità: da Shehadé a Pavese, da Musil a Eschilo, da Ibsen a Svevo. E notevole fu la scelta di portare in scena nel '70 - proprio in un Teatro Stabile, dove non c'era consuetudine all'iconoclastia - lo spettacolo *Sandokan, Yanez e i Tigrotti della Malesia alla conquista della Perla di Labuan*. Trionfo scelse un'angolazione registica particolare, ironica. Vi si respiravano gli umori di Trieste, dei suoi salotti borghesi di primo Novecento, delle sue famiglie, dell'educazione impartita ai suoi giovani, cresciuti in una città che viveva un sogno senza risveglio. Un sogno affine, in qualche modo, a quello delle avventure della Tigre di Mompracem. Ebbene quella regia fu per me rivelatrice: se è vero che ogni teatro conserva nel proprio dna le connotazioni più forti, gli spettacoli più innovativi, che lo hanno "portato avanti", allora fra i momenti fondamentali della storia del nostro Teatro va ascritto l'apporto di Aldo Trionfo, un grande maestro del nuovo, dell'interpretazione più viva, dell'irregolarità. ■

ARRIVEDERCI TRIESTE

dalla "scontrosa grazia"



di Vittorio Gassman

«**U**n breve ma convinto e affettuoso arrivederci a Trieste mi sembra doveroso, al termine delle recite inaugurali di *Anima e Corpo*. La città ci ha offerto un pubblico straripante e caldissimo, l'eccellente organizzazione del suo Teatro Stabile, soprattutto quella "scontrosa grazia" di cui parla Umberto Saba e che si traduce nella possibilità di una concentrazione gradevole, l'ideale per un periodo delicato come il varo di uno spettacolo.

Certo, non abbiamo avuto molto tempo per le diversioni turistiche: la mattina - si sa - non esiste per un attore, e alla Barcolana ho proprio dovuto rinunciarci... Ma una città s'indovina anche attraverso piccole sensazioni quotidiane, gli squarci di una viuzza che si arrampica verso i colli, un traffico umano che, per chi arriva dalla bolgia di Roma, sembra addirittura di un'altra epoca, il modo urbano con cui qui ti chiedono un autografo...

Del resto non è certo da oggi che conosco la città: ben prima delle mie visite professionali (mancavo da vent'anni ma ho bazzicato i teatri triestini fin dagli anni Cinquanta) sono stato qui come sportivo all'inizio dei Quaranta per battermi contro i vecchi amici cestisti della Ginnastica Triestina, Bocciai, Bessi, Novelli, Franceschini, o addirittura per il mio emozionantissimo debutto (a 19 anni, capirete!) nella nazionale azzurra di basket contro la Germania. Chissà dunque che al termine di questo mio lungo addio alle scene - fra una ventina d'anni, va' - non si torni qui al Rossetti per celebrare la volata finale...

Ringrazio tutti, senza eccezione: Calenda, Damiani, i collaboratori e i tecnici; e gli attori-amici che hanno retto bene al gioco di questo spettacolo abbastanza anomalo per condire la fatica con qualche guizzo o qualche birichinata non precotta. Grazie alla critica locale e nazionale; grazie ai tanti che mi hanno scritto, proponendo poesie inedite o improbabili drammi in costume. Sarà per la prossima volta. Io so di essermi divertito; e per un vecchio calciatore di scene questa è cosa preziosa e importante. Un'ultima citazione? La definizione che dà Albert Camus dell'attore: "un ipocrita sincero". Arrivederci Trieste, da parte del vostro tutto sincero amico». ■

il nuovo corso

Il futuro ha un cuore triennale

Le nuove produzioni riguarderanno l'allestimento dell'*Agamennone* e delle *Coefore* di Eschilo, dell'*Otello* shakespeariano e dell'*Anfitrione* di Kleist - Laboratori, mostre, corsi di specializzazione, nuova drammaturgia italiana (con un testo di Bordon) e la valorizzazione delle marionette storiche dei Piccoli di Podrecca completano le iniziative dello Stabile regionale

di Ilaria Lucari

Si riflette metaforicamente nel rinnovamento della sua sede storica - l'antico Politeama Rossetti - il "nuovo corso" che il Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia si appresta ad affrontare. Una "rigenerazione" della scena triestina e regionale - come la definisce il direttore Antonio Calenda - che, incoraggiata dagli spazi e dalle moderne soluzioni assicurate dagli interventi di restauro, si esplica, sul piano della creazione e delle idealità, in una produzione artistica articolata, incentivata e organizzata in diversi percorsi di approfondimento.

Il Teatro Stabile - secondando le direttive della legge nazionale sul teatro - da tempo ormai organizza la propria progettualità nell'ottica della pluriennalità, muovendosi lungo filoni significativi, individuati fin dall'inizio del mandato di Calenda. La ricca produzione, che connoterà i mesi del "ritorno" al Politeama, non si discosterà da essi ma li approfondirà, traendone un discorso artistico completo e complesso, corredato - al di là del momento spettacolare - di una serie di iniziative collaterali (conferenze, momenti espositivi, letture, videoproiezioni) che "apra" il senso degli allestimenti e inviti il pubblico alla riflessione. Rispondendo all'idea di un teatro che "produca alta cultura, nel segno della comunicazione".

La messinscena delle tragedie eschilee, quella dell'*Otello* di Shakespeare e poi dell'*Anfitrione* di von Kleist sono dunque tappe di queste linee di studio e di ricerca. Come l'*Oresteia*, al filone dei *nostoi* - ossia dei *ritorni* all'idealità, alle appartenenze, da compiere attraverso la risemantizzazione del mito - appartengono altre esperienze notevoli, come l'*Edipo a Colono* (1996), diretto da Calenda nella

riscrittura di Ruggero Cappuccio, e la recente *Antigone* di Jean Anouilh, firmata da Furio Bordon e portata in scena da Gabriele Ferzetti e Daniela Giovanetti. La suggestione dei *nostoi* pervade - anche in termini di nostalgia esistenziale - l'intero Novecento, la sua arte, la sua cultura: Trieste, per il suo protendersi sul mare e per la posizione geografica che la pone in così stretto rapporto con la Mitteleuropa, è da sempre crocevia ideale di popoli e culture, punto di contatto fra il Mediterraneo e l'Est. È da leggere in questi termini la scelta di inserire fra le prossime produzioni *Anfitrione* nella rilettura che Heinrich von Kleist dà del classico plautino in termini intrisi di sensibilità mitteleuropea. Ma la linea di ricerca si spingerà ben oltre. Verso la drammaturgia di Strindberg - Calenda condurrà, insieme ai giovani attori dello Stabile, un articolato lavoro su *Signorina Giulia* - per poi approdare a un progetto molto importante, ispirato alla splendida prosa di Ripellino, a un libro di vivo amore per il teatro, *Il trucco e l'anima*.

Al "filone elisabettiano", cui lo Stabile ha già dedicato pregevoli messinscene shakespeariane, si riconduce invece il progetto legato a *Otello* che, nella regia di Calenda e interpretato da Michele Placido, andrà in scena nella seconda parte della stagione 2001-2002. Una particolare attenzione - nell'ambito di ogni "cantiere" - verrà assicurata ai giovani professionisti, cui il direttore ambisce da sempre dedicare adeguati corsi di specializzazione. Se in passato sono stati realizzati "confronti" fra giovani attori e professionisti di alto livello, grazie alle nuove strutture del Politeama Rossetti (e in rapporto alla messinscena dell'*Oresteia*) è ora già in corso un laboratorio sul "coro" nella tragedia greca. E non si ritiene di abbandonare nemmeno la via della nuova drammaturgia italiana, che il Teatro Stabile batte ormai da molte stagioni, organizzando una rassegna *ad hoc*, il Trieste Festival, e inserendo spesso autori contemporanei nella propria programmazione. *La notte dell'angelo*, testo di Furio Bordon molto applaudito nei maggiori teatri europei, e purtroppo finora ignorato dalle nostre scene, appare a pieno titolo fra gli impegni produttivi della prossima stagione. Accanto ai nuovi progetti, maggior spazio - anche espositivo - e costante impegno nella programmazione artistica è dedicato alle marionette storiche dei Piccoli di Podrecca, protagonisti nelle ultime due stagioni di tournée nazionali e internazionali con il loro classico *Varietà*. ■

ILARIA LUCARI è responsabile dell'Ufficio Stampa del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia.

UN TEATRO "APERTO"

di Roberto Damiani

La storia del Politeama Rossetti è costellata di primati; in primo luogo quello, davvero originale, delle "inaugurazioni", ciascuna delle quali ha coinciso con grandi restauri e abbellimenti. Questa del 3 aprile 2001 è la quarta, dopo l'apertura del 27 aprile 1878 e le ristrutturazioni del 1928 e del 1969. Negli ultimi decenni il Comune e la Regione hanno svolto, per il Rossetti e per lo Stabile, un ruolo fondamentale e continuativo, fino alla spesa di quest'ultima ristrutturazione dell'edificio, che è stata equamente divisa fra i due enti, la Regione facendo fronte allo stanziamento iniziale e il Comune sopportando gli innumerevoli imprevisti e integrazioni che si sono resi necessari.

I risultati sono eccezionali e ben visibili. Il Teatro Stabile, nell'imminenza dei suoi cinquant'anni di attività, può rientrare in un contenitore splendidamente potenziato, dove l'eclettismo architettonico "tipicamente" triestino viene associato a un'inedita polifunzionalità.

La pubblica amministrazione triestina ha saputo predisporre, in particolare negli ultimi anni, un'offerta veramente degna della città più teatrale d'Italia, attivando un "sistema di contenitori" ineguagliabile: il poliedrico Rossetti e il due volte centenario Verdi (integrato dalla Sala Tripcovich), ben completato dal Cristallo e dal Miela; il tutto affidato a gestioni di solida efficienza, sia pubbliche sia private. Di questo sistema il nuovo Politeama Rossetti sarà la componente più duttile, capace di attrarre ogni categoria di vecchi e nuovi spettatori, idonea allo spettacolo popolare così come alla sperimentazione, connotata dalla grande prosa ma anche da numerose altre proposte, a conferma di una tradizione che vuole il Rossetti il teatro più "aperto" di Trieste.

Questo teatro, che ringiovanisce a ogni inaugurazione, sarà uno dei principali riferimenti per il tempo libero; sarà un importante tassello dell'immagine e dell'economia di Trieste. Il Teatro Stabile ha la qualità artistica, testimoniata da un nome di prestigio internazionale, quello di Antonio Calenda, e la professionalità tecnico-organizzativa garantita da uno staff di consolidata esperienza per far funzionare pienamente questa struttura, che è un patrimonio di tutti. È bene sottolinearlo per auspicare uno spirito di collaborazione e di valorizzazione reciproche, che

le istituzioni culturali devono praticare, soprattutto in rapporto al loro principale obiettivo: la massima soddisfazione dei cittadini. Tra loro, agli spettatori dello Stabile va un particolare ringraziamento per aver confortato l'"esilio" alla Tripcovich con una partecipazione che, nella corrente stagione, si dimostra straordinaria e che il "quarto" Rossetti certo moltiplicherà. ■

ROBERTO DAMIANI è presidente del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia.



TESTI

Spiro Scimone, Teatro: Nunzio, Bar, La festa, Ubulibri, Milano, 2000, pagg. 95, L. 22.000.
Introdotta da Ettore Capriolo ecco l'opera di Spiro Scimone, trentaquattrenne, siciliano, autore e attore dei suoi testi: due in dialetto messinese, il terzo in lingua. Storie lineari di due-tre personaggi, con dialoghi scarni e quotidiani, capaci di suscitare il riso aprendo nel contempo spiragli metafisici.

Vladimir Nabokov, Lolita (sceneggiatura), Traduzione di Ugo Tessitore, Bompiani, Milano, 2001, pagg. 279, L. 14.000.

Con un'introduzione di Enrico Ghezzi, una prefazione di Dmitri e Vladimir Nabokov e una nota conclusiva di Stanley Kubrick, Bompiani edita la sceneggiatura del celebre romanzo in corrispondenza del debutto al Piccolo Teatro di Milano dell'omonimo spettacolo diretto da Luca Ronconi.

Giuliano Scabia, L'insurrezione dei semi, sentiero per attori ricercatori, La collanina 20, Ubulibri, Milano, 2000, pagg. 63, L. 14.000.
Una fiaba dedicata a tutti gli attori del mondo. I personaggi sono una trentina, ma gli attori previsti sono solo sei, purché «ben allenati alla corsa», in quanto le trasformazioni non si contano. Il tentativo è quello di esplorare il luogo del possibile e dell'imprevedibile.



Giampaolo Rugari, Ultime notizie dall'Acheronte. Immortalità dell'anima e tubo catodico, Marsilio, Venezia, 2000, pagg. 96, L. 20.000.

Una commedia e una riflessione accorata per affermare, lontano da riflettori e da autoreferenziali tubi catodici, il primato della spiritualità e la tensione costante verso un aldilà, dove «la pietà del Signore accoglia le nostre anime finalmente immortali».

Raffaello Baldini, In fondo a destra; con la versione nel dialetto di Fano di Gabriele Ghiandoni, edizioni Teatro Stabile in Rete, Fano, 2000, pagg. 78.

Raffaello Baldini è uno dei tre poeti dialettali di Santarcangelo. *In fondo a destra* è un suo monologo, già messo in scena dal Teatro Stabile in Rete, in lingua italiana, poiché «è una storia di città, non può che essere detto in lingua italiana». La versione in dialetto è così affidata a Gabriele Ghiandoni, scrittore e poeta di Fano.

Giovanni Maiullari, La Ruota nella Caverna, Aliante, Bari, 2000, pagg. 60, L. 10.000.

Una gita a Venezia per due coppie di amici, una relazione che si rompe, il sonno quale vero protagonista e latore di vita: tra queste coordinate prende forma la prima opera di Giovanni Maiullari data alle stampe.

SAGGI E MANUALI

Anita Preti, Il sipario lacerato, La stagione d'oro del Teatro Petruzzelli di Bari, Marsilio, Venezia, 2000, pagg. 160, L. 40.000.

La storia, riccamente illustrata, degli ultimi dieci anni del grande teatro di Bari: stagioni e cartelloni di prosa, lirica, danza, musica leggera e grandi nomi dello spettacolo.

Gaetano Oliva Una didattica per il teatro attraverso un modello: la narrazione, Cedam, Padova, 2000, pagg. 231, L. 29.000.

Rivolto a operatori sociali, educatori e insegnanti, il testo propone un percorso laboratoriale che conduce dalla narrazione alla drammatizzazione, con tanto di progetto creativo e relativi esercizi.



BIBLIOTECA



GIOCANDO AL TEATRO

Clive Barker, Giochi di teatro. Strumenti per l'attore. A cura di Paolo Asso, Bulzoni Editore, Roma, 2000, pagg. 292, L. 40.000.

Un vasto repertorio di esercizi e giochi di training con tanto di spiegazioni teoriche e relative classificazioni. I giochi, spesso proprio quelli dell'infanzia, sono ordinati per gradi di complessità e illustrati con foto e diagrammi: l'intento è di aiutare chi recita a sviluppare la propria tecnica senza inibizioni né artificiosità. Fulcro dell'insegnamento di Barker è l'atteggiamento esplorativo: «non si insegna a recitare insegnando ad annullarsi in un metodo, ma si creano situazioni nelle quali l'attore imparare a progredire»; mentre la sua principale idea-guida è l'apprendimento attraverso il gioco, in quanto apprendimento "di un potenziale".



Il manuale è anche la descrizione, spesso arguta e autoironica, dell'esperienza di un dilettante di teatro, lo stesso Barker, che metodicamente, attraverso il lavoro svolto dapprima con Joan Littlewood nello storico Theatre Workshop, e poi con altri attori professionisti, con gli studenti delle scuole d'arte drammatica e delle università, si costruisce una formazione specifica.

DUE VOLTE NOVECENTO PER MARCO DE MARINIS

Marco De Marinis, Il nuovo teatro 1947-1970, Bompiani Editore, Milano, 2000, pagg. 310, L. 25.000.

È una mappa del "nuovo teatro", vale a dire di tutte quelle esperienze che hanno inteso rinnovare le convenzioni cristallizzate della scena ufficiale, sia da un punto di vista estetico-espressivo, sia riguardo modalità di fruizione e produzione. Procedendo secondo criteri storici e di pertinenza, De Marinis codifica in maniera sintetica e precisa i protagonisti del "teatro d'avanguardia" nel lasso di tempo che va dal 1945 (anno di fondazione del Living Theatre) fino al Sessantotto teatrale. John Cage, Living Theatre, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Open Theatre, Bread and Puppet, Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Mario Ricci, Giuliano Scabia, Luca Ronconi e Odin Teatret sono tra i nomi significativi di questo movimento.



Dello stesso autore, ma questa volta edito da Bulzoni (Marco De Marinis, *In cerca dell'attore*. Un bilancio del Novecento teatrale, Bulzoni Editore, Roma, 2000, pagg. 262, L. 38.000) è il saggio che ci guida attraverso le esperienze, le proposte, gli artisti e gli eventi che hanno conferito identità e valore al Novecento teatrale: dalla rottura delle convenzioni codificate, indagate nei casi tipici dello spazio scenico, della regia e del rapporto attore/personaggio; alla riscoperta del corpo, alla conquista delle azioni fisiche, fino all'affermazione dell'"attore nuovo".

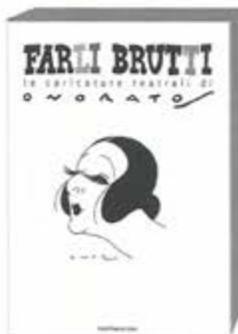
MAGIA DELLA SCENA

Emanuele Luzzati con Rita Cirio, Dipingere il teatro. Intervista su sessant'anni di scene costumi, incontri. Editori Laterza, Roma-Bari, 2000, pagg. 183, L. 45.000.



È un'intervista di Rita Cirio a Emanuele Luzzati che racconta i suoi sessant'anni di

BIBLIOTECA



teatro: dagli esordi con Alessandro Fersen, agli allestimenti operistici del Festival di Glyndebourne, fino al Teatro della Tosse, alla scuola di scenografia e agli arredi di spazi urbani. Luzzati, tra aneddoti curiosi e incontri significativi con i maggiori protagonisti del teatro italiano e internazionale, svela i segreti del suo mestiere e ci conduce a pensare, anche attraverso le numerose illustrazioni e fotografie di disegni, bozzetti e allestimenti presenti nel volume, che "la scenografia è artigianato con un po' di magia".

L'ATTORE È ONORATO

Farli brutti. Le caricature teatrali di Onorato, catalogo della mostra, Fratelli Palombi Editori, Roma, 2000,

pagg. 109, L. 35.000.

Umberto Onorato (1898-1967) era, a suo modo, un grande critico teatrale, testimone di rara acutezza di cinquant'anni di vita della scena italiana e dei suoi protagonisti. Nella penombra del suo posto in prima fila, taccuino alla mano, riusciva a cogliere, con pochi tratti inconfondibili, atteggiamenti, tic, smorfie o sguardi che rendevano, quanto la pagina scritta ma col valore aggiunto di una bonaria ironia, l'intima natura dei grandi interpreti di allora, da Eduardo e Renzo Ricci a Randone e Gassman passando (ma l'elenco è sterminato) per le divine Pavlova, Brignone, Borboni e Falk. Testimonianza di questa impagabile galleria di ritratti e caricature d'attore è il gustoso catalogo che fa da corredo alla bella mostra curata da Maurizio Giannusso e promossa dall'Ente Teatrale Italiano e dalla Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma. C.C.

TEATRI D'ARTE D'EUROPA

Les Cités du théâtre d'Art. De Stanislavski à Strehler, a cura di Georges Banu, Editions Théâtrales, Paris, 2000, pagg. 334, FF 196.

Il volume a più voci (di cui due italiane) contiene gli Atti del Convegno tenuto a Parigi nel 1997 sul Teatro d'Arte nel Novecento. L'opera è dedicata a Giorgio Strehler, scomparso appena dopo l'incontro di cui fu protagonista. I contributi, dalla storiografia all'estetica e alla pedagogia della scena, sono distribuiti in cinque Sezioni: Positions (Lassalle, Vassiliev, Kokkos); Repères (Dusigne, Picon-Vallin, Osinski); Permanences (Borie, Ertel, Aliverti); Carrefours (Walton, Lachana, Charvet); Identités (Ferrone, Benhamou, Léger). Guidati dal motto di Stanislavskij, «Vegliate affinché l'arte sia a suo agio a teatro», idee e realizzazioni si confrontano lungo un secolo intero per ricollegarsi ai luoghi geografici (Mosca, Parigi, Berlino, Milano) e ideali dell'avventura artistica centrale nella nostra cultura. Dai fondatori Copeau e Jouvet, Craig e Dancenko, Fuchs e Dullin, ai seguaci e proscrittori della seconda metà del secolo: Kreica, Stein, Chéreau, Vitez, Wilson. *Gianni Poli*

a cura di *Marilena Roncarà*

scaffale

La guida che vi porta a teatro. Dove, come e quando, una sera... a teatro, GEM Gruppo Editoriale Multimediale, Milano, 2000, pagg. 702, L. 28.000.

Il puntualissimo annuario dei teatri d'Italia per il 2001: ben 276 teatri (di cui 207 con le piantine dei posti a sedere) introdotti da note storiche e completi di programmazione, indirizzo e numeri di telefono; 244 piantine stradali delle città, e oltre 700 ristoranti per il dopo teatro.

Alfred Polgar, Manuale del critico, Adelphi, Milano, 2000, pagg. 115, L. 14.000.

Massime fulminanti, concisi resoconti di spettacoli, incisivi ritratti di attori, giudizi pungenti sugli autori e sulle loro opere dell'autore viennese Alfred Polgar vissuto tra il 1875 e il 1955 e grande maestro della forma breve.

Living/Reznikov, Quattro spettacoli del Living Theatre, Il Metodo Zero, Anarchia, Utopia e Il Complesso Capitale, Piero Manni Editore, Lecce, 2000, pagg. 177, L. 25.000.

I testi scritti da Reznikov dei quattro spettacoli che rappresentano la nuova attività sperimentale del Living con le note di regia e relative indicazioni sulla messa in scena di Judith Malina.

Jean-Claude Carrière, Il circolo dei cantastorie, Garzanti, 2001, pagg. 456, L. 22.000.

Sono storielle ebraiche ed enigmi zen, illuminazioni sufi e apologi indiani, leggende africane e fiabe irlandesi raccolte e selezionate da Jean-Claude Carrière; a lungo collaboratore di Peter Brook, nel corso dei suoi viaggi in tutti i continenti.

CATALOGHI

Gianni Polidori. Scenografo e pittore, Lindau, Torino, 2000, pagg. 119.

Stampato dalla Fondazione Eugenio Guglielminetti in occasione della mostra *Gianni Polidori scenografo e pittore*, (novembre 2000) raccoglie 52 bellissime tavole a colori dei bozzetti dello scenografo. I bozzetti in realtà «sono quadri», come afferma Luigi Squarzina, che Gianni Polidori lavora per oltre 20 anni e che, assieme a Marco Sciaccaluga, Emanuele Luzzati e Aldo Viganò, ne tratteggia all'inizio un ritratto/ricordo.

MULTIMEDIA

Eduardo. L'arte del teatro in televisione, libro e cd. A cura di Antonella Ottai, Edizioni Rai, Roma, 2000, pagg. 208, L. 29.000.

Un'antologia di articoli e di interviste a Eduardo, apparse perlopiù sul *Radiocorriere*, per raccontare il suo rapporto con la radio prima e la televisione poi. Il cd-rom consente, invece, una serie di percorsi guidati attraverso la produzione, la drammaturgia, la poetica e l'estetica del teatro di Eduardo, aneddoti compresi.

Eduardo De Filippo, Natale in casa Cupiello, libro e videocassetta, Einaudi, Torino, 2000, pagg. 68, L. 35.000.

Preceduto da *Novena ed Egloga*, rispettivamente un racconto e un componimento poetico di Roberto De Simone, il testo di De Filippo è accompagnato dal video dello spettacolo con, tra gli altri interpreti, Pupella Maggio, Eduardo e Luca De Filippo, Marina Confalone, Marzio Onorato, Marisa Laurito.

Marco Baliani e Felice Cappa, Francesco a testa in giù, libro e videocassetta, Garzanti, Milano, 2000, pagg. 112, L. 29.900.

Dagli anni giovanili alla conversione, dal radicale ripensamento dell'ultimo periodo al processo di santificazione, il racconto ripercorre le tappe esemplari della vita del santo di Assisi, mentre la videocassetta riproduce lo spettacolo rappresentato davanti alla basilica di San Francesco ad Assisi dallo stesso Baliani assieme a Marco Anglisani e a Giovanna Mezzogiorno.



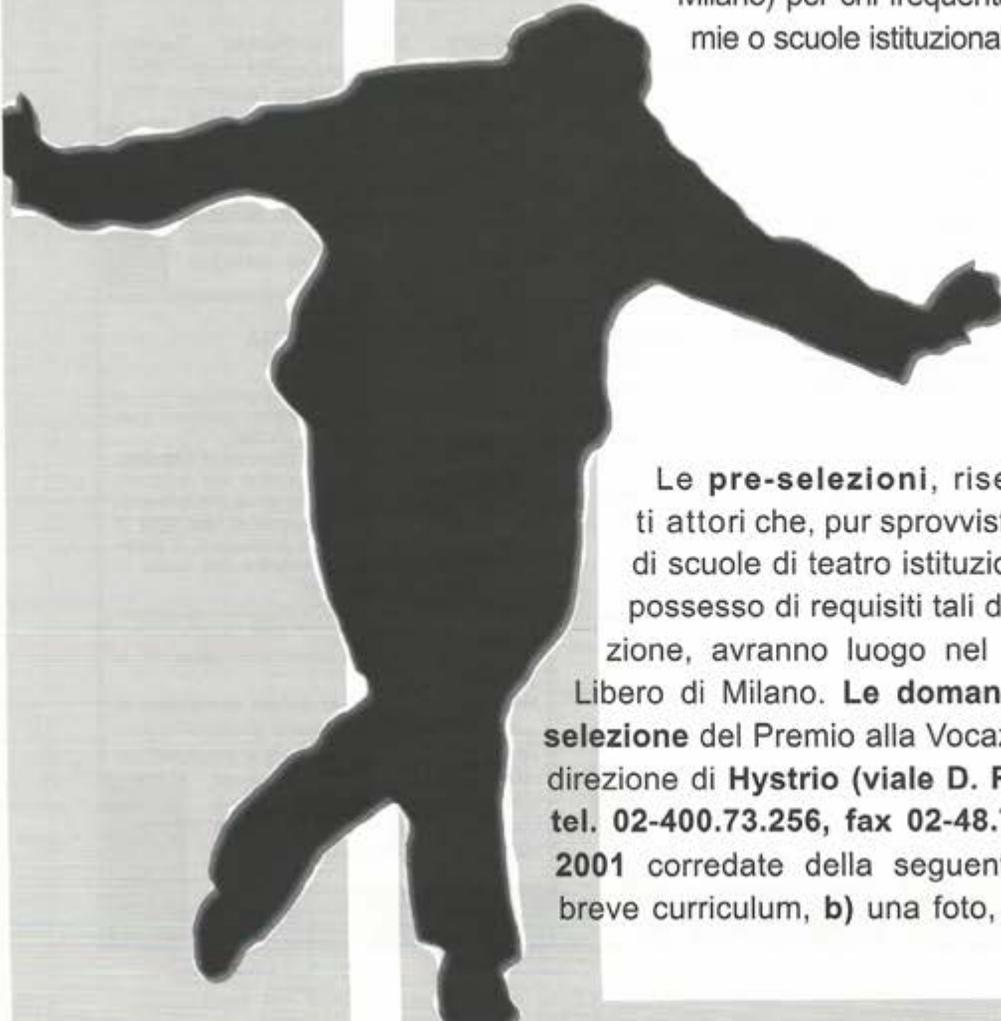
PREMIO alla Vocazione 21-22-23 giugno 2001

Dopo il successo delle prime due edizioni, ritorna il Premio alla Vocazione, che si svolgerà al **Teatro Litta nei giorni 21-22-23 giugno 2001**. Il Premio è destinato a giovani attori entro i 27 anni, allievi o diplomati presso Scuole di Teatro ma anche autodidatti, che dovranno affrontare un'audizione di fronte a una giuria altamente qualificata composta da direttori di Teatri Stabili, pubblici e privati, e registi. Il Premio consiste in due borse di studio da **3 milioni** ciascuna per i vincitori del concorso (una per la sezione maschile e una per quella femminile) e in una borsa di studio di perfezionamento intitolata a Gianni Agus.

Quest'anno il concorso avverrà in due fasi: una **pre-selezione** (14-15 giugno, Teatro Libero, Milano) riservata a giovani aspiranti attori autodidatti o comunque sprovvisti di diploma di una scuola istituzionale di recitazione; e una **selezione finale** (21-22-23 giugno, Teatro Litta, Milano) per chi frequenta o si è diplomato in accademie o scuole istituzionali.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE

(14-15 giugno,
Teatro Libero,
Milano)



Le **pre-selezioni**, riservate a giovani aspiranti attori che, pur sprovvisti di diploma di accademie o di scuole di teatro istituzionali, ritengano di essere in possesso di requisiti tali da giustificare una loro audizione, avranno luogo nel mese di giugno al Teatro Libero di Milano. Le **domande di iscrizione alla pre-selezione** del Premio alla Vocazione devono pervenire alla direzione di **Hystrio (viale D. Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02-400.73.256, fax 02-48.700.557)** entro il **7 giugno 2001** corredate della seguente documentazione: **a)** un breve curriculum, **b)** una foto, **c)** la fotocopia di un docu-

HYSTRIO

per giovani attori

Teatro Litta, Milano

mento d'identità, **d**) indicazione di titolo e autore dei due brani scelti per l'audizione. I brani, della durata massima di dieci minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale. I candidati che supereranno la pre-selezione parteciperanno alla selezione finale organizzata per il mese di giugno al Teatro Litta di Milano. L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al concorso è il **1974**. La quota d'iscrizione è di L. 25.000 per spese di segreteria (da versarsi il giorno dell'audizione).

IL BANDO PER LA SELEZIONE FINALE

(21-22-23 giugno, Teatro Litta, Milano)

La **selezione finale**, riservata a giovani diplomandi o diplomati di accademie e scuole istituzionali di recitazione, avranno luogo nel mese di giugno al Teatro Litta di Milano. Le **domande di iscrizione alla selezione finale** del Premio alla Vocazione, inoltrate dalle Scuole o dai singoli allievi o ex allievi, devono pervenire alla direzione di **Hystrio (viale D. Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02-400.73.256, fax 02-48.700.557)** entro il **7 giugno 2001** corredate della seguente documentazione: **a**) un breve curriculum, **b**) una foto, **c**) l'attestazione di frequenza o il certificato di diploma della scuola, **d**) la fotocopia di un documento d'identità, **e**) indicazione di titolo e autore dei due brani scelti per l'audizione. I brani, della durata massima di dieci minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale. L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al concorso è il **1974**. La quota d'iscrizione è di L. 25.000 per spese di segreteria (da versarsi il giorno dell'audizione).

HYSTRIO cerca GIOVANI FOTOGRAFI DI SCENA

Siete dei giovani fotografi di scena? O, in quanto teatro o compagnia, avete avuto modo di conoscerne alcuni?

Hystrio – Associazione per la diffusione della cultura teatrale vorrebbe organizzare una mostra di giovani talenti dedicata al ritratto fotografico di attore o di attrice. Se vi interessa contribuire alla sua messa in opera e prendervi parte, contattateci al più presto via e-mail (hystrio@libero.it), per posta (*Hystrio*, Viale D. Ranzoni 17, 20149 Milano) o telefonicamente (02.400.73.256).

L'Otello di Nekrosius



Un ghigno ti seppellirà, candido MORO

di Ivan Groznij Canu

OTELLO, di William Shakespeare. Regia di Eimuntas Nekrosius. Scene e costumi di Nadezda Gultiajeva. Musica di Faustas Latenas. Luci di Audrius Jankauskas. Con Vladas Bagdonas, Egle Spokaite, Rolandas Kazlas Margarita Ziemelyte, Kestutis Jakstas, Salvijus Trepulis, Povilas Budrys, Edita Zizaitė, Tomas Kizelis, Viktoras Baublys, Jonas Baublys. Prod. Teatro Meno Fortas, Vilnius e La Biennale di Venezia.

M'ero preparato - quartino d'acqua minerale e cioccolata alla mano - ad assistere ad uno spettacolo corposo, impegnativo, irruento, lungo. Soprattutto lungo. Il lituano più *glamour* del teatro d'oggi, ombroso e talentoso, corteggiatissimo nonostante (o forse per) la scontroosità e l'allergia per le interviste, porta fuori dai bastioni della Meno Fortas di Vilnius il terzo Shakespeare dopo il glaciale *Amleto* e il petroso

Makbetas. Verso il Bardo Nekrosius dichiara stupore per «il più grande concentrato di emozioni e pensieri ci sia mai stato». E di *Otello* parla come di una "storia di un amore infinito", accostandola a *Macbeth* per il senso d'infemale dannazione e di solitudine che li pervade. Che non potesse essere uno spettacolo *facile* s'era capito sin dagli esordi veneziani degli *Schizzi da Otello* del '99 e dal successivo *Progetto Otello*. Un lungo lavoro laboratoriale ed ora uno spettacolo. Lungo. Mi soffermo su questa, apparentemente riduttiva, notazione quantificatoria perché mi pare la cifra distintiva di questo rispetto agli altri due spettacoli shakespeariani. Una scena d'acqua, con musica di piano e molti sussurri e rumori d'onde e di vento è il dato scenico elementare. E le navi, che Nekrosius stilizza nelle vele raccolte che all'occasione sono le amache dei marinai, nelle figure kantoriane dei due fratelli occhialuti che per l'intera durata dello spettacolo agitano taniche piene d'acqua, mimando i galleggianti e il rollio della nave. Trovata davvero shakespeariana, umoristica ed efficace. Ai lati del palco due porte di legno e ferro, mai aperte e mai usate, fungono da correlativo oggettivo dei sentimen-

ti più forti che la tragedia dipana, letteralmente grondanti d'acqua nelle scene in cui Otello malmena Jago, già roso dal tarlo del «mostro dagli occhi verdi, che divora tutto ciò che dileggia», quando uccide Desdemona e quando, infine, muore lui stesso. Una trovata affascinante, ma tanto ripetuta da divenire quasi didascalica. Il pianoforte sottolinea una partitura quasi da *mélo* a contrappunto della romantica e appassionata relazione fra il bianchissimo Moro di Bagdonas e la bambina-ballerina Desdemona. Come in ogni spettacolo di Nekrosius, vi sono belle trovate sceniche, quali la porta che Desdemona solleva sulle spalle nel momento del congedo paterno, quasi a segnare il legame e il distacco dalla casa, il passaggio dalla tutela alla libertà coniugale; oppure l'omicidio di Roderigo e la trappola in cui Jago fa cadere Cassio, in un gioco di teli e di sudari fascinosa quanto ripetitivo. Otello, poi, è un diverso non per colore di pelle, ma per indole ed età, un uomo maturo e colto in un mondo di giovani spensierati e istintivi, appassionati e crudeli. La diversità si fa quasi generazionale e ricopre d'un nuovo senso l'*incipit* di Jago «lo odio il Moro». Tutta la terrificata macchinazione è scandita da ritmi vorticosi e danzanti, da stacchi cinematografici che contrastano però con una spassante dilatazione dei tempi. Lo spettacolo affatica nonostante l'esibita leggerezza, gli attori saltano, ballano, corrono, ridono. Soprattutto, ridono e mi domando quanto vi sia di lezioso e compiaciuto in tanto garrulo cinetismo e nelle smorfie e nei tic del giovane Jago, desiderando sentire uno Shakespeare meno sbatacchiato tra taniche, sartie o vasche di legno. La visionarietà di Nekrosius irretisce sempre, ma qui la dilatazione esuberante ed estenua le trovate più efficaci. Così Desdemona, strapazzata da Otello, mima l'abbandono salendo e scendendo su due sedie, bianca e nera, man mano allontanate dalle

compagne. Un momento di teatro-danza protratto oltre l'efficacia del simbolo. Per una bella idea, dieci minuti son davvero troppi. La scelta di una ballerina per la parte di Desdemona è ottima, rimanda già a Ofelia e alle streghe di *Macbeth* e si costruisce nei bei duetti con Otello, giocosi e drammatici, sempre molto fisici, quasi un rapporto incestuoso tra padre e figlia. Meno interessante l'incolore Cassio, mentre la parte di Emilia, moglie di Jago e tipico carattere femminile shakespeariano, si dibatte irrisolta tra la dedizione per la "signora" e l'intrigo familiare, ridente e fanciullesca, spaesata vittima della sua ambiguità. Forse proprio in questa stilizzazione dei caratteri "minori", Nekrosius

pecca di semplificazione, troppo concentrato sulla storia d'amore e morte centrale. Dopo la drammatica scena danzata della morte di Desdemona, lo spettacolo sembra soffrire di una perdita di significato, sfilacciandosi per tre quarti d'ora verso una soluzione che, proprio perché nota (e molto agognata, invero), non pare si sollevi oltre la trovata della vasca di legno adibita a bara di Otello. Il finale compone, come già in *Macbeth* - ma con assai minore commozione - una scena di silenzio e quiete, in cui gli attori si rannicchiano sul letto dove giace Desdemona mentre il buio cala e resta solo il lume acceso sul dito (!) di Jago. Che, spento, fa scrosciare l'applauso. ■

Generazione senza padri

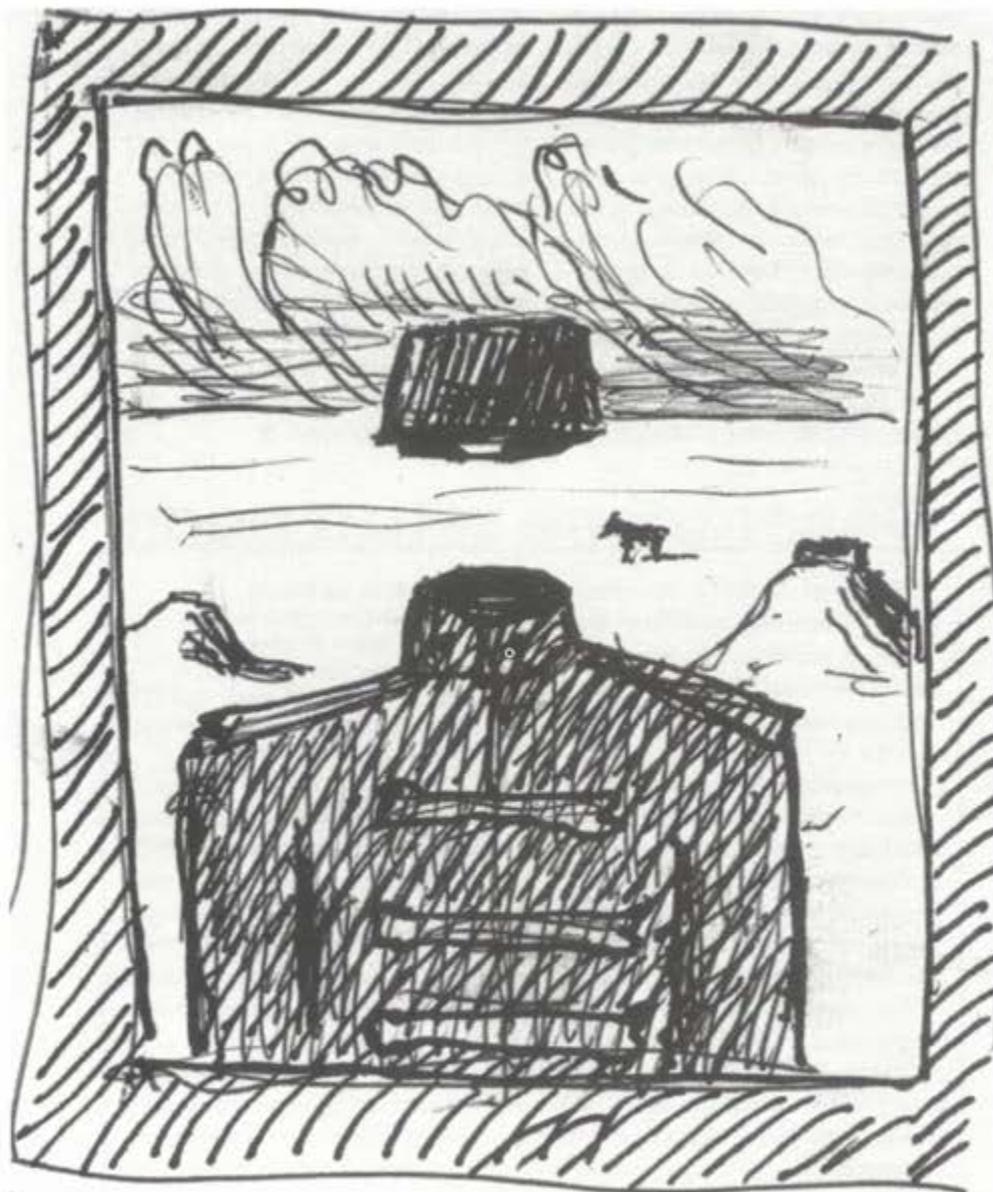
Che in *Romeo e Giulietta* il mondo degli adolescenti sia in conflitto con quello degli adulti è cosa nota. Che, insieme alla conseguentemente tragica storia d'amore tra i due giovani, questo scarto generazionale ispido ed eterno abbia ispirato infinite riscritture e riletture è altrettanto evidente. Ma, tra patinati allestimenti nel solco della tradizione, divertenti happening con partecipazione del pubblico e oscure alchimie della "nouvelle vague" teatrale, l'adattamento e la messinscena di Antonio Latella si ritagliano una presenza meritevole di attenzione. Alla base di tutto c'è, secondo il regista, che allora come oggi i giovani appartengono a una "generazione senza padri", senza figure adulte disposte a essere punto di riferimento pedagogico e culturale perché troppo prese dal proprio egoismo o dalla smania del potere e del denaro. Alla luce di questa intuizione (non strabiliante, ma più che plausibile) Latella ha eliminato completamente dalla partitura shakespeariana il mondo degli adulti, dei quali rimane traccia solo in giganteschi pupazzi di pezza che riempiono la scena, a volte rifugio inerte, a volte presenze minacciose. In scena ci sono solo i ragazzi, con le loro adolescenze inquiete fatte di slanci vitali, malinconie e ingenua aggressività. Innocenti, tutto sommato, ma senza freni nel correre incontro alla morte. Accompagnati da un mix musicale accattivante nella sua eterogeneità, ma con qualche esibizionistica forzatura (Romeo che zompa fra il pubblico sbaciucchiando chi gli capita a tiro al ritmo del *Mambo n. 5* di Lou Bega), i sei attori sono come i personaggi che interpretano: teneri e riottosi, intensi e smarriti, impetuosi e generosi nel seguire, e nell'eseguire, un'idea registica limpida ed efficace. *Claudia Cannella*

ROMEO E GIULIETTA, da William Shakespeare. Adattamento e regia di Antonio Latella. Scene e costumi di Annelisa Zaccheria. Con Silvia Ajelli, Matteo Caccia, Annibale Pavone, Marco Foschi, Enrico Roccaforte, Rosario Tedesco. Prod. Fontanateatro/Elsinor, MILANO.

In apertura, una scena di Otello di Shakespeare, regia di Nekrosius; in basso una scena di Romeo e Giulietta, regia di Latella (fotoabo).



Aspettando I TARTARI



di Gastone Geron

IL DESERTO DEI TARTARI, di Dino Buzzati. Drammaturgia di Guido De Monticelli e Romana Petri. Regia di Guido De Monticelli. Scene di Fausto Dappiè. Costumi di Barbara Petrecca e Maya Brockhaus. Musiche di Mario Bortolotti. Con Alberto Astori, Franco Sangermano, Marco Balbi, Giorgio Bongiovanni, Lino Spadaro, Alberto Mancioffi, Michelangelo Dalisi, Marco Cacciola, Tommaso Minniti. Prod. Compagnia Stabile del Teatro Filodrammatici, MILANO.

Dietro lo schermo di una noiosa vita di caserma in un immaginario fortitizio ai confini del mondo Dino Buzzati rifletteva le sue angosce di giovane giornalista che nelle severe stanze del *Corriere della Sera* vedeva consumarsi le sue aspirazioni in una *routine* senza apparente sbocco. Una vicenda tanto lontana dalla possibilità di una trasposizione scenica sembrava sbarrare la strada del palcoscenico a un capolavoro letterario che nell'immaginario collettivo resta affidato unicamente alla compartecipazione del lettore. A sfatare il luogo comune s'è messo d'impegno, nell'articolato quadro di un complesso "Progetto Buzzati", la Compagnia Stabile del milanese Teatro Filodrammatici che ha dato credito alla riduzione drammaturgica di Guido De Monticelli e di Romana Petri. A rendere agevolmente fruibile alla platea la metafora buzzatiana è stata in particolare l'intelligente e penetrante regia dello stesso De Monticelli che, con la complicità scenografica di Fausto Dappiè, ha utilizzato un metallico sipario spartifuoco per una serie di *tableaux vivants* capaci di restituire il clima, le tensioni, gli allarmi della vanificata attesa di una fantomatica armata tartara. La regia non s'è peraltro limitata a lasciar intendere il significato alle-

gorico dell'equazione Fortezza-*Corriere*, ma ha allargato le due situazioni speculari a simbolo di tante esistenze consumatesi senza un perché, piegate per sempre da un destino di mediocrità. Attraverso anche l'ingegnoso ricorso a una sorta di "fumetti animati" De Monticelli è riuscito a dare dinamicità a una complessiva situazione di stallo così da tradurre in progressione visiva gli evocati episodi narrativi, aiutato dall'eccellente contributo di tutti e nove

gli interpreti. Alberto Astorri ha impersonato con apprezzata misura il giovane tenente Drogo illuso di rientrare in città dopo pochi mesi, mentre Alberto Mancioffi gli ha dato il cambio come ormai rassegnato e invecchiato "alter ego", promosso al grado di maggiore ma ormai consapevole di un destino senza ritorno. Franco Sangermano ha tratteggiato con nitido segno il fatalista e plagiatario capitano Ortiz, Marco Balbi è trascorso con pari intensità dal barbuto maggiore Matti all'inesorabile colonnello Simeoni, altrettanto bravamente Giorgio Bongiovanni, Lino Spadaro, Marco Cacciola, Tommaso Minniti, Michelangelo Dalisi hanno conservato credibilità agli altri soldati, ufficiali, medici militari "dimenticati" nella sperduta fortezza Bastiani. ■

I sette piani della vita

UN CASO CLINICO, di Dino Buzzati. Regia di Claudio Beccari. Scene di Fausto Dappiè. Costumi di Angela Alfano. Luci di Alessandro Carminati. Con Giancarlo Dettori, Marco Balbi, Marco Morellini, Eida Olivieri, Alberto Fargna, Gianni Quillico, Loredana Alfieri, Antonella Morassutti. Prod. Compagnia Stabile del Teatro Filodrammatici, MILANO.

Giancarlo Dettori ripropone *Un caso clinico*, un testo di Buzzati che Strehler volle e rappresentò nel '53. Un manager lombardo molto indaffarato, l'ing. Corte (Dettori), entra nella clinica del dott. Schroeder (Marco Morellini) per esami di routine; viene affidato a un certo dott. Claretta (Marco Balbi) che a più riprese lo tranquillizza. Ma la degenza si prolunga, non solo: il paziente è successivamente indotto, con subdoli argomenti, a trasferirsi dal settimo piano a quelli sottostanti. Ora, nella clinica, quanto più il ricoverato è grave tanto più scende nel corpo dell'edificio, fino al buio primo piano, dove stanno i malati terminali. La progressiva presa di

coscienza di un'oscura congiura dei medici e la sua iniziale rivolta contro questo determinismo da brivido, infine il suo smarrito arrendersi all'ineluttabile quand'è arrivato al primo piano, distruggono psicologicamente l'ingegnere, in un clima di *suspence* (che non esclude momenti tragicomici). La lugubre beffa, basata sull'ordine concentrazionario della clinica, fa della pièce un'angosciosa metafora della malattia e della morte. E Kafka, piaccia o no, è dietro l'angolo.

L'allestimento del Beccari, accurato, poggia sulle tonalità di un intrigante realismo magico, e fruisce di un impianto scenografico di funzionale essenzialità, mosso da luci inquietanti. Il crescere dell'angoscia, che dal protagonista si riflette sul pubblico, ha modulazioni accorte: dal vano attivismo iniziale dell'ingegnere e dei personaggi di contorno si arriva alla caduta nel pozzo metafisico della solitudine e della paura. L'interpretazione di Dettori è eccellente: dalla burbanza e dall'indifferenza iniziali passa per gradi, in un caleidoscopico dosaggio di effetti, alla patetica invocazione della madre pronunciata *in articulo mortis*. Tutto questo con il suo ben noto rigore di grande professionista della scena, non disgiunto da una schietta adesione emotiva. Molti i consensi. *Ugo Ronfani*

Norén in salsa pinteriana

LA NOTTE È MADRE DEL GIORNO, di Lars Norén. Regia di Arturo Cirillo. Scena di Massimo Bellando Randone. Con Paolo Musio, Daniela Piperno, Arturo Cirillo, Gabriele Benedetti. Prod. Crf, MILANO - Teatro Garibaldi, PALERMO.

Svedese come Strindberg e Bergman, ossessionato da O'Neill, dalla fluvialità melò dei suoi testi e dalla sua vicenda biografica, Lars Norén approda al teatro tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli

Ottanta. I temi ricorrenti delle sue pièces toccano ossessivamente relazioni familiari immerse in cupe patologie, situazioni conflittuali in claustrofobici interni borghesi, convivenze impossibili e allo stesso tempo irrinunciabili, come anche in *La notte è madre del giorno*, testo drammaturgicamente verboso e irrisolto, oltre che grossolanamente debitore dei modelli di cui sopra, ora riproposto da Arturo Cirillo, giovane e promettente attore-regista della nidata di Carlo Cecchi. Simile ad altri lavori dell'autore svedese, anche la struttura di *La notte è madre del giorno*, ambientata nell'arco di una giornata, è in forma di quartetto, ovvero coppia di genitori (falliti, alcolizzati, malati) contro coppia di figli (nevrotici, morbosi, prepotenti). In questo inferno domestico, claustrofobico e autoreferenziale, in cui naturalismo ottocentesco e irrazionalità novecentesca si fondono all'ombra di Strindberg e Bergman, la famiglia borghese si frantuma tra aggressioni fisiche e ricatti psicologici in un gioco al massacro che non prevede né vincitori né vinti, ma solo un continuo scambio di ruoli tra vittime e carnefici. Stupisce quindi la scelta di Cirillo di farne, dopo potenti (e opportune) sforbiciate, una specie di commedia di conversazione con scarti surreali alla Pinter, in cui tutti dicono la parte ma senza crederci troppo. Se l'idea di agire in levare, per sfrondare un testo prolisso di inutili e ripetitive lungaggini, poteva avere una sua ragion d'essere, meno giustificato appare trattare la sua innegabile e irrinunciabile struttura melò come qualcosa che non è e non potrà mai essere. All'interno del tutto poi ci sono belle intuizioni e buone prove attoriali, ma sembrano gli ingredienti di un'altra ricetta, di una messinscena pinteriana, appunto, recitata con cinica leggerezza alla Cecchi. Energie e talento, che ci sono, meriterebbero forse scelte più affini alla natura di chi recita o dirige. E questo non era il caso. *Claudia Cannella*

Brescia



Gli Spettri dell'Aids Ibsen secondo Lievi

Spettri di Ibsen (1881) è un capolavoro ammazzaregisti. Come superare il naturalismo borghese e il determinismo lombrosiano del dramma; come ripetere senza cadere nel grottesco quel grido - "Mamma, dammi il sole!" - del giovane Oswald, luetico per colpa del padre, evocante gli exploits mattatoriali alla Zacconi? Per riproporlo occorre evitare di storicizzarlo e scegliere il versante mitico-metafisico, riposizionando la patologia psichiatrica dell'originale nel campo della psicanalisi, facendo della maledizione ottocentesca della sifilide

un "male oscuro", metaforico, come la peste in Camus. Se si traspone ponendo mente che per noi il male del secolo oggi è l'Aids, allora ci si può accostare ancora a *Spettri* senza cadere nella rivisitazione museale. Questo Ibsen "nostro contemporaneo" è stato proposto nel restaurato Teatro Sociale di Brescia. La scenografia dell'ungherese Csaba Antal risponde al disegno del direttore del Ctb di trasferire la fosca saga degli Alving nei nostri anni '80: un soggiorno come una grande gabbia, arredato secondo il design moderno, chiuso da vetri, in modo che interno ed esterno siano indeterminati. Fuori, di dove vengono come fantasmi le figure, il Nord delle betulle con la pioggia battente nel primo atto; poi le vampe rosse dell'incendio doloso dell'asilo, infine l'attesa del sole sulla tragedia incombente: queste le tre scansioni, intense, dello spettacolo, rese con le luci magistrali di Gigi Saccomandi. Sobrie sottolineature musicali sfumano in temi nordici da carillon. Nei tempi di questo "viaggio verso la notte" (ma alla fine, in questa rilettura, il sole che non vedrà più Oswald è della madre: accettazione della tragedia, recupero della Vita contro la Regola, sia che uccida o no il figlio con la morfina) il giallo "alla Hitchcock" s'intreccia al *noir* di una lotta disperata, vinta dall'amore, contro il "troll ghignante" della malattia. In questa interpretazione fra le migliori della sua carriera per l'intelligenza vibrante ma misurata del personaggio, per la rappresentazione di un dolore alto nell'assenza di vittimismo, Franca Nuti è figura centrale del dramma, e sa essere tanto vera quanto attuale nel suo lacerante percorso dal conformismo borghese alla conoscenza del dolore. Il vigore interpretativo di Massimo Foschi, cui tocca di mostrare spiragli di inquietudini sotto la corazza di un moralismo non esente di doppiezze, dà rilievo al ruolo del pastore Manders. Di Oswald, *bohémien*, libero pensatore, artista col sangue guasto del padre, il Migliaccio sa rendere, alla fine, lo smarrimento patetico nella follia. La giovane Toffolatti è plausibile nella parte di Regine, inconsapevole sorellastra di Oswald e il Toloni rende, del torvo falegname Engstrand, sia la crudeltà ottusa che l'equivoca doppiezza. *Ugo Ronfani*

SPETTRI, di Henrik Ibsen. Traduzione e regia di Cesare Lievi. Scene di Csaba Antal. Costumi di Luigi Perego. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche del gruppo Pfw. Con Franca Nuti, Massimo Foschi, Francesco Migliaccio, Bianca Toffolatti, Marco Toloni. Prod. Centro Teatrale Bresciano, BRESCIA.

Eduardo due volte cattivo

PERICOLOSAMENTE AMICIZIA, di Eduardo De Filippo. Regia di Andrée Ruth Shammah. Scene e costumi di Gianmaurizio Fercioni. Luci di Marcello Jazzeffi. Con Umberto Bellissimo, Margherita Di Rauso, Francesco Cordella. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

Amicizia e *Pericolosamente* sono due farse "cattive", che Eduardo scrisse in epoche diverse - nel '52 la seconda, nel '38 la prima - che tre attori, Margherita Di Rauso, Francesco Cordella e

Umberto Bellissimo, recitano come se fossero nel cuore di Napoli, non fra le nebbie del Nord. Con la regia svelta della Shammah, in un microdispositivo scenico gustosamente scalagnato di Fercioni, assistiamo a una vera e propria rinascita del teatro di Eduardo. Via il polverume delle citazioni, nulla di accademico, tempi comici che tengono conto del cinema e della tv, un che di surreale ma anche l'occhio attento ai tre fratelli che le avevano rappresentate, non per imitarli ma per aggiungerci un po' di teatro dell'assurdo. Il breve atto unico *Amicizia* comincia come il malato

immaginario di Molière, con il pestifero infermo Bartolomeo Ciaccia (il Cordella) che, assistito dalla distratta sorella Carolina (la Di Rauso), riceve la visita dell'amico fraterno Alberto Califano (Umberto Bellissimo). Ma il malato non vuole riceverlo, e invece sollecita il conforto di altre visite - zia Matilde, il carabiniere siciliano Botta, il negro John conosciuto nella Napoli liberata, un notaio - tutte affidate al malcapitato Alberto, costretto a trasformarsi in Fregoli. Il perché lo si capirà alla fine, quando il perfido Bartolomeo consegnerà al "notaio" le lettere della moglie



di quella del sacrificio, come insegna René Girard. Questa precisazione appare significativa per leggere non solo il testo e la ferocia dei rapporti che legano i tre personaggi, i due fratelli

di Alberto, sua amante per anni, dalle quali risulta che il primogenito dei coniugi è un figlio della colpa.

In *Pericolosamente* Arturo, sposato a Dorotea, una bisbetica domata partenopea, ha preso l'abitudine di "ucciderla" (ma per finta, con una scaccia cani) ogni qualvolta lei gli si rivolta contro. Testimone ignaro, l'amico Michele assiste terrorizzato alle gesta dell'uxoricida prima di capire che si tratta di una "sceneggiata" coniugale, il cui scopo è ammansire la bisbetica e rinfocolare il languente ménage. C'è anche Freud, in questa comicità "a ripetizione": quello dei rapporti sadomaso della coppia. Ma si ride, e molto, tanto i tre eredi di Eduardo sono bravi. *Ugo Ronfani*

Il guardiano sospeso a metà

IL GUARDIANO, di Harold Pinter. Traduzione di Alessandra Serra. Regia di Giuseppe Emiliani. Scene e costumi di Graziano Gregori in collaborazione con Carla Teti. Con Dario Cantarelli, Marcello Bartoli, Stefano Assilli. Prod. Compagnia I Fratellini, - Teatro Ponchielli, CREMONA.

Il guardiano di Harold Pinter, insieme a *Il compleanno*, *La stanza*, *Il calapranzi*, affronta il meccanismo della violenza che insidia, minaccia, conculca l'individuo. Una violenza laica e, forse per questo, più assurda e meno giustificata

e il barbone Davies, ma anche l'allestimento della compagnia I Fratellini. Il rito crudele dei soprusi messi in atto da Mick e Aston, interpretati da Dario Cantarelli, ai danni di Davies (Marcello Bartoli), diventano più assurdi perché ingiustificati, sospesi all'interno di un desiderio di affermazione fine a se stesso, isolato da qualsiasi tipo di motivazione. E questo isolamento esemplare è reso dalla scenografia di Graziano Gregori che "sospende" la stanza prigioniera in cui si muovono i tre a metà dell'arco scenico, rinchiodandola in una striscia spaziale che schiaccia i tre personaggi come le loro anime sono schiacciate dalla crudezza di una vita ingenerosa. Davies è un barbone, ospitato accidentalmente da Aston e che finirà col rimanere a lungo ospite dei due per diventare poi vittima di un delirio destinato a crescere per absurdità e crudeltà. La regia di Giuseppe Emiliani affronta beckettianamente il testo di Pinter, ne smussa gli angoli, ne ammorbidisce i conflitti, senza per questo far perdere di incisività al rito della violenza. Lo spettacolo non facile, teso nei tempi e nei ritmi recitativi, evidenzia un grande lavoro alle spalle, tenta una via originale pur nel rispetto della scrittura pinteriana e merita l'applauso della platea attenta. *Nicola Arrigoni*

NEL BAR DI UN ALBERGO A TOKIO, di Tennessee Williams. Traduzione di

Masolino D'Amico. Regia di Lorenzo Loris. Scene di Emanuela Pischedda. Costumi di Nicoletta Ceccolini. Musiche di Andrea Mormina. Luci di Alessandro Canali. Con Laura Ferrari, Lorenzo Loris, Claudio Marconi, Aram Kian. Prod. Teatro Out Off, MILANO.

Dopo lo spettacolo mi è venuta in mente una frase di Diderot tratta dal *Paradosso dell'attore*: «L'attore è stanco e voi siete tristi». Non so se Loris, attore e regista di questo inedito di Tennessee Williams, fosse stanco, ma io mi sentivo veramente triste. La storia di una coppia in un bar di Tokio, composta da un pittore in piena depressione e da una donna cinica e fatale che paventa il suo personalissimo "viale del tramonto", da aristotelica "tragedia dei caratteri" è divenuta, in questa rappresentazione, un melò cinematografico. L'attrice, Laura Ferrari, è poco credibile nei panni di una donna agé, e fa continuamente l'occholino alla Swanson di *Sunset Boulevard* costringendosi nella monotona e tabagistica tonalità da contraltista. Loris, nei panni dell'artista *maudit*, si muove e parla come le creature cattive/buone della *science fiction* americana anni '50. Sembra un gigante buono, la creatura di Frankenstein, (s)ragiona di estetica pittorica, nonché di quotidiani "atti mancati" servendosi di un parlato rallentato e spezzato. La scenografia richiama il tema della circolarità, ed è forse l'elemento più riuscito visto che tutto sembra deliberatamente girare a vuoto: dai "pruriti bassoventrali" della donna, all'eterna psicopatologia dell'artista. Il testo avrebbe potuto essere interpretato come "il canto del cigno" del pessimismo di un allucinato Williams (lo elaborò nel '69 in un periodo in cui era vittima dell'alcool e di sostanze stupefacenti) pronto a mostrare il dito medio al vecchio e caro "zio Sam". *Danilo Caravà*

DANZA MACABRA, di August Strindberg. Regia di Walter Manfrè. Scene e costumi di Romeo Liccardo. Con Massimo Loreto, Annina Pedrini,

A sin. Francesco Cordella, Umberto Bellissimo, Margherita Di Rauso in *Pericolosamente* amicizia, regia della Shamah.



In alto, Annina Pedrini e Massimo Loreto in *Danza macabra* di Strindberg; nella pagina successiva, Lucia Vasilini in *Tutta casa, letto e chiesa* di Fo-Rame, regia di Vito Molinari (foto: Lidia Bagnara).

Paolo Pierobon. Prod. Compagnia Teatro del Mediterraneo - Teatro Arsenale, MILANO.

Non so se *Danza macabra* sia da considerare il capolavoro di August Strindberg. Certo è che da esso nasce tanto teatro moderno. Da esso viene il tema della coppia che si sbrana sotto l'occhio dello spettatore e anche la tormentata genialità del Bergman di *Scene da un matrimonio*. Il Capitano e la moglie Alice – venticinque anni di matrimonio – si detestano con tutte le loro energie. La ragione è indefinita: la lotta tra i sessi, tema centrale della drammaturgia strindberghiana, non abbisogna di giustificazioni. La coppia vive arroccata su un'isola, non ha rapporti con le poche persone del luogo, usa il telegrafo come cordone ombelicale verso il resto del mondo. L'arrivo di Kurt, vecchio amico e parente, acuisce il loro livore e rende più frequenti le crisi cardiache del Capitano. E quando questi cade in deliquio, la moglie s'illumina di soddisfazione. Dalla loro casa Kurt, testimone scomodo, s'allontanerà inorridito. Tutto resterà come prima: il compito dei due coniugi è di odiarsi fino alla morte.

Walter Manfrè mette in scena in maniera lucida e stimolante (anche se non possiamo dire veramente tellurica), lasciando che la coppia si

esponga al proscenio quasi fissa su neri, funebri sedili imposti da una scenografia che rifugge da ogni verismo. Indulge a qualche eccesso mimico Massimo Loreto, ma ha il *physique du rôle* per il suo Capitano: iracondo e pur con qualche tratto oblomoviano, sanguigno e sarcastico. Perfida e velenosa nella giusta misura appare Anna Pedrini quale Alice che non

conosce alcun futuro. Esatto nel ruolo di Kurt anche Paolo Pierobon.
Domenico Rigotti

LE MUSE ORFANE, di Michel Marc Bouchard. Regia di Riccardo Pradella. Scene e costumi di Romeo Liccardo. Con Antonio Berardinelli, Leila Bonacossa, Alessandra Raichi, Mara Risitano. Prod. Teatri Possibili, MILANO.

A due anni dall'applauditissimo saggio finale all'Accademia dei Filodrammatici di Milano, i quattro giovani protagonisti hanno coraggiosamente rinunciato a ulteriori scritture per riproporre sotto l'insegna dei Teatri Possibili la lacerante vicenda esistenziale dei quattro fratelli Tanguay. Come quasi tutti i testi riuniti sotto l'etichetta del "teatro del Quebec" anche *Le muse orfane* costituiscono lo spaccato significativo di una società post-patriarcale messa in crisi dall'impatto con la rivoluzione tecnologica, la febbre del consumismo, la caduta dei valori. La regia di Riccardo Pradella è meritoriamente attenta a esaltare l'ambiguità di fondo che caratterizza il ritorno a casa, dopo tanti anni, del malassortito clan familiare, indotto all'appuntamento dalla ventilata possibilità di rivedere l'irresponsabile madre che l'aveva abbandonato nelle braccia della "tirannica" primogenita Isabel, impersonata dalla coinvolgente Leila Bonacossa. Ma assai più del disadattato

tato Luc (Antonio Berardinelli) e della lesbica Martine (Mara Risitano) ha parte decisiva nello sviluppo dell'azione l'imprevedibile rivale della handicappata Catherine, alla cui iniziativa è dovuto l'eccezionale riunione fraterna. Bravissima è Alessandra Raichi a calarsi nel controverso personaggio che promuove un vero e proprio "processo di famiglia" da cui emergono ipocrisie, bassezze, doppi giochi, velleitarismi che riflettono i guasti di un ben più vasto disagio sociale. *Gastone Geron*

TITO ANDRONICO, di William Shakespeare. Regia di Massimiliano Cividati. Costumi di Layola Crean. Musiche di Nicola Ciammarughi. Con Alessandro Albertin, Tommaso Amadio, Sara Armentano, Francesca Carattozolo, Nicola Ciammarughi, Paolo Mazzarelli, Fabio Monti, Mauro Pescio, Paolo Pierobon, Pietro Pilla, Francesco "Bolo" Rossigni. Prod. Aia Taumastica, CUSANO MILANINO (MI).

Stupisce e lascia impotenti quest'aberrante vicenda, ideata e narrata Shakespeare, messa in scena dal gruppo Aia Taumastica, nome che significa il tentativo di catalizzare, in un ambiente "sporco" e infestato come il teatro, energie e forze poetiche (l'Aia in questione è quella in cui razzolano i polli, la taumastica è invece l'arte di produrre meraviglie a partire da materiali spuri). Massimiliano Cividati ha ambientato *Tito Andronico* nel 1895, anno cruciale per le numerose scoperte che avrebbero condotto verso l'epoca moderna del Novecento, in cui radio, cinema, psicanalisi e radiografia vedono la luce alterando indelebilmente l'umana visione del mondo. Le scoperte sono un sinonimo d'evoluzione? Ad assistere alle due ore e mezza di spettacolo, pare di vedere scorrere gli eventi cruenti d'alcuni fatti di cronaca quotidiani, che lasciano spaesato lo spettatore. Gli attori in gruppo compatto, omogeneo e ben affiatato rappresentano sapientemente la progressiva disgregazione dei valori d'ogni tempo,

e lo fanno con pari grazia e professionalità, impiegando tutte le arti che il teatro loro offre. Recitano e danno grande prova d'atletismo, saltando e danzando, urlando e gemendo.
Alessandro Tacconi

LO SCANDALO DELLA SPERANZA, testi poetici e teatrali di David Maria Turollo. Drammaturgia di Roberto Carusi e Massimo De Vita. Regia di Massimo De Vita. Con Antonio Bozzetti, Massimo De Vita, Pierluigi Durin, Sara Zoccoli, Anna Maria Bottini. Prod. Associazione Cultura e

Spettacolo Teatro Officina, MILANO.

Franco Loi, questi personaggi, li avrebbe chiamati «sanfranzesch e dustujevski»: i rivoluzionari armati di spiritualità. In un'ambientazione da *Albero degli zoccoli* una famiglia contadina discute, cenando con polenta e formaggio, di guerre (vecchie e nuove), di profitti e vi oppone la semplicità di un mondo fondato su valori profondi e quotidiani. Lo spettacolo, che monta brani di Turollo e passi delle *Scritture*, tocca punte di pessimi-

simo cosmico, per poi offrire un finale aperto (così restituendo a quei testi il loro pieno significato): la pace è possibile. Dialettica con il pubblico, la messinscena lo è anche con se stessa: ombre cinesi, filmati, voci registrate (emozionante quella profonda e "teatrale" di Turollo) e (bravi) attori si integrano secondo un disegno registico e drammaturgico appassionato, articolato, efficace. La tensione e il buon gusto non cadono mai. Lo scandalo è confermato dalla sala quasi vuota.
Giovanni Acerboni

a Milano

Una fantastica utopia chiamata parità dei sessi

Si è tanto abituati a parlare di Maestri, che a dirlo al femminile, questa parola suona strana. Che Franca Rame se ne meriti con ogni diritto il titolo si direbbe convinta Lucia Vasini, che, rimasta affascinata dalla Rame ai tempi della Scuola del Piccolo Teatro, ha deciso oggi di renderle omaggio con *Tutta casa letto e chiesa*, scritta dall'attrice-autrice a quattro mani col marito. La regia è di un notissimo maestro della televisione, Vito Molinari, che si è avvalso delle musiche dell'indimenticabile Fiorenzo Carpi allineate nella colonna sonora curata da Roberto Recchia. Romeo Liccardo ha incastonato il palcoscenico nei colori sgargianti di una scena geometrica che ospita ampi disegni di Dario Fo e inquadra, come in una sorta di parallelepipedo, uno spazio senza troppo respiro. Ed è giusto che sia così, se in quello spazio vi è a muoversi una donna oberata dal lavoro, dagli schemi sociali, dalla famiglia, strapazzata dal marito, comunque inadeguata, sempre in corsa dietro ai suoi infiniti doveri, insomma in crisi di claustrofobia con la vita. Nel primo monologo Lucia Vasini, rediviva Charlot di *Tempi moderni*, soffre gli incubi di un'operaia alienata dalla catena di montaggio che ogni giorno reitera meccanicamente i medesimi gesti; non fa eccezione la festa comandata, rovinata da un risveglio feriale. Poi la Vasini veste i panni di una casalinga segregata in casa con un cognato infermo ma dalle mani mobilissime; il telefono, veicolo con l'esterno, è però spesso occupato da un maniaco che vomita nella cornetta i suoi osceni propositi. Del marito, sa dire quanto è manesco, e se lei si ritrova murata viva è perché, senza pentimenti, ha caduto al giovane insegnante di inglese che le ha fatto dimenticare l'abbruttimento di un sesso senza amore: ferito nell'orgoglio il cornuto consorte ha dato una mandata di chiave. Né dentro né fuori casa, è categorico, vi è pace né rispetto per la donna. È ancora vero? O questi testi sono diventati dei pezzi d'antiquariato? Sono a denuncia di un profemminismo che ha fatto il suo tempo? Certo uno scarto d'epoca si avverte, non solo nel linguaggio, ma anche nelle situazioni evocate; ma nella sostanza chi non ha ritrovato nelle storie di queste due donne insultate un episodio analogo, un brandello di esperienza, un parallelo che si riconduce, fatti i debiti distinguo, alla propria storia? E sotto le sferzate di venti regressivi che soffiano fin dentro le famiglie, gli spifferi d'aria pura fanno comunque bene. La Vasini conclude con un suo brano, e qui però il confronto con Fo-Rame non regge ma ne sottolinea piuttosto la debolezza drammaturgica. Alquanto esperta invece sul versante interpretativo, la Vasini mantiene con sicurezza ritmi vari e accelerati, si costruisce intorno ambienti dettagliati e inesistenti compagni di scena, e tiene al laccio lo spettatore, emozionata ed emozionante, lo avvince, lo smaschera e lo diverte con intelligenza e calore. *Anna Ceravolo*

TUTTA CASA LETTO E CHIESA, di Dario Fo e Franca Rame. Regia di Vito Molinari. Scena e costumi di Romeo Liccardo. Musiche di Fiorenzo Carpi. Colonna sonora a cura di Roberto Recchia. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.



L'altra faccia del boom

SBOOM! Canti e discanti degli anni '60 e dintorni, di autori vari. Regia di Cristina Pezzoli. Costumi di Fendissime. Luci di Mario Loprevite. Con Maddalena Crippa e i musicisti Alessandro Nidi, Elio Baldi Cantù, Giuliano Nidi, Samuele Marlieri, Ivan Calestani. Prod. QP Produzioni, TORINO.

Dopo l'esperienza di *Canzonette vagabonde*, sempre facendosi dirigere dalla Pezzoli, Maddalena Crippa va avanti nella sua nuova carriera parallela di cantante-attrice. E non ha problemi, certo, aggressiva e profonda nel penetrare dentro qualsiasi storia (da recitare o da cantare), a reggere, da sola, il palco per circa due ore, insieme soltanto a un gruppo di musicisti capitani dal fedele Alessandro Nidi. E il tempo dello spettacolo vola, senza il minimo accenno di noia nel pubblico. L'idea è quella di presentare l'altra faccia, ben poco brillante e felice, degli anni del boom. Epoca grama, in realtà, dura, di immigrazione, di vita amara e precaria in fabbrica, nelle case a ringhiera o nelle strade di periferia, rivestita da una vivacità solo fittizia, vagamente sovraeccitata, rispecchiata dai successi musicali di quegli anni. Appare come un periodo grigio, immerso nelle nebbie di una Milano e di una Lombardia crude e chiuse, quelle di Testori e di

Mastronardi, ma anche delle grottesche storie di mala di Jannacci. Il viaggio in note di Maddalena spazia dalle canzoni di Tenco e di De André a quelle di Modugno, da Jannacci - appunto - a Paolo Conte e Guccini, senza però dimenticare un *medley* delle *hits* più "disimpegnate" del tempo, da *Tintarella di luna* a *24 mila baci* a *Stasera mi butto*. Ma ci sono anche brani letterari, da Zavattini (che inventò il sarcastico termine "sboom") a Pasolini (*La religione del mio tempo* e altro), da Testori, come si è accennato, a Mastronardi. Nel suo reinterpretare, rivivere in modo personale i brani musicali scelti la Crippa si allontana - in maniera totale - dai modelli, e arriva con la sua voce e la sua personalità al traguardo di una resa aspra, originale, a volte graffiante, "recitando" le canzoni come se fossero la parte di un vero e proprio personaggio teatrale. E, intanto, Nidi e i suoi strumentisti stupiscono e ci affascinano con i loro arrangiamenti. *Francesco Tei*

Sedie alla deriva

LE SEDIE, di Eugene Ionesco. Traduzione di Adriana Asti. Regia, scene e costumi di Tullio Pericoli. Musiche di Michele Tadini. Con Adriana Asti, Giorgio Ferrara, Umberto Gillio. Prod. QP Produzioni, TORINO.

Conosciamo tutti la vicenda. Un uomo e una donna vivono in un casa in mezzo all'acqua. Rimuginano l'ingiallito copione dei ricordi, hanno qualche lampo d'orgoglio, recuperano atteggiamenti infantili. In questo luogo ai confini del tempo e in attesa di lanciare il loro "messaggio" affidato a un facondo oratore, i due quasi centenari popolano la stanza dei loro fantasmi e scompaiono lasciando il posto all'oratore, che tuttavia riuscirà a esprimere solo un confuso balbettio davanti a una platea di sedie vuote. Tutto qui *Le sedie* di Ionesco che, a quasi cinquant'anni dalla sua "prima" parigina, può anche apparire un "classico datato". E allora, per dame una lettura non meramente archeologi-

ca, occorre qualche idea nuova, originale, capace di ridare esca alla tragica metafora raccontata dall'autore franco-rumeno. Sinceramente, un'idea che non ci è parsa emergere in questa versione (sua anche la traduzione) che ha voluto tentarne fuori tempo massimo un'attrice di pur sempre sorprendenti qualità ironiche quale Adriana Asti, che ha chiamato vicino a sé il bravo vignettista, ma non altrettanto esperto in veste di regista, Tullio Pericoli che, non abusando di inventiva e di grosse sorprese (tale forse quella di far sbucare le sedie dal suolo? qualcun altro in precedenza le aveva fatte scendere dall'alto), ha lasciato che tutto andasse alla deriva, con una meccanica, tranquilla monotonia, sprecando la maggioranza delle battute dentro quel chiaro ma tutto sommato anche funerario tempio da lui disegnato. Un Ionesco insomma a slabbararsi, e ciò nonostante gli sforzi e la maestria di un'attrice pur sempre godibile e intelligente come la Asti, al cui fianco era il marito Giorgio Ferrara.

Domenico Rigotti

Moderni trapianti di Cuore

KUORE, progetto e regia di Nino D'Introna. Scene di Elisabetta Ajani. Costumi di Elena Gaudio e Roberta Vaccheffa. Luci di Andrea Abbatangelo. Con Pasquale Buonarota, Alessandro Pisci, Agostino Nardello, Mario Brusa (voci fuori campo). Prod. Teatro dell'Angolo, TORINO.

Evocati dal Teatro dell'Angolo sulle note di *Fratelli d'Italia*, si parano in un comico confronto i ragazzi del libro di De Amicis, con mantellina, basco e sciarpa, e quelli del nostro tempo, con felpe, scarpe da tennis e auricolari. E il titolo *Cuore* si fregia di una kappa iniziale per modernizzarsi e dare tempra al troppo tenero muscolo. Nell'aula della mitica scuola "Baretti", le amicizie strette fra i banchi, i palpiti patriottici, i laceranti affetti familiari sono catapultati dal passato remoto all'attuale presente mentre nelle vicende celebrate si intrufolano i

In basso Maddalena Crippa in *Sboom*, regia della Pezzoli.



boys datati 2000. Questi sono l'opposto dei brodosetti ragazzini deamicisiani: sprovvisti di bandiere e di patriottici linguaggi, poco propensi alle vibrazioni emotive delle epoche passate, si aggirano un po' ottusamente nei recinti segnati dai modelli televisivi e rincorrono valori indistinti. Ma nel parallelo non affiorano né commenti didascalici né moniti, mentre si irride con benevolenza sia l'aspetto poetico e retorico del passato sia quello altrettanto convenzionale del presente globalizzato. L'impegno, molto acceso, degli attori Alessandro Pesci e Pasquale Buonarota, che si moltiplicano in cento ruoli, è innegabile e di qualità sono anche le scelte musicali e le luci. Ma è lo svolgimento dell'insieme che non appare del tutto riuscito: gli episodi qua e là si scollano in un disegno che si stenta a seguire e i riferimenti si colgono a fatica. Risate e applausi sono comunque arrivati calorosi. *Mirella Caveggia*

VISITA DELL'UOMO GRIGIO, di Dario Buzzolan. Regia di Mauro Avogadro. Scene di Carmelo Giammello. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Giancarlo Salvalorì. Con Alessandro Adriano, Alessia Bello, Gualtiero Burzi, Alessia Giangiuliani, Luca Levi, Sax Nicosia, Francesca Picozza, Giorgia Porchetti, Carmelo Rifici, Alessio Romano, Chiara Scorrano, Fabio Troiano, Giulia Troiano, Carlotta Viscovo. Prod. Teatro Stabile di TORINO.

Un eterogeneo gruppo di uomini e donne, tutti in qualche modo prigionieri di un'esistenza fatta di frustrazione o noia. Un cantiere, desolatamente vasto e abbandonato, come luogo stabilito per un improbabile appuntamento. La speranzosa attesa di un'occasione che possa finalmente cambiare la propria vita, oppure di un chiarimento che aiuti a placare i rimorsi del passato. Questi, in sintesi, gli ingredienti scelti dal giovane scrittore torinese Dario Buzzolan per il suo atto unico, composto su misura per i giovani diplomati alla Scuola del Teatro Stabile di Torino. Ingredienti

certo non originali e subito si affacciano alla memoria le creature di Pinter, custodi di inconfessabili segreti e comunque disadattati, come l'"uomo grigio", un boia che viene a offrire alla disorientata compagnia la possibilità di svolgere la sua stessa stimabile attività, pena divenire essi stessi vittime. La facile riconoscibilità dei modelli drammaturgici, tuttavia, non è necessariamente un limite, qualora la regia sia in grado di creare un ritmo e un colore che rafforzino e qualificano la messa in scena. Purtroppo, però, lo spettacolo ristagna, senza riuscire ad affrancarsi da una scenografia imponente e in fin dei conti dispersiva, e nessuna sensazione di minaccia né di inquietudine turba il pubblico. I giovani interpreti, poi, la cui generosità è da sottolineare, brancolano sul palcoscenico, privati dell'appoggio di un attore più esperto che li possa guidare stimolandone le sicure potenzialità. *Laura Bevione*

RAVE GIRL, ispirato all'omonimo romanzo di Alan Warner. Ideazione di Giuseppe Zambon. Drammaturgia di Riccardo Lombardo. Immagini di Daniele Galliano. Riprese e mixer video di Danilo Tallini. Con Riccardo Lombardo e (musicisti) Stefano Danusso, Lucia Latorre, Marco Palmieri, Simone Sanna, Giuseppe Zambon. Prod. Juvarra Multiteatro, TORINO.

Il palcoscenico trasformato in una claustrofobica gabbia, le cui pareti sono anche teli per proiezioni, specchi soggettivi che ingrandiscono e rimpiccioliscono, colorano o riconducono al proprio negativo una stessa immagine. Intrappolati in questa elaborata struttura scenografica cinque musicisti e un attore accompagnano lo sguardo di un uomo ormai morto, ucciso dalla *rave girl* del titolo. Capovolgendo il punto di vista del romanzo di Alan Warner, Riccardo Lombardo dà voce alla vittima e descrive i lenti e disperati movimenti con cui la *girl*, sua carnefice, ne disperde il corpo. Sui teli il viso deformato e moltiplicato dell'attore, ma anche fabbriche abbandonate, monumenti della

contemporaneità eletti quali sedi di allucinanti *rave party*. La musica continua, dura e potente, contrappunta la dizione secca e precisa di Lombardo, e crea con le immagini una realtà spettacolare coerente ed emozionale. Il progetto drammaturgico di Zambon, da tempo impegnato nella ricerca di un nuovo linguaggio che sappia coniugare teatro, musica e nuova tecnologia, dimostra in questo spettacolo la propria validità, rafforzata anche dalla non scontata capacità di fuggire quell'algido formalismo in cui spesso operazioni simili ricadono. *Laura Bevione*

Villaggio anarchico clown

DELIRO DI UN POVERO VECCHIO, di Paolo Villaggio, anche regista e protagonista. Musiche di Silvano Spadaccino e Valentina Cardinali. Luci di Giuseppe Romanelli. Con Silvano Spadaccino, Valentina Cardinali, Marco Zanutto, Lara Zanicotti. Prod. Fox & Gould, ROMA. Festival di Borgo Verezzi, SAVONA.

L'anticonformismo dell'irridente autobiografia traspare fin dal bizzarro abbigliamento del protagonista che, indossando un irrepressibile tight sopra una biancorossa maglietta da marinaio, dà avvio al torrente dei ricordi muovendo dai perduti profumi dei pitosfori illuminati nottetempo da miriadi di lucciole e dall'odore inconfondibile delle scogliere della sua Genova schiaffeggiate allora da acque incontaminate. Chiunque conosca gli sgangherati eroi di Paolo Villaggio, arrivando al paradosso di identificarlo di volta in volta nei popolarissimi Fantozzi, Fracchia, Kranz, ha difficoltà a dar credito alla confessione della paralizzante timidezza che accomunava Paolo-fanciullo all'altrettanto imbarazzato fratello gemello. Alternando maliziosamente suggestioni patetiche a spiazzanti risvolti paradossali, il *Delirio di un povero vecchio*, come il popolare comico ha voluto intitolare il suo "assolo", tocca da un lato le corde del sentimento e dall'altro si stravolge in esasperata autoironia, come quando racconta la sua sfortunata cotta di ginnasiale bruttone per una bella

quanto sdegnosa compagna di classe. L'accortezza dell'"io narrante" sta nel lasciar credere che tutto sia affidato all'improvvisazione come nella gloriosa commedia dell'arte mentre Villaggio si attiene sostanzialmente a un ben calibrato copione, pur concedendo qualcosa all'autentico *improntu*. Nelle sue divagazioni spiritose racconta la giovanile infatuazione per gli umoristi del *Marc'Aurelio* e del *Travaso delle idee* (Guareschi, Mosca, Campanile, Fellini), la breve e grottesca avventura bellica del padre ingegnere, la sua amicizia-collaborazione con Fabrizio De Andrè, svariando dagli autentici ricordi personali al puro piacere dell'affabulazione, mescolando il suo "io" ai personaggi strampalati che gli hanno dato la grande popolarità, consapevole che in teatro l'invenzio-

ne è quasi sempre più credibile della verità. *Gastone Geron*

Reverendi in fuga d'amore

I REVERENDI, di Slawomir Mrozek. Traduzione di Pietro Marchesani. Regia di Jerzy Sthur. Scene e costumi di Andrzej Witkowski. Con Jerzy Sthur, Gianna Piaz, Benedetta Buccellato, Luigi Saravo, Pia Lanciotti, Orietta Notari, Matteo Taranto, Claudia Coli, Enzo Paci. Prod. Teatro Stabile di GENOVA.

L'ultimo testo scritto dal drammaturgo polacco Slawomir Mrozek, *I reverendi* (in prima mondiale al Duse, storico palcoscenico del Teatro Stabile di Genova) ha una trama semplice. Due reverendi protestanti entrano in conflitto perché rice-

in
Tournée

vono come primo incarico e per un errore burocratico la conduzione della stessa parrocchia. La chiesa è frequentata da una comunità composta da personaggi alquanto curiosi che accolgono i due religiosi con una buona dose di diffidenza. Il reverendo Bloom viene

subito etichettato per l'origine ebraica che traspare dal suo nome, mentre il reverendo Burton viene guardata con sospetto per il semplice fatto di essere una donna. Jerzy Sthur, non dimenticando il teatro di Ionesco e di Pinter, ha scelto di realizzare tutto all'interno di una stanza, prediligendo un'ambientazione realistica e contrastando poi la situazione con un'interpretazione rarefatta e caricaturale dei personaggi che, dimenticando qualunque regola civile per seguire una sorta di delirio collettivo, arrivano prima a un processo sommario dei due giovani religiosi e poi a una sorta di persecuzione allucinatória e strampalata, tipiche di quelle sette religiose oggi così diffuse. Non manca comunque un grottesco lieto fine che vede i due giovani fuggire grazie al provvidenziale aiuto di una zia, interpretata mirabilmente da Gianna Piaz, e coronare il sogno di sposarsi, abbandonando la missione religiosa. Jerzy Sthur, che per anni è stato vicino a Kieslowski e che ha dato buone prove sia come interprete teatrale sia come regista cinematografico, qui però non convince fino in fondo, non riuscendo a sfruttare appieno le sfaccettature del testo che, pur nella sua logicità narrativa, meritava forse una maggiore inventiva scenica. *Cristina Argenti*



TRE VARIAZIONI DELLA VITA, di Yasmina Reza. Traduzione di Rita Cirio. Regia di Piero Maccarinelli. Scene di Paolo Tommasi. Costumi di Giorgio Armani. Con Mariangela Melato, Valentina Sperfi, Ugo Maria Morosi, Giancarlo Previati. Prod. Teatro Stabile di GENOVA.

trentina di paesi, rappresentati attualmente a New York, Londra, Vienna, Atene. L'allestimento, al Teatro della Corte, è alla grande: accanto alla Melato ci sono una Valentina Sperfi brava assai e nelle parti maschili, convincentissimi, Ugo Maria Morosi e Giancarlo Previati. L'allestimento, svelto e arguto, è di un Piero Maccarinelli ormai figura di prua della nuova regia e la scena, policroma e astratta come una bomboniera posata sotto un cielo stellato (perché si parla di astrofisica), è di un raffinato Paolo Tommasi, che ha affidato i costumi ad Armani. La *petite sorcière* (come la chiamano a Parigi: la piccola strega) porta un'aria nuova, di primavera, sulla polvere dei palcoscenici. E adesso

anche da noi tutti cercano di definire questo suo *nouveau théâtre*, citando a ragione o a sproposito - forse depistati dalla traduzione *boulevardière* di Rita Cirio - Feydeau e Strindberg, Ayckbourn e Albee. Mentre per me non c'è dubbio: Yasmina Reza mescola sì tutti questi ingredienti (e altri ancora, da Shaw a Cechov), ma soltanto per ricavarne i filtri magici di una drammaturgia di atmosfere, di sottintesi e sottotesti: quella della sua (inconfessata) maestra Nathalie Sarraute, di Marguerite Duras, del cinema di Alain Resnais. Di tre variazioni su uno stesso tema - una serata storta, con gli ospiti arrivati nel giorno sbagliato, un bambino viziato che non vuole dormire, un astrofisico in carriera (il Previati, pateticamente irresoluto) che cerca benevolenza e protezione dal collega più autorevole (il Morosi, dal trionfo libertinaggio con palme accademiche), e le loro mogli, mondane e capricciose - è fatta appunto la pièce. Che nei tre atti ripropone la stessa situazione con le possibili variabili di circostanze, punti di vista e umori. La cornice non è cambiata ma sono queste variabili - altro che cervellotiche elucubrazioni! - a introdurci sulla grande scena del sottaciuto, dei tropismi di cui è fatta la nostra esistenza quotidiana. L'alacre regia permette ai quattro attori di lanciarsi nel gioco degli umori e dei caratteri. I due astrofisici sono, nel concertato di Yasmina, come strumenti a fiato, e i violini sono le due mogli: una Melato dagli scarti improvvisi, autoritaria, ironica, femminilmente astuta; una Sperfi splendidamente comica, e patetica, con le sue frustrazioni coniugali. *Ugo Ronfani*

Te variazioni della vita ci ha consentito di conoscere anche in Italia una scrittrice, Yasmina Reza, di eterogenee origini (persiano-russo-ungaro-ebraiche), ch'è il nuovo idolo delle scene parigine e i cui testi sono tradotti in una

Terza età e sogni di fuga

CLASSE DI FERRO, di Aldo Nicolaj. Regia di Francesco Macedonio. Scene e costumi di Sergio D'Osmo. Musiche di Livio Cecchellin. Con Paolo Ferrari, Piero Mazzarella, Isa Barzizza. Prod. Teatro Stabile "La Contrada", TRIESTE.

Non a caso tenuta a battesimo a Budapest nel 1974, la commedia forse più popolare di un autore paradossalmente più conosciuto all'estero che in patria ha sollecitato l'interesse di un teatro di frontiera come la triestina La Contrada. Nel ridare credito a *Classe di ferro*, il regista Francesco Macedonio ha puntato intelligentemente a contemporaneamente l'elemento realistico incentrato sull'emarginazione dei vecchi nell'odierna società consumistica con la venticata fantastica alimentata da una velleitaria rivolta senza sbocco. Una panchina di giardinetto pubblico davanti a una cancellata costituisce la voluta scenografia povera in cui si materializza il piano della fuga impossibile che un burbero e ben portante sognatore riesce a far accettare al più pragmatico e acciaccato "coscritto". La malinconia di fondo che permea il casuale incontro del malaticcio ex-impiegatuccio Luigi Lapaglia con l'ancora aitante e spocchioso ex-tipografo Libero Bocca, entrambi umiliati dalla forzata convivenza con figli ingrati, è sapientemente confinata ai margini dalle scoppiettanti battute che dal dialogo sempre più sodale dei due si allarga a coinvolgere una ciarlieria ex-maestra di asilo di gratificante autosufficienza, la petulante ma angelicata zitella Ambra splendidamente ricamata da Isa Barzizza. *Classe di ferro* sembra confezionata apposta per le larghe spalle di due interpreti raramente complementari, Paolo Ferrari immedesimandosi appieno nelle ripulse, negli sdegni, nei vindici sogni di un vecchio compiaciuto della protratta integrità fisica, laddove Piero



Mazzarella ripiega con stupefacente naturalezza nell'accettazione sorniona degli inevitabili acciacchi dell'età, bastandogli un vago gesto di mano, un

gonfiare di labbra, un accenno di tosse per risvoltare in divertimento il discorso più serio. Alla vigilia di essere allogato per sempre in un ospizio di suore, l'ac-

regia dell'autore

Nelle *Ultime lune* brilla la stella di Gianrico

LE ULTIME LUNE, di Furio Bordon. Regia di Furio Bordon. Scene di Milli. Costumi di Stefano Nicolao. Luci di Iuraj Saleri. Con Gianrico Tedeschi, Marianella Laszlo, Walter Mramor. Prod. Artisti Associati - Compagnia di prosa Gianrico Tedeschi, GORIZIA.

quanto la caratterizzazione accortamente autonoma dell'ottuagenario che sceglie generosamente l'ospizio per lasciare la sua stanza al nipote adolescente ormai troppo cresciuto per poter ulteriormente dormire accanto alla sorellina. Ma nel momento di uscire per sempre dalla casa della sua vita, il professore non resiste a confidare al figlio la delusione per non essere stato, a suo tempo, più fermamente dissuaso dal masochistico sacrificio. Fin qui Tedeschi è giocoforza costretto sulla stessa lunghezza d'onda interpretativa di Mastroianni, conservando al vecchio vedovo il pudore dei sentimenti che traspare nel commovente dialogo con il fantasma dell'adorata moglie, impersonata con struggente immedesimazione da Marianella Laszlo, e con la presenza ben altrimenti viva dell'imbarazzatissimo figlio cui dà nitido risalto l'eccellente Walter Mramor. È nel secondo tempo che il disegno del protagonista tratteggiato da Gianrico Tedeschi si differenzia nettamente da quello di Mastroianni, anche per il ripristino delle non poche battute tagliate a suo tempo dalla regia di Giulio Bosetti. Mentre Mastroianni rimandava la struggente malinconia dell'ottuagenario il cui unico conforto era dato dall'auricolare che gli consentiva di ascoltare in continuazione il prediletto Bach e da uno stentata pianticella di basilico coltivata nel segreto di un dormitorio in disuso, Tedeschi ricorre all'arma vincente di un'autoironia che in certi momenti apparenta il suo "prigioniero volontario" a una sorta di fool shakespeariano, risentito e insieme patetico nell'ostentato cinismo sotto cui nasconde il fatale terrore dell'ora estrema. Al suo lungo monologo Tedeschi imprime l'agrodolce sapore del congedo e insieme la freschezza dell'insopprimibile attaccamento alla vita. *Gastone Geronzi*



comodante Luigi è folgorato dalla vampata libertaria dell'amico, condividendo l'illusione di una nuova vita lontana dai figli iriconoscenti fino a che, con le valigie già pronte e i biglietti ferroviari in tasca, il sognatore Libero, di nome e di vocazione, non gli crolla addosso, fulminato da un infarto. *Gastone Geron*

VINO DENTRO, di Fabio Marcotto. Drammaturgia di Antonio Caldonazzi e Massimo Cattaruzza. Regia, scene e costumi di Antonio Caldonazzi. Con Massimo Cattaruzza. Prod. Cooperativa Apogeo, TRENTO.

Protagonista del monologo teatrale *Vino dentro*, che Antonio Caldonazzi e Massimo Cattaruzza hanno ricavato dall'omonimo romanzo di Fabio Marcotto, è Mariano Cuttin, un grigio impiegato di banca che rimane improvvisamente folgorato da un bicchiere di Sauvignon al punto tale da subire una metamorfosi di kafkiana memoria che lo trasformerà nel più quotato degustatore di vino italiano. In parallelo al cambiamento del mestiere, si modifica con la forza di un'implosione il registro interiore del personaggio,

che via via sviluppa sconosciute sensibilità e scopre oscure percezioni dei propri sensi. Il viaggio nell'universo del vino - condito di erudizione enologica e di divertenti esercizi linguistici - diventa metafora dell'esplorazione di un nuovo mondo, gioco di un'esperienza incredibile e improvvisa che cambia la vita. Guidato dalla regia di Caldonazzi, misurato e attento nel cogliere i diversi livelli di lettura del testo e le sfumature del linguaggio, Cattaruzza si distingue soprattutto nella

resa della vena comica del testo, contaminandola con quel pizzico di malinconica follia propria del bravo degustatore che ha coniugato il vino alla propria vita. *Massimo Bertoldi*

Un Bertoldo alla Guareschi

BERTOLDO, di Francesco Freyrie. Regia di Marco Baliani. Scene, luci e costumi di Marcello Chiarenza. Suono di Roberto Carletti. Con Vito, Umberto Bortolani, Silvia Briozzo, Salvatore Arena, Gianfranco Tondini, Carlo Ferrari. Prod. Nuova Scena-Arena del Sole di Bologna in collaborazione con il Comune di San Giovanni in Persiceto e la Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, BOLOGNA.

Dimentichiamo il «Bertoldo, eroe inferico e carnevalesco, burattino e veggente, oracolo e matto villano, re della tautologia assurda e del *non-sense* sapiente» di Piero Camporesi e guardiamolo con la faccia di Vito, attore straordinario, suo conterraneo, e col quale condivide, nonostante i cinque secoli di storia che lo separano dall'originale, quella radice popolare fatta di arguzia e saggezza, stupore e intelligenza che caratterizzano il mestiere dell'uno e lo status letterario dell'altro.

Ma le similitudini, o le assonanze, non so con quanto reciproco vantaggio, si fermano qui, perché lo spettacolo, volutamente, niente sembra volere avere da spartire con quel piccolo mondo contadino cinquecentesco. Anzi, ne prende le dovute distanze, ma non potendo, o riuscendo, a rendere quella "maschera" nostro contemporaneo, ne colloca le imprese in un indistinto primo novecento padano. Francesco Freyrie, nello scrivere per la scena le vicende di Bertoldo e della sua stramba famiglia sembra pensare più a Guareschi che a Giulio Cesare Croce e inventa la storia di un Alboino, industriale meneghino, che giunge nella campagna persicetana per prendere possesso di poderi vinti al gioco. Ma deve, naturalmente, fare i conti con

Bertoldo, finto sciocco, suo figlio Bertoldino, scemo vero, e la Marcolfa, madre e moglie di cotanti senni. Intorno altre figurine come il prete Don Zavaroni, il dottor Malossi, e la moglie di Alboino, che non si vede mai ma i cui interventi fuori scena risultano poi essere l'idea più originale e teatrale dello spettacolo, occupano la scena con le loro divertite caratterizzazioni. Quello che infatti sembra mancare è proprio una storia vera, incredibile che sia, ma drammaturgicamente strutturata. Si rimane invece nel guado di un racconto esile con personaggi spesso sovraesposti, molto vicino a una malintesa idea di teatro popolare, che ha certamente una sua legittimità, ma rimane d'interesse assai limitato. Come pure il particolare tipo di comicità mostrata, che, temiamo, farà fatica a oltrepassare i confini regionali. Vito è comunque a suo perfetto agio e ha tutto il pubblico dalla sua parte, ma come in altre sue recenti performance non scioglie il dubbio se è questo il massimo che riesce a dare in scena, o c'è ancora margine per più nuove e sorprendenti audacie. *Giuseppe Liotta*

Berkoff, risate e cattiveria

KVETCH: Sesso segreti e bugie, di Steven Berkoff. Regia di Cristiano Falaschi. Con Andrea Lupo, Paola Baldini, Emanuele Maria Basso, Alessandra Frabetti, Giulio Federico Janni. Prod. Teatro Nuova Edizione-Elasticamente, BOLOGNA.

Ironico e feroce. Quante volte a proposito di un testo teatrale si è usato e abusato di questi aggettivi. Tocca ripeterli, e mai più appropriatamente, a proposito di *Kvetch: Sesso, segreti e bugie* di Steven Berkoff proposto dall'emergente gruppo bolognese Elasticamente. Procura effetti di straordinaria comicità la breve pièce dell'ormai notissimo autore di origine russa, ma al tempo stesso graffia in

In basso Vito in Bertoldo di Francesco Freyrie, regia di Baliani (foto: Iguana Press); nella pag. seguente una scena de *L'armonia universale* di Luigi Gozzi.



maniera da lasciare segni indelebili. Graffia sul volto di piccoli uomini simili a noi. Impastati di mediocrit . Pronti alla bugia continua. I sentimenti nascosto dietro la maschera dell'ipocrisia. Una coppia di mezza et , una suocera in surplus, un amico e collega del marito, un imprenditore da strapazzo. Desideri inconfessati e rabbia in corpo. E un mare di frustrazioni, naturalmente. Berkoff li sorprende (e li marchia a fuoco) in alcuni momenti del loro quotidiano. Una cena di famiglia con l'ospite. In ufficio. Al ristorante. In camera da letto. Conversazioni banali. Parole insipide. Frasi che non escono dai luoghi comuni. Una barzelletta che non procura divertimento. Cinque personaggi in apparenza sicuri e appagati ma dentro - quell'intimo che Berkoff lascia vedere in tutta la sua crudelt  - l'anima rovesciata da insoddisfazioni e paure. L'originalit  della commedia sta infatti in quel continuo far scattare gli "a parte" nei momenti limite delle situazioni create. Testi siffatti, per centrare il bersaglio hanno bisogno di tempi rapidissimi. Di un ritmo veloce. Glielo garantisce la messinscena del giovane Cristiano Falaschi che lavora su una traduzione che immerge i personaggi in un clima di casa nostra (si fanno comperare all'Esselunga, si acquistano mobili all'Ikea). Ma soprattutto gliel'assicura la recitazione sempre crepitante, al bordo della caricatura ma senza cadere in essa, dei cinque assai bravi attori. Sono gli affiatatissimi Paola Baldini, Alessandra Frabetti, Emanuele Maria Basso, Giulio Federico Janni e Andrea Lupo. Quest'ultimo con una carica aggressiva che lo distanzia di un piccolo palmo dai suoi compagni. *Domenico Rigotti*

Ipnotizzati da Mesmer

L'ARMONIA UNIVERSALE. *Vita e avventure di Franz Anton Mesmer* (1734-1815). Drammaturgia e regia di Luigi Gozzi. Scene e costumi di



Davide Amadei. Musiche di Domenico Caliri e Antonia Gozzi. Con Emanuele Maria Basso, Giulio Federico Janni, Mirella Mastronardi, Marinella Manicardi. Musicisti in scena: Nicola Baroni, Daniela Cattivelli, Antonia Gozzi. Prod. Teatro Nuova Edizione-Elasticamente, BOLOGNA.

Un bellissimo bianco e nero   il colore deciso di uno spettacolo che vuole simboleggiare nel chiaro e nello scuro la vicenda, non sempre limpida, di Franz Anton Mesmer (1734-1815), medico e ciarlatano, intellettuale e affarista, inventore dell'ipnosi, con una sfrenata passione per la musica e le donne. La rappresentazione ripercorre la sua vita: dalla Svizzera in cui   nato alla Vienna di Maria Teresa, a Parigi, per mostrare una personalit  soprattutto non conciliata con se stessa, divisa dalle sue stesse ambizioni e pulsioni. L'ambiguit  della sua figura e dei suoi "esperimenti" resta un tema ancora aperto, non a caso Luigi Gozzi, autore e regista del testo teatrale ne indaga soprattutto il pensiero e l'intelligenza, ne insegue i percorsi e le sug-

gestioni mentali, lo stringe nella morsa delle sue stesse contraddizioni. Due attori, Emanuele Maria Basso e Giulio Federico Janni interpretano Mesmer: uno pi  giovane, che sta dentro la vicenda narrata, l'altro pi  maturo che la vive e la commenta dall'esterno, come un fuori scena. Un doppio che qui equivale a un "io" temporalmente scisso, quasi ostile all'altro. Due attrici invece recitano vari personaggi: la pi  giovane, una convincente e brava Mirella Mastronardi, le vittime femminili predestinate (Franziska Oesterling, Maria Theresia von Paradies, Marie Berlancourt), l'altra, una straordinaria Marinella Manicardi,   abilissima nel rendere comunque divertenti i suoi diversi personaggi (la moglie di Mesmer, la signora Von Paradies, la principessa di Lamballe). Molto pertinenti le musiche originali eseguite in scena, come intermezzi di un teatro da camera. La regia coniuga con discrezione vari generi teatrali per raccontare una vita spericolata del pieno '700 attraverso dati scientifici e memorie labili. *Giuseppe Liotta*



lirica & prosa

LUCREZIA avvelenata 2 volte

Scena d'insieme di
Lucrezia Borgia di
Gaetano Donizetti, regia
di Marco Martinelli (foto:
Primo Gnani).

di Massimo Marino

LUCREZIA BORGIA, dramma tragico di Felice Romani. Musica di Gaetano Donizetti. Regia di Marco Martinelli. Maestro concertatore e direttore Daniele Callegari. Scene di Edoardo Sanchi. Costumi di Steve Almerighi. Luci di Vincent Longuemare. Maestro del coro Pietro Monti. Orchestra e coro del Teatro Comunale di Bologna. Con Mariella Devia/Ekaterina Morosova, Giuseppe Filianoti/Salvador Carbò, Giorgio Surian/Tigran Martirosian, Francesca Provisionato / Agata Bienkowska, Carlo Bosi, Marco Camastra, Roberto Accurso, Orfeo Zanetti, Lorenzo Muzzi, Iorio Zennaro, Carlo Di Cristoforo, Giuseppe Nicodemo, Martino Laterza. Prod. Teatro Comunale di BOLOGNA.

È eccessiva, la Lucrezia Borgia di Donizetti. Avvelenatrice, ma anche madre amorosa, donna passionale e vendicativa con nascosti, profondi sentimenti. L'eccesso della femminilità contenuta nell'involucro del potere. È un nome che gela il sangue ed eccita l'odio fra i giovani gentiluomini compagni di Gennaro. È una figura multipla, affascinante e ambigua la Lucrezia che Marco Martinelli disegna nella sua prima regia d'opera, un po' maga Alcina circondata da tanti piccoli teppisti sbruffoni Baldus (sono i personaggi degli ultimi spettacoli realizzati con il suo Teatro delle Albe). Verdi o rossi i suoi vestiti, lucenti di monili.

Proiezioni aprono il prologo precipitando dentro un dramma amniotico,

interiore, di sguardi che non riescono a forare le apparenze della realtà. Scorrono poi in una scenografia imponente e simbolica le atmosfere veneziane, la laguna, i festini, e poi l'oscurità delle strade di Ferrara, le spie, gli armigeri, la violenta gelosia del duca che crede Gennaro l'amante della sua sposa; l'avvelenamento finale dei giovani e la rivelazione allo stesso Gennaro, morente: tu sei un Borgia, io sono tua madre.

Un grande tubo, un tunnel oscuro che si accende della luce di tessere d'oro, come un arioso mosaico, che contiene come un sogno o come una cassa toracica o un ventre materno. Una goccia rossa cade, marcando il tempo. Così quest'opera, composta nel 1833, viene tradotta in un dramma psichico, dei senti-

menti occultati dal potere e rivelati dal desiderio, dentro un'incrinatura della realtà sempre incombente. Fra bellissime e laceranti luci la scena si spezza, si evolve, fino a rivelarsi la grande coppa di quel veleno che dall'inizio ha minato le vite di questi personaggi. Ogni festa, ogni azione è rallentata, resa essenziale fino al rischio di una staticità eccessiva, mossa grazie a certi efficaci squarci musicali che illuminano una partitura con molte parti di mestiere. Il centro drammatico che tutto accende è però Lucrezia, vera e propria icona misteriosa, cui Mariella Devia dona un'impeccabile smalto vocale. Da ricordare la bella presenza di Giorgio Surian nella parte del duca, la brava Francesca Provisionato e l'onesto impegno di Giuseppe Filianoti nel ruolo di Gennaro. ■

LUCREZIA BORGIA, di Victor Hugo. Regia di Daniel Benoin e François Béchaud. Scene di Jean-Pierre Laporte. Costumi di Ouria Khouhli. Luci di Daniel Benoin. Con Pierre-Yves Bernard, Pierre Blain, Gaëlle Boghossian, Jérôme Bru, Muriel Coadou, Héléne Darriot, Valérie Gabriel, Barbara Galtier, Frédéric Gasc, Boris Le Roy, Cécile Mathieu, Marko Nikolic. Prod. Comédie de Saint-Etienne-Centre Dramatique National.

Cosa succede se l'amore materno alberga nel petto di una donna dal nome ingombrante di Lucrezia Borgia? Ne viene fuori un drammone romantico, pieno di sentimenti estremi, di colpi di scena, di crimini ma anche di passione e pianto. La Lucrezia Borgia di uno dei drammi più noti di Victor Hugo, al quale si ispirò Donizetti per l'omonima opera, è la fosca avvelenatrice della storiografia più corriva. Ma fra le tresche che vanno a finire sempre nel delitto si scopre il suo amore puro per un figlio, frutto di uno scellerato incesto e abbandonato. Che ritrova, salva dalla furia del marito, Alfonso

D'Este, per poi perdere di nuovo proprio quando il giovane la riconosce come madre. È una compagnia francese, ospite all'Arena del Sole di Bologna, ad avere il coraggio di riprendere una tale insostenibile trama, cercando di trascinarla fuori sia dall'oleografia rinascimentale, sia da quella romantica. Un banchetto si risolve nella morte per veleno di quasi tutti i commensali, vestiti di moderni abiti scuri, davanti a un colonnato e a velluti. Gennaro, il figlio, protrarrà l'agonia per tutto lo spettacolo, che diventerà un lungo flash-back combattuto fra il desiderio di ritrovare la madre e l'orrore della rivelazione. Ma Lucrezia non è una: è interpretata da sei attrici, che danno corpo coralmente a tutte le sfumature di una femminilità intrisa di odio, delitto, amore, affetto materno, vendetta, disperazione, solitudine. Il ritmo impresso da Daniel Benoin e da François Béchaud è nervoso, franto, secco. I colpi a effetto non sono risparmiati, ma all'interno di uno spettacolo ghiacciato, che cerca di fare i conti in modo distaccato con una tale storiaccia. Alla fine il risultato è un ibrido che non riesce mai a riscaldarsi, continuando a rimanere vittima di molti dei bollenti stereotipi da romanzo d'appendice dell'originale. *Massimo Marino*

La Pozzi come vi piace

COME VI PIACE, di William Shakespeare. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Gigi Dall'Aglio. Scene e costumi di Bruno Buonincontri. Musiche di Jean Ray Gelis. Con Elisabetta Pozzi, Vittorio Franceschi, Ruggero Cara, Paolo Boccelli, Laura Cleri, Cristina Catellani, Paola de Crescenzo, Stefano Cenci, Nicola Alcozer, Michele de' Marchi, Francesco Migliaccio. Prod. Fondazione Teatro Due-Teatro Stabile di PARMA e REGGIO EMILIA.

Parma, sulla scena di Teatro Due un vasto arco evoca il Teatro Farnese, il luogo del potere esercitato con vio-

lenza e prepotenza. Ma basta ruotare la scena ed ecco la foresta di Arden, spazio teatrale del sogno e della fuga. È in questo spazio doppio che Gigi Dall'Aglio ha ambientato *Come vi piace*, con Elisabetta Pozzi bravissima nel ruolo di Rosalinda che s'inventa una sua parte maschile e gioca con le persone nello sconfinato e crudele piacere di manovrare gli altri, in quel mondo, accogliente e protettivo come un ventre materno, che è la foresta/teatro. Ricco di molta teatralità, questo allestimento possiede la capacità di tenere continuamente vivo, nelle tre ore di rappresentazione, l'ascolto del pubblico, merito di un gruppo di eccellenti interpreti, di un meccanismo narrativo perfetto, di un testo filosofico e scherzoso, denso e scoppiettante. Deliziosa nelle sue contraddizioni la figura di Paragone (Michele de' Marchi), clown bianco che si contrappone (e si completa) al malinconico, buio Jacques (Vittorio Franceschi), l'unico che deciderà di restare in quel mondo dell'artificio che si finge natura. Paolo Bocelli interpreta sia la figura del duca esiliato, una sorta di Robin Hood, sia del fratello, con una semimaschera argentea e microfono a rendere metallica la voce.

La seconda parte dello spettacolo, dominata da Rosalinda/Ganimede, presa dal suo amore ma anche regista dello spettacolo che sta interpretando, scorre più veloce, in una sorta di traboccante teatralità, dove tutti possono ricevere una parte e giungere quindi con una meta alla festa finale, le grandi nozze per quattro coppie che hanno scoperto l'amore. Neve e sole, cappottoni e costumi d'epoca, riflessioni filosofiche e ironie giullaresche, servi e pastori, con una clessidra che segna un non-tempo, canzoni d'ogni sorta, uccelli da cacciare e far volare invano, una pecora da cui trarre direttamente il filo da lavorare a maglia e baci d'ogni sorta: è teatro, come vi piace. *Valeria Ottolenghi*

Ménage à trois pinteriano

TRADIMENTI, di Harold Pinter. Regia di Valerio Binasco. Scene di Massimo Randone. Costumi di Sandra Cardini. Luci di Laura Benzi. Con Tommaso Ragno, Iaia Forte, Valerio Binasco. Prod. Teatro Stabile di FIRENZE.

Si potrebbe paragonare Harold Pinter ai classici greci, fatta eccezione che in questi ci si muove nel tempo del mito e con l'autore anglosassone il tempo è quello offuscato della memoria e lo spazio il quotidiano della vita. Nelle tragedie il peccato di tracotanza si è già consumato, ciò che rimane da scandagliare sono gli effetti, recuperando a ritroso le motivazioni del com-

piersi tragico. Anche in *Tradimenti* tutto è già accaduto, ciò che interessa sono gli effetti che il disvelamento del tradimento lasciano sui tre personaggi: Emma, Jerry e Robert. Emma svela a Jerry di avere saputo di essere stata tradita dal marito Robert e di avergli confessato la loro relazione, già conclusa da due anni. Jerry è anche il migliore amico di Robert, l'uno editore, l'altro agente letterario. Da questa rivelazione parte un meccanismo a flashback che ricostruisce i tasselli del *ménage à trois*, portando avanti un'impetosa operazione chirurgica sui moti dell'amore e della passione. Lo spettatore recupera in una serie di fotogrammi teatrali la storia



Poli & Palazzeschi

Aldino tra ironia e nostalgia

ALDINO, MI CALI UN FILINO?, di Paolo Poli da testi di Aldo Palazzeschi. Regia di Paolo Poli. Scene di Emanuele Luzzati. Costumi di Santuzza Cali. Musiche di Jacqueline Perrofin. Luci di Alessandro D'Antonio. Coreografie di Alfonso De Filippis e Claudia Lawrence. Con Paolo Poli, Armando Benetti, Paolo Calci, Fabrizio Casagrande, Alfonso De Filippis. Prod. Compagnia Paolo Poli, FIRENZE.

che classe, che stile, l'immarcescibile (e mai invecchiato) Paolo Poli quando - non solo come aspetto - sembra proprio un omino di Magritte diventato vero, elegante e intellettualmente aristocratico come e più di sempre. La leggerezza, la pungente e distaccata sottigliezza ironica di Poli si fanno toccare con mano anche in questo "fiorilegio di novelle e poesie di Aldo Palazzeschi con canzoni e balletti d'epoca" (la definizione è sua); almeno nei momenti in cui è lui, l'eterno ragazzo, l'intellettuale pungente e raffinato della scena a stare (solo) sul palco. Meno bene le cose vanno quando allo spettatore viene ammannito il consueto menù di quadretti e balletti satirici d'epoca (in genere incentrati su improbabili travestimenti di gruppo) con contorno di musiche e canzoni di prammatica. L'effetto è gustoso, comico, divertente, ma un po' meno sottile del solito. Gli uomini pelosi in costume da ballerina fanno ridere ma a tratti in chiave un po' goliardica, e affiora qua e là qualche segno di fretteolosità e di stanchezza creativa. E soprattutto lasciano un po' a desiderare - guarda caso - gli inserti in cui Poli non c'è. Le parti recitate da solista sono, invece, di tutt'altro tenore: è vero che non si raggiunge il livello dell'eccezionale, indimenticabile *Paradosso* (precedente incursione nel mondo di Palazzeschi compiuta da Paolo con la sorella Lucia negli anni Ottanta), forse uno degli spettacoli migliori dell'intera carriera del nostro, appartenente anche a una stagione artistica segnata da una maggiore freschezza. Davanti ai fondali creati da Luzzati - che copiano, di passaggio, Rousseau e Savinio, Picasso e Balla - Poli esplora di un autore a lui così vicino come spirito, quale è "Aldino", regioni creative anche meno conosciute e frequentate; nei brani in prosa, pur passando per *Il gobbo* e per il brivido trasgressivo, impudico, eccentrico de *Il ladro*. Un accento nostalgico verso una Firenze e un'epoca lontane - familiari e perdute - prevale a momenti sul taglio ironico e beffardo. Delle poesie, invece, più note, il nostro impareggiabile mattatore sembra così padrone da tentare di "eseguirle" in una chiave un po' diversa dal solito, o più penetrante oppure meno immediatamente d'effetto, meno "facile", quasi senza farne dispiegare tutto lo humour (è il caso del "cavallo di battaglia" *I fiori*, che ci è piaciuto forse meno delle brevi *Rio Bo* e *Il convento delle nazarene*). *Francesco Tei*



dei tre: la vita clandestina di Emma e Jerry, il sapere e non sapere di Robert, la crisi della coppia, lo scioglimento della relazione fra i due amanti. I tempi sono scanditi con precisione cronologica, gli spazi sono un appartamento, simulacro di una normalità impossibile, i tavoli del caffè e di un ristorante, luoghi degli incontri fra Jerry e Robert. La regia di Valerio Binasco accelera il ritmo dialogico fra i tre, non tralasciando i richiami verbali che legano anaforicamente le battute in un tutt'uno dialogico che potrebbe essere monologo. Iaia Forte è Emma, una sorta di Bovary alla ricerca di un amore che è forse più ideale che concreto. Tommaso Ragno (Jerry) e Valerio Binasco (Robert) sono complementari, tesi in un gioco al massacro in cui a dominare è il vuoto del cuore, è la matematica di un sentire che rima con fallimento. *Nicola Arrigoni*



Ingannare la morte e il tempo

CIÒ CHE RESTA, liberamente ispirato a *La montagna incantata* di Thomas Mann. Regia e drammaturgia di Roberto Bacci. Scene e costumi di Marzio Medina. Luci di Carlo Cerri. Con Silvia Pasello, Luisa Pasello, Davide Fossati, Renzo Lovisolo, Savino Paparella, Silvia Rubes. Prod. Fondazione Pontedera Teatro, PONTEDERA (PI).

Ciò che resta o della leggerezza della morte. Questo sembra essere il motivo dominante intorno a cui ruota la nuova produzione della Fondazione Pontedera Teatro affidata alla regia di Roberto Bacci. E chi meglio di Thomas Mann, nella *Montagna incantata*, avrebbe potuto descrivere quel rarefatto spazio di indagine psicologica e ambientale caratteristica della crisi della borghesia tedesca a cavallo fra Otto e Novecento, ma le contaminazioni sono state molteplici (Esenin, Daumal, Rilke e Pessoa). Questo è del resto il modo di lavorare consueto di Bacci con la sua compagnia: la parola d'ordine per gli attori è scarnificare il testo per riappropriarsene e ricondurlo alla propria esperienza individuale e collettiva. Bacci ha affidato il ruolo di Hans Castorp, giovane protagonista del romanzo di Mann, e quello del cugino in visita al sanatorio alle due attrici gemelle Silvia e Luisa Pasello. Questa scelta si è rivelata felice per la possibilità che ha offerto di lavorare sul doppio scenico innescato dalle metafore essere sano-essere malato (lo scivolare da una condizione all'altra come evento possibile e destabilizzante dell'esistere sollevato in scena dal fantasma del contagio), ed essere fuori-essere dentro (dentro l'ospedale sanatorio, dentro il dramma della morte come ospite in visita ma con la possibilità di diventare come gli ospiti malati). Questo continuo essere in bilico fra una condizione e l'altra è stigmatizzato nello spazio scenico dall'uso ossessivo di sei porte da cui i personaggi entrano ed escono e che rendono il clima dell'ospedale talvolta claustrofobico, ma in certi momenti vicino

ai manierismi del *vaudeville*. Ma la vita sembra prevalere e nella festa di carnevale organizzata dal direttore dell'ospedale, un medico cinico e sadico, perché «l'arte si fa esorcismo, la musica diventa strumento di cura». Noi - dice il clinico - qui inganniamo la morte e il tempo. *Renzia D'Inca*

Baliani a testa in giù

FRANCESCO A TESTA IN GIÙ, di Marco Baliani e Felice Cappa. Regia di Maria Maglietta. Musiche originali di Federico Bonetti Amendola. Con Marco Baliani, Roberto Anglisani e Patrizia Romeo. Prod. Casa degli Alfieri, Asti - Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA - Trickster Teatro, Bologna - Rai Due.

A testa in giù si presenta in scena a inizio spettacolo Roberto Anglisani, il secondo narratore della vicenda. Così non solo «il mondo è capovolto», ma si spiega pure l'insolita prospettiva scelta da autori e attori. Si comincia con il prologo di Marco Baliani che, non ancora indossati i panni del primo fraticello della storia, regala al pubblico il ricordo del «suo personale» Francesco. Lo stesso attore tornerà a parlare in prima persona a fine spettacolo, al momento della resa dei conti con le fila della narrazione, un ambito, quest'ultimo,

su cui Baliani lavora da tempo con approfondimenti e sperimentazioni (*Kolhaas, Tracce, Corpo di stato. Il delitto Moro: una generazione divisa*). La scena è spoglia, unici elementi sono una sedia e una pedana circolare fatta di assi di legno che ci rimanda alla pista di una vecchia balera. La modalità è quella della narrazione a due con l'intersezione della figura di Chiara: un'apparizione a cui dà corpo e voce l'attrice Patrizia Romeo. Si ripercorrono gli episodi salienti della vita del santo, cavalcandone l'umanità, i dubbi, le lacerazioni, ma anche la gioia, il sogno che lo ha ispirato e la fede. Diventa quasi un contemporaneo questo Francesco se non altro per l'anelito di vita e la sofferenza che sono propri di ogni uomo. Protagonisti indiscussi sono i due narratori, di volta in volta anche attori della vicenda e portatori dei guizzi giullareschi e teatrali del raccontare. Tuttavia una narrazione così estesa e ibrida perde a tratti in suggestione (il testo commissionato da Rai Due per una destinazione televisiva solo successivamente approda in teatro) e non sempre quel pathos arriva a travolgerci ancora oggi, forse complice, suo malgrado, anche un palcoscenico troppo ampio che disperde la magia, l'intima prossimità del cantastorie. *Marilena Roncarà*

Nella pag. precedente Tommaso Ragno e Valerio Binasco in *Tradimenti* di Harold Pinter, regia di Binasco; in basso Paolo Poli (foto: Firenze Niccoli); in questa pag. Silvia Pasello in *Ciò che resta*, regia di Bacci (foto: Alain Volut).



Notte bianca di Salveti

LA DODICESIMA NOTTE, di William Shakespeare. Traduzione, adattamento e regia di Lorenzo Salveti. Scene di Bruno Buonincontri. Costumi di Santuzza Cali. Con Mario Perotta, Leo Zappitelli, Bartolomeo Giusti, Angelo Petrone, Massimiliano Masciello, Massimo Di Giustino, Daniele Ruzzier, Daniela Ciarocchi, Francesca Persico, Francesco Aniello, Roberto Raciti, Francesca Musci, Michele Demaria, Federico Marras. Prod. Teatro Stabile d'Abruzzo, L'AQUILA.

Un susseguirsi incalzante di scambi di persona e di colpi di scena imprevedibili e, al centro del complicato intreccio, due giovani naufraghi, miracolosamente scampati alla furia delle onde, la cui somiglianza è tale da ingannare gli occhi e il cuore della più innamorata sensibilità di donna. È la shakespeariana *Dodicesima notte*, ambientata dal Bardo in un'Iliria dolce e ospitale, sideralmente lontana dalla Jugoslavia di oggi ancora echeggiante di guerre e genocidi, che ha l'aria

gentile di un immaginario giardino d'Arcadia. Dove l'ebbrezza della vita si esalta nel piacere del vino e del canto o si strugge in appassionati languori di amori segreti o mal riposti e perfino la beffa, tesa alla presuntuosa stupidità di un cortigiano per farlo rinsavire, ha il colore festoso della giovinezza. E dove soprattutto il dolore non può soggiornare a lungo e presto si compone nel rassicurante orizzonte di una generale felicità. Mentre innamoramenti repentini e provvidenziali agnizioni si intrecciano nella credibilità di una fiaba che, tra aneliti gioiosi e disperati abbandoni, va snodando il filo scintillante e barocco di un eterno gioco d'amore. E che come tale la regia di Lorenzo Salveti affronta, grazie anche all'entusiasmo partecipe di un gruppo di attori prevalentemente giovani. Realizzando un allestimento di ritmo agile e veloce, segnato in maniera determinante dalla secentesca sontuosità dei bellissimi costumi di Santuzza Cali. Mentre, sulla bianca semplicità di una

scena, perfino troppo scabra, tesa a favorire il contatto di pubblico e di interpreti, la narrazione va spiegando il serrato evolversi di equivoci e disvelamenti briosamente avvolti nel segno di una sorridente e gradevole eleganza. Antonella Mellini



Perugia

Una Medea noir che emoziona e fa discutere



Il regista messinese Ninni Bruschetta torna a lavorare sotto le insegne del Teatro Stabile dell'Umbria. E riprende il suo percorso da dove lo aveva lasciato alcuni mesi prima, cioè dallo *Jacopone*, con un laboratorio per giovani interpreti, a cui si affiancano nomi importanti del teatro italiano al femminile: Annamaria Guarnieri e Patrizia Zappa Mulas, con le quali agisce anche Agnese Nano. Questa *Medea* ha un gran pregio, che va oltre i contenuti della proposta in palcoscenico: è capace di dividere la platea, che si distribuisce tra consensi entusiasti e perplessità profonda. Un buon segno, perché significa che ancora una volta è accurato il lavoro di scavo impietoso e di ricostruzione secondo linee etiche ed estetiche rigorose ma personali, così tipiche di Ninni Bruschetta.

Diciamo subito, per evitare equivoci, che chi scrive fa parte della prima categoria, quella di chi ha trovato in questa lettura un succedersi di attimi di emozione pari a un terremoto - così rari e pertanto ancor più preziosi - che vanno oltre alcuni interrogativi della ragione. E se la risposta alla domanda fondamentale "perché si deve uscire da casa la sera ed andare a teatro?" è "per ascoltare l'emergere in se stessi di sensazioni nuove e forti", allora la prova può dirsi certamente riuscita. Ed è proprio in tale affermazione che si ritrova l'adesione alla proposta bruschettiana. Proposta che fa dell'ancestrale vicenda di Medea un punto di passaggio, sempre sospeso per tutta la durata dello spettacolo, tra la sicurezza delle vecchie regole e la necessità dell'apertura a nuove ma ignote prospettive per la società (e questo è uno dei tanti elementi di contemporaneità da non sottovalutare). La storia, conosciutissima perché appartiene fin nella carne alla nostra cultura, è vissuta in tensione continua, con le regole, espressamente dichiarate, del *noir*, che manifestano una violenza tanto sofferta quanto necessaria e anche soffocata, perché espressa attraverso azioni misurate, che mai sconfinano nel truce. È un teatro questo, che può essere definito del gesto controllato e dello sguardo immaginato, poiché è capace di esprimere, attraverso movimenti "quotidiani" e riferimenti simbolici, la drammaticità e l'insostenibilità dell'essere. E dunque di un vivere che cerca continuamente e con grande fatica gli appigli per scalare fino a una dimensione acquietante per lo spirito. La tragedia, allora, diventa leggibile nel suo sottotraccia e il testo diventa un immediato e comprensibile lampo per l'uomo del terzo millennio. Pierfrancesco Giannangeli

MEDEA, di Franz Grillparzer. Regia di Ninni Bruschetta. Scene di Mariella Bellantone. Costumi di Gabriela Eleonori. Musiche dei Dounia. Con Giovanni Moschella, Agnese Nano, Totò Onnis, Annamaria Guarnieri, Patrizia Zappa Mulas, Federigo Ceci, Ciro Masella, Daria Panettieri, Ilaria Falini, Paolo Cappuccio, Massimo Salari. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA.

Sbadigli erotici per Nancy

THE BLUE ROOM, di David Hare da *Girotondo* di Arthur Schnitzler. Traduzione e regia di Marco Sciaccaluga. Scene di Valeria Manari. Costumi di Maurizio Millenotti. Con Nancy Brilli e Alessio Di Clemente. Prod. Fox & Gould, ROMA.

Nancy Brilli si misura a teatro con la pièce "scandalo" portata al successo nel West End e a Broadway da Nicole Kidman. Hare ha tratto questo girotondo da Schnitzler, il Wiener sfruttato fino all'osso, anche da Kubrick. È un rondò dell'eros malinconico. Ma ben presto la noia prende il posto del blues in questa Camera Blu, Camera Triste. L'eroticismo latita. A una scenografia schematica, con *time code* d'amore a scandire gli incontri della multiforme protagonista con diversi uomini corrisponde una regia rigida, fredda, impassibile. In poltrona, sbadigli, colpi di sonno, insofferenza, indifferenza. No, Nancy non è affatto imbarazzata e, tanto meno, imbarazzante. Cioè, non suscita passioni che, probabilmente, non prova, né provoca disagi. Le sue battute si dissolvono tra prosa e golfo mistico come zucchero nel caffè. Non sembra, a occhio (e soprattutto a orecchio) e croce una perdita irreparabile. Qualcuno avanza l'ipotesi che Brilli possa Brillare solo su schermi e teleschermi, ma chi l'ha vista in scena con Margaret Mazzantini dissente. È questo show che non funziona. E non per particolari responsabilità del suo partner. Comunque, anche nel secondo tempo Nancy continua a muoversi come il Milan in campo: al massimo può raggiungere un pareggio che vale l'eliminazione dalla Champion's League. Non succede più niente di sostanziale fino al fischio finale. No, no, che avete capito? Brilli non è stata fischiata; ha ricevuto applausi di cortesia. Dunque, che cos'ha che non va? Il tono sommerso della recitazione, il volume emotivo messo in sordina, l'impostazione generale dell'operazione. La

sensazione che si sia tirato un sasso nello stagno (della programmazione di routine) nascondendo poi la mano. Risultato: una recitazione sempre... vestita, troppo abbottonata. Così, invece di guardar Brilli, si sono tenuti d'occhio gli orologi. *Fabrizio Caleffi*

Shaw: lettere da cestinare

CARO BUGIARDO, di Jérôme Kilty dal carteggio di George Bernard Shaw e Stella Patrick Campbell. Traduzione e regia di Marco Mattolini. Scene di Andrea Stanisci. Musiche di Lucio Gregoretti. Con Marina Malfatti e Flavio Bucci. Prod. Emmevu Teatro-Compagnia del Teatro Moderno, ROMA.

Era (ed è) *Caro BugiarDO* il racconto brioso, carico di ironia ma anche velato di amarezza con al centro due personaggi reali che forse si sono amati solo platonicamente, ma che, per lunghi anni, hanno portato avanti una vicenda sentimentale condita sì di scontri, capricci e ripicche, ma anche di impensabili tenerezze. Lui, George Bernard Shaw, il grande scrittore e polemista, che per decenni inondò i palcoscenici mondiali con le sue commedie sarcastiche. Lei, Stella Patrick Campbell, attrice ricca di talento e intelligenza, donna fragile, forse, ma anticonformista. Era (ed è) *Caro bugiarDO* un copione malizioso che Jérôme Kilty aveva con astuzia e arguzia tratto dal fitto epistolario che i due si erano scambiati per un periodo che dalla fine dell'Ottocento arriva addirittura al 1939, giusto alla vigilia di un pauroso conflitto mondiale. Due semplici leggi ed una simbolica cappelliera, erano bastati per dar vita a un felicissimo e inebriante *pas de deux* verbale quando, quarant'anni fa, e guidati per mano dello stesso Kilty, Rina Morelli e Paolo Stoppa avevano fatto conoscere al pubblico italiano la brillante pièce. Leggi e cappelliera non sono sembrati sufficienti a Marco Mattolini, il quale, non fidandosi del

fatto che il copione-carteggio da sé solo poteva bastare, ha preferito mettergli sopra un cappuccio di commedia boulevardiera. Sulla ribalta così vediamo un frenetico andare e venire dei due protagonisti dentro una scena maldestra in cui sulla destra appare una sorta di camerino da primadonna e sulla sinistra uno studio da scrittore. I due spazi, come se non bastasse, sono collegati poi da una sorta di passerella che costringe spesso Stella e il suo dirimpettaio Shaw ad attraversamenti anche pericolosi. Stella e Shaw oververosa, in questa ripresa poi non tanto necessaria, i disappaiati Marina Malfatti e Flavio Bucci. Lei ricca magari anche di umori giusti e gradevoli, ma spaesata nella gabbia creata intorno dal regista. Lui che, nei panni di uno Shaw poco credibile e spesso dai tratti farseschi, sembra aggredire frasi e battute quasi volesse divorarle. Un incidente di percorso. Teatro paccottiglia. Da dimenticare. *Domenico Rigotti*

La Koll spia con garbo

NINOTCHKA, di Melchior Lengyel. Adattamento teatrale di Marc-Gilbert Sauvajon. Versione italiana di Luigi Lunari. Regia di Filippo Crivelli. Scene e costumi di Alberto Verso. Con Claudia Koll, Giampiero Bianchi, Riccardo Peroni, Marco Marelli. Prod. Plexus T, ROMA.

I comunisti non mangiano più i bambini: sono diventati quasi tutti vegetariani. E il pubblico, di bocca buona, apprezza questa *Ninotchka* un po' sciapa. Lengyel, scrittore ungherese classe 1880, è un autore di classe: sue opere sono state trasformate in film di successo, come *Trouble in Paradise* con Pola Negri,

A sin. una scena de *La dodicesima notte* di Shakespeare, regia di Salvetti (foto: Studio Le Pent); in basso, Claudia Koll (foto: Elena Bono).



Angel con Marlene Dietrich, *Vogliamo vivere* con Carole Lombard e il giustamente celeberrimo *Ninotchka* con Greta Garbo, Billy Wilder co-sceneggiatore, diretto, come gli altri citati, dal Lubitsch dal mitico tocco.

Al posto di Lubitsch, Filippo Crivelli. Al posto di Wilder, Gigi Lunari. E, al posto della Garbo, la garbata Koll. Al suo fianco, un inappuntabile Bianchi. Ma l'effervescente vicenda di un Commissario del Popolo staliniano non abbastanza stalinista da resistere alle suggestioni delle mille luci di Parigi sa di prosecco più che di champagne. La missione di Nina è di recuperare un Raffaello espatriato insieme a una principessa russa che è anche sua rivale nell'amore per l'avvocato francese che ne tutela i diritti (non quelli del cuore). I comprimari si prodigano, la regia impagina accuratamente le battute in una scenografia prevedibilmente sontuosa, Claudia è tenera anche quando esprime rigidità sovietica e un po' rigida anche quando cede alla tenerezza. Il teatro leggero andrebbe preso un po' più sul serio. Qui la chance era una datazione più accurata di semplici allusivi brani musicali della Baker, qui si sarebbe potuto ironizzare su una tragedia secondo le modalità del Benigni di *La vita è bella*. Peroni e Marelli, diplomatici dell'Urss, avrebbero potuto esprimere la loro frivolezza come raffinato dissenso, che era poi il senso del *Wilder touch* unito al *Lubitsch touch* nel film con Greta. A questa *Ninotchka* vien voglia di cantare: «Pineta monta in gondola, che mi te porto al Lido...» magari per il festival del cinema, magari a vedere un ipotetico remake che un regista come Michalkov saprebbe dirigere benissimo. *Fabrizio Caleffi*

Barthes dialoga d'amore

FRAMMENTI DI UN DISCORSO AMOROSO, di Roland Barthes. Adattamento di Rita Cirio. Regia di Piero Maccarinelli. Con Massimo De Francovich, Lorenzo

Amato, David Sebasti, Davide Dall'Oso. Prod. Teatro Eliseo, ROMA - Festival del Novecento di PALERMO.

Fu dal suo primo apparire, negli anni Settanta, un amatissimo *livre de chevet*, questo *Frammenti di un discorso amoroso*, dedicato da Roland Barthes a un sentimento attorno a cui ruota in fondo tutta la vita umana, che egli va esplorando nei suoi risvolti drammatici e grotteschi variamente intrecciati di entusiasmi fiduciosi, solitudini ferite o scontri sotterranei. L'amore, dunque, come si fa, si disfa o s'incrina nella normalità del suo evolversi, ma soprattutto come espressione di un privato che, dopo l'ubriacatura ideologica di quegli anni, proprio questo libro restituiva alla sua primaria importanza e necessità. A esso torna, sul filo di una mai sopita ammirazione, Rita Cirio che, per la prima volta in Italia, ne propone un adattamento per la scena con lo sforzo congiunto del Teatro Eliseo e del Festival del Novecento di Palermo. Seguendo un'idea, che poi ha scoperto esser quella originale del maestro, che dell'opera riversa la sostanza per echi, per frammenti, sul filo di un lungo scambio di idee fra il Professore e tre suoi allievi dagli emblematici nomi di Pelleas, Werther e Maquis. La regia di Piero Maccarinelli ne avvolge lo snodarsi nell'atemporale oscurità di una scena circoscritta da quinte nere, come sospesa tra sogno e realtà. Mentre il filo di una salvifica ironia si insinua nella materia ardua di un lungo dibattere che, validamente sostenuto dall'interpretazione di Massimo De Francovich, Lorenzo Amato, David Sebasti e Davide Dall'Oso, necessariamente si affida al protagonismo della parola. E che, col supporto essenziale delle immagini proiettate sulla parte alta del fon-

dale, drammaticamente si avvia al tragico epilogo di una morte inattesa a concludere per le vie di Parigi il percorso umano dello stesso autore. *Antonella Melilli*

La famiglia è tribale

TRIBÙ, di Duccio Camerini (con la collaborazione di Chiara Noschese). Regia di Duccio Camerini. Scene di Tiziano Fario. Costumi di Silvia Duranti. Luci di Luca Barbati. Musiche di Gianluca Cucchiara. Con Simone Colombari, Paolo Giovannuci, Crescenza Guarneri, Duccio Camerini, Veronica Barelli, Davide Lepore, Paola Minaccioni. Prod. Associazione Culturale Beat 72 - La Casa del Racconti in collaborazione con Ulisse Benedetti, ROMA.

Camerini, autore, attore, capocomico e regista, presenta con la sua compagnia *Tribù*, un nuovo saggio di quello che lui chiama "Teatroinasculto". Il "Teatroinasculto" non è un "metodo" ma indica un linguaggio che raggiunge il pubblico con partecipe sincerità, cercando (con successo) di coinvolgerlo emotivamente puntando soprattutto sulla narrazione. Il racconto diventa un'evocazione con momenti di forte presa, grazie all'intensità degli attori e delle situazioni narrate. La "tribù", per Camerini, è la famiglia. E a questa dimensione "tribale", istintiva, primordiale rimandano, simbolicamente, i gesti e i frammenti di danza quasi primitiva e rituale che ciascuno dei personaggi esegue - contro a una luce abbagliante - prima di mettersi in posa per una "fotografia" destinata a un impossibile album. Impossibile,

A destra la compagnia di Tribù, di Duccio Camerini (foto: A. Marinangeli); nella pag. successiva Massimo Ranieri protagonista del *Grande campione*, di Guido Morra, regia di Patroni Griffi.



perché questa, che viene "raccontata" nell'arco di novant'anni, è una famiglia strana, disgraziata, dove ci si perde e ci si ritrova continuamente, tra vicende che possono apparire improbabili e romanzesche, fatte apposta per far soffrire. È una famiglia, insomma, questa descritta da *Tribù*, che va alla deriva, che si nega costantemente, eppure poi sempre si ricompone. Ma per andare incontro a nuovi travagli terribili. Gli attori interpretano senza cambiare mai aspetto né costume i personaggi ritratti in diverse età della vita: oltre a Camerini (bravo ed estroverso) sono Paolo Giovannucci (il migliore, nel ruolo del capostipite della tribù-famiglia), Simone Colombari, Paola Minaccioni, Crescenza Guarnieri, Cristina Cellini, Davide Lepore (il figlio che decide di non nascere, la presenza più dura e inquietante). *Francesco Tei*

Collezione di omicidi

IL COLLEZIONISTA, di Anthony Shaffer. Regia di Giancarlo Zanetti. Con Giancarlo Zanetti, Maurizio Marchetti, Marina Giulia Cavalli, Claudia Giommarini. Prod. Compagnia Giancarlo Zanetti, ROMA.

Il protagonista di questa commedia intrisa di mistero, ha un unico, ossessivo desiderio: sfidare tutte le leggi morali e diventare un professionista dell'omicidio. Così lo vediamo onorare con l'emulazione i grandi assassini del passato e giocherellare con la morte fra un bicchiere di whisky, un boccale di birra e un tramezzino impregnato di schizzi di sangue. Trafugge, strangola, squarta, seziona le sue belle vittime, a cominciare dalla moglie castrante e dalla docile amante platinata. *Il collezionista*, inventato da quel genio del meccanismo teatrale che è Anthony Shaffer, è una com-

media nera, ma non di un nero compatto: piuttosto del nero trasparente e frivolo del pizzo. Ha una sua crudeltà, ma è piena di sbocchi e di scatole cinesi che afferrano nel loro gioco senza stritolare nessuno. Al gioco del protagonista, un delirio accompagnato da una convulsa progressione, si plasma molto bene Giancarlo Zanetti, che ha un piglio proletario, gonfio di truce ironia. Anche la scenografia non indulge alla finezza degli arredi. Corrosa dal decadimento e gremita di quadri e manichini, che richiamano la coscienza malata del pittore-killer, sembra grondare umori e sangue. Le musiche taglienti e da brivido assecondano. Due belle presenze femminili allietano il palcoscenico: Marina Giulia Cavalli e Claudia Giommarini. Maurizio Marchetti è il poliziotto che cerca invano di assestare al maledetto una lezione concreta da fargli passare la voglia. *Mirella Caveggia*

musical & sport

RANIERI PESO MEDIO

teso al massimo



IL GRANDE CAMPIONE, di Guido Morra. Musiche di Maurizio Fabrizio. Regia di Giuseppe Patroni Griffi. Scene e costumi di Aldo Terlizzi. Coreografie di Mariano Brancaccio. Con Massimo Ranieri, Stefania Caracciolo, Sebastiano Vinci, Roberto Bani, Roberta Bagnolo, Giorgia Bassano, Francesca Borrelli, Heron Borelli, Silvia Colloca, Claudio Costantino, Erika Iacono, Arianna Lazzaro, Sergio Mancinelli, Luca Notari, Walter Palamenga, Stella Rotondaro, Gaetano Scalone, Simone Sibillano, Gianni Testa, Senhit Zadik Zadik. Prod. Pietro Mezzasoma, ROMA.

Cerdan, *Il grande campione* percorre un segmento, quando a New York assaggia, incomutabile, come sa di amaro lo sport tradito, e brucia alla fiamma di Edith Piaf, interpretata da Stefania Caracciolo, coraggiosa a misurarsi nel canto - di fronte lo spettro dell'imbattibile Edith - ma non sminuita; una prova, la sua, affrontata con serietà. Come, d'altra parte, quella di tutti quanti i giovani, e giovanissimi, in scena. Nel genere musical questa proposta si distingue sia per la qualità, alta, sotto tutti i profili, drammaturgico incluso, sia per l'originalità, essendo ripulita di facili coreografie, realizzate anzi come movimenti d'insieme stilizzati e senza una sbavatura. Il discorso parlato poi è praticamente soppresso per fare posto alla musica e al canto: la novità è uno spostamento verso l'opera lirica, versione moderna, centrata su Ranieri che tiene testa a un ruolo fisicamente e vocalmente di grandi pretese, mentre colora il suo Marcel di ingenua tenerezza. *Anna Ceravolo*

Onore ai macchinisti, alle prese con la splendida scenografia di Aldo Terlizzi, che davanti a due fondali in bianco e nero - una realizzazione da applauso - , hanno mosso piattaforme girevoli e pannelli di verticale entità e ring dimezzati con ammirevole precisione. Sulla scena la consumazione di un eroe romantico, Marcel Cerdan, campione del mondo dei pesi medi in un dopoguerra in cui il mondo del pugilato, guardato a vista da gangster in doppiopetto, foraggiava la mafia a colpi di scommesse truccate. Nei panni di Cerdan Massimo Ranieri che, dopo otto mesi di allenamento forzato sotto l'occhio esperto di Oliva, è stato pronto per salire sul ring. Della storia di



ARIA NOVA, di Pier Paolo Palladino. Regia di Bruno Maccallini. Scene e costumi di Sandro Scarmiglia. Luci di Saverio Mongiana. Musiche di Pino Cangelosi. Con Alessandra Costanzo e Maria Teresa Pintus.

IL PELLEGRINO, testo e regia di Pier Paolo Palladino. Con Massimo Wertmüller. Prod. Teatro Argot - Assessorato Politiche Culturali, ROMA.

I due atti unici sono uniti in uno stesso spettacolo giacché identica è l'ambientazione: Roma all'indomani del Congresso di Vienna. In *Aria Nova* l'azione si svolge a Palazzo Torlonia durante la festa celebrativa

della Restaurazione e, costruita come un thriller, è imperniata sul dialogo fra due sorelle di orientamento politico opposto. Ortensia è la donna di un musicista carbonaro e rivoluzionario (da qui il titolo), mentre Luciana (la bravissima Alessandra Costanzo) è amante di un poliziotto al servizio del potere e cerca di convincere la sorella della pericolosità dei suoi ideali utopistici. Per proteggere Ortensia e per logica opportunistica, Luciana decide di consegnare il cognato alle forze dell'ordine, ma queste, invece di limitarsi ad arrestarlo, lo giustiziano

immediatamente. Nonostante ciò Luciana non si ribella e così Ortensia, inebetita dal dolore, soccombe, incapace di reagire per debolezza e rassegnazione. Molte sono le cose da apprezzare nell'autore Pier Paolo Palladino: la ricchezza della lingua (un agile romanesco che rimanda a Belli e Pascarella, mondato da asperità e pesantezza), il narrare eventi storici di primaria importanza per la nostra repubblica in modo chiaro e divertente e, soprattutto, la capacità di rispecchiare in eventi passati aspetti presenti ancora nella nostra società. Di minor interesse drammaturgico invece *Il pellegrino*, storia di Ninetto, servitore di un potente Monsignore romano, da questi incaricato di scortare e vegliare sul nipote, giovane ribelle e pericoloso ricercato dalla polizia austriaca per le sue idee carbonare. Il ricco, che può concedersi impeti sovversivi perché protetto, salverà la pelle, mentre il povero soccomberà. Il testo tuttavia asseconda una bella prova attoriale e la storia viene raccontata con ricchezza espressiva da un eclettico Wertmüller che felicemente e istronicamente si moltiplica in più personaggi. *Simona Morgantini*

film di Garrone

TEATRO DI RICERCA amarcord su pellicola

ESTATE ROMANA, soggetto e sceneggiatura di Massimo Gaudioso e Matteo Garrone. Regia di Matteo Garrone. Con Rossella Or, Salvatore Sansone, Monica Nippo, Victor Cavallo, Simone Carella. Distribuito dall'Istituto Luce, Italia 2000.

Il ricordo che più riaffiora dalla memoria del teatro di è il suo microcosmo di Rose e di Lucie. Per uno strano vezzo dell'anagrafe, delle occasionali residenze, delle

"convergente capitoline", le dive in miniatura delle cantine romane allineavano (lo si dice con affetto) come una sfilza di nomi in staffetta: Lucia Poli, Rosa Di Lucia (prematamente scomparsa), Lucia Vasilicò, Jole Rosa, Rossella Or. Si divaga, d'accordo, senza tuttavia restare estranei al senso di sbigottimento, di affettuosa ironia, di deambulante desiderio di identità (perduta) e sopravvivenza (infelice) che anima il film di Garrone; probabilmente depositario delle critiche memorie di papà Nico.

Girato con esiguità di mezzi, fotografato (anzi "sgranato") in colori da vecchio super-otto, *Estate Romana* è a tutti gli effetti un amarcord cine-teatrale spietato e tenerissimo. Non un assemblaggio di filmati d'epoca (peraltro quasi irreperibili), bensì il tempo ritrovato, una ricognizione post diluvio dedicata al residuo universo di errabondi poeti, presunti scenografi, indefessi mitomani, puri spiriti: come l'ectoplasma wendersiano, dolcissimo, etilico di Victor Cavallo che, come in dormiveglia, dispensa consigli surreali alla sempre più attonita ex compagna di lavoro, nella rarefatta cornice di un luna park di periferia. Quanto a Rossella Or che, quasi in stato catatonico interpreta dolorosamente se stessa - smarrita in una Roma approssimativa, chiassosa, multietnica - non si può non ammirarne la innocente spudoratezza, la sua disponibilità nel mettere il cuore a nudo: vulnerabile, credulona, senza fissa dimora. *Angelo Pizzuto*

D'Angelo tragico scugnizzo

L'ULTIMO SCUGNIZZO, di Raffaele Viviani. Regia di Tato Russo. Scene di Uberto Bertacca. Costumi di Pina De Crescenzo. Coreografie di Laura Zaccaria. Elaborazione musicale di Antonio Sinagra. Con Nino D'Angelo, Enzo Salomone, Antonella Morea, Liliana Dell'Aquila, Diana Del Monaco, Peppe Russo, Giuseppe Gavazzi, Enzo Stasino, Caterina Scalaprice, Armando Carino, Angela De Matteo, Christian Moschettino, Pasquale Valentino, Pino L'Abbate, Emilio Salvatore, Debora Anastasio, Simona Mari, Anna Fany, Giovanni Allocca, Valentino Russo, Serina Stamegna, Vittorio Cataldi. Prod. Fondazione Teatro di NAPOLI.

Nel cinquantenario della morte,

anche il Teatro Bellini di Napoli ha voluto rendere omaggio a Raffaele Viviani, proponendo *L'ultimo scugnizzo*, commedia di grande successo del 1932, per la regia di Tato Russo. È la storia di Antonio Esposito, scugnizzo ormai cresciuto, che tenta di sottrarsi alla propria condizione di miseria soprattutto per assicurare un futuro al figlio che sta per nascere. Il tragico epilogo della vicenda - la morte del bambino, nato prematuramente - cancellerà i sogni e le attese di Antonio, facendolo ripiombare nella dolorosa vita di sempre, segnata da una circolarità impossibile da spezzare. Grazie a una felicissima intuizione registica, è Nino D'Angelo nel ruolo del protagonista a imporsi come autentica rivelazione, spiazzando forse quanti restano legati all'immagine stereotipata dell'ex caschetto biondo. D'Angelo colpisce non solo per un'intimità, convinta adesione alla figura dello scugnizzo, bensì per una sapienza attoriale a dir poco sorprendente - coltivata alla scuola di Trottolino e Lino Crispo - capace di coniugare immediatezza e naturalezza con una stilizzazione quasi da maschera. Marionetta stralunata dal viso scavato, dolente, Nino D'Angelo riesce a instaurare con la platea un rapporto di grande forza e complicità, ma senza sbavature, lasciando trasparire una misura e una sobrietà davvero inattese. In scena con lui si avverte un profumo antico, quello di un grande teatro popolare, dove energia e competenza raggiungono il risultato, oggi mira-

coloso, di una comunicazione immediata. Assieme a D'Angelo vanno ricordati Antonella Morea, Enzo Salomone ed Enzo Stasino che, con le loro belle prove d'atto-

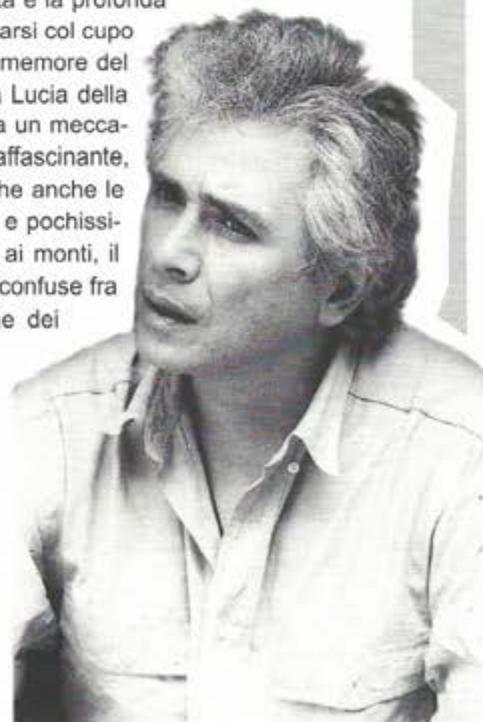
re, hanno contribuito, malgrado alcune cadute soprattutto nel secondo atto, a rendere l'occasione celebrativa un evento teatrale. *Simonetta Izzo*

musical & letteratura

Un posto al sole per Manzoni

Ci si domandava, con irrequieta apprensione, se mai il suolo italico, tanto prodigo nel regalarci poeti e prosatori eccelsi, avrebbe mai avuto cuore di negarsi all'ultima arrivata fra le muse canore, il musical letterario. Ed ecco, da Napoli, la proteicità di Tato Russo va ad approdare sul ramo del lago di Como più noto della letteratura italiana. Del capolavoro italiano del romanzo ottocentesco quella volpe di Russo coglie appieno la portata di grande feuilleton nazional-popolare, la carica emotiva della vicenda privata nella giganteggiante cornice storica. Senza rossori pudibondi verso l'opera manzoniana, Tato Russo rifila e prosciuga la vicenda, dell'impianto mantenendo la cornice storica e la centralità provvidenziale del cardinale Borromeo (protagonista di un paio di scene di bell'impatto scenico), l'incombere teleologico della peste, i personaggi principali. Ma proprio qui sforbiciando della grossa, anche perché - diciamocelo - un musical non è un romanzo, come già i precedenti inglesi, francesi e americani hanno ampiamente dimostrato. Non paia irriverente, dunque, che Renzo, Lucia, Agnese e le peripezie del matrimonio che "non s'ha da fare" rimandino alle vicende di *Incantesimo* con quasi stupefacente scansione ritmica e che il calvo e viscido Don Rodrigo modelli la sua voce baritonale sul cattivo di ogni telenovela brasiliana che si rispetti; Don Abbondio potrebbe ben essere interpretato da uno dei Cetra e Padre Cristoforo la versione televisiva di Padre Pio, Castellitto o Placido a scelta, epurato di tutti i capitoli inerenti al suo passato burrascoso, come per l'ambigua Monaca di Monza, cui Christine presta avvenenza e superba vocalità. Naturalmente la vivacità e la profonda e modulata voce di Tato Russo non potevano che confrontarsi col cupo e redento Innominato, tra un esordio di spalle all'organo, memore del *Fantasma dell'Opera* webberiano e i duetti con l'accorata Lucia della brava Barbara Cola. La scena di Uberto Bertacca si rivela un meccanismo un poco ovvio nella sua praticabilità, non troppo affascinante, anche se forse sacrificato da un angusto palcoscenico, che anche le scene d'insieme fa sembrare riunioni di canori condomini e pochissimo valorizza i momenti più intensi e drammatici (l'addio ai monti, il castello dell'Innominato). Purtroppo deludenti le musiche, confuse fra velleità internazionalistiche (di tutto, di più nel calderone dei rimandi), scarsa originalità dei motivi portanti (la canzone di Lucia) e sconfortanti sanremismi. Un occhio alla coeva e ben più consistente operazione di Cocciantè (*Notre Dame de Paris*) avrebbe di certo giovato a un'opera che, a ogni modo, fa ben sperare sulle nuove risorse della nostra scena musicale. *Ivan Groznoj Canu*

I PROMESSI SPOSI-IL MUSICAL, dal romanzo di Alessandro Manzoni. Versi, musiche e regia di Tato Russo. Scene di Uberto Bertacca. Costumi di Glusi Giustino. Coreografie di Aurelio Gaffi. Direzione d'orchestra di Mario Ciervo. Luci di Patrick Latronica. Con Barbara Cola, Michel Alfieri, Christine, Tato Russo, Thierry Gondet. Prod. Fondazione Teatro di Napoli - Teatro Nazionale del Mediterraneo, NAPOLI.



SHAKE THE SNAKE, testo e regia di Ludovica Rambelli. Con Vincenzo Del Prete, Cecilia Preite Martinez, Mauro Milanese, Massimiliano Mirabella, Giorgia Restieri. Prod. Nuovo Teatro Nuovo, NAPOLI.

Una morte violenta in circostanze talmente misteriose da far pensare all'omicidio di Stato architettato per eliminare un personaggio scomodo: questo accomuna Christopher Marlowe e Pier Paolo Pasolini e questo è il *pre-testo* di uno spettacolo che invita a riflettere sui tanti roghi appiccati in ogni tempo in nome della verità e del giudizio. Ambientata negli Stati Uniti degli anni Cinquanta, *Shake the snake* è una tragedia musicale che si tinge di giallo proprio a causa dell'oscuro omicidio dello scrittore elisabettiano, ribelle, laico, blasfemo e omosessuale. Intorno al delitto ruotano cinque personaggi i quali, con ritmi spasmodici, presentano di volta in volta un Marlowe che riscrive il *Faust*, un "Elvis" di nome Filippo, una "Queen" seminuda che balla ininterrottamente con movimenti frenetici, dei malviventi italo-americani che si esprimono in un inglese contaminato dai più svariati dialetti meridionali e tentano di coprire danzando le loro attività illecite. Uno strano e, a tratti, dispersivo *shakeraggio* di atmosfere cupe, giochi verbali, linguaggi ritmici e gestuali capace, tuttavia, di tener desta l'attenzione e di sortire effetti di spiazzante divertimento. *Stefania Maraucci*

Antonio Casagrande e Isa Danieli in *Filumena Marturano* di Eduardo De Filippo, regia della Pezzoli.

ROMEO END JULIET, da William Shakespeare. Regia di Alfonso

Benadduce. Costumi di Gabriella Izzo e Pasquale Valentino. Luci e fonica di Ludovica Rambelli. Musiche di Igor Stravinskij. Con Alfonso Benadduce e Francesca Cutolo. Prod. Compagnia del Mare, NAPOLI.

Una "e" al posto di una "a" e il gioco è fatto: la fine dell'amore e della vita unisce definitivamente Romeo e Giulietta nella morte. Due grandi pedane scure, inclinate e incrociate, rappresentano di volta in volta l'alcova nella quale i due giovani si scambiano gesti e parole d'amore, il "ring" nel quale rivelano l'estrema diversità dei loro caratteri, il territorio dei ben noti contrasti familiari, la strada nella quale si consuma il duello che vede cadere Mercuzio per mano di Tebaldo, la cripta dove la tragedia trova il suo epilogo. Uno spazio essenziale che prende forma grazie a un sapiente gioco di luci

bianche stagliate sulle quinte nere e soprattutto alla notevole prova dei due protagonisti. La musica di Stravinskij circonda, contrasta, asseconda le loro parole, svuotate di ogni significato preconstituito per diventare puro strumento attorico, così come gli sguardi, i gesti, le espressioni dei volti. Al Romeo che con toni suadenti bacia e accarezza l'adorata Giulietta si sostituisce quello che con fessetti strani la insulta e la maltratta. Fino a quando la Capuleti, riscattando completamente la propria sottomissione, spinge gli eventi verso un finale prestabilito, al quale non intende sfuggire, stanca di un amante privo di coraggio. *Stefania Maraucci*

L'AMERICA CONTRO JULIUS ROBERT OPPENHEIMER, drammaturgia di Fabio Cocifloglia, Salvatore D'Onofrio, Antonio

al Mercadante di Napoli

Il "fedele tradimento" di Filumena

FILUMENA MARTURANO, di Eduardo De Filippo. Regia di Cristina Pezzoli. Scene e costumi di Bruno Buonincontri. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Pasquale Scialò. Con Isa Danieli, Antonio Casagrande, Gigi De Luca, Virginia Da Brescia, Lucia Nigri, Antonello Cossia, Adriano Mottola, Antonio Spadaro, Mario Salomone, Antonella Romana, Patrizia Capacchione, Gino De Luca, Luigi Esposito. Prod. Compagnia Gli Ippocriti, Napoli.

A un "fedele tradimento" sembra ispirato l'allestimento di *Filumena Marturano* proposto da Cristina Pezzoli: fedele alla struttura drammaturgica del testo eduardiano, infedele rispetto a qualsiasi modello recitativo e a una rappresentazione eccessivamente realistica. La scena immaginata dalla regista, infatti, oltre a non avere precise connotazioni temporali, ambisce a offrire una visione simbolica delle parti centrali dell'opera, cosicché al salotto umbertino suggerito dall'autore nel primo atto, sostituisce una purpurea camera da letto; cambi di scena a vista creano androni di palazzi, strade e terrazze capaci di conferire al complesso della messinscena un'ariosità di memoria cechoviana. Felici intuizioni registiche alle quali

fanno da contrappunto momenti volutamente sospesi, un Domenico Soriano (Antonio Casagrande) che non si lascia andare alla forza redentrice dell'istinto paterno capace di portarlo al livello morale della sua antagonista, una Filumena (Isa Danieli) che, sebbene meritevolmente libera da ogni condizionamento dei modelli - sicuramente pesanti - rappresentati da Titina De Filippo e Regina Bianchi, mette in campo prevalentemente rabbia, aggressività, risentimento, lasciando in ombra i patimenti di una vita vissuta con sofferenza e dolore. La Filumena Marturano di Eduardo racchiude in sé un senso della maternità capace di aver ragione di qualsiasi infamia, di qualsiasi forma d'egoismo, di qualsiasi bruttura sociale, ma soprattutto è portatrice di un altissimo messaggio di umanità: la donna che, in virtù del proprio essere madre, trova la forza di sfuggire al destino di emarginazione cui vorrebbe condannarla la società, è un personaggio forte e senza età, ed è questa sua statura morale a renderlo attuale in ogni tempo. *Stefania Maraucci*



Marfella, Alfonso Postiglione. Regia e scene di Alfonso Postiglione. Costumi di Simona Sementina. Con Salvatore D'Onofrio, Antonio Marfella, Peppino Mazzotta, Alfonso Postiglione. Prod. Rossoliziano, NAPOLI.

Il contesto è di grande attualità: il rapporto fra scienza, potere e finanziamenti militari; il caso avvincente: gloria, disgrazia e riabilitazione di Oppenheimer; la documentazione approfondita: i documenti delle inchieste che stabilirono che le simpatie e le amicizie comuniste del fisico non erano compatibili con la garanzia di sicurezza che il titolare dei programmi di sviluppo della bomba all'idrogeno doveva assicurare. Oppenheimer non convince l'inquisitore maccartista a tenere separato il suo "comunismo buono", legato alla sfera affettiva, dalla sua genialità di scienziato. Lo spettacolo è impemato su questo incalzante conflitto dialettico e i riferimenti al nostro dibattito politico e - si fa per dire - ideologico non sono casuali. Il testo nasce con lo spettacolo (chi scrive recita e fra chi recita si trova il regista) e pertanto stupisce un po' il didascalismo della messinscena: una giornata in pretura, o poco più, con narratore, inquisitore maccartista, imputato, testimoni, davanti a un'enorme bandiera americana. La scelta di affidarsi al solo testo, peraltro recitato senza bassi e senza alti, non è del tutto persuasiva e lo spettacolo resta al di sotto delle sue potenzialità. Buono il gradimento del pubblico. *Giovanni Acerboni*

Onesto Ernesto di Wilde

L'IMPORTANZA DI CHIAMARSI ERNESTO, di Oscar Wilde. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Mario Missiroli. Scene di Lorenzo Ghiglia. Costumi di Elena Mannini. Musiche di Matteo D'Amico e Guido Ruggeri. Con Geppy Gleijeses, Debora Caprioglio, Lucia Poli, Margherita Fumero, Giancarlo Palermo, Andrea Cavatorta, Viviana Lombardo, Antonio Ferrante. Prod. Teatro Stabile di Calabria, CROTONE.

Lo spettacolo non vuole strafare, e fa bene a seguire il testo senza condimenti pretestuosi. L'unica licenza, per altro non fastidiosa, è la costruzione,

intorno ai salotti, di una struttura che richiama la Victoria Station. Per il resto, sotto un gradevole impianto luci, sta agli attori, in splendidi costumi, restituirci le battute di Wilde (ma resto convinto che "franco" sia la migliore traduzione di "earnest": altrimenti si perde la positività del personaggio e, con essa, l'ambiguità maggiore del testo). Straordinaria Lucia Poli. Gesto, sillabe, pause: tutto misurato e meditato. Ottimi Gleijeses (ma non ha l'età del ruolo) e la Caprioglio (ma un po' goffa nei movimenti), buoni gli altri. Cavatorta, però, soprattutto nel primo atto, spreca con una recitazione monotona e scolastica un repertorio di battute di grandissimo effetto, e lascia che gli applausi se li prenda Wilde. Peccato, forse sarebbe bastato correre di meno e meditare di più. Dietro l'apparente e ostentato cinismo dell'autore sta una critica sociale validissima ancora oggi e, ripensandoci, esplosiva all'epoca. Ma con l'aria che tira, meglio uno spettacolo non indimenticabile che un pasticciaccio brutto. Pubblico ben soddisfatto. Un solo cellulare. *Giovanni Acerboni*

Generoso Avaro di Savary

L'AVARO, di Molière. Traduzione di Luigi Lunari. Regia e scene di Jerome Savary. Costumi di Michel Dussarrat. Luci di Tommaso Balsamo. Musiche di Gerard Daguerre. Con Alessandro Haber, Simona Marchini, Maximilian Nisi, Marcello Romolo, Daniela Zanchini, Paolo Briguglia, Ada Totaro, Vito Facciolla, Roberto Salemi, Patrizia D'Antona, Carlos Pavlidis, Giorgio Li Bassi. Prod. Teatro Nuovo-Set artisti associati, Napoli, in collaborazione con Théâtre National de Chaillot e Palermo di Scena - Assessorato alla Cultura di PALERMO.

Nella casa di Arpagone, l'avaro, tra le mura antiche e malconce, si trovano, qua e là, carrelli del supermercato, bottiglie di whisky, cassette per la frutta e così via. Tutta roba appoggiata là, forse abbandonata, come in una sorta di squinternata discarica domestica. La

scena che Jerome Savary (naturalmente anche regista del lavoro) ha creato per *L'avaro* di Molière può ricordare un palazzo dell'epoca dell'autore, decaduto nel corso dei secoli ed arrivato ai nostri giorni in una condizione di precarietà, semiabbandono e squalore. Ma le tracce di contemporaneità che si affiancano ai residui (malmessi o polverosi) di una ambientazione classica seicentesca non sono certo il tratto più particolare dell'estrosa e originalissima rilettura di Savary che, partendo da un restituzione tutto sommato spoglia, aspra, asciutta, delle prime scene della pièce, travolge poi il pubblico con un crescendo di trovate sempre più inarrestabile e improbabile. Le invenzioni pittoresche e spiazzanti, comiche o semplicemente assurde dell'ex leader del Grand Magic Circus si accumulano sempre più fragorosamente l'una sull'altra, fino a dar vita a una sarabanda vorticoso e pressoché incontrollata. In questo fuoco d'artificio immaginoso e pazzesco, spesso trasgressivo, anche gustoso, si smarrisce, nei fatti, il predominio assoluto del personaggio di Arpagone, che in genere segna ogni *Avaro*; la commedia diventa, forse senza una precisa volontà da parte del regista, più corale, meno protagonista. E così non assume tutto il risalto che meriterebbe la prova, convincente, di Alessandro Haber, la cui versione della figura di Arpagone sembra studiata, messa a punto e definita in maniera precisa. Il suo è un Avaro ripiegato su se stesso, quasi malinconico, quasi preda di smarrimenti e paure. Più vittima che prevaricatore.

Nella compagnia, composta in gran parte di giovani o di giovanissimi selezionati da Savary, c'è una *guest star* - reclamizzata dalle locandine - ovvero Simona Marchini, per altro impegnata nella parte non di primo piano di Frosina la mezzana (che comunque l'attrice risolve in modo adeguato, con partecipe delicatezza). Maximilian Nisi mostra doti di personalità e di già consolidata esperienza nel ruolo di Valerio, ma piace anche il trio Elisa-Mariana-

Cleante (Ada Totaro, Daniela Zanchini e Paolo Briguglia). Discontinuo il mastro Giacomo di Marcello Romolo, mentre il Merluzzo nano di Costas Pavlidis serve a Savary per darci più dentro nella sua barocca fantasmagoria di strambe trovate. *Francesco Tei*

80 anni con Pirandello

LA CATTURA, di Andrea Camilleri (liberamente ispirata alla novella di Luigi Pirandello). Regia di Giuseppe Dipasquale. Scene di Antonio Fiorentino. Costumi di Elena Mannini. Musiche di Massimiliano Pace. Con Turi Ferro, Ida Carrara, Gian Paolo Poddighe, Pietro Montandon, Daniele Gonciaruk, Orazio Mannino, Sergio Vespertino, Rosario Minardi, Franz Cantalupo, Loredana Marino, Valerio Mascolino, Giovanni Anzalone, Marta

Limoli, Raniela Ragonese, Sara Emmolo, Sergio Seminara, Vittorio Di Paola, Giovanni Ciranna. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

Turi Ferro festeggia gli ottanta anni con uno spettacolo che lo Stabile di Catania ha confezionato giusto per lui, ponendo fine a dissapori ed equivoci sulla sua assenza dalle scene etnee. Trattasi de *La cattura*, una novella di Pirandello già visitata al cinema dai Fratelli Taviani con il film *Tu ridi*, e adesso riproposta in teatro, alla sua maniera, da Andrea Camilleri. La tragicommedia ruota intorno ad Antonio Guarnotta, un vecchio signore d'un paese che subisce un sequestro di persona da parte di tre balordi contadini. La pièce, ben strutturata nella regia di Antonio Dipasquale, sia pure con qualche lentezza, ha come

unica scena (quella funzionale e ben sagomata da Antonio Fiorentino) una sorta di caverna pietrosa entro cui si svolge il dialogo del malcapitato con i suoi sequestratori, mentre sul fondo con un semplice cambio di luci riaffiorano moglie e nipoti, prima trepidanti per la sorte del congiunto e poi tutti presi dalla spartizione di case e terreni. E se le atmosfere e i dialoghi all'interno di quel tugurio possono considerarsi di stampo pirandelliano, tutto ciò che accade al di fuori è materia camilleriana: una specie di *noir* che vede implicati quei parenti-serpenti in grado di procurarsi un falso morto, celebrare il funerale e seppellire la salma, mentre il sequestrato, che non uscirà mai più dal nascondiglio, se ne sta imbacuccato tra quelle fredde montagne a impartire lezioni di astrofisica a un bambinetto

Teatro Massimo di Palermo

Lulu nello specchio di Martone

La *Lulu* di Frank Wedekind, al centro dei due testi teatrali *Lo spirito della terra* e *Il vaso di Pandora*, ma anche quella musicata da Alban Berg pochi anni prima di morire nel 1935, all'inizio è solo un animale da circo. Presentata dal suo domatore in frac color cinabro come un serpente da circo vestita da Pierrot capace di diffondere sventure, d'adescare, sedurre, avvelenare e ossessionare chicchessia senza dare nell'occhio. Di sicuro *Lulu* contiene in sé i cromosomi danzanti della morte: un corpo e un'anima, la sua, in cui scorrono globuli rossi sotto forma di sesso, soldi, sangue, sperma. La si è raffigurata espressionisticamente come una munchiana "donna vampiro", letterariamente come una libertina, tipo Don Giovanni in gonnella o sofisticatamente come una *femme fatale*. Chi s'aspettava di trovare in questa opera una *Lulu* agghindata alla maniera di Louise Brooks, resa celebre nel film omonimo di Pabst del 1928, o sensuale come la *Valentina* disegnata da Guido Crepax, cui si devono i costumi anni Venti e Trenta di questa *Lulu* palermitana, è rimasto deluso, perché il famelico personaggio interpretato da una bravissima Anat Efraty non è apparsa mai discinta, tremenda solo in quel che diceva con la sua penetrante voce da soprano, seducente con i suoi uomini leccati con la frusta della sua lingua e della sua anima. Già, questi uomini, solo bravi a farsi raggirare, a sbavare per lei come fa il vecchio amante Schigolk che non è affatto il padre, come ritiene il dottor Schon (timbro portentoso e spiccata teatralità quello impersonato da Jurgen Linn) o come cercano di mordere con denti carciati quei tanti *parvenu* che qui sono un ricco principe, un liceale, un atleta e un direttore di teatro. Mario Martone ha inserito in questa *Lulu* la sua *Weltanschauung* artistica e dunque, rifacendosi alla riscrittura incompleta di Berg, quella in due atti, ha architettato come unica scena quella stessa nuda del bel Teatro Massimo, inserendo soltanto al centro del palcoscenico un grande specchio che, ruotando come una telecamera, riproduceva le immagini dei protagonisti e quella stessa del teatro, mentre per le parti mancanti supplivano dei filmati girati negli anfratti bui e labirintici dello stesso stabile. La direzione musicale di Stefan Rech è stata eccellente così l'esecuzione dell'Orchestra del Massimo. Bravi tutti i cantanti nei loro ruoli, anche con buone doti attoriali. *Gigi Giacobbe*

LULU, di Alban Berg. Regia di Mario Martone. Direttore Stefan Anton Reck. Scene di Sergio Tramonti. Costumi di Guido Crepax. Luci di Pasquale Mari. Con Anat Efraty, Doris Soffel, Monica Minarelli, Adalbert Waller, Claude Pla, Jurgen Linn, Ian Storey, Roderick Kennedy, Theo Adam, Ezio Di Cesare, Bodo Schwanbeck. Prod. Teatro Massimo, PALERMO.



d'uno di quei montanari. La morte alla fine lo coglierà proprio mentre sta giocando con lui agli aquiloni. Spiccano le figure grottesche di Ida Carrara, la moglie che cede al volere dei due famelici nipoti, Pietro Montandon e Daniele Gonciaruk, i due sequestratori, Sergio Vespertino (Manuzza) e Rosario Minardi (Fillicò) e su tutti un grande e tenerissimo Turi Ferro i cui gesti e il suo lento concedere sono ormai diventati più importanti delle parole. *Gigi Giacobbe*

ATRICE: omaggio ad Anna Magnani, di Nellina Laganà, Regia di Gianni Scuto. Scene di Roberta Teresi. Costumi Anna Pelligra. Musiche di Leonardo Marino. Con Nellina Laganà, Giuseppe Carbone, Beppe Vizzini. Prod. Teatro Gamma, CATANIA.

In teatro accade che un attore o un'attrice trovino una grande libido ad impersonare un dato personaggio, al punto da sentirsi quel personaggio. Sicuramente Nellina Laganà, attrice di Catania con alle spalle un intenso curriculum teatrale e cinematografico, deve molto amare Anna Magnani, visto che da ben diciassette anni le rende omaggio con un suo spettacolo intitolato *Attrice: omaggio ad Anna Magnani*. E fa una certa meraviglia vedere ancora oggi la Laganà somigliarle per aspetto fisico e per timbro vocale. In particolare quando canticchia con voce rauca *Reginella* o altri motivi partenopei o quando, con quella sua sottana di raso nero che mette in mostra un seno generoso, si chiede cosa vuol dire "attrice" e cosa invece "donna" che desidera solo amore da chi le è accanto. Lo spettacolo diretto con sicuro piglio e con asciutta grinta da Gianni Scuto nel cabarettistico spazio del Teatro De Curtis di Catania funziona alla meraviglia. E il merito è soprattutto di Nellina Laganà che, nell'impersonare il ruolo de *La lupa* di Verga, fantastica nel suo camerino interpretando i personaggi che furono di Nannarella. *Gigi Giacobbe*

IL PONTE DI PIETRE E LA PELLE D'IMMAGINI, di Daniel Danis. Traduzione di Giola Costa. Regia di Lia Chiappara. Scene e

costumi a cura del Teatro Libero. Luci di Gianfranco Mancuso. Musiche di Filippo Paternò. Con Mimmo Bravo e Mari Siragusa. Prod. Teatro Libero, PALERMO.

L'argomento della pièce del drammaturgo quebecchese Daniel Danis sembra, alle prime, preso da quelle micro-storie belliche e post-belliche che hanno visto coinvolte intere popolazioni che dovevano fare i conti con i problemi più urgenti e necessari. Sulla scena nuda (solo uno schermo sul fondo su cui vengono proiettate immagini oniriche e poetiche) i corpi clowneschi di Mung (Mari Siragusa) e Momo (Mimmo Bravo). Nel loro paese scoppia la guerra e per loro inizia un lungo peregrinare. Nasce una grande solidarietà e poi una profonda amicizia. Non si lasceranno mai più e le loro vite proseguiranno parallele. Momo ha sempre con sé una valigia con dentro un piccolo ponte di pietra. Vorrebbe costruirne uno più grande con quelle fattezze: un ponte per collegare strade e genti, vivere in armonia con altri simili senza più paure e guerre. Mung nel suo zainetto tiene una pelle con disegni infantili di figure umane, una sorta di copertina di Linus utile talvolta a coprire il corpo dormiente di Momo. Sono bravi i due giovani interpreti, la Siragusa col suo cappelluccio in testa e gli occhi profondi e Bravo con i suoi larghi pantaloni e il viso trasognato, intenti a volte a cantare brani del testo su musiche di Filippo Paternò che ricordano *L'histoire du soldat* di Stravinskij, il tutto ben coordinato e diretto da Lia Chiappara innamorata a prima vista della pièce. *Gigi Giacobbe*

Medea diva hollywoodiana

MEDEA, VARIAZIONI SUL MITO, progetto, drammaturgia, regia e scene di Gianfranco Angel. Musiche dal vivo di Paolo Fresu. Con Valeria Pilia, Paolo Fresu, Roberta Locci. Prod. Actores Alidos, CAGLIARI.

Chi sono, cosa significa Actores Alidos? Etimologicamente la definizione nasce dall'antico linguaggio lugudorese, nella

accezione di "alidare", di attori che si rinnovano, che come nomadi vanno in cerca dell'inusitato, di una favella che meglio coniughi emozione ed espressione (sia essa verbale o corporea). Dal punto di vista storico è il gruppo di ricerca più autorevole della Sardegna, la cui notorietà va ben oltre i confini dell'isola - sino alle assidue partecipazioni ai Festival di Almagro, Grenoble, Losanna, Copenaghen. È imminente, tra l'altro, una collaborazione con l'Odin Teatret nell'ambito dei Laboratori Toursky di Marsiglia. Difficile, forse impossibile, sintetizzare in poche righe gli elementi caratterizzanti, gli stilemi preferenziali degli Actores Alidos, di cui Gianfranco Angei e Valeria Pilia rappresentano i cardini della continuità e del rigore iconografico. I quali (e non potrebbe essere diversamente per una compagnia di estrazione autoctona) sembrano assolvere al precipuo scopo di metabolizzare gli arcani, rupestri "graffiti" della memoria insulare entro i modelli di una cultura "occidentalizzata" ancora in bilico fra classicità e modernismo, fra dubbio metodico e seduzioni tecnologiche. Non a caso la Medea, che Valeria Pilia incarna con impeto viscerale e ferale raziocinio, indossa abiti da diva hollywoodiana, con capigliatura alla Jean Harlow, monologante nel baricentro di un rettangolo scenografico che, pur nella sua astrazione di spazio e di tempo, rimanda ai deliri di onnipotenza di Gloria Swanson in *Viale del tramonto*. Oltre, naturalmente, a una Medea, "straniera della Colchide", che dispiega quasi con voracità (e con una splendida totalità vocale che va dalla sonorità soave a quella cavernosa) il suo mistero inviolato. *Angelo Pizzuto*

Apag. 104 Claude Pia e Anat Efraty in *Lulu* di Berg, regia di Martone (foto: Studio Camera); in basso Mimmo Bravo e Mari Siragusa in *Il ponte di pietra e la pelle d'immagini* di Daniel Danis, regia della Chiappara.



con la Tosse

VARSAVIA? No Genova



Un programma articolato folto di spettacoli e studi, mostre e conferenze, si è svolto a Genova a cura del Teatro della Tosse. In questione la variegata sostanza della cultura polacca sulla quale si sono incontrati studiosi e teatranti, critici e artisti, spostandosi dal palcoscenico al foyer e al museo limitrofo. Di Gombrowicz è andata in scena *Operetta*, in una versione per burattini di Bruno Ceraseto e Amedeo Romeo. Spettacolo in cui la presenza di Albertina-la-carina, incarnata da Lisa Galantini, ha ottenuto con la promessa nudità "eternamente giovane", infine elargita, il rovesciamento delle aspirazioni convenzionali. In grazioso contrappunto le figure di stoffa e cartapesta dei personaggi altolocati e vacui, che l'autore rendeva più maliziosamente emblematici, ridotti qui a *guignol* sempliciotto; mentre è sparita la partitura parodistica per operetta orchestrata

nell'originale. Di Slawomir Mrozek si è assistito a un'inedita *Serenata* (regia di Massimiliano Civica) in cui una Volpe astuta (Enrico Campanati) ma anche patetica ha rivolto richiami accorati a tre Galline (Consuelo Barilari, Carla Peirolo e Lisa Galantini) piuttosto inclini a lasciarsi sedurre.

Alla fine, ci ha lasciato le penne il Gallo (Pietro Fabbri). Di Tadeusz Rózewicz, *Cartoteca* (regia di Sabina Villa), un esemplare dell'avanguardia degli anni Sessanta. La capacità auto-critica del testo, la sua aggressività

verso le prevaricazioni del potere, sono apparse certo meno efficaci che non allora. Così gli interpreti rappresentano una situazione di caos organizzato, in cui il Protagonista (Aldo Ottobri) asserragliato nel proprio bagno, affronta il rifluire dei ricordi, impersonati da fantasmi ora

dolenti ora fastidiosi, ma necessari alla presa di coscienza del proprio fallimento. Un rendiconto generazionale impaginato con onirica fantasia. Il fitto calendario delle manifestazioni ha offerto ancora la mostra *Bruno Schulz il profeta sommerso*, ordinata al Museo di S. Agostino a cura del Museum Literary di Varsavia. Per l'occasione, relazioni di Pietro Marchesani e Vittorio Sgarbi, e una visita estemporanea guidata dal critico-polemista. In mostra settantun disegni dell'artista di Drohobycz (Galizia). Dai tratti sobri di matita, la storia di un rapporto Uomo-Donna in cui il maschio sancisce la propria eterna subordinazione.



FAB FOUR Fab Four

Imitici baronetti in carne e ossa? Non proprio, ma un'ottima riproduzione. *Fab four... more than twist & shout!* musical rigorosamente in lingua inglese svela l'incontro miracoloso tra i Beatles e Brian Epstein, l'uomo che segnò la loro fortuna, il produttore che li rivelò al mondo intero. Lo spettacolo è di Palchetto stage e assicura ai tantissimi nostalgici dei fantastici quattro di Liverpool, di non far rimpiangere gli originali.



nazione. Espressionismo o forza demistificatoria del grottesco e del ridicolo? In concomitanza - a cura di Emanuele Conte -, un "Omaggio a Tadeusz Kantor", coi manichini di gesso di Danièle Sulewicz e le parole e le voci della compagnia al completo: un'occasione di perdersi e ritrovarsi in un suggestivo labirinto visivo e auditivo. Accanto, la rassegna di cinema di animazione polacco, "Un mondo a parte" (a cura di Attilio Valenti). I documenti rari hanno stimolato un gusto di sottile trasgressione riflettendo analogie con la scena. La "Polonia tra le labbra dei suoi poeti e le ciglia di un obiettivo" è stata fotografata ed esposta da Eliana Maffei. Numerosi incontri-conferenze hanno accompagnato e puntualizzato le manifestazioni.
Gianni Poli

Ivrea: 34 anni dopo

Nel 1967 il Teatro Giacosa di Ivrea ospitò un convegno divenuto ormai storico, poiché a esso partecipò un gruppo di artisti - fra i quali Leo De Bernardinis - che nel decennio successivo avrebbe tentato di rinnovare l'asfittica scena italiana. Il 27 gennaio 2001 un'analoga esigenza di riconoscere e concretare quelle spinte all'innovazione che pure percorrono il teatro in Italia ha dato vita all'incontro "Esperienze innovative di gestione del teatro", organizzato dalla città di Ivrea, dal Teatro Giacosa e dalla fondazione Fitzcarraldo. Presenti gli esponenti di esperienze straniere (fra cui l'Archa Teatre di Praga e Intercult di Stoccolma) e misconosciute realtà italiane: il Kismet di Bari, il Teatro dei Sassi di Matera, la Residenza teatrale di Fiuggi e il Piccolo Teatro Peremprumer di Grugliasco (Torino). E poi la voce, ora troppo propagandisticamente

impostata, ora sinceramente e seriamente coinvolta, politici e burocrati del teatro (fra gli altri, l'assessore alla cultura della Regione Piemonte Giampiero Leo e il direttore generale Eti Giovanna Marinelli). Agli artisti del '67 si è preferito sostituire la figura nuova e ancora da definire del *Dramaturg* all'italiana: organizzatore, gestore e, in primo luogo, "architetto culturale", ideatore di "cattedrali di idee", vale a dire costruttore di progetti teatrali, coinvolgenti e realmente "nuovi". Ma un *Dramaturg* - il richiamo a Lessing è esplicitamente dichiarato - necessita di una sede e di un nucleo stabile di lavoro: le fantomatiche "residenze teatrali", previste dall'ultimo disegno di legge in materia e ora riconosciute quali mezzi privilegiati per edificare un teatro che sia parte integrante di una comunità. Laura Bevione

Il "Gabrielli" prende il volo

Lo scorso dicembre al Teatro Argentina un folto pubblico di scolari, professori e genitori ha assistito alla proiezione del video *Il volo delle Melarance*, che documenta e corona l'attività 1999-2000 del Laboratorio teatrale integrato "Piero Gabrielli", culminata con la presentazione, a giugno, del fortunato spettacolo *L'amore delle tre melarance*, a novembre volato poi al festival di teatro per ragazzi di Perth, Australia. Avviato nel '95 presso il Teatro di Roma, il Laboratorio raccoglie la felice esperienza di Piero Gabrielli, che nell'82 ottenne dallo Stabile romano il sostegno per realizzare un laboratorio teatrale per ragazzi, disabili e non. In un ampio progetto che coinvolge anche Comune e Provveditorato, il "Piero Gabrielli" è ormai divenuto un modello educativo e terapeutico di alto livello, in grado di coinvolgere ogni anno

POKER di poesia

Mette sempre in moto fantasie che partono da lontano e portano lontano il mosaico teatrale di Silvia Lorusso: dopo *Greenway* e *Incatenata*, due esercizi di indubbia originalità, è sbocciato *Dialoghi interiori*, una costruzione teatrale piccola, ma di grande respiro, dove questa giovane regista, attiva nel giornalismo di cultura e nella critica teatrale, fra suggestioni visive e musicali ha evocato quattro poetesse: Saffo, Virginia Woolf, Emily Dickinson, Marina Cvetaeva. Sembra scontato il tema, ma lo svolgimento e la cornice rappresentano una novità. La municipalità di Massa, la città toscana dove vive e lavora la regista, ha aperto per lei il Salone degli Svizzeri nel suo splendido Palazzo Ducale, ha accolto sulle pareti affrescate le proiezioni che creavano effetti di trasparenze, ha ospitato i curiosi pannelli ideati dalla scenografa Elisabetta Garinei, ha fatto risuonare fra le antiche mura il lungo filo sonoro che innescava le evocazioni nel tempo e ha ascoltato con il pubblico attento le voci delle due giovanissime attrici, Cinzia Strana e Alessandra Roselli, intente nel dialogo poetico ricamato dall'autrice, mentre una danzatrice, Teresa Firmani, di rara mediterranea bellezza, si inseriva con un'intensa espressione corporea. Il risultato è stato un discorso efficace che può intrecciarsi ancora. Per sostenere questa giovane regista, infervorata intorno all'esperienza multimediale che richiede la moltiplicazione degli sforzi, le donne della città toscana si sono associate in un gruppo di promozione e di collaborazione che si chiama Sogni sul cuscino. Per la loro beniamina hanno già ottenuto tutta la fiducia delle istituzioni locali; ora sono pronte per un bel lancio. Non potrebbe questa iniziativa essere un esempio trainante per incoraggiare nuovi talenti sconosciuti e fare affiorare qualità che è giusto portare alla luce? Mirella Caveggia

decine di scuole. Un esempio riuscito di come il teatro possa essere uno strumento di integrazione.
Andrea Rustichelli

Scommettere sui giovani

Il Teatro Stabile di Torino ha deciso di puntare sui giovani: non soltanto due produzioni, *Visita dell'uomo grigio* e *L'impresario delle Smime*, hanno come interpreti gli attori della sua Compagnia dei Giovani, ma l'istituzione ha anche riservato spazio nel suo cartellone a tre spettacoli realizzati da formazioni composte da allievi ed ex-allievi della sua scuola. Si tratta di *Sex. In due si è pochi, in tre si è troppi*, per il quale l'Associazione 114 ha trovato ispirazione nel film *Threesome* di Andrew Fleming; dell'adattamento *Onegin, o l'arte di non saper vivere*, realizzato da

Daniele Salvo per *Fahrenheit 451*; e di *Cinque capitoli per una condanna*, da Hugo, proposto da A.S. River Side. L. B.

Il Gabbiano toma a volare

Nella casa circondariale di Arezzo è andato in scena *I lunghi silenzi di Woyzeck* di Büchner interpretato dai detenuti-attori. L'iniziativa è ancora più importante se si considera il fatto che la Regione Toscana ha stabilito che la casa circondariale di Arezzo è diventata l'unico centro del progetto Porto Franco legato all'interculturalità interno ad un carcere. R. D.

Ballerini con i fili marionette sulle punte

Si è chiusa a metà marzo la mostra "Automi, marionette e bal-

lerine nel Teatro d'avanguardia" che il Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, ha allestito presso l'Archivio del '900 di Rovereto in collaborazione con il Centro internazionale della danza e il festival Oriente Occidente e con il sostegno dell'assessorato alla cultura del comune di Rovereto. Per il Centro si tratta, per la verità, dell'ultima di una serie di iniziative: una mostra dedicata a Giannina Censi, la creazione di una videoteca e di una biblioteca specializzata, una collana di "Quaderni della danza". L'esposizione, su progetto di Elisa Vaccarino e con la collaborazione di esperti tra cui Gabriella Belli, Brunella Eruli, Francesca Pedroni, ha ripercorso le ricerche e le sperimentazioni di Depero, Taeuber, Arp, Exter, Schlemmer, Morach, Schmidt, Nikolais, Cunningham. A.C.

Aria di Celebrity

Con il successo del loro spettacolo *Sotto al Vulcano*, Monika Nagy e Fabrizio Caleffi hanno inaugurato Spazio Celebrity, show area di Libropoli a Milano. La programmazione continua in aprile con

Funeral parties, irresistibile pièce sugli eccessi dell'arte contemporanea ambientata a New York durante la veglia funebre di un celebre pittore e performer morto suicida. Autori Nagy e Caleffi, che sono anche interpreti insieme a Simona Brenna e a Lilly Cutugno. In maggio la compagnia stabile Celebrity metterà in scena *Adorabile Julia* di Maugham. Chiuderà la stagione *91, real play* sulla Milano Multietnica. Lo spazio è aperto anche alle ospitalità, svincolate da un rigido cartellone. Il progetto prevede inoltre iniziative di didattica: stage e master per attori (secondo il Metodo dell'Espressione Emozionale), seminari di scrittura creativa e promozione di premi, tra i quali il Celebrity Festival di Poesia Metropolitana che avrà luogo in giugno. Informazioni, proposte, adesioni a Spazio Celebrity: 02.89401711.

Quattrocento anni di diritti negati

Un evento spettacolare di grande impatto quello realizzato nella suggestiva piazza Mercato di Napoli per ricordare Giordano Bruno, filosofo domenicano condannato al rogo il 17 febbraio del 1600 dal tribunale dell'Inquisizione. *Il fuoco del sole*, opera ideata e diretta da Giancarlo Zagni con le belle scenografie di Andrea Crisanti e l'interpretazione di Massimo Ghini, ha concluso in marzo una serie di interessanti iniziative promosse dalla Regione Campania, dalla Provincia e dal Comune di Napoli, dal Teatro Nuovo, dalla Rai e da Amnesty International.



TEATRO E SCIENZA

al Crt e al Verdi e alla realtà

Un abbinamento poco ortodosso ma che suscita interesse sempre crescente quello del teatro e della scienza, corteggiato, ma ancora senza esito, anche dal Piccolo Teatro di Ronconi. Invece "nel loro piccolo" il Crt e il Verdi di Milano hanno assemblato una rassegna, "Scena-Scienza" prima edizione, (il che è d'auspicio per quelle a venire) di impronta giovane e ricca di otto titoli. Ben tre a cura di Rossotiziano: *Variazioni Majorana*, sulla misteriosa scomparsa del fisico, *Gli apprendisti stregoni*, continuazione del precedente che si propende fino alle conseguenze distruttive della fisica nucleare e *L'America contro Julius Robert Oppenheimer*, sulle orme di Kipphardt; una serata "elettrostatica" in compagnia dei personaggi de *L'idealista magico* con gli attori del Teatrino Clandestino, *L'agenda di Seattle*, basta il titolo per intenderne il tema, una coproduzione con danzatori e immagini filmate de *L'impasto*, Crt, Oriente-Occidente, Teatro Comunale di Ferrara; *Credito al cuore*, l'abiura di Galileo rivissuta da Infanziaferoce Compagnia teatrale - Fondazione Pontedera Teatro, l'avventura di Shkelton, a piedi nell'Antartico, raccontata da Aia Taumastica e Crt in *Il silenzio del corpo* e poi *Quesalid* o dei limiti della medicina, firmato Teatroincontro. A.C.

Fra queste la mostra fotografica "Non sopportiamo la tortura", un percorso che ha toccato tappe brucianti della nostra recente memoria, la rassegna cinematografica "Lo schermo dei diritti", che ha proposto note pellicole collegabili al tema dei diritti umani e della loro tutela, con una particolare attenzione alla pratica della tortura e all'applicazione della pena di morte, il convegno "Dei delitti e delle pene", che ha indagato i complessi rapporti tra intellettuali e potere. *Stefania Maraucci*

Il Leoncavallo Teatro di Guerra

Il teatro fuori dai teatri è sempre un evento speciale, se non altro per la riattivata funzione di connessione e coesione sociale che esercita; e proprio nel senso di un rinnovato scambio culturale, lontano dai noti schemi di ghettizzazione (spesso autoimposta), si muove la programmazione teatrale del milanese Centro Sociale Leoncavallo: *Teatro di Guerra*

Eventi Teatrali al Leoncavallo. L'organizzazione e la cura artistica degli eventi è di Teatro Aperto e il calendario che prosegue fino a giugno è fitto di appuntamenti importanti. Conclusasi in marzo la retro-prospettiva con incursioni teatrali nel cinema di Mario Martone, alla presenza del regista, proiezioni e tavole rotonde sono in programma con Lorenza Zamboni, Mariangela Gualtieri, Pippo Delbono. In scena spettacoli di Colonia Penale, Scena Verticale, Nevio Gambula, Gherzi-Corona e naturalmente Teatro Aperto. Per informazioni: 02.6705185. *Marilena Roncarà*

Documenti sul Mediterraneo

Il Teatro di Documenti di Roma, diretto da Luciano Damiani, si è fatto promotore di un'interessante iniziativa, a cura dell'associazione Allegorein, rivolta all'arte del Mediterraneo. Dalla Bosnia ai Paesi Baschi, dall'Albania alla Francia, sono andati in scena arti-

sti e opere che coglievano di quelle aree geografiche insieme l'identità culturale e l'universalità artistica. In programma, gli ultimi appuntamenti da non perdere sono previsti per il 28 aprile, con un concerto di musiche etniche da Israele e la Palestina, mentre il 19 maggio sarà la volta della Catalogna con A. Garcia Demestres, infine il 1 giugno Paola Pitagora, rivolta a Malta, con *Io e il profeta*.

Passato e presente all'Ariberto

Quella per i classici è una passione a cui il Teatro delle Molliche non sa proprio rinunciare. Al Teatro Ariberto di Milano hanno portato in scena sia *Tartuffo* (nella foto in basso) di Molière che *Cavalleria rusticana* di Verga. Possiamo spingerci ad affermare che la compagnia in questione è nata da una costola dell'Ariberto: i due responsabili, Francesco Martinelli e Mariangela Graziani, sono infatti stati allevati artisticamente da Roberto Brivio, che dell'Ariberto è direttore e che, al piacere per i testi immortali del passato affianca spiccata sensibilità anche nei confronti della drammaturgia contemporanea. Ultimamente ha deciso di ospitare la commedia di Guido Gersasio, *Questa carrozza non parte*, finalista del premio "Enrico Maria Salerno", e *Scimmie di Arepo Faggioni*, storia di un disoccupato ingegnoso che tenta la via della magia cialtrona. A.C.

In breve DALL'ITALIA

SCOPRIRE GEBIRTIG - Mordechaj Gebirtig, mobiliere ebreo e autore di canzoni popolarissime ai tempi suoi, visse a

Cracovia tra '800 e '900. Dopo la sua morte fu dimenticato. Ma ora *Tre figliole*, uno spettacolo ideato da Rudi Assuntino permette di farne la conoscenza. Dopo Torino e la messa in onda su Raisat, il lavoro è stato presentato in Polonia e a gennaio all'Istituto polacco di Roma. La voce narrante è di Ludmila Ryba, attrice kantoriana, la musica è interpretata dal Trio Shir-Am.

DI TOTÒ, NIENTE - Fresco di inaugurazione il Museo dell'attore napoletano ha trovato casa tra il Mercadante e il Maschio Angioino. Un'impresa che deve la sua realizzazione a Pupella Maggio, che ebbe l'idea, e a Antonio Bassolino, a cui l'attrice la esternò, e ancora a Bruno Garofalo, che ha curato l'allestimento, al critico Giulio Baffi, a Riccardo Marone e Rachele Furfaro dell'amministrazione comunale. Cimeli e ricordi dei De Filippo, dei Maggio, di Tina Pica e Nino Taranto, ma nulla di Totò che, a quanto dice la figlia Liliana, non le ha lasciato nulla che possa esser donato al museo.

APPUNTAMENTO AL BUIO - 40 minuti soli e al buio. Lo spettacolo per spettatore solo del Teatro delle apparizioni dal titolo *Apparizioni II: la favola* che ha avuto luogo nel teatro-crypta San Francesco Saverio di Roma, ha retto a fatica le liste d'attesa. Grande interesse infatti ha destato questo viaggio nel profondo delle percezioni creato da giovani del Dams di Roma.

PROVE APERTE - L'associazione Cantharide di Zola Predosa (Bologna) ha cambiato formula. La rassegna di teatro giovane organizzata per il terzo anno che si è conclusa a marzo ha previsto la partecipazione del pubblico alle prove. Titolo "Progetto Contronatura 2001" desunto da

una citazione di Bertrand Blier.

TUTTARTAUD - Artaud, Artaud e ancora Artaud. Ora a Firenze è nato anche un centro culturale a lui intitolato e dedicato. Le attività: un archivio, conferenze e seminari, traduzione e pubblicazione di opere, il tutto rigorosamente legato al mito Artaud. Non solo: la creazione di un sito per la diffusione dei materiali, un festival internazionale di Teatro della crudeltà, un premio di drammaturgia, laboratori per la realizzazione di opere ispirate ad Artaud. Tel. 055.6236195.

IN SCENA LA SHOAH - Nella giornata della memoria il comune di Opera (Milano), in collaborazione con la compagnia Eduardo, ha organizzato una tavola rotonda dal titolo "Teatro della memoria. La Shoah, sapere storico ed emozioni in scena" a cui sono intervenuti Maida Bruno, Donatella Levi, Valeria Ottolenghi, Tullio Masone. In serata la prima dello spettacolo *Il canto di Maria* della compagnia Eduardo.

UNIVERSO KANTOR - Ideata da Achille Perilli, si è svolta a Salerno, in febbraio, un'articolata manifestazione dedicata a Tadeusz Kantor (1915-1990). Tra gli appuntamenti due pièces beckettiane dei gemelli Janicki (già attori della compagnia Cricot 2), un convegno internazionale e la proiezione di filmati preziosi. Ma l'evento cardine della rassegna è stata la ricca mostra fotografica di Romano Martinis, una testimonianza per immagini di otto celebri spettacoli, dal 1969 fino all'anno della morte di Kantor. Materiale di eccezionale valore: chance insperata di entrare nel vivo di un universo scenico tanto suggestivo. A.R.

UOMINI LIBRO - Carta buona

per accendere il fuoco... *Fahrenheit 451*, pellicola che ha fatto storia è diventato spettacolo. Con la traduzione, riduzione e regia di Lisa Ferrari, sei attori e la partecipazione "vocale" di Albino Bignamini. È andato in scena in febbraio al Teatro San Sisto di Bergamo.

NON È LA RAI - No, ma la Basilica del Crocefisso di Amalfi a dare i natali all'Ambratrice. La Angiolini, ex fenomeno televisivo, ha recitato il ruolo della protagonista ne *La duchessa di Amalfi* di John Webster con la regia di Nuccio Siano. Il debutto pare sia stato soddisfacente.

TRILOGIA POETICA - Virgilio, Leopardi, D'Annunzio e Caterina da Siena hanno ispirato Elsa Agalbatto che ha "mandato in prosa" i versi poetici dei suoi favoriti creando tre differenti spettacoli andati in scena al Teatro de' Servi di Roma.

50% ARGENTINA - Vicenza Danza, rassegna internazionale ha preso il via a marzo con un cartellone che per buona metà reca titoli o nomi dall'Argentina. *Buenos Aires Tango* e gli struggenti ritmi porteños, Maximiliano Guerra, argentino di nascita ma professionalmente nato a Los Angeles, e ancora Julio Bocca & il balletto argentino; dalla Francia una *Giselle* nella versione del Ballet du Nord e un altro classico, *La bella addormentata* con il Balletto del Sud, la danza contemporanea con le compagnie Naturalis Labor, Segnale.it, Ersilia.

DI CAPRIO NON C'ENTRA - Ogni venerdì alle ore 20.00, fino al 20 maggio, va in scena presso Arte del Teatro Studio in via Urbana 107, a Roma, *Il Titanic*, farsa di Christopher Durang. Tel.:

Renato Rascel



06.4441375,
06.4885608.

ELETTRICO – Nikola Tesla: chi era costui? La sanno lunga sul personaggio i Masque Teatro che allo scopritore della corrente alternata hanno dedicato uno spettacolo-omaggio.

BACK TO ITALY – Amore corrisposto quello tra il nostro paese e i catalani Conservas che in meno di un anno sono di nuovo in Italia. Ultima apparizione con *Femina ex Machina* al Teatro Polivalente Occupato di Bologna.

NON CI ARRENDIAMO – È lo slogan-manifesto della rassegna "UnderTeatro", terminata a fine marzo, che da sette anni riunisce a Napoli – quest'anno al Sancarluccio – gruppi ed artisti lontani dai circuiti ufficiali. La direzione artistica è di Bianca Mastrominico. Tel.: 081.405000.

BARBABLÙ – Attinge dalle numerose elaborazioni della fiaba di Perrault *Barbablù in principio* di Tam Teatromusica, uno spettacolo in sette movimenti tanti quanti sono i giorni e le notti che scandiscono la storia. Scritto da Pierangela Allegro, regia, scene e musiche di Michele Sambin, con Laurent Dupont e Claudia Fabris.

PERCORSI CONTEMPORANEI – Nome della rassegna al Teatro dei Rassicurati di Montecarlo (Lucca) diluita da metà febbraio a fine aprile. In scena testi di Anna Meacci, Alberto Severi, Donatella Diamanti e, a sei mani, di Emma Perodi, Stefano Benni, Elle Kappa.

PICCOLO GRANDE RASCEL –

Per celebrare Rascel a dieci anni dalla scomparsa lo scorso dicembre l'assessorato alle Politiche culturali del comune di Roma ha promosso varie iniziative: una mostra allestita nel rinato Teatro Ambra Jovinelli, la presentazione del volume *Renato Rascel – Immagini di scena (in alto)* curato da Elisabetta Castiglioni, la proiezione di alcune memorabili pellicole col piccolo grande Renato.

BRANDUARDI ATTORE –

Il menestrello dalla chioma arruffata, Angelo Branduardi ha interpretato se stesso, un menestrello, appunto, in *Bertrand de saint Geniés* (che fu patriarca di Aquileia nel Trecento), presentato a Cividale del Friuli. Il testo era di Renato Strolli Gurisatti, la regia di Giacomo Zito. Tra gli interpreti Luciano Virgilio e Giuseppe Battiston.

COME RONCONI –

Tra attori e tecnici se ne contavano più di quaranta per l'allestimento di *Halloween*, un musical che ha coinvolto la compagnia Vitha, interamente composta da attori disabili, il Piccolo coro delle coccinelle e la Compagnia delle Vigne. È andato in scena a Taranto.

SPETTRALE –

Una drammaturgia che lega quattro tragedie di Shakespeare nel nome degli spettri che le abitano. Da questa intenzione prende le mosse *Le apparizioni degli spettri in Shakespeare* di Fortebraccio Teatro andato in scena nello spazio del Vecchio mattatoio di Roma.

UNIVERSO GAY –

Forlì ha ospitato la rassegna di teatro e cinema

gay "La manica tagliata", ciclo di spettacoli e film che tocca anche Modena, Reggio Emilia, Genova. Gli spettacoli: *Fiesta* di Roberto Biondi con musa ispiratrice la Carrà, *Figli maschi* di Daniele Vecchiotti sulla voglia di paternità di una coppia omosessuale, *Under my skin* di Massimo Bavastro, *Baracconette* di Ennio Ruffolo; tra le pellicole una chicca: *Le jardin per fumé*, di Yamina Benguigui, un documentario sull'omosessualità in Maghreb.

ATTUALE –

Settimo anno di una rassegna che racconta la contemporaneità: "...Aspettando l'inverno e oltre" al Teatro Incontro di Pinerolo (Torino). Parole spezzate, dall'opera di Marco Antonio De La Parra contro la dittatura di Pinochet, a cura di Assemblea Teatro, un viaggio verso Guccini in *Via Paolo Fabbri 43* di Q.P. Produzioni, *Katharina* di Instabile Quik, *Bunker*, Isole Compresse Teatro e quattro ragazzi della Comunità Galceti per il recupero della tossicodipendenza.

LA PRIMA DI FAUST –

Per la prima volta è stata tradotta in italiano con il titolo *Il dottore Faust il dottore accende le luci*. Non solo, quest'opera di Gertrude Stein è anche, per la prima volta, stata rappresentata. Al Teatro Juvarra di Torino: traduzione, voce recitante e regia Francesco Gagliardi, Igor Sciavolino e Paolo Franciscone, composizione ed esecuzione delle musiche.

BOLOGNA NON DIMENTICA –

Il Libro di Giobbe, tratto dalla versione di Guido Ceronetti con la musica di Claudio Scannavini, la drammaturgia di Paolo Billi, il Coro e l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna e la voce di Carlo Cecchi: per le vittime dell'eccidio del Pilastro e della banda della Uno bianca.

SOLIDALI –

È guerra dichiarata tra il Centro culturale mobilità delle arti e il Comune di Noto. Nonostante le numerose iniziative nel campo della formazione tecnica per lo spettacolo con l'affluenza di oltre duecento alunni in tre anni, ed il riconoscimento del Centro, da parte del Ministero per i beni e le attività culturali, come l'unico di promozione in Sicilia, il Centro denuncia l'indifferenza del Comune nel sostenere concretamente le sue attività e richiede la solidarietà di tutti coloro gliela vogliono praticamente dimostrare scrivendo una lettera. Per saperne di più: tel. 0931.837729.

12 MESI DI VITA –

Programmazione no stop al Centro internazionale per le arti della scena a Borgo Panigale presso Bologna, con Teatri di Vita. Spettacoli fino a maggio, un'iniziativa per bambini, un festival estivo e ancora spettacoli fino a dicembre.

QUATTRO RUOTE –

Si comincia con *L'auto delle spose*, in scena a maggio a Le Mans e chissà dove si andrà a finire con i Teatri di Vita che intendono con questo spettacolo aprire una serie dedicata al mondo dell'automobile.

SCALARE LA ROCCA –

Dopo trent'anni il torinese Gruppo della Rocca rischia il tracollo e allora per la sopravvivenza si sta facendo strada l'ipotesi della vendita di quote della compagnia ai privati.

ERA GRATIS –

È già terminato il ciclo di incontri organizzato dal Teatro delle Briciole dal titolo "La pratica della bellezza" coordinato da Alessandro Bosi. Gli appuntamenti sono stati tenuti, per la sezione strettamente teatrale, da Mimmo Cuticchio, Massimo Marino, Massimo Munaro, Marco Baliani.

ELIO PER BRECHT – Elio, quello delle Storie tese, ha recitato e cantato nell'Opera da tre soldi di Brecht, a Santa Cecilia, a Roma, a fianco di Maddalena Crippa. Dalla canzone leggera, ma sempre intelligente, alle complesse partiture di Weill. E il pubblico l'ha apprezzato.

CATTIVISSIME – Le *Jene feminine cattive* sono cinque donne disposte a tutto per riuscire a rapinare un centro commerciale durante il giorno dell'inaugurazione. Di Roberto Agostini ispirato a Quentin Tarantino. È andato in scena al Teatro dei Satiri di Roma.

100 – Verdi saccheggiato dal cinema. L'ha provato Francesco Leprino che ha assemblato in un video brani o espliciti riferimenti a opere del grande di Busseto presenti in pellicole cinematografiche. Il video è stato presentato a Milano con questi titolo e sottotitolo: *...in cento ben pugnate battaglie... Giuseppe Verdi: 100 anni di vita sullo schermo a 100 anni dalla morte in 100 film per 100 minuti*, quasi uno scioglilingua, insomma.

MAGGIO IN OFFICINA – Curiosando nel calendario del milanese Teatro Officina ecco cosa ci propone per il mese di maggio. Un'iniziativa promossa insieme a Koron Tiè e Argòm Teatro, "Metodologie teatrali a confronto: stages, laboratori, giornate di lavoro e scambi" con le date degli appuntamenti in via di definizione, e l'allestimento di *En attendant Godot* con la regia di Massimo De Vita, anche attore con Pierluigi Durin, Antonio Grazioli, Francesco Mazza, Cinzia Rodini.

CHATTA COL CIAK – Il la l'ha dato Bergonzoni, primo della lista a dialogare *on line* con i suoi fan. E così via per gli altri comici ospiti al Ciak di Milano durante il periodo di repliche. L'indirizzo: www.teatrociak.com.

SELEZIONE SENZA ESIBIZIONE – In palio c'era la partecipazione ai Repérages di Danse à Lille, un'occasione d'oro per mettersi in mostra davanti a una platea internazionale di programmatori e operatori della danza. Alla sessione italiana dei Repérages promossa dall'assessorato alla cultura del

comune di Venezia in collaborazione con il circuito teatrale regionale Arteven per selezionare il gruppo meritevole da mandare a Lille hanno partecipato una trentina di gruppi mediante materiale video; dei dieci prescelti nove si sono esibiti dal vivo di fronte alla commissione giudicatrice composta da Daniela Bruna Adami, Franco Bolletta, Silvia Poletti. Tuttavia la compagnia scelta per rappresentare l'Italia a Lille, quella di Rebecca Murgi, era stata esenta-

ta dal dare spettacolo sulla base che i membri della giuria già vi avevano assistito in varie occasioni. Che beffa per gli altri gruppi.

VAPORI METROPOLITANI – Le ciminiere son tornate a fumare. Uno spazio per le arti, i giovani e le iniziative intelligenti in cerca di casa: La fabbrica del vapore ha aperto i cancelli con un programma di inaugurazione da leccarsi i baffi: cinema, danza, musica e la premiazione dei vincitori del concorso per il marchio della Fabbrica stessa. La fabbrica è a Milano, via Procaccini, 4, www.fabbricadelvapore.org.

MARIONETTA D'ARGENTO – A Dino Musci e al suo *L'albero delle lettere d'amore* è stata assegnata la Marionetta d'argento, testo segnalato, *La macchina* di Marcello Isidori. Il premio, che ha quattro anni, è organizzato dall'associazione culturale Rosso di San Secondo.

ALDILÀ – Approdata sul palcoscenico del milanese Teatro Libero l'opera di Jean-Noël Fenwick, insignita del Prix Molière, *Baccano d'inferno*. Viaggio nell'aldilà di tre esemplari di un'umanità che non cessa di essere idiota nemmeno da morta. Con Gianlorenzo Brambilla, Gianfelice D'Accolti, Roberta Nanni e la regia di Yosuke Taki.

LE AMICHE DI AMLETO – Rosencrantz & Guildenstern (a fianco la locandina) sono Claudia Aufieri e Antonella Tamburrino nella messa in scena dell'opera di Stoppard a cura di Claudio Aufieri. Che Amleto preferisca la compagnia femminile? Ma a sua volta a dare vita al principe di Danimarca è una lei, Flavia Ricci, in questo allestimento tutto rosa andato in scena al Teatro Dafne di Ostia (Roma).

INVISIBILI A ROMA – L'associazione dei Teatri Invisibili che riunisce ormai un duecento compagnie si è data appuntamento in marzo al Teatro Furiocamillo. Occasione non solo per mostrare i propri spettacoli ma anche per far conoscere le proprie storie ed esperienze e condividere momenti di scambio attraverso incontri tenuti dalle stesse compagnie come quelli del Teatro Krak sui temi della scuola e del territorio, quello di Santibriganti sul disagio giovanile o sul rapporto teatro e musica a cura di Militia & Teatro di Sacco. L'iniziativa si è conclusa con un convegno a cui ha presenziato Onofrio Cutaia dell'Etì.

CARNEVALE IN ROCCA – La Rocca di Vignola in provincia di Modena ha fatto un balzo indietro nei secoli quando, durante il Carnevale, si è animata di musica e di voci che hanno rinverdito lo splendore rinascimentale: *Bizzarrie e schiamazzi* e una *Pulcinellata* con i Fortuna Ensemble di Roberto Cascio e il Teatro del Vicolo di Antonio Fava, uno dei pochi maestri di Commedia dell'Arte.

BREAD PER TUTTI – Un'imponente parata per le vie di Pavia ha concluso il laboratorio che Peter Schumann, fondatore dello storico teatro di animazione Bread and Puppet, ha tenuto in università. In piazza della Vittoria una cinquantina di partecipanti ha dato vita a fantasiose rappresentazioni.

MEDIOEVO 2001 – Vanno "agendate" le date del 29 giugno e 8 luglio quando a Brisighella prenderanno il via le misteriose Feste medievali con tanto di apparizioni di streghe e di fantasmi. Spettacoli, musica, mostre, convegni, e dopo un'indigestione di cultura, una scorpacciata di piatti



tà teatrale

per riscoprire i sapori antichi.

PERLE E PERLINE – Arriva dal Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino una coppia di ghiotte proposte di cui ricordiamo gli appuntamenti di fine stagione. "Perline", una rassegna di teatro di figura, ha in cartellone per il 6 maggio I pupi di Stac con *Il drago dalle sette teste* e, stessa data, *Vassilissa*; il 27 maggio bambini in scena con gli esiti dei laboratori sull'ambiente. "Perle" assembla invece proposte di diversa natura. Si fa ancora in tempo per *Fame*, l'ultima opera scritta dalla Kane e messa in scena da Barbara Nativi, 18-20, 25-27 maggio, per assistere agli ultimi episodi intorno alla Next generation, una videoconferenza di adolescenti italiani ed europei, il 27 aprile, e tre diverse versioni dello stesso testo di Harrower *Le Crisalidi*. Dall'1 al 10 giugno tutti i saggi della scuola Laboratorio Nove. Tel. 055.440852.

BERTRAN IL VIRTUOSO – Jordi Bertran è un mago dell'animazione, un vero virtuoso della marionetta. È passato da Cesena per

un'unica rappresentazione del suo *Antologia*. Fortunato chi c'era.

ERASMO SCONOSCIUTO – Viaggio nell'avvincente personalità di Erasmo da Rotterdam, autore di *Elogio della follia* portato in scena dalla compagnia Il nodo con la regia di Raffaello Malesci, le scene e i costumi di Sara Gicoradi, e Emiliano Baresi, Alberto Cella, Mario Roberti, Elisa Rocca interpreti. Lo spettacolo, in mini tournée, ha ottenuto il patrocinio del Consolato dei Paesi Bassi di Milano.

CULTURA SU RICHIESTA – Ci è arrivata per prima Rai Educational che in Europa è attualmente l'unica ad offrire tramite Internet un servizio di richiesta di trasmissioni culturali mandate poi in onda nel fine settimana con la presentazione di Corrado Augias.

FIGURE IN CD – Marionette, burattini e pupi formato cd: l'idea di realizzare un cd con immagini, informazioni e indicazioni storiche sui soggetti del teatro di figura è venuta al presidente del Museo delle marionette di Palermo, Janne Vibæk che da aprile l'ha messo in vendita presso lo stesso museo.

GIÙ LE MANI – La piovra ha allungato i tentacoli sul teatro. A 15 persone sono scattate le manette ai polsi. Accuse pesantissime: associazione mafiosa, estorsione, turbativa d'asta e truffa in relazione alla gestione del Teatro Greco di Siracusa per le manifestazioni dell'Istituto nazionale del dramma antico.

V-DAY – Scandalo e scalpore per *I monologhi della vagina*, scritti da Eve Ensler e, senza troppa

esaltazione, rappresentati la prima volta in un teatrino off di New York. Da quel timido esordio son passati cinque anni e il testo ha fatto il giro del mondo per arrivare infine anche in Italia, a Roma, dove a leggere i soliloqui crudi o ironici della Ensler sono state convocate 22 attrici tra cui, Lella Costa, Adriana Asti, Stefania Rocca, Catherine Spaak. L'introito della manifestazione è stato devoluto a Telefono Rosa. Per la prossima stagione altri V-day, così li ha battezzati la Ensler – questi appuntamenti – in altre città d'Italia.

HOTEL SALOMÉ – Maddalena Balsamo (foto a destra) è interprete di *Hotel Salomé*, che prende spunto dall'opera di Wilde. In un ambiente anonimo quale una stanza d'hotel, si consuma il dramma di una donna minata dalla follia. Con la regia di Marco Filatori.

TREMA, TREMA... – le streghe son tornate. Misoginia, intolleranza e soprattutto inconfessata paura per i poteri benefici e malefici delle donne cresciute a contatto di una natura piena di segreti. *Brucia!* di Franca Graziano, andato in scena a Pavia ha ricostruito i tasselli che anno completato l'immagine di uno dei tanti capri espiatori partoriti dalla nostra storia.

MONDO

PIRANDELLO AUSTROITALIANO – Con la regia di Karin Baier un Pirandello multilingue (italia-

no, austriaco e inglese) riveduto e corretto anche nel titolo, da *Questa sera si recita a soggetto* a *Con le passioni non si scherza*. Debutto al Burgtheater di Vienna. Tra gli altri interpreti Margherita Di Rauso (foto a sinistra) e Paolo Calabresi.

INFERNO IN BANCA – Marco Ghelardi è un giovane regista italiano che sta facendo la sua fortuna in quel di Londra. Con la compagnia Il garofano bianco, che ha preso il nome dalla prima



commedia rappresentata, ha portato in scena una nuova pièce: *Downsizing of hell* (*Diavoli in mobilità*) scritto da Stephen Hancocks. Il debutto, a gennaio, nell'atrio di una banca "sconsacrata".

MASA 2001 – Quarantasei compagnie da venti paesi africani si sono date appuntamento alla quinta edizione di Masa, mercato delle arti e dello spettacolo



La società

africano, manifestazione importantissima per il teatro, la danza, la musica e gli spettacoli per i ragazzi prodotti in Africa. Il Masa ha luogo ad Abidjan, Costa d'Avorio, ogni due anni. E-mail: masa@africaonline.co.ci, tel.: 225.20213520.

PUBBLICO GIUDICE - *Colpevole o innocente*: il pubblico veste la toga. In scena a Parigi con la regia di Robert Hossein il testo tratto dall'opera di Ayn Rand con finale a sorpresa ogni sera secondo le decisioni della platea.

FIGLIO DI MONUMENTO - "Patrimonio nazionale vivente": un titolo impegnativo se calzato su una persona. Ma dal Giappone questo e altro. Sta di fatto che del prestigiosissimo attributo è stato insignito Ichimura Uzaemon XVII, che con il figlio Ichimura Manjiro forma una celeberrima coppia di interpreti di kabuki. Fortunati coloro che hanno potuto vedere all'opera Ichimura junior nel corso della manifestazione romana "Kabuki - Viaggio nella tradizione del teatro giapponese" organizzata dalla sede romana dell'Istituto giappo-

nese di cultura e dall'università La Sapienza.

SIX MONTHS HERE - *and six months there*, scritto da Maggie Rose e Emanuela Rossini è stato pubblicato dall'Istituto italiano di cultura di Edimburgo dopo esser stato presentato come lettura drammatizzata al Gateway Theatre, nella capitale scozzese, a settembre dello scorso anno.

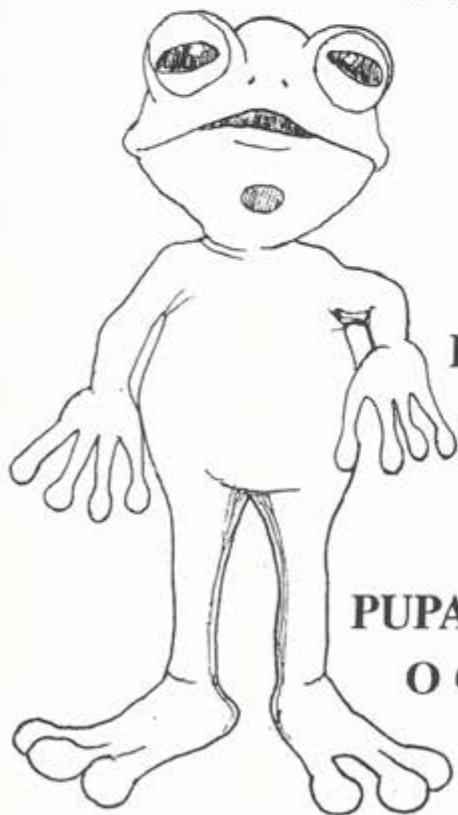
NICOLE DEL MARE - Addio Tom, buongiorno teatro. Dopo la crisi sentimentale Nicole Kidman

ha ritrovato il palcoscenico. Debutto a Londra ne *La donna del mare* di Ibsen.

GIOVANI A SARAJEVO - Dal 17 al 31 luglio la capitale bosniaca ospiterà la X edizione della Biennale dei giovani artisti. Tema comune Caos e Comunicazione. L'età massima dei partecipanti, già selezionati, è di 30 o 35 anni a seconda delle aree artistiche che spaziano dalle arti visive alla musica, dallo spettacolo alla gastronomia, dalla letteratura alla moda. Per un'anticipazione sul futuro dell'arte.

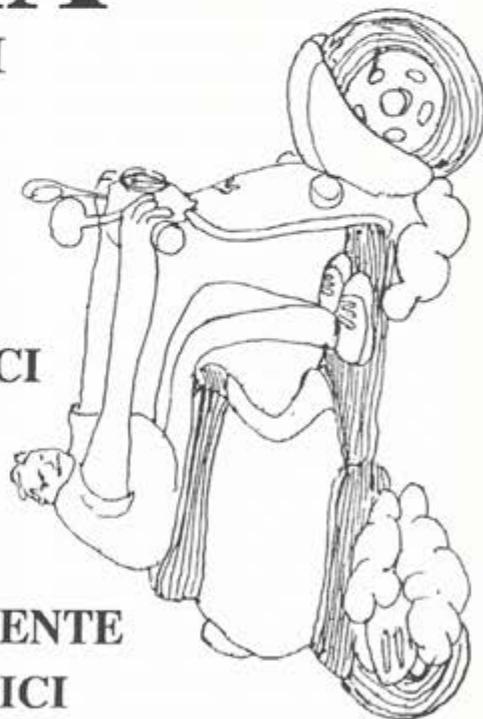
PUPAZZIA

di PIETRO ARMUZZI



**COSTUMI SU MISURA
COSTUMONI GIGANTI
ELEMENTI SCENOGRAFICI
FONDALI
SCULTURE**

**PUPAZZI GIGANTI
PUPAZZI ANIMATI MANUALMENTE
O CON SISTEMI ELETTRONICI**



PREMI

PREMIO RICCIONE – 15.000.000 all'opera e un premio di produzione di 60.000.000: questa è la posta in palio al Premio Riccione. Libera la durata dei testi e il numero dei personaggi, vincolo la scadenza, il 30 aprile. Premio Riccione per il teatro, c/o Comune di Riccione, viale Vittorio Emanuele II, 2, 47838 Riccione, telefax: 0541.693384, 0541.692124. Verrà assegnato anche il premio "Pier Vittorio Tondelli" a un autore con meno di trent'anni e il premio "Aldo Trionfo" ad artisti che abbiano saputo accomunare ricerca e tradizione.

MARIONETTE D'ARGENTO – Non solo gli autori italiani ma anche gli stranieri possono partecipare al concorso per la Marionetta d'argento dell'associazione Rosso di San Secondo, purché inviino un copione in lingua originale e cinque copie in traduzione. La scadenza per la presentazione delle opere è il 31 ottobre. Tel. 06.3055872.

NON PIÙ DI 41 – Aperto a chi non abbia ancora compiuto i 41 anni entro il 31 maggio il concorso internazionale di composizione "2 agosto" per fisarmonica o bandoneon e orchestra. Le partiture, della durata non superiore a dieci minuti, devono arrivare alla segreteria del concorso c/o Teatro Testoni, via Matteotti, 16, 40129 Bologna entro il 19 maggio. Alle partiture selezionate un riconoscimento in denaro e l'esecuzione in piazza Maggiore a Bologna il 2 agosto in occasione delle manifestazioni in memoria delle vittime delle stragi. Tel. 051.4153718, fax 051.4153777.

SIAE – Soltanto gli autori iscritti alla Siae possono prendere parte al concorso letterario "I fiumi", indetto dal circolo culturale Il ponte, che comprende oltre al teatro la sezione poesia, narrativa e musica leggera. I candidati possono partecipare per più di una sezione, inviare gli elaborati entro il 31 maggio: casella postale 4, 30020 San Giorgio di Livenza (Ve), tel. 0421.311677.

GIOVANISSIMI – Avete un'età compresa tra i 15 e i 22 anni e un'invincibile passione teatrale? Avete mai sognato di sedervi a teatro e vedere rappresentata in scena una vostra opera? Tenetevi forte perché potrebbe diventare realtà. Il concorso di drammaturgia intitolato ad Ernesto Calindri mette in palio due premi per i migliori testi, a tema libero, di lunghezza non superiore a 30 cartelle che giungeranno presso la Segreteria del Circolo Filologico Milanese, via Clerici, 10, 20121 Milano entro il 30 giugno. I testi vincitori saranno messi in scena dalla Scuola di recitazione di M. Gabriella Giovannelli.

CREPAPELLE – Si raccolgono fino al 31 maggio le adesioni per partecipare ad una rassegna di comici che si terrà dal 16 al 18 agosto a Quarto S. Elena (Ca) e che si concluderà con l'assegnazione del Premio Crepapelles di lire 1.500.000 (da parte della giuria) e del Premio Simpatia di lire 700.000 (da parte del pubblico). Le richieste di partecipazione vanno inviate a: Cesare Gallarini, v. E. Ponti, 31, 20143 Milano, tel. 02.45703540.

DA 5 A 1 – Parliamo dei milioni che si aggiudicheranno i vincitori del premio "Firenze alla ribalta" istituito in memoria di Paolo Emilio Poesio. Dicevamo, 5 milioni al primo testo classificato, 2 al

secondo e 1 al terzo. Vincoli: i testi devono ispirarsi alla tradizione teatrale brillante fiorentina, gli autori non devono aver superato i 40 anni d'età. La scadenza è il 31 maggio. Sette le copie da inviare a: Club Girasole 98, v. A. Scialoia, 3, 50136 Firenze, tel. 055.2342247.

TEATRO TOTALE – Quarta edizione del premio nazionale di drammaturgia "Teatro Totale" bandito da Il cerchio magico con il contributo della Giunta provinciale di Roma, assessorato allo sport turismo spettacolo. Le opere devono costituire un progetto drammaturgico di tipo intertestuale, intermediale, multimediale e sinestetico così da fornire spunti di teatro totale, teatro-danza, teatro-musica, installazioni performative o altre miscele espressive. Al testo vincitore andrà un premio di 5 milioni di lire. Inviare le opere, in otto copie, entro il 31 agosto alla segreteria del premio: via Ettore Ferrari, 104, 00148 Roma, tel. 06.6555936.

CORSI

EDUCARE ALLA TEATRALITÀ – A Fagnano Olona (Va) il centro Teatro-Educazione ha organizzato per il quarto anno un corso biennale per educatori alla teatralità rivolto a coloro intendano operare con laboratori teatrali all'interno di realtà scolastiche e socio-educative. Il centro si occupa inoltre di aggiornamento per insegnanti e di formazione teatrale, musicale e artistica per tutte le età. Tel.: 0331.616548.

BURATTINAI – Per chi ha la passione del burattini a Bari, nella sede del Teatro Casa di Pulcinella allo Stadio della Vittoria, c'è una scuola di formazione che a fine gennaio ha inau-

gurato il secondo anno di corso. A latere la rassegna "Il burattino e le altre arti" e un laboratorio con il Teatro delle Briciole. Tel.: 080.5344660.

TEATRO E HANDICAP – Anno secondo dell'importante laboratorio "La risacca e la deriva" destinato a operatori e utenti disabili, per prendere consapevolezza del corpo attraverso percezioni ed emozioni. Nato da un'idea di Mirko Artuso in collaborazione con l'Anffas-Riviera del Brenta, è sostenuto dall'assessorato alla cultura del comune di Mira e da Moby Dick-Teatri della Riviera. Info: tel. 041.5600212.

DANZA SIENA – Classica, jazz, tango, flamenco, rinascimentale, indiana, fusion: c'è solo l'imbarazzo della scelta per gli ispirati da Tersicore. A Siena, in via Vivaldi 32, Simona e Susanna Cieri dei Motus, hanno aperto il Centro internazionale d'arte, dove, accanto alle precedenti discipline si insegna teatro, storia della danza e si formano istruttori. Tel. 0577.286980.

VOCE – L'ultimo di una serie di laboratori tutti alla scoperta dell'incredibile strumento che abbiamo incorporato, la voce, si terrà a Bologna dal 15 al 17 giugno. Con Germana Giannini. Costo, lire 180.000.

TEATROTERAPIA – Telegrafica, così come c'è giunta, la presentazione delle attività di teatroterapia a cura dell'associazione Politeama. Il 26 e 27 maggio teatroterapia nella natura, laboratorio percettivo, a Colico (Lc); altro laboratorio il 9, 10 e 11 giugno ad Aspromonte (RC). Si ricorda, a chi fosse interessato a frequentare la scuola di formazione in teatroterapia che le iscrizioni chiudono il 30 luglio. Info: 039.2021133.

TEATRO AMATORIALE

DIVISIONI per tre

di Eva Franchi

Fra queste tre categorie: professionisti, filodrammatici, dilettanti, non corrono rapporti idilliaci, anzi, li separa un'ironica indifferenza. Si diluisce il termine dilettante in quello filodrammatico svuotando entrambi del loro vero significato storico. Mentre il teatrante professionista sceglie definitivamente uno dei tanti settori del campo scenico, si prepara tecnicamente ed artisticamente e imposta tutta la sua vita sulla disciplina preferita che diventa l'unico mezzo per provvedere finanziariamente alla propria sussistenza. Una decisione durissima. È necessario un chiarimento: è possibile laicamente parlare di professionisti e dilettanti soltanto a partire dalla avanzata era moderna quando lo spettacolo smette di essere un atto di culto presentato da folle radunate per devozione o per feste, affermandosi in una dimensione laica commerciale e industriale. Il fenomeno dilettante presenta uno sviluppo di grandi dimensioni ma si ramifica liberando un teatro di corte, accademie e camere di retorica, spettacoli scola-

stici, teatro universitario, spettacoli dialettali spontanei che, comunque tutelano la lingua specifica del territorio. Su questa varietà di esibizione si innesta il vero teatro filodrammatico che svolge continuamente un teatro di prosa non professionistico e laicamente organizzato e si sviluppa avvicinandosi agli schemi di quello professionistico; si distingue dal teatro dilettante con il quale ha in comune la prestazione gratuita, mai a fine di lucro. Il fenomeno filodrammatico italiano risale al XIX secolo, si afferma nella prima metà del Novecento in connessione con nuovi organismi popolari aventi fini culturali, ricreativi e sociali. Attualmente il teatro attraversa una grave crisi, in quanto vittima delle immagini televisive e di internet che distruggono la nostra lingua: non è facile prevedere a breve termine una sua miracolosa risurrezione. Oggi il professionista paga i contributi Enpals - l'istituto di previdenza per il lavoratore dello spettacolo - che gli dà diritto all'assistenza e alle assicurazioni sociali sino alla pensione. La compagnia, per ogni spettacolo, deve procurarsi il nulla-osta e paga i diritti d'autore secondo quanto previsto dalla legge. I filodrammatici agiscono nello

stesso modo, con la stessa continuità anche se esercitata con tempi diversi. Pagano diritti d'autore di minore entità, dispongono di particolari null-osta e non ricevendo alcuna retribuzione non usufruiscono di protezioni sociali.

Per contro si autofinanziano e si autorganizzano con estrema abilità. Esistono professionisti e filodrammatici in egual misura bravissimi, buoni, modesti o mediocri. In questi ultimi anni succede, a volte, che un gruppo amatoriale si rivolga all'Enpals, segua l'iter burocratico richiesto per poter comparire come professionista in una certa sede o per ottenere un contributo.

Accade anche che piccole e tribolate compagnie professionistiche agiscano con null-osta filodrammatico perché non hanno fondi sufficienti per la loro sopravvivenza. Un tempo, non tanto lontano, i due settori del teatro di prosa collaboravano, e molti grandi attori hanno mosso i primi passi in complessi filodrammatici. Invece di ritirarsi su un assurdo Aventino digrignando i denti, farebbero meglio a riprendere il dialogo, lo scambio, la collaborazione. Non si tratta di ottenere disordinati contributi a pioggia con il rischio di spreccarli, bisogna ottenere spazi per esercitazioni e prove, promuovere laboratori di addestramento e perfezionamento, assicurare l'accesso ai teatri e ai circuiti teatrali, coordinare con la scuola un rapporto che sia realmente culturale ed educativo. Vittorio Gassman l'ha fatto, nessuno se n'è accorto e nessuna ha trovato da ridire. Un malcelato disprezzo e la riottosità non sono utili a nessuno: esprimono soltanto vecchia, rugginosa intolleranza. ■

NOTIZIARIO

di Eva Franchi

AMATORI A CONVEGNO - La Compagnia di Lizzana ha organizzato in primavera al Teatro Zandonai di Rovereto l'annuale convegno sul teatro amatoriale articolato su diversi temi: i festival, le federazioni, le compagnie, il pubblico. Dibattito intenso e viva partecipazione.

DANZA E VOCE - Si segnala, tra i percorsi didattici della veronese compagnia Giorgio Totola, il laboratorio di formazione dell'attore, guidato da Paola Totola, che ha intrapreso varie esperienze di arricchimento: lo studio delle danze popolari europee per sviluppare il senso del ritmo e della coralità, alternato ad un ciclo di lezioni relativo alla modulazione ed estensibilità della voce.

IN SEI ALLA SESTA - Umbriateatro ha realizzato con successo e gradimento del pubblico la sesta edizione del festival al Teatro Todi di Bevagna. In cartellone sei spettacoli e a fine marzo una lieta cerimonia di premiazione.

TEATRO E ORATORIO - Si è svolto a Milano a febbraio il primo convegno "Teatro e oratorio" organizzato dalla Commissione Teatro Ragazzi della Fom, allo scopo di discutere dell'importanza dell'attività teatrale nei luoghi di aggregazione giovanile.

CON ANTICIPO - I prossimi 14, 15, 16 settembre si terrà presso il Centro Salesianum di Tavernola (Como) un convegno dal titolo "Le prove di teatro".



ENTI



Agis, Associazione Generale Italiana dello Spettacolo - via di Villa Patrizi, 10 - 00161 Roma - tel. 06.884731 - e-mail: agiscom@tin.it - www.agisweb.it - lu-ve 9.00-13.30, 14.30-17.30

Eti, Ente teatrale italiano - via Morgagni, 13 - 00161 Roma - tel. 06.440131 - e-mail: eti@enteteatrale.it - www.enteteatrale.it - lu-ve 9.00-19.00

Siae, Società italiana autori editori - viale della Letteratura, 30 - 00144 Roma - lu-ve 9.00-12.30
Direzione generale - tel. 06.59901
Musica - tel. 06.5990774
Pitagora (assistenza per la musica) - tel. 06.5990591

Dor (drammatica operette riviste) - tel. 06.5990237

Lirica, (anche balletti) - tel. 06.5990248

Cinema - tel. 06.5990312

Olaf (opere letterarie e arti figurative) - tel. 06.5990312

Opere inedite - tel. 06.5990317

Multimediale - tel. 06.5990711

Per iscriversi - tel. 06.5990958

Sviluppo e diffusione cultura (si occupa di pubblicazioni e iniziative culturali) - tel. 06.5990725

Sede di Roma - via Po, 8b - 00198 Roma - tel. 06.8546826, 06.8559966

Sede di Roma Ostiense - circoscrizione ostiense, 228 - 00154 Roma - tel. 06.5132345

BIBLIOTECHE e VIDEOTECHES

Centro studi del Teatro Stabile di Torino - (video delle

produzioni dello Stabile, rassegne stampa, foto) - piazza san Carlo, 161 - 10123 Torino - tel.

011.5169405 - e-mail: info@teatrostabiletorino.it - www.teatrostabiletorino.it - lu, ma, gi 14.00-18.00, me, ve 9.00-13.00 - accesso alla videoteca su appuntamento, per chi viene da fuori Torino, è possibile frequentare il centro tutta la giornata

Museo teatrale alla Scala - piazza Scala - Milano - tel. 02.8053418 - lu-ve 9.00-12.30

Biblioteca e Videoteca della Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" - via Salasco, 4 - 20136 Milano - tel. 02.58302813 - lu-ve 10.00-18.00

Archivio del Piccolo Teatro - (su supporto cartaceo: recensioni, saggi critici, testi teatrali) - largo Greppi - 20121 Milano - tel. 02.72333220, 02.72333320 - ma, me, gi 10.00-13.00, 14.30-17.30 -, e-mail: archiviostorico@piccoloteatromilano.it - www.piccoloteatro.org

Biblioteca dell'Accademia dei Filodrammatici - via Filodrammatici, 1 - 20121 Milano - tel. 02.86460849 - solo consultazione in sede e su appuntamento

Crt - (archivio cartaceo e archivio video; i materiali riguardano le produzioni e le ospitalità) - viale Alemagna, 6 - 20121 Milano - tel. 02.861901 - e-mail: info@teatrocrt.org - www.teatro-

crt.org me, ve 11.00-13.30, gi 16.00-18.30 - appuntamento su prenotazione con Daniela Perazzo o Paride Marseglia

Centro Studi del Teatro di Roma - (testi, rassegne stampa, foto, locandine, video in particolare di produzioni del teatro) - largo di Torre Argentina, 52 - 00186 Roma - tel. 06.68400050 - e-mail: centrostudi@teatrodiroma.net - www.teatrodiroma.net - aperto su appuntamento

Biblioteca del Burcardo - via del Sudario, Roma - tel. 06.6819471 - lu-ve 9.00-13.45

Biblioteca dell'Accademia nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" - via Bellini, 16 - 00198 Roma - tel. 06.8543680, 06.8413233, fax 06.8542505 - lu-ve 9.00-14.00

Centro di documentazione dello Spettacolo del Teatro Stabile dell'Umbria - (biblioteca e videoteca di arti dello spettacolo: teatro, cinema, musica e danza; in consultazione libri, riviste, video e audio) - piazza Morlacchi, 19 - 06123 Perugia - tel. 075.575421 - www.teatrostabile.umbria.it - lu, me, ve 9.30-13.30, ma, gi 15.00-17.45



TEATRI STABILI



Teatro Stabile di Torino - piazza S. Carlo, 161 - 10123 Torino - tel. 011.5169411 - e-mail: info@teatrostabiletorino.it - www.teatrostabiletorino.it

Teatro Stabile di Bolzano - piazza Verdi, 40 - 39100 Bolzano - tel. 0471.301566, fax

0471.327525, www.teatrobolzano.it - gestisce: Sala grande e Sala piccola del Nuovo Teatro Comunale, piazza Verdi 40, 39100 Bolzano, Teatro Puccini, piazza del Teatro 2, 39012 Merano, tel. 0473.233422, Haus Michael Pacher, piazza Cappuccini, 39031 Brunico, tel. 0474.410130, Teatro don Bosco, viale Mozart 32, 39042 Bressanone, tel. 0472.833660

Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia - viale XX Settembre, 45 - 34126 Trieste - tel. 800.554040, 040.567201 - e-mail: info@ilrossetti.it - www.ilrossetti.it

Teatro Stabile Sloveno - via Petronio, 4 - 34126 Trieste - tel. 040.3480076 - e-mail: teatrostablesloveno@libero.it

Teatro Stabile del Veneto "Carlo Goldoni" - San Marco, 4650 b - 30124 Venezia - tel. 041.5205422, biglietteria tel. 041.5207583 - e-mail teatrogoettin.it - www.teatrostabileveneto.it - gestisce anche il Teatro Verdi, via dei Livello 32, 35100 Padova, tel. 049.8777011, 049.87770213

Piccolo Teatro di Milano - tel. 02.72333222 - e-mail: info@piccoloteatro.org - www.piccoloteatro.org - gestisce tre sale: Teatro "Paolo Grassi", via Rovello 2, 20121 Milano; Teatro Studio, via Rivoli, 6, 20121 Milano; Teatro Strehler, largo Greppi, 20121 Milano

Teatro Stabile di Brescia Ctb - Contrada delle Bassiche, 32 - 25122 Brescia - tel. 030.2928611, e-mail: info@ctb-



teatrostabile.it - www.ctbteatro-stabile.it - gestisce due teatri: Teatro Santa Chiara, Contrada Santa Chiara 50, 25100 Brescia, tel. 030.3772134; Teatro Sociale, via Cavallotti 20, tel. 030.2808600, 25100 Brescia

Teatro Stabile di Genova - piazza Borgo Pila, 42 - 16129 Genova - tel. 010.53421 - e-mail: info@teatro-di-genova.it - www.teatro-di-genova.it

Emilia Romagna Teatro - largo Garibaldi, 15 - 41100 Modena - tel. 059.223783 - e-mail: info@emiliaromagnateatro.com - www.emiliaromagnateatro.com - gestisce: Teatro Storch, largo Garibaldi 15, 41100 Modena, tel. 059.223783; Teatro delle Passioni, viale Carlo Sigonio 382, 41100 Modena, tel. 059.301880; Teatro Cittadella, piazzale Cittadella 11, 41100 Modena, tel. 059.220556; Teatro Dadà, piazzale Curiel 26, 41013 Castelfranco Emilia (Mo), tel. 059.927138; Teatro Moderno, via Pace 2, 44011 Argenta (Fe), tel. 0532.805344; Teatro della Regina, piazza della Repubblica, 47033 Cattolica (Rn), tel. 0541.833528; Teatro Gonzaga, piazza Garibaldi 2, 42011 Bagnolo in Piano (Re), tel. 0522.952885; Teatro Nuovo, piazza Costituente 72, 41037 Mirandola (Mo), tel. 0535.26500; Nuovo Cinema Teatro Italia, via Garibaldi, 41019 Soliera (Mo), tel. 059.859665

Teatro Stabile delle Marche "Fondazione le città del teatro" - sede legale piazza XXIV Maggio 1, 60124 Ancona; sede operativa piazza Cavour 29,

60121 Ancona - tel. 071.200442, fax 071.205274 - www.stabilemarche.it - gestisce la stagione teatrale presso i seguenti teatri di Ancona:

Teatro Sperimentale, via Re di Puglia 59; Teatro Studio alla Mole, quartiere fieristico; Teatro Italia, corso Carlo Alberto 76

Teatro Stabile d'Abruzzo - via Roma, 54 - 67100 L'Aquila - tel. 0862.413200, 0862.62946, fax 0862.414269 - e-mail: tsa@webaq.it - www.teatrostabile.abruzzo.it - gestisce il Teatro Comunale di L'Aquila, piazza del teatro 1, L'Aquila, tel. 0862.25584

Teatro Stabile dell'Umbria - via del Verzaro, 20 - 06123 Perugia - tel. 075.575421 - e-mail: tsu@kronet.it - www.teatrostabile.umbria.it - gestisce il Teatro Morlacchi, piazza Morlacchi 13, 06123 Perugia, tel. 075.5722555, e cura la programmazione di altri dodici teatri in Umbria

Associazione Teatro di Roma - via dei Barbieri, 21 - 00186 Roma - tel. 06.6875445 - e-mail: info@teatrodioroma.net - www.teatrodioroma.net - gestisce due teatri: Teatro Argentina, largo di Torre Argentina 52, 00186 Roma; Teatro India, lungotevere dei Papeschi, 00100 Roma

Ente Teatro di Sicilia Stabile di Catania - gestisce due teatri: Teatro Verga, via Giuseppe Fava 39, 95123 Catania, tel. 095.363545; Teatro Musco, via Umberto 312, 95100 Catania, tel.: 095.535514

Teatro Biondo Stabile di Palermo - via Teatro Biondo, 11 - 90133 Palermo - tel. 091.7434341, 091.582364 - e-mail: info.teatroetateobiondo.it - www.teatrobiondo.it

Milano - tel. 02.86460849 - e-mail: filodram@accademiadefilodrammatici.it - www.accademiadefilodrammatici.it

Scuola di Teatro di Bologna - via Leopardi, 4 - 40125 Bologna - tel. 051.232851, fax 051.226108 - e-mail: scteatbo@iperbole.bologna.it

Accademia nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" - via Bellini, 16 - 00198 Roma - tel. 06.8543680, 06.8413233, fax 06.8542505 (9.00-19.00) - Teatro Studio "Eleonora Duse", via Vittoria 6, Roma, tel. 06.36000151 (altra sede dell'Accademia)

Studio Fersen - via Garibaldi, 88 - 00153 Roma - tel. 06.5816570

Accademia nazionale d'Arte Drammatica del Teatro Bellini - via Conte di Ruvo, 14 - 80135 Napoli - tel. 081.5491266, 081.5447768, (11.00-13.00, 15.00-19.00)

Accademia Umberto Spadaro - c/o Cus Catania cittadella universitaria, Università degli Studi di Catania - tel. 095.354466, 095.431528, 0338.6420465

Civica Scuola d'Arte Drammatica di Cagliari - via La Palma - 09126 Cagliari - tel. 070.341322

Scuola di recitazione e di formazione del Teatro Stabile delle Marche - Palazzo Bottoni - via Cialdini - 60121 Ancona - tel. 071.200442, www.stabilemarche.it



SCUOLE



Scuola del Teatro Stabile di Torino - corso Moncalieri, 18 - 10131 Torino - tel. e fax: 011.6600097, 011.6602872 - e-mail: scuola@teatrostabiletorino.it - www.teatrostabiletorino.it

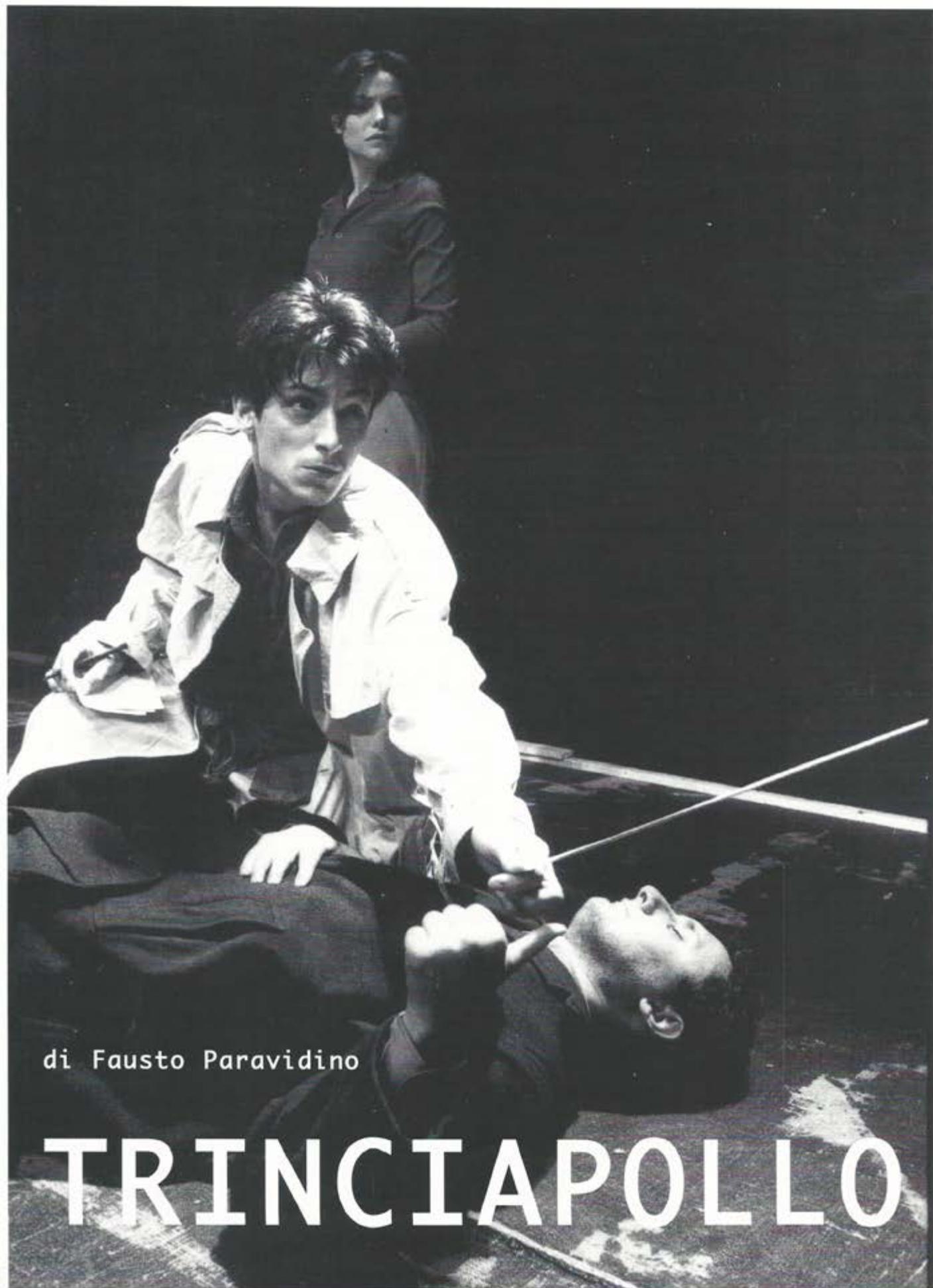
Scuola del Teatro Stabile di Genova - piazza Borgo Pila, 42 - 16129 Genova - tel. 010.5342212, tel. segreteria (9.00-15.00) 010.5342255 - e-mail: scuola.recitazione@teatro-di-genova.it - www.teatro-di-genova.it

Civica Accademia d'arte drammatica "Nico Pepe" - largo Ospedale vecchio, 10/2 - 33100 Udine - tel. 0432504340 - e-mail: accademia_np@libero.it - www.comune.udine.it, www.go.to/accademia.it

Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" - via Salasco, 4 - 20136 Milano - tel. 02.58302813 - e-mail: paglograssi@tiscalinet.it - orario segreteria lu-ve 9.00-13.00, 14.00-17.00

Scuola del Piccolo Teatro - fondata da Giorgio Strehler e diretta da Luca Ronconi - via degli Angioli - 20121 Milano - tel. 02.72333414 - prossima audizione autunno 2002

Accademia dei Filodrammatici - via Filodrammatici, 1 - 20121



di Fausto Paravidino

TRINCIAPOLLO

Questa commedia è fatta così, inizia che fa ridere perché deve fare ridere, lo spero, se all'inizio non fa ridere vuol dire che proprio non funziona, comunque io quando ho iniziato a scriverla ho riso, quindi fa ridere, anche un mio amico quando gli ho fatto leggere l'inizio in alcuni punti rideva, quindi sono praticamente sicuro che a noi due l'inizio in diversi punti fa ridere. Poi andando avanti non lo so più se fa ridere, penso che se ti affezioni ai personaggi puoi anche piangere verso la fine, però se non ti ci affezioni e gli attori sono bravi puoi ridere anche alla fine e quindi stai bene lo stesso. Se non ti affezioni ai personaggi e gli attori non sono bravi, c'è il rischio che passi la serata a maledire il momento in cui hai deciso di andare a teatro quella sera. Il taglio scenografico della faccenda è assolutamente a discrezione del regista, la recitazione no, quella è un assoluto e nessuno può affidarsi a idee strane (o, Dio non voglia, "simpatiche") solo perché gli sono venute. I personaggi non devono avere la consapevolezza di dire cose buffe, le dicono perché sembrano loro le cose giuste da dire in quel momento, se pensassero che ciò che dicono potrebbe essere ridicolo direbbero un'altra cosa. Perciò tutti devono recitare col tipo di tensione che ha chi è terrorizzato dall'idea di dire la cosa sbagliata. Se qualcuno in teatro trova buffo ciò che è stato detto, il personaggio non la deve prendere come una vittoria e proseguire lo spettacolo pensando «Bene, ha funzionato, ora ci riprovo», ma deve servirsene per far crescere la tensione e l'imbarazzo della situazione. Le situazioni sono interessanti, le battute necessarie, ma mai interessanti in sé. L'attore o il regista che si scorda delle situazioni reali e si sdraia sulle battute che ha immaginato sottovaluta la vita, sopravvaluta il mio lavoro e, in definitiva, fa una puttana.

QUADRO PRIMO

In casa.

Suonano alla porta, Marco va ad aprire.

Marco - Sì, desidera?

Estraneo - Buon giorno, lei è Marco Parodi?

Marco - Sì, sono io, come lo sa?

Estraneo - C'è scritto sul campanello. Scusi, posso entrare?

Marco - Sì, cioè, perché?

Estraneo - Non vorrà tenermi a parlare qui sulla porta, spero.

Marco - No, certo, ma...

Estraneo - Coraggio, non la mordo mica, mi faccia entrare... poi magari ci facciamo un bel caffè - mi sa che lei lo fa buonissimo - intanto io mi presento, lei mi fa domande, lo rispondo e piano piano capiamo cose...

Marco - Va bene, d'accordo, entri.

PERSONAGGI

MARCO
CHIARA
DUE ESTRANEI
DUE POLIZIOTTI
DUE DOTTORI
UN AVVOCATO
UNA MAMMA
UN SECONDINO

Estraneo - Oh, un bell'ambientino... cioè, molto convenzionale però sistemato bene.

Marco - Sì, scusi il disordine...

Estraneo - Oh, non si preoccupi, non mi disturba affatto, l'unica cosa forse... non mi piacciono le tende, ecco.

Marco - Sì, in effetti... le ha scelte mia madre. Sa, io non l'aspettavo, davvero, la mia casa di solito non è così in disordine...

Estraneo - Ma davvero, dico, non si preoccupi, lasci stare... dove va con quel calzino? Piuttosto - questo caffè - da solo non si fa mica, eh?

Marco - Oh, mi scusi vado subito a farlo.

Estraneo - No, per favore, non stia sempre a scusarsi! Vuole mettermi in imbarazzo?

Marco - No, a dire il vero sono io che sono un po' in imbarazzo, voglio dire, lei mi è piombato in casa così, all'improvviso...

Estraneo - (Allarmato) Scusi, l'ho spaventata?

Marco - No, no, al contrario, solo non capisco cosa... non vorrei sembrarle maleducato o inopportuno...

Estraneo - Il caffè.

Marco - Certo, il caffè.

Marco va in cucina. L'Estraneo rimane in salotto.

Estraneo - Sono suoi questi libri?

Marco - Sì.

Estraneo - Legge molto... uh, guarda guarda, anche Camus...

Marco - Sì.

Estraneo - Senza dubbio uno dei più grandi scrittori del nostro secolo.

Marco - Sì, l'ha letto?

Estraneo - No.

Marco - Anche a me piace molto.

Estraneo - Lei colleziona fumetti?

Marco - Fumetti?

Estraneo - Sì: Topolino, Dylan Dog... o magari fumetti d'autore, dicevo, li colleziona?

Marco - No, a dire il vero no, perché?

Estraneo - Ma ne legge molti.

Marco - Ma no.

Estraneo - Andiamo, vial

Marco - È la verità, io non ...

Estraneo - Non ha mai letto Topolino?

Marco - Ma sì, sì, certo...

Estraneo - E allora, per favore! Ce l'ha lei un po' del contabile.

Marco - Ma sì, dico, non molti, però.

Estraneo - Quanti?

Marco - Ma non lo so!

Estraneo - Non lo sa?

Marco - Ma come faccio a ricordarmelo?

Estraneo - Problemi di memoria?

Marco - No, è solo che uno non sta tanto lì a far caso a quanti fumetti...

Estraneo - E allora perché sta tanto a sottillizzare?

Marco rientra col caffè. Si ferma in piedi con la caffettiera in mano. Fissa l'Estraneo.

Marco - Cosa ci fa lei in casa mia?

Estraneo - E le tazzine?

Marco - Oh, mi scusi, sono di là.

Estraneo - Le serve una mano?

Marco - No, no, vado subito a prenderle. (Va a prendere le tazzine)

Estraneo - Lei non guarda molta televisione, vero?

Marco - No, perché?

Estraneo - Ecco, non mi sembrava proprio il tipo. *Marco rientra con le tazzine.*

Marco - Invece le sembro il tipo che colleziona fumetti? Cosa fa in casa mia?

Estraneo - Prendo il caffè con... scusi come aveva detto che si chiamava?

Marco - Ma come, me lo ha detto lei entrando: «Lei non è Marco Parodi?».

Estraneo - Sì, certo, ma poi me lo sono dimenticato, mi spiace, non si sarà per caso offeso?

Marco - No, no, si figuri. E lei?

Estraneo - No, no, neanche io, non si faccia problemi.

Marco - No, intendevo: lei come si chiama?

Estraneo - Oh, avevo frainteso, ma guarda, pensavo che mi chiedesse se mi ero offeso, che stupido, in effetti perché dovevo essermi offeso?

Marco - No, appunto.

Estraneo - Chiuso l'incidente. C'è mica un altro po' di zucchero, che so, di là in cucina, per esempio?

Marco - Sì, certo. Aspetti. (Fa per andare verso la cucina, poi si ferma e si volta verso l'Estraneo, con aria risoluta)

Estraneo - Certo che è un peccato.

Marco - Cosa?

Estraneo - Non aver letto... come ha detto che si chiama?

Marco - Marco, Marco Parodi.

Estraneo - No, non lei, quello scrittore di cui si diceva...

Marco - Ah, Camus?

Estraneo - Eh, Com'è? Ha detto che è bello no?

Marco - Be', insomma, a me piace.

Estraneo - Come a lei?

Marco - Cosa?

Estraneo - Relativizza, eh?

Marco - Relativizzo io?

Estraneo - Sì, dico, relativizza, eh?

Marco - In che senso?

Estraneo - Be', questo Camus, prima era bello in assoluto, ora solo le piace...

Marco - Non ho mai detto che sia bello in assoluto.

Estraneo - Non vorrà dire che piace soltanto a lei, spero. Non per offenderla ma non penso che l'avrebbero stampato.

Marco - No, certo, senza dubbio è un grande autore, avrà i suoi detrattori ma...

Estraneo - Detrattori, sicuro, chi non ne ha?

Marco - Cosa?

Estraneo - E lo zucchero?

Marco - Ah, è vero. *(Va in cucina a prendere lo zucchero)*

Estraneo - Certo che lei a non interromperla era capace di tenermi tutta la sera inchiodato a parlare di letteratura con un caffè amaro in mano.

Marco torna con la zuccheriera, molto agitato.

Marco - Insomma, me lo dica, cosa vuole?

Estraneo - Lo zucchero.

Marco - No, lei, chi è? Cosa vuole? È un assicuratore, un piazzista, una spia, un ladro, un sondaggista, vende il Folletto, i libri Gallimard...

Estraneo - Chi è questo Gallimard?

Marco - No, dico, un esempio.

Estraneo - Sì, ma nella fattispecie?

Marco - È l'editore di Camus.

Estraneo - Ancora? Ma è una vera fissazione la sua!

Marco - Risponda alla domanda per favore.

Estraneo - Quale scusi, me ne ha fatte così tante, tutte assieme...

Marco - Lei, chi è?

Estraneo - Ah, mi chiamo Paolo Ferri.

Marco - Sì, va be', io invece mi chiamo Marco Parodi ma...

Estraneo - Sì, lo so, c'è scritto sul campanello. Marco Parodi. Scusi, dov'è il bagno?

Marco - Il bagno?

Estraneo - Sì, in fondo a destra?

Marco - Esatto...

Estraneo - Lo sapevo, lei è di quelli che hanno il bagno in fondo a destra, leggono molto, non guardano tanta televisione, collezionano fumetti - ma non lo vogliono ammettere - vuole scusarmi per favore?

L'Estraneo va in bagno, Marco rimane con la zuccheriera in mano, come un coglione. Suonano alla porta. Marco rimane immobile, suonano di nuovo, Marco va ad aprire.

Marco - Sì?

2° Estraneo - Buongiorno, lei dunque è il signor Parodi, non è vero?

Marco - Sì, c'è scritto sul campanello.

2° Estraneo - Scusi l'ora, l'ho mica disturbata?

Marco - No, a 'sto punto direi di no.

2° Estraneo - Meglio così... allora, posso entrare?

Marco - Ma... veramente...

2° Estraneo - Non vorremo stare a parlare qui sulla porta... se preferisce che ci vediamo fuori in un bar...

Marco - No, no, questo poi proprio non è possibile. Entri.

2° Estraneo - Oh, un bell'appartamentino...

Marco - Sì, lo so, me l'hanno già detto.

2° Estraneo - Be', non pretendeva di essere il primo...

Marco - No, infatti.

2° Estraneo - Forse le tende...

Marco - Sì, lo so, le tende sono brutte, provvederò a bruciarle al più presto.

2° Estraneo - No, la prego.

Marco - No, davvero, nessun disturbo.

2° Estraneo - Oh, scusi, non mi sono presentato... Cesare Rispoli.

Marco - Be', almeno questo si presenta subito...

2° Estraneo - Sì, è mia abitudine.

Marco - Vuole un caffè? Vuole parlare di Camus? O le interessa la mia collezione di fumetti?

2° Estraneo - Oh, lei colleziona fumetti?

Marco - No. Lei cosa vuole?

2° Estraneo - Ero venuto per l'appartamento.

Marco - L'appartamento?

2° Estraneo - Sì, per vederlo.

Marco - Bene, allora adesso che l'ha visto e ha fatto i suoi preziosi apprezzamenti sulle tende potrà togliere il disturbo, no?

2° Estraneo - Ma, veramente prima, se possibile, vorrei parlarne, se non le dispiace.

Marco - A me dispiacere? Perché mai?

Rientra il primo Estraneo.

Estraneo - Oh, buongiorno, lei è il signor Rispoli, vero?

2° Estraneo - Sì, sono io, con chi ho l'onore?

Estraneo - Paolo Ferri, molto lieto.

Marco - Ma vi siete dati appuntamento?

2° Estraneo - Certo.

Estraneo - Marco le avrà senz'altro offerto il suo ottimo caffè...

2° Estraneo - Sì, ma a dire il vero ho rifiutato.

Estraneo - E ha fatto molto male. *(A Marco)* Vada a fare un caffè per il nostro ospite, per favore.

Marco - Ma...

Estraneo - E mi raccomando, lo zucchero!

Marco esce verso la cucina.

2° Estraneo - Mi scusi, non ho molto tempo, per la casa, con chi devo trattare?

Estraneo - Con lui.

Il secondo Estraneo fa per seguire Marco in cucina, il primo Estraneo gli spara alle spalle, uccidendolo. Marco non sente. Il primo Estraneo esce di casa. Marco rientra col caffè, vede il morto, lascia cadere la tazzina per

terra. Suona il campanello.

QUADRO SECONDO

Marco è nel salotto di casa sua, in piedi dietro a un cadavere. Suonano alla porta. Marco esita o si agita o tutt'e due. Alla fine va verso la porta, ma non la apre.

Marco - Chi è?

Voce - Sono io.

Marco - Chiara?

Chiara - Sì. Mi fai entrare?

Marco - No.

Chiara - Come no?

Marco - Non è proprio possibile.

Chiara - Apri, non fare lo scemo.

Marco - Lo scemo? Ti assicuro che l'ho fatto e ho appena smesso.

Chiara - Sentì, non capisco niente. Fammi entrare e mi spieghi tutto. Va bene?

Marco - Neanche per idea.

Chiara - Ti senti bene? Apri.

Marco - Mai.

Chiara - Allora apro io.

Apri la porta con le sue chiavi ed entra. Vede il morto.

Chiara - Oh, mio Dio. Che è successo?

Marco - Credo che sia morto.

Chiara - Com'è possibile?

Marco - È un po' lungo da spiegare.

Chiara - Sei stato tu?

Marco - Io? Ma cosa dici?

Chiara - Chi è stato?

Marco - È stato Paolo Ferri. Contenta adesso? Te lo avevo detto che non potevi entrare, ecco, visto a non darmi retta?

Chiara - Ma non mi avevi detto perché!

Marco - Secondo te potevo mettermi a urlare dalla porta: «Ho un morto sul parquet, torna quando sarà rimosso?».

Chiara - Chi è stato?

Marco - Te l'ho detto, no? Non hai sentito? È stato Paolo Ferri.

Chiara - Credevo che scherzassi.

Marco - Ma ti sembra il momento? Voglio dire, mi conosci, sono uno che abitualmente quando ha un morto sparato che gli ingombra il pavimento, si mette a fare battute spiritose e intrattiene gli amici?

Chiara - Ma chi è questo Paolo Ferri?

Marco - Ecco... non lo so. È uno che era qui... io gliel'ho chiesto, ma lui non me lo ha voluto dire.

Chiara - Ma tu cosa stavi facendo mentre si ammazzavano nel tuo salotto?

Marco - Il caffè.

Chiara - Cosa?

Marco - Stavo facendo il caffè per questi due signori.

Chiara - Per questi due?

Marco - No, a dire la verità solo per lui. L'assassino l'aveva già preso.

Chiara - E adesso?

Marco - E adesso è freddo.

Chiara - No: e adesso cosa intendi fare?

Marco - Lo butterò via, sì è freddato, se vuoi però te ne faccio un altro.

Chiara - Questo cadavere.

Marco - Sì?

Chiara - Cosa intendi farne?

Marco - Credo che lo farò a pezzi col trinciapollo nella vasca da bagno, ne congelerò metà, e il resto lo butterò in una discarica.

Chiara - Non starai dicendo sul serio?

Marco - Io non ho un trinciapollo.

Chiara - A parte quello, sul serio intendi occultare il cadavere?

Marco - "Occultare", mio Dio! Parli già come un verbale. Non ci penso nemmeno, ho intenzione di tenermi fuori da questa storia il più possibile e di chiamare al più presto quelli che in genere si occupano di cadaveri, la polizia e il resto.

Chiara - E perché non l'hai ancora fatto?

Marco - Volevo pensare prima a come dirglielo.

Chiara - Perché, ti vergogni?

Marco - No, vorrei evitare di passare per deficiente.

Chiara - Questo ormai è impossibile, preoccupati soltanto di passare per innocente.

Marco - Ma io sono innocente.

Chiara - Allora chiama subito la polizia.

Marco - Sì. È la cosa migliore. *(Breve pausa)* Li chiami tu?

Buio. Luce. I personaggi sono nelle stesse posizioni di prima.

Chiara - Cosa gli devo dire, allora?

Marco - Non lo so, cioè, di cose da dire ce ne sarebbero, ma tu digli soltanto di sbrigarsi a venire qui, poi gli diciamo tutto con calma.

Chiara - Con calma?!

Marco - Uh.

Chiara va al telefono. Fa il numero.

Marco - Allora?

Chiara - Niente.

Marco - Non c'è nessuno?

Chiara - Aspetta. Pronto, sì?... ecco, buongiorno, io volevo segnalare il ritrovamento di un defunto... sì, è qui presente... no, non so come si chiami, aspetti che chiedo... ah, no: Marco Parodi... no, non lo, il ritrovatore è Marco Parodi, sì... io mi chiamo Chiara Pescucci: Palermo, Empoli, Salerno, Como, Udine...

Marco - Chieti...

Chiara - Sì, Chieti, Chieti... sì, lo so che l'ho già detto, è che ci sono due "c"... come?... no: due... sì, tre contando anche "Como", ha ragione, posso continuare? Imperia... come in che senso?, "I" di Imperia, se no rimane Pescucc. Bene. Sì. No, no, io non lo conoscevo, cioè, quando l'ho conosciuto gli avevano già sparato... sì, Marco Parodi... no, non è morto, è qui, se vuole glielo passo... no, io in

particolare non ho sospetti, io sono capitata qui un po' per caso... no, certo, stia tranquillo, non mi muovo... no, Marco è una brava persona, si figuri che ha offerto il caffè all'assassino... no, non credo che lo conoscesse, solo è una persona beneducata... allora manda qualcuno? Sì, vede, c'è 'sto morto qui per terra che, capisce, prima si sgombera e meglio è, no?... sì, via Martiri della Resistenza 69... grazie, grazie, arriverà, è stato un piacere.

Lunga pausa.

Marco - Arrivano?

Chiara - Eh, penso proprio di sì, tu che dici? *(Pausa)* Ma come ti è venuto in mente?

Marco - Come?

Chiara - Cioè, come ti vai a cacciare in questi pasticci? Soltanto tu! Entrano due: «Possiamo entrare ad ammazzarci per cortesia?», «Ma sì, prego, accomodatevi in salotto, io intanto vi faccio il caffè».

Marco - Ma allora sei scema?

Chiara - Ah, io? Ma per piacere!

Marco - Senti, forse non mi sono spiegato bene: arriva questo signore, no?

Chiara - ... che tu non conosci.

Marco - Che io non conosco.

Chiara - E allora gli apri.

Marco - Ma che ne sapevo io che era un assassino!

Chiara - No, dico, ma se anche fosse stato un pasticciere cosa lo facevi entrare a fare?

Marco - Perché un pasticciere?

Chiara - No, per fare un esempio. Comunque arriva uno che invece è un assassino...

Marco - Ma io non lo sapevo ancora.

Chiara - No. E quindi lo fai entrare, gli fai un caffè, poi arriva un altro che pure non conosci,

lo fai entrare e gli chiedi se anche lui vuole un caffè. Quello: «Sì, grazie», così gli vai a fare il caffè e quelli si ammazzano?

Marco - No.

Chiara - No?

Marco - Il secondo non lo voleva il caffè.

Chiara - Eh, già, infatti non lo ha bevuto.

Marco - No, non lo ha bevuto perché è morto. *(Pausa)* Morto? Ma porca puttana, come mi sono ritrovato con un morto sul pavimento?!

Chiara - Già, come?

Marco - Mah, non lo so, sono un coglione.

Chiara - Eh, a 'sto punto direi di sì. Ma perché li hai fatti entrare?

Marco - Ma che cazzo ne so, a loro sembrava normale di entrare in casa mia e io... è difficile da spiegare, ma mi sembrava... avevo paura di essere maleducato a non farli entrare.

Chiara - Invece loro si sentivano perfettamente a loro agio ad ammazzarsi in casa tua.

Marco - No, non capisci. A volte ti trovi in una situazione che anche se avresti tutto il diritto di mandare tutti affanculo e dire: «Insomma, che cosa volete dalla mia vita?» ti senti in imbarazzo e hai paura di essere scortese. Non riesci a immedesimarti?

Chiara - In uno che apre la porta a due sconosciuti, li accoglie in casa come se fosse normale, gli offre pure il caffè e per non sembrare scortese non gli chiede neanche cosa diavolo vogliono?

Marco - Non puoi capire.

Chiara - No.

Suonano alla porta.

Marco - Chi sarà?

Chiara - Se è un assassino non aprire.

Marco va alla porta.

Marco - Chi è?

SCHEDE D'AUTORE

FAUSTO PARAVIDINO è nato a Genova nel 1976, dove ha frequentato la Scuola di recitazione del Teatro Stabile. Come attore ha lavorato sia in teatro, con registi quali Antonio Calenda, Jurij Ferrini, Lello Arena, sia in cinema e televisione. Oltre che recitare, scrive sceneggiature e commedie. Il suo primo testo teatrale è *Trinciapollo* (1996), poi, con Giampiero Rappa, scrive *Gabriele*, la compagnia Gloriababbi Teatro li mette in scena entrambi. Scrive ancora *2 Fratelli* che riceve il Premio Pier Vittorio Tondelli, il testo è pubblicato da Clueb (Bologna) e viene prodotto dal Teatro Stabile di Bolzano, l'autore ne è regista e interprete; e *La Malattia della Famiglia M* a cui va il Premio Candoni Arta Terme - Sezione Opere commissionate. Paravidino ha partecipato all'International Residency for Playwrights 2000 presso il Royal Court Theatre di Londra. Nel 2000 gli viene assegnato il Premio Coppola-Prati. Vive a Roma. ■



Voce - Polizia, aprite.

Marco - Oddio, la polizia.

Chiara - Li abbiamo chiamati noi.

Marco - E adesso che gli dico?

Chiara - E che vuoi dirgli?

Voce - Aprite!

Marco - Sì, ecco, prego. Entrate.

Entrano due Poliziotti.

1° Poliziotto - Buongiorno, lei è il signor Pescucci.

Marco - No.

2° Poliziotto - Cominciamo bene...

Marco - Io mi chiamo Marco Parodi.

1° Poliziotto - Ma non è morto?

Marco - No, grazie a Dio sto abbastanza bene.

1° Poliziotto - (A Chiara) Dunque lei sarebbe la vedova Parodi?

Chiara - Ma che vedova?

2° Poliziotto - (Vedendo la salma) E quello che è?

Marco - Quello è il morto, appunto.

1° Poliziotto - Il signor Pescucci?

Chiara - Sono io Pescucci!

1° Poliziotto - Condoglianze signora.

Chiara - Ma non era mio marito.

2° Poliziotto - Suo fratello?

Chiara - Io non lo conoscevo!

2° Poliziotto - Zio? Cognato? Padre? Figlio?

Chiara - Non siamo parenti!

1° Poliziotto - E allora che coincidenza è che avete lo stesso cognome?

Marco - Quello è il signor Rispoli.

1° Poliziotto - Ah, ma allora lei è la signora Rispoli, non Pescucci, perché non l'ha detto subito?

Marco - Lei non c'entra proprio col morto.

2° Poliziotto - Ma lei chi è?

Marco - Io mi chiamo Marco Parodi.

1° Poliziotto - Parente?

Marco - Di chi?

1° Poliziotto - Del morto.

Marco - No, io non lo conoscevo nemmeno, mi lascia spiegare?

1° Poliziotto - A suo tempo.

2° Poliziotto - Dunque lei è la signora Parodi.

Chiara - No.

2° Poliziotto - Fidanzata?

Chiara - Nemmeno.

2° Poliziotto - È libera?

Marco - Oh, ma cosa gliene frega?

2° Poliziotto - Oh, mi scusi.

1° Poliziotto - Senti, telefona in centrale e di che le informazioni che ci hanno dato erano sbagliate, o, per lo meno, da verificare. Possiamo usare il telefono?

Marco - Fate come se fosse casa vostra.

2° Poliziotto - Va al telefono.

1° Poliziotto - Dunque, come mai questo signor...

Marco - Rispoli, Cesare Rispoli.

1° Poliziotto - No, non lei, il morto.

Marco - Appunto, il signor Rispoli.

1° Poliziotto - Appunto, dicevo, come mai questo signor Rispoli si trovava in ca... si trovava in casa sua al momento del decesso?

Marco - Sì, era qui.

1° Poliziotto - Un momento. Questa è casa sua?

Marco - Sì, è casa mia.

1° Poliziotto - È comprovabile?

Marco - Sì, penso di sì, vuole vedere...

1° Poliziotto - Non voglio vedere niente.

Nel frattempo il 2° Poliziotto telefona.

2° Poliziotto - Pronto, centrale?

1° Poliziotto - Come mai si trovava qui al momento del decesso?

Marco - Be', è casa mia.

1° Poliziotto - Appunto, come mai l'attuale morto si trovava qui al momento del decesso?

Marco - Dunque, io lo avevo fatto entrare, e lui...

2° Poliziotto - Sì, siamo qui a casa del signor... scusi, come si chiama lei?

Marco - Marco Parodi.

1° Poliziotto - Risponda alla domanda per favore.

Marco - Sì, ecco, lo avevo fatto entrare.

1° Poliziotto - Lei dov'era al momento del decesso?

Marco - Io ero...

2° Poliziotto - ...no, la signora Rispoli non è presente...

Marco - ...in cucina, stavo facendo il caffè.

2° Poliziotto - ...sì, c'è qui la vedova Parodi, già signorina Rispoli...

Chiara - Ma cosa dice?

1° Poliziotto - Io sto facendo soltanto il mio lavoro.

Chiara - Non lei, il suo collega.

2° Poliziotto - Sì?

Chiara - Io sono la signorina Pescucci, Chiara Pescucci, e non conosco nessun morto.

2° Poliziotto - Sì. La signorina Pescucci - scrivi - qui presente, dichiara di non riconoscere il morto.

1° Poliziotto - Lei ha dei sospetti su chi potesse desiderare la morte del signor Rispoli?

Marco - È stato uno che si chiama Paolo Ferri.

1° Poliziotto - Cosa?

Marco - Ad ucciderlo.

2° Poliziotto - ...adesso rientriamo.

1° Poliziotto - Marco Parodi, la dichiaro in arresto, ha il diritto di rimanere in silenzio, una volta arrivato in centrale potrà fare due telefonate, se non ha un avvocato gliene verrà assegnato uno d'ufficio...

Marco - Un momento, un momento...

2° Poliziotto - Ha il diritto di rimanere in silenzio, ne approfitti. Signorina, è stato un piacere.

Chiara - Ma dove lo portate?

1° Poliziotto - Signorina, le consiglio di tenersi fuori da questa storia il più possibile. Deve lasciare questa abitazione, bisogna preserva-

re il luogo del delitto, dovremo mettere i sigilli, lasci un recapito, facilmente verrà chiamata per testimoniare. Arrivederla.

Escono. Chiudono la porta.

QUADRO TERZO

Marco e l'avvocato Zucchi in una cella.

Avvocato - Bene, poche formalità, non mi pare che ci sia molto tempo, io sono il dottor Zucchi, sono sposato, non ho figli, sono qui per fare il possibile per tirarla fuori da questa faccenda nel migliore dei modi; il mio modo di lavorare è questo: se noi ci intendiamo a vicenda tutto diventa molto più facile, l'avvocato è come la mamma, lei ha un buon dialogo con la mamma?

Marco - Ma, non saprei...

Avvocato - Non incominciamo con le reticenze, che non si arriva da nessuna parte, le ho fatto una domanda precisa, lei ha un buon dialogo con la mamma? Vi parlate? Se sì, quante volte al giorno? L'avvocato è più della mamma, io devo sapere quante volte ha fatto l'amore negli ultimi tre anni, con chi, come, perché e quante volte è venuto, se lei si fida di me io mi fido di lei, tutti si fidano di noi e io la tiro fuori anche se ha ucciso quello là. Ora, per prima cosa mi dica: perché l'ha ucciso?

Marco - Non vorrei dare adito ad equivoci, penso che sarebbe opportuno precisare una cosa... io non ho ucciso proprio nessuno...

Avvocato - Non facciamo a non capirci, le ho appena fatto tutto un discorso sulla fiducia che mi è sembrato molto molto chiaro, lei mi dica solo e tutta la verità, se poi sarà il caso di correggerla un po', questo lo decideremo insieme: intanto ci sono degli elementi che mi mancano. Dove è stato trovato il corpo del signor Rispoli?

Marco - In salotto.

Avvocato - Nel suo salotto?

Marco - Sì.

Avvocato - Cosa ci faceva lei in casa sua?

Marco - Mi sembra normale che io mi trovi in casa mia.

Avvocato - Non in casa sua, in casa sua.

Marco - Io ero in casa mia, non in casa sua.

Avvocato - Certo, perché doveva essere in casa mia?

Marco - Non in casa sua, in casa sua.

Avvocato - Ah. Ma se lei era in casa sua sua, e Rispoli era in casa sua sua, come ha fatto ad ucciderlo?

Marco - Ma io non l'ho ucciso.

Avvocato - Sì, va be'.

Marco - ...e comunque era in casa mia...

Avvocato - E lei era in casa sua...

Marco - Sì, mia.

Avvocato - Insomma, la stessa.

Marco - Eh sì.

Avvocato - C'erano altri testimoni?

Marco - Solo l'assassino.

Avvocato - No, io intendevo un terzo...

Marco - Appunto, lui.

Avvocato - Lei.

Marco - Paolo Ferri.

Avvocato - Non mettiamo troppa carne al fuoco, la matassa è già abbastanza complicata da districare, io a questo punto le consiglio caldamente la collaborazione con la giustizia - confessi il delitto e spero nella clemenza della corte - ce la possiamo fare...

Marco - Grazie, è un buon consiglio vada via.

Avvocato - ...Ah, gli inquirenti non sono ancora stati in grado di ritrovare l'arma del delitto, se lei gli volesse dire dove si trova, questo giocherebbe molto ma molto a nostro favore.

QUADRO QUARTO

Monologo della Madre.

Madre di Marco - Io non lo so, non l'ho mica capito cosa vogliono da mio figlio, perché lui è uno che non ha mai fatto male a nessuno, anzi è un ragazzo che era fin troppo bravo, certo ogni tanto ci faceva anche ben disperare, ma chi no? C'era un periodo che non mangiava ma niente, che fosse niente, io e mio marito non sapevamo proprio più cosa fare, matti ci ha fatti diventare, dottori su dottori l'abbiamo fatto vedere, niente. Poi così, un giorno, di colpo si è messo a mangiare ma proprio di gusto che non abbiamo mai capito cosa c'aveva. Adesso quando qualcuno fa qualcosa di male tutti dicono sempre l'educazione l'educazione... per quel che mi riguarda, noi l'abbiamo sempre picchiato quando faceva qualcosa che non era tanto per la quale, quindi che non si venga a dire... e il Marco di soddisfazioni ce ne ha ben date tante. Mi dicono che ha ucciso quel tipo, quel signor Rispi, Raspi, Ruspa, io a 'sto punto sarei proprio curiosa di sapere cosa gli aveva fatto al Marco 'sto qua, perché il Marco è così educato. Si figuri che una volta a scuola scendendo le scale - scendevano in fila a due a due, no? la maestra stava davanti e non poteva stare lì a controllare che tutti quanti si comportassero bene e non si spingessero - insomma un suo compagno - so anche chi è ma non lo dico perché conosco bene la mamma che è anche una brava persona che uno così non se lo meritava, una tale disperazione - e questo suo compagno scendendo le scale cosa fa? Gli prende il berretto, ma un bel berretto di lana, tutto colorato, quanto gli piaceva al Marco... glielo prende e lo tira giù dalle scale. La

maestra, che anche lei, brava donna, non può sempre essere lì, ha rimproverato il Marco, e lui cosa ha fatto? Un altro avrebbe subito risposto «Ma signora, non sono stato io, non è giusto, è stato il mio compagno e patapim patapum». Il Marco no, ha ascoltato il rimprovero davanti a tutti, per non contraddire la maestra e il giorno dopo, con calma, è andato dalla signorina e le ha detto: «Signora maestra, ieri, il berretto, non ero stato io». Ma quante volte me l'ha raccontato la maestra... Questo per dire. Ora vorrei proprio sapere cosa gli hanno fatto questa volta per farlo arrabbiare così.

QUADRO QUINTO

Incontro tra Chiara e Marco. Il distacco.

Marco - Oh, Chiara, mi sei venuta a trovare, grazie...

Chiara - Oh, Marco, siamo tutti tanto in pena per te...

Marco - Qui è un disastro, sai, nessuno mi crede. Ho parlato col mio avvocato...

Chiara - Ho parlato con tua mamma...

Marco - Ho pensato che fosse il caso di dirgli la verità...

Chiara - Ho pensato che non fosse il caso di dirle la verità.

Marco - Pensavo che mi avrebbe creduto...

Chiara - Pensavo che non mi avrebbe creduto.

Marco - Quel bastardo crede che l'abbia ucciso io...

Chiara - Tua madre ha capito subito invece...

Marco - ...non ha capito niente...

Chiara - Pensavo che mi avrebbe mandato al diavolo...

Marco - Penso che lo manderò a quel paese...

Chiara - Dice che tu sei sempre il suo bambino...

Marco - Dice di essere il mio avvocato...

Chiara - E non importa se hai ucciso un uomo...

Marco - Non gli importa se non l'ho ucciso io...

Chiara - Ha detto che nessuno è come la mamma...

Marco - Dice perfino che l'avvocato è più della mamma...

Chiara - ...e ti è sempre tanto vicina, come me.

Marco - ...e mi sa che lo manderò affanculo.

Chiara - ...e questo è tutto.

Marco - ...e questo non è ancora niente. Come sta mamma?

Chiara - Come va col tuo avvocato?

Marco - È bello avere ancora qualcuno con cui poter parlare.

Chiara - Sì, tornerò a trovarti.

Chiara esce.

Marco - Che vita di merda.

QUADRO SESTO

Entra il Secondino.

Marco - Oh, ciao. Com'è oggi?

Secondino - Una discreta merda, nel braccio tre fanno un casino del Dio.

Marco - C'è aria di rivolta?

Secondino - No, figuriamoci, e dove siamo! Solo non stanno mica tutti tranquilli come voi in attesa di giudizio; uno che c'ha addosso dai due ai tre ergastoli, secondo te, cosa gliene frega di uno sconto di pena per buona condotta?

Marco - No niente.

Secondino - E allora fanno i maleducati. Partitella?

Marco - Ti devo già trecentomila.

Secondino - Stai di merda, oggi.

Marco - Ho un'altra udienza tra poco,

Secondino - Bene, prendi un po' di aria, vedi un po' di mondo...

Marco - Ho paura che non mi faranno uscire di qua.

Secondino - Quanto ti danno?

Marco - Penso una trentina d'anni.

Secondino - Allora usciamo praticamente insieme. In un certo senso anch'io sono condannato. Devo aspettare la pensione.

Marco - Quando esco io però la pensione non ce l'ho.

Secondino - Per forza, non fai un cazzo qui dentro, faccio tutto io. Tu te ne stai qui a pensione completa, scrivi lettere, ricevi qualche ospite ogni tanto, giochi a carte con me, in carcere sono solo i secondini che si fanno il culo.

Marco - E lo fanno ai prigionieri.

Secondino - A te non lo farei.

Marco - Devo interpretarlo come un segno di rispetto o è che ti faccio schifo?

Secondino - Come ti fa sentire meglio; ma il rispetto, qua dentro, non aspettartelo da nessuno.

Marco - Grazie, ora sto meglio. *(Pausa)* Credo che mi sottoporro a una perizia psichiatrica.

Secondino - Non stai bene?

Marco - Mi han detto che è il modo per uscire di qui.

Secondino - Ti mettono in un ospedale psichiatrico, sotto sorveglianza.

Marco - Che roba è?

Secondino - Hai visto quel film dove Jack Nicholson fa il matto, lo mettono con i matti veri, poi gli fanno l'elettroshock, lo lobotomizzano, lui si rincoglionisce e un indiano matto per non far soffrire il suo amico lo soffoca con un cuscino?

Marco - No, non l'ho visto.

Secondino - È molto bello. *(Pausa)* Be', allora se non ci vediamo più, ciao. Adesso devo andare.

Esce il *Secondino*.

Marco - Volerò sul nido del cuculo. Volerò.

QUADRO SETTIMO

Entra l'avvocato Zucchi.

Avvocato - Caro Marco, io so che non ti sarò più simpatico per questo ma te lo devo dire: hai fatto la scelta giusta; sì, inizi una nuova vita. Ho già preparato le prossime udienze, vedrai che gli facciamo il culo. Ora non c'è che da fare questa perizia psichiatrica ma, se ti conosco, sono sicuro che andrà bene. Poi io conosco un paio di dottori... è una strada in discesa, lo sapevo che il carcere ti avrebbe fatto bene. Anche con mia moglie, va molto meglio, sai? Figurati che l'altra mattina mia moglie si alza e mi fa: «Ti trovo proprio bene, 'sta mattina», proprio così, io che la mattina sono un relitto, sembro la caduta dell'impero romano, la mattina; io, be', lei mi dice così e io le rispondo: «Esattamente, in gran

forma». «In gran forma», le ho detto, ma come mi vengono?! In gran forma... ma pensa! Come andiamo allora?

Marco - Vorrei saperne di più su questo Cesare Rispoli.

Avvocato - Ma che ti frega?

Marco - Se l'ho ucciso io, vorrei sapere almeno che tipo era.

Avvocato - Ah, guarda, meno ne sai di queste cose e meglio è.

Marco - Perché?

Avvocato - È meglio non confondere le acque, se ci andiamo ad inventare dei moventi finisce che facciamo dei danni. Parlerai con gli psichiatri, vedrai che te lo daranno loro il movente. Sempre che tu non voglia confessare quello vero.

Marco - Ma io in realtà non l'ho ucciso.

Avvocato - Ma lo sai che sei un bel tipo? Mi fai proprio incazzare quando parli così, cioè, prima mi facevi incazzare, adesso l'importante è che tu ti sia deciso, poi le tue convinzioni - scusa, non offenderti - passano decisamente in secondo piano.

Marco - Quindi, il movente...?

Avvocato - Ti troveranno loro una motivazione interna molto più affascinante di qualsiasi stupido movente che possiamo immaginarci insieme. Tu devi solo fidarti, anche il fatto che tu non ti ricordi dove sia l'arma, - non parlare, so cosa stai per dire, non lo voglio sentire - dicevo, anche il fatto che tu non sappia dove hai messo la pistola, può andare a tuo vantaggio, diranno che è un meccanismo di rimozione o qualcosa del genere, vedrai che ci troveremo bene.

Marco - Eh, speriamo...

Avvocato - Sì, sì, tranquillo, rilassati.

Marco - Non è che mi venga tanto naturale di rilassarmi.

Avvocato - Magari a loro questo farà un'impressione ancora migliore, che ne sappiamo noi? Ora ti lascio, mia moglie mi starà aspettando.

Marco - Arrivederci, auguri.

Avvocato - Grazie! (Esce)

Marco - E fu sera e fu mattino, un altro giorno.

Autopresentazione

Attore disoccupato si inventa autore

Una cosa che ultimamente mi domandano spesso è come ho iniziato a scrivere per il teatro. Ho cominciato con *Trinciapollo*. E il "come" lo si può leggere in queste pagine senza che lo dica io. Se il "come" sottintende un "perché", la risposta è più difficile. Non lo so bene perché ho iniziato a scrivere *Trinciapollo*, né tanto meno perché l'ho finito. Una risposta in negativo è che senza dubbio non avevo niente di meglio da fare, il che è senz'altro vero ma non è sufficiente per scrivere una commedia. Perché sia un testo teatrale e non un sonetto, una novella o una ballata è semplice. Sono un attore e la cosa che mi piace di più è il teatro, quando vedo una forma, una storia, una persona, mi viene voglia di raccontarla in teatro, di tradurla in quella forma, quindi o la recito o la scrivo. Quando non posso recitare scrivo per il teatro. Quando recito non scrivo. Quando ho iniziato a scrivere *Trinciapollo* ero disoccupato. Quando ho finito non ero più un attore disoccupato, ero anche un drammaturgo disoccupato, così per non essere troppo disoccupato ho scritto altre tre commedie, che perlomeno mi hanno impiegato come scrittore. *Trinciapollo*, quando l'ho iniziato, era l'ultima cosa che iniziavo, poi è diventata la prima che ho finito, ed è stato molto bello, volevo farlo leggere a tutti, ho cominciato da mamma e papà. Non pensavo che sarebbe diventato uno spettacolo (né tanto meno che sarebbe finito su una rivista) così non mi sono preoccupato di niente: durata, atti, personaggi, che avesse un capo e una coda... Volevo fare un po' ridere, allora mi sono immaginato una situazione buffa e ho iniziato a scrivere. Poi la situazione buffa si è esaurita e avevo paura che quello che avevo scritto finisse nella cartellina della roba infinita. Poi mi è venuto in mente che anche se un personaggio era morto e un altro era scomparso, ne avevo lasciato un terzo in un appartamento. Questo aveva senz'altro una mamma, forse una fidanzata, senza dubbio un sacco di guai, e ho cominciato a occuparmi di queste cose, così sono rimasto con un personaggio. Non mi preoccupavo più che facesse ridere o no, era un personaggio, avevo un po' di compagnia. Sono stato con lui per quattro giorni, sono stati giorni molto belli, poi siamo arrivati a un certo punto che lui aveva fatto tante esperienze, gli erano passati addosso tanti anni, sapeva più cose di me, io non potevo più scrivere per lui, allora ho capito che la commedia stava finendo, ed era finita. L'ho riletta, ho trovato un sacco di difetti (che probabilmente troverete anche voi) ma ho visto che non ero capace di aggiustarla, che questi difetti erano parte di quella storia, di quella forma lì. E quella forma lì si è chiamata *Trinciapollo*. Tre autanni dopo è stata messa in scena dalla compagnia Glorababbi Teatro. Gli attori che l'hanno portata in giro e che ogni tanto continuano a farlo sono Dario Bucci, Vanessa Compagnucci, Andrea Di Casa, Filippo Dini, Sergio Grossini, Massimiliano Graziuso, Silvano Melia, Fausto Paravidino, Giampiero Rappa e Antonia Truppo. Nello spettacolo suonano Massimiliano Graziuso e Salvatore Zambataro, la regia è dell'autore e le scenografie non ci sono perché ci piace che si veda il teatro così com'è. *Fausto Paravidino*

QUADRO OTTAVO

Primo incontro di Marco con i due dottori.

Marco, un Dottore, un secondo Dottore al quale il primo Dottore, ogni tanto, bisbiglia qualcosa.

Dottore - Io le farò delle domande, lei risponde, senza pensare, la prima cosa che le viene in mente. Prima però mi deve dire due cose per compilare la sua scheda. Nome?

Marco - Cognome!

Dottore - Cognome?

Marco - Piripanzò!

Dottore - Anni?

Marco - Del signore.

Dottore - Ma che fa?

Marco - Ma che è?

Dottore - Non ho ancora cominciato.

Marco - Finita!

Dottore - Mi prende in giro?

Marco - Cerchio.

Dottore - Si calmi.

Marco - Si rilassi.

Dottore - Sto solo compilando la sua scheda.

Marco - Scrutinio.

Dottore - Basta!

Marco - Sazio.

Dottore - Zitto!

Marco - Zitto?

Dottore - Eh, zitto.

Marco - Ma dice a me?

Dottore - A lei.

Marco - Pure lei?

Dottore - Cosa?

Marco - Da quando è iniziata questa storia nessuno mi lascia parlare.

Dottore - Questo la avvilisce...

Marco - Più che altro mi incazzo.

Dottore - La fa sentire piccolo e inutile.

Marco - Non esageriamo.

Dottore - Parlerà quando sarà il momento.

Marco - Ti pareva!

Dottore - Volevo solo i suoi dati.

Marco - Ho risposto senza pensare.

Dottore - Me ne sono accorto.

Marco - Pensavo di fare bene.

Dottore - È una vostra caratteristica.

Marco - Me lo aveva detto lei.

Dottore - Sente spesso voci che le ordinano cosa fare?

Marco - In questi ultimi tempi è un continuo.

Dottore - Capisco...

Marco - Marco Parodi.

Dottore - Cosa?

Marco - È il mio nome; la vuole compilare quella maledetta scheda?

Dottore - Certo. Anni?

Marco - Lei quanti me ne dà?

Dottore - Le faccio io le domande.

Marco - Vi assomigliate un po' tutti voi altri. Ventitre.

Dottore - Incominciamo. Cavolo.

Marco - Cosa?

Dottore - Cavolo.

Marco - E be'?

Dottore - Risponda la prima cosa che le viene in mente. Padre.

Marco - Cavolo.

Dottore - Cavolo?

Marco - Bambino.

Dottore - Facile...

Marco - Donna.

Dottore - Maschilista.

Marco - Televisione.

Dottore - Fumetti.

Marco - Delitto.

Pausa.

Dottore - Ossessione.

Marco - Visconti.

Dottore - Pistola.

Marco - Western.

Dottore - Mal di testa.

Marco - Novalgina.

Dottore - Colpa.

Marco - Dostoevskij.

Dottore - Fuga.

Marco - Speriamo.

Dottore - Latte.

Marco - Mucca.

Dottore - Pioggia.

Marco - La catena alimentare.

Dottore - Dio.

Marco - Chi?

Dottore - Educazione.

Marco - Ottima e abbondante.

Dottore - Denaro.

Marco - Affitto.

Dottore - Dolce.

Marco - Mamma. Questo non se l'aspettava, eh?

Dottore - La prego di non fare commenti. Iguana.

Marco - Pausa.

Dottore - Non ancora.

Marco - Cosa?

Dottore - «Cosa»?

Marco - «Cosa» per dire: «In che senso "non ancora"?».

Dottore - Non è ancora il momento di fare una pausa.

Marco - Che pausa?

Dottore - Quella che ha detto lei.

Marco - Io?

Dottore - Prima.

Marco - L'avevo detto per associazione.

Dottore - A che cosa?

Marco - Bianchetto.

Dottore - Io non ho mai detto bianchetto.

Marco - L'avrò detto per associazione a qualcos'altro.

Dottore - A cosa?

Marco - Non mi ricordo.

Dottore - Ci pensi bene.

Marco - Ma se non posso!

Dottore - Allora le dico le ultime cose che ho detto e vediamo quando dice «pausa». Latte.

Marco - Mucca.

Dottore - Pioggia.

Marco - Chiara.

Dottore - Che «Chiara»?

Marco - È una mia amica.

Dottore - Prima non aveva detto «Chiara».

Marco - Ma che libere associazioni sono?

Dottore - Non faccia domande:

Marco - Stiamo giocando alle associazioni coatte.

Dottore - Non stiamo giocando.

Marco - Ecco perché non mi diverto.

Dottore - Sta parlando a vanvera.

Marco - Ho una gran voglia di legarle i baffi dietro la testa.

Dottore - Io non ho i baffi.

Marco - Lo avevo notato.

Dottore - È stanco?

Marco - Letto.

Dottore - No, è stanco?

Marco - Fuori dal gioco?

Dottore - Se preferisce.

Pausa.

Marco - Sì.

Dottore - Continuiamo domani?

Marco - Grazie.

Buio. Escono i due Dottori.

Luce. Entrano i due Dottori.

Dottore - Buongiorno Marco.

Marco - Eh, buongiorno.

Dottore - Come va oggi?

Marco - Grosso modo come ieri, solo il giorno dopo.

Dottore - Cominciamo?

Marco - Sì, è l'unico modo per finire.

Dottore - Bene, mi raccomando, non mi nasconda nulla.

Marco - La odio.

Dottore - Bene, lei ha conosciuto suo padre?

Marco - Sì capisce che l'ho conosciuto, era sempre per casa.

Dottore - Se lei pensa a suo padre quale episodio le viene in mente?

Marco - L'invasione della Polonia.

Dottore - Intendevo un episodio della sua infanzia.

Marco - Quella volta che mi prese per i piedi e mi sbatté tante volte la testa sulla credenza perché non volevo scendere in miniera, sa, eravamo molto poveri, mia madre era morta molti mesi prima che io nascessi e mio padre doveva accudire i miei diciotto fratellini, dodici erano handicappati, e io ero l'unica fonte di reddito della famiglia, avevo tre anni, allora, ero gobbo, le dita mi si staccavano, questo era per via dell'alimentazione, mangiavamo solo i sassi che riuscivo a rubare quando il padrone non guardava, avevo già perso la vista e comincio a dare già i primi segni di impotenza. Quando mio fratello morì di dis-

senteria e il resto della mia famiglia morì affogato per lo stesso motivo, io venni affidato alla zia Rachele. Zia Rachele fu felicissima di accogliermi, il giorno dopo in casa sua c'era la riunione annuale del club dei pedofili e lei aveva paura che i pop corn non fossero sufficienti a intrattenere i settecento iscritti. Servii al mio scopo. Poi fui messo alla porta. Con dei chiodi. Quando riuscii a staccarmi avevo un gran sonno e non sapevo dove andare. Lì c'era solo una superstrada, così mi sdraiai. Morii così, lì c'erano così tanti pezzettini e così piccoli tra il chilometro 23 e il 26 della statale che i carabinieri si ruppero i coglioni di contare e diedero soltanto una spazzata. Vedete come ho sofferto. Altro che incapace di intendere e di volere, questo è proprio bello che andato. Posso andare? Sono libero?

Dottore - Il tuo racconto è molto interessante ma non è ancora sufficiente. Come si chiama tua madre?

Marco - Gaetano. Solo che tutti la chiamano Giuseppe.

Dottore - Mia madre invece si chiama Maria, ho due fratelli, uno più piccolo che si chiama Giorgio e sta finendo l'università e uno più grande, Mario, che è andato a lavorare in Inghilterra. Mamma è morta lo scorso anno, mi è dispiaciuto molto, io ero molto legato, ma tocca a tutti prima o poi, capisci, per qualche tempo mi è sembrato che il mondo fosse finito, ma poi ho capito che avevo anche il mio lavoro, gli amici, i miei fratelli...

Marco - Anche mia madre si chiama Maria.

QUADRO NONO

I due dottori.

1° Dottore - Allora, che opinione ti sei fatto di questo Marco Parodi?

2° Dottore - Mah, non sono bene riuscito a definirlo, ancora.

1° Dottore - No, certo, una personalità molto complessa... infatti pensavo di chiedere che ce lo affidassero per una terapia a lungo termine. Comunque, almeno su alcuni aspetti, un'opinione te la sarai fatta.

2° Dottore - Non riesco bene a individuarne le cause, però presenta alcune fobie molto evidenti: ha un continuo terrore di non essere creduto, che si traduce in una generica diffidenza verso il mondo... però è un atteggiamento che potrebbe essere dovuto al suo tragico giudizio.

1° Dottore - Pensi che un sentimento di questo genere potesse essere del tutto inesistente prima?

2° Dottore - No, lo escludo, probabilmente già c'era in forma latente, e poi ha avuto uno sfogo esplosivo negli ultimi tempi.

1° Dottore - Quando lo ha associato al senso di colpa del delitto. Hai notato altro?

2° Dottore - Una cosa che, secondo me, può essere rilevante e significativa: quando tu gli hai detto «tanta fica», lui ha risposto «riccio».

1° Dottore - È vero, mi ci ero soffermato, questa strana immagine del riccio che viene fuori così, all'improvviso.

2° Dottore - Si potrebbe pensare che lui veda l'organo femminile come un riccio: chiuso, impenetrabile, e al tempo stesso spinoso, dunque minaccioso.

1° Dottore - Un sentimento di impotenza unito a una forte ginefobia: «mi fa paura e al tempo stesso non riuscirò mai ad averla». L'aspetto sessuale della sua generalizzata paura di tutto quello che è fuori di lui...

2° Dottore - Come proiezione di quello che è dentro di lui.

1° Dottore - Appunto.

2° Dottore - Questo però sembrerebbe in contrasto con altre sue risposte: quando tu gli hai detto «vagina», lui ha risposto «tornarci dentro, subito».

1° Dottore - Non è in contrasto se noi lo interpretiamo non come un andare verso, ma come un fuggire da, realizzato tramite un ritorno a.

2° Dottore - Non ci avevo pensato.

1° Dottore - Le cose cominciano a farsi chiare.

QUADRO DECIMO

Chiara e Marco, il riavvicinamento.

Entra Chiara.

Chiara - Come stai?

Marco - Mi fa piacere vederti.

Chiara - Come vanno le cose?

Marco - Sei molto gentile.

Chiara - Abbiamo tutti molta fiducia in te.

Marco - Hanno tutti molta fiducia in me. Io non voglio deluderli.

Chiara - Oh, no! Perché dovresti deluderci?

Marco - Ho già fatto soffrire tante persone, non voglio farlo più.

Chiara - No, tu sei sempre stato buono.

Marco - Ti ricordi i ricci?

Chiara - I ricci?

Marco - Sì, è a te che parlavo dei ricci?

Chiara - Ah, il tuo animale preferito?

Marco - Sì.

Chiara - Che si chiude come un riccio e scopa come un riccio.

Marco - Non va bene il riccio, sai?

Chiara - Ma cosa dici?

Marco - Faccio male ad avere paura del riccio.

Chiara - Ma tu non hai paura del riccio, tu lo ammiri.

Marco - (*Urla, poi forse piange*) Non è vero! Io lo invidio, perché ne ho paura ma non devo

invidiarlo, perché il riccio sbaglia. Il riccio crede di sapere ma è uno stupido. Quando si chiude crede di proteggersi ma quando è chiuso non vede. Il riccio sa quando arriva il pericolo ma non può sapere quando se ne va! Può anche restare chiuso tutta la vita, un riccio fifone. Invece un riccio coraggioso, può aprirsi troppo presto ed essere mangiato. Il riccio ha sbagliato tutto, crede di difendersi, è coperto di spine, ma non gli serve a niente.

Chiara - Va bene, va bene. Chiuso coi ricci.

Marco - Eh, non è facile chiudere così. Non è facile.

Chiara - Sono tornata in casa tua qualche tempo fa.

Marco - ...non è facile.

Chiara - Era ancora tutto come era rimasto, c'era la caffettiera piena di caffè freddo...

Marco - Vuoi sposarmi?

Chiara - L'ho buttato e l'ho lavata.

Marco - Tu mi capisci.

Chiara - Faceva un'impressione... dopo tanto tempo... ho pensato di far bene...

Marco - Io credo di averne tanto bisogno.

Chiara - Adesso devo andare ma tornerò presto a trovarti.

Marco - Tu mi vuoi un po' di bene?

Chiara - Ma certo.

Marco - Sai chi l'ha detto?

Chiara - Cosa?

Marco - Quando Mozart aveva, diciamo, sui dodici anni, credo, era andato a suonare per l'imperatore d'Austria, mi pare, e suonava così bene che questo gli ha detto: «Chiedi quello che vuoi e io te lo darò» e allora Mozart gli ha detto: «Mi vuoi un po' di bene?».

Chiara - E l'imperatore?

Marco - Non lo so, comunque credo che tutto sia andato avanti più o meno come prima. Devi andare?

Chiara - Sì.

Marco - Ciao.

Chiara esce.

Marco - È molto buona.

QUADRO UNDICESIMO

Marco con i Dottori.

Marco - Voi mi dovete aiutare.

Dottore - Ma certo, siamo qui per questo.

Marco - È il vostro lavoro? Che bello.

Dottore - Lei ha mai desiderato un frullatore?

Marco - Un frullatore?

Dottore - Esattamente.

Marco - Ma sa che non ci avevo mai pensato? Un frullatore...

Dottore - Per mischiare le cose.

Marco - Per mischiare le cose.

Dottore - Bianco.

Marco - No, grigio.

Dottore - Grigio?

Marco - Con l'interruttore rosso... i frullatori hanno gli interruttori, vero?

Dottore - Certo.

Marco - Tu lo schiacci e mischia le cose, credo di averlo sempre desiderato.

Dottore - Ma non l'ha mai avuto.

Marco - No, io avevo un frullatore.

Dottore - Proprio suo?

Marco - No, era della mamma, però potevo usarlo.

Dottore - Vede?

Marco - Era arancione.

Dottore - Arancione? Sicuro che fosse proprio un frullatore? Ci pensi bene.

Marco - Era un tritatutto.

Dottore - Ah, un tritatutto... e cosa tritava?

Marco - Il prezzemolo.

Dottore - E dove lo metteva?

Marco - Nel pesto?

Dottore - Ma è impazzito?

Marco - Dice?

Dottore - No, intendo, a fare il pesto col prezzemolo.

Marco - No, lo faccio col basilico, però una punta di prezzemolo ci sta bene. E i pinoli.

Dottore - I pinoli sì, certo, ma il prezzemolo!

Marco - Le assicuro, provi.

Dottore - Lo dirò a mia moglie.

Marco - Le dirò «chi va coi matti impara a matteggiare».

Dottore - Guardi che lei non è proprio matto.

Marco - Lo dice per consolarmi?

Dottore - No, lei ha molti problemi, ma non si può definire così, sbrigativamente, "matto", può migliorare di molto.

Marco - Me lo dica. Perché ho ucciso quell'uomo? Non mi aveva fatto niente.

Dottore - È ancora presto per parlarne.

Marco - Ma è per questo che stiamo parlando.

Dottore - No, è a causa di questo che stiamo parlando, ma noi stiamo parlando di lei. Il delitto Rispoli non è il più grosso dei suoi problemi. È la manifestazione più appariscente di essi. È stato il suo modo di chiedere aiuto.

Marco - Lei dice?

Dottore - Sì. Senza di lui noi non saremmo qui a parlare, lo ha detto lei. Per un sacco di tempo si è tenuto tutto dentro e poi, un bel giorno, non ce l'ha fatta più e ha urlato: «Guardate, guardate come sto male, qui dentro ho abbastanza male da uccidere un uomo, pum!» e il signor Rispoli se ne è andato. Da allora lei ha cominciato a parlare di lui per parlare di sé.

Marco - E il signor Paolo Ferri?

Dottore - È la sua metà oscura. Se un bambino rompe un vaso, faccio un esempio cretino, me ne scuso, poi dice: «Non sono stato io». Non è una bugia, è il suo modo per dire che il bambino che ha rotto il vaso in realtà non è lo stesso bambino che riceve le coccole della mamma, ma uno cattivo che ogni tanto com-

pare. Non è facile accettarsi totalmente: nel bene e nel male. Lei è più complesso, più strutturato di un bambino, ha avuto più tempo per farlo e così, invece di limitarsi a dire: «È stato lui», ha inventato addirittura una persona con tanto di nome e cognome e l'ha fatta protagonista di una storia fantasiosa.

Marco - Lei crede?

Dottore - È così, ma per lei è presto per affrontare certe cose. Torniamo a noi. Di che colore era il suo spazzolino da denti?

Marco - Marrone.

Dottore - La rendeva felice uno spazzolino marrone?

QUADRO DODICESIMO

Sono passati nove anni. Marco e Chiara.

Marco - La persona seduta qui vicino a me è

Chiara, la donna che amo. Ci siamo sposati nove anni fa; io ero uscito da una brutta storia.

Chiara - Non una storia d'amore.

Marco - No, ma quando mai!

Chiara - Sì, io lo so, ma se dici così, «una brutta storia», quelli magari capiscono male.

Marco - No, una travagliata vicenda psicologico-processuale. Va bene così?

Chiara - Continua a non capirsi, ma va meglio.

Marco - E in quel periodo ero proprio distrutto. Nel vero senso della parola: non riuscivo a trovare i pezzettini della mia anima che si erano sparpagliati in giro.

Chiara - Carino questo!

Marco - Vero?

Chiara - Sapete, lui legge molto, per questo parla così.

Marco - Mi sentivo come quando un bambino fa cadere un vaso, è un esempio cretino, comunque io prima mi sono sentito come il

CASTIGO SENZA DELITTO

TRINCIAPOLLO, testo e regia di Fausto Paravidino. Musiche composte ed eseguite da Massimiliano Graziuso e Salvatore Zambataro. Con Giampiero Rappa, Antonia Truppo, Silvano Mella, Filippo Dini, Dario Bucci, Andrea Di Casa, Sergio Grossini, Fausto Paravidino. Prod. Glorlababbi Teatro, Genova.

Uno spazio centrale appena accennato, due musicisti e gli attori seduti a lato, bastano all'allestimento di questo racconto scandito in brevi quadri. Una comune situazione di vita contemporanea da *single*, appena esasperata, dà luogo a una favola, il cui protagonista (Marco Parodi, prototipo di persona tranquilla e accomodante) viene travolto da un evento abnorme quale l'assassinio consumato in casa sua a seguito dell'intrusione di due sconosciuti. Il giovane, candido e disorientato, si trova accusato di omicidio. La sequenza dei suoi guai comprende allora l'istruttoria, la dichiarazione di invalidità mentale, la pena in casa di cura. Poi, la riabilitazione. Apologo sull'abilità (o saggezza?) di sfruttare a proprio vantaggio anche le circostanze più disgraziate, con "morale" e finale addirittura edificante. Quando infatti l'assassino, dopo anni, torna pentito, forse per costituirsi, Marco lo allontana, quasi fantasma di una tentazione ormai superata. Avendo interiorizzato il senso di colpa, purificato l'istinto omicida riconosciuto in sé, scontata la pena, dimostra come volontà e forza di pensiero possano risolvere i più gravi conflitti, interiori e interpersonali. Magari tramite una *rêverie* vagamente surreale. Partendo da alcuni stereotipi, la composizione acquista un senso del ritmo maturo, comico in particolare e gioca sugli equivoci di linguaggio e situazione, rinviando affettuosamente a un'umanità strapazzata ma dignitosa. L'effetto probante anche per l'uso ora straniato ora cattivante della maschera mimica di Giampiero Rappa, versatile clownesco antieroe (alla Queneau?) di disarmante candore e naturalezza dominata. I personaggi di contorno disegnano garbate, vivide analogie con caratteri di varia italianità, dall'Avvocato siculo al Secondino partenopeo. Sapida la parodia della psicoanalisi freudiana applicata dai periti Medici (Andrea Di Casa e Sergio Grossini) all'imputato. Nitida e decisa, la figurina di Chiara, fidanzata e sposa ideale. Da una Compagnia davvero "giovane", uno spettacolo divertente e incisivo, che funziona bene, nonostante qualche smagliatura, qualche veniale imprecisione o calo di tensione, mentre un *blues* nostrano accompagna o stacca, amabilmente, le scene. *Gianni Poli*

bambino, e poi come il vaso. E Chiara mi è stata molto vicina in tutto quel brutto periodo. Ero terribilmente solo, allora. Non so se senza di lei avrei resistito.

Chiara - Ma sì che ce l'avresti fatta.

Marco - Tu ti sottovaluti. Non dico di essermi innamorato di lei perché di colpo mi è apparsa come un angelo quando stavo per morire, anche prima le volevo molto bene, eravamo molto amici... era stata la prima persona a vedermi dopo che avevo...

Chiara - Comunque, se devo essere sincera, quando abbiamo deciso di sposarci ormai stava molto meglio. Aveva risolto i problemi giudiziari e anche i dottori lo stavano aiutando molto, mica solo io, il momento peggiore lo aveva passato. Ormai era pronto a cercare la felicità e allora sì, be', allora io ero disposta a cercarla con lui. Prima non credo che ne avrei avuto il coraggio; anzi, spesso mi faceva un po' paura.

Marco - Io ti facevo paura? Ma com'è possibile?

Chiara - Sì, te ne facevi a te stesso, perché non avresti dovuto farne a me?

Marco - Tu eri molto coraggiosa.

Chiara - Dato che ci eravamo innamorati in quelle circostanze difficili i medici ci avevano avvertito che dovevamo stare attenti a non instaurare un rapporto paziente-infermiera, così quando lui è stato un po' meglio, io ho cominciato a raccontargli tutte le mie paure, tutte le cose brutte che mi erano capitate. Temevo che, stando meglio, lui non sentisse più il bisogno di me, allora ho capito che o gli facevo del male o dovevo lasciare che anche lui provasse un po' di pena.

Marco - Il bello è che in quel periodo anch'io avevo paura esattamente della stessa cosa.

Chiara - Così abbiamo passato le lunghe e piovose sere d'inverno a raccontarci tutti i nostri guai.

Marco - Anche lei legge tanti libri, in realtà quell'inverno non pioveva quasi mai, faceva solo un gran freddo e noi avevamo il riscaldamento in blocco.

Chiara - Ma stavamo bene lo stesso.

Marco - Perché ci vogliamo bene.

Chiara - Questa casa era diventata l'ospedale delle tristezze passate.

Marco - Quando ce le siamo dette tutte avevamo paura che il nostro rapporto si estinguesse, così abbiamo ricominciato a raccontarcele aggiungendo particolari.

Chiara - Con gli anni ci siamo inventati delle infanzie alla Dickens che non hanno niente a che vedere con le nostre esperienze reali.

Marco - E siamo contenti così.

Chiara - Sì.

QUADRO TREDICESIMO

Una strada. Marco passeggia per i fatti suoi. Incontra un tale.

Persona - Oh, finalmente!

Marco - Buongiorno, scusi, la conosco?

Persona - Lei è Marco Parodi, è lei, non è vero?

Marco - Sì, sono io.

Persona - In realtà se io avessi un po' di buon senso dovrei scappare. Lei avrebbe tutte le ragioni per ammazzarmi.

Marco - Non bisogna mai scappare, poi ci si sente peggio... e comunque certe cose io non le faccio più.

Persona - Io mi chiamo Paolo Ferri.

Marco - Come?

Paolo - Paolo Ferri, ci siamo conosciuti in circostanze un po' spiacevoli, ero entrato in casa sua per uccidere una persona...

Marco - Paolo Ferri non esiste.

Paolo - ...il signor Cesare Rispoli.

Marco - Quando mi sono sentito meglio mi sono scusato con la sua famiglia, mi hanno perdonato.

Paolo - Ma l'ho ucciso io.

Marco - Credevo che l'avesse ucciso lei, in realtà lei è una costruzione della mia fantasia, mi hanno detto. Un posto dove scaricare i miei sensi di colpa.

Paolo - Ma non si ricorda niente?

Marco - Ho impiegato anni a ricordare, così adesso so che io, in questo momento, sto monologando.

Paolo - No, stai parlando con la persona che ti ha rovinato la vita.

Marco - No, lei è la mia metà oscura. Non ci è riuscito a rovinarmi la vita, sono stato più forte io.

Paolo - Prima di uccidere quell'uomo io non credevo che esistesse il senso di colpa.

Marco - Esiste eccome, solo che è privo di reale fondamento, va combattuto...

Paolo - Credevo che riguardasse solo individui particolarmente deboli, ma dopo che ho ucciso quell'uomo, proprio nel momento in cui avrei dovuto godere i frutti del mio delitto, allora l'ho provato eccome.

Marco - Ah, l'ha provato anche lei, spero che ora stia meglio.

Paolo - Non nei confronti del morto, quello era una carogna, ma per te.

Marco - Se è per me non deve farsi problemi.

Paolo - Sono fuggito lontano sperando di non sentirlo, ma dovunque andassi il tuo pensiero mi perseguitava.

Marco - Mi spiace, non l'ho fatto apposta.

Paolo - Tu sei stato accusato ingiustamente. Sono pronto a riprendermi tutte le mie colpe.

Marco - No, grazie sono riuscito a riconoscerle e ad accettarle, non scaricherò più niente su di lei. L'ho usata, c'è stato un periodo della mia vita in cui avevo bisogno di lei. Ora sto bene, non mi serve più.

Paolo - Io ti ho usato.

Marco - Dipende dai punti di vista.

Paolo - Non sono un sogno, sono io, sono un killer in carne ed ossa.

Marco - Nessun sogno ha mai ammesso di esserlo.

Paolo - Devi credermi. Cosa ti hanno fatto?

Un silenzio.

Marco - Io non so se tu sia un sogno o no. Una volta credevo che tu fossi un assassino, che eri entrato in casa mia e mi avevi rovinato la vita. Poi ho creduto che tu non fossi mai esistito, che fossi un mio incubo, molto vero. Certo, il ricordo del pomeriggio che morì Cesare Rispoli si è dilatato, si è confuso, ha preso tutte le forme dei miei dubbi e delle mie angosce e più volte, senza dirlo a nessuno, neanche a Chiara, in questi ultimi anni mi sono chiesto: e se davvero esistesse un Paolo Ferri che non sono io e che ha ucciso Cesare Rispoli? E ci parlavo anche, ogni tanto, con questa persona, con i miei mali. Ma per gioco. Solo per gioco. Ora sono felice, molto felice. Ho sposato la donna che amo e che mi ama, non credo che capiti spesso. Stiamo pensando di avere dei bambini e da tanti anni non vedo neanche più i dottori. Io non so, a volte l'ho creduto, ma non l'ho mai saputo, se tu sia vero o finto, ma io ora, per la prima volta, sono felice, quindi ti prego, qualunque cosa tu sia: ora io chiuderò gli occhi, e prima che li riapra, ti prego, vattene e non tornare mai più. A frequentarci, noi due, abbiamo tutto da perderci.

Chiude gli occhi. L'attore che fa Paolo Ferri sta fermo un attimo, lo guarda, forse guarda verso di noi. Esce. Marco ha ancora gli occhi chiusi.

BUIO

Nell'immagine di apertura Antonia Truppo, Fausto Paravidino e Dario Bucci interpreti dello spettacolo *Trinciapolla*, regia dello stesso autore.

Punti vendita di Hystrio

HYSTRIO
trimestrale di teatro e spettacolo

Rivista fondata da Ugo Ronfani

ALESSANDRIA

Fer-net - Via Migliora, 6/8 - tel. 0131/440062

ANCONA

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

BARI

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

BENEVENTO

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

BOLOGNA

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

BOLZANO

Mardi Gras - via A. Hofer - tel. 0471/301233

BRESCIA

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

CREMONA

Ass. Cult. Palazzo Cattaneo - Via Ocasali - tel. 0372/21095

FERRARA

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

FIRENZE

Feltrinelli - Via Cerretani 30/32 R - tel. 055/2382652

GENOVA

Feltrinelli - Via XX Settembre, 233 - tel. 010/540830

MESTRE

Feltrinelli - P.zza XXVII Ottobre, 80 - tel. 041/940663

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 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
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

PIACENZA

Fer-net - Via Cavour ang. XX Settembre - tel. 0523/319616

PISA

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

PORDENONE

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

RAVENNA

Feltrinelli - Via 4 Novembre, 7 - tel. 0544/34535

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
Libreria Rinascita - via Botteghe Oscure 1-2 - tel. 06/6797460

SALERNO

Feltrinelli - P.zza Baraccano, 5 - tel. 089/253631

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

UDINE

Fer-net - via Canciani, 15 - tel. 0432/220531

VENEZIA

Libreria Patagonia - Dorsoduro, 3490/B - tel. 041/5285333

VERONA

Libreria Rinascita - Corte Farina, 4 - tel. 045/594611
The Room Magazine Store - Rigaste S. Zeno, 33 - tel. 045/8014867
La Rivisteria di P.zza S.Zeno

VICENZA

Librarsi - Contrà Morette, 4 - tel. 0444/547140

VIGEVANO

Fer-net - P.zza Ducale, 1 - tel. 0381/692031

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

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

Redazione: Antonietta Manca (impaginazione), Marilena Roncarà (segreteria).

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Collaboratori: Giovanni Acerboni, Cristina Argenti, Nicola Arrigoni, Massimo Bertoldi, Laura Bevione, Guido Bolteri, Fabrizio Caleffi, Antonio Calenda, Danilo Caravà, Eugenia Casini Ropa, Mirella Caveggia, Stefano Curti, Roberto Damiani, Renzia D'Inca, Pierachille Dolfini, Maria Pia D'Orazi, Franco Ferrari, Eva Franchi, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Roberto Giambone, Pierfrancesco Giannangeli, Marinella Guatterini, Simonetta Izzo, Ilaria Lucari, Stefania Maraucci, Massimo Marino, Antonella Mellilli, Simona Morgantini, Alessandra Nicifero, Valeria Ottolenghi, Fausto Paravidino, Angelo Pizzuto, Gianni Poli, Domenico Rigotti, Paolo Ruffini, Andrea Rustichelli, Alessandro Tacconi, Francesco Tei, Elisa Vaccarino, Patrizia Veroli.

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

E-mail: hystrio@libero.it

www: www.hystrio.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 Argelati 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 Voltumo 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.

anche Hystrio
È CASCATO NELLA RETE!

www.hystrio.it



HM