

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

testi

Acquidistanti

di Carlo Villa, premio
Teatro Totale 2001

Lauben

di Roberto Cavosi, premio
Hystrio 2001



Pinter F.

dossier
**TEATRO di
GUERRA**

teatromondo nati ieri
teatoragazzi danza critiche
società teatrale

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

BOLOGNA

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

BOLZANO

Mardi Gras - via A. Hofer - tel. 0471/301233

BRESCIA

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

CREMONA

Ass. Cult. Palazzo Cattaneo - Via Oscalali - 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. 02/7600386
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 Voltorno 44, 20124 Milano.

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

Redazione: Albarosa Camaldo, Antonietta Manca (impaginazione), Marilena Roncarà (segreteria).

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Collaboratori: Giovanni Acerboni, Cristina Argenti, Massimo Bertoldi, Laura Bevione, Antonio Calbi, Fabrizio Caleffi, Ettore Capriolo, Danilo Caravà, Roberto Cavosi, Renzia D'Inca, Pierachille Dollini, Mimma Gallina, Emanuela Garampelli, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Roberto Giambone, Pierfrancesco Giannangeli, Stefania Maraucci, Massimo Marino, Antonella Mellilli, Giuseppe Montemagno, Simona Morgantini, Alessandra Nicifero, Pier Giorgio Nosari, Roberto Oddo, Franco Quadri, Carlo Randazzo, Domenico Rigotti, Monica Ruocco, Andrea Rustichelli, Francesco Tei, Renzo Tian, Bianca Vellella, Carlo Villa.

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).

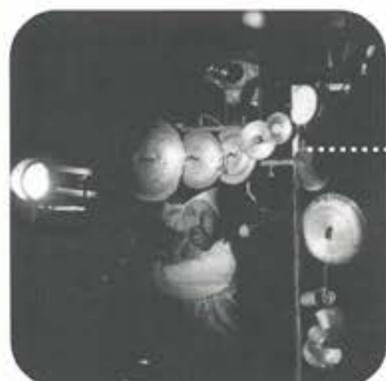
Distribuzione: Joo - via Filippo Argelati 35, 20143 Milano, tel. 02/8375671.

Abbonamenti: Italia L. 50.000 (€ 26)- Estero L. 60.000 (€ 31) Versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Voltorno 44, 20124 Milano.

Un numero L.14.000 (€ 7.50), arretrati L. 28.000 (€ 15).
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.



Vietnam, Balcani, New York, Afghanistan: come il teatro ha interpretato i conflitti passati e si prepara ad affrontare la guerra di oggi - di Ugo Ronfani, Ettore Capriolo, Massimo Marino, Franco Quadri, Mimma Gallina, Monica Ruocco, Alessandra Nicifero, Antonella Melilli, Albarosa Camaldo, Emanuela Garampelli, Marilena Roncarà, Andrea Rustichelli.



Decima tappa nell'Italia dei nuovi gruppi: il Teatro dei Sassi di Matera - di Antonio Calbi



Il Woyzeck di Wilson a Parigi - Candelaio secondo Ronconi - Branciaroli fa Ruzante - Madame de Sade seduce Castri - Pro & Contro: Il gabbiano di Nekrosius - Il ritorno di Amleto - Marthaler, Castorf e Arias a Roma - Il Festival dei Teatri d'Europa a Palermo.

3 editoriale
La favola delle tre religioni

4 DOSSIER TEATRO DI GUERRA

42 premio hystrio
Il bando di concorso per l'edizione 2002

44 teatromondo
Vento dell'est: Kama Ginkas arriva a Roma - di Roberta Arcelloni e Claudia Cannella

48 teatrodanza
Torna alla ribalta il balletto narrativo - di Domenico Rigotti

50 nati ieri

53 humour
Foyer - di Fabrizio Caleffi

54 teatro di figura
Ricordo di Otello Sarzi, patriarca delle teste di legno - di Pier Giorgio Nosari

56 teatroragazzi
Vetrina Europa del Teatro delle Briciole a Parma - Il Festival dei Bambini al Piccolo di Milano - di Pier Giorgio Nosari

60 exit
Addio a Giovanni Macchia, Alessandro Fersen e Beni Montresor - di Renzo Tian e Roberta Arcelloni

64 critiche

96 biblioteca
Le novità editoriali - a cura di Marilena Roncarà

98 la società teatrale
Tutta l'attualità nel mondo teatrale - Numeri utili - a cura di Anna Ceravolo

110 testi
Acquidistanti, di Carlo Villa, Premio Teatro Totale 2001 - Lauben, di Roberto Cavosi, Premio Hystrio 2001

in copertina: *Il rinoceronte*, tempera di Ferenc Pinter

... e nel prossimo numero: dossier sul teatro delle diversità, speciale drammaturgia belga, Fassbinder a vent'anni dalla morte, ritratto del regista ungherese Árpád Schilling e del drammaturgo irlandese Enda Walsh, undicesima tappa nell'Italia dei nuovi gruppi con L'Impasto, le recensioni della stagione in corso... e molto altro!



teatro stabile di bolzano

Piazza Verdi 40
39100 Bolzano
Tel. 0471 / 301566
Fax 0471 / 327525
www.teatro-bolzano.it

Una giornata particolare

di Ettore Scola, Ruggero Maccari e
Gigliola Fantoni

regia Marco Bernardi
scene Gisbert Jaekel
costumi Roberto Banci
ambientazione sonora Franco Maurina
con Patrizia Milani, Carlo Simoni, Alberto Mancioffi,
Loredana Martinez, Marco Alberga, Christopher Franzin,
Davide Palla, Giorgia Rinaldi, Giulia Rinaldi, Flora Sarrubbo

Due fratelli

di Fausto Paravidino

Premio Pier Vittorio Tondelli 99 - Premio UBU 2001
regia Filippo Dini
scene e costumi Laura Benzi
con Fausto Paravidino, Giampiero Rappa, Antonia Truppo

Il giardino dei ciliegi

di Anton Cechov
traduzione Fausto Malcovati

regia Marco Bernardi
scene Gisbert Jaekel
costumi Roberto Banci
musiche Dante Borsetto
con Patrizia Milani, Carlo Simoni, Alvis Battain, Alessandra
Arlotti, Antonio Caldonazzi, Massimo Cattaruzza, Armando
De Cecon, Luigi Distinto, Loredana Martinez, Maurizio
Ranieri, Giovanna Rossi, Libero Sansavini, Flora Sarrubbo

Ciò che non si può dire. Il racconto del Cermis.

novità perfido

Premio Bolzano Teatro 2001
regia Paolo Bonaldi
con Andrea Castelli

Coppia aperta, quasi spalancata

di Dario Fo e Franca Rame

regia Marco Bernardi
scene e costumi Roberto Banci
con Patrizia Milani, Carlo Simoni

Cantico di Natale

di Ugo Ronfani
da Charles Dickens

regia Antonio Caldonazzi
scene e costumi Roberto Banci
musiche Dante Borsetto
con Alvis Battain, Dante Borsetto, Massimo Cattaruzza,
Armando De Cecon, Luigi Distino, Barbara Fingerle,
Ernesto Insam, Maurizio Ranieri, Andreas "Opal"
Robatscher, Francesco Tomasi

STAGIONE TEATRALE 2001/2002

La favola delle tre religioni

Nel poema drammatico Nathan il saggio, scritto da Gotthold Ephraim Lessing nel 1779, che si svolge a Gerusalemme al tempo della terza crociata, il sultano Saladino chiede al saggio ebreo quale, fra l'ebraica, la musulmana e la cristiana, sia la fede più vera. Nathan risponde con una favola. Eccola.

Molti anni orsono un uomo, in Oriente, possedeva un anello inestimabile, un dono caro. La sua pietra, un opale dai cento bei riflessi colorati, ha un potere segreto: rende grato a Dio e agli uomini chiunque lo porti con fiducia. Può stupire se non se lo toglieva mai dal dito? E se dispose in modo che restasse per sempre in casa sua? Lasciò l'anello al suo figlio più amato; e lasciò scritto che, a sua volta, quel figlio lo lasciasse al figlio più amato; e che ogni volta il più amato dei figli diventasse senza tenere conto della nascita, ma soltanto per forza dell'anello, il capo e il signore del casato. E l'anello così, di figlio in figlio, giunse, alla fine, a un padre di tre figli. Tutti e tre gli ubbidivano egualmente, ed egli, non poteva farne a meno, li amava tutti nello stesso modo. Solo di tanto in tanto, l'uno o l'altro gli sembrava il più degno dell'anello; quando era con lui solo, e nessun altro divideva l'affetto del suo cuore. Così, con affettuosa debolezza, lui promise l'anello a tutti e tre. Andò avanti così finché poté. Ma vicino alla morte, quel buon padre si trova in imbarazzo. Offendere così la fiducia di due dei suoi tre figli lo rattrista. Che cosa deve fare? Ecco chiama in segreto un gioielliere, e gli ordina due anelli in tutto uguali al suo; e con lui si raccomanda che non risparmi soldi né fatica perché siano perfettamente uguali. E l'artista ci riesce. Glieli porta: nemmeno il padre è in grado di distinguere l'anello vero. Felice, chiama i figli, uno per uno: dona a tutti e tre la sua benedizione; a tutti e tre dona l'anello - e muore. Quel che segue si capisce da sé. Morto il padre, ogni figlio si fa avanti con il suo anello, ogni figlio vuole essere signore del casato. Si litiga, si indaga, si accusa. Invano. Impossibile provare quale sia l'anello vero - quasi come per noi provare quale sia la vera fede.

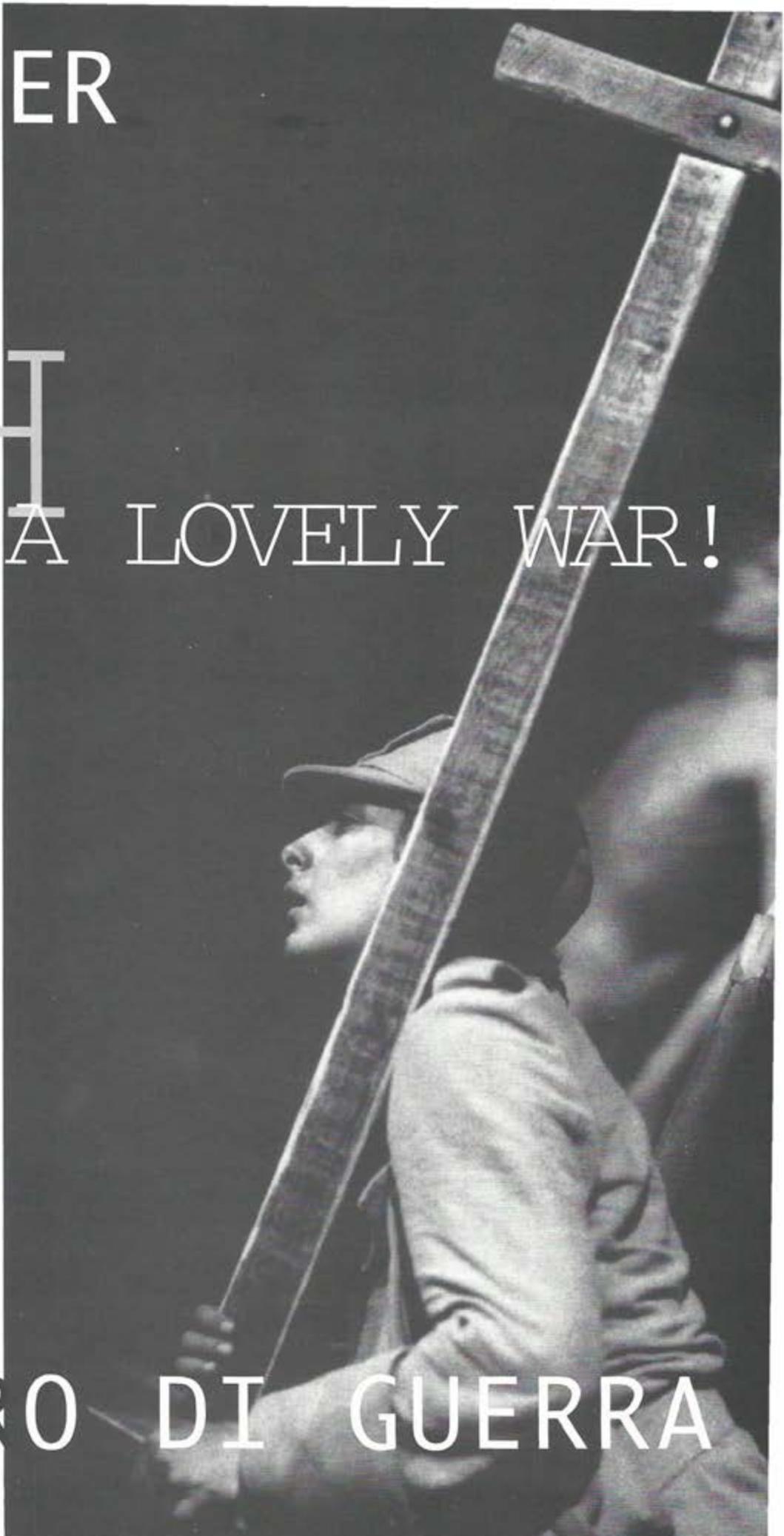
I figli si accusarono in giudizio. Il padre, ragionava ciascuno, non poteva averlo ingannato. E prima che di lui, di un padre tanto buono, preferiva sospettare d'inganno i suoi fratelli, nonostante che fino a quel momento non ne avesse pensato altro che bene. Il giudice disse: portatemi qui subito, vostro padre, o io vi scaccio dal tribunale. O preferite aspettare che sia l'anello vero a parlar da solo? Ma... un momento. L'anello, mi dite, ha il magico potere di attirare amore e simpatia degli uomini e di Dio. E allora è questo che deve decidere! Gli anelli falsi non avranno certo questo potere. Allora dite: chi di voi è il più amato dagli altri due? Ma come? Nessuno parla? Ah! Ciascun anello agisce solo sul cuore di chi lo porta, non su quello degli altri. E ciascuno di voi ama solo se stesso. Allora tutti e tre siete truffati e truffatori. Son tutti e tre falsi i vostri anelli. Verosimilmente l'anello vero si è perduto, e allora vostro padre ne fece fare tre per rimpiazzarlo, e nascondere così che era perduto. Ma il mio consiglio è questo: accettate le cose come stanno. Ognuno ebbe l'anello da suo padre: ognuno se lo tenga per autentico. Vostro padre non era più disposto, forse, a subire ancora in casa sua la tirannia di un solo anello. E certo vi amò ugualmente tutti e tre. E non volle umiliare due di voi per favorirne uno. Via! Sforzatevi di imitare il suo amore incorruttibile e senza pregiudizi! Ognuno faccia a gara per dimostrare alla luce del giorno la virtù della pietra del suo anello! E la sostenga, questa sua virtù, con la dolcezza, con la carità, con la pazienza e la cordialità e con profonda devozione a Dio. E quando le virtù di questi anelli appariranno nei nipoti e poi ancora nei nipoti dei nipoti, io li invito a tornare in tribunale, fra mille e mille anni. Sul mio seggio siederà un uomo più saggio di me: e parlerà. Andate! Così disse quel giudice modesto. Hy

DOSSIER

OH
WHAT A LOVELY WAR!

di Ugo Ronfani

TEATRO DI GUERRA





I fantasmi di Kantor,
l'assurdo di Ionesco e
gli inferni bellici di
Kraus come possibili
punti di partenza per
vincere l'indifferenza
e l'incomunicabilità

Dopo gli attacchi terroristici dell'11 settembre contro le torri di New York e la risposta americana nell'Afghanistan nulla – si è detto – sarà più come prima. Gli aerei-bomba dei kamikaze dell'Islam esplosi al World Trade Center e i bombardamenti Usa intorno a Kandahar assediata, condotti secondo la logica spietata della rappresaglia, «hanno travolto nelle macerie la Bibbia e il Corano, Dante e Shakespeare» (Evgenij Evtushenko). Questo dossier non ignora che la guerra, dai tempi della tragedia greca, riempie la scena con le Erinni, e tuttavia si apre con una serie di interrogativi. Come il teatro si prepara a raccontare e a interpretare quanto sta accadendo? Farà ricorso alle religioni, come in antico, o alle ideologie, come nei tempi moderni? Al pari della filosofia, della letteratura e dell'arte il teatro parteciperà una volta di più – come ai tempi in cui gli dei dell'Olimpo schieravano gli eserciti, e ad Atene Minerva fissava la norma – al dibattito in corso per stabilire da che parte sta Dio? Mostruoso dibattito, dice José Saramago, che di teatro ha scritto: «Con gli attacchi terroristici di New York il Dio dell'Islam si è trasformato nel "fattore Dio", cioè nell'uso che di Dio gli uomini fanno per giustificare le loro azioni; ed è ancora il "fattore Dio" che si manifesta con i dollari e sollecita la protezione divina negli Stati Uniti». Risponde il cardinale Martini: «Quando la violenza indossa il manto della religione ci troviamo di fronte a una deviazione; la Bibbia dei profeti legge la violenza come conseguenza del peccato, che viene punito con la nuova violenza che suscita» . Parrebbe che un dibattito di questo tipo trasferisca la nuova tragedia dell'umanità al suo punto più alto: quello della ricerca dell'uomo come ricerca (per Saramago eventuale) di Dio. E se il teatro, da diversivo borghese o da agorà della politica (funzioni entrambe limitate) avverte che sono tornati i tempi "aristotelici" che lo destinavano ad essere il tempio della riflessione sui drammi e sulle tragedie epocali, fino al rito laico della catarsi, allora dobbiamo aspettarci, ed auspicare, che di questa guerra – strana, trasversale, invisibile – esso sappia dare conto come faceva nelle

sue grandi epoche. Il terrore scatenato dalle forze del terrorismo sta globalizzando la paura e il dolore del mondo. Non è detto che alla paura e al dolore subentri poi, per assuefazione, quell'indifferenza diffusa che s'usa chiamare il sentimento dell'assurdo. Nel '73 Ionesco aveva immaginato, in *Le solitarie*, che una guerra civile invisibile, di cui era testimone unico e muto un *petit bonhomme* (quel Berenger che aveva già sentito il rimbombo sinistro del rinoceronte della tirannide), fosse scoppiata a Parigi: l'assurdo di un disordine diffuso che intaccava come una lebbra la metropoli, con i palazzi che crollavano e la gente che moriva per le strade, la caduta – per fortuna immaginaria – della Tour Eiffel prevista trent'anni prima della distruzione delle Torri di New York.

La frantumazione dei valori

Dunque – ecco un'altra domanda – l'orrenda astrazione di una "guerra santa" fra l'Islam e l'Occidente, la scena di uno scontro fra religioni (sullo sfondo di pozzi di petrolio), oppure la ricerca delle vere radici della violenza in quel disordine preconstituito (per dirla con Emmanuel Mounier) che ha sgretolato e sgretola le capacità di resistenza della persona di fronte all'assurdo del vivere contemporaneo? L'arrendersi all'irrazionale di una *infinite war* oppure un ultimo, disperato tentativo di salvare alcuni "universali" – come insisteva Julien Benda quando, nel '27, scriveva *La trahison des clercs* – in mezzo a quella frantumazione dei valori che Karl Kraus, gli occhi sbarrati davanti alla carneficina della guerra '14-18, presago della "falsa pace" celebrata a Versailles e spentasi a Monaco, aveva spietatamente denunciato nel suo sterminato dramma satirico-apocalittico *Die letzten Tage der Menschheit*?

Leggano i nostri uomini di teatro quel recente, illuminante saggio sul pensiero nel tempo della crisi che è *Il silenzio e le parole* di Franco Rella.

Ossia, in polemica indiretta con Benda e la sua difesa dello "spirituale assoluto" contro il "temporale relativo", la dimostrazione che a sostituire ciò che restava della ragione post-cartesiana avanza la rappresentazione frantumata e luttuosa di un pensiero della precarietà e della caducità. Mario Luzi – che ha avuto anch'esso frequentazioni teatrali – ha scritto nel *Dizionario della libertà* che «l'assoluto, qui e adesso, non ci è dato: assunto come principio cardinale dalle società moderne (l'ordine dell'Islam, l'ordine del *Global - ndr*), ormai esso s'incarna nelle ideologie del momento». Ora Rella trova le radici di questa frantumazione dell'assoluto in alcune fra le più significative manifestazioni del pensiero filosofico e letterario del Novecento, quelle che emergono dalle opere del "maledetto" Weininger, di Nietzsche, di Wittgenstein, di Kafka e di Rilke, di Heidegger e di Benjamin, di Freud, di Schonberg, di Beckett.

Siamo caduti nel presente del nuovo disordine mondiale con il corredo di questi "frantumatori di assoluti", ed è bene che gli intellettuali – compresi quelli che si occupano di teatro – si pongano il problema: se "il tradimento dei chierici", oggi, consiste ancora nella



trasgressione degli "universali" (nelle varie forme di impegno che hanno caratterizzato il secondo Novecento come il teatro delle idee, il sartrismo, il brechtismo, etc.) o se, al contrario, il tradimento non consista nell'usarli, gli "assoluti" (siano la religione, l'ideologia, la politica) come strumenti di intervento per le crociate militari degli opposti campi. È il problema che oggi si pone agli uomini di cultura: la lucidità e il coraggio di collocarsi *super partes* mentre il mondo è una volta di più a ferro e fuoco e passioni partigiane (come l'intervento contro l'Islam, di totale intolleranza, di Oriana Fallaci, simmetrico alla furia distruttrice dei Talebani) stipulano una perversa alleanza fra la cultura e i missili. Quando la ragione vacilla davanti al buio e la civiltà è in pericolo, diceva Julien Benda, l'uomo di cultura (che qui, per noi, è anche l'uomo di teatro) ha il dovere di non lasciarsi trascinare in scelte partigiane e dire, in qualche sorta «il mio regno non è di questo mondo». Il che non vuol dire rifugiarsi in uno sterile angelismo speculativo, ma prendere le distanze dagli urli e i furori del mondo accecato dalla guerra. «Accanto ai chierici militanti, che per ottenere qualcosa dalla natura umana si rassegnano a pensare il relativo e a fare scelte di parte, nei momenti gravi – diceva Benda – occorrono chierici regolari, intellettuali che non rinuncino alla speculazione pura, nell'ordine degli "assoluti", fuori degli snaturamenti che l'idea deve subire a contatto con la realtà». Possiamo aggiungere oggi, nella confusione del presente, che sono chierici che non tradiscono coloro che si rifiutano di fomentare l'incomprensione, l'odio e la violenza nei rispettivi campi. Coloro che hanno la lucidità e il coraggio di dire, nei rispettivi campi, che bisogna cercare con tutte le forze della ragione, disperatamente, di spezzare la spirale terrorismo-repressione se non vogliamo che la violenza, incontrollabile, diventi il cupo colore della futura storia del mondo. E possiamo fare qualche nome Susan Sontag, Noam Chomsky, Gore Vidal, Günther Grass, Tiziano Terzani nel campo Occidentale, Arundhati Roy, Amira Hass, Ben Jelloun nell'altro. Questa faticosa autonomia, nel delirio degli scatenati fondamentalismi, costa fatica, costa solitudine e dolore ed è soggetta ad errori.



Il teatro delle rovine

Questo è vero anche per il teatro che in questi anni è andato in scena sulle rovine dei conflitti dei Balcani, del Medio Oriente, dell'Africa e di cui il dossier di *Hystrio* dà conto. Qualcuno ha ricordato che in America c'è chi si è messo a studiare Marx, considerato il profeta del *Global*, e sta riscoprendo Galbraight. Altri si domandano se il crollo delle torri del World Trade Center accenderà, in America o altrove, l'estro sulfureo di un nuovo Karl Kraus. Se il vecchio Living produrrà per partenogenesi, come ai tempi del Vietnam, il pacifismo anarchico degli emarginati. Se un nuovo O'Neill, in America, farà riudire i tamburi di guerra di un *Imperator Jones* nelle jungle delle metropoli. Se un Arthur Miller riscriverà *All My Sons* per dire la tragedia familiare di qualche fabbricante di aerei da bombardamento.

Tutto è più difficile, oscuro. Altro è prendere coscienza, sulla scena del teatro della guerra, che la semplificazione tragica e grottesca di uno scontro fra il terrorismo islamico e l'impero americano è un agitarsi di fantasmi per non dovere ammettere che il nemico, ancora e sempre, è dentro l'uomo. Che fra i grattacieli di Manhattan o sulle montagne dell'Afghanistan l'uomo si chiede, angosciato, come salvare la propria casa, la propria vita e la propria fede mentre

continua a non capire che, anziché difendersi "dal mondo", deve imparare a difendersi da se stesso. Ma altro è organizzare tutto questo in una nuova drammaturgia che cerchi di tracciare la via di una possibile salvezza nello spazio sempre più stretto fra la disperazione e la speranza.

La drammaturgia dell'ideologia e dell'impegno - Brecht, per intenderci - ha potuto manifestarsi con forza perché era una drammaturgia "contro". C'era un nemico ben definito, il capitalismo. C'era un'ideologia, il marxismo. C'era una patria del socialismo. C'erano, ad alimentare l'impegno, le tensioni della guerra fredda. Oggi - parliamo dell'Occidente post-capitalista, altrove è diverso - questa drammaturgia sopravvive in un paesaggio di rovine ideologiche, di illusioni perdute che non può più legittimarla. La carretta di Madre Coraggio si muove nella *no man's land* di ideali infranti, di classi sociali in crisi di identità, di leggi economiche basate sul consumismo e la speculazione. Il buon soldato Schweik, comicamente sventurato, è stato soppiantato dal militare-robot che le tecnologie di guerra hanno disumanizzato. Il nemico non è più là, sulla linea di confine dell'ideologia. Una nuova drammaturgia per il teatro della guerra dovrà cercare faticosamente alcuni "universali", vale a dire le ragioni che la giustifichino nel vuoto dei significanti, nel groviglio dei segnali contraddittori che vengono dai sistemi politici ed economici, dagli assetti culturali, dalle stesse pratiche religiose.

Difficile drammaturgia della pace

Sarà difficile, dolorosamente difficile, esprimere una drammaturgia della pace. Sembrano lontani i tempi in cui John Arden, quarant'anni fa, complice Peter Brook, con *La danza del sergente Musgrave*, raccontando l'incontro-scontro fra alcuni militari reduci da una guerra coloniale, dei minatori in rivolta e le autorità borghesi, esprimeva le ragioni di un pacifismo assoluto intorno al cadavere di un soldato che cercava sepoltura nel suo paese. Sembrano ancora più lontani i drammi pacifisti, *Henkemann*, *Oplà, noi viviamo*, *Il pastore Hall*, che Ernst Toller aveva scritto a ridosso della prima guerra mondiale, mentre Hitler prendeva il potere in Germania. E fa parte ormai della memoria storica del teatro quel musical polemico-critico, *O che bella guerra!*, che il gruppo di Joan Littlewood aveva allestito, 1963, nel cuore della Londra operaia, mettendo insieme slogan, frasi storiche e canzoni di soldati del primo conflitto mondiale. Così come la smitizzazione dell'epopea bellica del Giraudoux di *La guerra di Troia non si farà*, i drammi postbellici di Pirandello o di Anouilh o i melodrammi risorgimentali di Giono non sono più, oggi, rappresentativi della sensibilità antimilitarista e pacifista del pubblico che, sulla scena, sta cercando di capire quello che sta accadendo. Né il filone bellico del teatro italiano, che muove dal Ruzante o dal Goldoni anomalo di *La guerra* appunto, fino al Bettini socialista e pacifista de *I vincitori* e ai testi del secondo dopoguerra di Leopoldo Trieste (*Cronaca*) o di Eduardo possono ancora, oggi, aderire anche soltanto come metafore sceniche alle inquietudini del pubblico davanti al presente. Il teatro della guerra non potrebbe più proporre, oggi, modelli del genere: la realtà è più sfuggente, le cause dei conflitti più complesse. Anche il teatro delle idee che, dopo



il secondo conflitto mondiale, alimentò il rifiuto della guerra e la protesta pacifista (non soltanto i testi di Sartre, Camus o Salacrou ma anche quelli dei successivi dibattiti sull'olocausto o sul nucleare, dell'Hochhuth de *Il Vicario* o del Frayn di *Copenaghen*) esprime ormai realtà superate. Sono semmai più vicini a noi, interpreti di un disorientamento e di un'angoscia davanti all'*escalation* strisciante della *infinite war* di dopo l'11 settembre, i testi di Heiner Müller, per l'inquieta attitudine a prelevare dal museo dei classici i fermenti e i tormenti dell'uomo di fronte al disordine contemporaneo, quelli di Ionesco che colgono il dramma della persona di fronte al mostruoso incedere della Storia (non soltanto *Le rhinocéros*, anche *La soif et la faim* e *Jeux de massacre*) ma, soprattutto, l'opera notturna, desolata di Tadeusz Kantor, da *La classe morta* a *Wielopole Wielopole*, da *Qui non ci torno più* a *Oggi è il mio compleanno*: perché la livida, silenziosa ballata dei fantasmi che la memoria del maestro di Cracovia ha adunato per evocare, nella dimensione di una personale sofferenza, le tragedie collettive dell'Europa del Novecento ancora sommuovono le nostre coscienze davanti alla enigmatica, sfuggente permanenza della crudeltà, della violenza, del male.

Gli ultimi giorni del futuro

Non si voleva, non si poteva ripercorrere qui in termini di completezza e di coerenza il cammino del teatro della guerra. Si è voluto richiamare soltanto qualche ricordo, qualche emozione di spettatori al solo scopo di mettere a confronto gli uni e le altre con il "buco nero" spalancatosi anche nel teatro dopo l'11 settembre. Affinché risultasse chiaro, prima che agli altri a noi stessi, che il teatro che vorrà opporsi al disordine mondiale, alla violenza delle armi, ai nuovi fondamentalismi e alla disperante incapacità della ragione di fermare la follia dell'autodistruzione non potrà, se non in piccola parte, attingere ai modelli del passato, parlare con le vecchie metafore della scena o, peggio, rifugiarsi in lenificanti discorsi consolatori.

I chierici del teatro che non vogliono tradire hanno forse un modello cui richiamarsi per non soccombere alla perdita del senso e della ragione. Sarà che il titolo del suo dramma *monstre* in cinque atti, un preludio e un epilogo della durata di dieci serate, "che trascorre per cento scene e cento inferni" - *Gli ultimi giorni dell'umanità* - si è conficcato nel nostro cervello e nel nostro cuore con i bagliori dell'apocalisse. Sarà che è rimasto vivo il ricordo del grandioso allestimento di Ronconi nel '92 sotto le tettoie del Lingotto di Torino (dopo quelli di Hans Hollmann alle Wiener Festwochen del 1980 e al Festival di Edimburgo dell'83): fatto sta che il nome di Karl Kraus ridiventa, oggi, un punto di riferimento preciso. In un mondo dagli equilibri già turbati, l'allestimento del '92 ci avvertiva che s'avvicinava come nel '14-18 il tempo in cui sarebbe ridiventato necessario rivoltarsi contro la follia e la stupidità. Introducendo il suo testo sul grande massacro Kraus scriveva,

col sinistro presentimento di essere vicini agli ultimi giorni del nostro futuro: «I fatti più inverosimili qui riportati si sono verificati realmente... I discorsi più inverosimili qui riportati sono stati fatti veramente, le più crude invenzioni sono citazioni». Il teatro della morte diventava, con *Gli ultimi giorni*, il teatro dell'assurdo. Forse, la drammaturgia di questa prima guerra del millennio comincia proprio dalla rilettura di Kraus. ■

In apertura, una foto di *Wielopole, Wielopole* di Kantor (foto: Maurizio Buscarino); a pag. 6 soldati repubblicani spagnoli verso il confine della Francia, 1939 (foto: Robert Capa); in queste pagine, a sin., Afghanistan 1966 (foto: James Nachtwey), a destra, una celebre foto di Marc Riboud, Washington 1967.



tre drammi fine anni '30

CONTINUA A GIRARE il carro di Madre Courage

di Ettore Capriolo

Nei tardi anni Trenta, cioè verso la fine di quel bizzarro interludio che separò i due grandi conflitti mondiali del XX secolo, furono scritti e/o rappresentati tre drammi che s'interrogavano, ciascuno a suo modo, sulla guerra. In ordine di tempo il primo fu, nel 1935, *La guerra di Troia non si farà* (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*) di Jean Giraudoux; il secondo, nel 1936, *Seppellire i morti* (*Bury the Dead*) di Irwin Shaw; il terzo, nel 1938 (ma andò in scena solo nel 1941), *Madre Courage e i suoi figli* (*Mutter Courage und ihre Kinder*) di Bertolt Brecht. Provenivano da tre contesti radicalmente differenti: la Francia della Terza Repubblica, ancora più o meno convinta di essere una grande potenza; gli Stati Uniti della Grande Depressione; la Germania degli esuli anti-hitleriani. E radicalmente differenti erano anche i loro autori: Giraudoux, alto funzionario del Quai d'Orsay, il ministero degli esteri francese, letterato finissimo e da quasi tutti apprezzato, come drammaturgo aveva trovato nel maggior attore-regista del suo paese e del suo tempo, Louis Jouvet, il perfetto intermediario del suo linguaggio e del suo mondo; Irwin Shaw, giovane scrittore d'ambizioni non ancora ben precisate (si sarebbe affermato in seguito come autore di romanzi a grande tiratura), s'inseriva in quel teatro alternativo, con forti contenuti politici e sociali, che caratterizzò la scena americana negli anni del New Deal; Brecht, è superfluo ricordarlo, continuava a scrivere copioni ma aveva troppo raramente, e in situazioni solitamente precarie, la possibilità di partecipare in maniera attiva al loro allestimento. Va anche precisato che dei tre drammi soltanto *Madre Courage e i suoi figli* (a partire dalla messinscena berlinese del 1949 con la Weigel, e più ancora dalle trionfali rappresentazioni del Berliner Ensemble in alcune capitali europee, ma non in Italia dove il governo democristiano provvide ad annullare l'invito alla prestigiosa compagnia al Festival di Venezia) è entrato stabilmente nei repertori di ogni paese. Sulla *Guerra di Troia non si farà*, a lungo considerata uno degli indiscussi capolavori del teatro degli anni Trenta, si è posata in parte la polvere del tempo allontanandola dalle sensibilità delle generazioni successive. E *Seppellire i morti* è sparito dalle storie e dalle memorie quasi senza lasciar traccia. (Fu un successo nell'estate 1946 a Milano, col titolo *Per venticinque metri di fango* verosimilmente perché quello originale, con la parola "morti", era ritenuto un po' iettatorio.)

Addio imprese eroiche

Accomuna i tre drammi, e li distingue dai numerosi testi del decennio precedente che, un po' dappertutto, evocavano le esperienze atroci delle trincee ancora fresche nel ricordo di autori e spettatori, il rifiuto di considerare le gesta belliche come imprese eroiche e la scelta di svolgere il loro discorso servendosi di vicende collocate in un passato lontano o in un presente, o in un futuro, volutamente imprecisato. Giraudoux sceglie il più famoso conflitto dell'antichità, il più mitico e non solo nell'accezione iperinflazionaria-



Jean Giraudoux, Bertolt Brecht e Irvin Shaw, alle soglie del secondo conflitto mondiale, affrontano in modi radicalmente diversi cause e conseguenze della guerra

ta oggi in uso. «La guerra di Troia non si farà» è anche la battuta iniziale di Andromaca, cui Cassandra risponde dicendo «Scommettiamo». Il dramma racconta come Cassandra vince la scommessa, anche se fino alla penultima scena tutto farebbe pensare che sta per perderla. Ettore, reduce da una campagna vittoriosa, vuole profondamente la pace e non si sentirebbe in alcun modo umiliato se restituisse Elena ai greci; i troiani più assennati condividono la sua opinione; perfino l'oggetto del contendere,

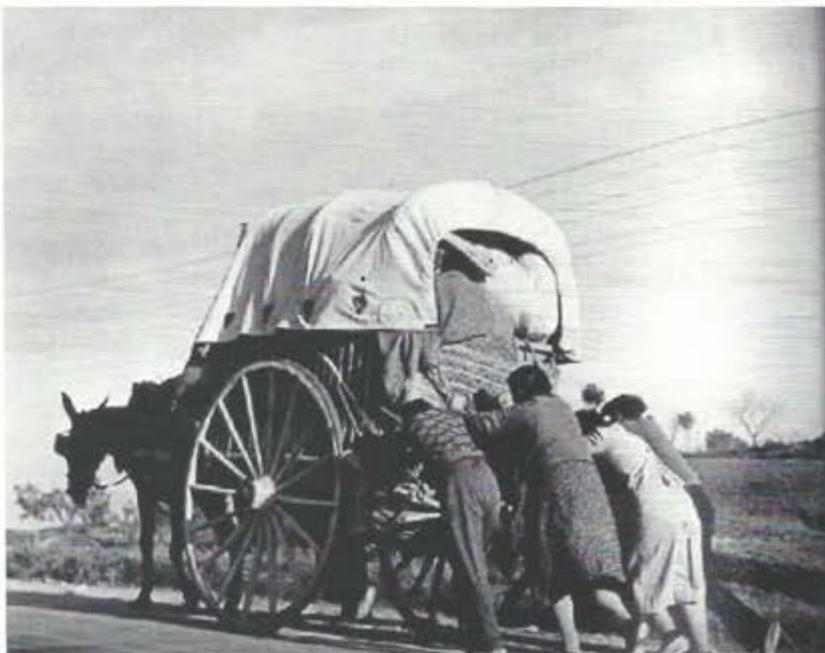
Elena, fiera di essere stata scelta dal destino come suo strumento, si rassegna a tornare a Sparta. Le due scene più famose, e più riuscite, dell'opera - quella in cui Ettore, anziché commemorare gli eroici caduti, come è d'uso al termine di ogni conflitto, pronuncia l'elogio dei codardi sopravvissuti per far l'amore con le vedove degli eroi, e quella in cui lo stesso Ettore si misura con Ulisse, inviato dei greci, e giunge con lui alla saggia conclusione che, nonostante tutto, è ancora possibile ribellarsi a ciò che il fato può aver deciso - contengono il messaggio che Giraudoux tenta di trasmettere e che conserva la sua efficacia anche a quasi settanta anni di distanza, nonostante tutto ciò che di invecchiato il testo indubbiamente contiene (i facili preziosismi, le battute di spirito vagamente salottiere). Ma c'è anche il raffinato equilibrio fra la trage-

dia e la farsa, evidente soprattutto nel finale: la guerra di Troia, nonostante tutto, si farà. Ma lo strumento del destino non sarà Elena, che pure ci teneva tanto, bensì l'unico personaggio inventato dall'autore: Demokos letterato trombone, retore insopportabile, acceso patriota, che inciterà il popolo alla rivolta quando Ettore e Ulisse saranno finalmente arrivati a un accordo e verrà ucciso dallo stesso Ettore, ma prima di spirare riuscirà ad accusare i greci dell'omicidio. Giraudoux non lancia un messaggio pacifista, non parla degli orrori della guerra: vede invece, con la disincantata lucidità di un intellettuale, che non esclude la sofferenza, l'avvicinarsi di una nuova carneficina, non a Troia ma nell'Europa del suo tempo.

Complice della propria distruzione

Neanche *Madre Courage* è un dramma pacifista. È una cronaca, vista soprattutto da testimoni apparentemente innocenti, della Guerra dei trent'anni, lo spaventoso e mai dimenticato conflitto fra cattolici e protestanti che insanguinò l'Europa centrale nei primi decenni del XVII secolo. Ma è principalmente un feroce e concreto atto d'accusa, in termini marxiani, contro le motivazioni economiche che sottendono ogni conflitto. Stupri, saccheggi e massacri sono cioè visti come una continuazione, con altri mezzi, della lotta per la conquista dei mercati, in un contesto più vicino al mondo del Novecento che a quello del Seicento. Su questo sfondo spicca, ovviamente, la figura della protagonista, genialmente presentata non come vittima delle forze che le si scatenano intorno, ma come complice della propria distruzione, in quanto partecipa, a livello infimo, della stessa visione del mondo che anima i potenti. Courage vive insomma la contraddizione fra i suoi istinti materni e la sua mentalità di commerciante, e la paga con la perdita di tutti i suoi figli, anche se il suo indomabile spirito di sopravvivenza le permetterà di continuare a trascinare il suo carro in un mondo che la venalità della società, la crudeltà degli uomini e, se vogliamo, l'indifferenza degli dèi hanno tramutato in uno scenario di disperazione e di desolazione. Se Giraudoux medita sull'inevitabilità della guerra, a dispetto delle migliori intenzioni degli uomini, Brecht ci mostra con le armi della lucidità, della compassione e dell'ironia, perché appunto, in una società come quella del suo tempo, essa è inevitabile. La visione di entrambi è improntata a un pessimismo che l'epoca giustifica ampiamente, e i due drammi costituiscono, ciascuno a suo modo, una sorta di testamento dell'intelligenza europea alla vigilia del grande massacro. In confronto, *Seppellire i morti* è una sorta di articolo di fondo in nome di un generico e generoso pacifismo. L'interesse del dramma è tutto nella trovata iniziale: sei caduti (in una guerra imprecisata ma molto simile a quella delle trincee 1914-18) rifiutano la sepoltura e si alzano dalle fosse per portare al mondo il loro messaggio. Suscitano prevedibili reazioni irritate da parte delle varie autorità costituite, accusano con durezza non solo la guerra ma le storture della società, si portano dietro il rimpianto di una vita non vissuta. Siamo insomma alla *captatio benevolentiae*. Il dramma è sicuramente animato da nobili intenti, ma rimane rozza-mente superficiale e non riesce a dirci niente di più di quello che, date le premesse, era legittimo aspettarsi. Irwin Shaw, americano di ventitré anni, e quindi lontano dagli incubi e dalle tragedie dell'Europa di allora, ci dà soltanto una volonterosa esercitazione retorica sul tema eterno della guerra e della pace. Giraudoux e soprattutto Brecht sono evidentemente un'altra cosa. ■

In apertura, un'immagine di *Madre Courage e i suoi figli* di Brecht, nella messinscena del Berliner Ensemble, 1957; in basso sfollati verso Barcellona, gennaio 1939 (foto: Robert Capa).



IL TEATRO IN GUERRA

■ 4 OTTOBRE - 14 OTTOBRE

Trilogia di Belgrado
di Biljana Srbljanovic

■ 16 OTTOBRE - 21 OTTOBRE

Vernichtet
Viaggio nel dolore dell'Olocausto

■ 23 OTTOBRE - 4 NOVEMBRE

Ottavia Piccolo
Buenos Aires
non finisce mai**GLI ALTRI SPETTACOLI**

■ 8 NOVEMBRE - 25 NOVEMBRE

Lina Sastri
Melos

■ 27 NOVEMBRE - 9 DICEMBRE

Caligola
di Albert Camus

■ 8 GENNAIO - 27 GENNAIO

Compagnia Teatro
Filodrammatici
Che tempo fa
di Michele Serra

■ 1 FEBBRAIO - 10 FEBBRAIO

Giancarlo Dettori
Un caso clinico

■ 12 FEBBRAIO - 3 MARZO

Teatro Stabile di Palermo
Lauben

■ 5 MARZO - 14 MARZO

Adriana Asti,
Giorgio Ferrara
Le sedie

■ 15 MARZO - 28 MARZO

Alessandro Benvenuti
L'atletico ghiacciaia**IL PROGETTO GADDA**Compagnia Teatro
Filodrammatici

■ NOVEMBRE - DICEMBRE 2001

Gadda e Milano

■ 11 APRILE - 12 MAGGIO

La cognizione
del dolore

■ 16 MAGGIO - 2 GIUGNO

Pasticciaccio

■ ABBONAMENTI
2001/2002

8 spettacoli a scelta

Intero L.180.150

(euro 93,04)

Ridotto (ex-abbonati,
cral, giovani, anziani)
L.140.031 (euro 72,32)

5 spettacoli a scelta

Speciale giovani, studenti

L.80.065 (euro 41,35)

CARTA FILO

4 ingressi a scelta

utilizzabile anche

da più persone

nella stessa serata

(utilizzabili quando,

come e con chi si vuole)

L.100.686 (euro 52)

Comune
di Milano
Cultura e Musei

Teatro Convenzionato

Per informazioni 02.8693659
teatro Filodrammatici

Marta D'Amico / h.erro@ol.it

**TEATRO
NUOVO**Corso Matteotti 20
20121 Milano

tel. 0276000086/7/8

dall'8 al 27 gennaio 2002

Sogno di una notte di mezza estate

di William Shakespeare

regia di Tato Russo

con Tato Russo, Arianna, Marco Brancato

Produzione Fondazione Teatro di Napoli - Teatro Nazionale Mediterraneo

dal 2 gennaio al 17 febbraio 2002

L'ultimo scugnizzo

di Raffaele Viviani

regia di Tato Russo

con Nino D'Angelo, Antonella Morea, Enzo Salomone

Produzione Teatro Bellini di Napoli

ENZO IACCHETTI**IL GRANDE IAC**

di Francesco Freyrie - Regia di Daniele Sala

PATRIZIA MILANI - CARLO SIMONI**UNA GIORNATA PARTICOLARE**

di Ettore Scola - Ruggero Maccari - Gigliola Fantoni

Regia di Marco Bernardi

ANDREA RONCATO**NESSUNO E' PERFETTO**

di Simon Williams - Regia di Alvaro Piccardi

ANNA MAZZAMAURO - CRISTINA BORGOGNI**LA STRANA COPPIA**

di Neil Simon - Regia di Gino Zampieri

UGO PAGLIAI - PAOLA GASSMAN**IL GIUOCO DELLE PARTI**

di Luigi Pirandello - Regia di Luca De Fusco

VALERIA VALERI - MAURO MARINO**SALTO MORTALE**

di Dani Horowitz - Regia di Claudia Della Seta

CRESCENZA GUARNIERI**MASSIMILIANO GIOVANETTI****CRISTINA GINEVRI - CHRISTIAN GINEPRO****SERIAL KILLER PER SIGNORA**

di Douglas J. Cohen - Regia di Gianluca Guidi

PIERO MAZZARELLA**EL MÈ FIOEU AVOCATT**

di Rino Silveri - Regia di Rino Silveri

**Teatro
San
Babila**
Emozioni dal vivo**Vendita Abbonamenti**

Dal lunedì al sabato

10,30 - 13,00

15,30 - 19,00

Tel. Ufficio 02/795469

www.sanbabila.it

e-mail info@sanbabila.it



il conflitto e le proteste

DUE TRE molti vietnam

di Massimo Marino

Non è facile enucleare in poche pagine un "teatro della guerra del Vietnam". Scorrono pochi titoli espliciti, come *Viet-Rock* dell'Open Theatre (1966), *US* di Peter Brook e del suo collettivo di ricerca, il Teatro della Crudeltà, presso la Royal Shakespeare Company (1966), il *Discorso sul Vietnam* di Peter Weiss, ultimo di una serie di drammi documentari dell'autore dell'*Istruttoria*. Eppure i segni di quella guerra sono incuneati profondamente nella storia degli anni Sessanta: quel conflitto penetrò le coscienze, negli Stati Uniti prima, in Europa dopo, intrecciandosi a urgenze di rinnovamento delle arti e delle relazioni sociali. Sicuramente nella cultura e nei modi di vita si realizzò lo slogan del Che Guevara, "Creare due, tre, molti Vietnam".

Allora bisogna partire dalle cartoline precetto bruciate in strada dai giovani americani, in azioni politiche e rituali, teatrali e di protesta. Da quel "teatro di guerriglia" che negli anni Sessanta si diffonde negli States, in relazione con le rivendicazioni delle minoranze razziali, con la ribellione dei giovani all'autoritarismo, al militarismo, alla riduzione dell'individuo a numero, al rifiuto di una guerra imperialista travestita da crociata per la difesa dei valori dell'Occidente. Si bruciano dollari davanti a Wall Street; grottesche maschere o

arcaici giganti svolano nelle città della California o nei parchi di New York le menzogne del "sistema" e denunciano l'escalation militare attuata dal presidente Lyndon B. Johnson. Se la San Francisco Mime Troupe fa sghignazzare adattando la Commedia dell'Arte ai tipi contemporanei, il *Bread and Puppet* di Peter Schumann gioca con gli archetipi, il "pane e i pupazzi", evocando con semplicità infantile e con figure raffinatissime di tutte le dimensioni l'orrore della guerra e la speranza in un mondo differente. Uncle Fatso, un pupazzone in tight, cilindro a stelle e strisce e sigaro, incombe, con vari strumenti di potere e distruzione, su gruppi di sagome di bambini sofferenti, su pupazzi animalotti, sulla madre vietnamita dal cereo volto sottile. Il punto di rottura e di non ritorno delle azioni che invadono le città, propugnandone

Una guerra che ha segnato profondamente la cultura, le arti e i modi di vita degli anni Sessanta sia negli Stati Uniti sia in Europa, e ha dato origine a spettacoli dell'Open Theatre, di Peter Brook, del Living Theatre, del *Bread and Puppet*, a un dramma di Weiss e al musical *Hair*



anche un uso meno consumistico e più "umano", societario, sono gli scontri alla convenzione del Partito Democratico di Chicago dell'agosto 1968, guidate da Jerry Rubin, Abbie Hoffmann e altri profeti dell'azione diretta. Una violenta battaglia con la polizia che inizia mescolando dimostrazione politica e teatro di guerriglia. Una compagnia diversa, pacifista, anarchica come il Living Theatre, l'anno dopo si scioglierà come gruppo teatrale per passare a forme di intervento politico in Brasile e in altri luoghi di conflitto sociale. L'incubo della guerra del Vietnam si ritrova in molti dei grandi spettacoli del Living. Già prima dell'intervento armato americano del 1964, il gruppo mette in scena *The Brig* di Kenneth H. Brown (maggio 1963). La prigione del titolo è quella del corpo dei marine: gli attori, già durante le prove, si sottopongono a rigide costrizioni che saranno portate all'exasperazione nel convulso spettacolo chiuso dietro un filo spinato, molto fisico, basato sulla relazione senza scampo carnefice-vittima, denuncia del sadismo della spersonalizzazione militare. Un lavoro che sente violentemente un clima incombente. Nelle opere successive di Julian Beck, Judith Malina e compagni il Vietnam (e il bisogno di opporsi all'assurdità del militarismo) ritorna sempre: nella peste che devasta e fa trascinare i corpi dal palcoscenico nella platea, nell'immobilità di un attore che in posa militare-sca, in silenzio, sfida il pubblico, finché questo non inizia a reagire, in Creonte e Antigone, nel sogno pacifista di un gruppo di persone che vive in una società anarchica a Saigon e Hanoi. Ci riferiamo a famose scene di *Mysteries and Smaller Pieces*, ad *Antigone*, allo spettacolo estremo di quegli anni, *Paradise now*, un rituale di conoscenza ed espansione delle coscienze in cui vengono forzati i limiti del teatro verso l'utopia comunitaria. In questo percorso cambia non solo una sensibilità giovanile: muta un modo di intendere e di fare teatro. Si scopre che quest'arte un po' consunta può mettere profondamente in gioco il corpo e la sensibilità, l'individuo e la comunità. Nelle società neoindustriali di quegli



anni, che escludono i giovani da ogni potere, li riducono a meri consumatori, li mandano a morire di guerra o di conformismo, il teatro, con la sua immediatezza e praticabilità, è il veicolo principale attraverso cui si esprime una "controcultura". L'arte invade le strade e le piazze, diventa ricerca, condivisione, partecipazione ribaltando le gerarchie, abolendo i ruoli; si riscoprono altre possibilità espressive oltre a quelle affidate alla parola, sospettata di menzogna. Si aprono infinite possibilità di sperimentazione.

Noi e Ho Chi Minh

Il Living e gli altri gruppi americani d'avanguardia diffonderanno questi germi anche in Europa. Joseph Chaikin, attore del Living, poi fondatore dell'Open, lo ritroviamo ad aiutare Peter Brook in *US*, titolo che sta per United States, ma anche per "us", "noi", perché il Vietnam riguarda profondamente anche noi che non partiamo per la guerra. Si tratta di uno spettacolo creato collettivamente, sulla base dell'improvvisazione, che scuote con le emozioni mentre pone domande e apre dubbi, perché quella guerra ci chiama tutti in causa come correi. Molto più efficace di spettacoli didattici come il *Discorso sul Vietnam* di Weiss. Dalle cronache della prima rappresentazione di questo testo a Francoforte, siamo trasportati in un clima: urla, cori «Ho Ho Ho, Ho Chi Minh»

(come in una contestazione al pacifismo del Living, in una rappresentazione urbinata del 1969), bandiere rosse e vietcong sul palco, discussione tra "riformisti" che trovano troppo di parte il testo e "rivoluzionari" che lo accusano di essere troppo tiepido, poco militante, scritto solo per mettere a posto le coscienze della borghesia. Il Vietnam sembra una cartina al tornasole: fa esplodere contraddizioni, veicola tensioni interne alle nostre società. Negli anni Settanta il teatro politico si scioglierà nell'azione e nelle successive divisioni di un movimento sempre più frammentato, che metterà al centro delle sue riflessioni il problema della violenza. Mentre il nuovo teatro abbandonerà, lentamente, certe posizioni ideologiche per tentare piuttosto un approfondimento e un ripensamento profondo delle motivazioni, dei territori poetici e dei mezzi per non tradire e per sviluppare le proprie stesse rivoluzioni.

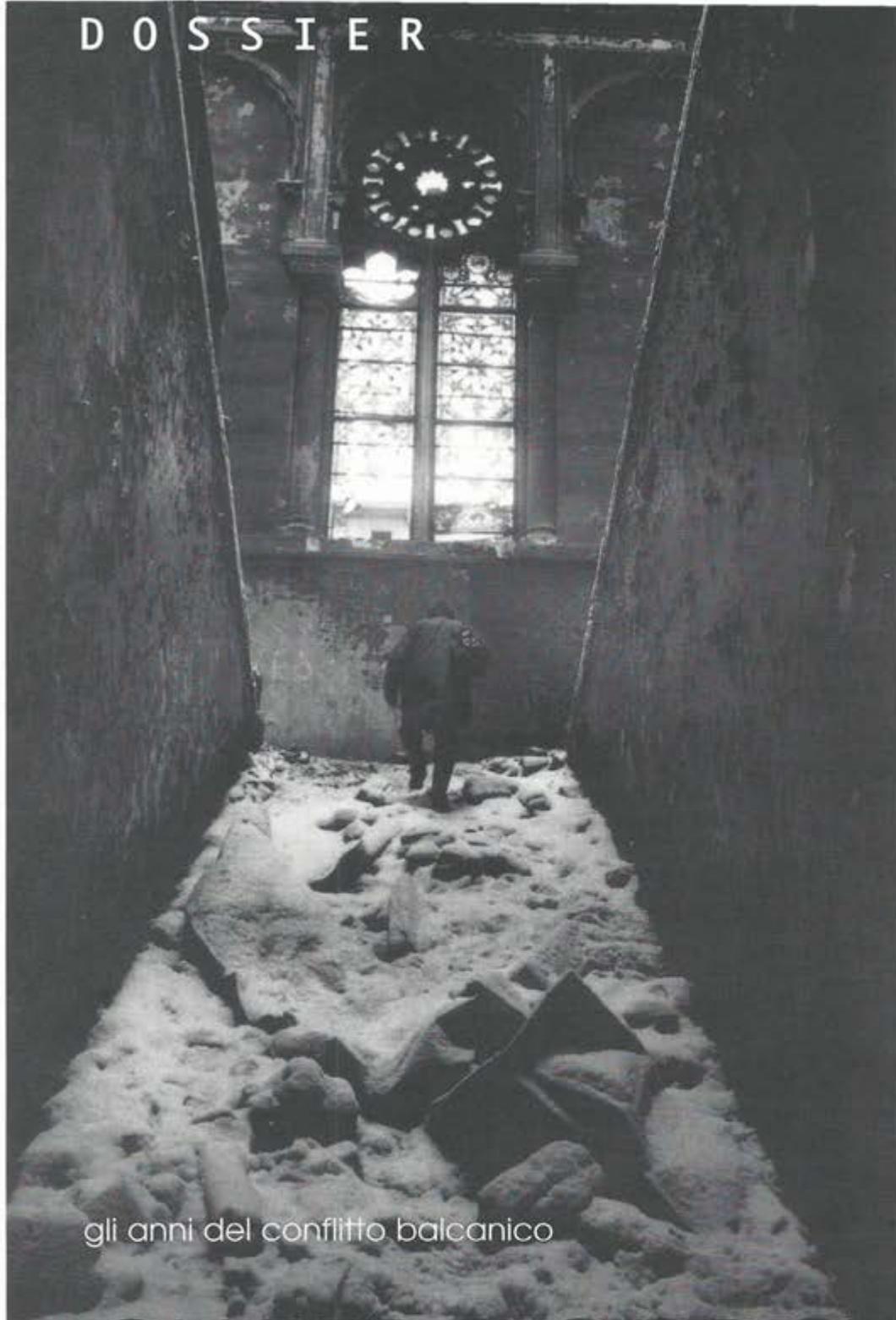
Perché combattere?

Il Vietnam arriva anche a Broadway, con *Hair*, il musical dei capelli tagliati e delle chitarre abbandonate per indossare la divisa, con la sua descrizione "folcloristica" della ribellione giovanile, con le sue scene di gruppo e il suo famoso nudo: secondo alcuni recensori, una banalizzazione piena di pruderie. Poi verranno i film e un



altro tipo di riflessione. Il Vietnam ha generato una coscienza nuova per una generazione di giovani cresciuti nel benessere e nella pace apparente. Una coscienza che è riassunta bene da un ricordo, rievocato da Peter Brook nella sua recente autobiografia *I fili del tempo* (Feltrinelli, 2001) a proposito delle prove di *US*: «Un giorno un giovane indiano mi allungò una copia di una sua commediola in cinque pagine sulla *Bhagavad-Gita*. Quel nome allora non mi diceva alcunché, ma l'immagine centrale di quel testo scritto in modo sintetico e rado ha lasciato un'impronta a fuoco nella mia memoria. Vi era descritto il momento in cui un grande guerriero, sul punto di dare il segnale che avrebbe scatenato una battaglia terribile e distruttiva, inaspettatamente ferma il proprio carro al centro delle due armate e si chiede: perché dobbiamo combattere? Ci domandammo che cosa sarebbe successo se il generale al comando delle forze americane si fosse improvvisamente fermato per darsi il tempo di riflettere su questo interrogativo. Ma poi arrivammo alla conclusione che una situazione di questo tipo può avverarsi soltanto nella finzione poetica...». Il seme della visione del rifiuto del principe Arjuna di fronte all'inevitabile massacro germoglierà molti anni dopo nel *Mahabharata*, nove ore di spettacolo che segneranno gli anni Ottanta, un'altra profonda riflessione sulla guerra e sulla violenza scatenata dall'uomo. ■

In apertura, una foto del Bread & Puppet di Maurizio Buscarino; in queste pagine, a sin., *Il nemico si avvicina*, il finale di *Artigiano del Living*, 1969 (foto: Carla Cerati) e, a destra, *US* di Brook, 1966.



gli anni del conflitto balcanico

QUANDO GODOT si aspettava a Sarajevo

di Franco Quadri

Non a caso il nome di Antigone torna a risuonare sempre più spesso in teatro. Carlo Cecchi ne trova l'interprete per *La serata a Colono*, programmata e messa in prova ma poi ancora una volta accantonata dopo la morte di Elsa Morante; Ascanio Celestini le dedica una ballata per ora solo premiata in lettura, che spazia tra gli orrori del fascismo nell'ultima guerra mondiale; l'Impasto ne prospetta un'immagine visionaria nel contesto no global dell'*Agenda di Seattle*; lo Stan di Anversa, recuperando il titolo al plurale del famoso libro di George Steiner, in *Les Antigones* riunisce al Festival d'Automne parigino due rifacimenti storici della tragedia sofoclea, quello formalmente classico ideato da Jean Cocteau nel 1922 e quello di Jean Anouilh, che nel 1944 non evitava i dubbi e la ricerca di compromessi di una Francia che aveva conosciuto scintille di guerra civile con l'occupazione nazista e il collaborazionismo...

La memoria di un'altra *Antigone* ritorna inevitabilmente in chi ha vissuto gli ultimi anni della guerra americana in Vietnam, quando, a partire da New York, il teatro era, naturalmente con la musica, il portavoce culturale della protesta giovanile contro la politica di Lyndon Johnson: il tempo in cui il Bread and Puppet scendeva sulla strada, Megan Terry varava il didascalico *Vietrock*, Barbara Garson truccava Shakespeare mutando Macbeth in un Macbird a immagine e somiglianza del Presidente, e l'Open Theater metteva alla berlina un paese in *America Hurrah!* Impossibile dimenticare che a provocare il più duro choc contro quella violenza fu l'*Antigone* brechtiana del Living Theatre, nata nell'esilio europeo: la figurina esile di Judith Malina che, stesa sulla scena non desisteva dal gesto di gettare sempre nuova terra sul corpo senza vita del fratello Polinice, mentre il tiranno Beck-Creonte irrompeva in sala su un carro da guerra fatto di corpi umani: ecco i documenti di una lotta politica che trovava la sua forza emozionale lontano dalla predica propagandistica, ai confini con la poesia.

Da quello spettacolo avrebbe preso spunto anche Mario Martone nel 1997 mettendone in scena il preambolo, *I sette contro Tebe*, nella sala Assoli del Teatro Nuovo di Napoli, le porte aperte sulla città per assorbire i rumori e il clima di una lotta quotidiana per la vita. E quell'esibizione, aperta al pubblico solo per poche sere, coincideva col culmine drammatico del suo *Teatro di guerra*, gran film di dibattito sulle possibilità dialettiche di intervento del teatro sulla guerra: era appunto lo spettacolo teatrale che, in quel contesto, una troupe allestita per poterlo rappresentare a Sarajevo, simbolo della lacerazione balcanica e dello smembrarsi dell'utopia jugoslava in un sanguinoso conflitto, fraterno come l'episodio sofocleo e condotto nel segno delle diversità religiose e di razza col recupero ideologico della "pulizia etnica", uno dei più orrendi incubi di un secolo atroce sul finire. Ma compiuto lo spettacolo, la compagnia deciderà di rinunciare alla simbolica trasferta.

Dodici candele sulla scena

A Sarajevo sarebbe invece arrivato il film, dopo tanto teatro e un numero imponente di personaggi, a dare impulso a un festival teatrale nel pieno di un assedio, quando per gli artisti e gli intellettuali rimasti la continuazione dell'attività diventava una forma di resistenza e il teatro un esercizio necessario. Per impulso di un regista come Haris Pasovic, tornato all'ovile da Belgrado per farsi animatore e produttore, e di un direttore di teatro come Nermin Tulic, che aveva già perso due gambe nelle ostilità, due giorni dopo il Ferragosto del '93, su una scena illuminata da dodici candele, Susan Sontag sarebbe riuscita a montare *l'Aspettando Godot* più originale della storia, con un cast stremato dalle condizioni in cui aveva dovuto provare, ma soprattutto emozionato per avere dato alla pièce il senso estremo per cui Beckett l'aveva creata, tanto da far pensare alla scrittrice-regista che si trattasse di «un testo nato per Sarajevo». In uno spazio a due livelli, attraversato da una passerella per l'incursione di Pozzo e Lucky, coperta dai fogli di poliuretano traslucido portati nell'inverno dai Caschi blu per sigillare le finestre distrutte, del *Godot* è stato recitato solo il primo atto, giudicato di per sé sufficiente a proporre una situazione senza via d'uscita, data l'impossibilità di trattenere troppo a lungo il pubblico: e nel ruolo dei due protagonisti in attesa si sono avvicendate tre coppie che esprimevano diversi sentimenti, ma tutte assieme formavano una sorta di coro greco: una coppia di uomini amici per la pelle, una madre con figlia adulta combattute tra affetto morboso e risentimenti, e un marito e moglie litigiosi e malridotti come due barboni della Bowery.

Nei giorni dell'assedio, nella capitale simbolo della lacerazione jugoslava, si svolge un festival di teatro durante il quale Susan Sontag allestisce il testo di Beckett - La risposta dei drammaturghi alla guerra: da Dejan Dukovski a Biljana Sbrljanovic

Intanto in quella Sarajevo, in ossequio ai soliti greci, andavano in scena anche una *Alceste* e un *Aiace*; e Massimo Schuster montava un proprio spettacolo, *Charta*, lanciando un programma artistico internazionale; Peter Schumann promuoveva col sempreverde Bread and Puppet un *Insurrection Oratorio*... La città veniva scelta come "capitale europea della cultura", ma era solo l'inizio caldo per un'attività che in periodi di minor tensione avrebbe visto un'attiva partecipazione anche di giovani gruppi italiani, dai Motus impegnati alla Skenderije di Sarajevo, a Laminarie presenti a più riprese, con laboratori e spettacoli, al rinato Festival di Mostar, altra città bosniaca fortemente toccata dalle ostilità.

Ma non va trascurata l'influenza che, in questa situazione come nell'America degli anni '60, può avere una guerra sugli sviluppi della drammaturgia. Un risultato di rilievo è nel 1995 la rappresentazione di *Bure baruta (Un barile di polvere)* al Teatro Nazionale di Belgrado, un testo del venticinquenne Dejan Dukovski, macedone come il regista Slobodan Unkovski, che sarà premiato un anno dopo al festival dei nuovi autori a Bonn, diventerà subito un successo nei teatri tedeschi, e arriverà in edizione jugoslava anche al Festival romano d'Autunno, prima che in versione cinematografica sui nostri schermi col titolo *La polveriera*. Con acutezza e desolata partecipazione, Dukovski non affronta direttamente il tema bellico, ma la violenza e l'isolamento individuale che ne precedono lo scoppio, con uno schema che si rifà ancora una volta al *Girotondo* di Schnitzler, anche se qui non si succedono semplici duetti ma il concatenarsi di più complessi quadri d'ambiente, e lo sbocco d'ogni quadro non è un rapporto d'amore, ma la morte del personaggio rimasto in scena per una doppia sequenza. La vicenda avanza così mutando continuamente di centro, anche con sforamenti all'esterno, e colpisce per la forza espressiva e la rapidità folgorante con cui, tra storie di macchine e di donne, provocazioni e bevute, in una crescente suspense sadomaso, s'abbatte il colpo di gra-

zia del più forte, con i tempi di un'allarmata fuga da un destino di vittime, in una società in preda al capriccio dell'io e in marcia verso la guerra civile.

La risposta dei drammaturghi può anche verificarsi al di fuori del contesto, perfino in Italia. Al concorso di Riccione del 1995 un premio di spicco va a *Cecchini* del ventiquattrenne Massimo Bavastro «per averci dato del tema ricorrente di Sarajevo assediata un quadro non convenzionale e non retorico, immaginando due facce di una quotidianità, contrapposte ma vissute con la freschezza della presa diretta». E il cinema è presente col suo linguaggio nel confronto - diritto e rovescio, campo e controcampo - delle due situazioni in qualche modo omologhe, dove si rivive in due sequenze successive, da una parte e dall'altra, lo stesso lasso di tempo che incomincia lo stesso piccolo

episodio centrale. Lassù, prima, i dialoghi di due cecchini al loro posto, durante una tregua; quaggiù, dopo, quelli di due camerieri nella cucina di un bar; al centro, invisibile ma più volte descritta, la straniera eccentrica che andrà a sedersi a un tavolino esterno del bar e sarà spazzata via d'un tratto dal ritorno di foia di un mitragliere. Un unico evento ordinario e brutale, la morte, pilotata da chi sta sopra su una cliente di chi sta sotto. La guerra, o una sua scheggia impazzita, non importa dove, non importa contro chi, che permette a chi spara di usare l'arma come il sesso e a chi scappa di andare avanti, indifferente, a dire barzellette. Una parentesi drammatica nel gioco, quasi una pièce di conversazione. Peccato soltanto che quest'opera così immediata abbia dovuto aspettare qualche anno, in Italia, per trovare la messinscena, povera ma bella, di Lorenzo Loris al Colosseo di Roma.



Peter Handke filoserbo?

Altro destino è toccato al dramma suggerito dalla guerra del Kosovo a Peter Handke, considerato filoserbo e anti Nato, portato alla prima assoluta al Burgtheater di Vienna nel giugno 1999 come avvenimento politico-teatrale dell'anno, nel giorno della pace annunciata, senza contestazioni almeno orali. *Il viaggio in piroga, ovvero il dramma del film sulla guerra* ha un titolo complicato almeno quanto le argomentazioni ideologiche che accumula, ma una struttura semplicissima da processo con testimoni a carico; ad ascoltare gli esperti della realtà slava non sono però dei giudici ma due registi che, dieci anni dopo la guerra allora in atto («l'ultima, per il momento»), vogliono fare un film che però non si girerà e che, nei piani dei promotori locali, doveva raccontare la storia di un giovane condannato per un massacro mai avvenuto da un tribunale internazionale, dopo che invece aveva fatto di tutto per evitare il conflitto. È difficile per i due cineasti orientarsi nel brogliaccio degli interventi di personaggi che non esitano ad ammettere le violenze, compiute anche da loro, e gli eccessi di «uno stato bastardo» fondato sui compromessi, ma sotto la maschera si giustificano, senza mai nominare la Serbia, né il Kosovo o Milosevic. È la Storia a passare da "grande falsificatrice", mentre entrano in campo in mountain bike come accusati anche tre giornalisti americani, scatenando la reazione autoctona contro l'Occidente, bersaglio non solo i bombardamenti, ma il consumismo e la dittatura dei media, in nome di un'alternativa di pace e di naturalità: e "il viaggio in piroga" diventa la chiave dell'utopia. Ma l'azione ha uno scatto solo quando, sull'onda del richiamo lirico, il tronco della barca squar-

cia il fondale, rivelando un cimitero di croci e lapidi tra la neve, e quindi si riunisce la folla degli isolati, tutti sulla pedana centrale a stretto contatto, come a registrare il tacito formarsi di una comunità. Alla fine questa zattera colma di folla se ne va verso la natura, ma è il momento per i registi di rifiutare una realtà che non riescono a decifrare, lasciando all'animatore locale solo la risposta tipica dei suoi connazionali: «Nema problema»; ma con un'aggiunta amara: «Nema Jugoslavia». Prima altri aveva pronunciato le parole attribuibili alla posizione sentimentale dell'autore: «Se oggi può esistere un popolo, non può essere che tragico: questo è un popolo tragico e il mio posto è qui». Handke dedicava il suo lavoro al giornalista catalano Josep Puig e «al teatro come medium libero». Certo è positivo che il medium sia ugualmente disponibile alle diverse parti in lotta, ma nel caso su cui ci si è attardati per rispetto all'autore austriaco e anche all'eco fatto registrare, il teatro viene ahimé utilizzato per accumulare teorizzazioni fumose e si distacca dal rapporto diretto con la realtà, al contrario di quanto fa Biljana Sbrljanovic quando, pur non disdegnando la metafora, si serve della rappresentazione come arma.

Biljana s'ispira a Eco

Questa studiosa e insegnante del teatro, che gli italiani hanno conosciuto prima come rabbiosa e delicata diarista della Belgrado bombardata, ha saputo mettere in scena, con un senso squassante di sintesi, la perdita d'identità di un popolo svuotato da una dittatura suicida e spinto verso guerre, carestie, perigliose fughe all'estero. Della tirannia che l'ha ossessionata, Biljana ci ha parlato in modo diretto solo in quello che lei considera soprattutto un pamphlet politico, *La caduta*, presentato a Belgrado al glorioso Bitef nei giorni caldi delle elezioni del 2000 che avrebbero decretato il crollo della dittatura: ispirato a un saggio di Umberto Eco sull'urfascismo, il grottesco si rifà al *Macbeth*, senza dimenticare Jarry né Copi, nel forgiare una mostruosa coppia che mischia ai tratti reali dei modelli citazioni rubate disinvoltamente a Hitler o a Imelda Marcos. Aldilà di questo efficacissimo specchio per le allodole, la scrittrice scava nel profondo, procedendo alla rappresentazione desolata e ironica di uno spaesamento, nella *Trilogia di Belgrado* dove, nel 1997, inscena il disagio di piccoli nuclei di suoi concittadini emigrati in tre sequenze ambientate in tre diversi continenti in una notte di Capodanno destinata a scivolare bruscamente dal comico alla tragedia; allo stesso modo in *Giochi di famiglia* la fuga all'estero rappresenta l'unica soluzione, ma il nucleo che ce la prospetta è un

quartetto di attori adulti che rappresenta dei bambini intenti a giocare alla famiglia, evocando problemi e terrori comuni per chiudere ognuno di questi quadretti ludici con l'omicidio dei genitori. L'ultimo pezzo del trittico, *Supermarket*, è ambientato a Vienna e non cita più direttamente

l'esperienza jugoslava, anche se ne è l'epilogo naturale: una soap opera nei modi occidentali per irridere al miraggio consumistico e infido della terra dei sogni da dove è venuta e dove porta la guerra, occhieggiante dietro a ognuno di questi testi già arrivati in Italia e ormai dilaganti in Europa, che con linguaggio diretto e non retorico superano le barriere e lanciano un campanello d'allarme contro ogni violenza e totalitarismo a tutti noi. ■

In apertura, la Biblioteca nazionale di Sarajevo, gennaio 1994 (foto: Gérard Rondeau/Vu); nella pag. precedente, Mostar, Bosnia-Erzegovina, 1994 (foto: Josef Koudelka/Magnum); in questa pag. una scena di *Pad* (*La caduta*) della Sbrljanovic (foto: Predrag Olo Mihajovic).





tre voci dalla ex Jugoslavia

LASCIATECI IN PACE

a cura di Mimma Gallina

Ho chiesto ad alcuni amici della ex Jugoslavia qualche considerazione su teatro e guerra oggi, se e come quell'esperienza - diretta e totale, ben diversa dalla nostra, per quanto angosciata ne sia oggi anche per noi la percezione - influenza tuttora i testi e le messe in scena, il pubblico, il sistema teatrale, il lavoro di ciascuno. Mi sembra significativo che - a fronte di un tam-tam abbastanza vasto - i più disponibili a riflettere sull'argomento si siano rivelati gli autori (che peraltro, come spesso in questi paesi, sono coinvolti nel teatro anche ad altri livelli: critica, organizzazione, regia). Sono infatti molto interessanti gli esiti della ricerca drammaturgica applicata alla guerra, molto più dei risultati scenici, e meriterebbero da parte nostra una politica di traduzione e diffusione dei testi più attenta. Quello che mi ha colpito in questi anni - da spettatore

occidentale - è da un lato la capacità di misurarsi con il "realismo" (intendo il coraggio di guardare l'argomento "dall'interno", dove noi tendiamo a farneticare metafora), dall'altro di rapportarsi ad alcuni generi o sottogeneri classici della commedia e della farsa, fino quasi a reinventarli (ridere, o fare commedia brillante della guerra e delle tragedie connesse è proprio una cosa che il nostro complesso di colpa ci impedisce di fare). La guerra è e resta «materia calda in teatro perché realtà calda nella vita», un'esperienza da cui non si può prescindere ma, se pure la collaborazione fra i diversi paesi è ripresa con una significativa circolazione di artisti (e si ha oggi la sensazione che la gente di teatro della ex Jugoslavia sia tornata a costituire in qualche modo una comunità) è anche un "contesto" da cui affrancarsi, e in cui noi - gli europei occidentali - continuiamo in qualche modo a ghetizzare i colleghi serbi, croati, bosniaci, macedoni. Del resto, anche l'emozionante esperienza del Teatro di Guerra di Sarajevo è stata un modo per uscire: il teatro per affermare che si doveva parlarne (della guerra), ma anche che si poteva e doveva parlare d'altro.

Slobodan Snajder, è nato nel '48 a Zagabria ed è uno dei più noti drammaturghi croati (è anche giornalista e saggista), molto rappresentato in Germania e in Austria, è stato all'estero durante tutto il periodo di Tudjman e oggi, rientrato, dirige il teatro Zkm (Zagrebacko kazaliste mladih, Teatro dei giovani di Zagabria).

L'esperienza di guerra è un'esperienza totale; influenza tutti gli aspetti della vita. Per me è stata allo stesso tempo un'esperienza di divisione tragica e di una certa nuova solidarietà fra la gente in pericolo: un'esperienza mista, scissa all'interno. Avevamo un forte teatro politico nell'ex Jugoslavia, e molti cambiamenti e rischi erano stati mostrati nelle nostre produzioni: erano piccoli laboratori antropologici in cui studiare catastrofi in piccola scala, a basso costo e senza vittime. Sfortunatamente, nonostante il teatro avesse un pubblico vasto, non ha aiutato nessuno a comprendere pienamente quello che stava succedendo. Ora, riunendo i frammenti in una sorta di feed-back, vedo quanto fosse ricca e corretta questa capacità di penetrazione. In qualche modo noi - e intendo noi gente di teatro jugoslavo - sapevamo meglio (intuivamo di più) degli altri artisti. L'esperienza totale della guerra ha prodotto uno stato totalitario, come è stata la Croazia sotto Tudjman e la Serbia sotto Milosevic. Non è stato un tempo felice per l'arte. Molti e importanti artisti sono emigrati, qualcuno di loro ha trovato le strade dell'emigrazione interna.

(...) Lo Stato, come sempre, ha fatto in modo di trovare centinaia di "artisti" con cui sostituire quelli che erano andati via... Una repressione ideologica contro quelli che non volevano far parte del meccanismo di odio veniva così attuata con l'aiuto dei colleghi - niente di nuovo, ovviamente.

Il mio lavoro è stato naturalmente molto influenzato da questa esperienza, alla fine, io stesso sono emigrato per quasi un decennio. Il cambiamento del quadro politico, dopo le elezioni all'inizio del 2000, mi ha fatto rientrare. Ora dirigo un teatro di prosa a Zagabria, lo Zkm. Il mio programma è riportare indietro gli artisti che sono emigrati nel periodo di Tadjman, come una grande star del cinema e del teatro croato, Mira Furlan, che ha fatto carriera a Hollywood. Nel marzo 2002 produrremo una commedia di Damir Sodan, *Zona protetta*, sulla guerra in Bosnia (la dirige il famoso regista e autore sloveno Dusan Jovanovic). È un testo un po' pazzo, una specie di *dark comedy*, che combina componenti della commedia di caratteri e della *situation comedy*. Parla realmente di noi, ed è molto amara. Mostra quanto sia difficile dividere qualcosa di così mescolato alla vita: la Bosnia non poteva e non avrebbe dovuto essere divisa nelle famigerate "etnie". Comunque alla fine la vita è più forte dell'ideologia e dei nazionalismi.

Darko Lukic è nato a Sarajevo ed è drammaturgo (rappresentato soprattutto in Bosnia e Croazia), critico e organizzatore. Lavora in Croazia, dove è direttore del teatro &td di Zagabria e del festival di Fiume.

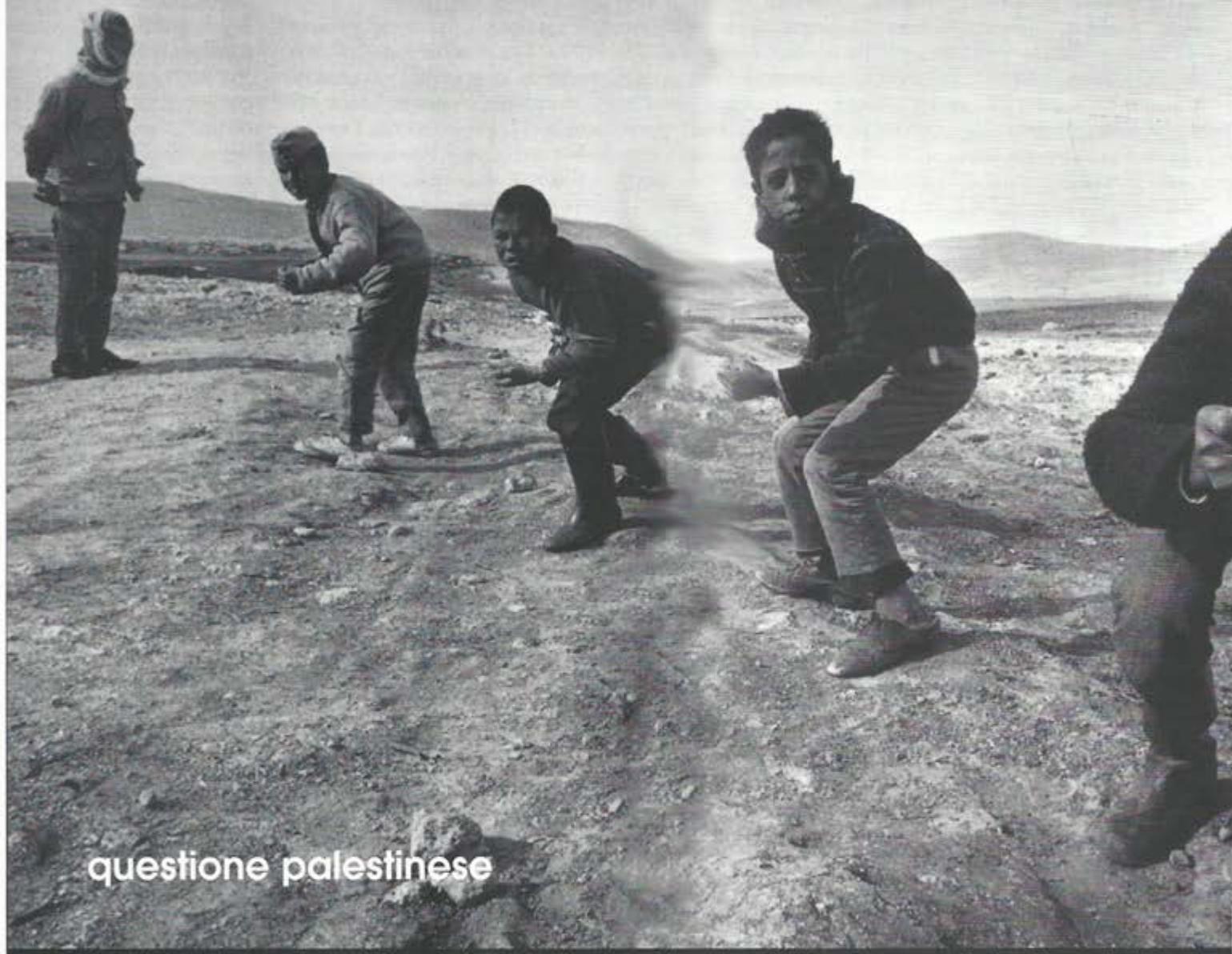
Anche se ora è passata e abbiamo avuto qualche anno di pace, la vita teatrale resta influenzata in molti differenti aspetti dalla guerra che c'è stata. In primo luogo succede (ma non è così importante e non avviene troppo spesso) che temi legati alla guerra e al dopoguerra siano presenti nella scrittura teatrale croata contemporanea e sulle scene. Più spesso sono temi e problemi sociali, direttamente o indirettamente connessi con la guerra, che interessano gli autori e il teatro. La collaborazione fra i teatri di Bosnia, Croazia e Jugoslavia è ripresa ed è diventato abbastanza normale scambiarsi spettacoli e artisti. Dal punto di vista politico e diplomatico le relazioni si stanno normalizzando (anche se restano tensioni e problemi aperti), e il teatro segue questa strada e spesso la anticipa. Ma siamo ancora influenzati dall'atmosfera di guerra. Da un lato, nel rapporto con i festival e i teatri europei, ci si chiede e quasi sempre ci si aspetta da noi che si parli di guerra e la si presenti in qualche modo in palcoscenico, e il nostro lavoro teatrale è presentato come parte di questo contesto. Dall'altro lato, c'è il desiderio degli artisti croati di fuggire da questo schema e di vivere il passato come passato, esplorando altre e diverse sfide e temi nel loro lavoro. Secondo me, una delle influenze più importanti della guerra, oggi sta proprio in questo: ci sentiamo estremamente frustrati dal fatto che i teatri e i festival internazionali ci prendono in considerazione come parte di un contesto politico, anziché come persone e spettacoli. Il tema della riconciliazione, ad esempio (fra quelli più direttamente collegati con la guerra), è di solito più importante, per considerare e giudicare il teatro croato, che il reale valore dei testi e degli spettacoli e il livello artistico delle produzioni. Questa è la ragione per cui la maggior parte degli artisti si sente frustrata: perché in qualche modo sembra che non ci sia permesso di finire la guerra, e che non ci sia interesse per noi al di fuori di questo contesto da parte di un pubblico che della guerra non ha esperienza diretta.

Zanina Mircevska, 34 anni, drammaturga macedone (ma anche attivamente impegnata nella messa in scena), ha al suo attivo numerosi titoli, rappresentati in tutta la ex Jugoslavia. Il suo microdramma *Due mondi* è stato prodotto da Mittelfest nel 2001 nell'ambito del progetto "10 anni in Europa" e rappresentato a Cividale, Udine e Trieste.

In questa stagione, sul palcoscenico del Teatro Drammatico di Skopje, sarà realizzata la mia ultima commedia, *Esperancia*. La trama riguarda un grande criminale di guerra che viene riconosciuto sull'esclusiva nave transoceanica *Esperancia* i cui passeggeri sono fra i vip più in vista del jet set europeo. Dopo una segnalazione del capitano della presenza a bordo di questo criminale di guerra, un'azione militare massiccia contro la nave "esclusiva" viene messa in atto da forze multinazionali. Inaspettatamente, anziché arrestare il criminale di guerra, le forze militari lo salvano, distruggono e affondano *Esperancia*, e spediscono tutti i passeggeri vip sul fondo del mare, perché non rimanga un solo testimone. Come è possibile ciò? Perché? A quale fine? Questa azione delle forze militari rimane inspiegabile per ogni mente sana. Resta come uno dei segreti neri di questo mondo. Il crimine di guerra non è un segreto. È chiarissimo di cosa si tratta. Ciò che resta inspiegabile e segreto è perché non è sempre punito nel modo giusto. *Esperancia* è una farsa sulle reazioni sbagliate (lente, torbide, deboli) al crimine di guerra, sull'atrocità sminuita o del tutto impunita. È un disastro e una vergogna mondiale che meno di trenta persone siano state giudicate fino a oggi a L'Aja, dopo tutti i massacri che sono stati commessi nell'ex Jugoslavia. La guerra è un soggetto caldo in teatro perché è un fatto caldo della vita. Purtroppo, sembra che sarà così per sempre. La tragedia è che gli esseri umani non imparano niente da nessuna esperienza di guerra. ■

I "microdrammi" di Snajder e Mircevska sono pubblicati a cura di Mittelfest in 1991 - 2001: *DIECI ANNI IN EUROPA, 20 MICRODRAMMI*, di Ismail Kadaré, George Tabori, Aleksej Dudarev, Almir Imsirevic, Elin Rahnev, Václav Havel, Slobodan Snajder, Claudio Magris, Edoardo Erba, Zanina Mircevska, Dumitru Crudu, Artur Grabowski, Mircea Cartarescu, Viliam Klimáček, Matjaz Berger e Ivan Peternej, Jaroslav Veresak, Péter Eszterházy, Biljana Srbljanovic, Lorenzo Vignando. Franco Angeli, Milano 2001 (per informazioni mittelfest@libero.it).

In apertura, Bosnia 1993 (foto: Gilles Peress).



questione palestinese

SCENE DI RESISTENZA

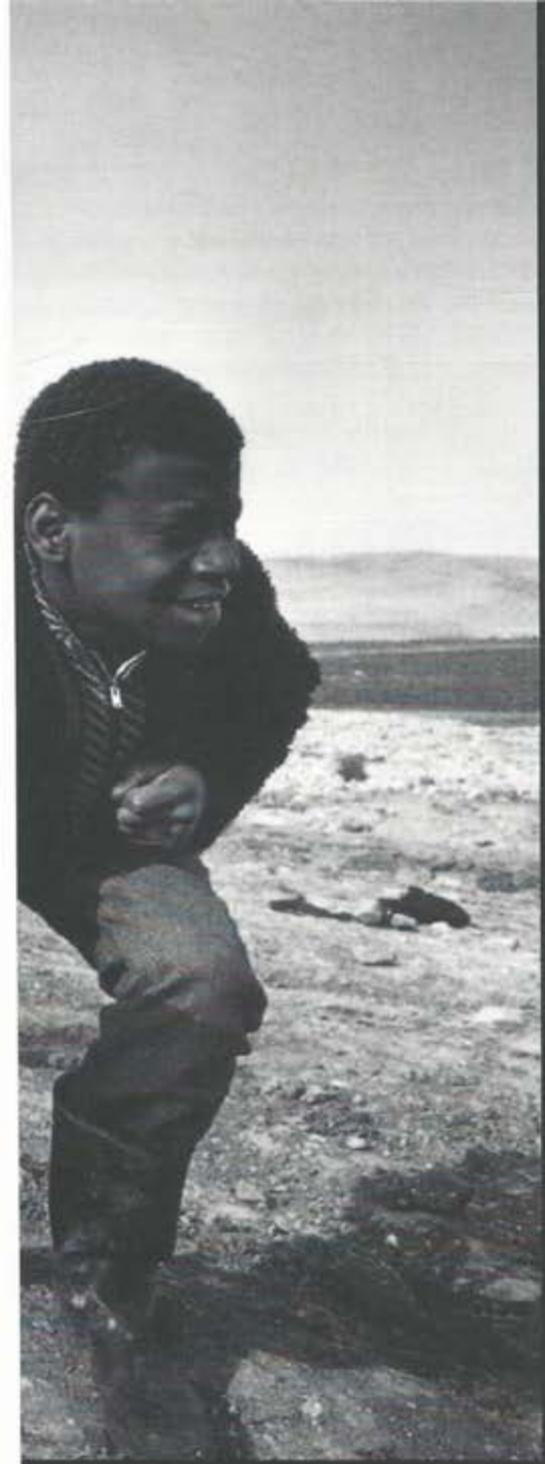
Mezzo secolo di un teatro militante che, fra discriminazioni e bombe, non cessa con tenacia di tenere vive la cultura di un popolo e le ragioni della sua lotta per il diritto di esistere

di Monica Ruocco

Il teatro palestinese è nato come teatro di resistenza all'epoca del protettorato britannico tra il 1920 e il 1948, e lo resta oggi, dopo cinquantatré anni dall'espropriazione della regione e trentaquattro di occupazione militare. Parole come *nakba*, *naksa* e *intifada*, che indicano rispettivamente la fondazione dello Stato di Israele, la sconfitta della Guerra dei sei giorni del 1967, e lo scoppio delle rivolte del 1989 e del 2000, hanno segnato la vita politica e quotidiana, e anche tutta la cultura letteraria e teatrale della Palestina prima, e poi di quei fazzoletti di terra che vanno sotto il nome di Territori Occupati (o Cisgiordania) e di Striscia di Gaza. Va precisato che la produzione teatrale palestinese comprende anche quella di chi ha scelto di vivere all'interno dello Stato di Israele, e di quanti invece, dal 1948, hanno lasciato il proprio paese, i cosiddetti palestinesi della diaspora. A questi si aggiunge un folto numero di artisti di altre nazionalità arabe che hanno sentito propria la questione palestinese e ne hanno fatto l'argomento principale dei loro lavori e messe in scena. Un teatro palestinese autoctono nasce già negli anni Venti con intenti patriottico-nazionalisti e didattici, e si affianca agli spettacoli popolari che all'epoca si svolgevano nelle piazze oppure in occasione di feste più o meno religiose. Però, come altri della regione, è stato anche, agli inizi, un teatro praticato soprattutto nelle parrocchie e nelle scuole delle missioni cristiane straniere, oppure "importato" da compagnie itineranti, soprattutto egiziane o libanesi. Durante il periodo del mandato britannico le truppe che animavano la regione erano quelle del canale arabo della Radio palestinese diretta dai fratelli al-Giauzi, mentre a Gerusalemme si contavano oltre una trentina di compagnie. I drammaturghi più prolifici erano Giamil Habib Bahri e Nasr al-Giauzi, che scrivevano soprattutto lavori a sfondo politico incentrati sull'opposizione alle attività sioniste nella regione, come l'acquisto delle terre appartenenti a palestinesi. Come si ricorda nell'unico e ormai introvabile testo sul teatro palestinese pubblicato in Italia (si tratta di M. Bsisu, E. Habibi, Gh. Kanafani, *Palestina dimensione tea-*

tro, traduzione e introduzione di C. Ferial Barresi, Salerno, Ripostes, 1985), subito dopo la fondazione di Israele è anche esistito un teatro in lingua araba cui collaboravano, insieme ad artisti palestinesi, anche ebrei iracheni o egiziani di madrelingua araba che si erano trasferiti nel nuovo stato.

La vera svolta militante della scena palestinese avviene però nella seconda metà degli anni '60, dopo il crollo delle illusioni nazionaliste sostenute dal regime egiziano di Nasser, e soprattutto dopo la sconfitta del 1967, quando la resistenza all'occupazione diventa, per i palestinesi, l'unica alternativa possibile per reclamare il riconoscimento dei propri diritti. A Damasco alcuni esuli appartenenti al Movimento Nazionale per la Liberazione della Palestina fondano, nel 1966, l'Associazione del teatro arabo palestinese con lo scopo di preservare e diffondere la cultura palestinese e di rendere note, attraverso spettacoli che verranno portati in diverse capitali del mondo arabo, le rivendicazioni di tutto un popolo. In questi anni scrivono per il teatro anche autori conosciuti per lo più nel campo della narrativa e della poesia, da Ghassân Kanafâni, il teorico della letteratura della resistenza, ucciso nel 1972 a Beirut in seguito a un attentato attribuito ai servizi segreti israeliani, Mu'in Bsisu (1927-1984), di origine cristiana e anche lui palestinese della diaspora, e Emile Habibi (1921-1996), uno tra i



più significativi scrittori che abbiano scelto di rimanere nel proprio paese, membro del partito comunista e rappresentante parlamentare. Il salto di qualità si verifica negli anni '70, età d'oro per tutto il teatro arabo, quando l'esigenza politica si unisce alla ricerca teatrale. Durante i festival di Ramallah e Gerusalemme, nonostante difficoltà materiali e di libertà di espressione, si rappresentano spettacoli non troppo lontani da quanto si poteva vedere nello stesso periodo sui palcoscenici europei. In questo periodo si mette in luce la compagnia al-Balalin (I palloni) diretta da François Abu Salem le cui improvvisazioni rendevano unici gli spettacoli e rinnovavano ogni sera il rapporto con il pubblico.

Il villaggio cancellato

Da quest'esperienza nascerà, nel 1978, una delle compagnie più conosciute, anche in Occidente, di tutto il teatro arabo. Sarà sempre François Abu Salem a dare vita a al-Hakawàti (Il narratore), prima compagnia di teatro professionale in Cisgiordania. Al centro delle ricerche di al-Hakawàti c'era la ricerca di un'identità culturale e politica di un popolo che apparentemente non aveva più alcun diritto di esistere. La scelta di un connubio fra cultura tradizionale, patrimonio orale e moderne tecniche teatrali si concretizza in *In nome del padre, della madre e del figlio* (1978), *Magiùb Mahgiùb* (1980) e *Kofor Shamma. Storia di un villaggio cancellato dalla carta geografica* (1987) che viene portato anche in Italia nel 1988 al Festival internazionale dei burattini e delle figure di Cervia. In questo spettacolo, senza ricorrere a facili autocommiserazioni o slogan politici, prendeva vita, attraverso la rievocazione di mestieri e figure tradizionali, un villaggio dei Territori Occupati che poi scompare sotto i bombardamenti israeliani. Dopo aver attraversato i villaggi della Palestina, visitato le città del mondo arabo e dell'Europa, la compagnia si stabilisce nel più vecchio cinema di Gerusalemme est anche se, dopo il 1990, sembra che l'esperienza condotta da al-Hakawàti sia ormai terminata.

Sempre a Gerusalemme est è attiva la compagnia al-Qasaba di Georges Ibrahim, forse più tradizionale nella messa in scena e più legata al testo scritto. La compagnia, anch'essa fondata negli anni '70, ha dapprima rap-

presentato testi di Camus, Sartre, Max Frisch, per poi passare a lavori originali tra cui *Ramzi Abu'l-Magd*, storia di un palestinese di Gaza che, per lavorare a Tel Aviv, è costretto ad appropriarsi dell'identità di un israeliano morto, e un *Romeo e Giulietta* in cui i Montecchi sono interpretati da palestinesi e parlano arabo, mentre i Capuleti sono israeliani e parlano ebraico. Si sono rivelate estremamente interessanti, oltre che coraggiose, le compagnie attive in luoghi che potremmo definire di prima linea e che, nonostante gli avvenimenti sempre più drammatici degli ultimi anni,

non hanno mai abbandonato le proprie armi, ovvero trucchi, costumi di scena, attrezzature. Tra queste è d'obbligo citare la compagnia Inad, parola che in arabo significa ostinazione, e che rende perfettamente la tenacia con cui questi artisti lavorano in una cittadina della Cisgiordania, Beit Jala, in questi ultimi tempi apparsa più volte anche sui nostri media per i bombardamenti subiti dall'esercito israeliano. Compagnia professionale, Inad nasce nel 1987 in seguito al successo riscosso da un gruppo di giovani attori con lo spettacolo *Disco party*. Il gruppo registrato dal Ministero della Cultura Palestinese come Centro no-profit per il teatro e le arti, promuove la drammaturgia palestinese e ha messo in scena sia spettacoli per ragazzi sia per adulti. Per portare in giro le sue creazioni, quelli dell'*Inad* hanno sperimentato una sorta di camion-teatro che permette loro di raggiungere



i diversi villaggi della regione di Betlemme e le aree rurali della Cisgiordania meridionale. Gli spettacoli in arrivo sono pubblicizzati dalle radio locali e si svolgono soprattutto durante il periodo natalizio e il mese di Ramadan come segno d'integrazione tra le diverse comunità religiose. Il laboratorio dell'Inad si trovava al centro del quartiere della città vecchia di Beit Jala, e in questo caso l'uso del passato è d'obbligo, poiché l'edificio, come tutta l'attrezzatura e il materiale del gruppo, ha subito gravi danni per i bombardamenti - almeno otto - dell'ultimo anno. Le vicissitudini del teatro, e dell'intera cittadina e regione, hanno fatto il giro del mondo grazie alle e-mail che un membro della compagnia Marina

(Amira) Barham, ha costantemente diffuso, facendoci partecipi dell'inquietudine, del terrore dei bombardamenti, della distruzione di case e delle morti. Inad ha messo in scena in questi anni spettacoli autoprodotti e scritti da uno dei suoi fondatori, Khaled Masou, oppure tratti da testi di autori come il già citato Kanafani o del siriano Saadallah Wannus. L'ultimo spettacolo *Until when? (Fino a quando?)*, che mette in scena la vita dei palestinesi, ormai privati di tutto, sotto i bombardamenti, è diretto da Raeda Ghazaleh e ha partecipato nel settembre del 2001 al Festival di Teatro Sperimentale del Cairo e, sempre nello stesso anno, al Festival di Amman in Giordania. Questo spettacolo, insieme a *Miladeh e Ramadan*, una messa in scena per ragazzi, è approdato anche in diversi teatri italiani grazie a un'iniziativa del Piccolo di Milano.



In apertura, alcuni ragazzi della periferia di Amman vengono addestrati dal Fronte di liberazione della Palestina (foto: Raymond Depardon); a sinistra, ragazzi di Gaza (foto: Lary Towell) e un'immagine dello spettacolo *Miladeh & Ramadan* del gruppo Inad.

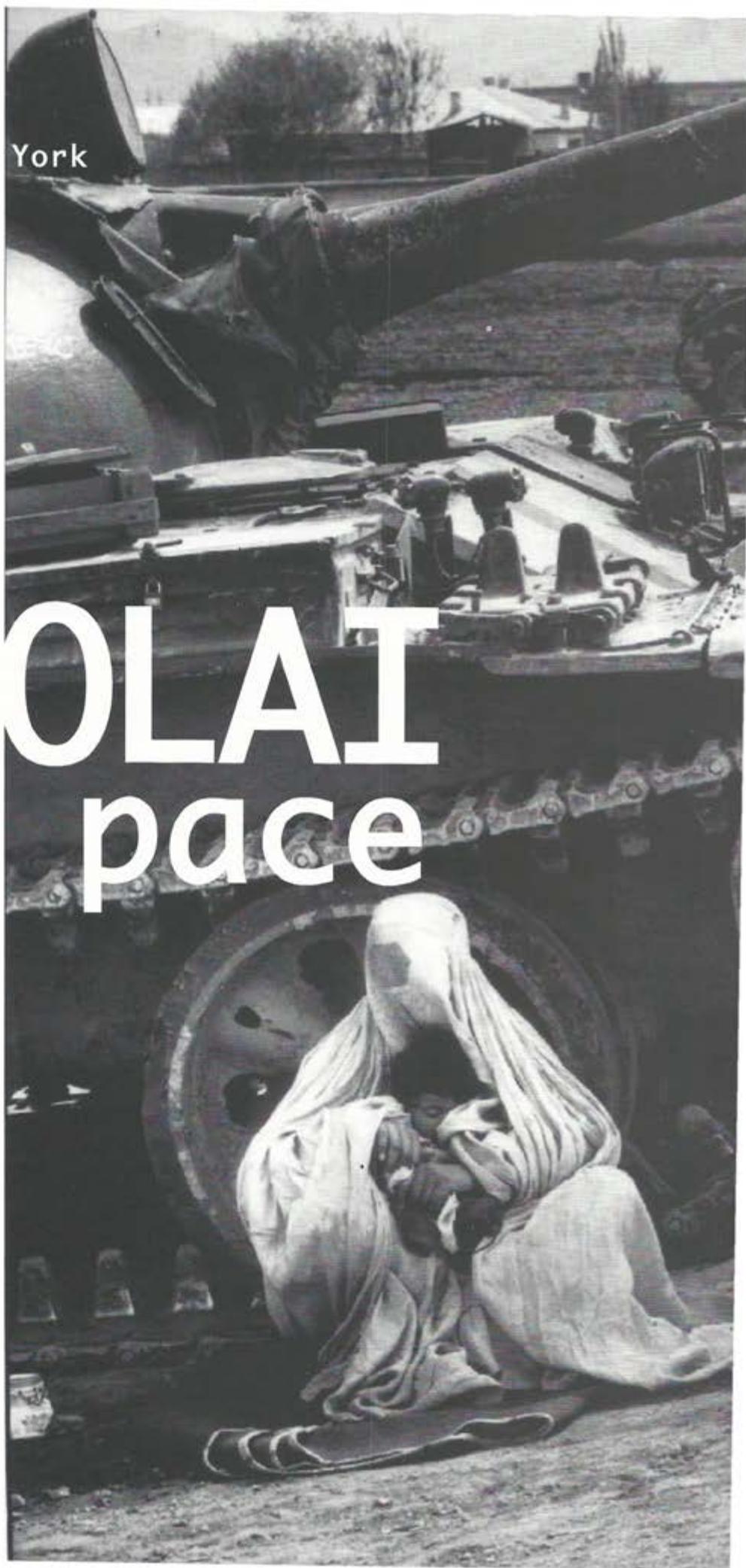
Viaggio nei dolori e nelle profezie

Lavorare per l'autodeterminazione del proprio popolo e contro le discriminazioni è stato anche, da sempre, il compito di quelle compagnie e di quegli artisti che si trovano all'interno dello Stato di Israele in una situazione certamente delicata e complessa. La più conosciuta è quella arabo-israeliana del Teatro Municipale di Haifa. Tra coloro che dopo la diaspora sono rimasti in Palestina come cittadini israeliani ricordiamo Makram Khury, uno dei fondatori, alla fine degli anni '60, del teatro di Haifa, e Muhammad Bakri, che ha messo in scena alcuni capolavori della narrativa araba e palestinese. Tra i più importanti drammaturghi di altri paesi arabi sensibili alla questione palestinese c'è senza dubbio il siriano Saadallah Wannus (1941-1997) che, in *al-Ightisáb* (Lo stupro, 1989-1990), affronta il dramma palestinese anticipandone i suoi più recenti sviluppi, e analizza la vita politica e sociale dei Territori Occupati con un taglio decisamente nuovo. Nel testo non c'è, infatti, una semplice e netta opposizione tra l'universo israeliano e quello arabo: nella pièce sono messe sotto accusa la politica repressiva dello Stato di Israele ma anche la strumentalizzazione della questione palestinese degli altri stati arabi; la lotta politica palestinese alla vigilia dell'*intifadah* del 1987 coesiste con la presa di coscienza di quegli israeliani che combattono per la pace e non condividono l'ideologia adottata da Israele. Il confronto tra la realtà palestinese e quella israeliana diventa, in *al-Ightisáb*, secondo le parole di Wannus, «un viaggio nei dolori e nelle profezie»: nei dolori dei palestinesi dei Territori Occupati e nelle profezie di uno Stato che vive ancora oggi all'ombra di antichi miti, ma in cui cominciano a insinuarsi i primi dubbi. Una presa di posizione niente affatto isolata nel mondo arabo ma neppure in quello israeliano. Come Wannus, un altro drammaturgo della stessa generazione, stavolta israeliano, ha rappresentato la coscienza critica del proprio paese. Chanoch Levin (1943-1999), intellettuale scomodo che più volte con i suoi lavori, in cui mostrava l'assurda politica delle colonie in territorio palestinese, oppure il dramma dei giovani soldati israeliani sacrificati nelle tante guerre condotte da Israele - «figli morti a causa della stupidità dei padri» - ha suscitato enormi proteste, anche violente, e le messe in scena hanno subito più volte i divieti della censura. ■

D O S S I E R

Lettera da New York

FOCOLAI di pace



di Alessandra Nicifero

Compito arduo, quello che mi è stato assegnato: parlare dell'impatto sulla scena teatrale americana provocato dall'attacco terroristico dell'11 settembre e poi dall'inizio dei bombardamenti in Afghanistan del 7 ottobre. Sono sepolta da appunti, riviste, articoli, foto e pagine stampate da Internet: una raccolta di informazioni parziali che non smette di aumentare. Ogni giorno ci sarebbero nuovi eventi da aggiungere alla lista, con la consapevolezza di averne persi probabilmente altrettanti. Ma c'è soprattutto una collezione di incontri, *teach-in*, conversazioni vivide

ed incise nella memoria che mi hanno aiutato in questi due mesi a comprendere dettagli di una cultura che ancora risulta sfuggente. *Last but not least*, la conversazione con Judith Malina. Dopo aver parlato con lei, inscalfibile nella sua fede pacifista, tutte le mie note e riflessioni hanno assunto una prospettiva diversa ed, ebbene sì, meno grigia. Quando Judith, ad esempio, ha raccontato della partecipazione con una performance del Living Theatre alla manifestazione contro il G8 a Genova, lo scorso luglio, ha sottolineato non tanto la repressione della polizia, in quei giorni, tutto sommato, un atto prevedibile, ma la meravigliosa esperienza di vedere duecentomila persone manifestare in modo pacifico e

creativo. «Essere ottimista (*optimist*) - mi ha detto - è pensare che tutto vada sempre per il verso giusto. Una visione alquanto improbabile, di sicuro non realistica. Mentre essere un'ottimalista (*optimalist*, come lei si definisce) è avere la capacità di dare e vedere il meglio di sé stessi e degli altri, per migliorare e quindi cambiare le situazioni». Da anni, sin dal 1996, Judith Malina e Hanon Reznikov, oltre a rappresentare i lavo-

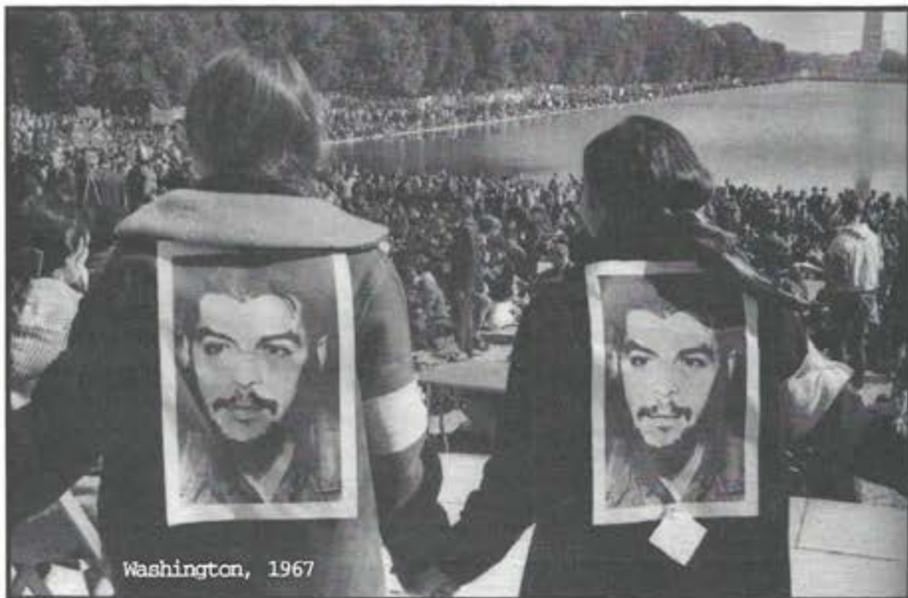
Dopo l'attacco terroristico alle Twin Towers e l'inizio della guerra in Afghanistan intellettuali e artisti si ritrovano nei teatri per riflettere e dibattere le cause della tragedia, e per cercare di capirne le ragioni al di là della retorica governativa e dei mezzi di comunicazione

ri del Living, sono impegnati in una performance di protesta contro la pena di morte. Ogni volta che viene eseguita negli Stati Uniti una condanna a morte, il Living Theatre manifesta la sua disapprovazione con *Not in My Name*, a Times Square. L'ultima performance si è svolta lo scorso 15 novembre, il giorno in cui Emerson Rudd è stato ucciso in Texas. Il loro lavoro di protesta e sensibilizzazione del pubblico non si è mai fermato.

Il deserto del reale

Refuse & Resist! è un gruppo di artisti, attivisti, avvocati, personalità del teatro fondato nel 1987, che dà vita a eventi spettacolari a New York e a Los Angeles con lo scopo di informare e sensibilizzare il pubblico su temi che vengono strategicamente snobbati dal mondo delle informazioni di massa. Sono stati diffusi documenti che provano come il governo americano abbia usato intenzionalmente sanzioni restrittive contro l'Iraq dopo la guerra del Golfo, inquinando acque e negando medicinali di base, causando la morte di migliaia di civili, soprattutto bambini. Informazioni rese pubbliche già nel 1999

quando Denis Halliday, assistente segretario generale alle Nazioni Unite, si era dimesso dal suo incarico e aveva iniziato una campagna di sostegno alle vittime di questo abuso di potere del governo americano. Cooper Union, uno degli spazi storicamente aperti alle discussioni politiche attraverso le arti, ha ospitato, il 19 novembre, il gruppo con una serata intitolata, *Imagine: Iraq*. Una lettura di testi teatrali e *work in progress* di diversi autori: da Tariq Ali, a Naomi Wallace, da Betty Shamieh a Robert O'Hara. Con due "prime" firmate da Harold Pinter: *The New World Order* e *American Football: Reflections of The Gulf War*. Nel secondo breve monologo l'arroganza e la brutalità politica vengono filtrate metaforicamente dalla rudezza e superficialità del linguaggio sportivo.



Zizek, uno dei più originali pensatori contemporanei, ha intitolato il suo articolo-commento agli eventi dell'11 settembre: *Welcome to the Desert of the Real!* Allusione alla frase pronunciata da Morpheus, il leader della resistenza, nel film *The Matrix* (1999) dei fratelli Wachowski, quando rivela la "reale realtà" a Neo, il giovane e inquieto eroe. Matrix non è altro che un software che ha schiavizzato gli esseri umani, e di cui si nutre avidamente, lasciandoli vivere in una realtà immaginata, che non esiste se non nei loro sogni individuali. La visione cinematografica del paesaggio arido, cumulo di rovine in cui si ritrova Neo, quando gli viene rivelata la vera realtà, viene paragonata al risveglio dei newyorkesi la mattina dell'11: la fantasia americana a lungo perpetuata nei film hollywoodiani diventa realtà.

Tutti abbiamo dovuto trasportare la notizia dal nostro immaginario di finzione all'incredibile realtà. Ad una settimana dall'evento, sul *New York Times* è stato pubblicato un articolo su come siano cambiati i sogni dei newyorkesi. Più frammentari e *dark* del solito: incubi a tema fisso è stato il risultato dell'indagine. Alcuni hanno temporeggiato ad accettare la realtà dei fatti: una volta eliminata l'ultima corni-

ce protettiva della finzione, non resta altro che inventarsi strategie per vincere la paura. Durante le prime settimane sembrava di essere intrappolati in un incantesimo opaco che non lasciava intravedere nessuna sfumatura o capacità di analisi dei fatti. La retorica propagandata da Bush, perpetuata da tv e giornali ufficiali non prevedeva vie d'uscite: essere contro le decisioni governative poteva solo significare stare dalla parte dell'*Evil*, del terrorismo. Sul numero del *New Yorker* del 24 settembre, con copertina nera su nero di Art Spiegelman, in cui si intravedono i fantasmi delle Twin Towers, Susan Sontag ha scritto una lettera estremamente forte e in seguito molto criticata per una certa asprezza di accenti. Con toni diretti e allarmanti ha illustrato la strategia del governo e dei media tesa a «infantilizzare il pubblico», sottolineando ancora una volta quanta ignoranza regni tra i cittadini medi, totalmente inconsapevoli del fatto, ad esempio, che gli Usa continuano a bombardare l'Iraq. Che tv, radio e stampa ufficiali funzionino molto spesso come strumento di propaganda non è una novità. E se rileggiamo *Manufacturing Consent* di Edward S. Herman e Naom Chomsky, scritto negli anni '80, non ci sorprende come la loro analisi sull'uso strumentale dei media continui ad essere applicabile. È cambiato semplicemente the *evil*: un tempo il nemico pubblico era il comunismo, ora il terrorismo arriva dal Medio Oriente. La creazione di una certa empatia nei confronti delle vittime del governo repressivo e reazionario dei Talibani è servita a costruire un'armatura eroica all'azione militare in

Afghanistan, ottenendo dal pubblico "infantilizzato" sostegno alla nobile causa. Oltre che perpetuare lo stato di terrore attraverso la minaccia bioterroristica dell'antrace. Sebbene ci sia stata nel corso degli ultimi cinquant'anni una trasformazione graduale del linguaggio usato contro il nemico - Bush ha voluto preci-



sare sin dall'inizio che la guerra era contro il terrorismo e non contro l'Islam - che si è fatto meno crudo, impegnato a non trasmettere odio in modo diretto, come accadde, per esempio, durante la guerra in Vietnam.

Niente foto di rovine

Le foto pubblicate sul *New York Times* in questi mesi hanno fornito una visione alterata di quello che sta succedendo in Afghanistan. I bombardamenti, nei primi giorni, non sono mai stati mostrati se non attraverso illustrazioni simulate, per dimostrare la precisione nel colpire i bersagli. Ad eccezione del giorno in cui è stata bombardata per errore la sede della Croce Rossa, le immagini pubblicate hanno avuto più l'aspetto del reportage turistico che di foto documentarie di guerra: paesaggi desolati dai colori caldi sotto cieli limpidi, uomini in costumi locali, eternamente in viaggio come esploratori solitari. C'è un evidente rifiuto a mostrare la distruzione delle città. Per trasformare l'azione distruttiva della guerra in atto necessario di liberazione ecco inquadrare, dopo l'arrivo a Kabul dell'Alleanza del Nord, primi piani di uomini con tv e radio o che si tagliano i capelli, si radono e riascoltano la musica, e anche volti di donne senza *burqa*, senza mai allargarsi alle strade e alle case.

Evento importante è stato l'incontro con Tahmeena Faryal, rappresentante di Rawa (Revolutionary Association of the Women of Afghanistan) il 28 ottobre, alla Judson Memorial Church - luogo mitico della post-modern dance, ma da sempre spazio aperto a riflessioni e azioni politiche pacifiste. Il gruppo esiste sin dagli anni '70 (la loro leader e fondatrice è stata assassinata negli anni '80) ma è da quando ha attivato una pagina web, nel 1997, che la loro fama si è diffusa rapidamente, ottenendo sostegno in molte parti del mondo. Il viaggio negli Stati Uniti era stato programmato prima dell'11 settembre, allo scopo di



cercare fondi per riaprire un ospedale. A questo si è aggiunto oggi l'allarme lanciato alle Nazioni Unite di non affidare il governo dell'Afghanistan all'Alleanza del Nord, i cui principi fondamentalisti, e il passato macchiato di massacri, non li differenzia dai Talibani.

Alla fine di ottobre si è tenuta alla scuola di giornalismo della Columbia University una conferenza di due giorni intitolata "Wonderful Town: the Future of the Theatre in Nyc", incentrata sull'impatto economico dell'attentato terroristico. I teatri in questione sono soprattutto, ma non solo, i teatri di Broadway. Si è parlato di strategie pragmatiche (come la riduzione del prezzo dei biglietti) per convincere la gente a tornare a fare la fila. Si tratta di un teatro commerciale, strettamente legato al turismo, ovvio dunque che negli ultimi mesi, forse anche a causa dei contenuti "leggeri" degli spettacoli, l'assenza di pubblico più vistosa si è registrata a Broadway. Secondo il Nyc Arts Coalition circa novanta associazioni artistiche sono stata terribilmente danneggiate dall'attacco. Lo studio di uno dei gruppi sperimentali di teatro più interessanti dell'ultima generazione di produzioni multimediali, 3-Legged Dog è stato demolito. Sedi di teatri, a sud di Canal Street, come il Tribeca Playhouse, Soho Rep, The Flea Theatre, e Access Theatre sono stati danneggiati. Soprattutto per molti teatri off-Broadway, a sud della 14^a strada, l'impatto economico è stato devastante, poiché un'alta percentuale delle entrate è ottenuta con l'affitto degli spazi. Inutile dire che in questi due mesi si sono registrate numerosissime disdette.

Madri coraggio in piazza

Ma il teatro sta ritrovando la forza di tornare in strada per manifestare dissenso. Il gruppo War Resisters League, organizzazione pacifista fondata nel 1923, che negli anni '50 ha lottato per la conquista di diritti civili, e negli anni '60 è stata tra le associazioni più determinanti nella costituzione del movimento pacifista contro la guerra del Vietnam (di cui Judith Malina è anche membro) ha organizzato performance a Union Square, e a Times Square, prima e dopo l'inizio dei bombardamenti. Un gruppo di persone vestite di nero disposte a cerchio, con mascherina anti polvere e un cartellone con scritto *Our Grief is not a Call for War*, ha sostato in piedi per un'ora, in silenzio, immobili, tenendosi per mano. Union Square, che più di 150 anni fa aveva ospitato la prima parata per il Labor Day, durante le prime settimane è diventato uno dei luoghi di ritrovo. Tra i fiori e le candele per il lutto, messaggi di pace scritti in tutte le lingue.

Ma di queste iniziative, delle veglie contro la guerra a Brooklyn non se ne è mai parlato sulla stampa locale. E i luoghi di ritrovo sono stati ripuliti in fretta.

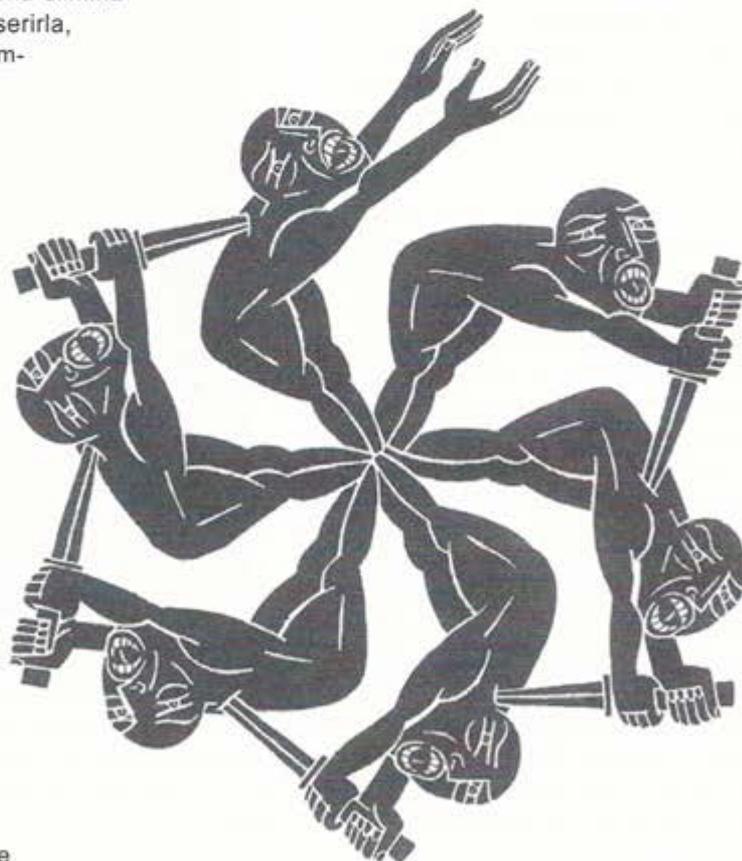
A Washington Square, il 2 novembre, c'è stato un adattamento di *Mother Courage and her Children* di Brecht, curato da Exile International Theatre Company, in una giornata di autunno ancora caldo. Il

testo brechtiano, scritto alle soglie della seconda guerra mondiale, a rileggerlo oggi sembra un testo profetico. O se vogliamo, è solo un'ulteriore conferma che tutte le guerre si assomigliano in quanto recano distruzione, povertà, degradazione sociale. Così come temi ricorrenti diventano patriottismo e coraggio.

La nostra percezione della realtà è stata modificata, continuiamo a dirlo e a sentircelo dire. Secondo Deborah Jowitz, c'è quasi un'ossessione nel voler trovare elementi di connessione con gli eventi in corso negli spettacoli che andiamo a vedere. Nei commenti di registi che si sono trovati a provare in questi mesi i riferimenti sono continui e quasi inevitabili. Andrei Serban, che ha debuttato alla fine di ottobre alla Mama con un adattamento del *Richard 3* di Shakespeare, ha chiesto ai suoi attori durante le prove di esprimere attraverso la loro interpretazione dei caratteri un senso di vulnerabilità, tormento e confusione. Serban, profondamente scosso, ha trovato in qualche modo aiuto, senso di conforto in Shakespeare.

E crede che adesso più che mai le motivazioni morali del perché si faccia teatro debbano essere chiare e determinate, per poter creare un contatto più forte con il pubblico e una sua partecipazione attiva. Nella stessa conferenza sull'avanguardia teatrale americana a cui aveva partecipato Spalding Gray c'erano anche Richard Foreman e Meredith Monk. Durante l'incontro c'erano state solo brevi allusioni ai fatti dell'11 settembre e alla guerra in Afghanistan, fino a quando una signora dal pubblico si è alzata e ha chiesto perché si stesse evitando di parlarne. Se Meredith Monk ha ammesso di non riuscire ancora ad affrontare l'argomento in modo razionale, Richard Foreman ha rifiutato l'idea di avere una qualche missione nei confronti del pubblico. Ha raccontato che durante le prove del suo nuovo spettacolo (debutto a gennaio all'Ontological-Hysteric Theatre) si era reso conto che la scena, prevista dal copione, di un aereo che si schianta sarebbe stata inappropriata. Dopo averla eliminata, ha deciso alla fine di reinserirla, consapevole di un eventuale cambiamento di significato. È convinto, inoltre, che ci sarà un impatto sul modo di pensare e fare teatro, anche se i primi risultati estetici si vedranno forse tra un paio d'anni, non di certo in un futuro immediato. Il prossimo evento molto atteso è *Mother Courage, Imagining Peace*, una serata di beneficenza per le donne e i bambini afgani che vede la partecipazione tra le altre di Eve Ensler, Susan Sarandon.

Non tutti, insomma, pensano, che per riconquistare una normalità si debba "come here and spend money", come ci suggeriscono insistentemente dall'alto. ■



In apertura, Kabul 1992 (foto: AbbasMagnum); a pag. 30 una foto di Marc Riboud e, di fianco una foto di Alessandra Nicifero; in queste pagg., in alto, manifestazione pacifista a New York, 2001 e in basso cartolina per *Not in my name*, azione di protesta contro la pena di morte del Living Theatre.

intervista a Dacia Maraini

Affrontiamo CON IL TEATRO

la realtà

di Antonella Melilli

La riflessione che la realtà ha superato ogni possibile immaginazione è diventata ormai un luogo comune. E tuttavia è tragicamente rispondente alla verità. E oggi, davanti alla potenza americana messa in ginocchio ogni certezza sembra crollare insieme al simbolo delle due torri. Mentre, di fronte alla minaccia di questo terrorismo nuove domande insorgono, investendo alla luce degli ultimi fatti l'incertezza del presente e del futuro. E proprio su tutto questo abbiamo voluto sapere il parere di Dacia Maraini, da sempre lucida e attenta alla realtà sociale, politica e culturale in cui si trova a operare.

HY - Cosa è cambiato per lei dopo l'11 settembre come donna e come autrice?

MARAINI - Certo, è arrivata un po' di paura. Poi un sentimento di fragilità, anche se noi, forse, che il terrorismo l'abbiamo avuto in casa, siamo più abituati. Adesso ce lo dimentichiamo, ma negli anni '70 tutti i giorni c'era qualcuno ammazzato all'università, per strada. Giornalisti, scrittori. È stata una vita terribile, durissima. E quindi, certamente noi abbiamo una maggiore conoscenza del terreno. Non ci ha preso di sorpresa, non è stata per noi una cosa così drammatica come per gli americani che non avevano mai avuto in casa degli attentati. E poi, che altro? Il clima di paura, di sospetto. Ecco, questo è quello che tutti sentono. Mette in discussione i rapporti culturali con i Paesi che hanno da noi degli emigranti molto numerosi. Come la cultura araba con le sue diversità, con questo suo odio, non tanto verso l'Europa, ma certamente verso l'America e verso certe cose dell'Occidente. Come autrice non è cambiato nulla. Io sono una che si è sempre impegnata, che ha sempre avuto una scrittura attenta ai fatti sociali. Forse cambia per chi che non se ne è mai occupato, che magari scriveva commedie d'evasione. Improvvisamente i fatti sociali, politici diventano primari.

HY - Pensa che la sensibilità della drammaturgia italiana contemporanea possa recepire da quei fatti nuovi stimoli e contenuti?

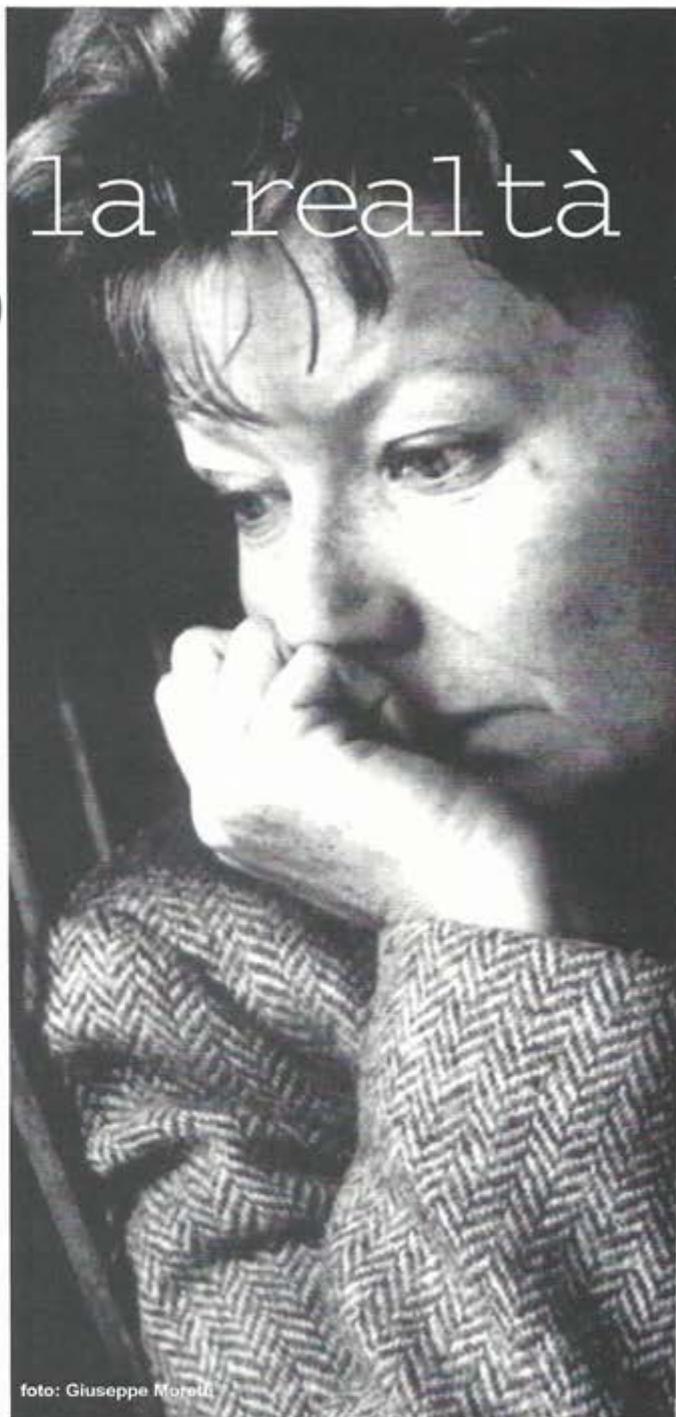


foto: Giuseppe Morali

M. - Mi sembra difficile. Non per colpa dei drammaturghi, che sarebbero anche interessati, ma perché il teatro italiano non ha nessun interesse alla drammaturgia nuova, moderna, ai temi d'attualità. Un povero autore, se vuole essere rappresentato deve parlare di fatti lontanissimi, di fatti storici. L'attualità è bandita dalle scene italiane. Se poi vai in Inghilterra vedi che lì tira un'aria completamente diversa. È un paese che affronta la realtà col suo teatro. Da noi no. Non credo proprio che la drammaturgia italiana ne risentirà. Ma, ripeto, non perché i drammaturghi italiani non siano sensibili, ma perché non c'è spazio, non interessa a nessuno.

HY - *È auspicabile che per il futuro la produzione s'immerga nella realtà che stiamo vivendo?*

M. - La drammaturgia dovrebbe occuparsi anche dei fatti d'attualità. In maniera poetica, in maniera simbolica, però dovrebbe farlo. Il nostro teatro è troppo museificato. Sto parlando del teatro ufficiale. Poi, c'è qualcosa naturalmente nel teatro, diciamo, di cantina, nel teatro sperimentale. Ma poco. Il nostro è un teatro assolutamente refrattario all'attualità.

HY - *La colpa è del teatro o del pubblico?*

M. - No, no, il pubblico è molto attento. Non è il pubblico e forse neanche i teatranti. Soltanto che entrambi ormai hanno preso quest'abitudine, per cui è come se l'attualità fosse antiteatrale per eccellenza. Il nostro teatro, per i suoi finanziamenti statali, è profondamente burocratizzato. È un teatro che si interessa pochissimo alla realtà, è tutto bloccato, asfittico. È proprio colpa di come è organizzato. Ma se pensiamo che nemmeno un governo di sinistra è riuscito a far votare una legge per il teatro. Da settant'anni noi non ce l'abbiamo e non si riesce a farla. Questa è una cosa gravissima. Non c'è un organismo che si occupa del teatro. Noi andiamo avanti così, un po' alla cieca. È la burocrazia che decide, sono i politici che decidono. Già uno che faccia una cosa che riguarda l'attualità di ieri, non di oggi, viene visto come uno scandalo. Pensiamo a Ugo Chiti che ha scritto un testo sulla Resistenza e sembra che abbia fatto chissà che cosa. Oppure mi ricordo un testo di Sermonti su Ligio, bellissimo, molto duro. Era un testo sugli interrogatori dell'antimafia e vi si raccontavano proprio i fatti. L'hanno fatto sparire, nessuno l'ha voluto, ha fatto paura. Tra l'altro era anche simbolicamente ben fatto. Quindi il nostro teatro è assolutamente alieno da ogni discorso sulla realtà quotidiana, di oggi. Il teatro greco parlava delle cose più terribili di questo mondo. Shakespeare metteva in scena le guerre, gli assassini. Non bisogna aver paura. Il teatro è talmente simbolico che tutto si trasforma. Mica è veristico. Anche un delitto in scena diventa un'altra cosa. Il cinema ha un altro rapporto con la realtà. Il teatro simbolizza molto profondamente, quindi di per sé trasforma la realtà.

HY - *Ha avuto contatti con autori che vogliono raccontare il mondo dopo l'11 settembre? È a conoscenza di iniziative sul tema?*

M. - So che Occhipinti, uno scrittore di teatro, giovane, sta preparando un grande incontro, intitolato *Scrittori per la pace*, in dicembre. Ha anche un sito internet in cui si parla di questa iniziativa.

HY - *Crede che il teatro possa diventare un tempio laico dove si lavora per la pace?*

M. - Dovrebbe essere ma non lo è. In Italia è quasi impossibile. Hanno tagliato le gambe al teatro di sperimentazione, di ricerca. Hanno alzato le tasse. Indirettamente, ma insomma l'hanno fatto. Adesso una compagnia giovane si trova prima di cominciare a dover pagare una tale quantità di tasse che non ce la fa. Quindi si aiutano le grandi compagnie, i grandi teatri, i centri finanziari e i piccoli teatri vengono distrutti.

HY - *Quale dovrebbe o potrebbe essere il ruolo degli Stabili?*

M. - Dovrebbero assecondare un teatro che si occupi della realtà di oggi. Il teatro è fatto molto di commissioni. È sempre stato così dai tempi di Shakespeare e addirittura dai tempi di Eschilo e di Euripide. Ci sono delle compagnie, dei gruppi, degli impresari, secondo le epoche, che commissionano un testo, sollecitano, creano un gruppo di persone che ci lavorano intorno. Questo si fa nei paesi di civiltà teatrale. C'è tutto un lavoro di sollecitazione da fare. Poi ti dicono che i testi non ci sono. Bisogna crearli. Non si scrive un testo per metterlo nel cassetto. ■

11 settembre

PATRIZIA MILANI - C'è da parte di tutti noi un sentimento di grande incertezza, si ha meno voglia di ridere, di scherzare. Io spero che cambi qualcosa, che la gente torni a riflettere un po' di più. In questi ultimi anni il pubblico è stato fortemente attratto dalla commedia musicale, mentre si è distratto da altri contenuti. Credo alla funzione catartica dello spettacolo: se vedi qualcosa che ti fa riflettere anche per un secondo, esci con una certezza in più.

CARLO SIMONI - Si sono rivalutati nella nostra vita i rapporti umani. C'è stato spavento, noi artisti abbiamo sentito di più il desiderio di aggregarci. Col protrarsi della guerra c'è il rischio che la possiamo sentire come un pericolo scollato da noi. Se ne è parlato talmente tanto, la guerra è diventata una "conta dei morti" che favorisce l'abitudine, un po' terribile, all'indifferenza. Bisogna invece recuperare i valori e le sensazioni buone e semplici.

GIUSEPPE PAMBIERI - Dalla mia esperienza e da quello che ho sentito nei teatri questa guerra ha indotto le persone a non pensare solo all'esteriorità e ha ingenerato un desiderio di approfondire i valori più importanti e, in questo senso, il teatro che è un intrattenimento a livello culturale più serio, forse richiama più gente, così come ho sentito che si leggono più libri.

GIULIO BOSETTI - Siamo immersi in questo terrore, in questo momento sinistro della vita, spaventati dall'ignoto e noi teatranti ci leghiamo ancor più al nostro teatro. Non credo che il teatro subirà dei cambiamenti. Quando si arriverà alla conclusione di questa vicenda orribile si capirà se qualcosa è cambiato e si prenderà coscienza che il mondo non è solo il nostro piccolo villaggio e che la realtà è molto più vasta e non è legata solo ai nostri problemi minuti. Sento negli spettatori un desiderio di divertirsi e di dimenticare.

SUSAN SONTAG - Gli Stati Uniti sono un paese strano. I suoi cittadini hanno una forte vena anarchica, ma anche un rispetto quasi preconcepito della legalità. Sono impauriti e la prima reazione è quella di serrare le fila - per usare una immagine militare e ribadire il proprio patriottismo - come se fosse stato messo in dubbio dall'attacco. Il paese è coperto di bandiere americane. E si diffonde la sensazione che in questa nuova e irrisolta emergenza non sarà possibile permettere le nostre tradizionali libertà.

MARIO MARTONE - Altro che cambiamento, siamo in piena restaurazione. Non so se il teatro cambi la testa della gente, anzi ritengo che proprio perché le teste sono le stesse di sempre, scoppiano le guerre.

MARCO BERNARDI - Siamo tutti molto turbati, al di là del mestiere che facciamo. Le reazioni sono le più diverse, c'è chi pensa che bisogna dedicarsi solo al teatro di intrattenimento perché la gente non ha voglia di pensare, c'è chi pensa coattamente il contrario, e io sono tra questi. Ritengo che nei momenti difficili ci sia bisogno di riflessioni più profonde. Lo spettacolo che ho allestito, *Una giornata particolare* di Scopa, ha assunto un significato più profondo. Quando risuonano i discorsi di Hitler e di Mussolini e gli aerei delle parate militari del maggio del 1938, penso che qualche brivido in più lo sentiamo tutti noi.

GIULIO SCARPATI - Dopo l'11 settembre, ancora di più si sente la responsabilità delle scelte che si compiono in teatro, ma ciò che conta è fare con sincerità quello che uno pensa di dovere fare e di comunicare al pubblico. Il teatro possiede più forza di coinvolgimento umano; forse c'è più bisogno di sentirsi vicino al proprio prossimo, quindi una rappresentazione teatrale è maggiormente catartica, coinvolgente rispetto ad altre forme di spettacolo.

CRISTINA PEZZOLI - I cambiamenti in teatro non mi sembrano eclatanti, non so se lo shock collettivo si trasformerà in opere artistiche, la cosa è ancora troppo recente perché dia adito a cambiamenti radicali immediati. Credo che questa situazione sia un invito pressante e non più rinviabile ad occuparsi della realtà. Troppo spesso il teatro italiano è di natura evasiva. Per ora i segnali non sono incoraggianti e non perché non ci siano drammaturghi ma perché il mercato rifiuta testi che fanno riflettere sulla realtà. Il pubblico è molto più curioso di quanto lo si ritenga e, quando viene provocato da operazioni stimolanti, risponde con forza.

OTTAVIA PICCOLO - Non mi sembra di leggere segnali di grande attenzione da parte dei teatranti: quelli che facevano certe cose prima continueranno a farle anche ora. Sento gli spettatori più sensibili e disposti ad ascoltare e affrontare argomenti che fino a poco tempo fa con il teatro sembrava avessero poco a che fare. La gente mi riconosce la forza della sfida di avere fatto uno spettacolo come *Buenos Aires non finisce mai*, che parla dei desaparecidos argentini e quindi della violenza e delle torture che spesso dimentichiamo.

PAOLO VILLAGGIO - Ho letto un sondaggio: siamo l'unico paese dove c'è un venti per cento che è favorevole al terrorismo dei talebani. L'Italia è un paese piuttosto inaffidabile, non ci fossero stati gli Usa negli ultimi quarant'anni avremmo subito dittature di tutti i tipi. Rimangono la gentaglia che siamo sempre stati.

AGOSTINO RE REBAUDENGO - Se non il teatro, è certamente cambiato lo spettatore: chi va ad assistere a uno spettacolo è impossibile non si porti dietro e dentro una situazione psicologica che non è più quella di prima. Per il momento è arrivata qualche sollecitazione a inserire in cartellone spettacoli dai quali trasparano problemi drammatici, come quello della integrazione e della mescolanza multirazziale: è quindi prevedibile che ne sarà tenuto conto nelle future scelte dei programmi.

hanno detto

a cura di Albarosa Camaldo

CHRISTOPH MARTHALER - Il primo effetto è di paralisi, perché è veramente mostruoso quello che avviene, non si sa come reagire. In teatro viene una grande depressione e bisogna inventarsi una creatività che sia in grado di reagire. È davvero durissima: a Berlino, nel pieno delle prove, mi sono bloccato per una settimana, non sapevo più cosa stavo a fare lì. Mi sono messo a leggere l'Antico Testamento: penso che il teatro possa essere un luogo di scambio fra le culture e di conoscenza fra le persone.

ALESSANDRO BERGONZONI - Reputo che il mio teatro non sia cambiato assolutamente perché tendenzialmente era in guerra da molto tempo prima. Ci si è svegliati l'11 settembre solamente perché hanno colpito un'immagine ritenuta il fulcro della città più potente del mondo. A me la guerra non ha mosso nulla di più della drammaticità che le imprese di Gino Strada mi avevano trasmesso. Trovo deleteria questa reazione spropositata, ora, perché significa che non avevamo idea di quello che stava accadendo prima e mi ha rattristato che l'America, pur volendo reagire, ha affermato «Noi siamo stati colpiti» perché io ero già stato colpito parecchio tempo fa, anche se non hanno colpito i miei figli a Bologna. Io mi dispero, anche se sparano a qualsiasi altro figlio. È il concetto un po' malato del patriottismo, del dolore, che mi fa paura. Io sono in uno stadio di grande studio e di grande ricerca e non sono pronto per dire: io sto con l'uno o con l'altro e vorrei che anche il teatro italiano si mettesse in questa condizione prima di vestire le tele del palcoscenico di stelle e strisce.

MAURIZIO SCAPARRO - Se il teatro è specchio dei tempi è evidente che quello che è cambiato nel mondo è cambiato anche nel teatro. Io ho recepito una strana, disperata speranza che il teatro continui a essere un punto di riferimento per gli spettatori anche più giovani. L'11 settembre io stavo provando al Teatro Argentina, abbiamo interrotto le prove e abbiamo guardato le immagini tragiche e ci siamo naturalmente interrogati su cosa significasse oggi fare questo mestiere. Lo sgomento è durato uno o due giorni, poi è scattato l'orgoglio non di casta, ma di uomini, per la necessità di dire di fronte alla società dei "senza amore", che oggi è prepotente e quasi maggioritaria: noi dobbiamo continuare una nostra missione e una nostra arte che è quella di raccontare sogni, speranze, sorridere e irridere.

MARCO MARTINELLI - Il teatro non è più quello già da qualche migliaio di anni. Le Twin Towers sono soltanto una delle innumerevoli apocalissi avvenute nel corso della orrenda catena di eventi chiamata Storia, perciò non hanno modificato la mia concezione del teatro, che ho sempre definito politico, in grado di esprimere le ferite dell'anima e della polis. Il terrore che i signori Bin Laden e Bush, con armi diverse, vanno spargendo per il mondo, è in sintonia perfetta con quello che hanno sempre combinato i macellai al potere.

PETER SELLARS - In tanti hanno paragonato l'attacco alle Torri ai film di Hollywood, ai videogames. Confronti superficiali. Si tratta, in realtà, di un'immagine sacra e potentissima, che ognuno conserva nel profondo, e che per questo ha sconvolto cuori e coscienze. La torre più alta della nazione più potente sarà rasa al suolo dalla sua stessa arroganza: la parabola arriva dalla Bibbia e dal Corano. Così dice il Corano: guardate le rovine della torre. Il gesto in sé, ovviamente è mostruoso. Ma ha una chiarezza che dista anni luce dall'atteggiamento degli americani, che buttano bombe ovunque, confusamente, senza esprimere alcuna consapevolezza simbolica.

MADDALENA CRIPPA - Nel mio modo di fare teatro non cambia niente, io faccio teatro per l'uomo e quindi che ci sia la guerra o non ci sia è lo stesso, non ho una maniera disimpegnata di fare teatro. Io ho sempre fatto teatro militante, non c'è un tempo di pace o di guerra.

ELIO DE CAPITANI - Mi sto occupando di questo argomento da tempo: con scritti, spettacoli, colloqui e riflessioni. Non credo di dover aggiungere molto, nonostante il salto di qualità successivo all'11 settembre. Tutto quello che ho scritto in questi anni, soprattutto il lavoro sulla crisi del cordoglio, riferito alla ex-Jugoslavia, ma anche a tutte le stragi e ai massacri del '900, non ha bisogno di grandi aggiornamenti. Personalmente, già dopo Genova e a maggior ragione dopo l'11 settembre ho la tendenza a pensare che forse mi dovrei più ragionevolmente occupare "di altri mondi possibili oltre a questo". Mi spiace comunque sentirmi sempre più un dissidente e sempre meno un cittadino, oltretutto è assolutamente contrario alla mia natura.

JAN FABRE - Mi viene da dire che è una vera follia teatrale, che è cattivo cinema come tutta la macchina che i media inventano e gonfiano per diffondere il panico. L'ideologia, se estremizzata, diviene pericolosa e stupida. Un po' come i media che fanno di noi delle bambole e riescono a farcelo piacere. Quanto è accaduto l'11 settembre non mi ha sconvolto, perché è uno dei risultati di un processo che ha radici lontane. La società occidentale è molto presuntuosa, si sente fiera della sua civiltà che esclude però tutto quanto viene visto come disturbante. Geneticamente il terrorismo sta dentro di noi, la natura è guerra ma bisogna vedere che significato dare a questo.

ROBERT REDFORD - Io sono scioccato come tutti e come tutti penso che questo paese debba unirsi nella solidarietà. Mi sono commosso nel vedere tanta gente che superava le divisioni di classe e razze per aiutarci, mi ha reso fiero di essere americano, mentre non ero affatto fiero di esserlo durante le ultime elezioni presidenziali. Purtroppo però i problemi di prima dell'11 settembre esistono ancora e anche se dobbiamo cercare di stare uniti il più possibile dobbiamo ugualmente guardarci intorno e domandarci cosa dobbiamo fare di diverso da prima.

FERDINANDO BRUNI - Credo che il mondo sia purtroppo (fortunatamente?) rimasto quello che era prima, nonostante l'orrore. La necessità di dividere la realtà in buoni e cattivi, in bene assoluto e male assoluto, il desiderio di sentirsi dalla parte dei giusti, dei belli, dei ragionevoli, dei pii, questa totale sordità reciproca mi sembra siano il sintomo che nel nostro mondo è cambiato ben poco. Figuriamoci nel teatro, che spesso il mondo non sa nemmeno cos'è, tutto perso nei suoi riti autoreferenziali. Eppure credo che oggi il teatro abbia più che mai un compito fondamentale, che dovrebbe renderlo fiero di essere quel povero relitto assediato da una strobazzante modernità mediatica, esiliato dai giornali, snobbato dagli intellettuali, soffocato dalle mode. Il teatro è uno degli ultimi luoghi di incontro non virtuali, dove esseri umani vivi si ritrovano per condividere emozioni e pensieri, per confrontarsi con altre culture e concezioni della vita, per allargare i confini della propria coscienza e delle proprie percezioni.

cartelloni italiani

REPLICHE alla guerra

La stagione di quest'anno presenta non pochi spettacoli che ruotano attorno al tema bellico, a confermare che c'è ancora un teatro dalle antenne lunghe

di Emanuela Garampelli

Racconta Mario Martone di aver sempre amato l'idea di un teatro con la porta aperta, in contatto con quello che accade fuori. La porta di un teatro la aprì letteralmente nel dicembre 1996: dava sui vicoli dei Quartieri Spagnoli ed era quella del Teatro Nuovo di Napoli. Lì debuttava il suo *I sette contro Tebe*, spettacolo dalla vita breve diventato poi il film *Teatro di guerra*: gli attori calzavano stivali, imbracciavano mitra, andavano e venivano dalla sala sotterranea ai vicoli, e in un crescendo di frastuono, sirene, messaggeri dal fronte e inquietudine, non sapevi più se si sparava e urlava in teatro o per la strada. La guerra fratricida combattuta in quegli anni nella ex-Jugoslavia, così uguale a quella tra i figli di Edipo, non era più fuori dalla porta. Era arrivata da noi, nelle nostre strade, nei nostri teatri. Ora confina insidiosa con la nostra pace. Per provare a comprendere e sondare quella sottile e fragile distanza, Martone aveva utilizzato intenzionalmente il teatro come «lo scandaglio che da sempre la cultura occidentale utilizza per penetrare a fondo le tragedie». Ma mentre la stagione scorsa allestiva, in assoluto per primo, *I dieci comandamenti* che Raffaele Viviani scrisse tra il 1944 e il '47, quella guerra nei Balcani era terminata, l'11 settembre 2001 ancora da venire, la guerra più fisicamente vicina a Martone era quella più modesta per la direzione del Teatro di Roma. Insomma una stagione di pace apparente, con la



guerra di nuovo fuori dalle nostre porte. Il testo di Viviani debutta nel dicembre 2000. Poi, di nuovo in tournée nel settembre-dicembre 2001, eccolo mostrare una sconcertante attualità. Con quegli americani installati a Napoli nel dopoguerra che portano monete e musica nuove che sono belle ma sono "roba d'altri", e con la loro idea di costruire un palazzo alto, ma così alto, che arrivando a Napoli dal mare quel grattacielo si doveva vedere per primo, prima del Vesuvio, come nuovo simbolo della città.

La scena pacifista

Suona tutto diverso dopo l'11 settembre. Anche questo: che senza andar a cercar profeti, ci troviamo nel bel mezzo di una stagione teatrale già pronta a mettere in scena una spiccata tematica antibellica. Come se il teatro, almeno una parte del mondo del teatro, avesse tenuto una porta aperta. Affermandosi, secondo il suo miglior senso e tradizione, visionario e civile contemporaneamente. Oltre al felice allestimento di Martone (dove pur senza lieto fine la vitalità sembra imporsi sulla disperazione) *Copenhagen* dell'inglese Michael Frayn, scritto tre anni fa e ambientato nel 1941, ci riporta a un nodo originario, le responsabilità morali e le connivenze con il potere politico di chi fa ricerca scientifica, in questo caso due fisici nucleari (il danese Bohr e il tedesco Heisenberg) coinvolti negli studi sulla bomba atomica. Dramma di idee di pura scuola britannica, non indica né vinti né vincitori, buoni o cattivi, ma lascia un senso di insicurezza e ambiguità tutto contemporaneo. L'edizione italiana per la regia di Mauro Avogadro, coprodotta da Centro Servizi e Spettacoli di Udine e Emilia Romagna Teatro, è servita dagli ottimi Umberto Orsini, Massimo Popolizio, Giuliana Lojodice, e sarà di nuovo in tournée nel 2002-2003.

Sempre l'Ert, questa volta associato al Centro Teatrale Bresciano, produce il dramma di Arthur Miller datato 1947 *Erano tutti miei figli*, regia di Cesare Lievi, ancora Orsini protagonista affiancato da Giulia Lazzarini: nella storia di un industriale che in guerra vendeva parti di aereo difettose all'aeronautica militare, la riflessione postbellica è sul rapporto tra individuo, interesse personale e bene sociale (debutto 5-10 febbraio al Teatro Bonci di Cesena, e poi in tournée).

A Milano il Teatro Filodrammatici ha aperto la stagione con un trittico divenuto drammaticamente tempestivo, "Suggestioni-Teatro in guerra". Nella rassegna ha debuttato l'edizione italiana di *Trilogia*



di *Belgrado*, regia di Massimo Navone, Compagnia Teatro Filodrammatici, primo lavoro (1996) di Biljana Srbijanovic, dedicata all'ondata migratoria dei giovani jugoslavi durante il conflitto: presente la drammaturga serba, a ribadire che «ovunque ci si rifugi, il mondo è ugualmente diviso in due, chi ha le armi e chi no, chi vuole usarle e chi no; ed è su questo che bisogna confrontarsi e non scappare». Quindi *Vermichtet*, viaggio nell'Olocausto attraverso un collage di testi (Primo Levi, Peter Weiss, Alberto Nirenstajn, Inge Averbacher...) e quadri, un po' statico ed "esemplare": regia di Luigi Moretti per la Compagnia Giovani del Teatro Stabile delle Marche che l'ha prodotto. Infine *Buenos Aires non finisce mai* di Vito Biolchini e Elio T. Arthemalle dal romanzo *Le irregolari* di M. Carlotto, regia di Silvano Piccardi, con l'intensa interpretazione di Ottavia Piccolo. Qui una donna argentina, moglie di un desaparecido, che compie un percorso di consapevolezza nel dramma politico che negli anni '70 ha flagellato

il suo paese: e la tematica diventa l'inutilità della guerra, della violenza e della sopraffazione (spettacoli in tournée la prossima stagione). Ci imbattiamo poi nel saggio conclusivo della quinta edizione del progetto di formazione dell'Età "I Porti del Mediterraneo" diretto da Marco Baliani, per scoprire che il regista aveva scelto una rilettura contemporanea della figura di Ifigenia: vista come il "doppio" dei giovani soldati pronti alla guerra, agnelli sacrificati (che nessun angelo viene più a salvare) mandati in guerra da padri portatori di un'ideologia di morte. *Sakrifico*, spettacolo di corpi danzanti e movimenti corali (curati da Abbondanza-Bertoni), cast multietnico di ventidue giovani (da Italia, Tunisia, Marocco, Francia, Libia), ha trovato autonomia produttiva con lo Stabile dell'Umbria e sta girando per l'Italia. Risale invece al 1999 la segnalazione del Premio Riccione per il testo in dialetto calabrese di Francesco Suriano *Roccu u Stortu*, un «omaggio calabrese che si avanza tra latrati di cani e urla di bambini e reincarna l'eterna vicenda dell'uomo condannato a un destino militare, come Schweyk o il soldato dell'*Histoire*». Messo in scena dalla compagnia Krypton (marzo 2001), regia e interpretazione di Fulvio Cauteruccio accompagnato dal gruppo etno-rock Il Parto delle Nuvole Pesanti, il monologo si fa operina dura, anarchica e pacifista sullo sfondo delle trincee della Grande Guerra, evocate da strazianti filmati d'epoca (in tournée). E va almeno menzionato in questo excursus il giovane autore-attore romano Ascanio Celestini che se ne va in giro a raccontare della Resistenza, dei ghetti di Roma, delle Fosse Ardeatine. *Radio clandestina*, *Saccarina*, *cinque al soldo* sono tra gli spettacoli del suo teatro di narrazione, rapido e secco, popolare e costruito. E con quella sua personalissima porta aperta che si nutre di memoria e di passato, si è trovato cantastorie a nemmeno trent'anni. ■

Milano

Conflitti reali e virtuali

“Teatro di guerra” è lo slogan di una serie di eventi, reali e virtuali, che si sono e si stanno sviluppando a Milano in consonanza con l'attuale situazione mondiale. A organizzare quelli reali c'è soprattutto il milanese Teatro Aperto diretto da Federica Fracassi e Renzo Martinelli; ma anche un gruppo di scrittori riunito a convegno, mentre ai virtuali ci pensa con sito e forum, Oliviero Ponte di Pino. “Fare un teatro di guerra” è, infatti, il nome, di un'iniziativa promossa da Teatro Aperto, che il marzo scorso in collaborazione con il Leoncavallo, riuni artisti, critici e spettatori attorno a questo tema in una retro-prospettiva dedicata a Martone. “Fare un teatro di guerra” è diventato, subito dopo, un libro (e poi un video, sempre a cura di Teatro Aperto) che raccoglie gli interventi “di resistenza culturale” di quei giorni. Fra le firme, Antonio Caronia, Carla Benedetti, Elio De Capitani, Pippo Delbono, Gigi Gherzi, Renzo Martinelli, Mario Martone, Antonio Moresco, Massimo Munaro, Oliviero Ponte di Pino e Biljana Srbijanovic. “Teatro di guerra” è poi un attivissimo forum di discussione di “ateatro” la web-magazine quindicinale di Oliviero Ponte di Pino (www.ateatro.it) che ospita riflessioni o interventi, come il saggio G8xP24, dello stesso Ponte di Pino, scritto per il *Patalogo 24* e che, a partire dai fatti di Genova, arriva a riflettere sulla situazione del dopo 11 settembre. La necessità di confrontarsi su questi temi ha infine portato all'organizzazione, questa volta al Crt, di un incontro di scrittori, ideato da Antonio Moresco e Dario Voltolini con la collaborazione di Tiziano Scarpa, Giulio Mozzi, Piersandro Pallavicini, Giuseppe Genna, Laura Bosio, Marco Drago e Teatro Aperto. “Scrivere dal fronte occidentale” è il titolo dell'incontro-convegno realizzato a porte chiuse, ma sicuro prologo di ulteriori sviluppi aperti, speriamo, a tutti. *Marilena Roncarà*

In apertura, un'immagine di *Sakrifico* di Baliani; in basso da sinistra a destra, Fulvio Cauteruccio in *Roccu u stortu* (foto: Guido Mannucci).

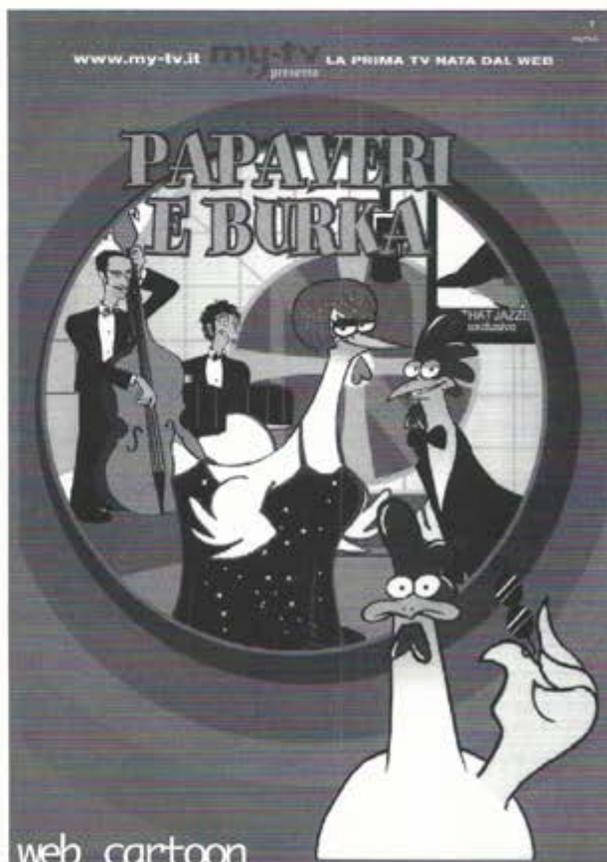


al Vascello di Roma

TRENTA "CORTI"

contro tutte le guerre

Un riuscito evento di teatro civile, quello di lunedì 10 dicembre al Vascello di Roma. Una maratona che dimostra come il teatro - con i suoi autori, registi e attori - possa infrangere il muro del disimpegno, prendendo posizione in favore della pace: ardua e indispensabile utopia in cui si vuole porre la condizione imprescindibile del fare politica. Dunque l'iniziativa *Scrittori per la pace* muove da un assunto chiaro: «una manifestazione-spettacolo contro la guerra, contro ogni logica di guerra», si legge nell'introduzione al programma. Oltre trenta autori (con i rispettivi attori) hanno allora portato i loro "corti" - concetto strappato al cinema, ma che si rivela efficacissimo anche sulla scena -, tutti accomunati dall'assunzione esplicita di un confronto con la "guerra": parola terribile, eppure, in un certo senso, sfuggente. Ne nasce una drammaturgia dell'inquietudine e dello sgomento, propri di chi vive la paradossale e impotente condizione di "spettatore di guerra", tentando di assumerla entro il vissuto, declinandola come uno stato d'animo. Di volta in volta: violenza, perdita, solitudine, intolleranza, rinuncia alla speranza e alla comprensione. Ma una data affiora spesso nei vari lavori, testimoniando una ferita che si allarga e che brucia: 11 settembre 2001. La manifestazione comincia nel pomeriggio, nel foyer del teatro, con l'intervento di Alessandro Trigona Occhipinti, uno degli autori-organizzatori. A sala costantemente gremita, con molti addetti ai lavori, la rassegna continua fino a notte inoltrata, raggruppando i testi in quattro parti, separate da interventi di musica e poesia. Un simpatico Massimo Wertmüller coordina informalmente, lasciando più volte la parola a esponenti di varie organizzazioni, come Emergency, Amnesty International e 100 artisti e scrittori in Palestina. Il nostro arbitrario percorso comincia con *Orlando*, di Roberto Cavosi, sottile drammaturgia che, partendo dal turbamento di un bambino dopo l'attentato di New York, mette a fuoco lo smarrimento di un adulto. De Bei racconta, poi, la solitudine di un orfano in *Tempo di guerra*, mentre Paola Ponti rende la violenza di regime con *Non è tutto oro*. Raffaella Battaglini, in *Jihad*, entra nel dolore e nella disillusione di una madre musulmana che ha perduto il figlio e Giuseppe Manfredi sfida Dio, usando toni tra Woody Allen e Ivan Karamazov, in un vertiginoso *Vis-à-vis*. Edoardo Erba, in *California*, esprime con ironia l'impossibilità di razionalizzare l'11 settembre. Renato Sarti, nell'impressionante *Mai morti*, solleva il problema del fascismo mai sopito nel nostro sistema; mentre Angelo Longoni quello complementare del razzismo. Lidia Ravera, con *Il falco e la colomba*, offre un intelligente spaccato a due voci del dilemma che la "guerra giusta" pone. Infine, Occhipinti, con *Uomini contro*, infrange l'etichetta dei "cattivi" del G8 genovese. Il programma completo e notizie sulle ulteriori iniziative previste, sul sito www.dramma.it. *Andrea Rustichelli*



O' TALEBANO: satirico web cartoon

Esilaranti sono due video che satireggiano la figura di Bin Laden realizzati da Gino il Pollo anchor man del primo pop tg del web (www.my-tv.it) che viene trasmesso ogni giorno dalle ore 16. I video, che si ispirano a due celeberrime canzoni *Tu vuo' fa' l'americano* del recentemente scomparso Renato Carosone e a *Papavari e papere*, sono realizzati come cartoni animati in cui il protagonista, Gino Pollazzone, prende in giro Bin Laden. Così le canzoni diventano *Tu vuo' fa' o' talebano* in cui si ironizza sul desiderio del giovane Bin Laden di diventare talebano e *Papaveri e Burka* in cui si immagina che Bin Laden sia disperato di fronte alle richieste della figlia Osamina di fare la soubrette, nonostante il padre le abbia intimato «non fare la squaldrina il burka è una dottrina». Ma la giovane, liberatasi del burka, si esibisce in abiti succinti e canta «il burka è in naftalina». I video, diventati un cult in internet, scaricabili da alcuni siti (per esempio www.spritz.it), inviati per posta elettronica, sono trasmessi con regolarità sul sito di my tv. *Ar.C.*

PREMIO alla Vocazione

20-21-22 giugno 2002

Dopo il successo delle tre passate edizioni, ritorna il Premio alla Vocazione per giovani attori, che si svolgerà al **Teatro Litta nei giorni 20-21-22 giugno 2002**. Il Premio è destinato a giovani attori entro i 30 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 **€ 1550** 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.

Anche quest'anno il concorso avverrà in due fasi: una **pre-selezione** riservata a giovani aspiranti attori autodidatti o comunque sprovvisti di diploma di una scuola istituzionale di recitazione; e una **selezione finale** per chi frequenta o si è diplomato in accademie o scuole istituzionali.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE (13-14 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 maggio 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. 02.40073256, fax 02.48700557)** entro il **30 maggio 2002** corredate della seguente documentazione: **a)** un breve curriculum, **b)** una foto, **c)** la fotocopia di un documento 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 **1972**. La quota d'iscrizione è di **€ 13** per spese di segreteria (da versarsi il giorno dell'audizione).

HYSTRIO

per giovani attori

Teatro Litta, Milano

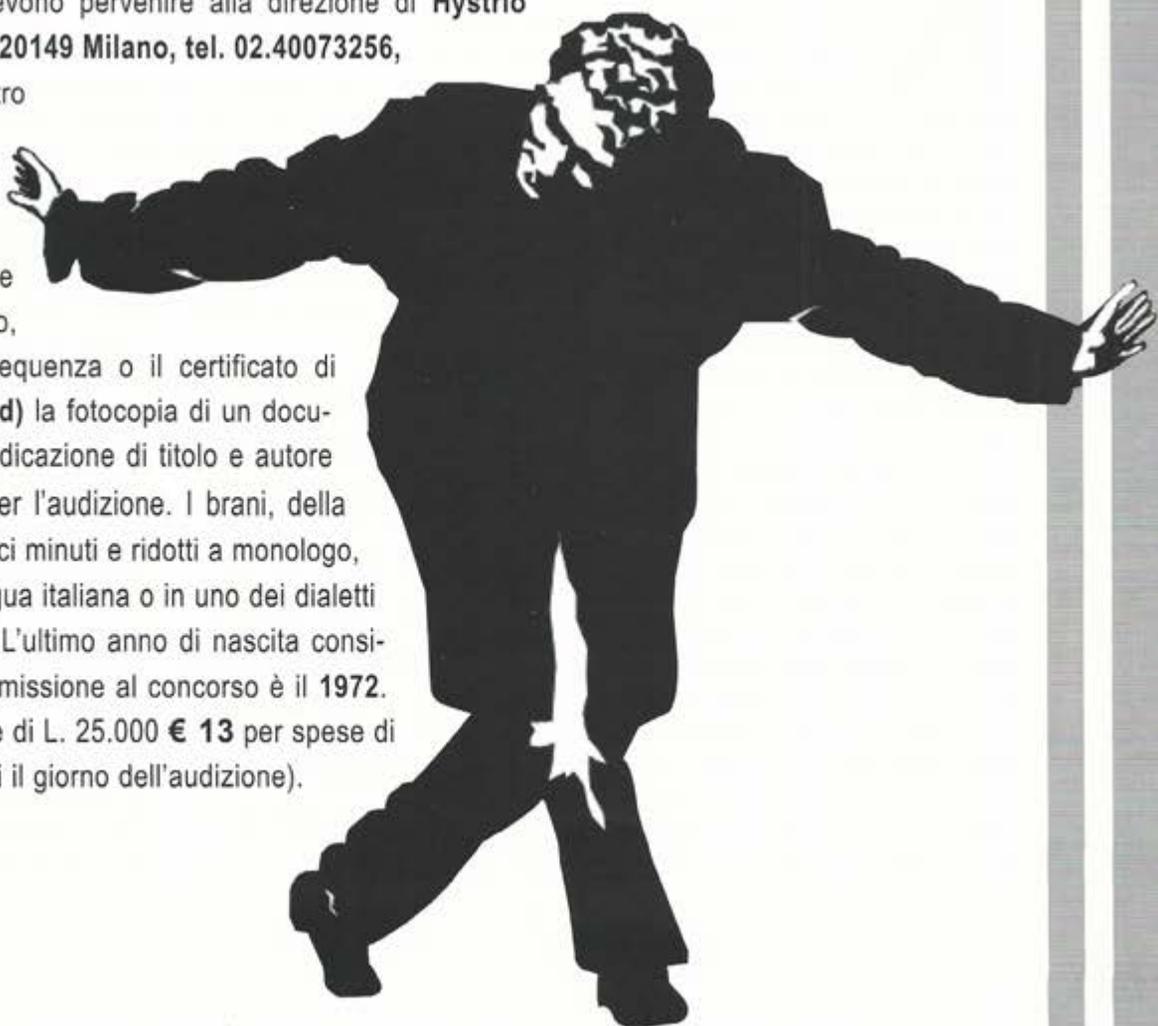
IL BANDO PER LA SELEZIONE FINALE

(20-21-22 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. 02.40073256, fax 02.48700557) entro il **10 giugno 2002**

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 **1972**. La quota d'iscrizione è di L. 25.000 € **13** per spese di segreteria (da versarsi il giorno dell'audizione).



un artista da conoscere

KAMA

a dispetto di tutto

di Roberta Arcelloni

Kama Ginkas. Un nome che sembra già essere un destino. Per lo meno per come risuona alle nostre orecchie, due taglienti bisillabe che ci portano subito nel regno della fiaba, un nome che troveremmo perfetto per un nobile eroe guerriero, protagonista di sanguinarie epopee, come per un imprevedibile bandito alla macchia con tanto di fedele banda al seguito. E Kama Ginkas, regista sessantenne da noi pressoché sconosciuto (quando si apriranno le porte ad altre personalità dell'Est, invece di invitare ripetutamente sempre gli stessi spettacoli degli stessi pur grandi registi come Dodin e Nekrosius?) ma che in patria è considerato alla stregua di Dodin e Fomenko, la sua non facile vita l'ha vissuta un po' con lo spirito indomito di un eroe epico. «Kama, tu sei vivo in barba a Hitler» gli ripeteva spesso la madre. Aveva infatti sei settimane quando iniziò la guerra e quando tutti gli ebrei rimasti a Kaunas, in Lituania, dovettero andare nel ghetto. I suoi genitori, una giovane coppia, insieme con il bambino appena nato furono mandati là. Vissero due anni e mezzo nel ghetto. Quando iniziò l'eliminazione sistematica degli abitanti del ghetto, i genitori di Kama riuscirono a fuggire nascondendo il bambino in un sacco con le patate. Per un anno vissero

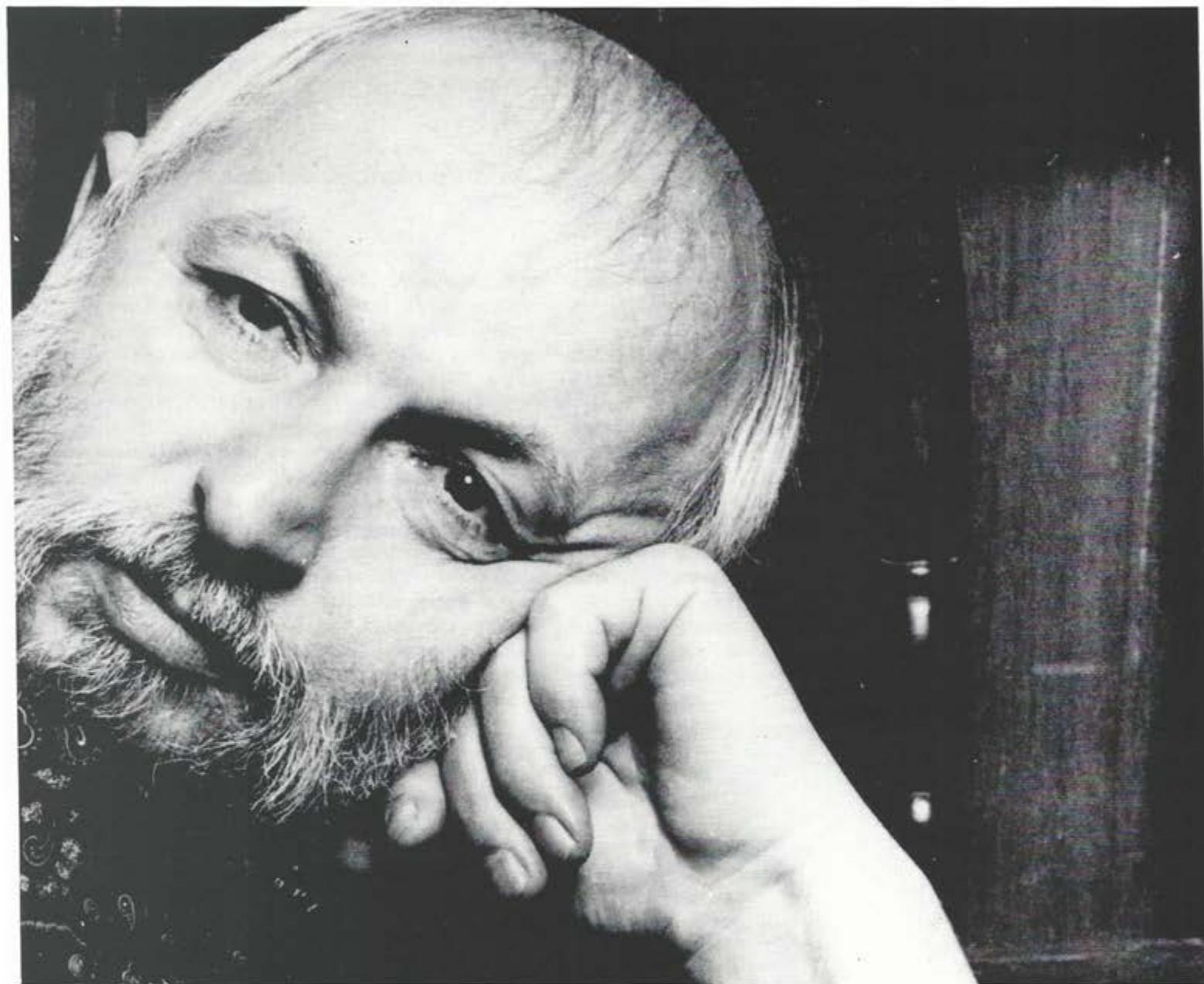
nascosti in diversi rifugi. Kama non era con loro ma era nascosto presso altre famiglie. Nel 1944, nella città deserta, abbandonata dai tedeschi e non ancora occupata dai russi, la famiglia si riunì miracolosamente sana e salva. Ginkas da sempre raccoglie documenti, fotografie relative alla persecuzione degli ebrei: «li raccoglie per non dimenticare - racconta la moglie - Per non dimenticare la sofferenza.

Vita e avventure di un regista d'origini lituane, gli studi teatrali compiuti prima a Vilnius e poi a Mosca, dominato da una assoluta passione per Dostoevskij e Cechov

Non permettere che la sofferenza lo abbandoni, che lo lasci. Sarebbe terribile per lui dimenticarla». Questo suo essersi salvato a dispetto di chi ha incarnato il Male del ventesimo secolo, ha segnato con forza la sua poetica artistica, volta ossessivamente a mostrare senza edulcorarle brutalità e sofferenze umane e al contempo a celebrare con toni imperativi la necessità di vivere la propria vita fino in fondo, sempre e comunque.

La vocazione teatrale è precoce, ma un primo tentativo di entrare alla



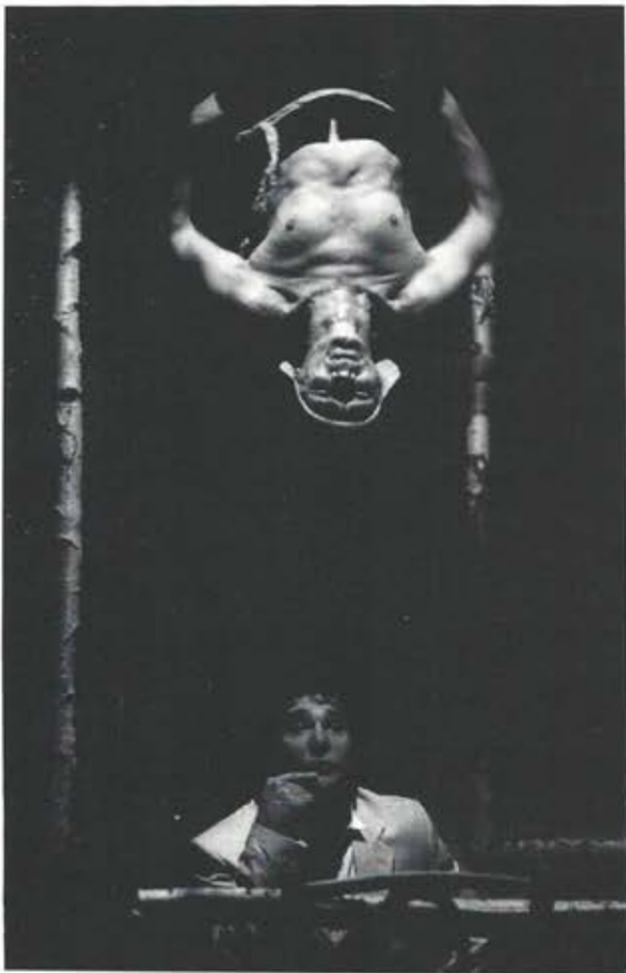


facoltà per attori del Conservatorio di Vilnius va a vuoto: la ragione è la poca corrispondenza tra slancio interiore e aspetto esteriore: Kama ha un animo eroico, un temperamento patriottico ma è basso di statura, esile, ha il naso lungo, la voce acuta. Ci riprova un anno dopo e questa volta viene ammesso. Ha ottimi voti in tutte le materie a esclusione della recitazione, la sua natura non è fatta per salire sulle tavole del palcoscenico. Ma è già maturata l'idea di dedicarsi alla regia e così terminata la scuola, decide di andare nell'allora Leningrado per studiare all'Istituto teatrale nel corso tenuto da Tostonogov, grande maestro della regia degli anni '60-'70. Qui incontra Henrietta Janovskaja detta Geta, che sposa poco dopo ed è ancora oggi sua moglie, nonché regista (bravissima) e direttrice del Tjuz

(Teatro del giovane spettatore) di Mosca. La giovane coppia ottiene una stanza di cinque metri quadrati, in pessimo stato, ma Kama compra mobili lituani e come dice costruisce un' "oasi europea" in cui vanno a rifugiarsi e a studiare i compagni d'accademia. «Io ho studiato con un uomo geniale - dice del suo maestro Tostonogov -, un personalità molto complessa. Lui non solo mi ha fatto una vera scuola, ma mi ha trasmesso il senso d'orgoglio d'essere un regista. Tutto ciò che io so, capisco e so fare in teatro, lo devo a lui». Il primo spettacolo a Leningrado fu *Gli ultimi* di Gor'kij, era il 1968, gli avvenimenti di Praga erano alle porte, e le battute dell'autore risuonavano in estrema e pericolosa consonanza con la contemporaneità. Così, dopo dieci repliche lo spettacolo fu tolto di mezzo. Gli spettacoli seguenti non

sono meno taglienti e così ben presto si ritrova disoccupato. Un giorno incontra il regista Gennadij Oporkov, che gli chiede «Vuoi andare a dirigere il Tjuz di Krasnojarsk?» «E dove diavolo è Krasnojarsk?» «Conosci Irkutsk?» «No» «A Irkutsk deportavano i politici, mentre a Krasnojarsk ci finivano gli ergastolani». Siamo nel 1969 e Ginkas parte per la Siberia, dove insieme alla moglie dirige per due anni il teatro, odiato dal capo del partito locale che regolarmente lo osteggia e dopo poche repliche toglie il permesso di rappresentazione. Quando ormai è chiaro che a Krasnojarsk non è più possibile restare, ritorna a Leningrado dove spera di poter aprire un proprio teatro. La cosa non va in porto: è l'inizio di lunghi anni di disoccupazione e di coloratissimi e stravaganti maglioni (e calzoncini, cappelli...) fatti di avanzi di lana che Geta lavora a maglia e vende. Per riempire il tempo il regista scrive progetti di spettacoli futuri come *Il teatro del guardiano Nikita* tratto da *Il reparto n. 6* di Cechov o *L'esecuzione dei Decabristi*. Nel 1979, nel proprio appartamento, inizia a provare con Viktor Gvozdickij (oggi primattore al Teatro d'Arte) *Puskin e Natalie*, spettacolo che andrà in scena a Leningrado e poi anche Mosca con notevole successo. È grazie a quest'omaggio all'amore dal tragico epilogo fra il massimo poeta russo e la bella Natalja (lo spettacolo sarà replicato per sei anni) che Ginkas nel 1980 riceve un'offerta di lavoro dal Teatro Massovet e poi dal Teatro d'Arte di Mosca. Col trasferimento nella capitale ha inizio una nuova fase della sua vita artistica. Ginkas che

In apertura il regista Ginkas; in basso una scena da *Il Monaco nero*, da Cechov e, nella pag. seguente, a sinistra, Oksana Mysina in *K. I. da Delitto e Castigo*, dall'opera di Dostoevskij.



considera la sua vita un'infilata di aneddoti, da lui raccontati con sapiente ironia inequivocabilmente ebraica, chiama uno dei primi episodi del suo capitolo *m o s c o v i t a* «Come ho preso alloggio nella casa di Stanislavskij». Kama e la moglie (c'è anche un figlio, ma lo tiene la nonna) infatti hanno il permesso di alloggiare nell'*obsce-zitie* (pensionato) del Mchat, che gli viene detto trovarsi

nella casa di Stanislavskij. In realtà si rivela essere una cantina umida e piena di topi in un edificio di fronte alla casa di Stanislavskij.

Le stanze bianche del dolore

Deve ringraziare ancora Puskin se a una replica straordinaria dello spettacolo nel 1987 è presente un importante organizzatore teatrale della Finlandia che lo invita a lavorare a Helsinki. Là trova la stabilità e continuità di lavoro che non ha avuto in Russia, vi mette in scena gli spettacoli cechoviani a lungo meditati negli anni di disoccupazione, ma anche *Delitto e castigo* ('90) e *L'idiota* ('93) di Dostoevskij e il *Macbeth* di Shakespeare nel '96. È certamente Dostoevskij, lo scrittore cui ritorna sempre e ostinatamente il regista lituano, armato del suo spirito paradossale, del suo amore e della sua pena per l'uomo, del suo senso esasperato, acuto della sofferenza umana. E se mette in scena *Memorie del sottosuolo* (nel 1988) e, in Finlandia, come abbiamo visto, *L'idiota*, è a *Delitto e castigo* che ritorna ossessivamente come un Raskolnikov attorno al suo delitto. Nel '91 con *Igraem Prestuplenie* (*Recitiamo il Delitto* ma anche *Giochiamo al Delitto*, in russo per recitare e giocare vale lo stesso verbo), è una stanza dalle alte finestre, completamente imbiancata e vuota ad accogliere i tormenti dei sei personaggi che il regista ha estratto dal romanzo. E il rapporto fra Raskolnikov, interpretato dall'attore svedese Markus Grott che recitava nella propria lingua e in russo e Porfirij Petrovic, cui Viktor Gvozdickij donava tratti da cinico Mefistofele, consisteva "nella messa in prova" del delitto e delle sue conseguenze, un gioco esasperato al gatto e al topo, con e contro se stessi, che mette in luce la mastodontica difficoltà interiore che comporta l'atto omicida. Al romanzo dostoevskiano Ginkas ritorna nel '94 con *K. I. da Delitto e castigo*, lo spettacolo in cui il talento tagliente e disperatamente aggressivo del regista si rivela con più forza e coerenza espressiva. È ancora una stanza bianca spoglia e spettrale quella in cui Katerina Ivanovna Marmeladova, che ha preparato il pranzo tradizionale per la morte del marito, fa entrare i suoi ospiti. Che sono naturalmente gli spettatori (poco più di una trentina), ammessi, dopo una breve attesa davanti alla porta chiusa, da cui la donna va e viene trascinandosi dietro ogni tanto uno dei suoi tre figli, coperti di pochi stracci, che costringe a elemosinare da noi qualche rublo. Un lungo cappotto nero, i piedi avvolti in stracci e infilati in scarpe malmesse, scarmigliata, eccitata, quasi ebba la straordinaria giovane attrice Oksana Mysina, fra rivendicazioni confuse di un passato nobile e felice, farneticazioni astiose rivolte alla padrona di casa e al defunto marito, strazianti sensi di colpa verso la figlia Sonja costretta a prostituirsi per aiutare lei e i fratelli, conduce il suo emo-

zionate monologo fino alla morte finale in un rapporto intensissimo (ma mai imbarazzante) con gli spettatori-ospiti. Ginkas fa morire K. I. con la stessa disperata energia con cui è vissuta: eccola che si arrampica su una scala oscillante, sale verso il soffitto e ci picchia contro con tutte le forze e intanto lancia urla da brivido «Sono qui, lasciatemi andare, lasciatemi andare!»

«Perché io amo e odio il teatro? - ha scritto il regista - perché in teatro qualsiasi fatto, qualsiasi assurdità della vita assume senso e significato. Katerina Ivanovna muore sul marciapiede senza musica e se ne va all'altro mondo senza quella scala che io le ho dato nello spettacolo. Nella vita quando ci accade qualcosa, il tuono non rimbomba e il violino non suona un motivo triste. Invece in teatro accade così. E io questo lo vivo con dolore, ironia e amore».

La morte dell'eroe è una costante degli spettacoli di Ginkas. Così il *Monaco nero*, fra le sue ultimissime creazioni. Ispirato al racconto di Cechov, è la storia di un intellettuale "nervoso", come tutti «gli uomini devoti alle idee» scrive Cechov, che durante una permanenza in campagna comincia ad avere le visioni di un leggendario Monaco nero. Quel che gli altri vedono come manifestazione di una grave malattia nervosa, diventa invece la ragione di vita del protagonista, perché nei dialoghi col Monaco egli percepisce la propria forza creativa. Indotto dalla giovane moglie a curarsi, perderà ogni gioia e si farà gretto e meschino. Ma un'ultima comparsa del Monaco lo condurrà gioiosamente alla morte. Lo spettacolo ha luogo nell'alta balconata del teatro, dove nel centro accanto al parapetto è sistemato un non grande praticabile quadrato in cui sono conficcate come spighe di grano le lunghe e sgargianti piume di pavone. Perché per il regista, il monaco cechoviano rappresenta le lusighe della vita, lo spettro ampio delle possibilità che essa ci prospetta e il nostro volerle realizzare tutte senza fare i conti con le nostre possibilità. E così a mano a mano che lo spettacolo procede, le penne delle nostre infinite vanità si spezzano malamente e cadano al suolo.

Carattere forte, autoritario ma poco politico, incapace di correre per uffici ministeriali, Ginkas, diversamente dagli altri registi della sua generazione, non ha un suo teatro e quando non è a Helsinki lavora al Tjuz di

Mosca diretto dalla moglie. Nel corso di un'intervista di qualche tempo fa alla domanda se non gli venisse voglia di fuggire, rispose che ogni giorno «fuggiva via da qua». In che modo? «Penso a degli spettacoli, provo, oppure, ecco, parlo con lei, anche se so che sia l'una che l'altra cosa sono sciocchezze. Ma ci sono uomini che non hanno neppure questo». ■

a Roma

La rondine nella gabbia dorata

IL PRINCIPE FELICE, di Oscar Wilde. Regia di Kama Ginkas. Scene di Sergey Barkhin. Costumi di Tatiana Barkhina. Luci di Elena Dmitrieva, Elena Perelman, Maxim Biryukov. Con Oxana Lagutina/Anna Yanovskaya, Arina Nesterova/Irina Losseva, Ekaterina Alexandrushkina, Tatiana Belanovskaya, Oleg Virozub, Alexei Doubrovski, Elena Levchenko, Natalia Moteva, Mikhail Petuhov, Viatcheslav Platonov, Mikhail Slesarev, Alyona Stebunova, Dmitry Suponin, Alexandre Taranjzin. Prod. Teatro del Giovane Spettatore, MOSCA.

E alla fine arrivò anche lui, tardiva scoperta dell'Italia teatral-russofila. Dopo Vasiliev, Dodin e il lituano Nekrosius, è approdato, al Valle di Roma, per i Percorsi Internazionali organizzati dall'Etì, Kama Ginkas con *Il principe felice* di Oscar Wilde. Fiaba "per adulti" fin dal suo tema di fondo, il confronto tra la felicità "falsa" (e perdente) di una vita dorata ignara del mondo esterno e la felicità "vera" di chi riesce a comprendere e a rapportarsi alla realtà. Come il principe di Sans-Souci che, "vittima" inconsapevole di una prigionia dorata, si rende conto delle molte (e spesso disperate) facce della realtà solo dopo la morte. Solo quando cioè si trova nella condizione di poter osservare, finalmente al di fuori della sua principessa dimora, la vita della città dall'alto di una grande statua celebrativa con le sue sembianze. Scopre così la miseria e il dolore, ma questa volta è prigioniero, nella poetica e suggestiva scena di Sergey Barkhin, della sua gigantesca statua-gabbia, parzialmente decorata da una maschera d'oro e da gemme preziose, che riempie quasi completamente la scena. Sarà la complicità di una rondine, all'inizio un po' frivola come il boa rosa di struzzo che indossa, ma poi partecipa fino all'estremo sacrificio, ad aiutarlo, distribuendo ai poveri le parti preziose del suo corpo di bronzo. Tutt'intorno la grettezza e la superficialità dei cittadini, rappresentati con feroce ironia come ottusi pupazzi-marionette umane, mentre i tanghi strazianti di Piazzolla scandiscono, insieme al battito del cuore della statua, il pathos crescente che avvolge la scoperta dei sentimenti. Ma sopraggiungerà la morte a chiudere la storia d'amore dei due protagonisti, la rondine buffa e intensa della Lagutina, svolazzante per la scena come l'Ariel di Strehleriana memoria, e il cuore bronzeo del principe dalle sembianze umane tristi e gentili, in frack e lunghi capelli biondi. E suscita ammirazione (e un po' di invidia) la preparazione e la duttilità di tutta la compagnia. Anche perché ci si accorge, una volta di più, quanto queste qualità raramente appartengano alle équipes nostrane, soprattutto a quelle che si occupano di teatro per ragazzi. *Claudia Cannella*



danza d'autunno



Vandekeybus,
Preljocaj, Ivo,
Teshigawara,
Neumeier,
Cranko e Petit
per il ritorno
alla ribalta del
balletto
narrativo -
Il Bol'soj a
Torino con
il trittico
di Ciajkovskij

QUANTE STORIE si tirano in ballo

di Domenico Rigotti

Era nell'aria che il *ballet d'action*, ma, per essere più espliciti, chiamiamolo pure balletto narrativo, il lavoro che si affida a una vicenda con i suoi personaggi ben delineati, tornasse prepotentemente alla ribalta. Tornasse a godere del favore del pubblico; il quale, in verità, a esso è sempre stato sentimentalmente legato, forse fin dal tempo in cui Noverre - era il secolo dei lumi - ne diede le coordinate. Intendiamoci, non che

il teatro-danza o il teatro più gelidamente astratto o, ancora, quello che esplora l'inconscio individuale e collettivo siano stati relegati ai margini, patiscano oscuramento. La ricerca continua, la volontà di uscire da schemi fissi e collaudati ha sempre i suoi campioni. E numerosi e ben determinati, pronti a tagliare nuovi traguardi e a lasciare scritte pagine singolari. Basterà al proposito citare due nomi significativi, ancorché assai differenti fra loro, che in quest'autunno appena lasciato sono stati attivi sulle ribalte italiane: Kim Vandekeybus e Angelin Preljocaj. Il primo presente al Comunale di Ferrara con la

sua violenta favola barocca e tutta al femminile *Scratching the Inner Fields*, il secondo sulle ribalte di altri teatri emiliani con il suo ancor recente *Elkopter* splendidamente giostrato sulla musica di Stockausen. Ma, sul terreno, oltre a Ismael Ivo (e non immeritatamente con il suo *Die Zofen* dal genetiano *Le serve*) c'è anche il giapponese e sempre più apprezzato Saburo Teshigawara, artista totale che lotta contro i confini delle arti e le limitazioni di genere. Sotto i riflettori, Teshigawara arriva con l'ultima sua creazione *Light behind Light* ma anche con quell'*Absolute zero*, l'assolo, quasi diventato un cult, che gli ha aperto le porte dell'Occidente e lo ha portato a proficue collaborazioni con Forsythe e con Kylián.

Marguerite e Manon allo specchio

Era, dicevamo, nell'aria che tornasse a imporsi il vecchio, beneamato *ballet d'action* che si presenta con una sua precisa struttura drammaturgica, con il suo chiaro sviluppo narrativo sia questo legato al mondo della realtà, della fantasia (o della letteratura). Già fantasia, o letteratura; e l'esempio più concreto e vistoso (e aggiungiamo, anche il più nobile) ci viene da *La dame aux camélias* di John Neumeier che il Massimo di Palermo (onore al suo sovrintendente) ha messo tra i fiori all'occhiello della sua stagione lirica e di balletto. Proposta sulla quale forse qualche riga è opportuno spenderla, anche perché questo lavoro, mai è apparso su ribalta italiana, ancorché risalente al 1978, cioè al momento in cui il coreografo di Milwaukee (forse il più colto e preparato che oggi ci sia, anche se non è da considerare fra i grandi rivoluzionari) era in uno dei suoi momenti artistici più significativi. Meritevole questo *Cameliendame*, offerto dai mirabili danzatori dell'Hamburg Ballet, perché straordinario lavoro psicologico, drammaturgico, coreografico capace di raccontare, attraverso una danza neoclassica pura e magistrale e attraverso l'essenzialità dei più piccoli gesti, quella che è una delle più esaltanti storie d'amore di tutti i tempi. Esaltante la vicenda dumasiana di Marguerite e Armand, alla pari di quella di Manon Lescaut e del cavaliere Des Grieux che nei fatti per Neumeier diventa speculare.

Ancorché spettacolare, nulla infatti nel balletto di Neumeier risulta meramente decorativo o puramente superficiale. La narrazione sempre a scorrere tesissima. E niente mai di casuale ad affiorare. Anche il più semplice dei gesti è meditato per restituire verità e poesia,

Neumeier rimane vicino alla sua eroina, ma senza indulgenze, ritraendola senza alcun patetismo. E forse anche per questo il coreografo, prossimo a darci dopo altri e riuscitissimi incontri con Shakespeare anche una traslitterazione del bellissimo *Racconto d'inverno*, non ha voluto privilegiare la musica di Verdi, demandando la colonna sonora alle pagine più caste e nervose di Chopin.

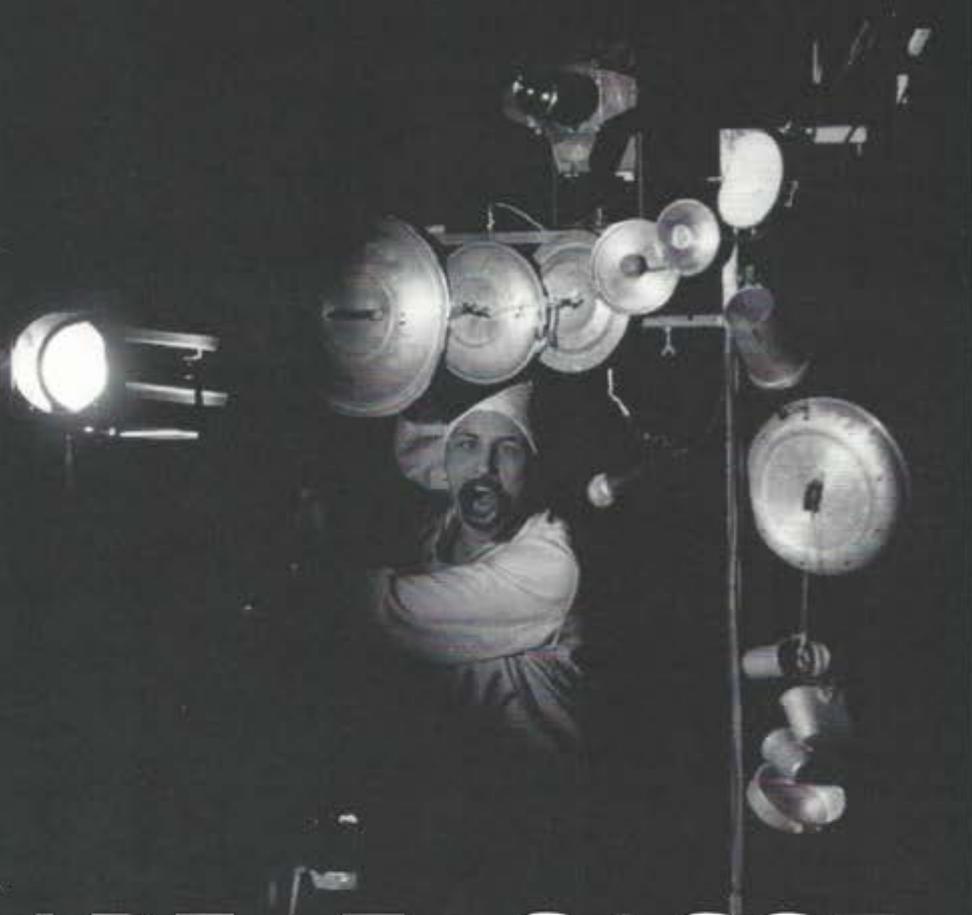
Cigni, giocattoli e principesse

La dame aux camélias, l'esempio più eclatante e perfetto di *ballet d'action* è giunto non solitario, ma potremmo dire a fare da traino a tutta una serie di proposte non meno vistose. Si veda il ritorno, e non solo all'opera di Roma, del *Romeo e Giulietta* di Cranko. Si veda come la ciaikovskiana *La bella addormentata nel bosco* risuciti curiosità non solo all'appena citata Opera di Roma, ma anche alla Scala (un ritorno natalizio), che più avanti riproporrà anche *Notre Dame de Paris*, balletto cult di Roland Petit ricavato dall'omonimo romanzo di Hugo. Ma anche e soprattutto si veda come il Regio di Torino con uno sforzo produttivo non indifferente si è sentito di mettere in scena l'intero trittico di balletti di Cajkovskij legati al mondo della fiaba. E cioè, *Il lago dei cigni*, *Lo schiaccianoci* e l'appena segnalata *Bella addormentata* con il moscovita Teatro Bol'soj, che dopo anni di decadenza sta ritornando grande, grazie alle collaudate coreografie di Juri Grigorovic. Non era mai successo in Italia. Da considerare davvero un evento. ■

In apertura una scena di *Absolute zero* di Teshigawara: in basso i due protagonisti di *La Dame aux camélias*, coreografo di Neumeier.



i protagonisti della giovane scena / 10



FAR PARLARE I SASSI

di Antonio Calbi

Dieci anni fa Massimo Lanzetta e Luciana Paolicelli lasciano Napoli per "emigrare" a Matera dove nella vecchia e labirintica città di tufo, tutta grotte e cunicoli, a metà fra preistoria e Medioevo, danno vita alla compagnia Il teatro dei Sassi -

Gli spettacoli emergono dall'insieme di workshop, incontri, seminari realizzati con gli allievi del laboratorio di formazione permanente

A

l Sud il tempo del teatro deve coincidere col tempo del luogo, se si vuole restituire alla scena il suo significato più pieno di spazio d'incontro fra arte e società. Il tempo del pensiero deve essere quello dell'anima, del "pensiero meridiano", per dirla con Franco Cassano, il sociologo pugliese i cui scritti, in questi anni, vanno nutrendo chi opera teatralmente da Napoli in giù. Il Teatro dei Sassi "pensa meridiano" da sempre, da quando è transitato da Napoli a Matera. Un transitare fra tempi e luoghi fra loro diversi: Matera come città nel deserto teatrale di una regione, come scena vergine. In Lucania, come in molti altri luoghi del Sud (e il Sud non è soltanto geografico: esistono molti Sud del Nord), è luogo dove la forza può alloggiare nella propria debolezza. Tempo e spazio sono qui elementi dai quali partire: tempi e luoghi "altri", della sosta più che dello scatto, del "pensare a piedi" piuttosto che del fare di corsa, dove cer-

care di contenere i possibili guizzi d'accelerazioni nel ritmo del proprio agire creativo, sempre indivisibile dal proprio sentire etico. Agire col cuore, pensare facendo, creare formando: potrebbe recitare così il cartiglio da apporre all'ingresso della sede del Teatro dei Sassi nel Sasso Barisano. Un gruppo che oggi compie i suoi primi dieci anni di attività.

Pare paradossale, ma è questo il senso di marcia, e insieme il segno di marca, di questa piccola e preziosa realtà i cui fondatori, Massimo Lanzetta e Luciana Paolicelli, si sono formati sopra i bollori del Vesuvio, nutriti dei più vivaci fermenti della creatività partenopea, e poi autoesiliatisi nella città dei Sassi. E già questo primo gesto esprime tutto il loro bisogno di "comunità", un bisogno attualissimo oggi più che mai.

Dal 1992 il Teatro dei Sassi procede per tappe che prendono il via spesso dal mito e dalle fiabe, dunque da visioni, utopie, riflessioni forti. Come quella del Kubrick di *2001 Odissea nello spazio* dal quale ha preso spunto il nuovo cantiere creativo, in corso in questi mesi, per il prossimo spettacolo *La porta delle stelle*: qui due giovani viaggiatrici con al seguito un gruppo di bambini si mette in marcia per cieli e cosmi, per un viaggio dentro se stessi e fra i paesaggi umani, fra mitologia del viaggio e della ricerca. O come quelle sulla "soglia", a partire dalla testimonianza di Renato Curcio sulla reclusione e l'autoreclusione, per lo spettacolo *Soglie*: a partire dalla città scelta per il proprio esistere, Matera, soglia fra presistoria e futuro, fra passato e presente, luogo-transito, luogo-limbo, punto d'approdo e di irradiazione. Nello spettacolo, fra i segni che si imprimono in chi assiste c'è il Burqa delle protagoniste, maschera sociale, simbolo oggi di tutte le segregazioni, diaframma di separazione fra io e mondo, fra corpo e altro da sé.

Matera, città visibile e invisibile, si presenta come una delle città immaginate da Calvino: il groviglio millenario di cunicoli e grotte che trafora la gravina con le sue escrescenze in tufo bianco dispiega un paesaggio tra Oriente e Occidente, tra preistoria e Medioevo. Ce lo ha mostrato il Novecento, come a volte il teatro per ritrovarsi debba rinunciare a se stesso, al suo status poetico e istituzionale. Sono azzeramenti per rinnovare ragioni, ipotizzare nuovi itinerari, inaugurare nuove sfide. È accaduto nel 1992 anche ai due fondatori del Teatro dei Sassi, decisi ai rinunciare alla parte "fossile" del teatro, al disordine protettivo di Napoli per sprofondarsi in una nuova avventura, per soddisfare una propria imperativa convinzione etica: il teatro deve essere necessario, a chi lo pratica e a chi vi partecipa. Obbligati alla migrazione, hanno scelto paradossalmente geografie povere e impervie. Hanno dato vita a un teatro pellegrino che ricerca se stesso, si interroga e si reinventa in continuazione trovando le proprie radici originarie, etiche e politiche sperimentate nell'esperienza con Antonio Neiwiller e Renato Carpentieri nel Teatro dei Mutamenti. Un teatro che vuole essere utile e poetico insieme. La poe-

Teatro dei Sassi. Fondato nel 1992 da Massimo Lanzetta e Luciana Paolicelli, il Teatro dei Sassi di Matera ha realizzato fino a oggi le seguenti creazioni: *In fondo al fiore*, 1995, regia di Massimo Lanzetta, drammaturgia di Cristina Gualandì; *Sogno di una notte di mezza estate*, 1995, regia di Massimo Lanzetta; *Magnifico Teatro Luminario*, 1996, regia di Massimo Lanzetta, drammaturgia di Cristina Gualandì; *Terre mobili*, 1997, progetto Eti, a cura di Gigi Gherzi; *Pulcina*, 1997, regia di Massimo Lanzetta, drammaturgia di Cristina Gualandì; *Soglie di Gaetano Munno*, regia di Massimo Lanzetta, 2000; *La storia dei mille giuramenti*, drammaturgia e regia di Massimo Lanzetta; *La porta delle stelle*, regia di Massimo Lanzetta, drammaturgia di Cristina Gualandì, in lavorazione. L'attività produttiva è sempre intrecciata ad altre attività, dalle stagioni di teatro contemporaneo alla formazione, dalle tournée alla promozione. Riconosciuto quale Organismo di promozione dal Ministero dello Spettacolo, il Teatro dei Sassi rappresenta uno dei capitoli più significativi del progetto sulle aree disagiate condotto in questi anni dall'Eti.

tica del Teatro dei Sassi è inscindibile dal progetto globale: gli spettacoli creati fino a oggi emergono dall'insieme di workshop, incontri, seminari realizzati con gli allievi del laboratorio di formazione permanente e con gli artisti invitati a portare il loro contributo in questa terra franca. Eppure sono opere che non hanno alcunché di didattico o didascalico. In questa regione vergine l'arrivo di un gruppo estraneo ha obbligato a un percorso per tappe: creare attenzione verso il teatro, rivelarlo alla collettività come momento di aggregazione, di incontro, di conoscenza di se stessi e di relazione con l'altro. Il procedimento artistico ritrova qui la sua originaria costituzione di esperienza individuale e insieme sociale. Ecco dunque il radicamento nella vecchia città; le energie investite nella formazione di un pubblico motivato; la parallela formazione delle maestranze future: artisti, tecnici, operatori; il lavoro con i giovani svolto nelle scuole di ogni ordine e grado; la rassegna di teatro ragazzi e quella di teatro di ricerca. Rientra in questa strategia la collabora-

“ Ecco dunque il radicamento nella vecchia città; le energie investite nella formazione di un pubblico motivato; la parallela formazione delle maestranze future: artisti, tecnici, operatori; il lavoro con i giovani svolto nelle scuole di ogni ordine e grado; la rassegna di teatro ragazzi e quella di teatro di ricerca ”



zione con le altre associazioni culturali presenti sul territorio per l'elaborazione di una piattaforma comune; così come le relazioni con le altre realtà teatrali del Sud, dal Kismet di Bari, al Crest di Taranto, a Libera Scena di Napoli. Non a caso il primo passo di questa esperienza è stata l'inchiesta sul tempo libero dei giovani realizzata sulla popolazione studentesca dell'area, traendone conferme alla "necessità" del proprio lavoro in una città che ha tutte le potenzialità per avviare un definitivo rilancio culturale, anche con partner sovranazionali come l'Unione Europea e l'Unesco.

Tutto questo è inscindibile dal lavoro di creazione, cosicché quando si osservano gli spettacoli realizzati dal Teatro dei Sassi si noterà la stratificazione dei livelli, la semplicità e la poesia, il singolo interprete e la corallità, la scrittura concreta e la visionarietà, la parola sofferta e il lirismo, il varietà e l'emarginazione. Ciascuna esperienza produttiva è frutto di un articolato processo di lavoro. È stato così per l'atto unico *In fondo al fiore* (1995), germogliato dalla ricognizione sul territorio realizzata in collaborazione con l'Università della terza età, con gli allievi attori improvvisati antropologi nella raccolta dei racconti orali da trasformare in drammaturgia in una transazione fra generazioni. Un quadrato di terra e un muro che da essa si erge, secchi di colore e personaggi ciechi che invitano a nutrirsi dei ricordi per mantenerli in vita. In *Magnifico teatro luminario* (1996) la stratificazione dei percorsi e dei significati si moltiplica: attraverso l'incontro con artisti di diversa provenienza si affronta il tema della luce e della luminosità come artificio e metafora. È l'occasione per riflettere su se stessi e sul proprio ruolo: la vita ardua dell'artista, la sua povertà materiale e la sua ricchezza di poesia. Il gruppo si mette in scena attraverso una compagnia di scalagnati, affamati ma incapaci di rinun-

“ Obbligati alla migrazione, hanno scelto paradossalmente geografie povere e impervie. Hanno dato vita a un teatro pellegrino che ricerca se stesso, si interroga e si reinventa in continuazione ”

ciare al teatro, necessario quanto il pane. Povertà e ricchezza del saltimbanco, di un varietà di straccioni in un circo di improbabili e verissime maschere, trasfigurazioni in continuità con un teatro che ha attraversato la storia raccontando l'immu-

bilità della condizione umana. Sfilano personaggi che hanno in Totò, Buster Keaton, Karl Valentin, Petrolini le proprie matrici. La medesima formula del laboratorio trasversale è attivata in *Labirinti di fine Millennio*: l'adozione di questa forma archetipica rivela l'enigma di un percorso che procede nell'oscurità, incerto del traguardo. Si tratta di partiture per spettatori itineranti nella città antica: nell'attesa di veder realizzata l'utopia di essere riabitata, la città di tufo si concede come scenario a una processione di muti viandanti di un viaggio reale e mentale. E sempre il luogo è la chiave drammaturgica del *Sogno* di Shakespeare, vero e proprio evento pensato per una masseria della Murgia: in una notte d'estate, otto cerchi rituali di fuochi sono i fulcri d'attenzione di una folla di spettatori invitata a montare la propria favola pescando nella simultaneità delle azioni; disorientata, in questo notturno teatrale con paesaggio, da un Puck più che mai sensuale. *Pulcina* si muove invece fra il Pollicino della celebre fiaba e la maschera di Pulcinella: si parte da questi due icone per inventare una nuova figura protagonista di un rito di passaggio, quello fra fanciullezza e maturità, fra purezza e scaltrezza. Ancora una volta un transitare, ancora una volta l'osservazione dell'attraversamento di una soglia, con la protagonista, una bambina segnata da una piccola gobba, che non è più e non è ancora. Nella *Storia dei mille giuramenti* il tema è ancora il viaggio, il nomadismo, l'emigrazione coatta, con corollario della paura del diverso. Un semicerchio di spettatori, sotto una tenda da campo - che rinvia al tendone da circo evocato da

Magnifico Teatro Luminario -, sono i testimoni-destinatari di una riflessione sul razzismo e sul nomadismo, sull'Albania, a noi così vicina e da noi così tanto rimossa. Un lavoro nutrito dalle letture dei testi dello scrittore albanese Ismail Kadarè. Da Matera, dai Sassi, si parte e sempre si ritorna. In viaggi reali e in viaggi dell'anima. Nel centro del Sasso Barisano il Teatro dei Sassi si è insediato nell'unica costruzione in cemento: la minuscola scuola materna, costruita durante il Ventennio. Vi si accede da un piccolo spiazzo come i tanti che funzionano da scena collettiva e quotidiana dei "vicinati" che progressivamente ritornano ad animarsi, mezzo secolo dopo lo sfollamento della città della vergogna ordinato da De Gasperi. Nell'attesa che la città dei Sassi si erga finalmente a città del Teatro del Mondo. ■

In apertura, Soglie, regia di M. Lanzetta (foto: Pasquale Lacantore); a seguire due immagini di Pulcina, regia di Lanzetta.

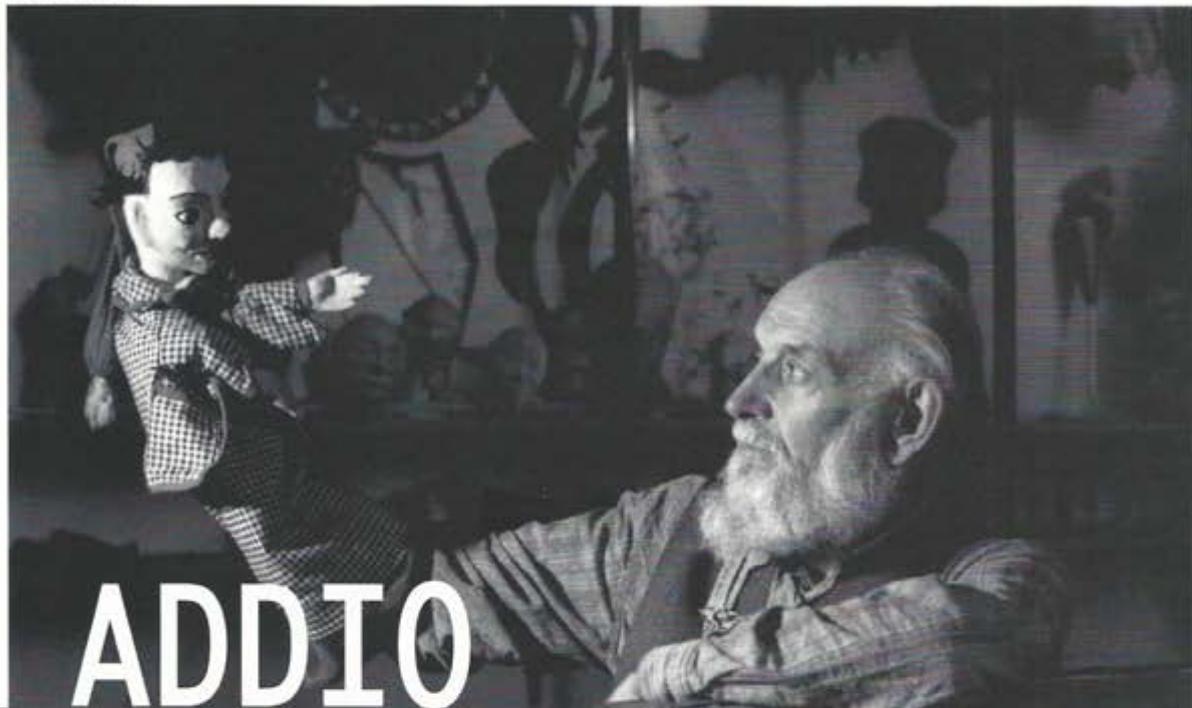


UBU-SETTE!

di Fabrizio Caleffi

1. Mooolto Valentino! Piuttosto andreottiano nella fisionomia, ma un Andreotti in bello. È Alberto Arbasino, sul palcoscenico del Franco Parenti di Milano, Europa. Un po' soprappeso, ma sempre in forma, declama le sue poesie epigrammatiche, drappeggianti, taglienti, radenti, sgargianti, fuori dai denti. L'indimenticabile fantacronista dell'off off Broadway (leggete, se lo trovate in qualche *Remainders*, il volume Feltrinelli con questo titolo, nonché *Grazie per le magnifiche rose* e le affascinanti corrispondenze da Spoleto, quando la Spoleto dei Due Mondi, gemellata con Charleston, Usa, era Spoleto) sarebbe il critico teatrale ideale per questa stagione di Grande Freddo in salsa amatriciana-vanziniana.
2. Nemici tenaci, nemici veraci. Non appena si diffondono voci su Albertazzi allo Stabile di Roma post Martone, la *soi disant gauche* scende in campo contro di lui. Ritirando in ballo, tra l'altro, la vecchia storia della militanza giovanile di Giorgio nell'esercito della Repubblica sociale. Intanto, il vento del west soffia in provincia, dove s'intitolano strade e si erigono busti in memoria di Benito M. Clima propizio a polemiche brillanti (diciamo arbasiniane), che una sinistra siberiana gelida come l'omonimo vento relega nella solita Serra (dicasi Michele) del risentimento. E della lagna, indigesta quanto un piatto di lasagne surgelate.
3. E mi ritorni in mente. Già, mi torna in mente che anche Battisti Lucio, in arte Lucio Battisti, era stato sospettato in vita di destrofilia. Ora è sinonimo di musical revival. *E mi ritorni in mente* è il titolo dello show che Jerry "Gatto" Calà ci propone e propina allo Smeraldo. Ci si fanno quattro risate. Non una di più. Va decisamente meglio con lo spettacolo neobattistiano di Ambra e Sabrina Salerno, visto quest'estate in anteprima alla Versiliana: queste ragazze per me/posson bastare.
4. E buon 2002 alla sontuosa Emmanuelle Seigner, la nipote del grande attore Louis Seigner, la giovane moglie di Roman Polanski (autore di una delle più belle autobiografie degli ultimi decenni, con il titolo più bello: *Le Roman de Roman*; cercatela, leggetela, regalatela, gustatela e fatela gustare; ha il gusto pieno della vita, amaro come un amaro, dolce come la libertà; in Italia l'ha pubblicata Bompiani), trentatré anni meno del marito, differenza che rende la coppia beatamente coetanea d'amore, nel 2002 produrrà e interpreterà la versione teatrale di *Baby doll*, dal grande film del grande Elia Kazan. E noi ci precipiteremo a Parigi per applaudirti, Emmanuelle!
5. Presepe teatrale. Ah, i bei tempi in cui sulla culla della scena si chinavano, con Arbasino, i Re Magi Chiaromonte e Ripellino! Alleluia.
6. Kekucheteghè! Non è il titolo del nuovo spettacolo etnico di Peter Brook. È un autorevole commento alla consegna dei Premi Ubu al Piccolo Teatro di via Rovello. Sul palco, a officiare il consueto rito annuale, Claudio Bisio, che dà un tono vivace alla cerimonia, di per sé un po' impacciata. Tra il pubblico, oltre ai premiati (sapete già chi sono e lo sapevate anche prima della loro proclamazione, vero?), Alessandro Haber. È un fantasma. L'allegro fantasma di Kenneth Tynan, in tour per promuovere l'uscita postuma dei suoi diari, curati da John Lahr ed editi da Bloomsbury. Tynan è stato quel che il Père Ubu di questi premi non sarà mai: critico, gestore di teatri come il National di Londra, fortunato autore della commedia musicale di successo globale *Oh, Calcutta!*, il cui significato traspare dalla pronuncia francese del titolo. Kenneth, unico dei presenti disinteressato al buffet, della serata ha apprezzato particolarmente le chiacchiere sul palco di Giustino Durano. Poi è svanito in via Dante, forse in compagnia dell'Alighieri, mormorando il commento trascritto più sopra: kekucheteghè. Potrebbe essere il titolo di un musical meneghin mondano...
7. Pensierino finale per questi nostri tempi complessi. «Ne capitano di tutti i colori: guerre, rivoluzioni, terremoti, calamaretti fritti...» È di Totò, dal film *Fifa e Arena*. Felice anno a tutti, carissimi (e anche ai più a buon mercato).■

Otello Sarzi



ADDIO

al patriarca delle teste di legno

di Pier Giorgio Nosari

«**M**io padre - raccontava Otello Sarzi - diceva sempre che non sarei mai diventato un vero burattinaio, perché non avevo i polmoni per reggere il pubblico delle piazze. Allora ho dovuto cercare un altro modo di esprimermi». L'artista di figura emiliano amava ripetere questa storia, a ogni intervista, a ogni incontro, ogni volta che un giovane aspirante burattinaio - ed erano tanti - gli si avvicinava per chiedere consigli o anche solo per vedere come era fatta una leggenda. Era un ritornello piacevole, rassicurante come tutti i ritornelli, che, nel suo impasto di *understatement* e civetteria, riportava a una sana dimensione di lavoro artigianale e di ricerca intellettuale una delle più notevoli parabole artistiche degli ultimi cinquant'anni del teatro italiano.

Era, perché non lo sentiremo più. Sarzi, 79 anni, è morto il 21 ottobre scorso a Reggio Emilia. La sua scomparsa, dopo una lunga malattia, chiude un'epoca. Vulcanico e inquieto, geniale e polemico, idiosincratico e orgo-

gioso, Sarzi era il patriarca dell'animazione mondiale. Era al tempo stesso il simbolo della tradizione e dell'avanguardia: sperimentava nuovi materiali e riprendeva i vecchi burattini; credeva a un teatro politicamente impegnato, ma era capace di sguardi di tenera poesia come *Sogno d'amore*, assolo per mani nude e oggetti, filmato dalla Rai negli anni Cinquanta; amava il teatro, ma lavorò a lungo per la tv, registrando più di ottanta ore di trasmissione; fu tra i più decisi, durante la crisi che investì il teatro d'animazione tradizionale negli anni Cinquanta-Sessanta, nell'individuare nei bambini un nuovo pubblico, ma anche un tenace difensore della complessità e della vocazione "per adulti" del teatro di figura.

L'ultima volta l'avevamo incontrato a metà settembre, a Casalmaggiore, durante la "due giorni" dedicata al "compleanno" di Alfred Jarry e alla Patafisica. Sarzi era stato invitato per il suo storico *Ubu roi*: «Jarry - aveva spiegato - è stato un genio, avanti di cento anni. Il suo era un teatro popolare, contestatore, che mescolava cultura alta e bassa. Tutto ciò che mi ha sempre interessato». E quello spettacolo si presta a sintetizzare la poetica di Sarzi, che era figlio e nipote d'ar-

Simbolo della tradizione e dell'avanguardia, amava mescolare cultura alta e bassa, nuovi materiali e impegno politico, contaminando diverse tecniche e linguaggi, come nel suo storico *Ubu roi*

te (erano burattinai sia il padre Francesco, sia il nonno Antonio) e, dopo la guerra e l'impegno nella lotta partigiana, era stato tra i primi a capire che i tempi cambiavano.

Nel '53 fondò a Chiusi il primo teatro stabile di burattini, a cui seguì, nel '57, la costituzione del Teatro Setaccio Burattini e Marionette a Roma. Nella sua visione, tutto doveva cambiare perché nulla cambiasse: il teatro di figura doveva continuare a essere espressione dei ceti popolari. «Ne *La conquista dell'America*, che negli anni Sessanta realizzai con pupazzi e

attori come Gigi Proietti, fui il primo - ripeteva con orgoglio - a raccontare la storia della conquista spagnola dalla parte degli indios». Pupazzi, animazione a vista, contaminazione tra figura e teatro d'attore: era una cifra stilistica che si nutriva dell'influenza dei maestri dell'Est Europa e che ha fatto scuola in tutto il mondo, con spettacoli come *La gondola fantasma* o *Atti senza parole* di Beckett, con attori come Cochi e Renato, Pippo Franco e Renzo Palmer.

«Questa è la natura dei burattini», diceva ricordando di quando, nei primi anni Quaranta, negli spettacoli faceva propaganda anti-

fascista e controinformazione. Senza paura: «Non ero io a parlare, ma Fagiolino». Poi spiegava: «Se hai qualcosa di urgente da dire e possiedi buona tecnica, allora il pubblico ti ascolterà. Il segreto è solo questo». Sognava di tornare in scena, ideava senza sosta spettacoli che non avrebbe mai realizzato.

Qualcuno sorrideva di questo. Ma anche questa tenacia senza sbocchi, che si ribellava al tempo, è, a pensarci, una lezione. Forse la più importante. ■

In apertura Otello Sarzi (foto: Luciano Calzolari); nel box Pulcinella burattino di Emanuele Luzzati; sotto, una foto della collezione Ravasio.

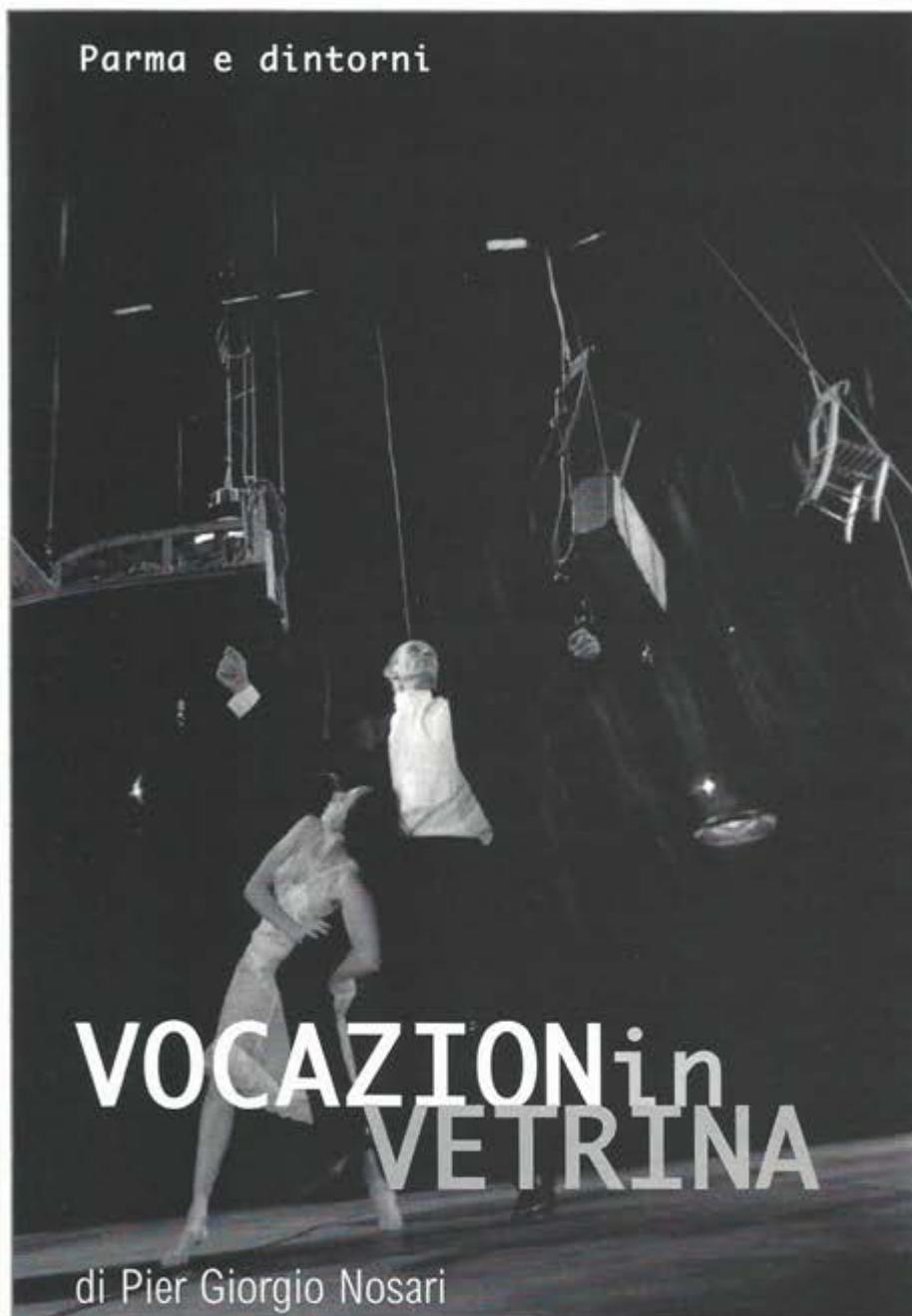
corsi e scuole

GIOPPINO e PULCINELLA in cattedra

Gioppino, Pulcinella e Fagiolino salgono in cattedra. Nei giorni in cui il teatro di figura è in lutto per la morte di Otello Sarzi, la notizia induce un po' di ottimismo. Nelle ultime stagioni si sono moltiplicate le iniziative legate alla formazione. E ai seminari e alle "botteghe d'arte" (come i Colla a Milano, Glocovita a Piacenza o Mimmo Cuticchio a Palermo) si affiancano ora corsi e scuole. Il sogno di dar vita a percorsi formativi articolati e con un monte-ore adeguato, in grado di sfociare in scuole stabili, ha scatenato una sorta di "gara" tra la Fondazione Benedetto Ravasio di Bergamo e il centro di teatro di figura Arrivano dal Mare! di Cervia. La "gara" è stata vinta dal gruppo cervese, che lo scorso ottobre ha aperto la sua scuola, con il sostegno del Fondo Sociale Europeo e della Regione Emilia Romagna. La cadenza è annuale, per 820 ore complessive e 15 allievi selezionati in base a curriculum e prove attitudinali. L'obiettivo è formare animatori per il teatro, la televisione e il cinema, in grado di confrontarsi con il mercato e il sociale. Analoghi obiettivi si pone la scuola della Fondazione Ravasio ("Burattinai ed animatori di pupazzi per il teatro e la televisione", questo il suo nome), ideata da Remo Melloni e avviata a novembre con il sostegno della Regione Lombardia e degli enti locali: 1100 ore annuali per due anni di corso, divisi in cicli quadrimestrali. Uso della voce, movimento, storia, tecniche di costruzione, elementi di organizzazione teatrale sono i principali insegnamenti, impartiti a una decina di allievi. Il panorama si completa con due corsi che spiccano per la qualità dei promotori e la serietà della gestione. A Napoli i Teatrini hanno fondato nel 2000 la Scuola della Guarattelle, diretta da Bruno Leone, quattro mesi intensivi per un gruppo di 10-15 elementi, a cui segue un tirocinio "sul campo". Simile l'impostazione del corso organizzato a Bari dalla Casa di Pulcinella di Paolo Comentale e Maria Laterza. P.G.N.



Parma e dintorni



VOCAZION in VETRINA

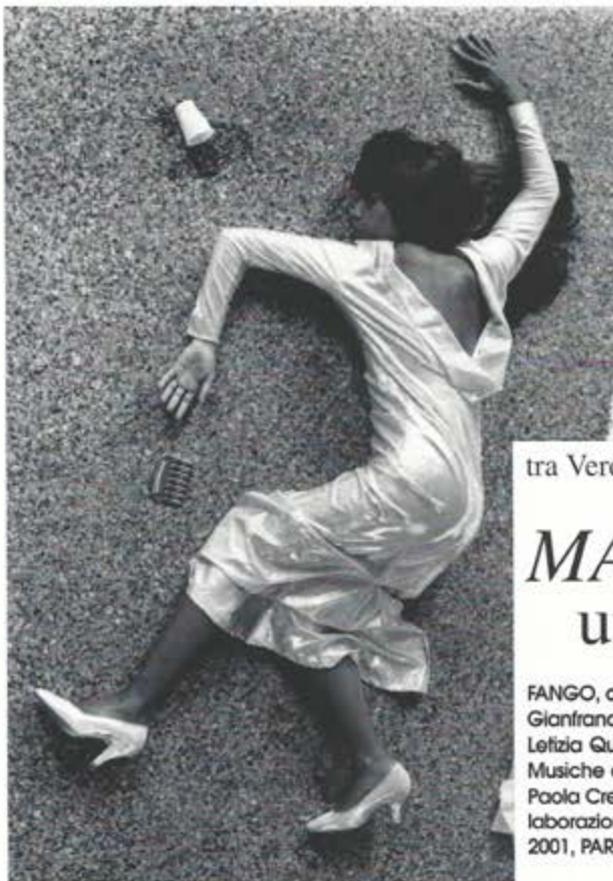
di Pier Giorgio Nosari

L'annuale rassegna del Teatro delle Briciole si caratterizza sempre più come luogo di confronto su motivazioni, linguaggi, stili e tecniche del teatrora­gazzi - Due convegni sul rapporto adulti-bambini nella pratica artistica, gli spettacoli e i gruppi segnalati al Premio Scenario

Rispetto ai tanti festival di teatro-ragazzi, Vetrina Europa, il tradizionale appuntamento organizzato dal Teatro delle Briciole e da Micro Macro, ha sempre rivestito un ruolo speciale. A parte la presenza di una qualificata rappresentanza straniera, la kermesse parmigiana si è sempre assunta il compito di fare il punto sullo "stato dell'arte", attraverso non solo gli spettacoli, ma anche occasioni di riflessione e dibattito.

Questa caratteristica ne ha fatto un importante luogo di elaborazione e confronto al di là delle classificazioni di genere: la pratica teatrale richiede una forte "vocazione" e un costante riesame delle proprie motivazioni, linguaggi, stili e tecniche, ma ciò dovrebbe essere ancora più evidente per quegli artisti che si rivolgono ai giovani e si misurano con la contemporaneità. L'edizione di quest'anno ha esaltato questo aspetto, forse per il fatto di coincidere con un momento di rilancio delle stesse Briciole, forse per l'insoddisfazione degli operatori di teatro-ragazzi, che spesso lamentano il contrarsi della riflessione teorica e degli spazi di discussione. La programmazione è stata così "incorniciata" da due convegni. Il primo, dal provocatorio titolo "I buoni pedofili", ha riesaminato il rapporto adulti-bambini dal punto di vista della pratica artistica, attraverso le testimonianze di personalità come Marco Baliani, Angela Finocchiaro o Sergio Staino, e dello studio teorico, attraverso gli interventi di docenti come

Marco Dallari, Roberto Farné, Simona Vinci, Angelo Righetti e Filippo Calamoneri: la valorizzazione delle esperienze di teatro-ragazzi si è associata alla riflessione su quanto nella nostra società il rapporto con l'infanzia sia vissuto in termini di eccezionalità, marginalità, persino di sospetto. Il secondo ha concluso il cammino avviato da Baliani nei mesi scorsi "per una carta d'intenti del teatro per l'infanzia e la gioventù", per ripensare il proprio ruolo di adulti che "pretendono" di stabilire una relazione con i più piccoli. Ciò richiede un'attenta considerazione di tempi, bisogni e linguaggi. In spettacoli come *Fango*, diretto da Letizia Quintavalla per le Briciole, l'esigenza è interpretata



È il momento dell'amore di *Rossosimona*, Pasolini, Pasolini! di Paolo Mozzearelli, *mPalermu* della Compagnia Sud Costa Occidentale - è una confortante padronanza tecnica, sia sul piano della recitazione (in particolare Mozzearelli) sia della composizione visiva. Più fragile l'aspetto drammaturgico, che nel primo caso conduce addirittura ad esiti contrari rispetto alle intenzioni: la truccida descrizione di uno stupro, mediato da un racconto di Ammaniti, finisce quasi con il colpevolizzare le vittime. Interessante invece il lavoro di gruppo nel caso di *mPalermu*, spettacolo-metafora su Palermo e la sicilianità, vincitore di quest'ultima edizione del Premio Scenari. ■

In apertura una scena tratta da *Scordàti* (foto: Paolo Pisanello); in alto *Véronique Nah* in *Il risveglio di Sirenetta* (foto: Dario Lasagni); in basso gli attori di *Fango*.

tra Verdi e Shakespeare

MACBETH una tragedia nel fango

FANGO, dal *Macbeth* di Shakespeare. Elaborazione drammaturgica di Bruno Stori, Gianfranco Tondini, Jean-Pierre Ostende, Letizia Quintavalla. Regia e scene di Letizia Quintavalla. Costumi di Patrizia Caggiani. Luci e suono di Paolo Gamper. Musiche di Giuseppe Verdi, rielaborate da Alessandro Nidi. Con Salvatore Arena, Paola Crechi, Claudio Guain, Bernardo Lanzetti. Prod. Teatro delle Briciole, in collaborazione con Massalia Théâtre di Marsiglia ed Eventi Collaterali Festival Verdi 2001, PARMA.

come fusione di ambiti diversi: la narrazione, i dialetti, il repertorio (*Macbeth* di Shakespeare), la musica verdiana rielaborata da Alessandro Nidi. In altri, come *La sirenetta* dei Piccoli Principi, il gioco della fiaba è messo al servizio di una riflessione sulla diversità. *Scordàti* di Giorgio Rossi e Vasco Mirandola mette in scena lo sgretolarsi dell'unità della scena nel gioco dell'improvvisazione e delle individualità, a costo di sembrare a tratti manierato. *Twilight*, di Judith Nab per l'olandese Théâtre Espace, esplora lo spazio deformato del sogno, di una realtà che vacilla e perde credibilità. *Toni*, nato alla scuola di teatro per bambini delle Briciole, e *Quando eravamo grandi*, curato da Madalena Victorino e Rossi, rielabora i temi del confronto adulto-bambino, declinato in modo ludico e ironicamente regressivo da Antonio Catalano nella sua mostra *Le tane di Toni*. Non a caso, il tema di "Vetrina Europa" di quest'anno era "Età nel tempo". A questo proposito, alla luce del legame tra teatro-ragazzi e ricerca, va segnalata la sezione "Generazione Scenari 2001", riservata ai giovani gruppi dell'ultimo Premio Scenari. Elemento comune ai tre spettacoli -

Versi di corvi e chiochiere di animali da cortile. Il pubblico si ritrova davanti a una costruzione in legno, fortilizio o cascina, con un re spaventapasseri da un lato. Un ammiccante portiere in kilt ci introduce dall'altra parte, nel teatro, nel "palazzo" di Macbeth, su gradinate che circondano, nel buio, un'arena ottagonale. Al centro, da una pozza di fango, nasceranno incubi, visioni, dubbi, propositi, assassini dei personaggi di questa tragedia del potere, che scruta più a fondo, fino alla materia originaria dell'ambizione, del legame, dell'odio, dell'amore, della paura, del desiderio. Nel fango dell'uomo. Come in altri precedenti lavori shakespeariani, Letizia Quintavalla e i suoi collaboratori prendono di petto il Bardo, lo scorciano, lo parodizzano, lo raccontano, lo confrontano con la rivisitazione casereccia ed eroica a un tempo di Verdi, cercando di non tradirlo. Lo tolgono dal piedistallo e lo portano vicino allo spettatore, con un'atmosfera di campagna nostrana, con arie, duetti e cori stravolti ironicamente, ma con grande efficacia, dalla voce "pop" di Bernardo Lanzetti. Tutto nasce da quella pozza di fango: su di essa cavalcano, come sulle brughiere, i pupazzetti dei guerrieri, in essa si sporcano, si perdono e credono di ritrovarsi i personaggi. Gli attori ne indossano in successione i segni e le battute, percorrendo da punti di vista sempre diversi la tragedia. C'è qualcosa degli "scarrozzanti" testatoriani; la tensione sfocia nel riso, nella parodia, la tragedia viene lividamente avvicinata ad ambiti quotidiani. Qui stanno la forza e il limite dello spettacolo, che gioca a staccarsi da Shakespeare senza assumersi il rischio di farlo più radicalmente: il fascino si perde in un eccesso di scrupoli didattici, la parodia e la narrazione dettagliata della trama stemperano la profondità di certi momenti e di alcune intuizioni nella norma di uno spettacolo per ragazzi. Massimo Marino





festival dei bambini a Milano

IL PICCOLO per i piccoli

di Pier Giorgio Nosari

Spettacoli da tutto il mondo, mostre, laboratori, concerti, seminari hanno animato per un mese lo spazio del Teatro Strehler, rivoluzionato dalla fantasia di Luzzati

Erano anni che un Teatro Stabile non investiva energie e risorse sul teatro-ragazzi. E mai con tanta voglia di stupire e abbagliare i media quanta ne ha dimostrata il Piccolo Teatro con il Festival dei Bambini (20 novembre - 23 dicembre). Mai con tanta determinazione a trasformare l'evento in un momento centrale della propria stagione, rivoluzionando per un mese i propri spazi e i calendari. Mai con tanta grinta imprenditoriale, nell'aggredire un segmento di pubblico e una nicchia produttiva che in Italia sono sempre stati considerati "minori". Ancora una volta il Piccolo sembra voler "dettare la linea", anche mostrando i muscoli. Ha unito i propri interessi strategici (vocazione internazionale, formazione degli spettatori di domani, consolidamento dell'immagine di "casa culturale" della città) con l'opportunità di fare da vetrina a un movimento articolato, vitale, diffuso universalmente. L'effetto, a inserire il festival nel contesto di tre decenni di (non) relazioni tra teatro-ragazzi e teatro ufficiale, è stato stordente. Si è cercato un impatto basato sulla quantità, a costo di sacrificare la leggibilità del programma. E di far emergere meno del dovuto la qualità (alta) delle proposte. Spettacoli da tutto il mondo. Mostre ("Un mondo di figure d'ombra" del Teatro Gioco Vita e "Scopri il teatro con Arlecchino", sulla più celebre maschera e sulla "macchina" del teatro). Laboratori (come quello curato dalla Walt Disney per il centenario del fondatore). Concerti. Una rubrica quotidiana su Rai Sat. Un seminario per critici in erba con *Repubblica*. Incontri con personaggi famosi con *Il Corriere della Sera*. Un sito (www.viaggionelteatro.it) in cui riversare il materiale prodotto e offerto. E bambini. Tanti. Invitati a guardare, abitare, percorrere il Teatro Strehler (i cui spazi sono stati rivoluzionati - e migliorati - da Luzzati) e lo Studio, con le scuole e con le famiglie.

L'evento era per loro. E per questo si è scelto di andare sul sicuro: molti spettacoli erano già passati dai festival italiani per ragazzi o di figura. È il caso del bellissimo *Cabane* del belga Tof Théâtre, dell'animistico *Zwingenden Bananen* dell'olandese Theater Artemis, del folle *Mudjumping* degli austriaci Irrwisch, del suggestivo *Artilugios* dello spagnolo Portillo, ma anche degli italiani Ascanio Celestini, Antonio Catalano, Compagnia Marionettistica Colla (con lo spettacolo-dimostrazione *Poesia della meccanica*), per non parlare dell'immortale

Arlecchino servitore di due padroni, che ha chiuso la kermesse. Perché di kermesse si è trattato, con la dichiarata volontà di comporre una sorta di enciclopedia del teatro, approfittando della facilità con cui il teatro-ragazzi ha assimilato generi, forme e linguaggi diversi: le acrobazie da "nuovo circo" dei To be 2 (*Cirque comique*), il "teatro da mangiare di *Peep & Eat*, il teatro d'attore del palestinese Inad Theatre (*Miladeh & Ramadan*), la clownerie di Carlos Alvarez, il mimo di Hanach Rosenn, il teatro musicale di *Pierino e il lupo* del Teatro alla Scala, e tanto teatro di figura, tradizionale e contemporaneo.

Una manifestazione del genere si impone per la sua dimensione. E, alla fine, restano domande per le quali occorrerà tempo. Prefigura un modello di Stabile-supermarket per tutti i gusti, o una prima risposta alla varietà dei bisogni del pubblico di oggi? È una dimostrazione di potenza, o di professionalità nell'ideazione e nell'organizzazione (qualità che non si comprano)? È l'episodica confezione di un evento, o l'inizio di un percorso? Indica uno stile progettuale suscettibile di essere ripreso, o rimarrà una clamorosa anomalia? È una doverosa apertura al mercato internazionale, o la clamorosa bocciatura del movimento italiano, che, a dispetto di poche punte di eccellenza, annaspa nella mediocrità? ■

TEATRO ARIBERTO

via Daniele Crespi 9, 20123 Milano, tel. 02.89400455-89400536
e-mail teatroariberto@yahoo.it, www.ariberto.top.it

Roberto Brivio e Maria Grazia Raimondi
in collaborazione con il Gruppo Teatro Rare Tracce

Stagione teatrale 2001-2002

dal 10 al 27 gennaio

Così è (se vi pare), di L. Pirandello, con il Gruppo Teatro Rare Tracce

dal 7 al 17 febbraio

Pinocchio l'ultimo burattino, musical di S. Parisini, prod. STEMEC

dal 21 febbraio al 17 marzo

alcuno volò sul nido del cuculo, di K. Kesey, con il Gruppo Teatro Rare Tracce

dal 21 al 24 marzo

L'esorcista, di P. Blatty, prod. Felix Company

dal 28 al 31 marzo

Spettacolo sacro con mostra particolare, a cura di M. Brivio

dal 12 a 28 aprile

La mummia, di A. Wise, prod. STEMEC

dal 2 al 12 maggio

Benico e vecchi merletti, di J. Kesserling, con il Gruppo Teatro Rare Tracce

dal 16 al 19 maggio

Macula il musical, da B. Stoker, parole di D. Carisi, musica di V. Lo Re, prod. Felix Company

dal 23 maggio al 2 giugno

Dieci piccoli indiani, di A. Christie, con il Gruppo Teatro Rare Tracce

Rassegna opere liriche 2001-2002

Felix Company, tel. 02.2826786-89400455 e-mail felixcompany@tiscali-nel.it, www.felixcompany.it

dal 31 gennaio al 2 febbraio

Don Giovanni, di W. A. Mozart

dal 5 al 7 aprile

Cavalleria rusticana e I pagliacci, di R. Leoncavallo

Bolzano

L'infanzia violata fa redimere Scrooge

CANTICO DI NATALE, di Ugo Ronfani dal racconto di Charles Dickens. Regia di Antonio Caldonazzi. Scene e costumi di Roberto Banci. Musiche di Dante Borsetto. Con Alvise Battain, Ernesto Insam, Francesco Tomasi, Armando De Cecon, Andreas "Opal" Robatscher, Barbara Figherle, Massimo Cattaruzza, Luigi Distinto, Maurizio Ranieri, Giovanni Sorenti, Dante Borsetto. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

L'adattamento teatrale di *A Christmas Carol* di Dickens realizzato da Ugo Ronfani in *Cantico di Natale* non è soltanto un libro di immagini vittoriane, un racconto di Natale ambientato nella Londra del 1843, ma si propone quale storia per molti aspetti ancora attuale, perché vivi e ben trattati risultano i temi del benessere e della miseria, dei bambini disperati, vittime dei conflitti militari e di sfruttamenti vari. La regia di Antonio Caldonazzi affronta con diligenza lo sviluppo narrativo del testo e le problematiche sollevate, elaborando un linguaggio molto dinamico ed essenziale, capace tanto di rendere assai godibili gli elementi comici e fiabeschi del racconto quanto di trasmettere emozioni quando la vicenda affronta situazioni di crudo e drammatico realismo. Protagonista dello spettacolo è Alvise Battain, interprete impeccabile e assai credibile delle trasformazioni interiori del vecchio Scrooge, il quale, visitato dal fantasma del suo socio defunto (Armando De Cecon), incontrerà nella sua veglia arcigna gli spiriti dei Natali del suo passato (Andrea "Opal" Robatscher), presente (Barbara Figherle) e futuro (Massimo Cattaruzza), per poi pentirsi del suo trascorso di strozzino e cedere agli incantesimi e allo spirito altruistico.

Massimo Bertoldi

In apertura un disegno di Luzzati; in basso una scena di *Cantico di Natale* di Ronfani, regia di Antonio Caldonazzi.



ricordo del grande studioso

Macchia

il teatro passion predominante

di Renzo Tian

Di Giovanni Macchia e dell'opera imponente che rimane a testimoniare della sua presenza dopo la sua scomparsa, rimane ancora molto da dire. Rare volte il lavoro di un critico, di uno studioso, ha creato intorno a sé consensi ed elogi così vasti e unanimi. Rimane da capirne le ragioni profonde, delineare i connotati di una figura spesso velata da reticenza o segretezza, illuminare i fondamenti di una autorevolezza sempre sommessa, mai aggressiva o pugnace. Vorrei qui soffermarmi su due aspetti del suo lavoro e della sua personalità: il metodo critico e il rapporto con il teatro.

Quanto al primo, so che a parlare del metodo ci si può attirare un'obiezione che spesso ricorre quando si parla di Macchia: si dice che egli non adottò mai un determinato metodo, ma che anzi sapeva sfiorare con virtuosismo pianistico un'intera tastiera di metodi. È vero: così com'è vero che Macchia attraversò, senz'esserne contagiato, una lunga stagione di mode metodologiche, alcune delle quali particolarmente intransigenti e dogmatiche. Contro quelle voghe Macchia non ebbe mai bisogno di scendere in campo: se ne teneva a distanza, forte di una autonomia del giudizio critico che non aveva bisogno di difese o motivazioni. Ma quando parlo di metodo penso piuttosto a un procedimento mentale, a una modalità di avvicinamento dell'intelligenza e della sensibilità alle opere e ai loro autori, che è facile rintracciare in molte delle pagine dello scrittore e che costituisce, se non il metodo, la chiave d'ingresso del suo mondo intellettuale. Il metodo di Macchia si affida molto spesso a un percorso di tipo induttivo. Il suo procedere è quello di un detective che parte da un indizio, un particolare, un'associazione di temi e intuizioni, e partendo da spunti spesso minimi su questo



argomenta e discorre con una perspicacia composita, fatta di sensibile acume ma soccorsa da una rigogliosa

facoltà immaginativa. Mi piace pensare a Macchia come a un investigatore che entra in una stanza ideale dove sia accaduto qualcosa da pochi secondi, oppure da alcuni secoli. E in quella stanza, come tra le pagine di un libro, basta un niente, un oggetto spostato, una sigaretta che esala le ultime volute di fumo da un portacenere, il cuscino un po' schiacciato di un divano, un quadro fuori posto, una porta socchiusa – tutto questo basta per iniziare l'indagine, ricostruire il vero corso degli eventi.

Il mestiere di filologo gli fu senz'altro estraneo; ma dell'arsenale di strumenti che della filologia sono propri si serviva con moderazione, un po' a malincuore, quasi sentisse il rischio, affidandosi a quei soli strumenti, di rendere più arida la pagina, che lui voleva far pulsare, invece, dei fremiti della scoperta, del ritrovamento, del ri-conoscimento. Il fiuto del segu-

Investigatore acutissimo della letteratura, gli bastava un indizio da nulla per mettere in moto il suo acume critico – La vita della scena gli appariva come una forma d'infanzia ritrovata

gio – un fiuto selettivo, raffinato, pressoché infallibile – prendeva il sopravvento sull'erudizione amplissima, che rimaneva velata, ancora una volta, dalla discrezione. E se accettiamo questa immagine un po' confidenziale (ma che a lui certamente sarebbe piaciuta) del detective-esploratore-filologo, ci sono dei momenti, nelle migliaia di pagine di Macchia, in cui sembra davvero di vederlo in piena azione.

Quando ricostruisce, senz'ombra di pedanteria, l'itinerario che il mito di Don Giovanni ha percorso nei secoli, ecco che Macchia fa una scoperta; e, più che notificarcela, ne narra la storia. Nella Biblioteca Casanatense scruta il manoscritto dell'*Ateista fulminato*, uno degli scenari seicenteschi dei comici dell'Arte: un sopralluogo sulla pista delle origini del personaggio del Povero così come lo aveva creato (o ripreso) Molière nel suo *Dom Juan*. Nel manoscritto trova tre righe cancellate furiosamente da una penna che, probabilmente impugnata da un censore, ha inferito nel punto dove il protagonista cimenta il Povero per indurlo a bestemmiare. Riesce a leggere, attraverso i fregacci, solo qualche mozzicone di parole. Non vuole, come ogni buon detective, forzare gli indizi. Ma non si vieta di formulare congetture fondate, basate sulle poche sillabe affiorate dalla cortina d'inchiostro: il Povero di Molière può avere avuto un modello. Gli bastano le sensazioni ricevute da quella pur monca scoperta: quei relitti emersi li descrive «ora come lampi in un deserto, ora bisbigli confusi nel sonno». Per un attimo, il segugio condensa il suo lavoro in immagini.

Quando Macchia rivolge la sua attenzione ai romanzi semi sconosciuti che Balzac giovanissimo sfornava sotto vari pseudonimi solo per guadagnare soldi e dimostrare alla famiglia incredula e ostile che anche dalla letteratura si poteva trarre lucro, sembra veramente di entrare nella squallida soffitta parigina della rue Lesdiguières nella quale il provinciale ventenne, schiacciato dalla condanna senza appello di un accademico amico di famiglia il quale, dopo avere letto un *Cromwell* del giovane Honoré aveva dichiarato che il ragazzo tutto avrebbe potuto fare in futuro fuorché lo scrittore, chiedeva prestiti ingenti e febbrili alle voghe commerciali del momento: il romanzo storico e quello popolare. Al segugio, naturalmente, non interessa tratteggiare il quadretto patetico dello scrittore squattrinato nella soffitta gelida. Si china, invece, armato di lente critica, sulle pagine di quel romanzo dai titoli enfatici – *L'ereditiera di Birague*, *Clotilde o il bell'Ebreo*, *Il vicario delle Ardenne* – per scoprirvi, anche dietro a certe grossolanità dettate dall'urgenza economica, quel che poi Balzac avrebbe ancora utilizzato nella *Comédie* e quel che avrebbe, invece, respinto per sempre. Frugando nell'officina abbandonata e apparentemente infrequentabile, Macchia addita possibili, lontane connessioni: uno di quei romanzi porta una data immediatamente posteriore al *Fermo e Lucia* di Manzoni. E ci rammenta che quando, pochi anni più tardi, Balzac, che si era messo a far l'editore, si accorse che un concorrente aveva pubblicato la versione francese dei *Promessi Sposi*, disse che un affare gli era sfuggito.

Dei rapporti di Giovanni Macchia con il teatro si pensa di sapere, e di avere detto, quasi tutto. Ma al di fuori della cerchia degli addetti ai lavori non molti ricordano, nell'attuale proliferare di cattedre e corsi universitari dedicati allo spettacolo, che nel 1952 (vale a dire in un momento in cui la prati-

ca del teatro era vista con sospetto all'interno del mondo universitario), Macchia fondò alla Sapienza di Roma il primo Istituto del Teatro, con lo scopo di diffondere la cultura e la pratica teatrale fra gli studenti e di promuovere la ricerca scientifica sul teatro a livello universitario: ecco un cinquantenario molto significativo da segnare sull'agenda degli anniversari del 2002. Tuttavia, più che ricordare e sottolineare ciò che Macchia ha rappresentato per il teatro, ci piacerebbe investigare su quello che per Macchia rappresentava il teatro. Egli dichiarava volentieri di appartenere a una generazione nella quale per i "letterati" il teatro era un mondo a parte, «una sorta di ghetto in cui trafficavano dei mestieranti (attori, capocomici, scenaristi, macchinisti) che con la dignità delle "lettere" non avevano niente a che fare». E ricordava spesso la meraviglia provata leggendo, in giovane età, *Le Lettere* di Renato Serra (un maestro per la sua generazione) e constatando che nella suddivisione dei capitoli di quel libro il teatro fosse assente. Contro quell'esclusione, quella ghetizzazione, Macchia si poneva fin dagli anni giovanili (anzi fin dall'infanzia, come ha confessato) con le ragioni della propensione del gusto, della passione: per motivi esistenziali ancor prima che culturali. Era il teatro a condurlo verso la letteratura, e non viceversa. «Il teatro mi dava della letteratura», diceva, «un'idea più vicina alla vita, nei suoi aspetti anche mondani». Nato con la vocazione dello spettatore partecipe, non faceva alcuna distinzione, né stabiliva gerarchie tra le varie forme di spettacolo: «Tutte avevano diritto alla

nostra attenzione, tutte potevano prometterci un'ora di godimento: cinema, opera lirica, varietà, avanspettacolo».

Il teatro come chiave principale per comprendere il mondo: ecco cosa ha rappresentato il palcoscenico per Giovanni Macchia. Dico di proposito "palcosceni-

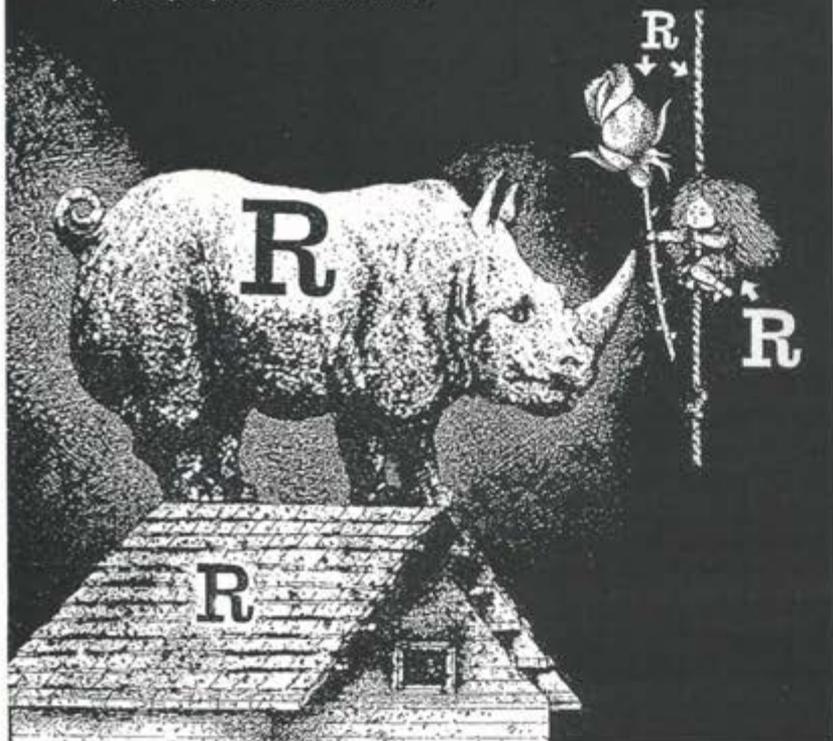
co" e non teatro. Per darne ragione non vedo modo migliore se non citare un brano della conversazione che ebbi con Macchia quindici anni fa: «Ho sempre amato il teatro (rispondeva a una mia domanda) dalla parte del palcoscenico. Ho sempre creduto che i testi sono tali in quanto possono essere trasportati sul palcoscenico, e ricordo, come primo esempio di questa necessità, nata dalla delusione che sempre mi ha dato la "lettura" isolata di una commedia o di una tragedia, un disastroso tentativo infantile di trasposizione degli *Innamorati* di Goldoni su un teatro di burattini. Per conservare un'idea viva di teatro, penso che bisogna trattenere, quanto più è possibile, l'immagine che il palcoscenico esercitò su noi bambini: un luogo di delizie e d'incanti, uno spazio vuoto da riempire di luci, di ritmi misteriosi e anche di gesti buffi e meccanici che esaltavano la vita, offuscata nel tempo grigio e smorto di tutti i giorni. Ancora oggi il teatro agisce in me come una forma d'infanzia ritrovata, che ha un suo tempo e uno spazio proprio. L'itinerario che noi percorriamo dall'infanzia alla giovinezza nelle meraviglie dei vari mondi dello spettacolo credo sia ancora oggi più o meno confusamente lo stesso: i burattini, l'avanspettacolo, il cinema o l'opera liri-

Giovanni Macchia

ca, per giungere più tardi alla prosa. Il cinema esaltava soprattutto in me la figura dell'attore: elementare divismo, nella trasposizione della propria esistenza in un'altra immaginaria e lontana... Ma quando ho cominciato a frequentare il teatro di prosa, la figura dell'attore cominciò ad assumere una fisionomia meno indistinta e lontana. L'attore non era più un personaggio splendido e isolato. Aveva dietro di sé la "compagnia", questi nuclei, queste cellule di una società che non rassomigliavano alla società stessa che le ospitava (sepolta nelle scuole e negli uffici, votata all'utile, agli affari, ai negozi) e che badavano soltanto a farci godere, a tuffarci in una realtà immensa...». Non si riconosceva interamente, lui che era indiscutibilmente uno dei maggiori francesisti europei, nella qualifica specialistica di "francesista". Allo stesso modo, non si sarebbe certo riconosciuto nell'etichetta scientizzante di "teatologo". Dietro a quel rifiuto c'era certamente la ripugnanza per le esasperate parcellizzazioni accademiche; e forse aleggiava anche il ricordo di una frase del prediletto Baudelaire, quando ammoniva, nel saggio antiformalista della *Ecole païenne*, che «la specializzazione eccessiva di una attitudine conduce al nulla». ■

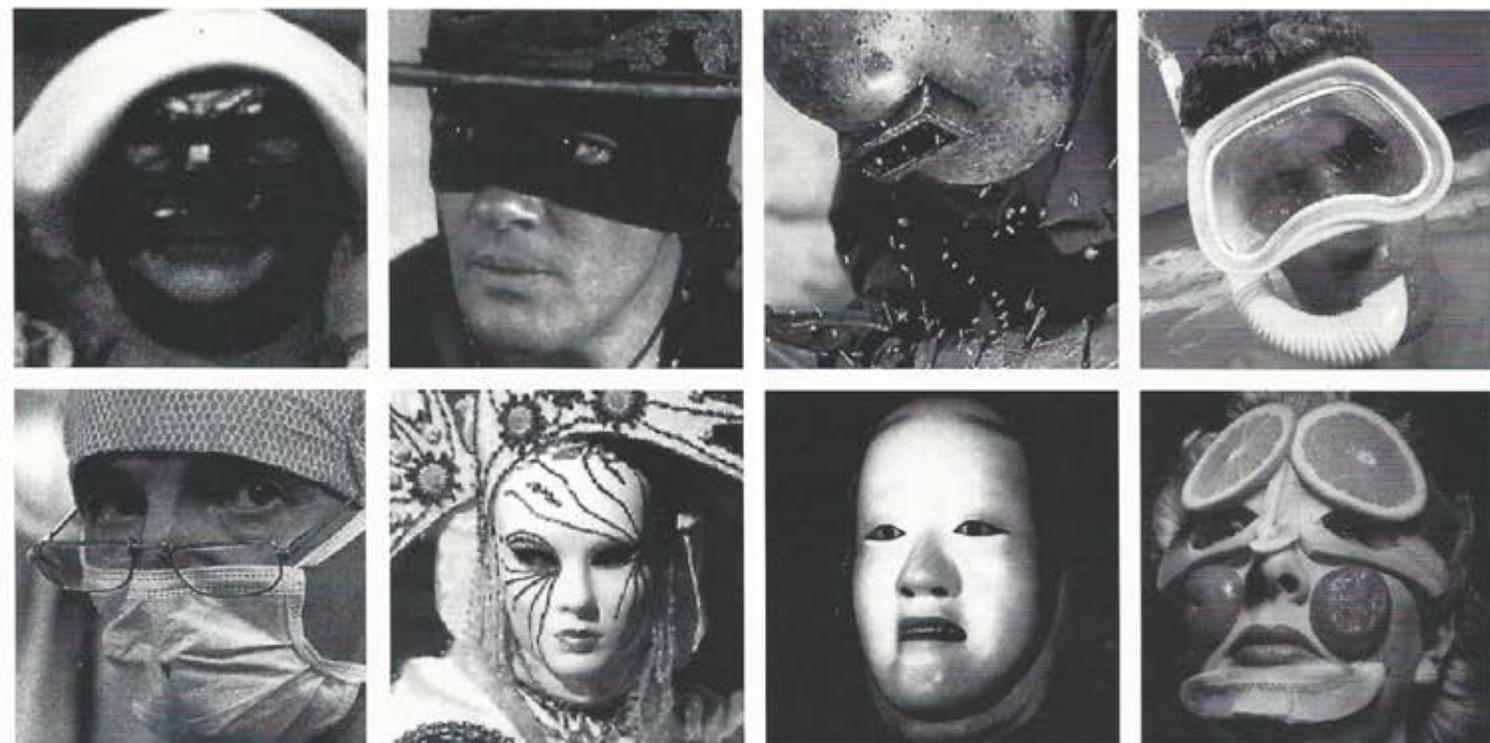
Finita la magia di Montresor

Scenografo, regista di film e d'opera nei più prestigiosi teatri lirici del mondo, autore e illustratore di libri per bambini, scrittore di commedie, Beni Montresor, veneto emigrato negli Stati Uniti, è morto. Il *Times* lo definì «uno dei più ammaliati incantatori della scena». «Non posso ritornare a vedere i miei spettacoli - scrisse nelle sue note autobiografiche - non posso appendere niente di mio sui muri delle mie case o sfogliare i libri che ho fatto. Quando la gente mi domanda quale spettacolo, o libro, fra tutto ciò che ho fatto, ho più caro al mio cuore, rispondo: "Quello al quale sto lavorando". Come Borges, dico: "Non penso a quello che ho fatto. Penso a quello che mi aspetta." Mi sembra come se tutto quello che ho fatto sia stata solo una prova per quello che sto facendo».



LA SCOMPARSA di Fersen

Aspettava che gli ridassero uno spazio per il suo Studio, Alessandro Fersen, aveva voglia di tornare a lavorare con i giovani, e il fatto di avere novant'anni sembrava non turbarlo affatto. Quando ero andata a intervistarlo (per affrontare la sua particolare pedagogia teatrale, vedi *Hystrio* 3/2000), ero arrivata un po' in anticipo rispetto all'accordo preso, e mi sono ritrovata a suonare inutilmente alla sua porta. Sia che non ci sentisse bene, sia che avesse la maniacale precisione di molti vecchi, mi venne ad aprire solo quando scoccò l'ora stabilita. In quei cinque minuti e più che attesi fuori dalla porta di casa ebbi la sensazione che là dentro lo sciamano si stesse preparando con fatica a uscire dal proprio mondo solitario. Viveva infatti solo Fersen, la figlia si era stabilita in Israele (la sua famiglia era ebrea polacca, di Lodz, ma si era stabilita in Italia poco dopo la sua nascita avvenuta nel 1911) e lui non se l'era sentita di lasciare Roma in cui viveva da così tanti anni. Il teatro non lo interessava più molto ed era tornato alla sua prima passione, la filosofia, in cui si era laureato all'università di Genova. Passava le notti a scrivere (di cosa esattamente non saprei, con recisione si rifiutò di dirmelo) e queste fatiche notturne gli rendevano poi più faticoso il giorno. È Lele Luzzati, suo grande amico conosciuto in Svizzera dove si era rifugiato in seguito alla leggi razziali, a firmare scene e costumi di tutti i primi spettacoli da *Lea Lebowitz* (1947) di cui scrive anche il testo traendo spunto da una leggenda chassidica alle messinscena al nascente Stabile di Genova. Poi nel '57, dopo un viaggio in Sudamerica, decise di fondare uno Studio di arti sceniche, laboratorio teatrale in cui conduce le sue ricerche sull'arte dell'attore prima seguendo le teorie di Stanislavskij e poi indirizzandosi verso l'elaborazione di una tecnica psicoscenica sulla base delle acquisizioni dell'antropologia moderna. Elabora la teoria del mnemodrama (e non del monodramma, uno dei tanti gravi refusi del *Dizionario Baldini & Castoldi*), una tecnica di trance, che, attraverso l'oblio della propria identità presente e quotidiana, conduce al recupero di un'identità che si ignora di avere, portando alla luce cose antichissime. «Una discesa nel profondo, il recupero di un'identità a noi ignota, perché ancestrale». Ma di questo e altro si parla ampiamente nel suo libro *Il teatro, dopo* (Laterza, '80) rendiconto teorico e pratico della sua lunga attività di laboratorio. Ritorna brevemente alla scena ufficiale (tre anni allo Stabile di Bolzano), ma ormai preferisce di gran lunga il lavoro sull'attore, la ricerca delle radici antiche del teatro. Un'attività quasi catacombale che prosegue per lunghi anni. Poi gli tolgono lo spazio ed eccolo tornare alla filosofia. «Tornerò a trovarla!», buttai lì nel congedarmi, e lui pronto: «Eh no, non credo. Sa è tanta la gente che vuole vedermi». *Roberta Arcelloni*



HYSTRIO

libertà d'espressione



ABBONARSI A HYSTRIO CONVIENE!

se fai parte di:

Associazioni culturali, Associazioni Onlus, Enti, Cral, Arci, Fita, Uilt, Fom, Biblioteche, Librerie, Librerie commissionarie

l'abbonamento 2002 costa solo 21 € anziché 26!

il versamento può essere effettuato sul c.c.p. n. 40692204

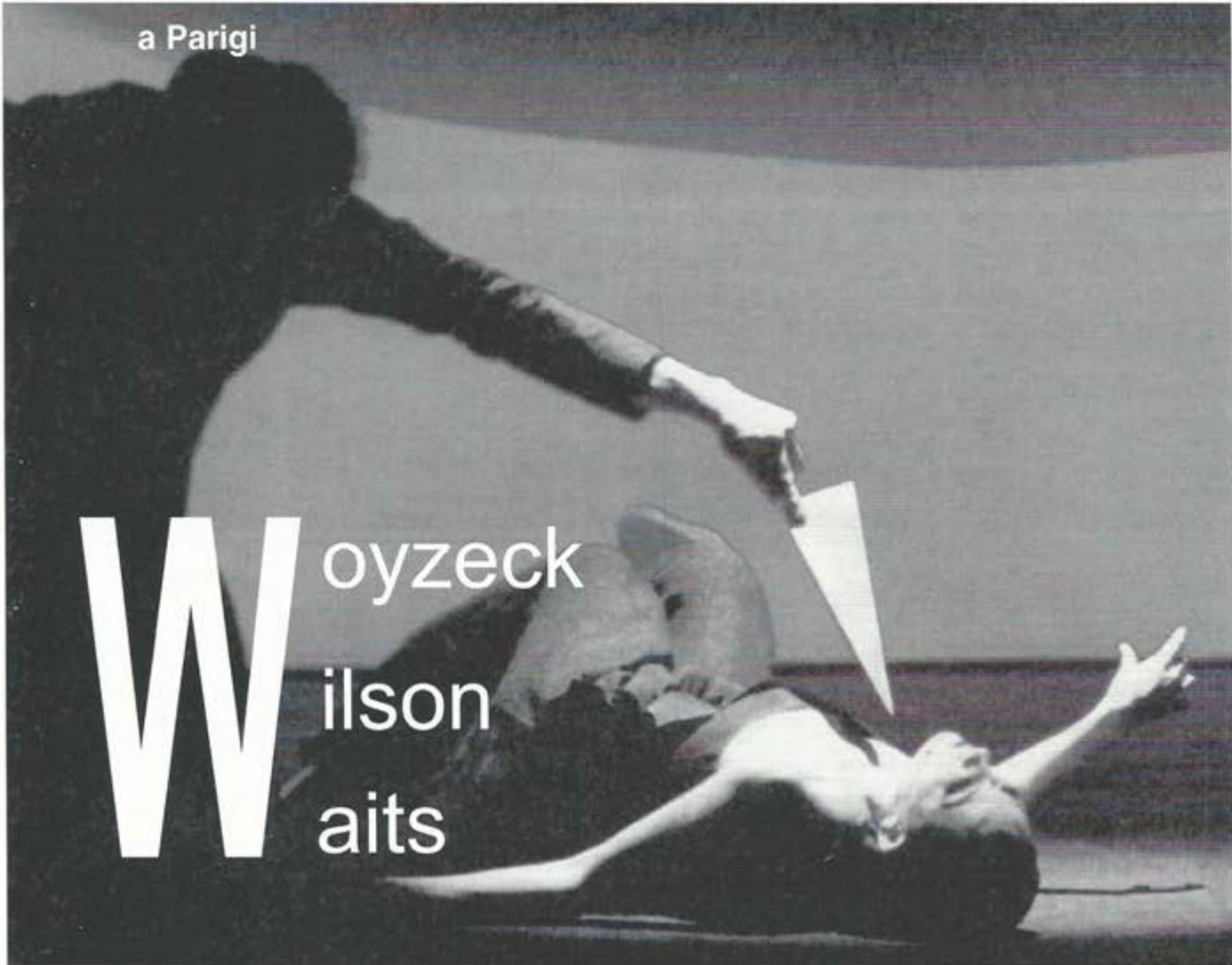
intestato a Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale - via Volturmo 44 - 20124 Milano
oppure tramite assegno bancario

intestato a Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale - viale D. Ranzoni 17 - 20149 Milano

attenzione: ricordatevi di segnalare sempre sulla causale del bollettino il nome dell'associazione
(con numero di tessera) o altro ente di appartenenza

Per informazioni tel. 02-40073256 fax 02-48700557 - e-mail hystrio@libero.it - www.hystrio.it

a Parigi



Woyzeck
Wilson
Waits

WOYZECK, da Georg Büchner. Adattamento di Wolfgang Wiens e Ann-Christin Rommen. Traduzione danese di Peter Laugesen. Regia, scene e luci di Robert Wilson. Costumi di Jacques Reynaud. Musiche e canzoni di Tom Waits e Kathleen Brennan. Con Jens Jørn Spottag, Kaya Brüel, Morten Eisner, Hanne Uldal, Ole Thestrup, Ann-Mari Max Hansen, Morten Lützheff, Benjamin Boe Rasmussen, Tom Jensen, Jess Ingerslev, Anton Falck Gansted, Asger Taarnberg. Prod. Betty Nansen Teatret, COPENAGHEN.

Beni-amino delle platee parigine, Bob Wilson è un artista che, ad ogni spettacolo, divide il pubblico tra sfegatati sostenitori – in tutti sensi, compreso il supporto economico – e critici inflessibili. Dopo l'allestimento di *Winterreise* (*Viaggio d'inverno*), il celeberrimo ciclo di ventiquattro *Lieder* su versi di Wilhelm Müller posti in musica da Franz Schubert, l'itinerario dedicato ad alcune tra le più fosche pagine della *Romantik* primottocentesca ha trovato ideale prosecuzione in *Woyzeck*, elaborato a partire dai frammenti dedicati da Büchner al caso clinico del soldato

condannato nel 1821 per l'assassinio della donna amata. È stato un ritorno particolarmente atteso all'Odéon, dopo i precedenti successi ottenuti con *Time Rocker* e *POEtry*, ultimo tassello della collaborazione con il musicista Tom Waits, che negli anni Novanta ha profondamente segnato spettacoli wilsoniani come *The Black Rider* e *Alice*. *Woyzeck*, peraltro, era posto al centro di una più ampia ricognizione sulla drammaturgia büchneriana, alla quale il Théâtre de l'Europe ha riservato quest'anno un'attenzione particolare, selezionando altri due titoli in apertura ed in chiusura del cartellone (*Leonce und Lena*, regia di André Engel, e *Dantons Tod*, diretto da Georges Lavaudant).

Tutto concorre a fare di *Woyzeck* uno spettacolo chiave dell'estetica visiva del regista texano, che qui trova ideale terreno di coltura per piegare l'enigmatica incompiutezza del testo verso esiti singolarmente coincidenti con una drammaturgia dai tratti peculiari. La concezione totalizzante del teatro wilsoniano si prospetta allo spettatore ben prima del-

l'ingresso nella sala teatrale. Tutto è infatti previsto nei dettagli, a partire dalla splendida *affiche* dello spettacolo, in cui si anticipano aguzzi elementi grafici e immagini geometriche di forte impatto. A questo segue la minuziosa preparazione del sipario, che ripete, in retroproiezione, il titolo del dramma e presenta, in miniatura, elementi scenici dal disegno volutamente semplificato, infantile. È così che un letto, una sedia, una finestra, un cavallo a dondolo, una casetta, un piccolo automa sono simboli di una vicenda che Wilson coglie nei suoi aspetti essenziali, una storia di amori negati, di desideri proibiti, di follie visionarie, di danze vorticose, di bambini, di morte. Il limpido disegno di scene e costumi, costruiti per sottrazione ed epurazione, perfettamente si coniuga con la brutalità espressionista della tragedia, mentre gli accattivanti *songs* firmati da Waits e da Kathleen Brennan, in bilico tra jazz e minimalismo, contribuiscono a definire le tappe di uno *Stationen Drama* di valenza universale.

La transizione dalla lingua danese, in cui è recitato il testo, a quella inglese, selezionata per gli interventi musicali, potenzia l'effetto di straniamento imposto da una gestualità lentissima e quasi rituale che trova interpreti ideali nell'imperturbabile Woyzeck di Jens Jørn Spottag, nella Marie irresistibile *femme fatale* di Kaya Brüel, nella perfidia raddoppiata e speculare dei dottori (Morten Eisner e Hanne Udal), nella clownsca maschera della Margret di Ann-Mari Max Hansen, nella malinconica verità che solo un idiota (Benjamin Boe Rasmussen) ha il coraggio di raccontare. Giuseppe Montemagno

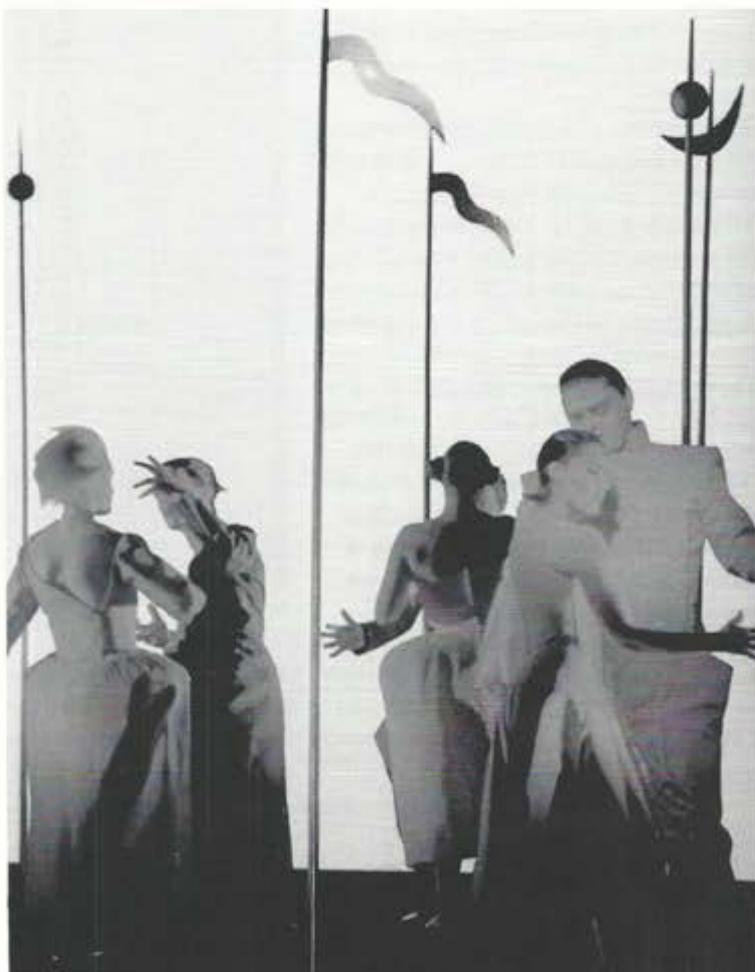
Zoo delle illusioni

ZOO DI VETRO, di Tennessee Williams. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Ferdinando Bruni. Musiche di Paolo Gilardi. Luci di Nando Frigerio. Videografica di Max Papeschi e Jacopo O. Z.. Con Ida Marinelli, Elena Russo, Andrea Gattinoni, Orlando Cinque. Prod. Teatriditalia in collaborazione con Oltre/90, MILANO.

in
Tournée

Una madre - memoria del passato - che culla la vana illusione di trasportare nello squalore presente, proiettandolo nei figli, il sogno perduto di una giovinezza felice. Un figlio - memoria del futuro - che altro non coltiva che il desiderio dell'evasione, una figlia - memoria del presente - chiusa in un'infantile solitudine da disadattata perché ferita da infermità fisica che la induce a giocare, come una bimba, con le figurine del suo zoo di vetro.

In *Glass managerie* non compaiono, una volta tanto, i mostri di Tennessee Williams, le sue ninfomani, i suoi tormentati omosessuali, i suoi alcoliz-



zati, ma solo esseri umani comuni, personaggi, Amanda, Tom, la fragile Laura, che suscitano tenerezza, che chiedono il nostro contributo d'amore. Questo dramma, lineare e *larmoyant*, in cui l'autore ha ficcato molto di autobiografico, ci rotola addosso. Sempre trovando un regista che di esso si innamora, o finge di innamorarsi, rispolverandolo secondo una sua sensibilità, come ha fatto ora

In apertura e a lato scene tratte da Woyzeck. (foto: The Ocular One). Sopra Elena Russo, Ida Marinelli e Andrea Gattinoni in Zoo di vetro regia di Ferdinando Bruni (foto: Alessandro Genovesi).

Ferdinando Bruni che rilancia la pièce provando a decontestualizzarla. La sottrae dal suo *milieu* originale e il profondo Sud americano è collocato in anni meno lontani, in quegli anni Sessanta "vistosamente" ritratti nella immensa scena in cui, come ombre, entrano ed escono i personaggi. Scena a due piani visivi (caratteristica di Teatridithalia, come le didascalie proiettate) di cui uno sul fondo mostra lo squallido appartamento dove si consuma la vicenda, l'altro, in primo piano, serve a evidenziare le sequenze che appaiono primarie. Operazione, quella tentata

dal regista milanese, magari non ovvia, ma che forse non dà il frutto sperato. C'è cura nell'allestimento. Premurosamente ogni dettaglio è evidenziato e un senso angoscioso di solitudine non può non uscire dal raffreddato distacco con cui si osservano fatti e personaggi. Eppure vibrazioni particolari non ci pare di accusarne. Il dramma ci appare lontano e gli animaletti di vetro tintinnano a vuoto. Come già in altre versioni, anche qui è il giovane Tom (Andrea Gattinoni) che, in prima persona, fa il narratore dei drammi minuti della sua famiglia. Calibra

bene la sua Laura, Elena Russo: come da modello è claudicante, introversa, bruttina e troppo timida per affrontare la vita. Giusto nel ruolo di Jim, il giovanotto "emissario del mondo della realtà" (ma in fondo anche lui una vittima) su cui la madre aveva collocato la sua speranza di avere un genero, Orlando Cinque. Quanto a Ida Marinelli dà bella solidità alla figura di Amanda. È sognante, ciarliera e possessiva nella giusta misura, solo forse le sfugge quella piccola ombra tragica che fa più autentico il personaggio. *Domenico Rigotti*

Branciaroli - Ruzante



FAME, SESSO E CORNA nella Padania del dopoguerra

1960: diretto da De Bosio, Parenti e Ruzante nella *Moscheta*. Gli anni della riscoperta del Beolco, cui partecipano anche Fo e studiosi come Zorzi, Baratto o Calendoli.

Quarant'anni dopo uno dei nostri migliori attori, Franco Branciaroli, riprende questo capolavoro del Rinascimento che in una lingua di carnale, insuperabile realismo racconta una storia tragicomica di fame, di sesso, e di corna. Sono con lui in gara di bravura Paolo Bessegato (Menato), Antonio Zanoletti (il soldato) e Viola Pomaro (la Betia). La Padania cinquecentesca dei contadini e dei soldati di ventura è trasposta nell'ultimo dopoguerra: prima delle due novità di fondo dell'allestimento. La seconda è la "finzione" (anzi, no: il recupero filologico del teatro del Beolco, ch'era un gentiluomo di campagna introdotto presso i Comaro) di una rappresentazione fantasmatica che si svolge fra le rovine di un teatrino anatomico. Approccio ineccepibile: il nazional-popolare del Ruzante era infatti filtrato attraverso l'*otium* teatrale dei nobili. E la lingua ruzantiana - più che ruspante, come con Parenti o Fo - appare, nella scansione "colta" degli attori, un mix alto-basso, fra il dialetto padovano e un grammelot di divertimento della gente dotta. Ne risulta un distacco brechtiano, direi, dalla recitazione veneta come codificata negli anni '60; e prevale dunque una lettura accademica, cioè di "studio". Che è raffinata, stimolante, dimentica della Commedia dell'Arte, proiettata verso effetti metaletterari e, data la nuova ambientazione, folta di richiami (al *Woyzeck* di Büchner ma anche al vaudeville borghese, addirittura a film come *Ossessione* di Visconti o *La Strada* di Fellini).

Una svolta, insomma, rispetto al Ruzante gioiosamente sanguigno e scurrile cui ci avevano abituati. Con una comicità "raffreddata", percorsa da notturne inquietudini, un po' come nel *Candelaio* di Ronconi. In questo schema, totale l'impegno di Branciaroli, uscito dalla costola di un Arlecchino alla fine soccombente alle tresche di Betia e dei due ganzi; il Bessegato, che tratteggia un Jean Gabin della "bassa". Lo Zanoletti, *miles gloriosus* fra erotismo e scaltrezza, e la Pomaro, femminuccia sciupata dai maschi. Il tutto in un coinvolgente impasto musicale tipo *bel-musette*. *Ugo Ronfani*

LA MOSCHETA, di Angelo Beolco detto Ruzante. Regia di Claudio Longhi. Scene di Giacomo Andrico. Costumi di Gianluca Sbicca e Simone Valsecchi. Luci di Iraj Saleri. Con Franco Branciaroli, Melchiorre Gobbi, Paolo Bessegato, Viola Pomaro, Antonio Zanoletti, Cecilia Eleonora Pippo. Prod. Teatro de Gli Incamminati, MILANO.



regia di Ronconi

CANDELAIO



labirinto di gelide passioni

CANDELAIO, di Giordano Bruno. Regia di Luca Ronconi. Scenografia di Giovanni Montonati. Costumi di Gianluca Sbicca e Simone Valsecchi. Luci di Gerardo Modica. Musiche di Paolo Terni. Con Luciano Roman, Valentino Villa, Marco Andriolo, Massimo De Francovich, Giovanni Crippa, Massimo Popolizio, Mauro Avogadro, Riccardo Bini, Laura Marinoni, Galatea Ranzi, Cristina Spina, Manuela Mandracchia, Anna Gualdo, Francesco Colella, Valdimiro Russo, Stefano Moretti, Raffaele Esposito, Pasquale Di Filippo, Nicola Bortolotti, Francesco Vitale, Simone Toni, Maurizio Ciccolella, Nicola Orofino, Mirko Soldano, Salvo De Franchis, Stefania Giambona, Giovanni Lo Monaco, Fabio Manno, Giuseppe Pernice, Giuseppe Provinzano, Gabriele Zummo. Prod. Piccolo Teatro, MILANO - Teatro Biondo, PALERMO.

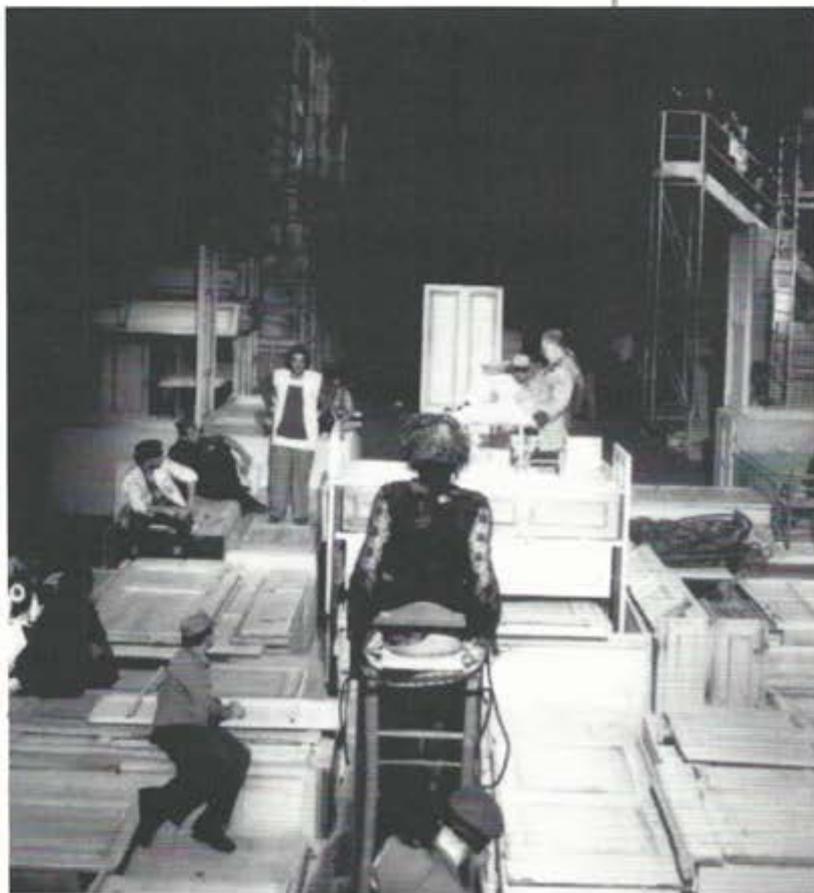
Commedia «sconcia e noiosa» secondo il Carducci, «volgare ma non noiosa» secondo il Croce e per un altro grande, il De Sanctis, «centone complicato dove la letteratura è pedanteria, la scienza impostura e l'amore bestialità», il *Candelaio* di Giordano Bruno - scritto in fuga dal convento nel 1582 - affascina Ronconi, che l'aveva già allestito a Venezia nel '68. In questo tardivo fiore del teatro rinascimentale ci trova - egli dice - la geniale follia di una scrittura alla Gadda, l'emancipazione dell'umano dal divino e tonificanti attacchi alle accademie letterarie e scientifiche, insomma dinamite per il tempo presente.

La barocca, incandescente materia figura (con qualche forzatura: Bruno è vicino al vitalismo di Rabelais, non all'illuminismo di Diderot) al cuore del progetto "Teatro e Scienza" del Piccolo Teatro di Milano. Tredici bravi attori (nominiamo il De Francovich che è il beffato Bonifacio, l'Avogadro come il pedante Manfurio, il Crippa ottennebrato Bartolomeo, la Marinoni sensuale Carubina, il Roman che incarna l'autore come Gioanbernardo, il Colella che è il negromante Scaramurè, il mariuolo-flic Riccardo Bini, la Ranzi, la Gualdo, la Mandracchia) animano con allievi delle scuole dei due teatri produttori (il Piccolo e il Biondo di Palermo) un lungo spettacolo (ridotto a cinque ore a furor di pubblico) che si svolge fra i relitti di un cantiere edile con scale, botole, orologi e minacciose porte che alludono a una Napoli labirintica.

La vicenda, dopo l'antiprologo *nude look*, incastra i temi, desunti dalla novellistica ridanciana, di tre beffe: al ricco eterosessuale Bonifacio (la parola "candelaio" sta per

invertito), che s'affida alla stregoneria per conquistare Vittoria ed è dalla moglie Carubina ripagato di egual moneta; l'avarò Bartolomeo, truffato dall'alchimista Cencio nel voler fabbricar oro dalla "pulvis Christi", e il magniloquente Manfurio con il suo latinorum, spogliato dai ladri e bastonato dagli stessi camuffati da sbirri. È in questo finale avvolto da filamenti di musica sacra, con i tre babbei castigati e perdonati dai poliziotti-mariuoli, che Ronconi precisa il discorso bruniano di una umanistica tolleranza che, peraltro, non salvò dal rogo il monaco di Nola. Il regista francese Jean-Noel Vuarnet ha letto // *candelaio* come un Feydeau rinascimentale, e in un non dimenticato allestimento Tato Russo lo rappresentò come una farsa napoletana. Nello spettacolo di Ronconi la comicità, invece, gorgoglia appena in fondo a una lettura intellettuale, che gli attori esibiscono su ritmi distanziati, *au ralenti*, con predominanza di toni notturni, medioevali si direbbe. L'intero testo sembra più usato che servito dalla ben collaudata macchina teatrale del regista: e se questo corrisponde, e in quale misura, alla naturale fruizione del commedione bruniano potrebbe essere forse materia di un onesto dibattito. *Ugo Ronfani*

Nella pagina accanto Franco Branciaroli e Antonio Zanoletti in *La Moschea* regia di Claudio Longhi. In questa pagina una scena di *Candelaio* di Giordano Bruno, regia di Luca Ronconi.



Quattro sedie per Marivaux

IL GIOCO DELL'AMORE E DEL CASO, di Pierre De Marivaux. Traduzione, adattamento e regia di Antonio Syxty. Scene e costumi di Andrea Taddei. Con Gaetano Gallegaro, Monica Faggiani, Luca Fusi, Sara Armentano, Tommaso Amadio. Prod. Teatro Litta, MILANO.

Guardando questo Marivaux mi è tornato in mente un aforisma del filosofo Cioran: «A contatto con i francesi si impara a essere infelici gentilmente». Ed infatti, finito lo spettacolo, seppur amareggiato per la non convincente regia di Syxty, mi sono "messo in tasca" il *bel esprit* di questo autore, l'aroma di spiccata francesità che lo contraddistingue. La storia di scambi ed equivoci tra servi e padroni che amoreggiano guidati dal divertito razionalismo del personaggio di Orgone è giocata da Syxty con un allestimento in stile *ancien régime*, carico di un vasto campionario di anticaglie teatrali: il minuetto, le mossette, nonché la musica come ripetitivo "stasimo" fra le scene. Anche l'insistita geometricità lineare delle quattro sedie (magra scenografia com-

In basso da sinistra in senso orario, Gaetano Gallegaro, Tommaso Amadio, Monica Faggiani, Sara Armentano e Luca Fusi in *Il gioco dell'amore e del caso* di Marivaux, regia di Antonio Syxty (foto: Roberta Fossati). Nella pagina accanto una scena da *Trilogia di Belgrado* regia di Navone (foto: Giorgio Sottile).

pletata da paraventi), che accompagnano le fin troppo meccaniche coreografie dei personaggi, non risolveva certamente le sorti dello spettacolo. La recitazione degli attori si annichilisce in un'insipida invarianza tonale ben prima di arri-

vare allo spettatore. Fanno eccezione Tommaso Amadio, che con qualche furba guittata strappa risate e applausi, e Gallegaro che recita un misuratissimo Orgone la cui sensibilità discende diderotianamente dal cervello. *Danilo Caravà*

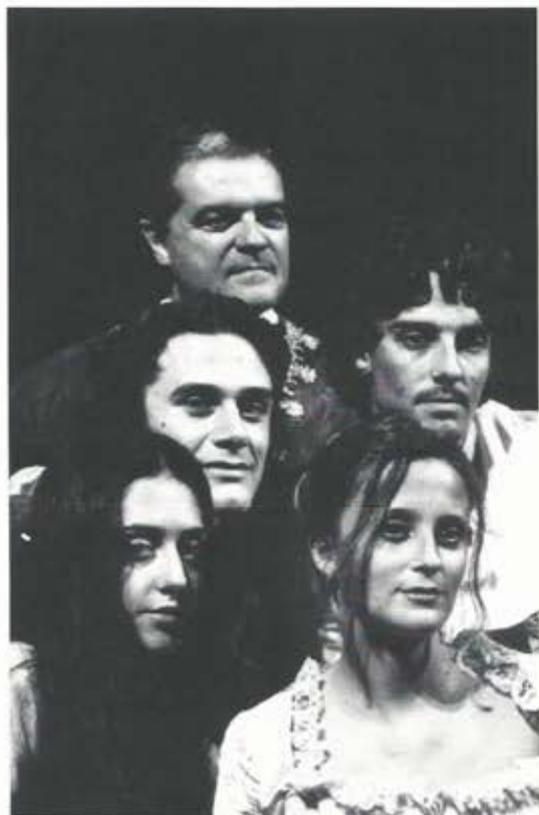
monologhi della vagina

Donne e sessualità tutto esaurito

I MONOLOGHI DELLA VAGINA, di Eve Ensler. Traduzione di Monica Capuani. Regia di Emanuela Giordano. Con Lella Costa, Agnese Nano, Lucia Vasini, Paola Tiziana Cruciani, Gaia De Laurentiis, Lunetta Savino, Erica Blanc, Stefania Casini, Dodi Conti, Lucrezia Lante Della Rovere, Romina Power, Athina Cenci, Anna Meacci, Katia Benni. Prod. Società per Attori, ROMA.

L'esplicito e orgoglioso richiamo all'organo sessuale femminile non deve trarre in inganno. Lo spettacolo tenuto a battesimo al Franco Parenti di Milano da un terzetto di attrici di volta in volta mutato nel corso della tournée nelle maggiori città italiane (a Milano Lella Costa, Agnese Nano, Lucia Vasini, a Roma Paola Tiziana Cruciani, Gaia De Laurentiis, Lunetta Savino, Erica Blanc, Stefania Casini, Dodi Conti, Lucrezia Lante Della Rovere, Romina Power, a Firenze Athina Cenci, Dodi Conti, Anna Meacci, Katia Benni) non vuol essere un postumo manifesto del femminismo, men che meno una beffarda replica muliebre alla dilagante pornografia ad uso e diletto del voyeur. È piuttosto un invito alla presa di coscienza non soltanto dell'universo femminile ma anche di quello maschile, una nota squillante che invita la donna a uscire da un riserbo controproducente, a parlare apertamente della sua sessualità, a battersi per i suoi diritti, e insieme un monito rivolto all'altra metà del mondo perché non abbiano a perpetuarsi sopraffazioni familiari, violenze individuali o di gruppo, brutalità gratuite, stupri etnici, devastanti pratiche medievali. Tratti dalle interviste di Eve Ensler a duecento donne di ogni età e nazionalità, i *Monologhi*, per la prima volta allestiti in un teatrino Off Broadway, e da allora interpretati da alcune fra le maggiori star della scena internazionale, giostrano abilmente tra comicità e dramma, tra divertimento e risvolto tragico, tra provocazione irridente e angosciata denuncia. Nell'edizione milanese, che ha fatto registrare al Franco Parenti una serie di tutti esauriti, la virtù trasfiguratrice di Lella Costa, capace in un attimo di trascorrere dalla risata al pianto, dal sussurro complice allo straziante grido di dolore, ha trovato adeguato riscontro nel malizioso controcanto di una Lucia Vasini in provocatoria versione vagamente lunare e nella grazia deliziosamente rétro della giovanissima Agnese Nano, tutte e tre festeggiate alla fine da ovazioni da stadio di calcio. *Gastone Geron*

in
Tournée



Il capodanno dell'esule

TRILOGIA DI BELGRADO, di Biljana Srbijanovic. Traduzione di Sanja Jovicevic. Regia di Massimo Navone. Scene di Matteo De Martino. Costumi di Beatrice Laurora, Eleonora Sonzogni, Elena Vegetti. Luci di Alessandro Carminati. Con Fabio Gandossi, Matteo Caccia, Lella Bonacossa, Chiara Petruzzelli, Emanuele Arigazzi, Giovanna Rossi, Paolo Pierobon, Bruno Fornasari, Sara Armentano, Tommaso Amodio. Prod. Teatro Filodrammatici, MILANO.

A osservare le messinscene dei testi di Biljana Srbijanovic sorge spontaneo un dubbio: l'abbiamo sopravvalutata o, più semplicemente, gli spettacoli allestiti non rendono giustizia al suo reale talento? È vero che la giovane drammaturga serba è stata oggetto di una certa sovraesposizione modaiola che l'ha portata a conquistare rapidamente le più prestigiose ribalte europee, ma il merito pareva dei suoi testi, alla lettura di estremo interesse. Diversamente le loro messinscene, sia quelle autoctone (*Pad-La caduta*) sia quelle nostrane, *Giochi di famiglia* diretto da De Capitani e ora anche questa *Trilogia di Belgrado*, presentata al Teatro Filodrammatici di Milano per la regia di Massimo Navone. Le tre storie che compongono la pièce (tre capodanni di giovani esuli jugoslavi sparsi nel mondo) perdono qui infatti quella sottile compresenza di tragico e grottesco, di minimalismo e allegoria, con cui la Srbijanovic trattava i dolorosi temi di fondo comuni a tutti i suoi lavori: la guerra balcanica, la perdita di identità del popolo serbo, il rapporto contraddittorio con l'Occidente. Su una scena, volutamente costruita con un bric-à-brac che non riesce ad essere né realistico né simbolico, i tre episodi si trasformano in "simpatici" bozzetti a metà strada fra lo sketch tragicomico a sfondo generazionale e la retorica dell'esiliato con la laurea in tasca costretto ai lavori più umili. Gli attori poi non si può dire che recitino male (si tratta di una compagnia di giovani di livello più che decoroso), ma la loro generosità non

riesce a penetrare le sfumature del testo tanto da restituire, accanto al lato amaramente comico delle situazioni narrate, la componente malinconica, tragica e grottesca che pure c'è. Non ci resta che attendere nuove messinscene e magari nuovi lavori della giovane autrice. Con un dubbio di fondo. Cessata la guerra, che sempre e suo malgrado ha fecondato ieri come oggi altissimi esiti drammaturgici, riuscirà il gran talento di Biljana a trovare nuove fonti per un teatro necessario? *Claudia Cannella*



omaggio a Montanelli

MATTI E VOLTAGABBANA per la scena di Indro

RESISTE', di Indro Montanelli. Regia di Luca De Filippo. Scene di Gian Maurizio Fercioni. Costumi di Franca Faini. Luci di Marcello Jazzeffi. Con Bob Marchese, Fiorenza Brogi, Viola Vergani, Luca Sandri, Roberto Petrozzi, Federica Fabiani. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

CESARE E SILLA, di Indro Montanelli. Regia di Andrée Ruth Shammah. Spazio scenico di Gian Maurizio Fercioni. Costumi di Francesca Faini. Luci di Marcello Jazzeffi. Con Luca Sandri, Bob Marchese, Flavio Bonacci. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

Andrée Ruth Shammah aveva strappato a Indro Montanelli il consenso ad allestire due suoi lontani atti unici molti mesi prima che si chiudessero per sempre gli azzurri occhi penetranti del massimo giornalista italiano. Sulla riproposta *post mortem* delle due brevi pièce incombeva il rischio di una ridondanza celebrativa del tutto estranea al carattere di un toscanaccio "inorganico" capace di rifiutare la nomina a senatore a vita. Con ammirevole rispetto dei testi e del loro autore, la Shammah ha coinvolto Luca De Filippo in un'operazione-recupero senza fronzoli, inquadrandola nella cornice di una mostra foto-documentaria curata da Guido Vergani. In uno stanzone, che la scenografia di Gian Maurizio Fercioni ha vagamente riportato al "teatro in pista" di piazzetta Sant'Erasmus, particolarmente caro al commediografo Montanelli, la partecipe regia di Luca De Filippo è riuscita a trasmettere appieno la carica provocatoria di *Resisté* incentrata sulla progressiva resa di un intransigente professore alle tentazioni della feluca accademica offertagli (o così lasciatogli credere) dal fino a ieri aborrito dittatore. Se Bob Marchese ha bravamente tratteggiato con malizia commista ad arguzia il ritratto del resistente piegato dalla vanità, Luca Sandri è stato un insinuante sarto tentatore, Fiorenza Brogi una moglie fin troppo pragmatica, Federica Fabiani una esilarante statua della libertà messa in imbarazzo dalla resa senza condizioni del cultore delle virtù risorgimentali. In un altro stanzone del labirintico Franco Parenti la Shammah s'è divertita a sottolineare la profetica carica trasgressiva di una recita manicomiale immaginata con dieci anni di anticipo sulla "riforma Basaglia". Stavolta Luca Sandri ha assunto le sembianze di un autentico matto che, figlio del ministro della sanità, si può permettere di recitare la parte di un luminare della psichiatria, coinvolgendo due infermieri in uno psicodramma in cui si confrontano il plebeo Silla (impersonato da Bob Marchese) e l'aristocratico Giulio Cesare, sarcasticamente tratteggiato da Flavio Bonacci. A salvare la vita al giovane Cesare è la scoperta da parte di Silla di una pari giovinezza di stenti vissuta in uno dei quartieri più sordidi dell'Urbe. Merito precipuo della disincantata regia di Andrée è stato quello di aver conservato verosimiglianza sino alla fine a una beffarda recita nella recita in cui si evidenzia la teatralità innata di un commediografo messo ingiustamente in ombra, agli occhi del grande pubblico, dalla sovrastante icona del giornalista-principe.

Gastone Geron

Bosetti riparte da Guitry

IL TESTAMENTO DI MONSIEUR MARCELIN, di Sacha Guitry. Traduzione e regia di Giulio Bosetti. Scene e costumi di Guido Fiorato. Con Giulio Bosetti, Marina Bonfigli, Franco Passatore, Elena Croce, Michela Cadel, Gianluigi Fogacci, Alfonso Liguori, Mimma Mercurio. Prod. Compagnia del Teatro Cărcano diretta da Giulio Bosetti, MILANO.



Il nuovo testamento non è il Vangelo ma, con le minuscole, uno dei 124 vaudeville del prolifico Sacha Guitry (1885-1957) che Giulio Bosetti - traduttore, regista e interprete, bravissimo nei tre ruoli - propone con un titolo desacralizzato, *Il testamento di Monsieur Marcelin*. Guitry era, se vogliamo, un autore "a rischio." Colui ch'era stato chiamato "il Molière del '900", e che da noi aveva avuto interpreti come Ruggeri o Lionello, era infatti caduto in disuso, come travolto dalla débacle del '40, dal crollo della Terza e Quarta Repubblica e dall'avvento del teatro dell'assurdo. Le risate e gli applausi del pubblico hanno provato che Bosetti aveva ragione a puntare su questo recupero. Tanto più che lo spettacolo non è roba d'archivio; avviluppato nel cellophane di canzoni anni Trenta, non indulge però nel manierismo d'epoca, è stilizzato in un elegante quadro scenografico, ha un cast di qualità e, lungi dallo scadere nei lazzi della pochade, veleggia verso la commedia brillante. Il testamento è quello rinvenuto in una giacca che ha perduto il dottor Marcellin, bon vivant rinsavito. Si teme il suicidio e il testamento viene

In basso a sinistra una caricatura di Sacha Guitry; in basso a destra Massimo Loreto, Annig Raimondi, Claudia Luzzi e Maria Eugenia d'Acquino in *Vestire gli ignudi* di Luigi Pirandello (foto: Fulvio Michelazzi).



letto dalla moglie Lucie (una Marina Bonfigli giusta e spiritosa nel ruolo di un'adultera per noia) e dai tre Worms, amici di famiglia: Adrien, mediocre come radiologo e marito, che Franco Passatore rende "alla Feydeau"; Marguerite, amante in gioventù del dottore, che la brava Elena Croce copre di rispettabilità borghese e il loro figliuolo Fernand, amante di Lucie, di cui Gianluigi Fogacci tratteggia l'innocente stoltezza. Scena tragicomica: i quattro, intorno ai quali ronza un cameriere impiccione, Alfonso Liguori, apprendono così che, 1) il rispettabile dottor Marcellin ha amante e una figlia naturale; 2) che il sopracitato è al corrente della relazione fra Lucie e Fernand e che, 3) il medesimo è stato l'amante di Marguerite. Calma: la tragedia è bandita dai quartieri alti; si scopre che la nuova segretaria del medico di cui Lucie è gelosa (Michela Cadel, casta e seducente) è la sua figlia naturale; basterà far finta che il testamento non sia stato aperto e tutto rientrerà nel (dis)ordine costituito. Satira affilissima, altro che farsa. «Le cose - dice Guitry - non sono mai così gravi come sembrano»: e questo, coi tempi che corrono, è rassicurante. Ugo Ronfani

Le verità di Ersilia

VESTIRE GLI IGNUDI, di Luigi Pirandello. Regia di Annig Raimondi. Scene e luci di Fulvio Michelazzi. Costumi di Nir Lagziel. Con Annig Raimondi, Maria Eugenia D'Acquino, Claudia Luzzi, Massimo Loreto, Riccardo Magherini, Vladimir Todisco Grande. Prod. Teatro Arsenale, MILANO.

Vestire gli ignudi non è del miglior repertorio pirandelliano: sa di prova tecnica per mettere a punto e verificare meccanismi e tema-

tiche; risente di un legame ancora non del tutto sciolto con i temi del teatro borghese (la rispettabilità sociale), e della struttura tipica di Ibsen, maestro del dramma che sviluppa un antefatto.

Nella commedia, Ersilia Drei incontra, nella casa di uno scrittore che la ospita perché incuriosito dalla sua storia (pubblicata su un giornale), gli uomini che hanno segnato tragicamente gli ultimi mesi della sua vita, i quali intendono correggere l'immagine pubblica che del proprio ruolo è stata fornita dalla carta stampata. L'intensità dei dialoghi e la definizione progressiva delle singole angolature da cui ognuno vede le cose trovano una loro originalità nel taglio offerto dal titolo, che richiama il dovere della pietà.

Lo spettacolo raccoglie lo spunto e organizza un coinvolgimento a più livelli. La stanza (grigio scuro, sullo sfondo nero della sala) perde anche la terza parete, così che il pubblico possa abbracciare lateralmente gli attori, che entrano dal fondo della sala. Gli attori recitano parte delle battute guardando il pubblico, senza incrociare gli sguardi dei colleghi, e mantenendo una posizione avanzata, rispetto all'ideale divisione scenaplatea. La ricerca dell'identità individuale e della verità dei fatti riguarda dunque tutti; la mancanza di risposte certe è nello spirito di Pirandello, e Annig Raimondi la esprime benissimo nella scena finale, nella quale tutti i personaggi sono seduti di fronte al pubblico, su sedie disposte orizzontalmente come se fossero poltrone di sala. L'icona finale, tuttavia, è



uno slancio isolato, in uno spettacolo che va con il testo, senza altre invenzioni e con alcuni momenti di stanca, dovuti anche a una recitazione non sempre adeguata: alle buone prove di Raimondi, Magherini, D'Acquino e Liuzzi, fanno riscontro un Loreto un po' ripetitivo nei toni e nei gesti, e un Todisco Grande spesso fuori tempo e sopra le righe.
Giovanni Acerboni

Mazzarella abate mattatore

INQUISIZIONE, di Diego Fabbrì. Regia di Silvano Piccardi. Scene e costumi di Angelo Poli. Con Piero Mazzarella, Antonio Ballerio, Giancarlo Ratti, Silli Togni, Deborah Pala. Prod. Teatro Cultura Produzioni, MILANO - Luganoteatro, LUGANO.

Ottima la scelta di produrre un testo che punta a sviscerare il rapporto fra

spiritualità, affettività e problemi della vita quotidiana, che non si presta a nessuna attualizzazione "facile", e che non aspira, per altro, all'universalità. Il teatro Oscar di Milano, proponendo questa pièce raramente presente nei cartelloni, ha mostrato una serata seria a teatro, mostrando indipendenza di giudizio e disinteresse per i temi di moda: un teatro così è sempre valido, ha in se stesso le sue



novità di Paravidino

INDAGINE SU CITTADINI al di sopra di ogni sospetto



Che Paravidino fosse un autore di talento si era ben intuito già dai testi degli esordi, *Trinciapollo* prima e *Due fratelli* poi. Con *Natura morta in un fosso*, complice la messinscena, presentata durante la rassegna milanese Oltre 90, aumenta semplicemente la dose di talenti in carico grazie a Fausto Russo Alesi, l'interprete, e a Serena Sinigaglia, la regista. Il testo è un monologo tra il giallo e il poliziesco, uno spaccato della delirante violenza che riempie le nostre cronache, da Novi Ligure in poi. È un racconto ad altissimo livello di disagio, tragico nell'epilogo e nella sostanza, ma non nella forma e nel linguaggio. La struttura del monologo è, infatti, scardinata dal moltiplicarsi dei punti di vista dei personaggi, che diventano ciascuno una pista possibile nell'inseguimento della verità. Sulla scena l'estro funambolico di un solo attore schiude mondi, caratteri e situazioni, passando felicemente dalla gag comica e macchiettistica dello spacciatore-informatore, alla tragica condizione dell'immigrata emarginata inevitabile preda del marciapiede, sino al gelido svelamento della verità. Come in ogni giallo che si rispetti, si parte dalla fine: dal cadavere di una ragazza trovata nuda in un fosso da parte di un "boy" che si schianta con la sua macchina in quei pressi dopo una serata in discoteca. Da lì in poi sarà uno "sbirro" con i suoi indizi a dipanare la vicenda. La scena è essenziale: un piano leggermente inclinato poggia su un fondale ugualmente pendente su cui vengono proiettati ritratti di Francis Bacon. Vari oggetti di scena sono la chiave d'entrata e di passaggio tra le differenti situazioni, così come i momenti di "vestizione e svestizione" dell'attore ci fanno naturalmente scivolare da un personaggio all'altro, cinicamente indicati solo col nome del ruolo che rappresentano: boy, cop, mother, pusher, bitch, boyfriend e father. La musica oscilla dai Lunapop a Dido a parlarci, proprio come il testo, un linguaggio tutto contemporaneo fatto di espressioni gergali e slang. Così si fa spazio la vicenda. Solo a tratti la messinscena, fin troppo definita e precisa, sembra ingabbiarci all'interno di un testo altrettanto ineccepibile e strutturato, socchiudendo i margini di imprevedibilità, le vie di fuga, tra parola scritta e interpretazione, così altamente illuminanti in teatro. Resta, in ogni caso, forte la bravura dei tre giovani artefici dello spettacolo e il fatto che, una volta tanto, sia la cronaca dei nostri giorni, delle nostre piaghe sociali ed esistenziali ad essere trasposta sulle scene ed elevata a simbolo. *Marilena Roncarà*

NATURA MORTA IN UN FOSSO, di Fausto Paravidino. Regia di Serena Sinigaglia. Scene di Nicolas Bovey. Con Fausto Russo Alesi. Prod. A.T.I.R., MILANO.



In questa pag.
Fausto Russo
Alesi in *Natura
morta in un fosso*.

ragioni. Il testo ha delle debolezze strutturali e persino contenutistiche: sopra le righe la predica conclusiva dell'Abate, frettoloso l'intero dramma del pretino e non chiaramente risolta la personalità di Angela e Renato. Di qui, forse, discendono i pochi momenti difficili dello spettacolo: Ratti, nella parte di don Sergio, e la Togni, nelle prime due scene (poi si riprende egregiamente), faticano a tenere il loro personaggio e il passo dei colleghi.

Piccardi lascia (forse troppo) spazio

al testo e agli attori: qualche taglio (che Mazzarella si concede efficacemente) e una più decisa interpretazione, avrebbero contribuito a una coerenza maggiore. Ma va bene così, anche perché scene (pannelli e arredi neri) e costumi garantiscono un apporto solido e nel complesso lo spettacolo non cala di intensità, la vicenda si lascia seguire. La dizione è ben curata e si apprezza l'appropriatezza di tono. Gestii misurati, spostamenti essenziali conferiscono allo spettacolo uno stile sobrio, coerente,

intenso. Molto buona la prova di Ballerio, straordinaria quella di Mazzarella, che anche fuori dal comico e dal meneghino (ma non è la prima volta, per carità) è signore assoluto del teatro, mattatore naturale. I suoi tempi, pause, gesti, toni, mimica fanno (farebbero) lo spettacolo da soli. La preghiera finale è un pezzo di bravura d'altri tempi che migliora addirittura il testo, o ne fa scordare le debolezze. Il pubblico si emoziona e ringrazia con lunghi applausi meritati. *Giovanni Acerboni*

a Milano

Caligola e il valzer triste della follia

Disse Camus del suo *Caligola* che aveva voluto scrivere la storia di un "suicidio superiore". Innegabili, nell'assunto, i limiti del cerebrallismo e dell'intellettualismo, schematico alla fin fine il determinismo nichilista della pièce. Ma si entrava con questo testo, che inaugurava la stagione parigina del "teatro delle idee" (Sartre, Marcel, Adamov) nell'area ancora inesplorata della drammaturgia dell'assurdo, pur ancorata a una morale che nasceva dalle rovine della guerra. Oggi *Caligola* arriva allo spettatore attraverso la lettura di una giovane compagnia che non ha debiti né rimorsi rispetto al fosco periodo del secondo conflitto mondiale, che l'assurdo non lo vive più con l'esasperazione nevrotica della stagione esistenzialista ma lo supera, in qualche modo, con la comicità nera di Ionesco e di Beckett. Fino ad attestarsi sulle

sponde di un'ironia senza illusioni. Le soluzioni sceniche adottate da d'Elia sono di conseguenza. Il classico della romanità è risolto, nel dispositivo di Fabrizio Palla, con stilizzazioni da design post-piacentiniano: pannelli bianchi e neri che delimitano i percorsi labirintici dei cortigiani dell'imperatore, vivi, morituri e morti; una grande vasca riempita con palle rosse di plastica che, con il loro capriccioso muoversi, esprimono metaforicamente, nel colore del sangue, la schizofrenica follia del tiranno. Fantasmi e visioni terrificanti risultano da un rapporto quanto mai stretto fra parola e gesto, fra idea e azione; le punte estreme del nichilismo camusiano trovano lampeggianti soluzioni coreografiche. La colonna sonora - costruita intorno a un celebre valzer di Sostakovic, di stralunante malinconia - ha come risultato positivo di collocare la tragedia dell'imperatore, folle per avere scoperto che l'amore e la speranza non sono di questo mondo, in un'aura patetica, che mette in luce l'insospettato "romanticismo esistenzialista" del giovane Camus. È questa, forse, la caratteristica più pregevole di questa rilettura. D'Elia, conscio di dover rendere l'angoscia scoperta e il dolore insanabile del suo personaggio, fino all'annientamento, "umanizza" la sua interpretazione con segni romantici, da eroe schilleriano: e a nostro parere fa bene, perché sgela il testo dai rigidi schemi del teatro delle idee. Plausibile ci è parsa anche, in questa lampeggiante successione di invenzioni gestuali a sostegno della parola, la riduzione degli altri personaggi - il compiacente Elicone, la tormentata Cesonia della brava Giovanna Rossi, l'amico Scipione che Caligola provoca uccidendogli il padre, il capo della congiura Cherea - a tragiche marionette nerovestite che non accettano la follia e il crimine, ma soccombono al conformismo della loro mediocrità. E se la tela di fondo di questo *Caligola* è quella che non poteva non essere, una sorta di Guignol filosofico-nichilista, l'interpretazione generosa di d'Elia fa passare altro: l'angoscia dell'*homme révolté*, il grido del "mostro innocente" nella solitudine della disperazione. *Ugo Ronfani*

CALIGOLA, di Albert Camus. Regia di Corrado d'Elia. Scena di Fabrizio Palla. Costumi di Maria Pietrolonardo. Con Corrado d'Elia, Eric Alexander, Silvio Da Ru, Roberto Recchia, Giovanna Rossi, Corrado Villa. Prod. Teatri Possibili, MILANO.



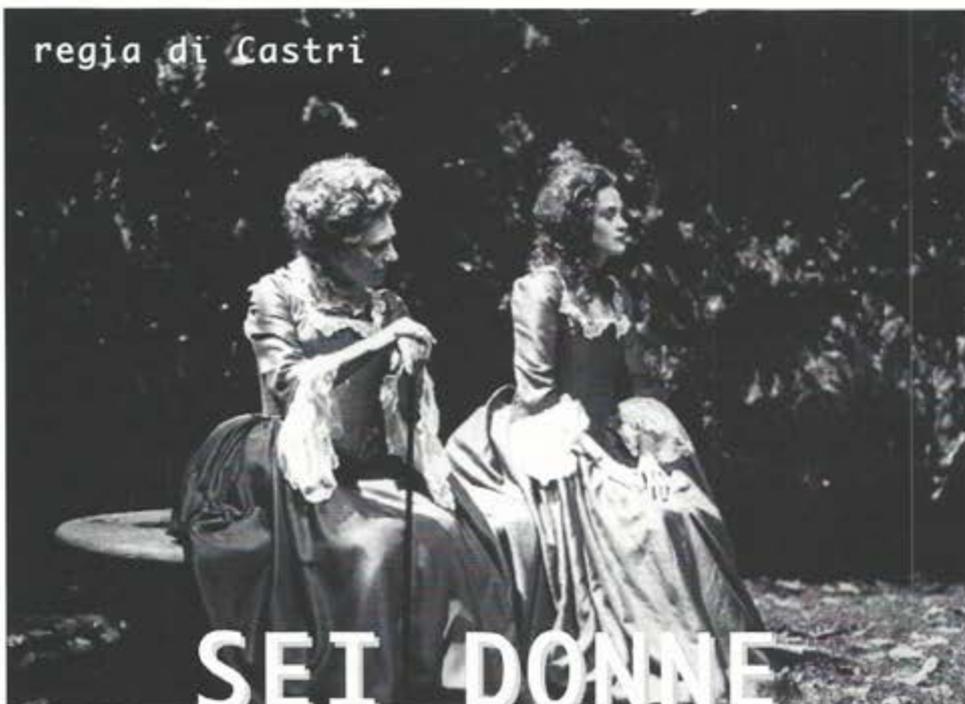
Un Idiota condensato

L'IDIOTA, dal romanzo di Feodor Dostoevskij. Drammaturgia, regia e interpretazione di Corrado Accordino. Prod. La danza immobile, MILANO.

in
Tournée

Non è sicuramente impresa facile compiersi il tentativo di portare sul palcoscenico capolavori della letteratura. Il passaggio dalla prosa al dialogo teatrale richiede un'abilità drammaturgica che in Italia, a parte rari casi, sembra difettare. La via del monologo potrebbe cercare di ovviare a tale mancanza. Deve averla pensata così Corrado Accordino, non nuovo a sfide di questo tipo, accingendosi a trasportare sul palcoscenico *L'idiota*, romanzo che Feodor Dostoevskij diede alle stampe nel 1868. In un'ora di spettacolo Accordino sceglie di concentrare la sua attenzione sulla "preistoria del romanzo": una sorta di monologo interiore nel quale il Principe Myskin racconta la storia di Marie, una ragazza tubercolotica, sedotta da un commesso viaggiatore e perseguitata dalla malvagità della gente del villaggio. Myskin, inizialmente solo spettatore del dramma, diventerà il protagonista del riscatto di Marie. Un riscatto che in Dostoevskij ha tutta la forza prorompente della redenzione salvifica portata sulla terra da Gesù Cristo. Nella riduzione di Accordino, però, questo aspetto, sembra passare in secondo piano: la scrittura lucida del russo, la sua parola poetica capace di raccontare con disarmante immediatezza un'umanità sofferente, sempre al limite, non colpevole, ma solo infelice, fatica a bucare la quarta parete, rimanendo un po' impigliata nelle pur buone intenzioni dell'interprete-drammaturgo. Lo spettacolo di Accordino, comunque, funziona e ha buon successo di pubblico, non foss'altro per la curiosità che suscita nello spettatore di andare a riprendersi la pagina di Dostoevskij. *Pierachille Dolfini*

regia di Castrì



SEI DONNE nel giardino dei desideri

MADAME DE SADE, di Yukio Mishima. Traduzione di Lydia Origlia. Regia di Massimo Castrì. Scene e costumi di Maurizio Balò. Luci di Giancarlo Salvatori. Con Lucilla Morlacchi, Laura Pasetti, Francesca Inaudi, Elena Ghiaurov, Cinzia Spanò, Olga Rossi. Prod. Teatro Stabile di TORINO - Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO.

in
Tournée

Dopo un anno di "Quaresima", dedicato a riassetare le strutture dello Stabile torinese di cui è direttore, Massimo Castrì ha scelto, per la sua prima nuova regia (e produzione), un testo che pare lontanissimo dalle sue corde. Una vicenda ambientata in Francia prima e durante la Rivoluzione, scritta a metà degli anni Sessanta da un autore giapponese, entrato nella leggenda forse più per le sue convinzioni estetico-esistenziali, culminate in un clamoroso harakiri, che per le sue opere. È *Madame de Sade*, dramma in tre atti ispirato a Yukio Mishima da una biografia giapponese del Divin Marchese, oggetto, negli anni passati, di messinscena più o meno riuscite di cui la più nota è senz'altro quella di Bergman. E qui sta il primo problema. È lecito parlare di messinscena per un testo sontuosamente verboso in cui non succede assolutamente nulla? Certo, per noi occidentali, abituati ad altre dinamiche sceniche, trovarci di fronte a una pièce, che appartiene per contenuti alla nostra cultura e per forma e ritmo forse più al teatro orientale, crea un effetto straniante e qualche perplessità. Perplessità che ci inducono a sentirla più fruibile come lettura o radiodramma che come allestimento. Sei donne, a cui l'autore attribuisce programmaticamente ben precise (e schematiche) funzioni simboliche, nell'arco di circa vent'anni parlano, evocano, si confrontano su un unico tema, che al tempo stesso le riempie di orrore e di piacere: il marchese de Sade e le sue "malefatte". Una "felicità della vergogna" che le fa letteralmente identificare in quell'uomo (o in quell'idea), come se non fosse altro che la cartina di tornasole delle parti oscure delle loro anime. Tre sono realmente esistite: la moglie Renée (Laura Pasetti), paradigma di fedeltà coniugale a oltranza dalle tinte misticheggianti e forse un po' complici; la di lei madre signora di

Nella pagina accanto una foto di Caligole di Camus, regia di Corrado d'Elia. In questa pagina Laura Pasetti e Lucilla Morlacchi in *Madame de Sade*, di Mishima, regia di Massimo Castrì.

Montreuil (un'eccellente Lucilla Morlacchi, sempre troppo assente dalle nostre scene), che incarna il perbenismo adoperandosi contro la figlia per tenere il genero il più possibile in galera; Anne-Pròspere (Federica Inaudi), la sorella minore, protagonista senza sensi di colpa di una trasgressiva fuga a Venezia con il cognato. Tre sono inventate: la bigotta baronessa di Simiane, pronta a farsi suora ma non priva di partecipazione nell'ascoltare le gesta erotiche del marchese (Cinzia Spanò); la libertina contessa di Saint-Fond (Elena Ghiaurov), che morirà nei tumulti rivoluzionari e, cadavere, sarà portata in trionfo perché scambiata per una prostituta e la serva Charlotte (Olga Rossi), incarnazione del popolo prima sottomesso e poi arrogante al passo con la Rivoluzione.

E questo è il testo. Quel che poi ne ha ricavato Castrì è un bellissimo spettacolo, sapiente e affascinante in tutte le sue componenti. Le metamorfosi stagionali, dall'estate all'inverno (nel testo di Mishima si andava a ritroso dall'autunno alla primavera), dello splendido giardino, ideato da Balò citando esplicitamente Fragonard, coincidono con il trascinare dei costumi, dal bianco al marrone al nero, e delle luci. Come a dire che il tempo passa, la vita si consuma, ma la liberazione dalle ossessioni arriva solo alla fine, come l'infantile battaglia a palle di neve che conclude lo spettacolo. Le attrici, per quanto ogni tanto si lascino andare a sottolineature un po' pedanti delle battute e dei gesti, sono tutte di ottimo livello. Rimane un mistero, così come la decisione di Madame de Sade di chiudersi in convento e di non rivedere più il marito tanto difeso e finalmente libero, la scelta di Castrì di allestire proprio questo testo. Sembra una dimostrazione (per altro vincente) di titanismo registico un po' fine a se stessa, per certi aspetti come già era accaduto con *Orgia* di

Pasolini. Perché "sprecare" tante energie con testi mediocri, quando il patrimonio teatrale è tanto ricco di capolavori che sarebbe assai interessante veder "smontati e rimontati" sotto quello sguardo poetico e analitico che Castrì indubitabilmente possiede? *Claudia Cannella*

Pavese e le sue "femmine"

E D'ACCANTO MI PASSANO FEMMINE, di Marco Baliani. Progetto e regia di Luciano Nattino. Coreografie di Giorgio Rossi. Materiali ed effetti visivi di Maurizio Agostinetto. Costumi di Elena Gaudio e Roberta Vacchetta. Musiche rielaborate da Luca Verardo. Con Marco Baliani, i danzatori Giorgio Rossi, Aline Nari, Ambra Senatore, e Gabriele Fioritti (violoncello), Michele Marelli e Alberto Serrapiglio (clarinetto), Luca Verardo (pianoforte). Prod. Casa degli Alfieri, ASTI - Teatro Giacosa, IVREA.

Un dialogo con Pavese, appellato come Cesare, l'amico più grande che con i suoi racconti e i suoi versi ci aiuta a capire meglio noi stessi e la realtà in cui ci è capitato di vivere. Un amico inquieto però, privo di difese contro la fatica del vivere e alla fine a essa soccombente. Un uomo, ancora, che non rinuncia alla speranza in una vita normale, magari con accanto a sé una donna. Proprio sulle "femmine" di Pavese si concentra il discorso di Baliani, nato nello stesso anno in cui lo scrittore si suicidò. Le donne amate ma anche quelle che vissero solo nelle sue pagine, la madre e la soubrette, l'intellettuale e la sartina. La narrazione cuce con un filo discretamente autobiografico i versi delle poesie – a partire da quello che dà il titolo allo spettacolo – alle parole dei romanzi e dei racconti – *Paesi tuoi e Tra donne sole, Il carcere e La luna e i falò*, fra gli altri. E la danza rievoca concretamente in scena volti e corpi di donne, tentativi di approccio e tormenti del cuore. Giorgio Rossi traduce in movimenti ora lenti e titubanti, ora

esuberanti e lieti l'atteggiamento di attrazione e di timore quasi sacrale di Pavese nei confronti di quell'universo femminile che lo spettacolo si propone di indagare e di epitomizzare. E le due eclettiche ballerine assumono i panni (e lo fanno letteralmente, cambiando ognora costumi che diventano essi stessi drammaturgia) di creature timide o sfacciate, sofisticate o dimesse. La danza è accompagnata dalla musica eseguita dal vivo e, a tratti, dalla proiezione di immagini d'epoca che ci restituiscono i lineamenti reali delle "femmine" che circondavano lo scrittore. Il risultato è omogeneo e rafforzato dalla indubbia professionalità e dalla sincerità degli artisti coinvolti, complici nel rievocare quell'eterno femminile che in Pavese arriva a coincidere con la grandiosa e misteriosa alterità di Moby Dick. *Laura Bevione*

Anatomia di un tradimento

LA COLLEZIONE, di Harold Pinter. Traduzione di Alessandra Serra. Regia di Jurij Ferrini. Scene e costumi di Roberto Vago. Con Antonio Zavatleri, Alberto Giusta, Jurij Ferrini, Wilma Sciuffo. Prod. Progetto U.R.T., OVADA (AL).

The Collection, dramma composto nel 1963, non è mai stato rappresentato in Italia. Significativa dunque la scelta della giovane compagnia piemontese di mettere in scena questa ambigua vicenda di un tradimento accaduto forse solo nella fantasia ma dalle conseguenze molto reali. La routinaria esistenza di due coppie alto borghesi, una eterosessuale e l'altra omosessuale, è scossa quando l'unica donna confessa al marito di aver passato la notte con un altro uomo durante un viaggio di lavoro. Da qui il susseguirsi degli incontri a due durante i quali ciascuno dei quattro personaggi cerca di costruirsi una propria versione dei fatti, nelle intenzioni quella corrispondente alla verità, ma nella realtà quella più confacente ai propri bisogni e sicurezze. Al termine del play, dopo le

liti e le minacce, tutto ritorna a una apparente normalità e tuttavia allo spettatore non è concessa alcuna certezza su quanto accaduto la fatidica notte del presunto tradimento. L'ambiguità è la cifra stilistica di questo dramma in cui eventi e personalità sono sempre fluidi e sfuggenti e il dialogo sostanzialmente piano, anche nei momenti di maggiore tensione emoti-

va. L'allestimento dell'U.R.T. asseconda fedelmente il tono freddo, quasi da referto medico, del testo di Pinter e ciò fin dalla scenografia, due divani di un bianco asettico a designare gli appartamenti perfettamente speculari delle due coppie. La regia si limita a seguire puntualmente le didascalie dell'autore e impone ai quattro interpreti una recitazione asciutta e distaccata che,

tuttavia, a tratti, può apparire quale frutto di immaturità professionale piuttosto che di consapevole scelta artistica. La sensazione di inquietudine, o quantomeno di vaga incertezza, che la drammaturgia pinteriana si propone di generare non scuote il pubblico di questo allestimento che pecca proprio di eccessiva ortodossia. *Laura Bevione*

Torino

SOTTO IL TENDONE del Cirque Plume

Se avete in mente il circo Togni o l'Orfei dimenticateli. Il "nouveau cirque" francese che in ottobre ha messo le tende davanti alla palazzina di caccia che fu dei Savoia a Stupinigi non ha tigri, leoni, o elefanti né foche ballerine e clown piedipiatti. Cos'è, allora? Lo dice Beranrd Kudlak, figlio di un operaio polacco emigrato in Francia che ha fondato il Cirque Plume nell'84: «*Mélanges (Opéra Plume)* è un miscuglio di generi al quale lavorano diciotto artisti e trenta tecnici: acrobazia,

MÉLANGES (OPÉRA PLUME), lavoro collettivo intorno a un testo di Bernard Kudlak, anche regista e scenografo. Costumi di Nadia Genéz. Musiche di Robert Miny. Con Pierre Kudlak, Jacques Schneider, Fanny Soriano, Michèle Faivre, Brigitte Sepasser, Alica Waring, Séverine Allarousse, Christophe Carrasco, Sophie Mandoux, Osmar Pedro de Souza, Jean-Marie Jacquet, Alain Mallet, Robert Miny, Laurent Tellier. Prod. Cirque Plume, BESANÇON.



danza, giocolieri, trapezisti, vocalist che suonano il sax, rockers stile 14 luglio, contrabbassisti volanti, ciclisti alati, una portinaia innamorata e un cane con le pulci. È come la discarica del vecchio circo, dove ritrovare i sogni di quando eravamo bambini». Perché un regista come Castrì di austeri principi ha voluto questa esclusiva nazionale per aprire la stagione del (rigenerato) Stabile torinese? Perché mezza Europa comincia a pensare che Kudlak sia una specie di Peter Brook dell'arte circense. E perché - dice Castrì - contro l'anemia pernicioso del teatro d'oggi un rimedio possibile è l'esplosione creativa di un genere come il circo che ha radici nella Commedia dell'Arte, che contamina i linguaggi come si dovrebbe e che, rigenerato, può fornire molti spunti alla sperimentazione. Alla prima mille spettatori per sera a Stupinigi si son detti d'accordo con applausi da grande serata rock: come già hanno fatto trecentomila spettatori europei. Ritmo, fisicità, espressività poetica traboccano. Non più i numeri slegati del circo d'antan, ma esibizioni tenui insieme da una storia prevertiana. Sullo sfondo, l'eredità degli zanni, le gag del muto, i *tours-demains* dei surrealisti, la lezione dei grandi Decroux, Lecoq, Marceau. Proprio la poesia di una piuma che vola. *Ugo Ronfani*

In questa pagina una scena dello spettacolo *Mélanges*.

con Milva e Riondino

in
Toumée

GLI ACCIACCHI di Peter & Uncino

PETER UNCINO, di Michele Serra. Regia di Giorgio Gallione. Scene e costumi di Giovanna Buzzi. Musiche di Marco Tutino. Con Milva, David Riondino, Riccardo Maranzana. Musiche eseguite dall'Ensamble Tangoseis. Prod. Teatro dell'Archivolto, GENOVA.

La fine dei sogni, in un'isola che non c'è, abitata soltanto dai due nemici storici, Capitan Uncino e Peter Pan seguito dalla sua Ombra, è il racconto delle miserie, delle tristezze e della solitudine che avvolge gli esseri umani alla fine della vita. E proprio i due personaggi leggendari, frutto dell'abile fantasia di J.M. Barrie vengono rappresentati nel testo scritto da Michele Serra come due vecchie caricature che non hanno più nulla di epico, si lamentano degli acciacchi, della solitudine e rincorrono un desiderio di potere che li farà ritrovare, complici, entrambi mutilati e muniti dell'uncino, a governare sul nulla. La tesi sposata dall'autore tende soprattutto a sdrammatizzare le figure di Capitan Uncino e di Peter Pan e a distruggere il mito per farlo ritrovare forse più umano e meno irraggiungibile. La enorme mole di Capitan Uncino, descritta sulla scena da un gigantesco abito rosso, impigliato sugli scogli, che intrappola il personaggio, ma anche l'interprete, sembrerebbe però voler dirigere lo spettacolo in un altro senso. Lo stesso Peter Pan non sembra credere fino in fondo alla fine dei suoi poteri magici. Il fatto di non poter più volare, di avere perso i più cari amici di gioco, di avere le ossa che scricchiolano e un vestito che volentieri cambierebbe in una moderna boutique non bastano a far credere che la creatura di Barrie finirà così tristemente la sua carriera. Senza ombra di dubbio le musiche di Marco Tutino, stranianti, e l'interpretazione dei due protagonisti, una Milva che mette in scena un inossidabile temperamento e un David Riondino fin troppo disincantato aiutano molto a trovare una dimensione dissacrante che però a tratti viene abbandonata per seguire una linea più lirica e poetica. Nello spettacolo, forse per volere del regista Giorgio Gallione, si mescolano dunque ingredienti che richiamano realtà e fiaba senza però farci capire fino in fondo il significato dell'operazione, e senza trovare una cifra stilistica chiara. L'operazione che sulla carta poteva avere gli elementi giusti per una buona messa in scena si rivela quasi incompiuta e incerta in molti passaggi. Indubbe le doti sceniche e interpretative di Milva che con una generosità enorme ha dato quanto più poteva nelle canzoni come al personaggio. Meno convinto è sembrato

David Riondino. *Cristina Argenti*

L'ispettore è del Pcus

L'ISPETTORE GENERALE, di Nikolaj Gogol'. Traduzione italiana di Vittorio Franceschi. Regia e scene di Matthias Langhoff. Costumi di Catherine Rankl. Luci di Piero Niego. Con Eros Pagni, Muriel Mayette, Emmanuelle Wion, Federico Vanni, Marco Sciaccaluga, Roberto Alinghieri, Aldo Ottobriano, Jean-Marc Stelé, Vittorio Franceschi, Antonio Zavatzeri, Jurij Ferrini, Ferruccio Soleri, Rachid Zanouda, Marco Zanutto, Trinidad Iglesias. Prod. Teatro di GENOVA.

Tatlin quando progettò la sua ardita torre a spirale, celebrazione costruttivista del futuro socialista, non avrebbe mai immaginato che qualcuno un giorno l'avrebbe presa a modello per una scenografia e vi avrebbe ospitato i funzionari gogoliani dell'*ispettore*, rappresentanti di quel passato che la rivoluzione intendeva cancellare. Idea stimolante questa di Langhoff di trasportare la celebre vicenda del dramma di Gogol' negli anni più o meno della Nep, quando si affaccia nella Russia comunista una nuova classe piccolo borghese di dubbia moralità. Come a dire: quei personaggi che Mejerchol'd (cui è dedicato lo spettacolo) nella scena muta finale trasforma in manichini annichiliti dal terrore, non sono morti definitivamente come voleva il geniale regista russo nella sua messinscena del '26 (il più grande capolavoro, forse, di un intero secolo di regia), ma hanno solo cambiato abito e fanno sventolare la bandiera rossa. Ecco dunque che nella scena iniziale non siamo a casa del Sindaco (o Podestà) ma in una tipica *stolovaja* sovietica (tipo tavola calda) dove ciascuno si fa allungare un piatto di minestra dalla rotondissima cuoca. Insomma parte bene lo spettacolo che Langhoff ha già allestito tre anni fa in Francia, si capisce che in tal modo intende anche sfuggire alla polverosa rappresentazione di maniera dei funzionari gogoliani. Ma poi, man mano che la storia si dipana, la felice idea iniziale perde forza. Innanzi tutto per via di Chlestakov, che Jurij Ferrini



non è in grado di sostenere, pur nella visione di piccolo uomo impaurito che gli dà il regista. Del ragazzo squattrinato scambiato per ispettore da un'intera città fa un insulso bambinone piagnucoloso e asessuato, scenicamente un lungo tempo morto che toglie ritmo alla partitura registica (per non parlare dell'assente Osip di Soleri). Anche perché con le eccezioni di Eros Pagni come Sindaco, di Franceschi come

Dobcinskij e delle donne (fra l'altro straniere) anche gli altri attori recitano "seduti", disegnando con tratto generico i loro personaggi. Il finale invece è sconcertante per la scelta drammaturgica che compie Langhoff. Il vero revisore non viene soltanto annunciato come nella pièce originale lasciando tutti pietrificati, ma entra in scena e comincia a raccogliere bustarelle dai funzionari pronti a ricominciare da

capo. Interpretazione che vanifica di colpo tutta la straordinaria tensione che il testo di Gogol' accumula per cinque atti. Una conclusione banale e, in fondo, rassicurante (ma allora perché quell'enorme ciclorama che riproduce il *Giudizio universale* di Michelangelo) quando invece lo scrittore russo, col suo sgomento finale in levare, consegna lo spettatore alla riflessione e all'inquietudine. *Roberta Arcelloni*

dallo schermo alla scena

Solitudini all'ombra del VENTENNIO

UNA GIORNATA PARTICOLARE, di Ettore Scola, Ruggero Maccari, Gigliola Fantoni. Regia di Marco Bernardi. Scene di Gisbert Jaekel. Costumi di Roberto Banci. Con Patrizia Milani, Carlo Simoni, Alberto Mancioffi, Flora Sarrubbo, Davide Palla, Marco Alberga, Giulia Rinaldi, Christopher Franzin, Giorgia Rinaldi, Loredana Martinez. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

Dallo schermo alla scena: non sempre l'operazione ha esito felice. Sono lieto di scrivere, perciò, che la versione scenica del film di Scola *Una giornata particolare*, da Mastroianni e dalla Loren portato al successo nel '77, versione che Marco Bernardi ha prodotto per lo Stabile di Bolzano, non è uno spettacolo-fotocopia, ma ha una sua nitida cifra stilistica. Anche, per quel che ricordo, rispetto alla trasposizione teatrale che lo stesso Scola realizzò con altri per Sbragia e la Ralli. L'originalità dell'operazione è dovuta non soltanto all'elegante impaginazione di Bernardi (i due luoghi scenografici di Jaekel sono funzionali alla psicologia dei protagonisti; la sfumata ambientazione sonora di Maurina sul ventennio mussoliniano sostituisce bene l'iconografia filmica, le luci di Travaglia sono efficaci), ma anche a una cura dei dettagli che passa, senza forzature, attraverso una rilettura "colta" del neorealismo italiano. Bernardi si è smarcato dai toni "arguti" della commedia all'italiana cui si affidava Scola e, pur affrontando con mano leggera la satira di costume nel descrivere, all'inizio, la fascistissima famiglia di Antonietta Tiberi in febbrile attesa di assistere all'incontro fra Mussolini e Hitler nel maggio del '38, ha puntato - com'è proprio del teatro - su un approfondimento intimistico della vicenda. Incentrata, com'è noto, sull'"attrazione fatale", nella Roma della storica giornata, fra Antonietta, "sposa e madre esemplare" chiamata a fare la serva a sei figli e al marito in orbace (un efficace Alberto Mancioffi), nonché fascisticamente inquadrata, e Gabriele (Carlo Simoni), ex-annunciatore radiofonico radiato dall'Eiar come disfattista perché omosessuale. Tutto questo sotto gli occhi di una portiera (Loredana Martinez) impicciona e malevola. Due grandi interpretazioni. Patrizia Milani, fra le nostre migliori attrici, ci tocca per l'umana giustezza con cui rende il disarmato candore e la dimessa ricerca di un'umile felicità della sua Antonietta. Carlo Simoni è insieme sobrio e vero nel rendere la malinconia del diverso che deve fare i conti con gli impulsi del sentimento e i fantasmi della persecuzione. Il bozzetto d'epoca diventa così il dramma di due solitudini che si sfiorano e si separano, pateticamente, nel gran fracasso della Storia con la maiuscola. *Ugo Ronfani*



Nella pagina a sinistra Milva e David Riondino in *Peter Uncino*, regia di Giorgio Gallione (foto: Bepi Caroli). In questa pagina Patrizia Milani in *Una giornata particolare* di Scola, Maccari e Fantoni, regia di Marco Bernardi (foto: Tomaso La Pera).



regia di Nekrosius

Il gabbiano:

rinunciare per un tratto al ruolo di scafata commediante. I personaggi si affermano e si stringono, si rincorrono e si abbracciano, si percuotono e si accarezzano, traducendo in gesti di teatrale concretezza i percorsi spesso tortuosi della propria mente e del proprio cuore. Un palco circondato da girandole gialle e blu, qualche ramo e i secchi d'alluminio colmi d'acqua a suggerire il lago compongono lo scenario in cui Nekrosius ambienta il dramma di Cechov, a cui restituisce il ritmo originario: non un crescendo del tragico, come siamo abituati a vedere nella maggior parte degli allestimenti realizzati da registi nostrani, bensì

In queste pagine Fausto Russo Alesi e Laura Nardi protagonisti de *Il gabbiano* di Cechov, regia di Eimuntas Nekrosius (foto: Piero Tauro).

IL GABBIANO, di Anton Cechov. Traduzione di Fausto Malcovati. Regia di Eimuntas Nekrosius. Scene di Marius Nekrosius. Costumi di Filippo Guggia. Luci di Roberto Innocenti. Con Pia Lanciotti, Fausto Russo Alesi, Amândio Pinheiro, Laura Nardi, Stephane Oertli, Ana Dinis, Vanessa Compagnucci, Paolo Mazzarelli, Cristian Maria Giammarini, Alessandro Riceci, Christophe Sermet, Hala Ghoson. Prod. CSS, Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, UDINE - Teatro Metastasio, Stabile della Toscana, PRATO, in collaborazione con La Biennale di VENEZIA.

in
Tournée

«S e un giorno avrai bisogno della mia vita, vieni e prendila», così Nina scrive allo scrittore Trigorin, affidandogli imprudentemente il proprio destino e allo stesso tempo parlando del teatro di Cechov. I suoi personaggi, incapaci di riconoscere e affrontare da soli le pro-

prie inquietudini, ma anche di soddisfare i desideri più banali, affrontano le mancanze della vita consegnandola rassegnati, benché intimamente sollevati, ad altri, oppure cercando di rubare da chi è loro accanto quanto non riescono a rintracciare in sé stessi. Nekrosius individua con chiarezza le dinamiche alla base dei rapporti fra le creature cechoviane e scarnifica il testo del dramma isolando i confronti a due fra i personaggi e riducendo le scene corali, cui attribuisce principalmente la funzione di raccordo fra gli atti. I duetti si risolvono in scontri fisici prima che verbali: Kostja afferra e fa girare su sé stesso più volte il fragile corpo di Nina quasi potesse in tal modo far scaturire da lei da una parte quelle "nuove forme" che gli consentirebbero di rivoluzionare il teatro del suo tempo, e dall'altra l'amore che brama. In maniera analoga letteralmente aggredisce la madre Irina, gretta e capricciosa, costringendola a

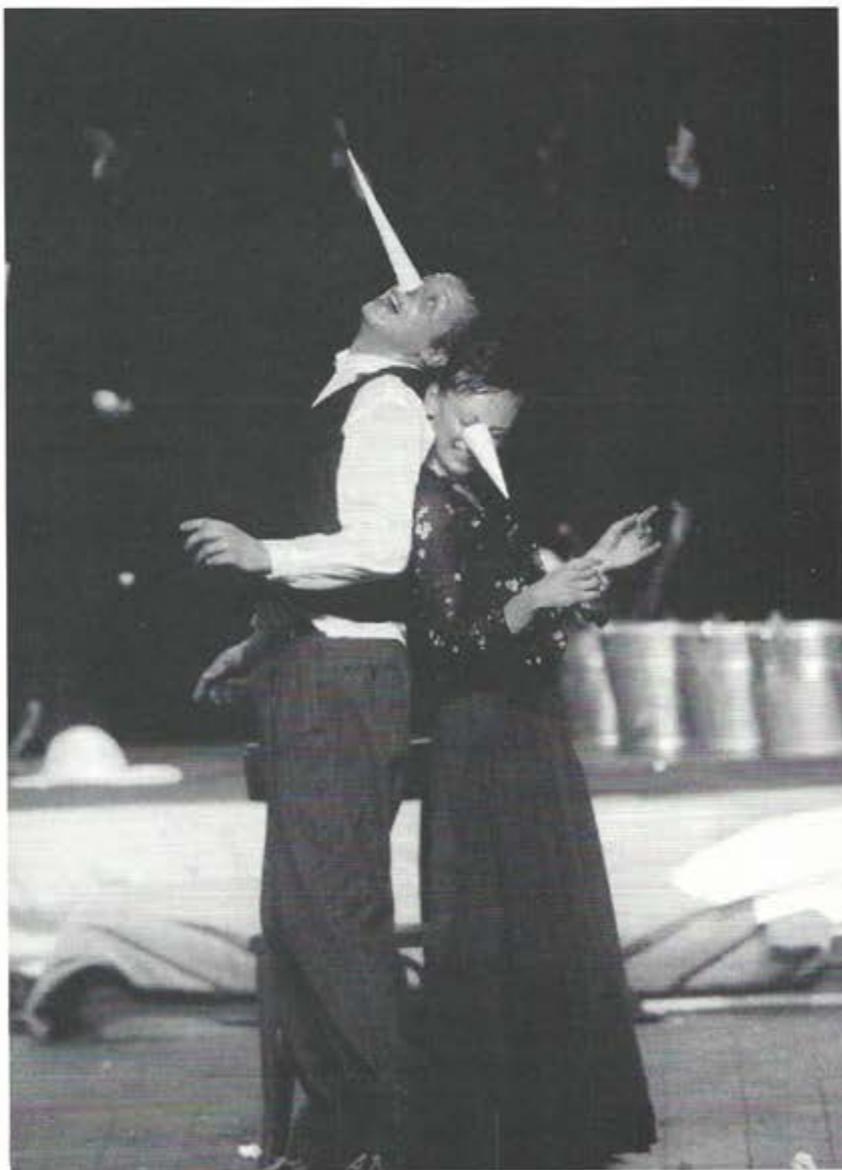
un'"orizzontalità" senza scossoni in cui il comico scivola quasi inavvertitamente nel tragico e le risate si trasformano in lacrime. Nello spettacolo si ride dunque, soprattutto nella prima parte, e si assiste a momenti di semplice ma efficacissima poesia teatrale. Certo il riso è sempre teso e la poesia di brevissima durata ma così è l'esistenza secondo Cechov/Nekrosius, che costringe i propri giovani attori a una recitazione essa stessa nervosa e visceralmente corporea. Le scene a due sono intensi *pas à deux* e i momenti corali elaborate coreografie che rimandano alle danze popolari, eseguiti tutti con generosità dagli interpreti, fra i quali sono da ricordare almeno Pia Lanciotti/Inna che ha dato prova di una solida maturità da primattrice, Fausto Russo Alesi, così versatile da ben materializzare le nevrotiche contraddizioni di Kostja, e Laura Nardi, una Nina sottile e vibrante. *Laura Bevione*

voli o svolazzi?

Non c'è spettacolo di Cechov che salga sulle nostre scene di cui non si dica, come primo meritorio intento, che tenta di rifuggire il cechovismo di maniera. Ma poiché tutti, proprio tutti, da anni e anni si piccano di farla fuori, questa maniera, io credo che sia ormai bell'e defunta. E che caso mai sia nata la maniera di essere anti maniera. Nekrosius è senz'altro il migliore e più dotato rappresentante di questo neomanierismo. Lo spirito con cui il regista lituano (ma russo per formazione teatrale) affronta questo *Gabbiano*, alla fin fine, non è molto diverso da quello che oltre cent'anni fa animò Stanislavskij che popolò la scena di oggetti e di suoni cercando di concretizzare il non detto cechoviano con una minuziosità - geniale, certo - ma che tanto infastidi l'autore. Nel caso del regista lituano è una ingombrante, debordante partitura di azioni fisiche a glossare, chiosare dall'inizio alla fine (con uno spirito ossessivo non dissimile da Stanislavskij) le parole dei personaggi, i loro stati d'animo. Questa esasperata pre-recitazione che mostra i frutti delle improvvisazioni degli attori durante il lavoro sulla parte ha senza dubbio momenti suggestivi, ma nel suo infinito indugiare compiaciuto (per chi pensa che l'arte sia anche misura) si fa prolissa retorica fisica che fa desiderare ardentemente l'arrivo delle parole cechoviane, sempre emozionanti nella loro asciutta semplicità. Si dirà che questo è lo stile o il metodo del regista. Ma il troppo stroppia e Nekrosius sembra essersi impaniato nel suo stesso "sistema" che, se ai tempi di *Zio Vanja* e di *Tre sorelle*, possedeva un'insuitata forza espressiva,

ora è maniera evidente, persino in quei secchi pieni d'acqua al posto del lago e nella padella-luna. Ma soprattutto stupisce per superficialità il lavoro sui personaggi. Cechov non giudica mai i suoi eroi, anche per questo i suoi tipi umani appaiono straordinariamente cangianti, diversi a seconda di dove si posa lo sguardo e infine imprevedibili come lo è la natura umana. Nekrosius invece li riduce a una sola dimensione, esplicita la loro natura - come lui la vede, naturalmente - in modo quasi espressionista, inchiodandoli a un solo e unico sentimento. Ecco allora il Kostja del pur bravo Fausto Russo Alesi, questo Amleto della provincia russa, sminuito a infantile, regressivo bamboccio, vittima di una madre vanitosa ed egoista. Un'Arkadina strindberghiana interpretata con notevole piglio da Pia Lanciotti, senz'altro la più dotata e matura del gruppo di giovani (tutti attorno ai trent'anni) che hanno partecipato all'Ecole de maîtres, che esercita il suo potere anche su Trigorin, cui manca completamente spessore e non solo per via del suo interprete, fra i più deboli della compagnia.

Perché ridurre questo scrittore di fama, che in Nina intravede una seppur vaga possibilità di rigenerazione a un superficiale approfittatore di fanciulle in fiore? Infine Nina, il gabbiano che pur profondamente ferito trova la forza di volare via per tre quarti è recitata (da Laura Nardi non priva di doti) con i cliché della stupidella entusiasta, e nel finale fatica ad attingere al fondo tragico del personaggio. Gli altri, chi bene (Riceci come maestro innamorato, come Dasa) chi così così, fanno risuonare anch'essi una sola nota, provocando anche parecchie risate. *Roberta Arcelloni*





Nella foto in alto una scena de *Piccole donne*, testo e regia di Tonino Pulci. Nella foto in basso Luigi Dadina in *Al placido Don* (foto: Gerardo De Vita)

Quattro sorelle in musical

PICCOLE DONNE: IL MUSICAL, testo e regia di Tonino Pulci. Musiche di Stefano Marcucci. Scene e costumi di Sergio D'Osma. Coreografie di Celia Southern. Con Donatella Pandimiglio, Monica Bertolotti, Gianluca Ferrato, Adriano Giraldi, Sabrina Marciano, Massimiliano Paiella, Marzia Postogna, Corinna Presi, Rainer Reibenbacher, Maurizio Repetto. Prod. La Contrada Teatro Stabile di TRIESTE.

in
Tournée

A una generazione di distanza è ritornata in scena la provocatoria rielaborazione in versione musical che nel 1978 Tonino Pulci aveva tratto dall'ottocentesco romanzo per giovanette di Marie Louise Alcott con la complicità del compositore Stefano Marcucci. La vicenda delle quattro sorelle della Pennsylvania e della loro provvida madre, costrette all'indigenza dal richiamo alle armi del rispettivo padre e marito impegnato nella Guerra di Secessione, è riproposta dall'accoppiata Pulci-Marcucci in versione parodistica con larghi sberleffi al puritanesimo vittoriano, garbata denuncia del filisteismo borghese, sottolineata caricatura di cerimoniali e di etichette. I rutilanti costumi d'epoca di Sergio D'Osma assurgono a

emblema di un'operazione sorridente che prende a gabbo abitudini e certezze di un'America pionieristica ancora legata al cordone ombelicale della mitizzata Europa. Le provocanti coreografie di Celia Southern trovano rispondevole nell'apporto di un fuso gruppo di attorcantanti-danzatori cui è demandato l'impegno di impersonare le sorelle March e la loro inarrendevole madre ovvero di moltiplicarsi negli amici,

parenti e corteggiatori del quartetto muliebre. Se l'appassionata ed esuberante Jo è bravamente impersonata da Monica Bertolotti, non meno colorite risultano le interpretazioni di Sabrina Marciano, Marzia Postogna, Corinna Presi nei ruoli dell'indipendente e volitiva Meg, della vanitosa Amy e della supergolosa Beth la cui morte negli anni verdi aggiunge una nota di calcolato pietismo nell'effervescente remake. Particolarmente azzeccato è il disinvolto ritratto che Donatella Pandimiglio fa di mamma March, mentre il quartetto maschile composto da Massimiliano Paiella, Gianluca Ferrato, Adriano Giraldi e Rainer Reibenbacher tratteggia sapidamente i caratteri e le fisionomie del padre-soldato con la passione della chitarra, quasi un clone di Elvis Presley, di una zia-licantropo, di un nerboruto cowboy con predilezioni omo e di uno sciancato e panciuto professore tirolese. *Gastone Geron*



Vitaliano vietcong romagnolo

AL PLACIDO DON. FANTASMI DAL FIUME, di Renata Molinari e Luigi Dadina. Con Luigi Dadina. Messo in scena con la collaborazione di Marco Martinelli. Prod. Ravenna Teatro, RAVENNA.

in
Tournée

Il racconto è pieno di rami, gomiti, deviazioni. Come i fiumi e le migliaia di canali della terra di cui parla, la Romagna, fra il fiume Senio e il mare, fra nomi di vie intitolate a sindacalisti e partigiani e la modernità che avvelena. Di acque e memorie male archiviate racconta Luigi Dadina, con Marco Martinelli ed Ermanna Montanari, uno dei fondatori del Teatro delle Albe di Ravenna. Narra con voce piana, senza balzi, solo in scena, racchiuso da un cerchio stretto di pubblico. Al suo fianco un tavolo, un piatto con meringhe, un bicchiere, una bottiglia d'acqua. Da quei canali sgorgano altri fiumi: il Don dei villaggi incendiati dalla rivoluzione sovietica, il lontano Mekong dove Vitaliano Ravagli, vietcong romagnolo si trova a combattere per la libertà, contro l'imperialismo. Un paesaggio, che non finisce di stupire e rapire nella sua apparente piattezza, ci trasporta negli scontri sociali, nei conflitti e nei segreti del passare delle generazioni, nel tramandarsi delle speranze, nel rivelarsi delle delusioni e degli smarrimenti per un mondo che cambia. La voce e qualche secco gesto, l'acqua versata nel bicchiere, rovesciata in terra a suggerire un confine liquido che in realtà unisce, senza retorica sbalzano il mutevole paesaggio interiore delle generazioni del

dopoguerra. Fino al gesto del compagno sempre silenzioso alle riunioni che, alla notizia dello scioglimento del Pci, si presenta alla sua sezione a reclamare la bandiera. E rimane lì, seduto, immobile, come l'attore, a resistere fino a che non la ottiene. Uno

dei tanti soldati senza nome di troppe guerre, combattute sulla nostra e sull'altrui pelle. Fin dentro le nostre case, oggi, nel conflitto quotidiano della diffidenza, della paura per il diverso che questo spettacolo, di rara qualità e sensibilità, materializza chiudendosi con il silenzio senza storia di un corpo piegato su se stesso, a nascondere volto e voce. *Massimo Marino*

Nel circo del mondo sognato

PREDICA AI PESCI, *operetta magica e popolare*, di Mariangela Gualtieri. Costumi di Patrizia Izzo. Regia suono e luci di Cesare Ronconi. Sculture e macchinerie di Stefano Cortesi. Con Gabriella Rusticali, Rhuena Bracci, Federica Maglioni e Anna Savi. Prod. Teatro della Valdoca, in collaborazione con Teatro Bonci, CESENA.

Nel rumore del vento appare, in una grande stanza bianca simile a deserto, un piccolo globo in un angolo, la voce. È una donna dal tono baritonale, incrinato, i capelli ritti, un trucco di rosso e nero su occhiaie, labbra, petto. Dice di un mondo diviso, sghembo di mancanza d'amore. Quando scompare, oracolo del disordine, appare il gran circo del mondo sognato, possibile. Tre animali folletti, due acrobate e una musicista cantante, invadono quel biancore di gesti teneri, di giochi, numeri d'abilità e ironia, mentre uccellini cantano e sul fondo, dal quale emerge a volte in ombra la voce a doppiare i personaggi, scorrono proiezioni di frutta, fiori, costellazioni e frasi che invitano alla rinuncia, alla felicità, a vivere sfuggendo la maledizione della ricerca di senso. Musica pop e nomi di angeli si incrociano in un dire, in un fare sospeso fra la favola e la coscienza infelice. Predica ai pesci, a chi non intende e non può rispondere, è sì "operetta magica e popolare", spettacolo "tenero" e "leggero", come viene definito, ma con la giocosità di un desiderio colpito a morte, sanguinante, non solo scisso ma straziato. Progetto,

malattia, nostalgia profonda. Mondi di armonia guardati da una posizione tristemente esterna: dolore, ricordo, leggerezza, gioco, pensiero, ricordo osservati sempre da un po' più in là, in quella bianca, crudele luce. Un altrove perenne, una diversità, una scissione. Torna la voce cupa, alla fine, ancora più dipinta di colori di morte e guerra, declinando verbi al futuro, sotto il rumore dell'eco di un vento. Il mondo, all'inizio, diceva: «i tuoi sogni sono una manciata di parole funebri». Adesso «essere il mondo voglio». «Ci guarderemo fraternamente». «Sarà d'amore». Un'operina bellissima e struggente, delicata e malata come una poesia di Pascoli o un Lied di Mahler, con le meravigliose parole, capaci di scrutarci dentro, di Mariangela Gualtieri. *Massimo Marino*

La vita in una stanza

ROOMS 969, ideato e diretto da Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Progettazione scenica di Fabio Ferrini. Luci di Daniela Nicolò. Musiche di Enrico Casagrande. Con Vlada Aleksic, Renaud Chauré, Eva Geatti, Tommaso Granelli, Dony Greggio, Cristina Negrini, Damir Todorovic. Prod. Motus, RIMINI in collaborazione con Centro Kampnagel di Amburgo, Teatro Sanzio/Comune di Urbino, Festival di Sant'angelangelo, Infinito ltd Gallery di Torino, Xing Perform di Bologna.

Lo spaccato di una camera d'albergo, due ambienti contigui e comunicanti: stanza da letto e bagno. Potrebbe essere l'interno di un motel, sufficientemente asettico, ma anche irrinunciabilmente glamour. Fuori, una folta e lussureggiante vegetazione incornicia, da perfetto Eden prefabbricato, le immagini di dentro: vite in vetrina, storie sottovuoto quasi proiettate per lo sguardo voyeuristico dello spettatore-osservatore. Complice il sonoro, le parole del testo scorrono perlopiù registrate, come titoli di coda mandati in *loop*. Siamo tra il cinema e il teatro. Le immagini si liquefanno fino a ridursi a un' impressione di

superficie; le storie trapassano l'una nell'altra attraverso inedite dissolvenze incrociate. In realtà non c'è una storia. Ci sono tentativi di storie, frammenti di dialoghi rubati a Pinter e a Sarah Kane, dinamiche di relazione, esercizi del pensiero, brandelli di pagine di Don De Lillo e Breat Easton Ellis. Ne esce un microcosmo fatto di situazioni e azioni minimali: gli attori mangiano, ballano, amoreggiano, scappano, si abbandonano stanchi fino a catturarci nell'ossessiva iterazione di alcuni gesti. Nel loro ripetuto lavarsi, nel continuo vestirsi e svestirsi echeggia la desolazione di uno spazio interiore che cerca purificazione e cambiamento. In questo vuoto a perdere, che è pure nichilismo dell'anima, sta l'urlo composto e straniante dei Motus. I loro personaggi sono figure da catalogo, tipi e tipologie da esposizione catturati in uno spettacolo strutturato come un gioco di scatole cinesi, con indizi di storie che aprono altre storie. Non c'è tempo, né linearità di svolgimento, è un gioco che potrebbe andare avanti per ore, quasi una corsa al recupero contro la morte alla fine congelata in una stazione di transito e d'osservazione assieme. Con *Rooms 969* matura e si definisce ulteriormente il teatro dei Motus, che se agli esordi si meticciasse con l'istallazione e la performance, adesso si declina secondo modalità filmiche, non trascurando la godibilità del risultato e proseguendo nell'originale percorso di contaminazione con il contemporaneo. *Mariëna Roncarà*

In questa pagina, dall'alto, Anna Savi e Rhuena Bracci in una scena di *Predica ai pesci*.



Firenze e dintorni

SCHYGULLA SUPERSTAR a Intercity-Berlino

di Francesco Tei

Come successo anni fa con Steven Berkoff, arrivato, con un suo istrionico one-man-show da Londra, il festival Intercity di Sesto Fiorentino e Firenze è tornato a mettere in cartellone un grande evento internazionale, con un nome di richiamo, sia pure in *joint venture* con l'altro (e ben più ricco) festival Percorsi internazionali dell'Ente teatrale italiano. È stato, senza dubbio, il doppio appuntamento con Hanna Schygulla, il clou di Intercity-Berlino 2001, che alla nuova-vecchia capitale della Germania ha dedicato ben due edizioni in attesa di andare a scoprire, nell'autunno 2002, la nuova scena di Atene.

Al Teatro della Pergola di Firenze la Schygulla, sola sul palco con il pianista Jean-Marie Seina si è fatta applaudire e ammirare nella prova di bravura di *Brecht... ici et maintenant*: un itinerario originale, stilisticamente aggiornato, nel mondo di Brecht e delle sue poesie e canzoni scritte con Weill e Eisler, ma anche affascinante e intensa autobiografia artistica di Hanna

Schygulla raccontate e rivissute da lei come appassionato e partecipatissimo fatto personale. Recitato in francese, cantato in tedesco, *Brecht... ici et maintenant* rivela nella Schygulla mezzi straordinariamente versatili e affinati di cantante-attrice: le evoluzioni, virtuosistiche ed eleganti, della sua voce lasciano conquistati e persino sconcertati. Si potrebbe pensare che sia l'atmosfera la coloritura regalata dalla lingua francese a rendere il Brecht di questo lavoro come più morbido, meno aggressivo e ficcante. Invece è proprio un approccio nuovo, quello di Hanna Schygulla, quasi si andasse qui al nucleo più vero di questa poesia non soltanto "ideologica". Non poteva mancare l'evocazione di Fassbinder: al rapporto con il regista, che fece di lei la sua musa, era dedicato anche l'incontro con la Schygulla a base di "letture e commenti" al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino. Lo stesso spazio che ha ospitato un altro appuntamento affollatissimo, quello con Marisa Fabbri, che ha interpretato brani di Heiner Müller (*L'idra*, da *Cemento*, *Descrizione di un quadro*, *Testo di un sogno o sogno di un testo*). L'onore di essere il secondo, ultimo "spettacolo" ufficiale di "Intercity-Berlino" 2001 (c'è stata anche la prima di *Fame*, al festival, ma apparteneva però alla sezione "Ritorno a Londra") è stato lo studio *Cemento*, lavoro *in progress* di allestimento del lungo dramma di Müller realizzato da tre giovani gruppi (gli italiani La Fanfare Minable, figli della Ecole des Maîtres, i belgi di Fraction II ed i tedeschi di Octagon). Con, in questo caso, anche gli allievi di un laboratorio tenuto appositamente sul posto, al Teatro Studio di Scandicci. L'approccio al ponderoso testo di Müller, sospeso tra la parabola politica - dai toni estremi e tragici - e visionarie allusioni mitologiche (richiamate nei titoli delle diverse scene) è ancora parziale e irrisolto, e non riserva, nel complesso, particolari sorprese, al di là delle buone qualità di attori messe in mostra dagli interpreti principali. Ma probabilmente questa frammentaria dimostrazione di lavoro meritava le luci della ribalta meno dell'esperienza stimolante di *Narrando*, esperimento curioso curato da Simona Arrighi, schegge di spettacolo e di affabulazione itinerante in luoghi vari di Sesto. O degli incontri con altri testi e autori tedeschi (e non) che hanno nutrito, come sempre, sotto forma di *mises en espace*, il cartellone di Intercity. ■

Una Cena senza retorica

LA CENA DELLE BEFFE, adattamento di Ugo Chiti da *La cena delle beffe* di Sem Benelli. Regia di Ugo Chiti. Scene di Daniele Spisa. Costumi di Giuliana Colzi. Con Massimo Salvianti, Marco Natalucci, Lucia Socci, Dimitri Frosali, Andrea Costagli, Giuliana Colzi, Maurizio Lombardi, Francesco Mancini. Comp. Arca Azzurra Teatro. Prod. Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO.

La cena delle beffe è una riscrittura-rivisitazione dell'opera più nota e rappresentata del diabolico pratese Sem Benelli che nulla aggiunge, ma sicuramente molto toglie, al fosco dramma che suscitò la pruderie del pubblico cinematografico del primissimo dopoguerra per il seno nudo della Calamai in coppia col rude e bel tenebroso Amedeo Nazzari nella versione cult di Alessandro Blasetti. Non c'è dubbio che il testo, opportunamente epurato dalla retorica dell'endecasillabo trasformato in verso libero da Chiti, regga al tempo sia per la tematica così universalmente trattata - l'odio e la ferina

vendetta che crescono come un morbo nell'umanità ferita nell'orgoglio al punto da provocare azioni delittuose - sia anche per la magistrale architettura dei personaggi creata dalla penna caustica del pratese, che doveva ben conoscere il cuore dei suoi contemporanei così come dei suoi avi fiorentini sulle cui maschere grottesche costruisce una macchina teatrale di grande efficacia. La beffa ordita da Giannetto verso i suoi persecutori, i due fratelli Neri e Gabbriello Chiaramantesi ai tempi in cui il Magnifico era signore di Firenze, costituisce il pretesto drammaturgico per imbastire una storia efferata. Oltre ad avere messo le mani sul testo, effettuando una grande pulizia (anche con opportuni tagli), la cifra registica di Chiti si mantiene in linea con una scelta minimalista, disegnandosi tra un buon ritmo e una tensione in crescendo da dramma *noir*. Essenzialità rigorosa anche nella interpretazione dei personaggi da parte della Compagnia dell'Arca con un Salvianti nella parte del poderoso Neri, che alla fin fine si mostra qual è in



fondo: come un grottesco arrogante animalone, un patetico manichino che Chiti rinchioda dentro una gabbia memore di quella del film *Hannibal il cannibale*. Sulla scena il colore dominante non poteva che essere il rosso con una probabile citazione, ancora una volta cinematografica, con cascate di rose rosse come in una famosa scena di *American beauty*. Non mancano comunque le battute - tormentone che hanno fatto la fortuna popolare del drammaturgo pratese, come la celeberrima «Bevo e chi non beve con me peste lo colga». *Renzia D'Inca*

Nella pagina precedente una scena di Brecht, *ici et maintenant*, di e con Hanna Schygulla; in questa pagina, una scena tratta da *La cena delle beffe*, regia di Ugo Chiti (foto: Massimo Agus).

L'Amleto di Testori? il gran varietà dei guitti

AMBLETO, di Giovanni Testori. Regia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi, Iaia Forte, Massimo Verdastro, Alessandro Schiavo, Andrea Carabelli, Francesca Della Monica. Prod. Compagnia Lombardi - Tiezzi, FIRENZE - Associazione Teatrale Pistoiese, PISTOIA - Teatro Giacosa, IVREA.

così fino a ieri sembrava - varianti o distorsioni. I valori tragici, anzi tragicomici dell'*Amleto* erano tutti in questa corporalità. Bene: trent'anni dopo, a prendere per buona la lettura che Tiezzi e Lombardi hanno fatto dell'*Amleto*, tutto si potrà dire tranne che la situazione del teatro di Testori sia rimasta quella enunciata da Bisicchia. Lo scrittore di Novate, uscito dal post-realismo dell'*Arialda*, aveva mescolato la storia alta di Shakespeare con le miserie private di una compagnia di attori nomadi che, in ambiente contadino, ricreavano la Commedia dell'Arte e il Ruzante: e la "corporalità" del dramma era in questo precipitare la letteratura, con i suoi temi alti sul destino dell'uomo, nella realtà di una quotidianità grama, precaria e sofferta. *L'Amleto* del gruppo toscano è tutt'altra cosa; ci è persa una lettura dissacrante, parodica del testo di Testori. Dove l'avventura terragna degli Scarrozzanti approda alla ribalta del varietà. I dolori del giovane prence sono vocalizzi raffinati da fine dicitore, che Lombardi esegue con il *cold humour* di un Petrolini che abbia frequentato arcadiche accademie. Sulla stessa lunghezza d'onda interpretativa Iaia Forte assume i ruoli femminili abbandonandosi a estri spiritosi e grotteschi, mentre il Polonio di Verdastro imbocca decisamente la strada dell'avanspettacolo, divertendo il pubblico. Che, a più riprese, ride; e si estasia quando alla fine i personaggi della comica tragedia salgono su una giostrina da Carosello. Nulla da eccepire, sul piano formale, per uno spettacolo dalla messa in scena rigorosa, con tre bravi interpreti, ma il problema è un altro. Il problema è quello del rapporto fra il testo e la regia, sulla liceità di cambiare radicalmente i registri della lettura di un'opera, nei suoi contenuti poetici, nelle sue intenzioni. Non è un problema da poco, né isolato. La regia critica, in Italia, pratica da anni, ormai, la trasgressione usando i testi come pretesti: vedi, fra gli ultimi esempi, *I due gemelli* e *Il candelaio* di Ronconi. Si comincia a dire che la regia critica, al punto in cui si trova, dovrebbe fare un passo indietro. Capire prima di stravolgere. Dibattito difficile: ma prima o poi converrà affrontarlo. *Ugo Ronfani*

regia di Manfrè

Pubblico in minoranza nella *Cerimonia* dei dannati

LA CERIMONIA, di Giuseppe Manfridi. Regia e ideazione scenografica di Walter Manfrè. Costumi di Cabiria D'Agostino. Con 47 attori. Prod. Compagnia Florian Proposta, PESCARA.

Si entra nella penombra, uno alla volta. Un maestro di cerimonie, muto e un po' lugubre, ti assegna il posto a uno dei venti tavolini allineati lungo il perimetro della stanza (in questo caso lo spazio suggestivo del Teatro Arsenale di Milano, ricavato da una chiesa sconsacrata), mentre sul fondo un gruppo di uomini e donne ti osservano immobili e altrettanto silenziosi. Quando tutti e venti gli spettatori hanno preso posto, gli attori sciamano verso i tavolini e, divisi a coppie, raccontano allo spettatore il frammento di un'unica grande storia,

che poi viene continuata dalla coppia successiva in un movimento circolare scandito dal suono di un timpano. Ma il testo di Manfridi, carico di morbosità unisex (le coppie sono assortite in tutti i modi possibili) e a tratti involuto, si rivela ben presto solo un pretesto, un modo per creare un rapporto "ravvicinato" con lo spettatore, "costringendolo" a partecipare al rito teatrale. E non solo perché la vicenda narrata - i tormenti di una coppia, forse di morti, che ricorda splendori e miserie di un'ossessiva storia d'amore - è inquietante, ma perché vengono a mancare le consuete barriere protettive che dividono la scena dalla platea. Ultimo episodio di quel viaggio a misura di spettatore, che Manfrè ha iniziato una decina di anni fa con spettacoli come *La confessione* o *La cena*, *La cerimonia* arriva, con quaranta attori per venti spettatori, all'estremo tentativo di superare i precedenti lavori mettendo addirittura in minoranza il pubblico e provocando scossoni emotivi, che forse sarebbero ancora più conturbanti se generati da tante storie diverse, senza il vincolo, che implica una forzata genericità, di un'unica vicenda buona per tutte le coppie. Ma, anche per chi già conosce le modalità drammaturgiche e spettacolari del "Teatro della Persona" di Manfrè, l'emozione non manca, dimostrando una volta di più quanto il teatro (quello necessario) sia sempre e comunque fondato sul rapporto tra testo, attore e spettatore. *Claudia Cannella*



Pollice verde sangue

LA PICCOLA BOTTEGA DEGLI ORRORI, di Howard Ashman e Alan Menken. Traduzione di Gerolamo Alchieri. Regia di Saverio Marconi. Scene di Giancarlo Mancini. Costumi di Zaira de Vincentiis. Direzione musicale di Giovanni Maria Lori. Coreografie di Fabrizio Angelini. Luci di Raffaele Perin. Con Rossana Casale, Manuel Frattini, Carlo Reali, Felice Casciano, Barbara Comi, Stella Rotondaro, Francesca Tourè, Luigi Masini, Benito Madonia, Altea Russo. Prod. Compagnia della Rancia, TOLENTINO (MC), in collaborazione con Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi, TRIESTE.

Corman, utilizzando il set di un altro film per pochi soldi, scrisse in due giorni la storia di una pianta carnivora "allevata" da un giovane sfigato commesso nel negozio di un arrivista senza scrupoli, innamorato della commessa pateticamente sottomessa a un sadico dentista maniaco delle moto. L'amorevole cura ha il colore del sangue con cui il giovane nutre la pianta, mostro famelico che a ogni pietanza offre in dono successo, fama e denaro, facendo infine piazza pulita di tutto e di tutti. Il film diretto da Corman è il cult da cui il compositore Menken e il librettista Ashman trassero il musical che tenne banco a Broadway per tutti gli anni Ottanta, grazie anche alle creazioni di Frank Oz, animatore dei celebri Muppets e anche regista del film dell'86, con inevitabile e rassicurante *happy end*. Se la formula fanta-horror è anomala (ma non per quanti poi hanno amato *Rocky Horror*),

la cifra vincente è la musica, boogie e cori soul, rock e rithm&blues, facili e ammiccanti motivi (con citazione di *West Side Story*) conditi da lievi coreografie hollywoodiane con ammiccamenti alle commedie musicali degli anni '40 e '50. Nell'88 la Rancia lo portò in Italia in tournée per tre anni, con grande successo. La versione di quest'anno è vivace, piacevolissima e ritmata, con una Casale in gran forma, perfetta Audrey, e soprattutto un bel cast di voci nei ruoli "minori", soprattutto il dentista e le tre coriste nere. Frattini è sempre il danzatore brillante che conosciamo, ma non ha gran voce e pure nella recitazione stenta a convincere, benché in fondo lo spettacolo piaccia anche nei suoi difetti e la versione italiana sia eccellente, come la scommessa di Marconi, a distanza di tredici anni, risulta sempre vincente. *Ivan Groznij Canu.*

In alto la compagnia Florian in *La cerimonia*, di Giuseppe Manfridi, regia di Walter Manfrè. In basso, la pianta Audrey II della *Piccola bottega degli orrori*.



Nel 1960 quell'originale outsider del cinema made in Usa di serie B, Roger

a Roma

Shakespeare, Marthaler e il mondo alla rovescia

WAS IHR WOLLT (*La dodicesima notte*), di William Shakespeare. Regia di Christoph Marthaler. Drammaturgia di Stefanie Carp. Scene e costumi di Anna Wiebrock. Luci di Markus Bonzli. Con Jansen Yvon, Ueli Jaggi, André Jung, Josef Ostendorf, Karin Pfammatter, Graham F. Valentine, Olivia Grigolli, Oliver Mallison, Markus Wolff, Lars Rudolph, Jurg Kienberger, Oliver Wronka, Marcus Burkhard, Martin Schutz. Prod. Schauspielhaus, ZURIGO.

Per la prima volta su un palcoscenico romano – quello del Teatro Valle, tre serate per i Percorsi internazionali dell'Etì – il regista svizzero di lingua tedesca Christoph Marthaler ha presentato il suo mondo alla rovescia. Rovesciato a partire dal titolo dell'opera, passando attraverso la prospettiva, per arrivare all'analisi e alla restituzione della complicata azione descritta nel testo. Marthaler sceglie la seconda parte del titolo, o se volete il sottotitolo, de *La dodicesima notte* di Shakespeare, *Come vi pare*, per inquadrare la sua lettura. La vicenda è ambientata in una nave, o meglio nell'idea di una nave, a due piani: in quello inferiore c'è la pancia, che rimanda a una sala da ballo che ha sicuramente visto tempi migliori, quello superiore



invece, dove sono collocati per la maggiore parte del tempo musicisti che suonano dal vivo, riproduce la galleria dello Schauspielhaus di Zurigo, il teatro svizzero dove lo spettacolo è stato provato e ha visto la luce. Una contrapposizione di realtà e fantasia spiazzante all'interno della quale, in maniera stilizzata, è più volte richiamato l'incipit di uno dei lavori più oscuri, complicati e stratificati del Bardo immortale: il naufragio, probabile metafora di un'umanità ai margini che vive in una struttura anch'essa marginale. Il sentimento dell'amore e la necessità del travestimento, cuore delle pagine, vengono lavorati di fino da Marthaler, che cesella ogni figura rispettando complessivamente i contorni individuali delle atmosfere shakespeariane. Ma lo fa con la sensibilità pura e contraddittoria dell'uomo del Novecento, attraverso strane figure caricaturali, capaci di immergersi completamente nella simbolica del doppio, quasi figure-modelli dell'ambiguità e del rovesciamento mentale e materiale, come dimostrano i ripetuti rotolamenti sul palcoscenico. La resa degli attori è semplicemente straordinaria. Nei loro costumi, che per colori e foggia sembrano uscire dalla cornice dell'arco scenico, sono sublimi autori di un gioco nel gioco, capaci di far entrare anche il pubblico nei loro vizi e nelle loro virtù, dopo un inizio che sembra al contrario respingere. Sembrano non fare fatica, mentre finiscono persino a testa in giù e si rincorrono con toni e intonazioni nel loro dolce tedesco (quasi come in una lirica di Hölderlin) recitato e cantato, in un repertorio che spazia da lieder a suoni del contemporaneo. Così, dopo quasi quattro ore si arriva al finale, spiazzante anch'esso, con le voci registrate e atone, che raccontano di come tutti i tasselli vadano al loro posto, accompagnati da una libera necessità. Questo è lo Shakespeare di Marthaler, se ci piace.

Pierfrancesco Giannangeli

Saied pirandelliano Zampanò

UNO, NESSUNO, CENTOMILA, di Luigi Pirandello. Regia di Lorenzo Salveti. Scene e costumi di Bartolomeo Glusti. Musiche di Nino Rota. Con Nestor Saied e Valentina Piserchia. Prod. Emmevu Teatro, ROMA.

in
Tournée

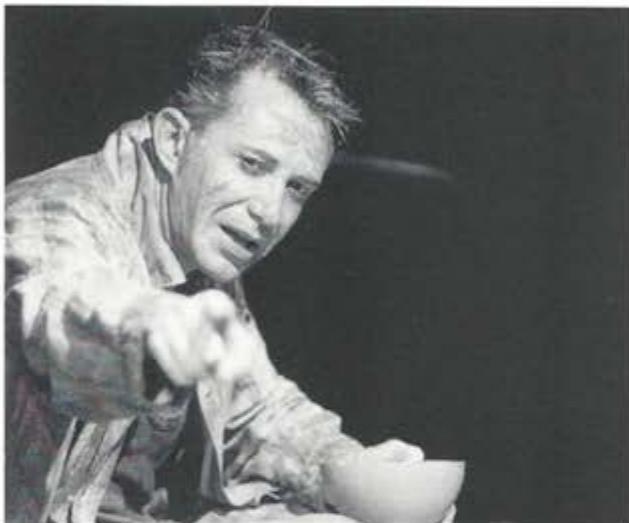
«Io non ero per gli altri quello che mi ero creduto di essere»: parla una lingua incerta e insolitamente straniata Vitangelo Moscarda, protagonista letterario di *Uno, nessuno, centomila*, già trasformato, in passato, in personaggio teatrale e ora riadattato e diretto da Lorenzo Salveti. Dramma dell'identità, certo: quella dell'uomo, che spesso la smarrisce nei ragionamenti suggeriti dallo scrittore siciliano; quella del personaggio, che da letterario non sempre diventa teatrale, preferendo più narrare che raccontarsi; quella dell'attore, un Nestor Saied interprete internazionale che però non trova sintonie col drammaturgo di Agrigento; quella, infine, della messa in scena, che si rifugia nel sogno felliniano di Zampanò senza calarsi nella ricerca dialogica di Pirandello. Il risultato non può che essere un'azzardata e strana commistione di generi e stili: dalla favola della *Strada*, acriticamente citata da Salveti, non emerge quell'indispensabile riflessione che scambia la realtà con l'apparenza. E dove Federico Fellini raggiunge la leggerezza della poesia, l'ironia folle di Pirandello perde la sua ragione d'essere. Un pavimento di fieno, rudimentali oggetti di arredamento, balle come sedili e ceste come comodini, fanno da scenario al lungo monologo che costringe l'attore a misurarsi in continuazione con una lingua non sua: nativo di Buenos Aires, Saied vanta una formazione culturale singolarmente italiana. Che non perdona, tuttavia, le incertezze linguistiche, parole improvvisamente sghebbe e impacciate. Una silenziosa e devota Gelsomina (Valentina Piserchia) più simile a Mary Poppins che alla Winnie beckettiana, esaspera la comunicazione di gesti e atteggiamenti.

Nella foto una scena de *La dodicesima notte* di Shakespeare, regia di Christoph Marthaler (foto: Ruth Walz).

menti. Il leitmotiv delle musiche di Nino Rota però, rievoca la fantasia di Fellini che di Pirandello recupera poco o nulla. *Bianca Vellella*

Argentina: vent'anni dopo

BUENOS AIRES NON FINISCE MAI, dal romanzo *Le irregolari* di Massimo Carlotto. Adattamento di Vito Biolchini e Elio Turno Arthemalle. Regia di



Silvano Piccardi. Musiche di Maurizio Camardi. Con Ottavia Piccolo. Prod. La Contemporanea 83, ROMA.

Bisognerebbe addentrarsi in punta di piedi in drammi delicati e penosi come quello dei *desaparecidos* argentini. Con un distacco colmo di compassione, come avviene per tutte le tragedie che non sono le nostre, di cui è possibile condividere il dolore ma no, non la situazione, perché il mezzo teatrale non ce la fa a fingere in questo modo. Per questa ragione lo spettacolo *Buenos Aires non finisce mai*, che vede Ottavia Piccolo sola in scena, risulta irritante: perché è così autenticamente falso pretendendo la verità. Tratto dal romanzo *Le irregolari* di Massimo Carlotto è stato adattato da Vito Biolchini e Elio Turno Arthemalle che hanno attribuito alla protagonista, Elsa, moglie di un *desaparecido* scomparso oltre vent'anni fa, - il tempo del testo è quello strettamente contemporaneo - il ruolo di condurre, in quanto personaggio, con la sua microstoria, lo spettatore negli anni crudeli della dittatura di Videla. Strutturato però come un pezzo di teatro di narrazione è più che un'impresa. L'essere "dentro",

dell'attrice, cozza brutalmente con il tessuto del testo, che vorrebbe spaziare dall'esperienza di Elsa e da lei guidati, verso una visione ampia della storia dell'Argentina. Ma lo spettacolo risulta invece impoverito di respiro epico, che gli avrebbe giovato, è anzi soffocato dagli accessi di emotività della Piccolo, diretta da Silvano Piccardi, che invece della commozione, alimentano il nervosismo. Peccato, perché il tema trattato avrebbe meritato assai di più. *Anna Ceravolo*

Do you like Dorelli?

DO YOU LIKE LAS VEGAS?, di Frank D. Gilroy. Adattamento di Nino Marino. Regia di Patrick Rossi Gastaldi. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Mariolina Bono. Con Johnny Dorelli, Jinny Steffan, Pier Senarica, il trio Paolo Brioschi, Riccardo Fioravanti, Giorgio Zanier. Prod. Plexus T, ROMA.

Johnny Dorelli è protagonista assoluto della commedia *Do you like Las Vegas?* tratta dal film *The only game in town* portato sullo schermo da Warren

Romaeuropa Festival

America capolinea dei desideri

Finalmente uno spettacolo bello e intrigante - vorremmo dire memorabile -, che scorre via fluido nelle due ore e mezza in versione tedesca con sottotitoli: parliamo di *Endstation Amerika*, al debutto italiano nell'ambito del Romaeuropa Festival. Ci voleva questa fetta cospicua della scena berlinese a ravvivare le nostre serate teatrali e la voglia di parlare di teatro. Ecco gli ingredienti: sei attori di gran mestiere e una regia dissacrante e visionaria, che gioca col testo di Williams (e con i codici dell'arte scenica) senza vanificarlo, insieme divertendo e appassionando lo spettatore. Era la prima sortita italiana di Frank Castorf, classe 1951, dal '92 direttore della Volksbühne (letteralmente "palco del popolo") di Berlino Est, nobile istituzione teatrale dalle molte attività, di cui il regista prosegue una direttrice di marcia impegnata, che crede ancora in un teatro politico. Riscrittura adultera e fedele di *Un tram che si chiama desiderio*, la pièce scopre immediatamente le sue carte: Kowalsky entra appena dopo Blanche e si mette a cantare *Perfect day* di Lou Reed, in duetto con l'amico. Da subito è il *melting-pot* linguistico: inglese, francese, tedesco e polacco, a indicare lo sradicamento degli stralunati abitanti di questo interno americano, che prende la piega del grottesco perseguendo un andamento genuinamente straniato fino alla fine.

L'afflato pesantemente sentimentale del testo è anestetizzato in una resa sarcastica eppure non superficiale, dall'aroma sospeso e agrodolce, sempre incline alla curvatura di spassose gag deliranti. Come quando Mitch porta sua madre (fantoccio impagliato su sedia a rotelle) da Blanche, echeggiando una famosa scena di *Psycho*, o quando Kowalsky appare alle due sorelle sotto le sembianze di un vero scimmione (così Blanche l'ha appena definito), che imbraccia un enorme chewing-gum in vista di uno spot. Castorf non vuole rappresentare direttamente il testo (bontà sua), sembra piuttosto cogliere in esso tutte le opportunità carnevalesche di un approccio decostruttivo. Dunque edifica il suo teatro non nell'impeto patetico di una storia del resto già narrata, ma negli interstizi delle sue righe: dove cessa l'obbligo di interpretare dei rigidi ruoli e di riversare sulla platea secchiate di sospiri. Egli percorre, insomma, le prospettive trasversali e centrifughe che il testo offre al suo proficuo talento: quando deve cessare di essere letteratura, per divenire finalmente spettacolo. *Andrea Rustichelli*

ENDSTATION AMERIKA, da *Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams. Regia di Frank Castorf. Scene e costumi di Bert Neumann. Luci di Lothar Baumgarte. Con Kathrin Angerer, Brigitte Cuvelier, Silvia Rieger, Henry Hübchen, Fabian Hinrichs, Bernard Schütz-Voigt. Prod. Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz, BERLINO - Festival di SALISBURGO.

Beatty e Elisabeth Taylor con la regia dell'autore Frank D. Gilroy. Nel testo, riscritto e adattato da Nino Marino alle doti istrioniche e canore dello show man italiano, è Giorgio, un italiano con il vizio del gioco, costretto per debiti a trasferirsi a Las Vegas, dove lavora come pianista e cantante nel night club "La dolce vita". La trama viene strutturata in maniera da diventare l'occasione per Dorelli di esibirsi in alcune canzoni che sono state parte integrante del suo repertorio (*New York, New York*, *My way* e *Quando se dice sì*) e che il pubblico ascolta entusiasta. Così come, con la complicità di un trio di musicisti di grande qualità (Giorgio Zanier, Paolo Brioschi, Riccardo Fioravanti), riesce a ricreare perfettamente, grazie anche alle suggestive scenografie di Alessandro Chiti, l'atmosfera dei night club degli anni Ottanta. Ma ci sono anche i sentimenti nei panni della spumeggiante ballerina Mary Brown, interpretata dalla bellissima Jinny Steffan che, dopo aver lasciato l'amante (Pier Senarica che caratterizza il suo personaggio con un divertente dialetto veneto), scopre nel cantante il vero amore. I due, entrambi perdenti, trovano l'uno nell'altra il sostegno per sorridere delle loro disavventure e affrontare così le difficoltà della vita. La pièce, diretta garbatamente dal regista Patrick Rossi Gastaldi, risulta modellata sulla verve dell'attore milanese che, con la sua cifra personalissima, apparentemente naturale e spontanea, riesce bene nell'alternare i toni scherzosi e sentimentali a quelli drammatici del nevrotico giocatore d'azzardo.

Albarosa Camaldo

Seduzioni a otto mani

SLEEPING AROUND - DI LETTO IN LETTO, di Hillary Fannin, Stephen Greenhorn, Abi Morgan, Mark Ravenhill. Traduzione di Imogen Kusch. Regia di Marco Carniti. Costumi di Cabiria D'Agostino. Luci di Loïc Hamelin. Musiche di David Bariltoni e Giacomo De Caterini. Con Robertá Cartocci, Patrizio Cigliano, Veronica Milaneschi, Lorenzo Iacona,

Melania Giglio, Massimo Di Michele, Silvia Giuliano, Fabrizio Lo Presti, Patrizia Romeo, Luciano Scarpa, Federica Bern, Francesca Picozza, Alessandro Averone, Sergio Raimondi. Prod. Teatro Eliseo, ROMA in collaborazione con la Provincia di BARI.

Un debutto attesissimo quello degli attori ammessi, dopo una durissima selezione, al progetto appena varato dal Teatro Eliseo, con cui lo Stabile romano si accinge a riprendere, con nuova linfa e nuove energie, un percorso già segnato in maniera prestigiosa dalla Compagnia dei Giovani. Temibile banco di prova per i giovani interpreti diventano lo shakespiriano *Pene d'amor perdute* e *Sleeping around - di letto in letto*. Quest'ultimo riprende la struttura circolare del celebre *Girotondo* di Arthur Schnitzler di cui è in realtà una moderna riscrittura in dodici scene, con l'apporto di quattro drammaturghi fra i più rappresentativi della scena britannica. Si tratta dell'inglese Mark Ravenhill, dell'irlandese Hillary Fannin, dello scozzese Stephen Greenhorn e del gallese Abi Morgan, il cui sguardo concorda nel mettere a fuoco, con lucidità perfino crudele, una contemporaneità di selvaggia alienazione morale, al cui interno la sessualità stessa assume i tratti consumistici di un oggetto da marketing, mentre l'amore non ha più posto se non nell'innocenza dell'adolescenza. Per il resto questo divertimento drammaturgico, messo in scena da Marco Carniti e interpretato da tutto il cast con vitalità, va sollevando pieghe di disperata solitudine e di raggelante sgomento su una realtà in cui l'incontro amoroso spesso si risolve in scontro silenziosi o aggressività aperte. Mentre la durezza dell'impatto con un linguaggio duro e scenicamente assai esplicito, non a caso consigliato a un pubblico adulto, svela a tratti straziante impossibilità di dialogo e di amore attraverso un allestimento di elegante essenzialità, scandi-

to da musiche aggressive e da un susseguirsi di proiezioni che, sia pure un po' meccanicisticamente, riflettono e spiegano dinamiche e motivazioni sottese ai diversi episodi della narrazione. Antonella Melilli

Parassiti dell'alienazione

PARASSITI, di Marius von Mayenburg. Traduzione di Silvia Candida. Regia di Tito Piscitelli. Scene di Carlo De Marino. Costumi di Flavia Santorelli. Con Manuela Morosini, Carla Chiarelli, Mauro Marino, Fabrizio Parenti, Claudio Undari. Prod. Associazione Culturale Spazio Uno 85, in collaborazione col Goethe Institut di ROMA e NAPOLI.

Autore di punta della nuova drammaturgia tedesca, *dramaturg* alla Schaubühne, Marius von Mayenburg appartiene al rilevante filone degli arrabbiati e disillusi scrittori dell'ultima generazione, accomunati - si potrebbe dire - da una poetica del degrado e della distruzione, sviluppatasi particolarmente in Gran Bretagna. Non è un caso che egli abbia tradotto *Crave* di Sarah Kane e che sia frequentato da registi emergenti quali Ostermeier e Korsunovas. Un autore giovane, dunque, per giovani registi: il che desta attenzione. Ci siamo così seduti su una delle panche del delizioso teatro romano Spazio Uno, dove il trentenne Tito Piscitelli ha allestito *Parassiti*, testo crudo e allucinato che contempla un'alienatissima fauna umana, sorta di acquario-gabbia dove annaspiano cinque individui in preda a una vasta gamma di psicosi. Ma non ci soffermeremo sulle labili nervature narrative della pièce. Giacché un fatto saltava subito agli occhi, appiccicandosi alla serata come una zavorra che la

Nella pagina precedente Nostor Saied in *Uno nessuno centomila* di Pirandello, regia di Lorenzo Salvetti. In basso Johnny Dorelli e Jinny Steffan in una scena da *Do you like Las Vegas?* di Gilroy, regia di P. Rossi Gastaldi.



lasciava colare a picco: l'inadeguatezza generale del contesto in cui lo si sarebbe voluto tradurre. Il lavoro si trasformava, così, nella rappresentazione dell'incapacità di far fronte alle sfide (e alle risorse!) di quel testo, reso in modo piatto e didascalico. Complice una regia scialba, gli attori – tranne il bravo Claudio Undari – mancavano completamente di credibilità. Più che personaggi straniati, erano tecnicamente estranei, mettendo in atto un'impacciata compensazione che li spingeva là dove assolutamente non bisognava andare: verso la penosa inclinazione a un chiassoso e datato psicologismo di stampo accademico. Tra un urlo e l'altro, allora, l'operazione naufragava, magari, come è auspicabile, per ripartire diversamente. *Andrea Rustichelli*

Appuntamento alla stazione

TI ASPETTO IN SALA D'ASPETTO, di Silvia Scola. Regia di Daniele Costantini con la collaborazione di Giorgio Colangeli. Scene di Cinzia Lo Fazio. Costumi di Agata Cannizzaro. Luci di Step. Con Monica Cervini, Giorgio Colangeli,

Paola Giannetti, Melanie Gerren, Elena Bianca, Paola Sebastiani. Prod. Il Piccoletto, ROMA.

L'autrice Silvia Scola utilizza un'idea di base molto semplice (nella sala d'aspetto di una stazione periferica si incontrano personaggi di varia umanità) per stendere, secondo i parametri di una drammaturgia realistica, una commedia divertente risolta con freschezza di dialogo, intelligenti giochi di incastro e ritmi piacevoli. La trama si snoda intorno a un nucleo fondamentale: la Donna in attesa, addobbata a festa e trepidante come un'orrenda zitellona sgraziata in rosa confetto, attende in stazione un misterioso signore conosciuto tramite chat che scoprirà poi essere, con grande delusione, il "surgelato" suo vecchio conoscente e vicino di bottega. Mentre i treni sono in tilt a causa del movimento no-global orbita in stazione una variegata umanità: una coppia di giovani in crisi, un'anziana suora di razza bianca corazzata di computer e cellulare che si fa portare la borsa (metafora no-global) da una suocera di colore (bravissi-

ma Melanie Gerren). Fra tutti spicca, forse perché meno stereotipato, il personaggio della prostituta e tossicodipendente anoressica seguace di Marilyn Manson e di David Zard, vittima tragicomica dei miti consumistici e "giovanilistici" (le chiedono se ha mai letto Naomi Klein risponde: «Chi la modella?»). Una commedia di schietta tradizione italiana che attinge a intrecci da canovaccio della Commedia dell'Arte (con tanto di matrimonio finale) e alla commedia all'italiana cinematografica. Di quest'ultima tornano alcuni elementi peculiari nella drammaturgia di papà Scola: il riferimento a classi sociali subordinate, lo scontro fra tradizione cattolica e modernità dei costumi, la supposta integrazione degli extracomunitari che hanno imparato solo il romanesco, alcune tipiche "maschere" come quella dell'innamorato ansioso che chiede consigli sulle sue pene d'amore anche a passanti sconosciuti. Il pubblico esce, dileguatosi così il sentimento di maliziosa diffidenza con cui più o meno coscientemente si giudica il lavoro di un figlio d'arte. *Simona Morgantini*

Roma

Arias Madame en travesti

«**N**ei drammi di Genet ogni attore deve recitare la parte di un personaggio che recita una parte». Questa sentenza di Jean-Paul Sartre (dal saggio *Saint Genet comédien et martyr*) ci risuonava nella testa durante l'atto unico *Le serve*, in scena a Roma per i "percorsi internazionali" dell'Etì. Tanto più che si trattava di un allestimento d'eccezione, quello del regista e attore argentino naturalizzato francese, Alfredo Arias. Ma che dire di questo spettacolo, felicemente recitato nella versione originale?

Sicuramente impeccabili i tre solidi interpreti (fra cui lo stesso Arias nei panni di Madame), nel nitore di una regia raffinata che riserva anche qualche bella sorpresa; forse sacrificando di tanto in tanto, in favore di un grottesco più prosaico, quella tensione quasi sacrale che sembrerebbe dover sospingere tutto il gioco scenico: spietata macchinazione in cui proliferano i piani di de-realizzazione delle identità, dove ogni nocciolo di "realtà" è inghiottito nell'incessante trapassare delle due serve nella Signora-padrone (ma esiste poi quest'ultima? E le stesse serve, esistono?). Sembra in effetti difficile guardare lo spettacolo senza interrogarsi sul testo che gli sta dietro, con quel metafisico gioco di specchi nell'accumularsi irrimediabile dei falsi sembianti. Perché, più in generale, l'allestimento di una pièce di Genet reca con sé la qualità, più o meno fortunata, di rimandare dietro la scena, nei meandri delle involute trame drammaturgiche. Certo, Arias sembra ammorbicare tale afflato misterico, senza tuttavia che le due serve Claire e Solange smettano di apparirci come le incarnazioni di un destino trascendente. Ma cosa si nasconde dietro le quinte? Quale verità sostanzia la presunta interiorità che dovrebbe fare da impalcatura occulta al gioco dei travestimenti? La risposta sta nel non saper rispondere. Perché il trionfo di quel lugubre carnevale allegorico non è seguito da alcuna quaresima: consumando cioè ogni realtà residua, esso ha smarrito la chiave che permetterebbe di sbloccare l'ingranaggio e di assegnare le autentiche identità. Nell'interdizione di ogni agnizione, è ancora Sartre che ci viene in aiuto: «per essere ben sicuro di non far mai un buon uso dell'apparenza, Genet vuole che i suoi sogni si rivelino da se stessi nel loro niente». Dopo il giro riflessivo ricadiamo così sulla scena, luogo di partenza e di approdo. È sull'ultima battuta – quando Claire s'immortalava nei panni di Madame – che la pièce perpetuamente ricomincia. *Andrea Rustichelli*

LES BONNES (*Le serve*), di Jean Genet. Regia di Alfredo Arias. Scenografia e costumi di Chloë Obolensky. Musiche di Aldo Brizzi. Con Laure Duthilleul, Marilù Marini, Alfredo Arias. Prod. Groupe TSE, PARIGI.

Le bottiglie di Hanta

HANTA E IL PARADISO DELLE DONNE, da *Una solitudine troppo rumorosa* di Bohumil Hrabal. Adattamento e regia di Andrea Renzi. Scene di Andrea Renzi e Lina Florito. Suono di Daghi Rondanini. Con Andrea Renzi. Prod. Teatri Uniti, NAPOLI.

in
Tournée

In un magazzino interrato, con tanto di colonne, interruttori elettrici a vista, scale e balaustre di ferro (ovvero la sempre suggestiva e funzionale Sala Assoli del Teatro Nuovo di Napoli), l'addetto alla pressa meccanica, Hanta, imballa - con una ritualità religiosa - libri e pacchi di carta da mandare al macero. Un'operazione potenzialmente alienante, ma resa fremente di vita dall'inaspettata sensibilità di chi la compie, una sensibilità probabilmente acuita dall'abitudine alle sbornie, denunciata dall'evidente presenza in scena di numerose bottiglie di birra vuote. Hanta, infatti, non beve per dimenticare, bensì per liberare ulteriormente quei pensieri che l'illuminante lettura di Kant, Erasmo da Rotterdam, Lao Tze - sottratti alla distruzione cui erano destinati - ha inaspettatamente sollecitato. Andrea Renzi mostra una grande versatilità interpretativa e fa del "suo" personaggio un efficacissimo ossimoro vivente: rozzo, sporco, dedicato all'alcool, eppure estremamente profondo e delicato nell'assimilare i pensieri espressi nei libri divorati e amati con passione quasi carnale. Non sorprende, allora, che nella

seconda parte dello spettacolo l'operaio praghese, con il suo accattivante italo-slavo messo in quartine ed endecasillabi, rievoca figure femminili ed esperienze sentimentali del proprio passato, stando sfacciatamente seduto sulla tazza del gabinetto di casa sua. Un luogo intimo, all'interno del quale Hanta si concede riflessioni esistenziali riconducibili alle sue letture, ma anche e soprattutto il nostalgico abbandono alle emozioni legate all'amore nutrito per una tenerissima zingarella, strappatagli dalle braccia dalla crudele follia nazista. «Ogni oggetto amato è il cuore del paradiso terrestre» dice citando Novalis. E questa frase sembra contenere il senso di tutto lo spettacolo, che si rivela un'equilibrata ed efficace sintesi d'umori, atmosfere, lucidità e pazzia. *Stefania Maraucci*

Edoardo vittima d'amore

EDOARDO II, da Christopher Marlowe. Regia di Pierpaolo Sepe. Scene di Donato Arcella. Musiche di Francesco Forni. Con Michelangelo Dalisi, Lisa Ferlazzo Natoli, Pepe Papa, Paolo Cresta, Alberto Astorri, Emiliano Fittipaldi, Francesco Forni. Prod. Nuovoteatronuovo, NAPOLI.

Una lotta impari tra istituzioni del potere e libertà individuale, un amore inaccettabile dalla ragion di stato perché di natura omosessuale, una passione che vede momenti tragici contrapporsi ad attimi di delicata intimità: queste, e



molte altre ancora, sono le provocazioni di uno dei capolavori prodotti dall'età elisabettiana, *l'Edoardo II* di Christopher Marlowe. Una storia che può essere sicuramente letta come il delirio profondo e sofferto d'un uomo condannato a una morte atroce a causa d'una passione trasgressiva e al di sopra di tutto, ma che non può essere trasformata in un delirante susseguirsi di parole e azioni che poco o nulla conservano dell'intreccio narrativo originale, esemplare per equilibrio costruttivo e senso del ritmo. E invece proprio in quest'equivoco sembra incorrere Pierpaolo Sepe quando fa dell'amore "impuro" di Edoardo e Gaveston l'elemento scatenante di squallidi giochi di potere, capaci, sì, di rivelare l'altrettanto squallida essenza della classe politica e religiosa che naviga nelle torbide acque della corte inglese, ma orchestrati in maniera tale da suscitare un senso di disorientamento destinato a rimanere irrisolto fino alla fine della rappresentazione. Il giovane e il vecchio Mortimer (rispettivamente Pepe Papa e Emiliano Fittipaldi), il Vescovo di Coventry e Winchester (Alberto Astorri), la regina Isabella (Lisa Ferlazzo Natoli), il principe Edoardo (Francesco Forni) manifestano, peraltro, la loro "triste" natura in un'ingiustificata chiave comica alla quale fanno da contrappunto soltanto la disperata vitalità di re Edoardo (Michelangelo Dalisi) e l'appassionata personalità di Gaveston (un bravissimo Paolo Cresta). *Stefania Maraucci*

Nella foto in alto Michelangelo Dalisi in *Edoardo II*, regia di Pierpaolo Sepe; nella foto in basso una scena da *Hanta e il paradiso delle donne*, di e con Andrea Renzi.



Medea, Filumena & Sons

MEDEA MARTURANO, di e con Roberto Del Gaudio. Musiche di Federico Odling. Con Antonio Gambardella, Federico Odling, Vittorio Riccardi, Dario Tannini, Marcello Buonomo. Prod. I Virtuosi di San Martino, con la collaborazione di Teatri Uniti, NAPOLI.



I fantasmi non esistono. Ma talora si materializzano, quale proiezione immaginaria di una quotidianità contraddittoria che si sublima sulle tavole di un teatro. Delle imprevedibili visioni partenopee è stato, ancora una volta, interprete e mediatore privilegiato Roberto Del Gaudio, che nel suo ultimo spettacolo si confronta e si scontra con uno dei grandi miti della civiltà occidentale, quello della madre, arrivando a sovrapporre due archetipi, la Madre antica, Medea, e la Madre contemporanea, la più celebre del teatro eduardiano. L'ironica scorribanda, in realtà, rapidamente si trasforma in un processo di inarrestabile, provocatoria proliferazione di citazioni associazioni sovrapposizioni di madri coraggio assassine castranti vergini e feconde, che progressivamente degrada dai modelli del teatro classico e dei sacri testi eduardiani a Totò, Brecht, Weill, fino ad un'esilarante Wanda Osiris. Un contributo essenziale proviene dagli scatenati Virtuosi di San Martino, ironico contrappunto sul modello del coro greco, che la guida di Federico Odling muove con intenti garbatamente parodistici sui tragicomici sentieri che

vanno dal gregoriano all'avanguardia, dall'avanspettacolo alla sceneggiata, dal melodramma verdiano fino al *songspiel*: contaminazioni insospettabili trasformano la più celebre frase di *Filumena Marturano* in un comico "Sons are sons", mentre le allucinazioni di Azucena, madre-totem dell'opera italiana, suggeriscono confusioni di status tra madri-non-madri e figli-non-figli. Proprio a questi, capaci di uccidere il mostro materno e di abitare la scena con irridente humour, e soprattutto a quelli di Filumena, dal destino ingiustamente ignoto, sono dedicati irresistibili cammei che qualificano il proteiforme talento di Del Gaudio. Giuseppe Montemagno

Scarpati negli inferi di Koltès

LA NOTTE POCO PRIMA DELLA FORESTA, di Bernard Marie Koltès. Traduzione di Giandonato Crico. Regia di Nora Venturini. Scene di Sergio Tramonti. Musiche di Pasquale Scialò. Con Giulio Scarpati. Prod. Compagnia Gli Ipocriti, NAPOLI.

Autore *maudit*, Bernard Marie Koltès, come Rainer Werner Fassbinder, è morto prematuramente. Due vite bruciate anzi tempo dagli eccessi e dai furori esistenziali: Koltès un drammaturgo cult degli anni '80, come il suo collega. Oggi la sua fama è un po' oscurata in casa nostra, ma qualcuno ancora ha tentato di riaccenderla. A farsi suggestionare ecco uno degli attori più popolari del piccolo schermo, Giulio Scarpati, volto giovane e carino, interprete di *Un medico in famiglia* e di *Cuore*. Galeotta *La notte poco prima della foresta* opera appartenente al Koltès più giovane (anno 1977), prima cioè che iniziasse il suo sodalizio con Chéreau. Anche in essa - la forma quella del monologo - a trovarsi i temi ricorrenti nella sua scrittura lirica e analitica: emarginazione, smarrimento esistenziale, solitudine e mancanza di una ragione di vita. Non c'è il

duello fra opposti personaggi, come *Nella solitudine dei campi di cotone* o in *Roberto Zucco*, portatore di tutti i mali del mondo, ma emerge un poco misteriosa e nera anch'essa la figura di un vagabondo. Un giovane vagabondo senza casa che sembra uscire dalle brume lontane di un Restif de la Bretonne o di un De Nerval il quale aborda un altro simile con un pretesto vago e confuso: una stanza per la notte o anche l'idea di uno strano sindacato internazionale o ancora il racconto della propria vita irregolare, popolata di giovani teppisti e prostitute. Non un monologo eccezionale, impregnato di esibita letterarietà, eppure capace di lasciare il suo desolato messaggio di un'inquietudine moderna, del nostro tempo gravido di pene. Un urlo ininterrotto d'angoscia e di disperazione che Scarpati fa suo e consegna con efficacia allo spettatore ancorché non molto aiutato. Il personaggio, al quale certo Scarpati non aderisce fisicamente, è dunque ben mantenuto su toni naturalistici - allucinati che gli permettono di stabilire con esso (e con la platea) una tensione molto più alta. Domenico Rigotti

In odore di camorra

ACIDO FENICO, di Giancarlo De Cataldo. Progetto e regia di Salvatore Tramacere. Coro, musiche e canzoni dal vivo dei Sud Sound System. Scene e luci di Luca Ruzza e Lucio Diana. Con Ippolito Chiarello. Prod. Cantieri Teatrali Koreja, LECCE.



Il movimento sussultorio del tallone va da sé, le dita tormentano i braccioli, ti guardi intorno e ti accorgi che stare seduti è dura. Questo dal lato platea. Sul palcoscenico, la storia di Mimmo Carunchio camorrista da lui medesimo raccontata si snocciola serrata da un contrappunto in note e pantomima che non lascia respiro, ti travolge. I sei del Sud Sound System, rap band salentina, dettano il ritmo, Ippolito Chiarello, attore solo di un monologo al vetriolo, non

Nella foto in basso Roberto del Gaudio e i Virtuosi di San Martino in *Medea Marturano*, regia di Roberto del Gaudio (foto: Oreste Lanzetta).



perde un colpo. *Acido fenico* di Giancarlo De Cataldo, magistrato e scrittore, è una ballata che trascina dalla prima parola all'ultima; e non dice nulla di più e nulla di meno di quanto occorra per far quadrare l'esattezza di contenuti e linguaggio. Non cede a giustificazioni causa-effetto di ordine socioambientale per produrre tipi come Carunchio, reietto già dall'epoca della scuola elementare, distinto per l'odore che ha addosso, di acido fenico, appunto. Non occorrono, è così; perché quelli che si sporcano le mani, i manovali della criminalità, che poi, magari, come lui fanno carriera, non sono di certo gli imbellettati di perbenismo, gli uomini d'onore con la tessera giusta in tasca e benedetti dai decreti ad hoc; no, non sono loro quelli che finiscono davanti ai giudici. E neppure. *Acido fenico*, gioca la carta facile dello splatter; truci descrizioni di esecuzioni non mancano, ma senza compiacimenti. Infine il linguaggio: sciacquato nel golfo di Taranto, ed obliquo, talvolta criptico, come s'addice a un boss, «che è solo meta di un bossolo... tenetelo a mente». Chissà che agli studenti trascinati a sorbirsi l'ennesimo dramma di Shakespeare e Pirandello, non farebbe molto meglio qualche goccia di *Acido fenico*: per accertarsi che quel vago confine tra legalità e illegalità in verità esiste. *Anna Ceravolo*

Aspettando il serial killer

LE CINQUE ROSE DI JENNIFER, di Annibale Ruccello. Regia di Geppy Gleijeses. Scene di Paolo Calaffiore. Costumi di Ludovica Pagano Leonetti. Musiche di Matteo D'Amico. Con



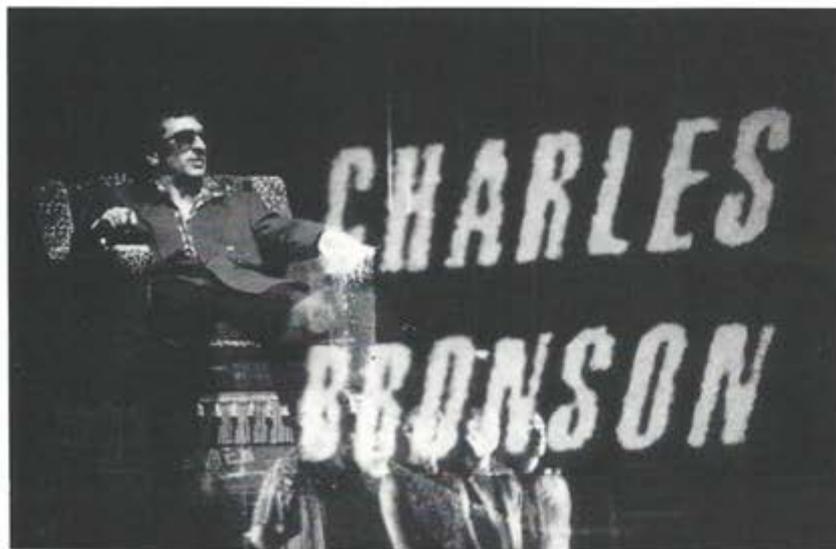
Geppy Gleijeses e Gennaro Cannavacciuolo. Prod. Teatro Stabile di Calabria, COSENZA.

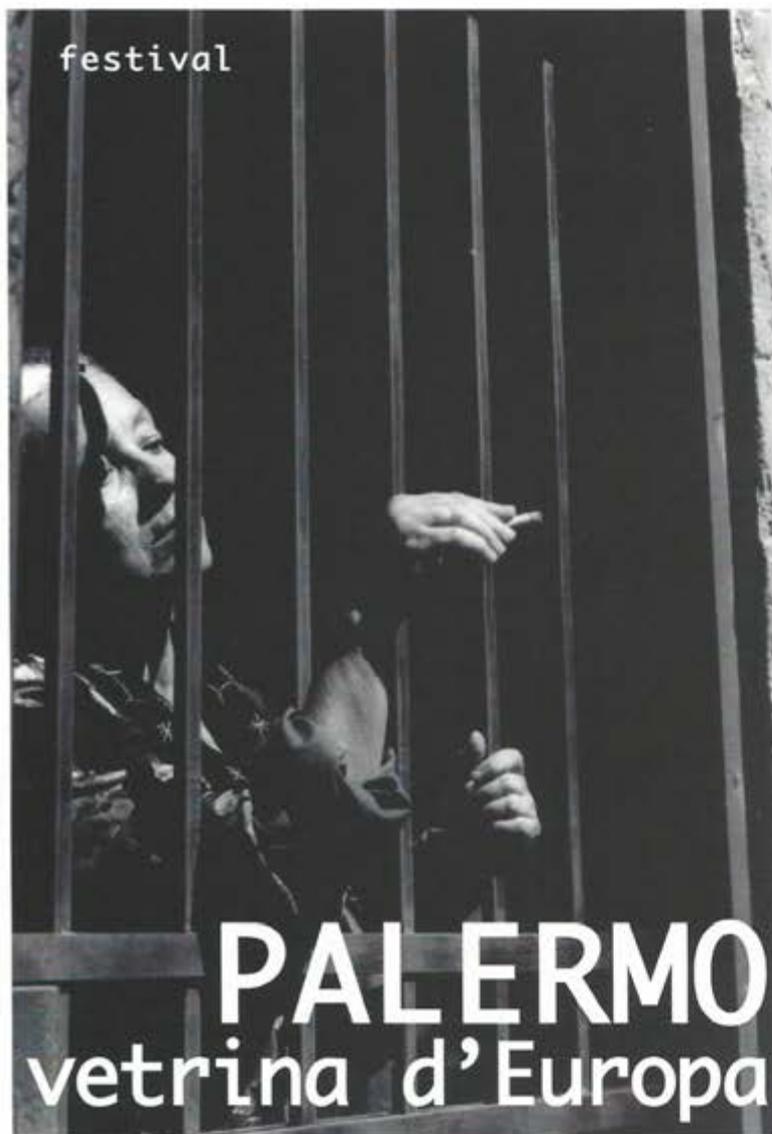
in
Tournée

Stugge la necessità di riportare sulle scene un testo, decisamente brutto e privo di una sua ragion d'essere, quale *Le cinque rose di Jennifer* del compianto Annibale Ruccello. Dopo averlo visto l'unica giustificazione che ci sentiamo di dare è la prova d'attore: Geppy Gleijeses regala una buona interpretazione nel ruolo di Jennifer, un travestito imprigionato in un quartiere ghetto di Napoli abitato solo da omosessuali che vivono in un clima di paura a causa di un maniaco omicida. Continue interferenze telefoniche, una radio che rimanda canzoni anni Settanta, ripetute incursioni dell'inquie-

tante Anna (il potenziale assassino?) preludono al tragico finale nel quale Jennifer, travestito tutto trucco e vestiti kitsch, pone fine alle sue sofferenze con un colpo di pistola. Venduto come un *thriller en travesti*, il testo è infarcito di molti luoghi comuni del mondo omosessuale (le ripetute melodie di Mina e Patty Pravo in testa), ma possiede anche una sua forza, l'unica che ancora oggi regga, nel descrivere quel popolo omologato (nel testo è la radio a svolgere il compito attualmente ricoperto dalla televisione) al quale ci troviamo quotidianamente di fronte: conosce a memoria tutte le canzoni dei suoi idoli, vorrebbe imitarli, fa sfoggio di conoscenze "importanti" inesistenti, tiene in casa la foto di padre Pio accanto al corsetto rosso. Dopo una partenza che ha tutto il sapore di una commedia, quasi di un one man show con canzoni e battute da cabaret, lo spettacolo vira in tragedia. Se Gennaro Cannavacciuolo ben si cala nei panni inquietanti di Anna, la regia dello stesso Gleijeses, che colloca lo spettacolo in un claustrofobico monolocale ingombro di oggetti, fa quello che può per dare ritmo e tensione al testo. Luci e musiche, in questo, fanno bene la loro parte. *Pierachille Dolfini*

Nella foto in alto Geppy Gleijeses e Gennaro Cannavacciuolo in *Le cinque rose di Jennifer* di Geppy Gleijeses; in basso, Ippolito Chiarello in *Acido Fenico* di Giancarlo De Cataldo, regia di Salvatore Tramacore.





festival

PALERMO vetrina d'Europa

di Roberto Giambrone

Dove va il teatro europeo? Difficile rispondere, dinanzi a un panorama fin troppo complesso e stratificato, che accanto ai grandi maestri ancora in attività (Brook, Bergman e gli altri) e alle "rivelazioni" ormai consacrate (Dodin, Nekrosius, Marthaler) annovera una miriade di piccoli teatri e compagnie a vario titolo impegnati in una onesta riproposizione della tradizione così come nella sperimentazione più estrema. La decima edizione del Festival

dei Teatri d'Europa, che si è svolta nell'autunno dello scorso anno a Palermo, sotto l'egida del Teatro Garibaldi - di recente incluso nell'Unione - non poteva che costituire, dunque, un parziale contributo alla scoperta di questo sfaccettato universo. Tuttavia, si è trattato di un importante contributo, che ha visto sfilare nel capoluogo siciliano alcune delle più interessanti ed eterogenee realtà teatrali del panorama europeo: il Maly Teatr di San Pietroburgo diretto da Lev Dodin, il mitico Odéon di Parigi, già sede della *Comédie Française*, oggi diretto da

Georges Lavaudant, lo Sary Teatr di Cracovia, il Suomen Kansallisteatteri di Helsinki, il Teatrul Bulandra di Bucarest e i più giovani Katona di Budapest e Lliure di Barcellona, oltre ai nostri Teatro di Roma e Garibaldi di Palermo. Di questo Festival si ricorderanno, oltre alle scomodissime assi di legno riservate agli spettatori, la fantasiosa leggerezza del *Nemico pubblico* di Árpád Schilling (Katona), tratto dal *Kohlhaas* di Kleist; le biciclette che sfrecciavano sull'ennesima piscina artificiale di Dodin, nel suo *Gabbiano* poetico e impegnato; l'exasperante banalità di *Alcune polaroid esplicite* di Ravenhill, nella superficiale messa in

scena di Josep Maria Mestres per il Teatro Lliure; la straordinaria bravura degli attori dell'Odéon, Gilles Arbona e Hervé Briaux, nei *Frammenti* di Beckett; la maratona dei *Karamazov* di Dostoevskij secondo Krystian Lupa (Sary Teatr), esemplare atto di fede per un teatro-teatro, che ha avuto un'eco di tutto rispetto nello *Zio Vanja* del Bulandra rumeno con la regia di Yuri Kordonsky; la svagatezza di Carlo Cecchi (attore e regista) nell'incantevole *Leonce e Lena* di Büchner, "spettrale", com'egli dice, ma anche divertente e leggiadro, roba da autentici sognatori; il movimentato girotondo dello *Splendid's* finlandese di Otso Kautto e, per chi ha potuto affrontare la trasferta napoletana, l'originale ambientazione ai Ventaglieri dei *Dieci comandamenti* di Raffaele Viviani con la regia di Martone. In appendice, due belle mostre dedicate agli scenografi Wilfred Minks ed Ezio Frigerio. È interessante notare come tutti, indifferentemente, sentano il bisogno di confrontarsi con i classici, con un rispetto per i principi sostanziali che la generazione precedente, avventurandosi in dissacranti operazioni - più di facciata che di sostanza - non manifestava. Semmai, come nel caso del Cechov di Dodin, si assiste a una interessante operazione analitica (in un certo senso metateatrale), che consente al regista di affrontare l'opera superandone tutti i realismi possibili (testuali e psicologici). A tal proposito, una soluzione bellissima, in senso formale e interpretativo, è la ricorrente permanenza in scena dei protagonisti non coinvolti nel dialogo, come spettatori silenziosi, che si aggiungono a quelli in platea, in una "straniante" riflessione collettiva. Esigenza di creare un "doppio" al pubblico, che anche Cecchi rivela nel suo *Leonce e Lena*, sistemando alcune sagome lignee di spettatori nei palchetti sventrati del Garibaldi: icone di una borghesia annoiata (forse già imbalsamata) che riflette l'accidia del protagonista. ■

Processo ai Cenci

L. CENCI, testo e regia di Giuseppe Manfredi. Scene di Gerardo Sineri. Costumi di Agostino Di Trapani. Luci di Franco Caruso. Musiche di Antonio Di Pofi. Con Pamela Villoresi, Francesca Agate, Antonio Silvia, Giulio Brogi. Prod. Teatro Biondo, PALERMO.

in
Tournée

L. sta per Lucrezia, il cognome è celebre: Cenci. Presi a modello dai più disparati drammaturghi europei, i Cenci vengono rivisti ora da Giuseppe Manfredi in prima nazionale al Teatro Bellini di Palermo. Il Rinascimento è in questo caso ricostruito nell'inesausto processo a Lucrezia Cenci, appunto, che racconta in retrospettiva le vicende tragiche che hanno portato all'attentato alla vita del capofamiglia da parte della figlia Beatrice. La storia assume, col passare dei due atti in cui è stata divisa sulla scena, il carattere di una mistificazione, un lento ma inesorabile crescendo. La protagonista è una Pamela Villoresi sottotono, capace tuttavia, a piedi nudi, di uno splendido monologo alla fine della seconda parte. Ci ha convinti di più Giulio Brogi, nel ruolo del Giudice, che ha saputo servirsi del suo tradizionale declamato per delineare una figura più ambigua e ricca di spessore. Sicuro, ma marginale, il Segretario di Antonio Silvia, mentre sotto tono è la Beatrice di Francesca Agate, che modula battute a tratti incomprensibili e confida troppo su una generica preparazione del personaggio. Troviamo in Manfredi un buon drammaturgo, ma anche – come regista – l'autore di un montaggio poco originale del suo testo, prevedibile nella sua meccanica, con un ritmo interno ai singoli episodi in tutto superiore all'insieme. Essenziali e suggestive, anche grazie all'insolita profondità, le scene di Gerardo Sineri, votate al rispetto delle dinamiche visive del Rinascimento, molto curati i costumi di Agostino Di Trapani e affascinanti i brani al violoncello interpretati da Luca Pincini.

Roberto Oddo

Equilibrio con tradimento

L'EQUILIBRIO, di Botho Strauss. Traduzione di Luisa Gazzero Righi. Regia e scenografia di Beno Mazzone. Costumi di Dora D'Argento. Luci di Gianfranco Mancuso. Musiche di Domenico Bravo. Con Marco Carlaccini, Giovanni Carta, Lia Chiappara, Noemi Lombardo, Massimiliano Lotti, Filippo Luna, Mari Siragusa. Prod. Teatro Libero, PALERMO.

L'equilibrio è un testo di Botho Strauss del 1993 che Beno Mazzone ha realizzato tagliando e ricucendo i fili del plot, curandone regia e scenografia. Funzionale quest'ultima, composta solo d'una serie di separé trasparenti che, a guisa di tesserine, ricompongono i vari luoghi dell'azione e che raffigurano, così come accadeva nei primi film di Antonioni, i faticosi giochi che una coppia deve compiere per raggiungere un equilibrio esistenziale e d'amore, per poter allontanare paure, frustrazioni, nevrosi, incomunicabilità. Cosa fare dunque per trovare un giusto equilibrio? La soluzione di Strauss, di cui Mazzone asseconda il pensiero, sembra quella di rifugiarsi nel surreale e nel grottesco. Come accade appun-

to alla coppia in questione, formato da Lilli e Christoph (Lia Chiappara e Luca Carlaccini), che ha fatto un patto all'apparenza civile (quello di star lontani un anno) per tenere sempre vivo il rapporto, sino ad accorgersi che questo è possibile solo perché lei riesce a consolarsi con la rock-star Jaques Le Coeur (Filippo Luna). Christoph, che ha trovato un po' di pace nel tiro con l'arco e nella filosofia buddista-zen, stenta a credere che la moglie lo tradisca: è preoccupato piuttosto dell'educazione del figlio Marcus (tutto dark quello di Massimiliano Lotti) che a sua insaputa gli insidia la compagna e se ne va in giro con un bastone che nasconde in punta uno stiletto metallico, facendolo somigliare a un nipotino dei teppisti con bombetta nera di *Aranzia meccanica* di Kubrick. È uno spaccato della nostra società, della società tedesca dopo la caduta del muro, vivacizzata da barboni, da ragazze che tirano a campare e da tutta una piccola umanità in crisi ideologica o esistenziale. Lo spettacolo ha un buon ritmo e si fa notare la giovane Noemi Lombardo che ricopre almeno cinque ruoli. *Gigi Giacobbe*

In apertura una scena de *I dieci comandamenti* di Viviani, regia di Mario Martone (foto: Monica Biancardi); in basso Lia Chiappara e Filippo Luna in *L'equilibrio* di Strauss, regia di Beno Mazzone.

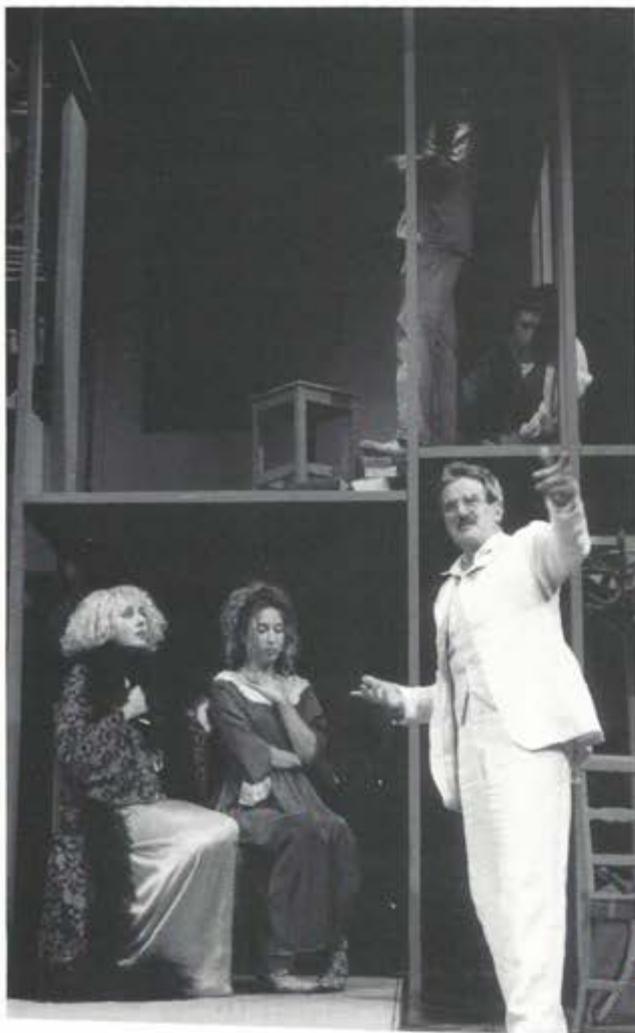


Pambieri in cerca d'autore

IL FU MATTIA PASCAL, di Luigi Pirandello. Adattamento di Tullio Kezich. Regia di Piero Maccarinelli. Scene e costumi di Bruno Mazzali. Luci di Umile Vanieri. Musiche di Antonio Di Popi. Con Giuseppe Pambieri, Lia Tanzi, Micol Pambieri, Fulvio D'Angelo, Silvia Salvatori, Franco Mirabella, Piero Montandon, Pippo Pattavina. Prod. Teatro Stabile di CATANIA - Teatro Moderno, ROMA.

Suggestionato dalla particolare struttura del romanzo incentrato sulla doppia vita di Mattia/Adriano, il regista Piero Maccarinelli gioca sulle intersezioni delle due vite del protagonista, facendo interpretare ai medesimi attori anche il ruolo della seconda famiglia in cui si inserisce il finto morto Mattia. Troppo accelerata è la prima parte dello spettacolo, in cui viene delineata la figura di Mattia Pascal, e che dovrebbe servire per porre i presupposti della seconda. I fatti si svolgono rapidi, condensando gli avvenimenti

Una scena del *Fu Mattia Pascal* di Pirandello, regia di Piero Maccarinelli.



che inducono Mattia a fingersi morto in poche scene, così da catapultare lo spettatore dai toni farseschi degli abitanti dell'immaginaria Miragno al dramma psicologico di Adriano a Roma, complice anche la scenografia, realizzata su due livelli da Bruno Mazzali, in cui i personaggi si muovono in maniera inquietante fra fantocci, pupi siciliani, libri accatastati, contribuendo a creare un effetto di straniamento. Giuseppe Pambieri affianca con abilità i registri comico e tragico nel caratterizzare il suo doppio personaggio: è un ironico, disilluso Mattia e un sofferente, sentimentale Adriano quando, innamoratosi della sua omonima, è costretto a rinunciarvi poiché privo di una vera identità. Sopra le righe appare, invece, l'interpretazione di Micol Pambieri nella parte di Romilda eccessivamente caricata da intonazioni grottesche così da apparire come una macchietta. Magico burattinaio e filosofo della vicenda è Pippo Pattavina che interpreta magistralmente il difficile personaggio di Anselmo Paleari e porta in scena un po' del vero mondo di Pirandello. Lia Tanzi convince di più nella parte di Silvia Caporale quando recita fra l'incantato e il disilluso che nella sguaiata vedova Pescatore. La regia di Maccarinelli, per essere essenziale e pulita, rende il testo in modo schematico, appiattendosi nella didascalica spiegazione che Pirandello vuole portare in scena un "io diviso", mentre *Il fu Mattia Pascal* è anche molto di più.

Albarosa Camaldo

Nel bunker del potere

ANTONIO E CLEOPATRA, di William Shakespeare. Traduzione di Alessandro Serpieri. Regia di Ninni Bruschetta. Scene di Mariella Bellantone. Costumi di Gabriella Eleonori. Musiche dei Dounia. Con Totò Onnis, Marina Sorrenti, Giovanni Moschella, Edoardo Sylos Labini, Daria Panettieri, Federigo Ceci, Maurizio Pugliesi, Eleonora Vanni. Prod. Nutrimenti Terrestri, MESSINA.

Lui è uno di quelli che il geniale Harold Bloom, studioso americano dalle intuizioni imprevedibili ed efficaci, definirebbe affetto da "bardolatria", vale a dire la venerazione di Shakespeare. E in effetti incontri periodici con i testi del grande inglese segnano la carriera di Ninni Bruschetta. L'ultimo incrocio tra i due è questo *Antonio e Cleopatra*, che è stato, nello scorso ottobre, il titolo di apertura della stagione di prosa del Teatro Valle di Roma. Va detto subito che lo spettacolo appare risolto a metà. Nella prima parte Bruschetta costruisce un'ambientazione e un ritmo eccellenti. La vicenda si svolge in una struttura-bunker, un basso ambiente che sembra quasi di cemento armato, illuminato da candele, dappertutto, capaci di restituire un particolare calore. Quella tra i protagonisti è una sottile lotta di intelligenze, i pensieri si incrociano, saettano e si sfidano in quel piccolo spazio. L'energia pura domina e i fendenti della mente vengono sottolineati, esaltati dalle musiche eseguite dal vivo dai sempre bravissimi Dounia. Il testo, indipendentemente dalle azioni descritte, prende la forma del dramma psicologico, con le venature tipiche dei maestri del nord Europa. Le figure chiave si muovono con misura, quanto basta, stretti nei loro abiti da dandy decadenti, sui quali domina il nero, cui fa da contrasto la Cleopatra in guêpière rossa. Quando la tensione raggiunge il suo scopo arrivando al culmine, lo spettacolo prende tutta un'altra direzione. Nel suo lungo scivolare verso la tragedia, spariscono le candele, sostituite dal buio, i neon azzurri, i fari rossi, le torce. Citazioni, insomma, da altri spettacoli di Bruschetta, supporti scenici alla narrazione tipici del regista messinese. Stavolta, però, appaiono in po' pericolosi: possono stancare. Restano, immense, le parole di Shakespeare - riprodotte nell'interessantissima traduzione di Serpieri - a tenere vivo l'interesse per quanto accade.

Pierfrancesco Giannangeli



FONDAZIONE
TeatroDue

TEATRO STABILE DI PARMA E REGGIO EMILIA

don chisciotte

Una picaresca in dieci spettacoli per raccontare
Don Chisciotte

di Miguel de Cervantes
a cura di Hennig Brockhaus
Teatro Due, aprile-maggio 2002

Il Cavaliere dalla Trista Figura si aggira per libri, teatro e film da 400 anni, vaga ormai da sempre nella nostra coscienza. È quasi una necessità che quello spettro errante riappaia in un'incarnazione teatrale che nasce proprio dalla struttura aperta - picaresca - a stazioni del romanzo cervantiano; una forma teatrale che permetta a Don Chisciotte di errare liberamente per il nostro mondo causando catastrofi enormi con la sola forza della sua assoluta, inflessibile bontà.

Cantiere Orlando: incantamenti e falsi sembianti tra Boiardo e Shakespeare

TEATRO DELLE ALBE

Sogno di una notte di mezza estate

da William Shakespeare

drammaturgia e regia Marco Martinelli

debutto giugno-luglio 2002

fotos: Gian Walter - IMA (www.ima.org)



CONTRONATURA
2002

ANIME VIAGGIANTI

(SUL TERRITORIO DI ZOLA PREDOSA)

Sabato 2 Febbraio 2002 ore 21.30
Dire Gelt
Spettacolo Concerto
Musica Klezmer
Palestra Scuola Media
"F. Francia" Zola Predosa
Via Albergo 30

Sabato 9 Febbraio 2002 ore 21.30
Matteo Belli
ORA X: Inferno di Dante
Centro Sociale "Ilaria Alpi"
Ponte Ronca di Zola Predosa

Sabato 2 Marzo 2002 ore 21.30
Mario Barzaghi
Frammenti divini di un
viaggio in Inferno
Centro Sociale "Ilaria Alpi"
Ponte Ronca di Zola Predosa
via Masole di Canossa 4

Sabato 16 Marzo 2002 ore 21.30
Mataro da Vergato
Recital Mousikèa Proiet
Area Museale Cà la Ghironda
Ponte Ronca di Zola Predosa
via Leonardo da Vinci 19

Venerdì 19 Marzo 2002 ore 21.30
Marco Baliani
Kohlhaas
Centro Sociale "Ilaria Alpi"
Ponte Ronca di Zola Predosa
via Masole di Canossa 4

Biglietti € 9,50 e € 6,50. Preveduta la vendita dei biglietti un'ora prima dello spettacolo presso il luogo stesso dello spettacolo.
Info: Associazione Culturale 052 9355213 UM, Cultura 051 8619190 Pubblica Assistenza 052 7628128

PROMOZIONE

IMMAGINI E SUONI

Area Museale
Cà Ghironda



TEATRO DI PISA

Prosa e Danza
2002
gennaio/maggio

DANCE!

EDUARDO AL KURSAAL

IL DIARIO DI ANNE FRANK

L'AVARO

ROMEO E GIULIETTA

DELITTO PER DELITTO

IL GABBIANO DI NEKROSIOUS

BELLA FIGLIA DELL'AMORE

UNA RELAZIONE PRIVATA

MADORNALE 33

ASPETTANDO GODOT

CONVERSAZIONI CON LA MORTE

LA CENA DELLE BEFFE

L'ATLETICO GHIACCIAIA

prime nazionali

COREOGRAFIA EUROPEA

PER ATERBALLETO

LE MANDRAGORE

MANDANO ODORE

e inoltre

I FIGLI D'ADAMO

MOMIX OPUS CACTUS

IL LAGO DEI CIGNI

CANALES BAILAOR

ITINERARI DI CONFINE

BOTEGA SCIMPIS

GLI SCORDATI

SALOMÈ

PROSA

DANZA

Teatro Verdi

via Palestro 40 • 56127 Pisa

tel. 050 941 111

www.teatrodipisa.pi.it

SAGGI E MANUALI

La letteratura in scena. Gadda e il suo teatro, a cura di Alba Andreini e Roberto Tessari, Bulzoni, Roma, pagg. 321, L. 40.000, € 20,66.

Frutto della riflessione scaturita dal convegno "Pasticciaccio da Gadda a Ronconi", tenutosi a Torino nel 1996, il volume, prendendo spunto dall'allestimento ronconiano, indaga una serie di relazioni teatrali: il teatro nel romanzo a cura di Claudio Meldolesi; teatro e recensioni di Gadda (Ferdinando Taviani); teatro e romanzo: dal testo letterario al copione e alla scena (Claudio Longhi e Roberto Tessari); teatro e televisione attraverso l'adattamento di Giuseppe Bartolucci (Franco Prono), per concludere con l'intervista di Alba Andreini a Luca Ronconi. In appendice un'esautiva teatrografia curata da Claudio Longhi.



L'Ecole des Maitres. Libri di regia 1995-99, a cura di Franco Quadri con la collaborazione di Andrea Nanni, Eti-Ente Teatrale Italiano, Centro Servizi Spettacoli di Udine, Ubulibri, Milano, vol. I pagg. 294, L. 30.000 € 15,49; vol. II pagg. 508, L. 40.000 € 20,66; vol. III, pagg. 294, L. 30.000, € 15,49.

Diari di lavoro, registrazioni del confronto quotidiano maestro-allievi a testimoniare le esperienze pedagogiche di cinque anni di Ecole. Una fitta trama di metodologie e di pratiche, a cominciare dal 1995. (vol. I) con la tema registica composta da Alfredo Arias che lavora su Copi e tornerà l'anno successivo con un lavoro sul music-hall; da Dario Fo con una rivisitazione della Commedia dell'Arte e da Anatolij Vasil'ev che si concentra sugli etjud di Stanislavskij, come pure farà nel 1997 (vol. II), applicandoli a Il giocatore di Dostoevskij. Nel 1998 Matthias Langhoff (vol. III) spazia dalle Baccanti ai testi di Ezra Pound e di Heiner Müller. Infine nel 1999 (vol. III) si compone un'altra triade di maestri con Jacques Lassalle che lavora su Molière, Massimo Castri che propone un'analisi del Pirandello minore ed Eimuntas Nekrosius con uno studio del Maestro e Margherita.



Andrea Bisicchia, Testori e il teatro del corpo, San Paolo, Milano, pagg. 165, L. 26.000, € 13,43.

Un viaggio nel teatro e nella poetica di Testori realizzato utilizzando "l'ossessione del corpo" quale chiave d'accesso privilegiata. "Il corpo passione", "il corpo del teatro", "il corpo che lascia il posto all'anima", diventano successivi capitoli di esplorazione e approfondimento dell'opera testoriana, che a sua volta individua il proprio modello nel Corpo di Cristo sulla Croce quale mediatore di conoscenza e portatore di coscienza e di catarsi. Completa il saggio una teatrografia arricchita dal commento della critica o da interventi dello stesso Testori.

Andrea Camilleri, Le parole raccontano, piccolo dizionario dei termini teatrali, a cura di Roberto Scarpa, Rizzoli, Milano, pagg. 158, L. 25.000, € 12,91.

Comincia con "Arlecchino" e finisce con "sottopalco" passando per "attore", che tra le altre definizioni, diventa: «colui che in un funerale vorrebbe essere il morto», il dizionario teatrale proposto da Andrea Camilleri il quale, in maniera arguta e



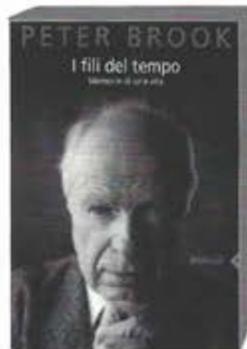
BIBLIOTECA



Il Peter Pan del teatro

Peter Brook, I figli del tempo. Memorie di una vita, Feltrinelli, Milano, pagg. 226, L. 45.000, € 23,24.

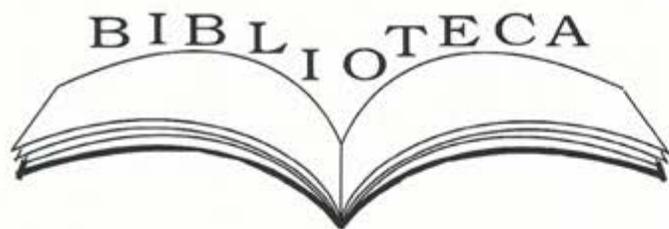
C'è chi dice, esagerando un po', che Peter Brook ha trasformato il teatro come Copernico l'astronomia. Sta di fatto che negli ultimi quarant'anni i suoi spettacoli hanno sostituito alle vecchie convenzioni un esperanto scenico apprezzato in tutto il mondo. Un nuovo linguaggio multietnico, che mostra attraverso il corpo degli attori «i codici e gli impulsi sempre nascosti alla radice delle diverse forme culturali, attraverso l'esplorazione dei gesti più ordinari, come stringersi la mano o portarla al cuore». Semplice, no? Eppure - spiega Brook là dove, in queste sue memorie, definisce il suo oggi famoso Centre International des Créations Théâtrales - il segreto della sua "rivoluzione teatrale" è tutto qui: nella rimozione delle sovrastrutture, nel "disimparare" tutto della scena tradizionale per cercare i minimi comuni denominatori con cui il corpo, il gesto e la voce degli uomini comunicano nel mondo. Il volume abbonda di ritratti, dal funambolico Cocteau all'eccentrico Dalí dal fervido Barrault all'"intrattabile" Laurence Olivier, dalla enigmatica Duras alla "straordinariamente fluida" Jeanne Moreau. Ma le sue attenzioni le riserva soprattutto al mistico russo Gurdjieff e a Grotowski. I figli del tempo sono un racconto agile e vivace che procede per flash ordinati cronologicamente, sul filo della memoria. Peter Brook sarebbe più giusto chiamarlo Peter Pan: qualcuno ch'è rimasto sempre fedele al sogno giovanile di fare, quando studiava a Oxford, del cinema e del teatro, rifiutandosi in un certo senso di diventare adulto, ossia di piegarsi ai codici e alle regole istituzionalizzate dello spettacolo. Mettesse in scena Cocteau o Simone De Beauvoir, il genere boulevardier o il musical, erano già provocazioni da enfant terrible. E nei suoi allestimenti di Shakespeare a Stratford distruggeva con la fisicità degli attori tre secoli di incrostazioni interpretative. Per poi, nel decennio d'oro alla Royal Shakespeare Company, rileggere il grande repertorio scespiriano con sensibilità contemporanea, secondo l'intuizione di Jan Kott. Perfino il mondo grandguignolesco del teatro d'opera finì per divertire il nostro Peter Pan. La metamorfosi di Brook si compie prima a Parigi, poi con i viaggi in Africa, nel vicino e lontano Oriente, nell'America Latina, infine con la sfida del meticcio artistico col suo Centro di Ricerca, che ebbe come primo finanziatore un bizzarro miliardario texano, e il porto d'attracco nel teatro parigino in disarmo delle Bouffes du Nord. Metamorfosi? No: l'inesausto, avventuroso dinamismo di un geniale Peter Pan del teatro di 75 anni. Ugo Ronfani



Guida all'organizzazione

Mimma Gallina, Organizzare teatro. Produzione distribuzione, gestione nel sistema italiano, FrancoAngeli, Milano, 2001, pagg. 366, L. 50.000, € 25,82.

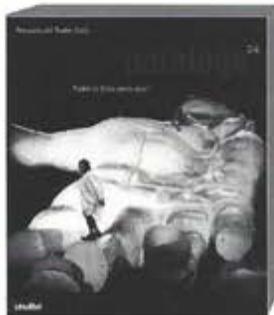
Professionalità e competenze, enti e strutture, leggi e finanziamenti del teatro sono l'oggetto di un vero e proprio manuale di organizzazione. All'analisi dell'attuale



sistema teatrale italiano corrisponde una descrizione pratica e puntuale del corretto fare organizzativo. Produzione, esercizio, distribuzione e comunicazione sono i tre ambiti di indagine, analizzati mettendo in relazione lo specifico artistico dei progetti con quello prettamente organizzativo e di marketing, con particolare riferimento alle forme della produzione (dai teatri stabili al teatro di ricerca, alle piccole compagnie), al rapporto con lo Stato e al tessuto distributivo. Alla contestualizzazione storica si accompagna l'indicazione del "come fare" e la delucidazione di meccanismi e tipologie consolidati in materia. Oltre a essere uno strumento di approfondimento e rivolto a giovani professionisti, il libro è anche, per curiosi e profani, un'utile guida al back stage del mondo dello spettacolo.

Il teatro dalla A alla Z

Il patalogo 24. Annuario del Teatro 2001, Ubulibri, Milano, 2001, pagg. 328, L. 94.500, € 48,80. Puntuale come sempre, l'annuario edito da Ubulibri ci racconta spettacoli e protagonisti dell'ultima stagione teatrale. Oltre alle consuete sezioni riservate al repertorio, a festival, a convegni, a libri e mostre, a premi e premiati, parte della pubblicazione è dedicata all'alfabeto di un anno dentro e fuori la scena. Si comincia con "Architettura" e la mostra di Frank Gehry e si finisce con lo "Zero" per l'Italia, che assieme al sottotitolo del volume: *Italia: anno zero?*, vorrebbe auspicare l'inizio di tempi migliori a partire da questa prima stagione del nuovo millennio. Tra i molti interventi si segnalano Goffredo Fofi, Fausto Malcovati, Gianni Manzella, Mario Martone, Oliviero Ponte di Pino, Franco Quadri e Carla Vitantonio.



Sognando una nuova Scozia

Caledonia dreaming. La nuova drammaturgia scozzese, a cura di Mariacristina Cavecchi, Margaret Rose, Sara Soncini, Oedipus, Salerno-Milano, 2001, pagg. 325, € 11,36.

Significativi rappresentanti della drammaturgia scozzese, i quattro testi raccolti nel volume (*Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off*, 1986 di Liz Lochhead; *Tally's Blood*, 1990 di Ann Marie di Mambro; *Airport*, 1994 di David Greig e Graham Eatough e *Sabinal*, 1994 di Chris Dolan) offrono un'ampia panoramica della nuova scrittura di quest'area geografica. Scritti nel clima di fermento politico e sociale degli anni precedenti la *devolution* (1997), i lavori sono accomunati dall'intento di esplorare ed affermare la questione dell'identità nazionale in autonomia rispetto al resto della Gran Bretagna. In tal senso la scelta della lingua assume un significato politico, manifestando sia la precisa volontà di allontanarsi dall'inglese standard per esplorare il ricco patrimonio linguistico e culturale che tuttora caratterizza la Scozia, sia quella di monitorare tale pluralismo all'interno della compagine europea.

a cura di Marilena Roncarà



divertente, ci racconta il suo rapporto con il palcoscenico. La raccolta contiene anche un colloquio dello stesso Camilleri con il pubblico.

Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Claudia Castellucci, Epopea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oreste, Giulio Cesare, Genesi, Ubulibri, Milano, pagg. 327, L. 39.500, € 20,40.

Cinque spettacoli trascritti sulla pagina raccontano gli ultimi sette anni di teatro della Raffaello Sanzio, riprendendo un discorso interrotto nel 1992 con la pubblicazione, sempre di Ubulibri, dei loro precedenti lavori. I testi rivissuti e rigenerati fin nei minimi dettagli, conducono al centro del teatro di una Societas di artisti che intende: «passare i classici ai raggi x, dare corpo al verbo, energia alla materia e rubare a Dio la creazione del mondo e la sua storia». La descrizione di ogni spettacolo è seguita dalla sezione "Teorie" che ci introduce ai concetti e ai materiali delle diverse messinscena. Completano il libro un'appendice bio-teatrografica, una postfazione di Franco Quadri e una "Bolla" con alcuni testi saggi di Chiara e Romeo Castellucci.



CATALOGHI

Fondazione Giorgio Cini, Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte, Marsilio, Venezia, 2001, pagg. 197.

Catalogo della mostra allestita a Venezia dalla Fondazione Cini: più di mille fotografie, ritratti, costumi di scena, carteggi, pubblicazioni, appunti e copioni teatrali con tanto di annotazioni manoscritte della diva. A un percorso espositivo scandito dai soggiorni veneziani dell'attrice, si accompagnano saggi tematici che ne evocano vita e personalità.

MULTIMEDIA

Dario Fo, Lezioni di Teatro, a cura di Felice Kappa, con il libro *Manuale minimo dell'attore*, a cura di Franca Rame, Einaudi Stile libero, Torino, 2001, pagg. 382, L.35.000, € 18,08.

Un video di 150 minuti ci mostra l'arte di Dario Fo: dalle celebri lezioni del 1984-85 al Teatro Argentina alle canzoni, dal gesto alla pantomima e alla commedia, dalla maschera al grannelot. Completa il cofanetto l'edizione più aggiornata del *Manuale minimo dell'attore*, dove tra divagazioni autobiografiche ed esempi concreti, la coppia di teatranti scandaglia il mestiere dell'attore, indagandone storia, tradizione, trucchi e modalità.

Daniele Del Giudice e Marco Paolini, I-TIGI Canto per Ustica, 150', con il libro *Quaderno del Tigì*, Einaudi Stile libero, Torino, 2001, pagg. 122, L. 35.000, € 18,08.

Al video dello spettacolo, interpretato da Marco Paolini e dal quartetto vocale di Giovanna Marini, si accompagna il *Quaderno del Tigì*: uno scambio di lettere-riflessioni fra i due co-autori, Daniele Del Giudice e Marco Paolini, che ci rimanda in forma diaristica il "dietro le quinte" del lavoro e il suo progressivo svolgersi. Completano la pubblicazione il copione dello spettacolo e una lettera di Giovanna Marini.



Convegno al Vallecorsi

Per una carta dell'autore italiano

Un convegno per celebrare i cinquant'anni del Vallecorsi, da mezzo secolo in prima linea per valorizzare la drammaturgia contemporanea, ha scandagliato nel profondo e a 360 gradi la questione dell'autore italiano. Il convegno, dal titolo "Per una carta dell'autore italiano" (nella pagina a lato un momento dell'incontro), si è aperto con l'introduzione del coordinatore Ugo Ronfani (foto sotto a destra), sono quindi intervenuti Giovanni Antonucci (*Critica e drammaturgia nel tempo presente*), Alberto Bassetti (*Perché l'autore italiano non sia più di serie B*), Maricla Boggio (*Condizioni e strumenti per la tutela dell'autore italiano*), Augusto Bianchi Rizzi (*Normativa del diritto d'autore e drammaturgia contemporanea*), Remo Binosi (*Per sostenere, finalmente, un repertorio del presente: esperienze, proposte*), Antonio Calenda (*L'impegno di un teatro pubblico per la drammaturgia contemporanea: risultati, impegni futuri*), Roberto Cavosi (*Teatro di parola sulla scena multicode: i nuovi linguaggi. Esperienze della Siae-Dor*), Annabella Cerliani (*Come e perché l'autore deve difendere*

identità e ruoli del teatro d'oggi), Patrizia De Rensis (*La Siae e l'autore contemporaneo: situazione, prospettive*), Luca Doninelli (*Riflessioni per una drammaturgia del tempo presente*), Edoardo Erba (*Per una casa della drammaturgia italiana contemporanea*), Renato Giordano (*Punti fermi per un teatro aperto all'autore contemporaneo*), Giuseppe Liotta (*Critica e drammaturgia contemporanea, un incontro necessario*), Giuseppe Manfredi (*Linee evolutive dei contenuti, della lingua e della comunicazione teatrale*), Giorgio Pressburger (*Quali gli spazi rimasti per un teatro di parola?*), Francesco Tei (*Stampa e teatro: problemi aperti*), Giorgio Van Straten (*L'impegno dell'Agis per la drammaturgia italiana contemporanea*) e ancora Giuseppe Ferrazza, della Segreteria Generale di Carmelo Rocca, e Marcello Isidori, curatore del sito Drama.it. Gli atti del convegno sono in via di pubblicazione. Al termine è stata redatta la Carta dell'Autore Italiano, che ha raccolto in sintesi gli interventi ed è stata approvata a conclusione dei lavori. Il documento, presentato da Ugo

Ronfani, è stato sostanzialmente condiviso dal sottosegretario per i Beni e le Attività Culturali onorevole Vittorio Sgarbi (foto sotto a destra con Giovanni Antonucci e Antonio Calenda), intervenuto alla manifestazione di premiazione presso i capannoni dell'Ansaldo Breda, ente organizzatore del premio. Per la 50a edizione del Vallecorsi la giuria, presieduta da Umberto Benedetto, e composta da Antonio Calenda, Nando Gazzolo, Gastone Geron, Valeria Moriconi, Carlo Maria Pensa, Luigi Squarzina, ha assegnato il primo premio a *Come cadde un mito*, di Carlo Vallauri, a Giacomo Carbone il secondo premio con *Oltre*, a Maria Sandias il terzo premio con *Quelle voci, quel silenzio*; segnalati *Il sapore del miele* di Enzo Giacobbe, *Vincent è morto* di Fortunato Cerlino, *Il resto è silenzio* di Enrico Giacobelli. A conclusione Luca Carboni, Laura Gambarin e Marco Mattiuzzo, allievi attori della Scuola del Piccolo Teatro, hanno letto brani di opere di autori italiani contemporanei. Di seguito pubblichiamo la Carta dell'Autore. Il convegno nazionale sulla dram-

maturgia italiana contemporanea tenutosi a Pistoia il 24 e 25 Novembre 2001 conferma che la questione dell'autore di teatro del nostro tempo fa parte dei problemi aperti e irrisolti di un sistema teatrale che fatica a rigenerarsi. Oggi, in Italia, chi scrive per la scena è di fatto escluso dalla società teatrale, lontano dai centri decisionali che determinano la programmazione e definiscono gli orientamenti della drammaturgia nazionale, la sua immagine all'estero, i rapporti con il pubblico e il sostegno finanziario agli spettacoli, nonché la produzione e la distribuzione degli stessi.

Contrariamente a quanto avviene in altri Paesi d'Europa nei quali si sono create condizioni favorevoli al manifestarsi di drammaturgie per il tempo presente, da noi gli autori drammatici, nell'isolamento in cui sono stati lasciati da decenni, hanno stentato e stentano a rivendicare una loro identità, a dare attuazione scenica alla loro visione della società e del mondo, a portare a maturazione i loro progetti e a rafforzare - in un teatro che ha avuto i suoi punti di forza nel lavoro del regista e dell'attore, e non nella creatività del drammaturgo - la coscienza che la scena non sia soltanto ripetizione del passato ma, come dovrebbe essere, il luogo in cui dibattere dal vivo, non solo metaforicamente, idee e sentimenti, attese ed ideali dell'epoca in cui viviamo. Se





manca o è marginalizzata la funzione dell'autore, se la scena accoglie soltanto la forma dell'espressione teatrale, quella della regia e dell'interpretazione ma non la sostanza, se nel teatro multicode che usa le moderne tecnologie la parola è travolta dagli altri segni dell'espressione drammaturgica, il teatro impoverisce o perde il suo potere di comunicazione. Ne risulta che il ruolo dell'autore (consueto, s'intende, che l'espressione drammaturgica deve aderire al proprio tempo) resta essenziale se si vuole che il teatro parli la lingua della società e della cultura in cui viviamo. Ciò premesso, il convegno ha espres-

so la convinzione che senza una rigenerazione del nostro sistema teatrale basata su ordinamenti e regole che rimettono in movimento le potenzialità artistiche e culturali avute in consegna dal passato, anche la questione dell'autore non potrà trovare una soluzione che non sia parziale e provvisoria. Per cui ha invitato gli autori ad abbandonare il terreno sterile delle lamentazioni o delle rivendicazioni corporative per diventare coscienti, anche attraverso una riflessione autocritica, della necessità di adeguare il proprio lavoro al teatro che cambia e di partecipare al movimento in atto per la rifondazione della società

teatrale. In quest'ottica, con volontà propositiva, il convegno ha ritenuto di sottoporre al governo, al parlamento e agli enti di territorio i risultati di un esame a tutto campo di situazioni e progetti inerenti alla drammaturgia italiana contemporanea. I risultati di questo esame, condotto all'insegna della concretezza, risulteranno compiutamente dagli atti del convegno che i promotori

dell'incontro si sono impegnati a pubblicare senza ritardi, e possono essere richiamati come segue.

1) L'autore, nell'intento di dare un proprio contributo alla rigenerazione del sistema teatrale, chiede che gli sia riconosciuto il diritto-dovere di partecipare, al centro come in periferia, sia alla elaborazione degli orientamenti generali delle attività teatrali del Paese che alle decisioni specifiche sul finanziamento, la produzione e la circuitazione degli spettacoli. Questa richiesta - che dovrà porre un termine alla emarginazione di fatto della drammaturgia italiana contemporanea - si traduce in concreto nella richiesta che gli organismi istituzionali e gestionali del teatro - commissioni ministeriali, meccanismo di erogazione del Fus, l'Eti nella sua futura definizione strutturale, l'Agis, la Siae-Dor, i Teatri Pubblici, le consulte regionali per il teatro e quant'altri - si decidano ad ascoltare la voce, finora negletta, di chi lavora per rinnovare i contenuti della scena.

2) Va perseguita la tutela giuridica ed economica dell'autore, che presenta un pesante contenzioso ed è inferiore ai livelli europei. Fra i primi

interventi che il convegno ha individuato in proposito si indicano: a) l'adeguamento dell'assetto giuridico ai livelli della giurisprudenza europea sul diritto d'autore; b) l'utilizzo da parte della Siae-Dor - che dovrebbe altresì studiare iniziative promozionali all'estero - dei proventi derivanti dalla rappresentazione di opere cadute in pubblico dominio per promuovere il nostro repertorio contemporaneo; c) ripartizioni di quote garantite all'interno del Fus per produrre novità italiane di qualità; d) garanzia che analoghe quote siano destinate ad opere di autori viventi nella programmazione finanziaria degli Stabili; e) incentivi per un teatro di territorio orientato verso il presente da parte degli enti locali.

3) Nel vuoto verificatosi con la scomparsa dell'Idi, frettolosamente soppresso mentre andava restituito con pienezza di funzioni al suo ruolo di sostegno della drammaturgia contemporanea, l'istituzione, in Roma, di una Casa dell'autore, per cui già esiste un progetto depositato alla settima commissione del senato della Repubblica, potrà diventare uno strumento di aggregazione, di sostegno e di maturazione della nuova drammaturgia. Nello stesso modo, l'istituzione nelle residenze teatrali della figura del drammaturgo, e l'attivazione di strutture sperimentali destinate alla nuova drammaturgia potrebbe favorire, soprattutto nel Mezzogiorno, la presenza non occasionale di nuovi autori. Ha ritenuto l'attenzione del Convegno un progetto - che gode l'approvazione della Siae - destinato a mettere insieme tre realtà come la scrittura, la produzione e la distribuzione, inscindibili se si vuole dare visibilità alla drammaturgia contemporanea. In particolare, potrebbe essere messa allo studio la creazione di un circuito distributivo riservato al repertorio italiano contemporaneo.

Corto sul corso

Il Teatro Vidya organizza due laboratori di teatro. Il Laboratorio di propedeutica teatrale, per principianti, parte dalla rimozione degli ostacoli di natura psichica che ostacolano le capacità espressive attraverso tecniche di rilassamento e yoga, espressione corporea, improvvisazione; seguono la creazione del personaggio, la costruzione collettiva di un testo e la rappresentazione. Il Laboratorio teatrale di drammaturgia, oltre al training psicofisico, prevede anche un lavoro sull'educazione della voce, lo studio comparato dei classici e improvvisazioni a tema. La creatività personale viene stimolata mediante l'improvvisazione, la codificazione dei segni verbali e mimici e la successiva rappresentazione. L'obiettivo finale è quello di allestire un testo costruito e interpretato dai corsisti. Il lavoro svolto durante le prove e quello finale verrà documentato in un cortometraggio. Al termine verrà rilasciato un attestato di frequenza. Le lezioni si svolgono presso il Teatro Cantiere, via Gustavo Modena 92/a, Trastevere. Info: telefax 06.6787377, 349.8172504.

L'ARIBERTO sotto i riflettori

Il giornalista, scrittore e studioso del profondo medioevo **Ciro Alberico Testi** ha proposto una riscrittura della drammatica storia d'amore fra il filosofo **Abelardo** e la sua diciassettenne allieva **Eloisa** (foto sotto) con il contributo del regista **Roberto Brivio**, direttore del milanese Teatro Ariberto, che, seguendo le fasi di stesura del testo, lo ha trasformato in un movimentato e coinvolgente spettacolo teatrale. Brivio, pur trattando un argomento d'epoca medievale, ha utilizzato i mezzi di comunicazione contemporanei. Il regista, infatti ha girato un film dello spettacolo che verrà trasmesso in venti puntate sul sito internet del teatro (www.ariberto.top.it), così da potere avvicinare un maggiore numero di spettatori alla storia d'amore e di sacrificio di **Abelardo** (**Riccardo Mazzarella**) ed **Eloisa** (**Federika Brivio**). Il progetto ripercorre la vicenda dei due celeberrimi innamorati e tratta, oltre al tema sentimentale, problemi filosofici e religiosi connessi con il periodo in questione in un'ambientazione storica coerente ed efficace. La difficoltà di rendere tanti avvenimenti e di presentare numerosi personaggi in ambienti sempre diversi è stata risolta da Brivio con il rapido cambiamento a vista di una ventina di scenografie, e, talora, con lo spostamento dell'azione scenica ai lati del proscenio.

E sempre all'Ariberto di Milano è stato presentato al pubblico il libro *I mitici Gufi*, un'idea nata dal desiderio di **Michele Moromarco** di recuperare ricordi e di non abbandonare all'oblio del tempo la leggendaria fama dei celebri **Brivio**, **Magni**, **Patruno** e **Svampa**. **Roberto Brivio** e **Nanni Svampa** hanno arricchito la serata con la loro coinvolgente

presenza e riproponendo filmati di questo gruppo che ha certamente segnato, con il forte impatto delle sue tematiche, le nobili origini del cabaret. *Albarosa Camaldo, Carlo Randazzo*



4) L'auspicio che i premi teatrali tornino ad essere, grazie a giurie autorevoli, impegnate a valutare seriamente la qualità dei testi, validi strumenti di selezione e, dotati di risorse adeguate, diventino ribalte qualificate per far conoscere i nuovi autori; la richiesta agli studiosi delle università italiane di non trascurare, come hanno fatto finora, la recente drammaturgia italiana; l'augurio che le rappresentanze degli autori si incontrino su una piattaforma sindacale unitaria, senza steccati corporativi o dannose rivalità di rappresen-

tanza; l'invito - formulato con un ordine del giorno che ha raccolto le firme dei presenti - rivolto ai critici, agli editori e alla Rai-tv di dedicare la dovuta attenzione ad un teatro del tempo presente, nonché il comune impegno di usare la risorsa Internet per promuovere la conoscenza e il dialogo sulla nuova drammaturgia sono stati altri aspetti, non secondari, presi in esame nel corso del convegno.

Più direttamente, i drammaturghi presenti al convegno si sono applicati a cercare nuovi necessa-

ri equilibri per l'autore e il regista, in una fase del teatro italiano che vede una esorbitante prevalenza di quest'ultimo, una nuova lingua teatrale che non opponga il teatro di parola all'uso dei nuovi codici di scena ma si manifesti come integrazione dei vari mezzi espressivi propri della scena, e ad assumere la coscienza che la parola dell'autore è, oggi più che mai, responsabile davanti alla società e alla storia, nel tentativo di spezzare l'oceano di ghiaccio dell'indifferenza e dell'abitudine. ■

L'inestimabile eredità di Grotowski

"Teatr Laboratorium tra Opole e Wrocław" è il titolo della "tre giorni" di incontri ed eventi organizzata a Pontedera in ottobre, in occasione del primo convegno dalla scompar-

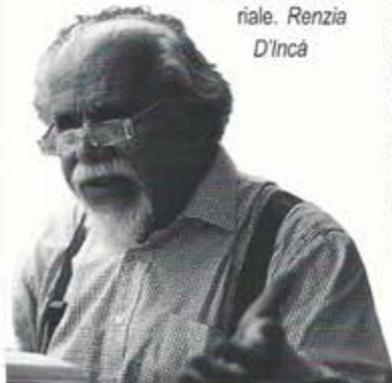
sa di Grotowski. Protagonisti, assieme ai testimoni diretti dell'esperienza del Teatr Laboratorium (i suoi attori: **Zygmunt Molik**, **Rena Mirecka**, **Maja Komorowska**, **Elizabeth Albahaca**, l'architetto **Jerzy Zygmunt**, il suo collaboratore artistico **Teo Spsychalski** e il co-fondatore e direttore letterario **Ludwik Flaszen** - foto sotto), **Eugenio Barba** e **Torgeir Wethal** dell'Odin Teatret. Il convegno, ideato e organizzato dalla **Fondazione Pontedera Teatro**, è la prima tappa di un progetto biennale dal titolo: "Jerzy Grotowski: passato e presente di una ricerca" e, oltre all'allestimento di una mostra sullo spazio scenico del regista polacco, è stato l'occasione per la presentazione del libro *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen con uno scritto di Eugenio Barba*. Il volume, sempre edito dalla **Fondazione Pontedera Teatro**, è stato curato da **Ludwig Flaszen** e **Carla Pollastrelli** (traduttrice dal polacco) con la collaborazione di **Renata Molinari** e si compone di una serie di saggi inediti o poco conosciuti dello stesso Grotowski. I testi, ordinati dai curatori con perizia filologica, costituiscono un vero e proprio corpus di straordinaria utilità per approfondire l'opera del maestro rileggendone il percorso teorico e ricostruendo le tappe della formazione delle sue intuizioni primigenie sulla nascita di un teatro fondato su basi completamente nuove secondo i principi teorici che entreranno nella formulazione del volume (bibbia di generazioni di attori) *Per un teatro povero* (**Bulzoni** 1970). Il volume è distinto in due sezioni, la prima, "Le energie della genesi", che si chiude con alcuni scritti epistemologici di **Flaszen** e un saggio di **Barba** intitolato "Verso un teatro santo e sacrilego" (pubblicato la prima volta nel 1964 e poi ripreso), e "Pratiche nell'espansione", dove vengono rac-

Il Festival di Pesaro va avanti ma che vuoto senza Eva Franchi

Non è per nulla facile scrivere una cronaca del Festival di Pesaro sapendo che questa è la prima edizione senza di Lei. C'è un vuoto grandissimo nel mondo del teatro e in quel macrocosmo rappresentato dall'avventura degli amatori, all'opportuna crescita dei quali la signora Eva Franchi ha dedicato buona parte delle sue energie terrene. Questa è stata la prima edizione del suo amato festival senza di Lei, che se n'è andata un mese prima della 54a puntata. E così se ne sono andate la sua severità e la sua capacità di comprensione, che nello storico direttore artistico camminavano insieme, in uno sforzo teso al costante miglioramento di quelle compagnie per cui l'approdo al festival non doveva significare mettersi a sedere dopo aver tagliato un traguardo prestigioso, bensì continuare a correre sulle difficili strade del perfezionamento. Mancherà agli attori la sua presenza e il suo parlare pacato e incisivo. Mancherà ai giornalisti quella sua compagnia affabile, garbata, sincera e mai affettata, quel suo guardare, allo spegnersi delle luci di sala, con apprensivo affetto verso il palcoscenico, il viso incorniciato in un'espressione tipica e indimenticabile. La compagnia La Trappola, di Vicenza, è il gruppo che, con *Il lutto si addice ad Elettra* di O'Neill, ha conquistato questa 54a edizione del festival. Il secondo ed il terzo premio sono andati, rispettivamente, alla compagnia Città di Trento per *Viktor e Viktoria* di Moretti (foto a lato) e ad Estravagario Teatro di Verona per *Il campiello* di Goldoni. Tra gli altri riconoscimenti, quelli ad Alberto Uez (Città di Trento) per la regia, Dino Righy (La Bauta Fulvio Saoner di Venezia) per la scenografia, Anna Piscopo e Peppe Piranio (I Vetri Blu di Favara) per le musiche. Nicola Fanucchi (Teatro Giovani di Lucca) è stato designato miglior attore, il premio per la migliore attrice è andato, invece, ex aequo, a Giuliana Germani (Città di Trento) e Anna Zago (La Trappola di Vicenza). Il premio speciale "Eva Franchi" è stato consegnato dal marito, l'ingegner Natale Di Liddo, alla Compagnia del Giullare di Salerno, in concorso con *Niente da dichiarare?* di Hennequin e Veber. *Pierfrancesco Giannangeli*



colte tematiche fondamentali del pensiero e della pratica teatrale del maestro tratte da saggi e conferenze tenute nel corso di alcuni decenni di riflessione critica e pratica laboratoriale. *Renzia D'Inca*



Master a Milano

Costumisti alla moda

Parte il 14 febbraio il primo master in *costume design* organizzato dall'Istituto Europeo del Design, con l'intento di formare figure professionali in grado di creare costumi e abiti di scena per il teatro, la lirica, il cinema, il balletto, la danza e il teatro-danza. Sono 180 ore di corso distribuite in nove mesi (febbraio-ottobre 2002) con frequenza full-time per tre giorni

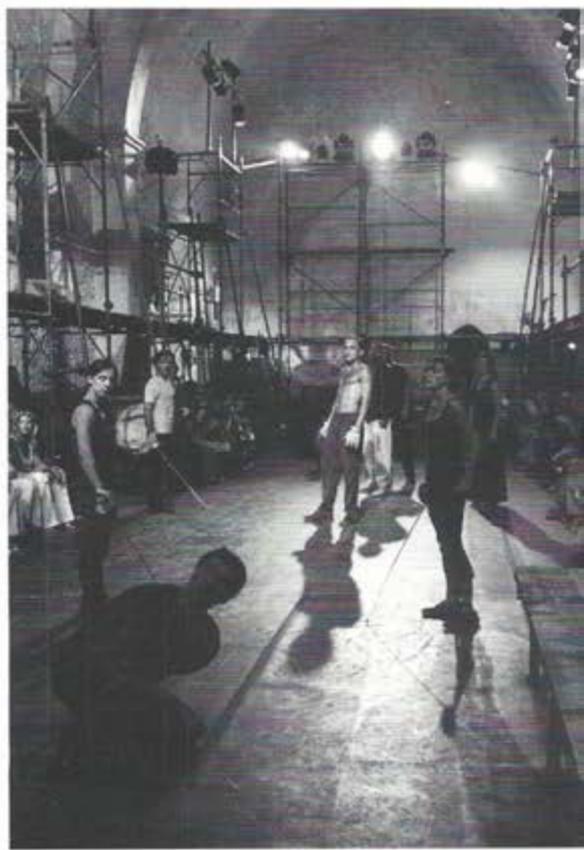
al mese (giovedì, venerdì e sabato), in via Pompeo Leoni 3 a Milano (la nuova sede dello I.E.D.). Rivolto a diplomati presso scuole di moda o di design e a professionisti del settore, il master si articola in materie di base generali relative alla cultura dello spettacolo e dell'arte e in materie specifiche, e si articola in due laboratori progettuali: un abito per Shakespeare, con progettazione dei costumi dei diversi personaggi di un testo del drammaturgo inglese; e la ricostruzione del balletto triadico creato da Oskar Schlemmer al Bauhaus nel 1922, che grazie alla collaborazione del corpo di ballo del Teatro alla Scala, sarà di seguito presentato al pubblico. Tra i partner del progetto figurano tre importanti teatri milanesi: il Piccolo Teatro, il Teatro Franco Parenti e i Teatridditalia, mentre il coordinamento è di Antonio Calbi. Il corpo docente si compone di costumisti, registi e scenografi attivi sia in Italia che all'estero e di specialisti e studiosi di spettacolo. Tra gli altri Emanuele Luzzati, Piera Ambroselli, Enza Bianchini,

Ferdinando Bruni, Daniela Dal Cin, Antonio D'Amico, Marinella Guatterini, Margherita Palli, Loredana Parmesani, Paola Piacenza, Michele Porzio, Luca Ronconi, Cinzia Rosselli, Carlo Sala, Carla Sarti, Andrea Taddei, Ugo Volli, oltre che rappresentanti delle più importanti sartorie e attrezzature teatrali (Brancato, Pia

Rame, Rancati, Tirelli). Il costo è di lire 9.600.00 pari a € 4.957,99 e per le iscrizioni c'è tempo fino a fine gennaio. Info 02.5796951, master@milano.ied.it. *Marilena Roncarà*

Shakespeare in Sicilia

Un gruppo di giovani artisti e organizzatori appartenenti al centro culturale Mobilità delle arti (Corrado Russo, Marcello Tringali in particolare) ha reso possibili, col sostegno finanziario del Ministero per i Beni e le Attività culturali (Dipartimento dello Spettacolo), del British Council di Roma e dell'assessorato alla Cultura del comune di Avola, uno stage internazionale, titolato "Le lingue del teatro", cui hanno preso parte una dozzina di giovani attori provenienti da tutta Italia. Lo stage, durato venti giorni, s'è concluso il 1° dicembre nella restauranda e suggestiva pinacoteca di



Palazzo Modica di Avola con uno spettacolo dal titolo *All for love* (*Tutto per amore*) (foto nella pagina precedente), incentrato su alcune schegge shakespiriane (*Giulio Cesare, Antonio e Cleopatra, Macbeth*). Hanno coordinato i lavori il regista Euan Smith del Watermill Theatre di Londra, il noto cuntista e puparo Mimmo Cuticchio di Palermo e il messinese Ninni Bruschetta. Grande partecipazione di pubblico per una cittadina come Avola che non ha ancora neppure un teatro (pare si stia concretizzando l'idea di restaurare una struttura ottocentesca che ospiterà almeno 300 spettatori) e dove solo da qualche anno è stato riaperto a Noto un Teatro Comunale. E grande rigore professionale dei giovani attori: Antonio Caldarella, Alessio Di Modica, Ilaria Falini, Emiliano Pergolati, Massimo Salari, Monia Alfieri, Antonio Burgaretta, Chiara Meloni, M.Caterina Musolino, Daniele Zappalà. Gigi Giacobbe

In breve DALL'ITALIA

OSSERVATORIO RAGAZZI – La Provincia di Milano, il Teatro del Buratto e la facoltà di scienze della formazione dell'università Bicocca hanno curato "Osservatorio 2000" una ricerca dedicata all'offerta culturale per l'infanzia e i giovani sul territorio della provincia milanese. Dalle conclusioni si apprende come, mentre dall'utenza delle scuole medie la richiesta sia sostanzialmente stazionaria, in forte crescita è quella che proviene dalle elementari e materne. Da parte degli operatori si lamenta la difficoltà ad ottenere spazi adeguati, primo passo per una corretta visibilità. D'altro canto si rileva una scarsa propensione alla sperimentazione e alla ricerca dimostrata dall'irrelevante peso dato alla formazione e

all'aggiornamento professionale.

VINCITRICE – È Francesca Brizzolara (a lato) la vincitrice della sesta edizione di "Prova d'attore", che ha avuto la sua serata conclusiva al Teatro Gobetti di Torino. Il secondo premio è andato a Alessandro Albertin, il terzo a Elena Ferrari.

LUNA – L'irraggiungibile luna è stata la fonte d'ispirazione per lo studio conclusivo del Laboratorio sulle arti dell'attore e del teatro di strada che l'associazione Perle nel pozzo ha portato avanti per sei mesi con minori a rischio. Il lavoro è andato in scena a Montepaone Lido.

PREMI UBU – Consegnati al Piccolo Teatro di Milano gli ambiti premi Ubu. Queste le decisioni della giuria: spettacolo dell'anno: *Lolita*, regia di Ronconi; miglior regia: *Scene di Amleto e L'apparenza inganna*, Federico Tiezzi; miglior scenografia: *Lolita*, Margherita Palli; miglior attore: Massimo Popolizio e Umberto Orsini ex aequo, miglior attrice: Isa Danielli; miglior attore non protagonista: Giovanni Crippa; miglior attrice non protagonista: Laura Marinoni; attore/attrice under 30: Michela Cescon; miglior novità italiana: *Due fratelli*, di Fausto Paravidino; miglior spettacolo straniero: *Allemaal Indiaan* di Alain Platel e Arne Sierens (Les ballets C. de la B., Victoria); premio speciale: Giustino Durano.

SUB-AQUAS – La compagnia Lanciavicchio-Carovante ha dato vita al progetto Sub-aquas – ideato e diretto da Antonio Silvagni – che, con riferimento alla regione della Marsica, comprende una serie di eventi che aiutino, soprattutto i più giovani, a recuperare una memoria che pare dimenticata. Il progetto è costituito da due



spettacoli, *Acquarum*, con la regia di Stefania Evandro e *Terre di principe* con la regia di Silvagni, e da una mostra nella quale sono stati esposti i reperti archeologici recuperati in seguito al prosciugamento del lago Fucino.

SENZA RUGHE – Una rassegna teatrale dove l'età media degli attori sia inferiore ai 30 anni e costruita per un pubblico di giovani e giovanissimi non poteva che chiamarsi "Giovani a teatro". Si è tenuta a Poggio Mirteto (Rieti) per iniziativa della Compagnia teatrale dell'Inserenata.

DALLE SOAP AL TEATRO – Alessandro Preziosi (*Vivere*) interpreterà *Le ulti-*

me ore di AI di Tommaso Mattei, mentre Paolo Sassanelli (*Compagni di scuola*) reciterà in *Bush* di N. La Butte nella rassegna "Nuovi sentieri" che apre il 16 gennaio al Teatro Bellini di Napoli.

CANNIBALI – Il 27, 28 e 29 gennaio, in concomitanza con la giornata della memoria, Centrale dell'Arte, in collaborazione con il Teatro Metastasio di Prato, la Regione Toscana e il Teatro della Pergola di Firenze ha organizzato degli appuntamenti di riflessione sull'Olocausto. L'evento più atteso è la prima nazionale de *I cannibali*, di George Tabori (in basso) con la regia di Laura Forti e Teo Paoli. L'autore sarà presente alla manifestazione. Altro appuntamento di spicco, quello con il Teatro di Akko, formazione italo-palestinese. Info: 055.282421.



Voglia di teatro

Borgio Verezzi è una cittadina piccina picciò, che conta appena duemila abitanti, ma quella che non manca è la voglia di teatro. D'estate Borgio ospita il prestigioso festival teatrale, ma per assecondare il pubblico era d'obbligo un cartellone invernale. Così è nata "Oltre il festival", la prima stagione artistica ospitata presso il cinema teatro "Vittorio Gassman" inaugurato neanche un anno fa. Sul palcoscenico del "Gassman" si esibiranno Maximilian Nisi e Angela Finocchiaro, Ennio Marchetto e Alessandro Bergonzoni ed anche gli amanti della musica troveranno degli appuntamenti destinati a loro.

UNICO KUNDERA – *Jacques e il suo padrone*, unico testo teatrale dello scrittore ceco Milan Kundera, best seller fu il suo romanzo *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, ha debuttato al Teatro dell'Unione di Viterbo con la regia di Guglielmo Ferro e Mario Scaccia protagonista. Scaccia, in veste di regista, ha presentato nello stesso teatro, *Scene comiche*, di Courteline.

PUNZO: UN LIBRO – *La macchina di Amleto – Poetica in azione in due spettacoli* di Armando Punzo, il libro su Punzo, regista della Compagnia della Fortezza, composta dai detenuti-attori del carcere di Volterra, verrà presentato il 14 aprile a Pieve di Cento e concluderà la rassegna "Tracce di teatro d'autore" che parte il 21 febbraio con Marco Paolini in *I-Tigi Racconto per Ustica*. Info: 051.6861488.

SENZA TV – Il teatro non si riprendeva, una volta, ma si incidereva su nastro la voce. Paolo Stoppa, Rina Morelli, Mastroianni, Pupella Maggio, Tofano: sono le loro voci che hanno ravvivato la memoria del teatro di Visconti. Da *Morte di un commesso viaggiatore*, *Uno sguardo dal ponte*, di Miller, *Zio Vanja*, *Il giardino dei ciliegi* di Cechov, *L'Ariada* di Testori. Gli appuntamenti con "Ascoltare Visconti", a cura dell'Istituto di studi pirandelliani e sul teatro contemporaneo e del Civico museo biblioteca dell'attore di Genova, si sono tenuti allo Studio Pirandello di Roma.

+ TEATRO – CALCIO – I dati dello scorso anno parlano chiaro: gli italiani hanno speso 731 miliardi per il teatro contro i 450 spesi per lo stadio. Sarebbe interessante una valutazione che tenga conto di somme devolute in sche-

dine, stampa sportiva e abbonamenti a canali votati allo sport.

TUTTO BARBA – A Bellusco (Milano), il Teatro dell'Aleph ha organizzato alcune giornate di lezioni, spettacoli e incontri in onore di Eugenio Barba, fondatore dell'Odin Teatret. Tra gli intervenuti, Julia Varley e Tage Larsen, attori della storica compagnia, che hanno dato delle dimostrazioni di come il gruppo procede nel lavoro creativo di uno spettacolo.

NOVITÀ DA HEMINGWAY – *La parte del leone*, di Fabrizio Caleffi è ispirata a temi hemingwayiani (il coraggio in condizioni estreme, le estreme conseguenze dell'amore) tratti dal racconto rivisitato *Breve la vita felice di Francis Macomber*. Simona Brenna, anche regista, è la protagonista femminile nel ruolo dell'amata Margaret, la donna che ha ucciso il marito Francis forse per errore, forse per amore. Mentre, per amore della donna Bob Wilson (Fabrizio Caleffi), il cacciatore bianco, ucciderà l'ispettore delle assicurazioni Sterling Corchrane (Andrea Capaldi). Lo spettacolo è stato presentato allo spazio Libropoli di Milano.

LIBERI E NON – Una coraggiosa operazione quella di Paolo Billi che ha diretto, nello spettacolo *Le ali dell'albero*, ragazzi dell'Istituto penale minorile di Bologna, facenti capo alla compagnia teatrale del Pratello, e studenti esterni. Il lavoro, presentato presso l'Istituto stesso, è stato il primo esito di "Aure", un progetto triennale del Centro giustizia minorile Emilia Romagna e Marche, finanziato dal comune di Bologna, in collaborazione con l'Eti e realizzato dall'associazione Bloom-culture teatri.

ELETTRONICA – Nessuna idea delle origini della musica elettronica? Visto che tra i progenitori

Nuove nomine sotto l'albero

Mentre stiamo andando in stampa con questo primo numero del 2002, apprendiamo che, insieme alla neve natalizia, sono fioccate numerose nomine: Giorgio Albertazzi (nella foto) al Teatro di Roma, Lucio Ardenzi all'Eti, Franco Zeffirelli e Carmelo Rocca al Ministero e, unica giovane donna fra tante pante-re grigie, Cristina Pezzoli è il nuovo direttore artistico dell'Associazione Teatrale Pistoiese. Vi diamo appuntamento al numero primavera di *Hystrio* per approfondimenti e informazioni più dettagliate.



vanta Luciano Berio, Umberto Eco e Bruno Maderna, ecco un libro e un cd per farvi una cultura in materia: *Nuova musica alla radio. Esperienze allo Studio di fonologia della Rai di Milano. 1954-1959*, a cura di Veniero Rizzardi e Angela Ida De Benedictis, Cidim-Rai Eri.

LE DONNE SCRIVONO – Pur se rare nei ruoli creativi e direzionali di punta del nostro teatro, le donne ci sono. A Firenze e dintorni il Festival nazionale sulla drammaturgia contemporanea delle donne ha presentato numerose opere di autrici e, sconfinando dal teatro nel cinema e nella musica, ha allargato gli orizzonti della creatività al femminile.

SPETTATORE INDISPENSABILE – Senza spettatore non si va avanti perché lo spettacolo *Stanze* con Aline Nari, Cristiano Fabbri e Paolo Gentiluomo, prevede che tocchi a lui il movimento delle luci e delle scene, nonché di infilarsi tra i danzatori per fare la sua parte.

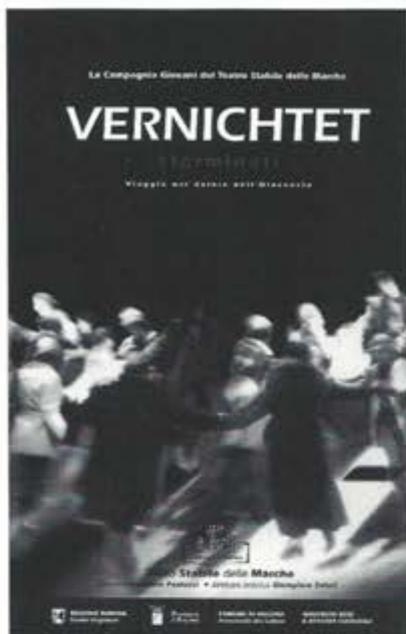
GABBIANO TRA GLI UCCELLI – Hanno scelto il testo di Aristofane *Uccelli*, i detenuti-attori della com-

paglia Il gabbiano diretti da Gianfranco Pedullà per il loro ultimo allestimento presentato a novembre. Il testo, veramente, ha preso assai le distanze dall'originale, per l'adattamento dello stesso regista. Contemporaneamente al debutto dello spettacolo, nella casa circondariale di Arezzo, è stata aperta una mostra fotografica sul lavoro del gruppo e si è tenuta una tavola rotonda sui significati dell'esperienza teatrale all'interno del carcere.

PIRANDELLO E IL CINEMA – Pirandello al cinema e a teatro: un'iniziativa del Teatro Arsenale di Milano che per due lunedì di novembre ha organizzato delle proiezioni di opere pirandelliane. Le altre serate andava in scena, dello scrittore agrigentino, *Vestire gli ignudi* con la regia di Annig Raimondi.

USCITE SULLE PUNTE – "Uscite d'emergenza", rassegna di danza contemporanea e teatro-danza con la direzione artistica di Eugenio De Mello, è stata presen-

tà teatrale



tata alla Comuna Baires di Milano. Tra i danzatori che si sono esibiti: Attilio Nicoli Cristiani, Tino Schepis, Rosita Mariani, Regina Marques e Delma Pompeo.

VERNICHTET – *Vernichted* (in alto) significa sterminati, ed è il titolo dello spettacolo di Luigi Moretti e Tommaso Paolucci andato in scena al Teatro Filodrammatici di Milano. Per non dimenticare l'Olocausto.

ZO CON UNA O – Strano fino a un certo punto il nome dell'attrezzatissimo centro culturale nuovo di zecca che ha aperto a Catania (foto sotto) e che intende progettare e organizzare teatro, danza, concerti, rassegne video, mostre e seminari. Deve infatti il suo nome allo zolfo, poiché ha sede proprio in una ex raffineria dove veniva lavorato questo materiale.

TUTTI SPIE – Se qualche volta vi è venuta la curiosità di sapere

come nasce uno spettacolo di danza, ora è la volta buona di scoprirlo. Grazie ad Aterballetto, la fortissima compagnia diretta da Mauro Bigonzetti che vi invita a spiare le sue *Lessons demonstration*: seguendo i suggerimenti e le domande del pubblico, la compagnia improvviserà per svelare tutti i segreti di Tersicore.

NARRATORI – Una rassegna che si concentra sul teatro di narrazione. L'ha programmata la Fondazione Aida in collaborazione con l'Etì e il circuito Arteven e si sta svolgendo tra Verona e Legnago. Vi segnaliamo alcuni spettacoli: *I-Tigì. Racconto per Ustica* e *Stazioni di transito* con Marco Paolini il 12 e 13 febbraio, *Ombre* con Marco Baliani il 23 febbraio, mentre due attori collaboratori di Peter Brook presenteranno: Sotigui Kouyate *Vincolo di sangue* il 1 marzo e Jean Paul Denizon *Prove aperte* il 20 aprile. Info: 045.8001471.

L'ERBA DI HITLER – *Senza Hitler*, di Edoardo Erba, menzione speciale al Premio Riccione 2001, è stato proposto in lettura scenica da I Raddomanti presso il Teatro "Luciano Piana" di Cesano Boscone (Milano) con la regia di Lucio Morelli.

UN TENDONE AL PORTO – *Ombra di luna*, spettacolo di circo-teatro salutato con entusiasmo al Festival internazionale di circo di Brescia e alla Biennale di Venezia, torna in laguna e replicherà al porto di Venezia presso la stazione marittima fino al 13 gennaio. Immane la rappresentazione di San Silvestro seguita da una festa scatenata per traghettare felicemente nel 2002.

FLAIANO SCONOSCIUTO – Trent'anni fa moriva Ennio Flaiano. Ora, per ricordarlo, il

teatro romano che porta il suo nome ospiterà dal 16 gennaio al 17 febbraio *Forse col tempo conoscendoci peggio (a destra)* un testo formato da situazioni, scenette e aforismi pubblicati postumi e mai rappresentati. L'adattamento teatrale porta la firma di Gianna Volpi coadiuvata dalla moglie di Flaiano, Rosetta. La regia è di Rossana Patrizia Siclari con Roberto Antonelli nel ruolo protagonista.

PINOCCHIO – L'immortale burattino di Collodi sta vivendo un momento d'oro. Benigni a parte, il Granteatrino Casa di Pulcinella di Bari ha allestito in suo onore uno spettacolo, *Giocapinocchio* accompagnato dalla mostra "Io sono Pinocchio". E, poiché anche mastro Geppetto vuole la sua parte, è in corso la Scuola di formazione per giovani burattinai e, infine, la rassegna di spettacoli "Il burattino e le altre arti".

CASTING – La compagnia di teatro di strada multimediale L'oblò dell'oblò seleziona attori, acrobati, tecnici e personale amministrativo per stage di formazione e opportunità di lavoro stabile. Tel. 0765.326269. info@loblodelloblò.com

DA SUD – Il teatro visto dal sud del mondo: torna la quarta edizione de L'Altrofestival, manifestazione organizzata e promossa dal Coe (Centro Orientamento Educativo) e dalla compagnia Mascherenere. Al Teatro San Lorenzo alle Colonne dal 28 gennaio al 10 febbraio. Parteciperanno artisti sudamericani e africani e non mancheranno iniziative per le scolaresche. Informazioni tel. 02.6696258, oppure tel. 02.66714338.



ZARDI IL GIACOBINO – A Federico Zardi, drammaturgo, scrittore e giornalista, affettuosamente denominato "giacobino" per uno spettacolo che ha fatto storia come *I Giacobini* con Strehler alla regia e Damiani alle scene, è stata dedicata una mostra che ha avuto luogo in ottobre al Teatro Strehler di Milano a cura di Cristina Nesi.

BUON APPETITO, EDUARDO – Genio artistico a parte, Eduardo non mancava di talento gastronomico, e del suo essere cuoco e buongustaio eccellente, oggi v'è ampia documentazione nel volume *Si cucine cumme vogli'* curato dalla moglie Isabella Quarantotti De Filippo con la presentazione di Dario Fo e edito da Guido Tommasi Editore.

I LIBRI DI BERTANI – La famiglia di Odoardo Bertani, critico teatrale scomparso due anni fa, ha deciso di donare alla città di Bologna, dove viveva Bertani, la sua preziosa biblioteca ricca soprattutto di volumi di teatro e d'arte.

IL COMPUTER ENTRA IN SCENA – Da domani uno spettacolo teatrale verrà programmato a computer? Presente il rischio di snaturare l'essenza artigianale della pratica di scena, Ibm Italia e Piccolo Teatro di Milano stanno collaborando a una sperimentazione di hardware e software che permetta la perfetta simulazione



a computer dell'allestimento (bozzetto tridimensionale, materiali, costumi, cambi di scena, luci).

CASA GOLDONI - Di recente restaurata, la casa veneziana di Goldoni, è stata aperta con una sontuosa cerimonia d'inaugurazione. Per l'occasione Teatro 7 ha presentato lo spettacolo *Teatro e mondo nella casa di Goldoni*.

ETERNAMENTE GIOVANI - Presso il Teatro Piccolo Eliseo di Roma, la storica Compagnia dei Giovani, (mentre crescono le aspettative intorno alle nuove leve dell'Eliseo), è stata al centro di un convegno e di un documentario Raisat realizzato da Fabio Poggiali.

CON AMNESTY - *The end*, spettacolo sul tema della pena di morte (foto in basso), passando dal mito di Giasone e Medea, è andato in scena al Teatro Sperimentale di Trento, realizzato da Athanatos Teatro in collaborazione con la sezione cittadina di Amnesty International e Atas.

VIETATO AI MINORI - Per il suo saggio di diploma il neoregista Elia Dal Maso, dell'accademia "Silvio D'Amico", ha scelto di lavorare sul testo della Kane *Phaedra's love*. Allestito lo spettacolo, è stato vietato ai minori di diciotto anni. Mentre il saggio di regia di Luciano Colavero, *Woyzeck, ein Fragment*, è stato tratto dai manoscritti di Büchner.

NUOVA BIBLIOTECA - La città di Verona guadagna la sua prima biblioteca teatrale grazie alla convenzione tra la Fondazione Aida e il dipartimento di linguistica, letteratura e scienze della comunicazione dell'università di Verona. La nuova struttura comprende una sezione libri, un'emeroteca e una videoteca

per un totale di circa 1.300 elementi. Tel. 045.8001471.

SAVARY PER CARMEN - Savary, il geniale, ha applicato il suo talento alla *Carmen* di Bizet, ed ecco *Carmen 2 le retour*, ad oltre dieci anni da un primo "tradizionale" allestimento. L'artista franco-argentino ha infilato nella partitura un ruolo per il replicante di Hemingway, Ava Gardner e Christian Barnard... Debutto avvenuto al Teatro Regio di Torino.

BIMBI A TEATRO - Trentatre compagnie teatrali sono coinvolte nelle manifestazioni facenti capo a "Crescere in città" che il comune di Torino promuove per i più piccoli. Informazioni dettagliate al Centro studi teatro ragazzi "Gian Renzo Morteo", tel. 011.8900045.

LARGO AL JAZZ - Giuseppe Verdi e Louis Armstrong si sarebbero mai lanciati in un duetto? Nessuno può scommetterci, ma ParmaJazz Frontiere, festival internazionale del jazz, si è azzardato in una serie di proposte che hanno addirittura attinto al genio di Busseto per una rivisitazione nel segno del jazz. Non solo concerti, ma anche workshop di percussioni, danza, fotografia.

UNA GUERRA - Una guerra, quella del '40-'45, ha dato spunto ad Ascanio Celestini per creare il suo ultimo spettacolo *Ve lo dico domani quello che succedeva oggi*, che si è concretizzato a seguito di un laboratorio sulla memoria orale con alcuni cittadini di Rubiera. E proprio presso la sede della

Caramba e Fortuny

La fondazione Guglielminetti ha inaugurato il 10 novembre una mostra di costumi Caramba e Fortuny, realizzati su manichino, che rimane aperta fino al 30 dicembre presso l'Antico Battistero di san Pietro in corso Alfieri 2 ad Asti. Con la mostra si intende continuare la serie delle esposizioni dedicate a Prampolini, Polidori, Pavese e Lajolo allestite in occasione di eventi di rilievo.

Corte Ospitale, nella cittadina emiliana, è stato presentato di fronte a un pubblico partecipe.

ASSEMBLEA ANART - L'assemblea nazionale dell'Anart (Associazione delle attività teatrali regionali dell'Agis) ha eletto Carmelo Grassi vicepresidente nazionale.

NETMAGE - *Room 101*, installazione multicode del Motus, è stata inserita nel programma di Netmage, il festival internazionale dedicato alla produzione visiva nel senso più lato del termine organizzato a Bologna da Xing e dalla Diesel.

DUE GIORNI A TORINO - Teatrimpegnocivile: così il titolo di una iniziativa svoltasi ad ottobre al Teatro Gobetti di Torino su due giornate. Riflessioni e proposte sul ruolo della cultura e del teatro nel complesso scenario contemporaneo e, alla sera, appuntamenti di spettacolo.

DAL CASTELLO AL TEATRO - Trasportata in un teatro con un attore che ha perso la memoria e una suggeritrice come protagonisti, la favola della *Bella e la Bestia* nell'originale adattamento di Daniela Nicosia anche regista dello spettacolo nato in collaborazione tra Tib Teatro di Belluno e la compagnia La Piccionaia/

Carrara di Vicenza, città dove ha debuttato.

NATURALE, ARTIFICIALE - Riflessioni sparse sul toccante argomento delle trasformazioni operate dalle biotecnologie. "Umano troppo umano" (a lato) è stata un'iniziativa di Marco Solari coadiuvato da Carlo Infante, Mauro D'Alessandro, Stefano Gabrini, Roberto Ricci che si è snodata per cinque giorni al Teatro Vascello di Roma, tra spettacoli, video e incontri.



DAL MONDO

AUTORE OLTREOCEANO - Apprendiamo che un nostro connazionale, Mario Fratti, è apprezzato drammaturgo in quel di New York, dove le sue commedie sono assiduamente rappresentate. Ma oltre che dal vivo, le sue opere possono essere apprezzate anche sulla pagina essendo state pubblicate da un editore del Colorado e da un altro canadese.

HERR VIVIANI - Non solo nei nostri teatri, bensì applauditi



teatra Le La

anche alla Volksbühne di Berlino, / dieci comandamenti di Viviani messi in scena dal direttore del teatro, Frank Castorf.

BUS PER IL CAIRO - Dramma prematrimoniale su un bus che attraversa il quartiere di Zamalek al Cairo. La bizzarra performance *Sur la route de nulle part* è stata scritta e diretta da Ahmed El Attar per la compagnia Le Temple.

SI APRÌ LA TESTA... - Ed ebbe inizio il frenetico musical *Jekyll & Hyde* dove la scenografia è appunto contenuta in una mega testa priva di volto. Accolto con entusiasmo a Vienna, dove ha debuttato nella versione europea, lo spettacolo, musicato da Frank Wildhorn con libretto di Leslie Bricusse, è stato diretto da Dietrich Hilsdorf.

DIANA, IL MUSICAL - Un tributo a Lady Diana, scomparsa quattro anni fa, il musical *Lady Diana - Un sorriso che incanta il mondo* che al debutto a Saarbruecken, in Germania, è stato accolto con scarso entusiasmo e che proseguirà in tournée europea ma, per ora, non farà tappa né in Italia, né in Gran Bretagna, patria della sfortunata principessa.

IL TEATRO DI NATHALIE - L'università di Montpellier ha tenuto in dicembre un colloquio sul tema "Il teatro nell'opera di

Nathalie Sarraute". Si è fatto il punto sulla diffusione europea del teatro di questa illustre esponente del *nouveau roman*, teatro che ha introdotto sulla scena il subconscio attraverso i tropismi con cui si esprimono i personaggi. Il colloquio ha dato spazio alla conoscenza in Italia di questo teatro che è stato tradotto da Ugo Ronfani e, sia pure con scarso impegno, diffuso anche dalla radio.

PRIMA MONDIALE - Al National Theatre di Londra è andato in scena, in prima mondiale, *Mother Clap's Molly House* dell'irruente Mark Ravenhill.

CORSI

FINO A OTTOBRE - Il Centro internazionale di ricerca sull'attore Iora project di Napoli ha in programma i seguenti workshop. In febbraio Marco De Marinis terrà un corso teorico-tecnico di tre giorni dal titolo "Grotowski e lo 'scandalo' del teatro senza spettacolo", ad aprile, invece, laboratorio su teatro e maschera balinese, quindi a luglio sulla maschera e tragedia greca, quindi ad ottobre è già previsto il laboratorio con Michele Monetta e Lina Salvatore dedicato alla Commedia dell'Arte. Info: 081.5782213.

DANZATERAPIA - Dal 18 al 22 febbraio, presso l'associazione Sarabanda di Milano, Maria Fux terrà uno stage di cinque giorni alla conoscenza della danzaterapia. Per saperne di più: 02.89404056.

DAI 3 AI 10 - Il 20 gennaio è il termine ultimo per iscrivere bambini dai 3 ai 10 anni al corso introdotto al movimento creativo dell'associazione Art.O' di via Montevideo 41 a Torino. Affrettarsi

perché sono ammessi solo 12 partecipanti suddivisi in due gruppi per età. Telefax 011.3182306.

INIZIO POSTICIPATO - Per i ritardatari, che hanno deciso di darsi al teatro con l'arrivo del nuovo anno, partirà il 24 gennaio un corso, che prosegue fino a giugno, basato su training fisico, vocale e improvvisazione a cura del Teatrobliquo. Sede delle lezioni: Cinisello Balsamo (Milano). Info: 02.7385025.

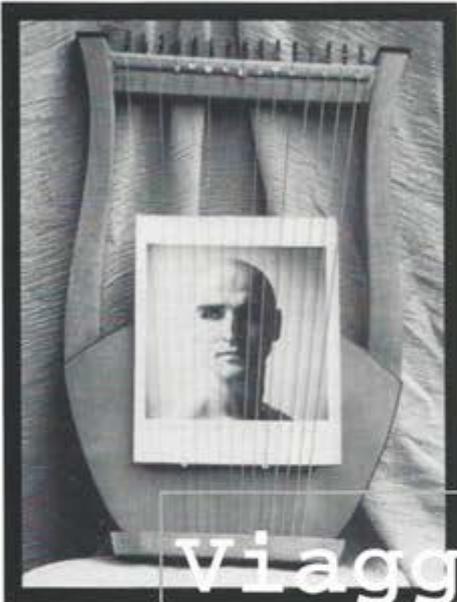
GUIDA ALL'ASCOLTO - Andrea Filippo Saja, in gennaio, tiene a Milano un corso di guida all'ascolto della musica di Bach, Beethoven, Schubert e Schumann, articolato in quattro lezioni. Info: 02.29419505.

OCCHIO AI GIOVANI - Da gennaio a giugno incontri bisettimanali per studiare i processi creativi dei gruppi teatrali della nuova generazione, più un laboratorio di scrittura. A luglio uno studio a porte aperte sarà il frutto di questo laboratorio tenuto da Tiziano Fratus e Dario La Stella del Progetto Manifatturae. Tel. 347.0561735, 011.933404.

PREMI

VALLECORSI - Scade il 31 dicembre il termine per partecipare alla 51a edizione del Premio Vallecorsi per testi teatrali. I lavori devono pervenire alla Segreteria del Premio c/o Breda Costruzioni Ferroviarie Spa, via Cillegiole, 51100 Pistoia, tel. 0573.3701.

UNDER 40 - Concorso per autori under 40. I testi (per un numero massimo di 6 personaggi), vanno inviati entro il 30 aprile, in cinque copie, alla Segreteria del Premio "Oddone Cappellino", presso il Comune di San Raffaele Cimena,



viaggio al centro del teatro

Il viaggio è il denominatore comune del Progetto Contronatura che con l'anno nuovo si denomina "Anime viaggianti": sia perché è il tema di fondo affrontato dagli artisti partecipanti, sia perché caratterizza fisicamente il progetto che si è voluto itinerante. Per il quinto anno di teatro a Zola Predosa (Bologna) si esibiranno: i Dire Gelt, musicisti klezmer (2 febbraio), Matteo Belli (9 febbraio), Mario Barzaghi (2 marzo) (**a sinistra**), Mataro da Vergato (16 marzo) (**in alto**), tre artisti che si sono confrontati col viaggio dantesco, Marco Baliani (29 marzo) in *Kohlhaas*.



via Ferrarese 16, 10090, San Raffaele Cimena (Torino). La giuria, composta da Renato Zanetto, Meresa Castelli Venturini, Giorgio Sebastiano Brizio, Wanda Capello, Marisa Fabbri, Franco Prono, Aldo Salassa, annuncerà il testo vincitore durante la conferenza stampa del Festival delle Colline Torinesi. Info: 011.5169484.

GIOVANISSIMI – Aperto a giovani dai 15 ai 22 anni (suddivisi in due fasce d'età) il Concorso Ernesto Calindri per testi teatrali a tema libero. Gli elaborati devono pervenire entro il 31 maggio a: Ufficio promozione concorso Ernesto Calindri, piazzale Massari 1, 20125 Milano. I testi vincitori verranno allestiti al Teatro Filodrammatici di Milano. Info: 02.4692639.

NAPOLI – Il premio "Napoli drammaturgia in festival" raccoglie testi e brevi monologhi col fine di valorizzare i nuovi autori italiani. La scadenza è il 30 gennaio. Info: www.napolidrammaturgiafestival.it

DUE PER COMPOSITORI – Un concorso per composizioni, non oltre i dieci minuti di durata, per strumento solista o organico strumentale o vocale, è stato indetto da Torneo internazionale della musica, via Federico Patetta 79, 00167 Roma, [\[tion.org\]\(http://timcompeti-\). In palio 1.000 e 750 euro a primo e secondo classificato. Scade il 31 gennaio. Mentre c'è tempo fino al 15 marzo per inviare composizioni corali per coro a cappella o coro e strumenti alla Fondazione Guido D'Arezzo, corso Italia 102, 52100 Arezzo, 0575.356203. Dieci e cinque milioni di lire a prima e seconda partitura premiate.](http://www.timcompeti-</p></div><div data-bbox=)

DANZA – Si terrà presso il Teatro Comunale di Rieti, dal 4 al 13 aprile, il XII concorso internazionale di danza "Città di Rieti" suddiviso nelle sezioni danza classica, moderna e composizione coreografica. I danzatori parteciperanno in due categorie per età: dai 14 ai 17 anni e dai 18 ai 24 anni, per i coreografi, invece, non v'è alcun limite d'età. Scadenza il 12 e il 14 marzo, quota di lire 200.000 e 220.000 rispettivamente per danzatori e coreografi. Comune di Rieti – Concorso internazionale di danza "Città di Rieti", piazza Vittorio Emanuele II, 02100 Rieti, tel. 0746.287318, 0746.483985, 0746.287295.

RECENSORI VERY YOUNG - Avete tra i 14 e i 20 anni e vi piace leggere? Scandicci Cultura in collaborazione con trenta biblioteche fiorentine ha dato il via a "Libernauta", il concorso per recensioni letterarie scritte da ragazzi. In palio ci sono viaggi,

libri, dischi, biglietti per concerti e spettacoli. Tel. 055.2577915.

FLAIANO – Per partecipare alla XXIX edizione del Premio Flaiano (a lato lo scrittore Ennio Flaiano) per testi teatrali occorre far pervenire i lavori in dieci copie alla Segreteria del premio, via Beato Nunzio Sulprizio 16, 65126 Pescara entro il 31 gennaio. La giuria conferirà un premio di 10 milioni di lire al testo vincitore e un ulteriore premio di 5 milioni al testo di un autore under 35.

AMATORIALE

OMAGGIO A BASSANI – Da *Gli occhiali d'oro*, racconto di Giorgio Bassani, scrittore ferrarese scomparso lo scorso anno, fu tratto nell'87 un film diretto da Giuliano Montaldo, ora invece Alberto Cattini l'ha adattato a testo teatrale che l'Accademia Campogalliana ha portato in scena con la regia di Maria Grazia Bettini e Mario Zolin, Diego Fusari, Andrea Flora e Rossella Avanzi, interpreti principali (in basso).

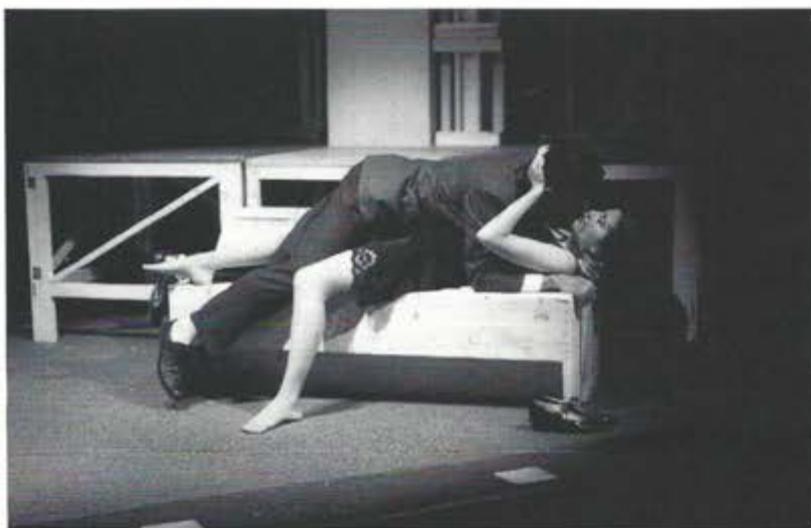


interventuti Claudia Cannella di *Hystrio*, Luigi Lunari, Mario Mattia Giorgetti e Luca Sandri. Tra i partecipanti sono stati assegnati a sorte abbonamenti alla nostra rivista.

RASSEGNA AMATORIALE – Prosegue al Teatro Comunale di Marmirolo (Mantova) la 5a rassegna di teatro amatoriale "Teatro d'autore". I prossimi spettacoli sono in programma per il 12 gennaio, *Viktor e Victoria* di Mario Moretti, compagnia Gad-Città di Trento, il 26 gennaio, *Per cause naturali* di Eric Chappel, compagnia Piccola ribalta, il 9 febbraio, *L'importanza di chiamarsi Ernesto* di Wilde, Teatro Magro, e il 23 febbraio, *Il campiello* di Goldoni, Estravagario Teatro. Tel. 0376.294180, 0376.466476.

SCHIOFESTIVALDIVALDAGNO

– Lo Schiofestivaldivaldagno è una rassegna nazionale per compagnie amatoriali che si tiene a Schio (Vicenza). Giunta alla sua 19a edizione si è conclusa con l'assegnazione del premio come miglior spettacolo a *Il lutto si addice ad Elettra* di O'Neill della compagnia La Trappola di Vicenza, mentre miglior regia è stata decretata quella di Angelo Tomasetta per *La fortuna con la efferé maiuscola* dell'Improvvisata Compagnia.





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

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

Siae, Società italiana autori editori - viale della Letteratura, 30 - 00144 Roma - lu-ve 9.00-12.30 Direzione generale - tel. 06.59901 Dor (drammatica operette riviste) - tel. 06.5990237

Lirica, (anche balletti) - tel. 06.5990248

Opere inedite - tel. 06.5990317

Multimediale - tel. 06.5990711

Per iscriversi - tel. 06.5990958

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 Videoteche



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

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

Archivio del Piccolo Teatro - (recensioni, saggi critici, testi teatrali) - largo Greppi -

20121 Milano - tel. 02.72333220, 02.72333320 - e-mail: archiviositorio@piccoloteatromilano.it - www.piccoloteatro.org

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

Crt - (archivio cartaceo e archivio video) - viale Alemagna, 6 - 20121 Milano - tel. 02.861901 - e-mail: info@teatrocrt.org - www.teatrocrt.org - me, ve 11.00-13.30, gi 16.00-18.30 - appuntamento su prenotazione.

Civico Museo - Biblioteca dell'Attore del Teatro Stabile di Genova - (biblioteca di arti dello spettacolo con sala di consultazione; importanti fondi manoscritti e a stampa, primo fra tutti quello riguardante Adelaide Ristori) - viale IV Novembre, 3 - 16121 Genova - tel. 010.586681

Biblioteca teatrale - Fondazione AIDA - (1300 documenti tra volumi, riviste e video) - vicolo Satiro, 5 - 37121 Verona - tel. 045.8001471 - 045.595284 - fax 045.8009850 - e-mail: fondazione@f-aida.it - biblioteatro@f-aida.it - www.f-aida.it

Centro Studi del Teatro di Roma - (testi, rassegne stampa, foto, locandine, video) - largo di Torre Argentina, 52 - 00186 Roma - tel. 06.68400050 - e-mail: centrostudiat@teatrodiroma.net - www.tea-

trodiroma.net - aperto su appuntamento

Biblioteca del Burcardo - (Una delle più fornite biblioteche teatrali: testi, saggi, manoscritti, foto, locandine) - via del Sudario, Roma - tel. 06.6819471 - www.theatrelibrary.org

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) - piazza Morlacchi, 19 - 06123 Perugia - tel. 075.575421 - www.teatrostabile.umbria.it



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

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

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

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

Teatro Stabile della Toscana - via Cairoli, 59 - 59100 Prato - tel. 0574.6084, biglietteria tel. 0574.6084 - e-mail: info@metastasio.it - www.metastasio.it

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

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

Teatro Stabile dell'Umbria - via del Verzaro, 20 - 06123 Perugia - tel. 075.575421 - e-mail: tsu@kre-net.it - www.teatrostabile.umbria.it

Associazione Teatro di Roma - via dei Barbieri, 21 - 00186 Roma - tel. 06.6875445 - e-mail: info@teatrodiroma.net - www.teatrodiroma.net

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. 091.7434311, 091.582364 - e-mail: info.teatroetateatrobiondo.it - www.teatrobiondo.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: paolograssi@tiscalinet.it

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

Accademia dei Filodrammatici - via Filodrammatici, 1 - 20121 Milano - tel. 02.86460849 - e-mail: filodram@accademiaedelfilodrammatici.it - www.accademiaedelfilodrammatici.it

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

sitaria, Università degli Studi di Catania - tel. 095.354466, 095.431528, 0338.6420465

Scuola di recitazione del Teatro Biondo Stabile di Palermo - via Teatro Biondo 11 - tel. 091.7434311 - www.teatrobiondo.it

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

www.hystrio.it (sito della rivista)
members.xoom.it/tempimoderni (sito dell'omonima pubblicazione)
www.drammaturgia.it (sito dell'omonima rivista)
www.royalcourttheatre.com (sito del Royal Court Theater di Londra)
www.officiallondontheatre.co.uk/ (guida ai teatri di Londra)
www.abbeytheatre.ir (sito del National Theatre - Abbey Theatre di Dublino)

www.schaubuehne.de/ (sito della Schaubuehne di Berlino)

www.mimecentrum.de/ (sito del Centro di Mimo di Berlino)

www.dramaten.se/ (sito del Dramaten di Stoccolma)

www.pluto.no/detnorsketeatret/ (sito del Det Norske Teatret di Oslo)

www.lamama.org (sito del Teatro La Mama di New York)

www.pariscope.fr (sito degli appuntamenti con lo spettacolo a Parigi)

www.theatre.ru/emain.html (sito sul teatro russo)

www.theatre-link.com/thresor.html (solo link)



SITI



www.delteatro.it (sito di teatro della Baldini & Castoldi)

www.teatro.it (sito con la programmazione nazionale)

www.comoedia.com (portale con informazioni sulle produzioni e sulla programmazione dei teatri)

www.tophat.it (sito con recensioni e video degli spettacoli in programmazione)

www.enteteatrale.it (sito dell'ente con rassegna stampa di teatro nazionale e internazionale)

www.url.it (sito con una sezione su teatro e scienza)

www.ske-net.com (portale con notizie su musica, cinema, teatro, danza e relativi link)

www.digilander.id.it/opera-deipupi/

www.buma.it (sito dedicato al teatro di figura)

www.spettacolo.benicultura.it/ (pagina dedicata allo spettacolo nel sito del Ministero Beni Culturali)

www.comune.riccione.rn.it/riccioneteatro/

www.outis.it (sito del Centro Nazionale di Drammaturgia Outis)

www.dramma.it (sito dedicato alla drammaturgia contemporanea)



SCUOLE

Scuola del Teatro

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

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)

Accademia nazionale d'Arte Drammatica del Teatro Bellini - via Conte di Ruvo, 14 - 80135 Napoli - tel. 081.5491266, 081.5447768

Accademia d'Arte Drammatica della Calabria - via Papa Giovanni XXIII, 89015 Palmi (Reggio Calabria) - tel. 0966.21792

Accademia Umberto Spadaro - c/o Cus Catania cittadella univer-



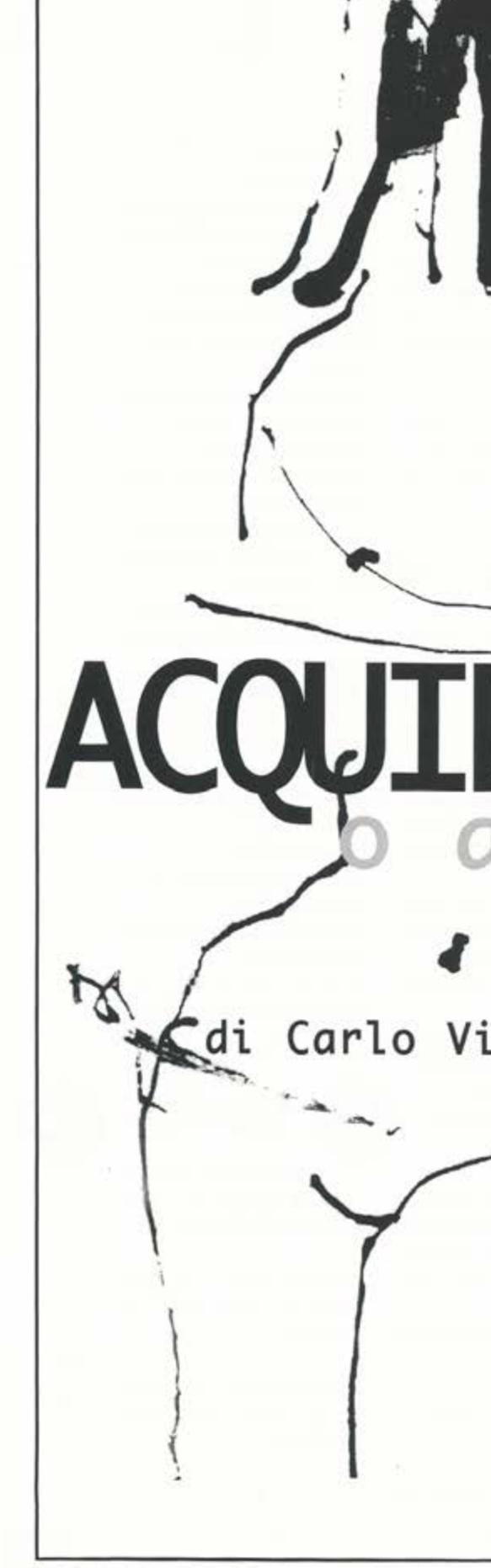
LIBRERIE



Libreria dello spettacolo - via Terraggio 11 - 20100 Milano - tel. 02.86451730

Libreria Il Leuto - via Monte Brianzo 86 - 00100 Roma - tel. 06.6869269

Libreria Broadway - via Rosolino Pilo 18 - 90100 Palermo - tel. 091.6090305



ACQUIDISTANTI

o amor d'acqua

di Carlo Villa

Testo vincitore
del Premio Nazionale
Teatro Totale 2001
promosso dal
Centro Nazionale
di Drammaturgia

lv
1999

Originale scenico per una voce maschile recitante e voci di adulti e di bimbi percepite attraverso i rubinetti aperti dell'acqua, che partecipa dunque alla trasmissione nel senso più ampio, libero ed espressivo, acusticamente riprodotta in ogni sua possibile onomatopea riferita all'azione drammatica, suddivisa in più piani via via illuminati all'attivazione del testo, inframezzato da acquorei puntini di sospensione. Le voci potranno essere registrate. Il protagonista potrà essere femminile; volto ovviamente al suo innamorato, Claudio, in questo caso.

Note di regia: la scena "illumina" le varie voci di volta in volta parlanti, che potranno anche essere registrate, così da semplificare le spese: il Protagonista si troverà in un "percorso" trasparente via via inoltrandovisi con spasmici drammatici, una volta lasciato "il ponte di manovra" del bagno nell'intento di raggiungere l'innamorata. Un traliccio a cubi darà allo spettatore l'idea segmentata dei vari appartamenti, dove possono trovarsi anche manichini: luci e voci in questo modo interagiscono.

Un idoneo commento musicale introduce l'ascoltatore al sistema idraulico, d'ora in poi solo vettore ad ogni testo parlato. L'aprirsi, il chiudersi ritmico del rubinetto, dunque fa scattare dialoghi, e le frasi mozzose significano invece che la manopola è stata chiusa tutt'a un tratto. Con caratteristici rumori, propri della pressione dell'acqua, e tipo i fischi del nostromo su una nave, quindi, rispondono altri rubinetti più o meno distanti che alternativamente si aprono e si chiudono permettendo l'individuazione di ulteriori personaggi. Ad ogni caratteristico sibilo e rombo acquoreo, prendono a parlare voci chiocce, ma ben differenziate, che comunque s'odono se resta aperto il rubinetto.

Marito - ... sempre carne semi crudal

Moglie - ... la carne è stracotta...

Marito - ... e allora si vede che non la cuoci per bene... sa di frigorifero.

Moglie - ... non posso andare ogni giorno dal macellaio.

Marito - ... eppure esci ogni giorno, mi pare!...

Moglie - ... ma non per andare dal macellaio...

Marito - ... con quello che costa...

Moglie - ... oh, insomma, questa carne è tenerissima...

Marito - ... solo che non è cotta a dovere... e chiudi quell'acqua, in questa casa è tutto uno spreco...

Moglie - ... non posso mica fare dei chilometri tutte le volte...

Marito - ... lo hai già detto, figurarsi...

Moglie - ... e tu allora mangia e

stai zitto... e voi... Paolo, Luisa a tavola... dove siete finiti...

Avvitarsi e svitarsi di manopole, sibili soffocati. A un rubinetto che si chiude, ne subentra un altro, aperto anche questo su di un nuovo spaccato famigliare.

Madre - Su... su tirati su, che t'ho detto...? Ma pesi lo sai! Hai fatto la pipì, sì? Su che andiamo a letto..., avanti che è già pronto il bagnetto...

Cicci - No, adesso no...

Madre - Sì, invece sì, Cicci, adesso sì... è finito da un pezzo il tuo "Arcobaleno", sai? E pure il "Din don dan"...

Cicci - No, no... che ore sono?

Madre - ... lo sai leggere l'orologio? Ogni sera la stessa storia e avanti che l'acqua qui si sta freddando... (quindi, rivolta alla figlia maggiore)... e tu intanto preparati...!

Lo scroscio s'interrompe, e così la comunicazione con la seconda situazione famigliare.

Quindi, dopo nuove aperture di manopole e adeguati preavvisi acustici, si ascolta la famiglia di prima, dal momento che la moglie ora ha riaperto il rubinetto dell'acquaio.

Marito - Come se la carne non la vendessero tutti giorni...

Moglie - ... tutto, vendono tutti giorni...

Marito - ... anche il venerdì...

Moglie - ... e ogni giorno hai la carne...

Marito - ... ma no, bisogna tenerla nel freezer...!

Moglie - lo sai benissimo che esistono i frigoriferi... che ci sono apposta per questo motivo...

Marito - ... è cartone non è carne... e chiudi quella maledetta acqua, accidenti...! che non si può neanche parlare...

Moglie - ... ma insomma cos'è che cerchi stasera... Paolo, ... Luisa, allora volete venire a tavola (quindi rivolta al marito)... e tu fatti un uovo!

E chiude il rubinetto; ma nel frattempo s'è riaperto quell'altro.

Madre - (con compiaciuta saggezza e adesso rivolta alla figlia maggiore e solo talvolta a quella minore) ... così, tre maglie voltanti di

catenella, due maglie basse... nella seconda, e nella terza maglia voltante... adesso prendi con la sinistra il lato destro del filo e... giiiralo, a sinistra... no... no, a sinistra coooò... ecco... ora il filo si trova alla tua destra...; su, su Cicci vai a fare la pipì; ora passalo sotto al ferro e riportalo a sinistra, nella posizione giusta per continuare..., hai capito Cicci, fai la brava che domani poi non ti alzi, eeecoo..., e adesso lavora di maglia bassa, che trovi immediatamente sotto... Cicci guarda che stasera le prendi... ecco continua così... Cicciiii, dove sei, e chiudila, chiudi, t'ho detto...! Adesso l'acqua ti si fredda tutta, no; sei proprio una sciocca...

La Cicci chiude, e il contatto con la seconda famiglia s'interrompe di nuovo. Qualche sciabordio e sibilo interlocutorio, quindi si presenta una terza situazione famigliare.

Padre - ... perciò a questo punto che cosa devi fare, eh!... intanto dovrai fissare...?

Alessandro - (torpido)... il periodo...

Padre - (spazientito) Alessandro non dire stupidaggini; pensale le cose prima di dirle e non farlo lo stupido... dovrai fissare il punto di partenza... no?

Alessandro - (evasivo) Umh.

Padre - ... e lo chiameremo O; A invece sarà la posizione data, e B il punto più alto...

Alessandro mi stai a sentire...? Se ora...

Figlio - Sì... sì... se ora...

Padre - ...se adesso chiamiamo "2t" il tempo dato e impiegato a percorrere AB in ascesa...

Alessandro - Umh.

Padre - (alterandosi) Sarà "t" il tempo?... su testone... il tempo?...

Alessandro - Il tempo... il tempo...

Padre - (esasperato)... il tempo impiegato nella sua discesa no?... ma cosa ci vai a fare a scuola!... e se Et è...

Anche questa comunicazione a un tratto s'interrompe, e adesso tra i ritmici aprichiudi dei vari rubinetti cui fanno seguito però solo dittonghi indistinguibili, un opportuno commento musicale introduce la voce stentorea del Protagonista che ogni tanto viene comunque

interrotta da sibili e da parole smozzicate. Costui s'individua intento a manovrare i rubinetti del lavandino in una sala da bagno particolarmente attrezzata.

Protagonista - Ascolto i vicini dai tubi. Ssssst... Parole chiocce dai rubinetti... ignari borbottii che intrappolo accuratamente appena defluiscono nel mio lavabo... bla bla bli blo blu, e per i discorsi poco chiari, ne attendo pazientemente il seguito... (s'odono degli sciabordii) ma, dato il tragitto fortunososo, resto sempre con il dubbio di averli ascoltati. Applico membrane e schermi selettivi...

PERSONAGGI

PROTAGONISTA MASCHILE

VOCI INFANTILI (registrazioni):

Alessandra, Cicci, Annalivia, Daniela, Paola, Urbano, Bimbo senza nome

VOCI DI ADULTI (registrazioni):

Marito, Moglie, Madre, Padre, Claudia, Vera

frirt... e la mia cupidigia auditiva è senza fine, non fidandomi degli incontri a quattrocchi... e si tratta di sorgenti lineari, di tubi a piombo, di cilindri, d'impanature, mentre nei manufatti a gomito uso lastre vibranti, campane di raccoglimento e i cosiddetti risonatori cubici, dovendo pur sempre ottenere delle sorgenti piane, altrimenti sentirei poco niente. Un'intimità che mi sono assegnato in luogo d'un qualsiasi menage... e passo le mie giornate insieme agli indistruttibili beni di cucine che al momento opportuno gettano sempre quell'acqua di cui ho bisogno... e l'esplosione travolge i tetri barattoli delle conserve, le pentole, i pannelli smaltati, le scope, in un continuo di promiscui sforzi, che io percepisco benissimo, per quanto soffocati. E in questo modo, senza mai compromettermi, ho risolto la funzione delle mie ventiquattrore. Mezzi ricurvi di perlustrazione, e mi trovo al piano terreno...

Voce di bimbo - ... se ne stanno in fondo al mare i pesci senza pescare... c'è la trota, il luccio e l'anguilla, che la coda quasi le squilla... la simpatica balena, che di mare tutta è piena... pesci e molluschi, di quelli buoni, di quelli lustrati...

Protagonista - ... quindi salgo ai piani superiori...

Urbano - ... però io faccio il principe usbeco...

Annalivia - ... e allora io ero l'arciere, Daniela la principessa e Urbano la guardia a cavallo...

Paola - No, no il cavallo ce l'avevano tutti...

Annalivia - Ma leggero, e non di quelli grossi e pesanti...

Paola - ... sì sì e con la coda...

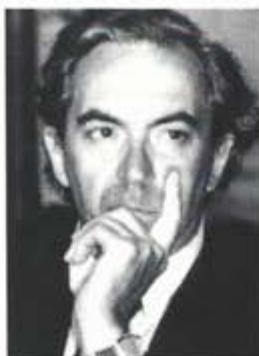
Urbano - E io faccio anche l'oste del castello che vende a credito e voi dovete comprare...

Daniela - (*piagnucola stizzita*) Ma se fai tutto tu, che cosa faccio io...

Paola - E io?... e io? ce l'ho anch'io il quadernetto...!

Annalivia - Sì anche Daniela, anche Urbano, ma comincia prima Paola...

Protagonista - ... e perfettamente al corrente circa l'intimità dei vicini... i sospiri io li capisco subito... mentre... se qualcuno non risponde a tono... lo avverto, dal gocciare difettoso (*uno stillicidio ora reca all'ascoltatore un ventaglio di sillabe sparse: ... sen... tu... tan... ri...*) Apro i rubinetti ed entro in contatto con gli altri, ma



SCHEDE D'AUTORE

CARLO VILLA, apprezzato da Gadda, Pasolini, Vittorini, Butor, Guglielmi, Raboni, Garboli, Calvino, che lo chiamò alla Einaudi, dove esordì nel 1964 in poesia inaugurando la collanina bianca con *Siamo esseri antichi* e in narrativa con *La nausea media* rimase sotto le insegne dello "Struzzo" per ben sette titoli, compreso tra l'altro nei "Menabò" 6 e 7, ed essendo previsto un suo testo teatrale nel numero 9, poi soppresso per la scomparsa di Vittorini. Saggista, oltretutto poeta e narratore, con oltre venti titoli al suo attivo, sta per uscire un volume comprendente una parte delle recensioni stese per *Paese sera*, *Il Messaggero*, *Il Dramma*, *Rinascita*, *Quindici*, *Nuova Antologia*. In campo critico ha edito una guida alla lettura di Vasco Pratolini per la Mursia, una analisi della "non assistenza" in Italia per Longo, e per la Newton Compton, l'antologia sull'eros nella poesia del '900 italiano e uno studio sulle vie consolari romane.

Ha collaborato alla radio e alla tv italiana e della Svizzera ticinese; tra altre sceneggiature riduce per la radiofonia il *Divertimento 1889* di Guido Morselli, andato in onda in ventiquattro puntate in occasione del decennale della scomparsa dello scrittore.

Compreso nei più prestigiosi repertori, quali la *Treccani Grande e Piccola*, il *Lessico universale*, il *Dizionario Enciclopedico*, il *Rizzoli-Larousse*, si sono occupati delle sue scritture, oltre ai già citati scrittori: Maria Corti, con un saggio su *Strumenti critici*, Michel David, Giuliano Manacorda, Pier Vincenzo Mengaldo. Stimato da Federico Doglio, responsabile dell'Ufficio sperimentale della Rai negli anni '60, con *Acquidistanti* è la prima volta che riceve un riconoscimento per la sua attività drammaturgica. ■

specialmente con l'appartamento sottostante dove abitano tre sorelle ancora in età da marito: Vera, Claudia e Clotilde; cioè Clo per come chiochia quando parla... e un po' sarà per l'acqua... ma pare pure che balbetti in un suo modo commovente e carino... Ma è Claudia che ho più cara e alla quale mi dedico più spesso, rincorrendola in qualsiasi profluvio che abbia...

Manovrando la manopola giusta il protagonista si pone in contatto con l'appartamento del piano di sotto, proprio mentre Claudia, attornata dalle sorelle, sta accingendosi a fare la doccia... che scrosciando reca nitida la voce di lei:

Clo - Non è più giovane... d'accordo... ma ha una faccia fresca... e viene da una famiglia distinta...

Vera - (*genitoriale*) Oh, Clo, ti prego...

Clo - ... come ti guardava... dev'essere proprio innamorato...

Vera - (*cattiva*) ... del tuo... busto eh, soprattutto, lì ti guardava... non aveva occhi che per quello...

Claudia - Insomma non sarà invidia la

vostra...? d'accordo non è più un bambino...

Clo - (*amorevole*) Claudia ha ragione... non è questione di anni... ed è giusto che lui ne abbia qualcuno di più...

Ad ogni chiusura del rubinetto, si riascolta il Protagonista.

Protagonista - Claudia è la più piccola... ed è anche quella che percepisco meglio... Delle tre ha la voce più cristallina... Vera invece rimbomba... è un contralto... ed è anche la più autoritaria; di Clo non ne parliamo... continua a chiochiare sì... ma lei pensa solo alle faccende di case; invece Claudia dev'essere la più romantica, sempre così perdutoamente innamorata... molto probabilmente nel tentativo disperato di accasarsi e di poter uscire da un sodalizio femminile così pressante...

Claudia si vede che sta insaponandosi, e ogni tanto riapre il rubinetto. In questo caso il Protagonista zittisce, facendosi tutt'orecchi.

Claudia - Comunque è molto buono e paziente...

Clo - (*affettuosa*) Ah sì, questo sì, e lo si vede...

Claudia - Davvero Clo, è paziente, è calmo...

non so come dire, mi asseconda, mi sta sentire... per esempio, il lunedì mi compra sempre "Amica" e ogni sabato "Annabella"...

Vera - (ironica) Oh certo, è una gran cosa...

Clo - ... e poi ha una posizione... cosa fa, l'elettricista, vero Claudia?

Claudia - Oh no, è un tecnico, un elettrotecnico... presso la società della luce...

Clo - Ecco, volevo dire, una posizione...

Vera - ... e quando vi sposerete? Insomma anche tu... non starete mica ad aspettare...

Claudia - ... non sarò certo io che...

Vera - ... che c'entra... d'accordo che dovrà essere lui, ma bisogna pure che ci pensiate... attenta che non ti succeda come con...

Clo - ... ma insomma Vera, c'è proprio bisogno di rivangare il passato!

Claudia interrompe di nuovo il flusso dell'acqua.

Protagonista - ... lei chiude l'acqua e fioccano solo puntini di sospensione...

Sopravviene un silenzio rotto solo da qualche goccia che cade.

Protagonista - Cosa fare... mentre l'acqua non parla? Primo, secondo, terzo canale...

colla manopola passo in rassegna gli appartamenti e seguo le famiglie anche di notte, quando fioriscono paroline

imprevedibili... appelli affannati... nomi ripetuti... svenevoli asserzioni... e

richiami luminosi di Enrichi e di Annamaria... in una festa e intrecciandosi in guadi... simili a gementi e

a gioconde cilindrate attraverso le cromature; ma devo tenere i filtri puliti... o le parole... non mi giungono

individue. Comunque è sempre dall'appartamento di sotto che ricevo

le soddisfazioni più grandi... ed è con questo che mantengo sempre il

rapporto più stretto, tuffandomi dalla mattina alla sera. Non appena

Claudia entra in circolazione godo la fragilità dei suoi toni eleganti. Subito

tuffo il capo come fossi un trampolere... e infilato appassionatamente

nelle appannate gallerie da dove provengono le sue bizzarre sciabordanti... sono tutt'orecchi... Tramite la

sua spessa composizione gocciolante, i toni del suo dolce falsetto... s'impastano con lo stillicidio delle

condutture... Apre il rubinetto... e i suoi gorgheggi vengono su in appoggio... attraversano i raccordi... doppiano

le chiavi a T... scansano le guarnizioni... e si destreggiano solo per me, una volta giunti agli snodi... Procedendo lungo il muco delle

condutture i suoi discorsi... forzano facilmente i depositi del tempo e in forza

del mio udito portentoso... filtrano

spediti attraverso i condotti... nonostante le resistenze opposte loro dalle stratificazioni calcaree... La sua voce non la ferma neppure

l'acqua bollente... lo non le vedo mai le persone, d'accordo, ma ne conosco benissimo le voci... e a me questo sembra un vantaggio! E

chino alle leve... ho un pattinaggio sopra e uno sotto... Svolgo vita sociale purché passi

acqua... e siccome di questa ce ne serviamo un po' tutti... vorrà dire che prima o poi

raggiungerò ciascuno... Ma prima di tutti vorrei raggiungere questa Claudia dal gran seno... e

attraverso il filo dell'acqua... lungo le tubature, finire sul suo petto... e da questo scalino ripido

sporgermi in piedi qualche palmo più su della quota di lei... che a forma di grande uccello-

oca e anatra eccessivamente dotata... m'accoglierebbe nelle fasi d'una ascensione plastica davvero travolgente.

Il Protagonista ora avverte il sibilo caratteristico della pressione idraulica e capisce che

Claudia sta riaprendo la bocchetta. Si precipita quindi sulla sua che naturalmente mantiene

costantemente aperta per non correre il rischio di perdere qualche preziosa battuta.

Vera - ... solo che non doveva mettersi quell'abito nero...

Claudia - ... ma questo che c'entra!

Clo - Claudia ha ragione! Eppoi lo affina... non ha certo il tuo personalino... a parte il busto... oh scusami... ma lo dicevo per te... insomma

l'importante è che vi vogliate bene, non ti pare...?

Il flusso dell'acqua s'interrompe ancora una volta, fra rochi borbottii.

Protagonista - ... in quanto Claudia, fra quanti percepisco attraverso i tubi... non assomiglia proprio a nessun'altra e con il suo risuonare

esclusivo potrebbe essere acqua, acquina, nient'altro che una miscela di finissima acqua,

bisogna dirlo; ma allora chiunque potrebbe essere Claudia? Ma allora non c'è alcuna differenza fra le Claudie?... Infreddato per il continuo

origliare, l'acqua mi tallona... ma io non perdo un raggio... né un frinio... purché

Claudia abbia pietà della mia condizione. Alzo il volume... e i suoi discorsi scoppiettano... ma lei deve tenere il rubinetto bene aperto... Non

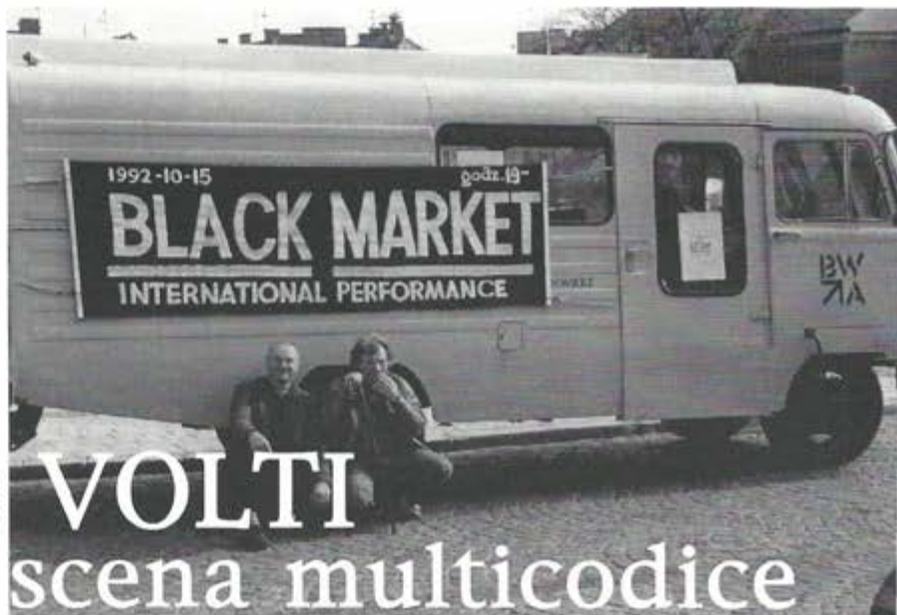
ho mai ascoltato acquosità così esplicite... ma più di tanto il rubinetto non si apre... e se lei

autopresentazione

Ti cerco amore, risalendo i tubi

Nel testo qui pubblicato interpreto l'agghiacciante separatezza dell'individuo, ogni volta che nella complessa società contemporanea, abbia una sua identità umiliata e offesa dalla disattenzione, pigrizia, qualunquismo e irregimentata povertà d'idee che lo circonda. Isolato nella sua aspettativa che non concretizzerà mai le sue aspirazioni, soffocate dai consigli per gli acquisti e dall'arroganza politica, vivace solo nello strappare settari interessi e vantaggi personali, impotente dinanzi a un destino che non rende possibile, ormai, istanze né ribellioni, sovrastando solo l'avidità in tutti i campi, l'eroe di *Acquidistanti* si riduce solo a spiare i vicini, leggesi la società nella sua interezza, tramite una campionatura condominiale, in una sorta di raggrumato mondo a sua immagine e somiglianza, sorta di divinità che finalmente possa ascoltare non visto un mondo altrimenti fattosi infrequentabile, utilizzando l'acqua delle tubature, fino a gettarsi a capofitto, nell'eroico tentativo di raggiungere una sua innamorata, disperatamente annaspando negli snodi dell'impianto idrico della palazzina. Lo struggente tentativo, altamente simbolico e scopertamente emblematico, viene rappresentato utilizzando suoni, a varie altezze e amplificazioni, dittinghi, conversazioni mozzate, flash visivi e si presta a una collocazione radiofonica, quanto a una rappresentazione scenica, in cui le varie fasi, tentativi, piani e condizioni dell'opera siano di volta in volta evidenziati da faretti a più colori, la scenografia prevedendosi in scivoli e cubi contenitori di manichini che, illuminati, fanno scattare il testo di pertinenza, precedentemente registrato; così da ridurre i costi al minimo e l'espressionismo dell'allucinazione al massimo grado. Carlo Villa

il convegno del Cnd



I mille VOLTI della scena multicode

di Claudia Cannella

Unico nel suo genere, il Premio Teatro Totale, destinato alla drammaturgia multicode, si affaccia sul panorama teatrale nazionale con cadenza biennale, inserito, nell'atto conclusivo della premiazione, in convegni che, di volta in volta, esplorano le diverse espressioni di questa forma d'arte. L'ultima edizione della Vetrina Internazionale organizzata dal Centro Nazionale di Drammaturgia si è svolta a metà novembre a Roma, al Museo delle Arti e delle Tradizioni Popolari, che per tre giorni ne ha ospitato il convegno e le performances di artisti provenienti da tutta Europa. "Aree intermediali e sinestetiche: Teatro Totale e La performance in Europa", realizzato con il contributo dell'Assessorato al Turismo Sport e Spettacolo della Provincia di Roma, ha preso il via con un polemico e infervorato discorso del direttore del Centro, Alfio Petri che, forte della sua istrionica capacità comunicativa, ha messo il dito nella piaga di numerose forme di malcostume culturale. Ecco allora sfilare le italiane magagne del teatro (e le loro intuibili, quanto impossibili, soluzioni) come la deriva delle istituzioni pubbliche, il consociativismo assistenziale, i limiti di una formazione orientata solo verso forme tradizionali di scrittura scenica, l'ambigua promozione della drammaturgia contemporanea e tant'altro.

Uno sfogo forse, ma giustificato e doveroso. Subito dopo Giovanni Antonucci, anche presidente della giuria del Premio Teatro Totale, ci ha riportato all'idea di teatro di Antonin Artaud e all'"atto totale" dell'attore «che crea la realtà della scena attraverso la combustione delle sue energie vitali», rito tragico e sacrificale ancora oggi alla base del lavoro di tanti performer. Nei successivi venticinque interventi, che si sono intrecciati con numerose proiezioni e performance dal vivo (Boris Nieslony, Roi Vaara, Jurgen Fritz, Norbert Klassen, Jacques Van Poppel, Alastair MacLennan, Marco Teubner, Helge Meyer, Alfio Petri, Enrico Cosimi e i due "padri nobili" delle forme artistiche intermediali e sinestetiche, Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti, anche relatori), sono stati toccati diversi ambiti e tematiche del "teatro totale".

L'intermedialità come scena delle arti del XXI secolo, da non confondere con la tecnologia avanzata è stato il cuore dell'intervento di Marco Maria Gazzano; Paolo Rosa ha parlato del ventennale lavoro di Studio Azzurro e Massimo Marino della drammaturgia intesa come "pratica dell'indisciplina" dei gruppi emergenti emiliano-romagnoli (Motus, Teatrino Clandestino, Fanny & Alexander, Masque Teatro). Franca Angelini ha poi messo in evidenza il *fil rouge* che unisce le performance dei Comici dell'Arte all'idea novecentesca dell'attore totale, da Bragaglia a Craig, da Mejerchol'd a Charlot e al teatro giapponese per arrivare a Barrault e alla Mnouchkine, mentre Paolo Guzzi, analizzando le linee di tendenza della performance in Europa, ha in un certo senso introdotto gli interventi degli ospiti stranieri che hanno fatto il punto sulla situazione dei rispettivi Paesi: Irlanda e Inghilterra (MacLennan), Germania (Nieslony, Meyer e Teubner), Finlandia (Vaara) e sulla storia del gruppo Black Market (Fritz). E poi ancora: computer poetry e Internet (Caterina Davinio); arte, scienza e computer art (Ida Gerosa e Luciano Romoli); rapporti tra arti maggiori e fumetti (Pietro Favari); drammaturgia della luce (Fabrizio Crisafulli); la macchina sonora di Theremin (Enrico Cosimi, con performance dimostrativa); fiction e realtà dopo l'11 settembre (Pino Pelloni); teatro musicale e interrelazioni fra suono e immagini (Luigi Ceccarelli ed Eno Zaffiri); il teatro di strada come teatro totale (Alessio Michelotti); gli sberleffi dadaisti del Balletto Relache (Patrizia Veroli); l'evento extreme tra creatività e anomalia (Vitaldo Conte).

A concludere l'intensa tre giorni, l'assegnazione del Premio Teatro Totale a Carlo Villa per il testo *Acquidistanti o Amor d'acqua*, mentre sono stati ritenuti meritevoli di segnalazione e di pubblicazione sulla collana telematica del Cnd *Possibilità dell'epica* di Eugenio Miccini e *MC* della giovanissima Silvia Corsi. Infine all'aperto, sotto i portici del museo, una performance corale del gruppo Black Market ha chiuso i lavori come ideale arrivederci all'anno prossimo. ■

non apre il suo... io posso languire per delle ore. Però che gioia, non appena la sua impatura principia a svitarsi!... Ormai ne riconosco la inconfondibile intonazione... e il mio è un udito nato milioni di anni fa... nella storia di un pesce della specie ripidissima;... e infatti presento una tasca spiracolare, o sacca d'aria, atta naturalmente alla ricezione e all'interpretazione liquida d'ogni recesso e della più tumultuosa scaturigine; ma quando si trattasse della nicchia da dove saltellano le onde di lei, ah beh,... allora la mia funzionalità si moltiplica in un liquido tascabile. Se lei... fa glu glu lungo le tubature... per quanto mi riguarda è come un libro stampato... e si propaga soavissima... attraverso il mio ricevitore opportunamente tarato... A parte il piacere del risultato, ciò che conta è l'aspettativa... e munito della spina, cerco avidamente i fori di lei... e v'introduco i terminali, succhiando acqua loquace, sostituita d'ogni socialità, purché lei apra l'acqua, accudendosi in bagno... Un sorso d'acqua ed io lo so subito che cosa sta borbottando... La partita con lei non ha membra... eppure basta che apra un rubinetto... uno qualunque... che... la voce di lei subito vi si inalbera in un concerto di timballi... tromboncini, scoppi di buste chiuse, e i suoi zampilli, purché sia io a percepirli, per quanto vili... restano sempre pieni di colore...

Ora Claudia nelle brevi frazioni di tempo in cui tiene aperta l'acqua canticchia una canzonetta.

Claudia - Lalala, sono una bebè-beat e pratico l'op-stop, lalala...

La canzonetta a un nuovo aprirsi della doccia, viene ripetuta a un'ottava più alta.

Claudia - Lalala, sono una bebè-beat e pratico l'op-stop, lalala...

Protagonista - Tropi... traslati... aforismi... e Claudia, madonna-tropo, è la mia situazione terracque... e nel traffico di un mercato con le fessure, in cui gli uomini stanno in piedi e le donne accucciate... la mia trasmissione ha il più alto indice d'ascolto. Acque generalmente di aspetto sgradevole, ma che vale sempre la pena... assaggiare giacché potrebbero essere sempre quelle buone... ossia riferita a Claudia, mia innamorata e non appena il brodo dei suoi mille sciaquii si... mette a bollire, io v'intendo subito giocosi messaggi... e urgono e vivono amoroze chiose anche all'una di notte... poiché lei può sempre avere bisogno d'una compressa e dunque d'un provvidenziale bicchiere colmo d'acqua urgente e soccorrevole... ed io sono lì... pronto ad approfittarne. Le condutture battono moneta precisa alle loro sezioni, così sto sempre con le orecchie ben tese nel tremore di chi riscuote, ma ancora non ne sapia l'ammontare.

Ora Claudia si vede che sta risciacquandosi perché lo scroscio dell'acqua è intenso e continuo... e di conseguenza si percepiscono

benissimo le voci delle tre sorelle.

Vera - ... passi per i fiori d'arancio, ma non metterti in bianco...

Claudia - ... mi metterò in minigonna...

Clo - ... eh!...

Claudia - ... nera.

Clo - ... cos'hai detto...?

Claudia - ... ho detto che metterò la minigonna nera con il topless...

Clo - ... ma cosa stai dicendo!...

Claudia - ... lo dice anche il giornale...

Vera - Ma tu sei matta, quale giornale?...

Clo - Eccolo, eccolo... è questo qui (*leggendolo*): «per il vostro matrimonio, non cadete nell'usurata abitudine dell'abito lungo, e se ragioni familiari vi obbligassero alla cerimonia, non preoccupatevi, ormai anche nei parroci di campagna s'è abbondantemente instaurata la convinzione che quello che conta è lo spirito, quindi sbizzarritevi pure in tutta serenità con le proposte della moda più d'avanguardia. Inventate il vostro matrimonio fin dal primo giorno, affinché la vostra stessa vita matrimoniale risulti tutta un'invenzione; una minigonna con bolearino alla cretese andrà benissimo, specialmente se avrete l'accortezza di scegliere un colore vivo, ma non sfacciato»...

Claudia - ... eh avete sentito...?

Vera - ... ma se non chiudi l'acqua...

Claudia chiude l'acqua, e automaticamente il Protagonista non sente più niente. Apre il rubinetto per quanto gli è possibile, ma ode altri suoni, altre voci, e allora ogni volta richiude repentinamente le sorgenti, alla ricerca di quella di Claudia.

Voci diverse - ... se è il caso di farlo... gli rispondo... conosco tutti e... uscire anch'io... avevo le mie... ah, ah no... no! ma ti dico di sì...

Finalmente Claudia riapre l'acqua.

Clo - ... e lui così piccolino... Vera... Vera...

con gli occhi lucidi... ah... ah... te lo figurì...!

Claudia - ... zitta scema, ma lo sai che scherzavo...

Clo - ... no, no, altroché scherzi... Vera hai sentito...? e invece dei fiori d'arancio, i frutti... ah, ah Vera, gli aranci proprio..., te li dipingi di arancio...? ah ah... tutti e due...

Vera - ... e lui naturalmente in nero... ah ah...

Clo - ... l'arancio va molto quest'anno!... puoi sempre dirglielo... l'arancio è di moda, ah ah... e un modello St. Laurent... un "no-bra" per famiglia...

Vera - ... ah ah! così ho pensato che... ah ah... invece dei fiori... data l'età cioè... i fiori sono maturi... ah ah! vedi... ma te lo figurì... ah ah...!

Claudia - (*rivolta a Clo*) ... passami l'accappatoio Clo, per piacere... e piantatela... che vipe-re che siete...!

Claudia chiude l'acqua di nuovo; e stavolta per sempre. Quindi ritorna il silenzio, al solito rotto

da segnali emessi dagli altri appartamenti, che il Protagonista comunque non degna di nessuna attenzione. Indugia ancora un po' alla manopola, nel vano tentativo di rimettersi in contatto con quella di Claudia, quindi è preso da un'impazienza appassionata.

Protagonista - ... devo raggiungerla, approdare ai suoi vasti boccali. Acqua come latte versato... Ma come arrivare fino a lei?... Passerò attraverso i tubi. Una corsa a capofitto fino al suo bocchettone. Tanto lo so che abita qui sotto, ho la pianta col tracciato. Una volta che abbia girato a destra, subito dopo il pilastro di cemento, si tratta di proseguire a perpendicolo e, non è la prima, non è la seconda, ma alla terza chiavarda dovrei finire proprio nel suo bagno, salterò fuori tutt'a un tratto e, così come si trova, come potrà ricusarsi; è una ragazza di spirito... dritto dritto sopra ai suoi sugosi aranci che spasso...!

Fragore di un corpo che entra in acqua, e che vi affonda, emettendo un glu glu caratteristico. Quindi si avverte lo sciabordio di chi nuota, e adesso la voce del protagonista da sott'acqua e gorgogliando, continua di tanto in tanto a parlare balbettando per il freddo...

Protagonista - Scalzo... per prendere meno posto... con la sola camicia per passare meglio nei gomiti e nei colli di cigno... con il respiratore, se non per la profondità, considerate le sozzure cui vado incontro... m'apro un varco nello scivoloso e tra il mollusco che ci divide... Claudia mia grondante fidanzata, ora vengo giù... dove sei?...

S'odono le ritmiche bracciate e l'ansimare di chi, per quanto pratico di nuoto, comunque vi si cimenti con fatica, dovendo sviare ostacoli e badare a dove dirigersi. Visivamente il Protagonista sparisce nel buco del lavabo, predisposto con trucco tecnico a riceverlo via via per intero; quindi il condotto si fa trasparente mostrandocelo che procede, stavolta illuminato nelle varie sezioni che supera.

Protagonista - Ho perso la camicia... non ho più i pantaloni... corpo immerso in un liquido che riceve le classiche spinte... apposta fatico tanto... mi si sfilacciano i muscoli... e non sono spinte da poco... ma almeno saranno tutte verso la bocchetta di lei...?

Il commento musicale ora deve dare l'idea di un interno angusto in cui imperversano continui getti d'acqua, rombi cupi... improvvisi scrosci...sgocciolii... quindi scricchiolii come di ghiaia, glu, glu in diverse tonalità, mentre il protagonista procede...

Protagonista - Qui non ci sono finestre, illuminazione... né campanelli d'allarme, e dovrò cavarmela da solo... capelli annodati in cagliate matasse... giardinetti di pingui deiezioni... suppurazioni mucali... miriadi di stelle granulose in un convoglio buio e rivestito di piombo... Una corrente d'acqua calda! Allora forse sono

vicino! Macché, è il getto di chissà quale inquinato... annuo vigorosamente, ma... non sono più sostanze che riguardano Claudia... il Grande Carro... lo Scorpione... i Gemelli attaccati al seno della Vergine, ma lei...? le costellazioni ci sono tutte... ma Claudia? dov'è finita lei? La via lattea... comete che appena giungono mozzano il fiato... ho sì la mappa... *S'ode il caratteristico aprirsi di una grande carta schematica che viene spiegazzata, stesa, stirata a colpi rapidi e impazienti.*

Protagonista - ... ma non mi ci raccapezzo lo stesso... impenetrabili banchi d'Aiax... Omo... Perboratex, meglio seguire le grondaie e camminare a filo dell'onda... filacci fondi di bottiglia... sono capitato proprio all'ora dei pasti... ed eccomi rigettato tra le rigaglie e i pigri pacchi di grasso... canalicchi, gelatine... e se continua così verrà certo sopraffatto... Applico la bocca ad ogni nuova tubatura... ma non è quella di lei...

Frammenti di frasi, tra gli sciabordii, indicano i tentativi che fa il Protagonista nel cercare la bocchetta buona.

Voci diverse - ... e non tenere la radio e il gira.../... da due soldi, alle mille.../... correre devi corr.../... darsi un'abbronzatura che...

Protagonista - ... ho davanti un'immensità retroflessa..., a sinistra o verso destra...? non è possibile saperlo... e invece avrei bisogno di ordine e di una disciplina... troppe emozioni in una volta sola... e dentro questa ermetica diga devo radunare le idee... per esempio da quanto tempo sono partito...? Probabilmente mi estrarranno qualche isolato più avanti, zuppo e imbrattato, e preso per la carogna di un cane, resterò a morire nel fossato a marcire qui adiacente...

S'ode il disperato moto delle braccia, e una respirazione sempre più corta e affannata, mentre procedendo faticosamente nell'acqua il Protagonista continua le sue frasi smozzicate.

Protagonista - Boccate che non significano niente, se non arrivo da nessuna parte... pff... pff... vigorose bracciate sul dorso... ma tocco solo la volta del tubo... Renzo di fitte mosche, alla volta di un'irraggiungibile Lucia dalle acque basse... aff... aff... il caldo non mi aiuta... e il freddo mi assale le giunture... mi va a pezzi la pelle, l'ossatura mi si sbraccia in scaglie... ed eccomi un pesce... ma davvero singolare... diciamo... degli abissi, ma neanche fosforescente... e in caso come tornare indietro?... Qui non ci sono piazzole di manovra e negli alterni schizzi di un bicchiere, l'acqua si propaga sopraffacendomi in cerchi concentrici interminabili;... non so mai di quanti gradi siano le curve... così finisco per prendere tutti gli spigoli...; nuotatore veloce, ho sviluppato la caratteristica forma a goccia: selaceo, teleosteo, foca, delfino, va tutto bene... e

MOTIVAZIONE del PREMIO

La Giuria del Premio Nazionale di Drammaturgia Teatro Totale 2001, composta da Giovanni Antonucci (Presidente), Claudia Cannella, Paolo Guzzi, Laura Novelli e Alfio Petrini, dopo avere attentamente esaminato i 65 copioni pervenuti e dopo avere ristretto la scelta a una decina di testi, ha deciso all'unanimità di assegnare il Premio Nazionale di Drammaturgia Teatro Totale 2001, realizzato con il contributo dell'Assessorato al Turismo Sport Spettacolo delle Province di Roma, a *Acquidistanti* di Carlo Villa.

Il premio consiste in un assegno di cinque milioni e nella pubblicazione del testo sulla rivista teatrale *Hystrio*. *Acquidistanti* si caratterizza per l'invenzione di uno spazio scenico concreto e metaforico insieme, ma anche per un'attenzione originale ai suoni e ai rumori di un elemento primigenio come l'acqua. Il gioco linguistico sottolinea, poi, l'ironia del plot, rendendolo funzionale a diverse forme di teatro totale.

La Giuria ha segnalato per la qualità e per l'originalità *Possibilità dell'epico* di Eugenio Miccini e *MC* di Silvia Corsi. I testi di Miccini e della Corsi saranno pubblicati nella collana di editoria telematica "Teatro Totale." ■

si vede che a furia di spiare... mi si è assottigliato anche il corpo insieme allo spirito... ma qui non c'è neppure un cartello indicatore... e la mappa che ho è troppo vecchia... non tiene conto di certe nuove chiavarde (s'odono colpi sordi) ... contro le quali infatti vado a finire... spinto da una parte... così piego dall'altra come in un gioco con le molle. Pallina che non riesce mai a raggiungere quel numero privilegiato... solo arrivassi a destinazione, giacché Claudia come fa a sospettare del buco del suo lavandino!... Chi potrebbe spiarla di lì?... Comunque come faccio a raggiungerla se lei ormai il suo rubinetto non lo apre? Un tuffo direttamente nel suo stagno di rose e fiori, ma come faccio se lei... la bocchetta la mantiene chiusa?... Bastoncino impazzito sul filo dell'acqua, eppure la riconoscerai subito, basterebbe che aprisse un istante... albero del bene e del male, radici e tutto... ma stavolta nient'affatto di mele, ma di polposi aranci luminosi pesanti e appaiati...

Continuano gli sciabordii della pressione... in diverse tonalità... Colpi sordi... improvvisi scrosci di liquido... e nel ribollire compreso il Protagonista prosegue nel suo deliquio... La scena lo presenterà sempre più evanescente nella fitta rete.

Protagonista - ... ma sporgiti un poco... tira fuori il ditino... che te lo veda... e uscirei da questa maledetta tubatura di nessuno... per

entrare finalmente nella tua... rapida anguilla nella tana che ho lungamente sognato... mostrami per lo meno la punta... il vertice del tuo frutto proibito, sono stanco di zampettare senza ormeggi... Claudia aprimi... ti prego... qui non si respira, sono un gavitello alla deriva... e non ti commuove la mia situazione appassionata...? non senti che picchio e che ho bisogno di sfatare...? Fammi un segno, getta l'uncino...

Caratteristici sintomi di affogamento, attraverso gemiti, fiotti.

Protagonista - ... o viaggio di già nelle tue viscere...? avvertimi, te ne prego...; mi pare sì di entrare ma anche di riuscire... io ce la metto tutta... mi aiuto con le unghie... ma dimmi, ti faccio male...?

La voce rotta del Protagonista si perde in un ribollire sinistro appassionato.

FINE

L'illustrazione di apertura è di Carlo Villa.



Teatro della Tosse
stagione 2001/2002

via Mazzini, 4
16123 GENOVA
tel. 0102487011
fax 010261488

info@teatrodellatosse.it
www.teatrodellatosse.it



Il gran teatro del mondo come sacra rappresentazione
fino al 12 gennaio nella chiesa di S. Agostino, Genova

Il teatro a mezzogiorno

dal 15 gennaio a maggio da lunedì a venerdì all'ora di pranzo
nel foyer del teatro

Inferno

dal 12 marzo al 20 aprile nella Chiesa di S. Agostino

Radio Teatro:

cronaca critica commedia del teatro dell'assurdo
dal 13 al 25 maggio nella Sala Agorà del teatro

Noccioline

dal 2 al 9 giugno nella Sala Dino Campana del teatro

Nel Castello di Barbablù

dal 1° luglio al 10 agosto a Forte Sperone, Genova



Paolo Ferrari Piero Mazzarella
con la partecipazione di
Isa Barizza

Classe di ferro

di Aldo Nicolaj
regia di Francesca Maffei



WWW.TEATROLIBERO.IT

TEATRO
Libero
via Savona 10, Milano
Tel. 02.8323126 - e-mail: info@teatrolibero.it

CARTALIBERA
è sempre valida!

L'abbonamento **CARTALIBERA** dà diritto al ritiro di sei biglietti per gli spettacoli in stagione al Teatro Libero di Milano e per le nostre produzioni ospitate in altre sale milanesi.

L'abbonamento è assolutamente **cedibile** e **non personale**.

Potrai dunque utilizzare i sei biglietti di ingresso come, quando e con chi vorrai, rivedere più volte lo stesso spettacolo o prestare **CARTALIBERA** ad un amico o a chi vuoi tu.

Nessuna restrizione di giorni e di orari.

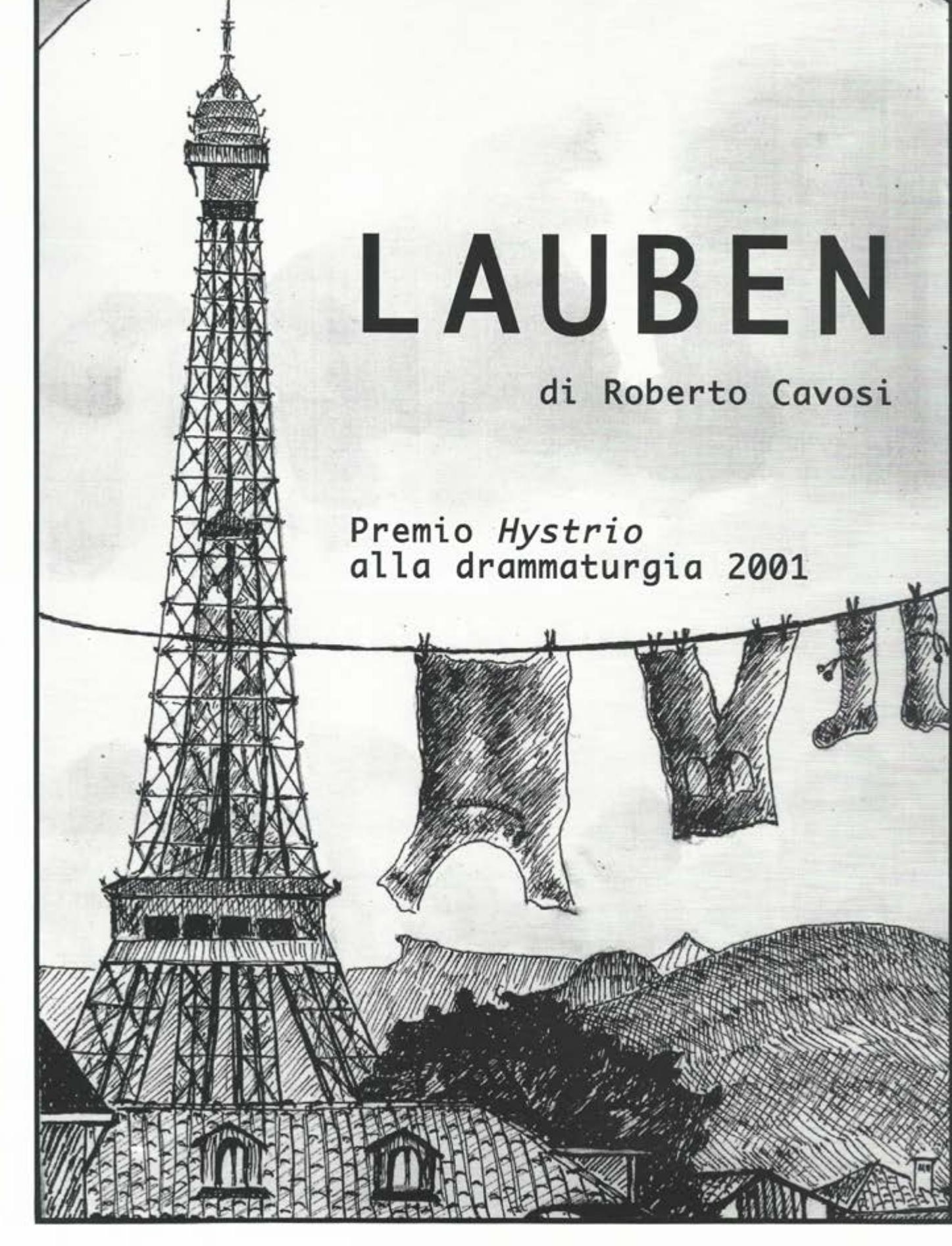
PERSONAGGI
&
INTERPRETI
agenzia di spettacolo

Finalmente un sito
aggiornato per

AUDIZIONI
PROVINI
CASTING

Collegati al sito www.teatrolibero.it e segui il link all'Agenzia Personaggi & Interpreti. Troverai un mare di occasioni di lavoro nel mondo dello spettacolo.

Programma gennaio-marzo 2002		T.C. Teatro Libero	
9 Gennaio 14 Gennaio	TACI! di Luigi Nono regia di Cesare Galanti	29 Febbraio 29 Febbraio	PIU' STUPIDI DI COSI'... di Luigi Nono regia di Cesare Galanti
22 Gennaio 22 Gennaio	QUINTETTO di Luigi Nono regia di Cesare Galanti	6 Marzo 14 Marzo	AMAZZONI di Luigi Nono regia di Cesare Galanti
29 Gennaio 11 Febbraio	QUISCIOTTE? di Luigi Nono regia di Cesare Galanti	16 Marzo 17 Marzo	LO STRANIERO di Luigi Nono regia di Cesare Galanti



LAUBEN

di Roberto Cavosi

Premio *Hystrio*
alla drammaturgia 2001

L'azione si svolge a Merano, in una povera stanza nella Laubengasse, è un maggio molto caldo dell'anno 1898. Sono circa le sei di pomeriggio. Ulli e Martha sono distese sul letto.

Ulli - Volevo fare il Ginnasio.

Martha - Ed io...la contessa.

Ulli - Guarda che non sto scherzando.

Martha - Deficiente, non sto scherzando neanche io, ma chi ti credi di essere.

Ulli - Io parlo di possibilità reali, non di sogni.

Martha - Visto quello che sei, le tue possibilità si sono realizzate, quanto i miei sogni. La mia era una scelta morale, nella tua c'è solo dell'arrivismo. Tu il Ginnasio! Ma se non sai neanche scrivere.

Ulli - Non so scrivere?

Martha - Neanche la firma.

Ulli - Brutta analfabeta, sozza imbecille (Salta giù dal letto e va a prendere un quadernino in un cassetto). Guarda questo, l'ho scritto tutto io, un anno ho impiegato, ma è come un libro.

Martha - Fammi vedere!

Ulli - Ecco, guarda pure.

Martha - Non è come un libro: è scritto troppo grosso. I libri hanno i caratteri più piccoli. Poi è pieno di segni rossi e blu (Le strappa il quaderno). Così impari ad imbrogliarmi, (Strappa lentamente tutte le pagine, Ulli resta pietrificata)

Martha - Non sopporto questo caldo. È una settimana che dura. Sembra che le montagne si stringano. (Va a sciacquarsi la faccia)

Ulli - (Quasi balbettando) Il mio quaderno. Brutta troia schifosa.

Martha - (Come se non l'avesse sentita) Domenica voglio andare sul Passirio a prendere il sole. Bagnarmi le caviglie e guardare gli studenti che si tuffano dal ponte della Gilf.

Ulli - (Raccoglie i pezzi del suo quaderno) Smettila, non è vero che sei indifferente, non è vero che non ti è costato niente, hai voluto per un piccolo momento essere forte, brava! Ma adesso tremi più di me.

Martha - In questa stanza ci stai perché ti ospito io, è chiaro? Se non fosse per me staresti ancora all'ospizio. È chiaro?

Ulli - (In ginocchio leccando la mano a Martha) Ti amo dolce amica, non mi scacciare. Sono stata ingiusta con te.

Martha alza Ulli e le prende il viso fra le mani.

Martha - Sei troppo bella per essere disprezzata.

Ulli - Allora non sei in collera con me?

Martha - (La abbraccia) Ho caldo, troppo caldo, ci vorrebbe un temporale. (Va alla finestra) Maledette montagne, se almeno venisse la sera.

Ulli - Tra poco Martha.

Martha - È stato un temporale a farci incontrare. Eri sotto il portico del Duomo. Fredda come il ghiaccio, fredda da morire. E pensare che saresti dovuta restare qui solo una notte.

Ulli - Se vuoi me ne vado. Non ho paura.

Martha - Vendersi lungo le scalinate del Duomo, solo una stupida come te poteva pensarci. Forse volevi incontrare il nostro misericordioso santo patrono: San Nicolò.

Ulli - Lì nel frattempo potevo pregare.

Martha - È vero tu preghi.

Ulli - È una cosa che non può dare fastidio a nessuno.

Martha - Ma tu cara mia borbotti, rimugini: non mi fai dormire; oppure mi svegli e poi non riesco a riaddormentarmi.

Ulli - Se ti dà fastidio potevi dirmelo prima.

Martha - Questo è il maggio più caldo che abbia mai visto. Credo dia alla testa come il vento caldo dell'inverno. Sai che quando c'è quel vento le condanne per furti o assassini sono molto più miti? Dicono faccia impazzire. Anche a maggio dovrebbero applicare le stesse regole. Addirittura i professori nelle scuole fanno a meno di interrogare i loro scolari... quando c'è quel vento...

Ulli - E tu che ne sai?!

Martha - Lo so e basta. Da piccola giocavo spesso alla scuola, appannavo i vetri di casa e facevo tanti scarabocchi...senza saperlo raccontavo la mia vita. Ulli, dimmi, ti sembra, si insomma, forse sembra già vecchia? (Ride)

Ulli - Ma hai poco più di...

Martha - Lascia perdere quanti anni ho.

Ulli - Secondo me tu te li conti, e non solo gli anni ma anche i giorni e le ore.

Martha - E tu te li conti i peli sulla pancia?

Ulli - Hai un bel seno, una bella pelle.

Martha - Solo per te stessa sei capace di fingere? Non conosci la pietà? È quella che voglio, non mi sono mai aspettata altro, ti ho mai chiesto nulla? Lo so che mi credi cattiva, ma non ispiro neanche pietà?

Ulli - Sei bellissima Martha, sembri più giovane di me.

Martha - Grazie piccola Ulli, anche se mi disprezzi, io umilmente ti ringrazio. Lo vedi che non sono cattiva.

Ulli - (Prende un secchio da un cassetto e piscia) Sai Martha, il quaderno che hai strappato...

Martha - E quella sarebbe cattiveria? La strega delle favole che strappa il quadernino alla piccola Ulli.

Ulli - Sai, non era mio (Finisce di pisciare).

Martha - Forse non sei così piccola, sei una che cresce in fretta.

Ulli - Infatti leggo e scrivo meglio di un professore.

Martha - Perché non lo fai il professore, o il giudice?

Ulli - Perché c'è troppo caldo e non ne ho voglia.

Martha - Merano diventa una fogna con quest'afa.

Ulli - Il quaderno era di mio cugino, glielo rubai quando avevamo sette anni.

Martha - Io me ne sbatto di te, di tuo cugino e del tuo piccolo quadernino: ho solo paura che le montagne ci caschino addosso. Non ne posso più di quella vetta, di quelle rocce e di questa specie di collina gigante, tutta tonda come la pancia di una mamma. Se abortisse quella maledetta montagna e vomitasse tutti quei mostriciattoli che ha dentro.

Ulli - Che mostriciattoli?

Martha - I nani, i folletti, gli aborti dei sogni e tutti i Meranesi che devono ancora nascere.

Ulli - Smetti di parlare così.

Martha - Di', quante volte hai abortito tu?

Ulli - Ma cosa dici?

Martha - Io quattro e quattromila volte me ne sono pentita. Stavi bene, fuori da Santo Spirito con quel vestito bianco.

Ulli - Ero andata a messa; con mio padre andavo sempre là. Diceva che Santo Spirito è la chiesa più bella del Tirolo, mi parlava dei dipinti e delle sculture sopra il portale d'ingresso, con il conte Mainardo. Poi si usciva, mi prendeva per mano e si andava a

PERSONAGGI

MARTHA - Prostituta meranese
alloggiata in Laubengasse

ULLI - Sua compagna di stanza,
anch'essa prostituta

ELISABETH - Giovane figlia
dell'oste della Rosa d'Oro

WOLF - Tenente dell'Esercito asburgico

passaggiare lungo il Passirio.

Martha - Sai, il tuo vestitino, ti era un po' stretto in vita.

Ulli - Papà aveva un grande cappello nero con una piuma di gallo cedrone e dei pantaloni di cuoio con i bottoni di corno di cervo.

Martha - Sarebbe un bel nonno adesso.

Ulli - Non sopporto che mi guardi, sento il tuo fiato schifoso addosso. Ti proibisco di spiarmi.

Martha - E chi ti spia?

Ulli - Cosa facevi a Santo Spirito?

Martha - Passeggiavo.

Ulli - A quell'ora non esci mai di casa, hai il terrore che ti vedano in faccia.

Martha - Quella domenica ero bella.

Ulli - Martha?

Martha - Non mi seccare!

Ulli - Questa notte mi hai baciata.

Martha - Sei patetica.

Ulli - Ed anche l'altra e l'altra ancora.

Martha - Vai a farti fottere.

Ulli - È sempre uguale: ti avvicini, mi tocchi leggera con le dita le labbra e poi mi baci.

Martha - La puritana però non si è scostata, non ha gridato al lupo.

Ulli - Era sempre meglio di niente.

Martha - (Ride) Ma il bambino lo vuoi tenere?

Ulli - Sarà lui a non volere me.

Martha - Ma il padre chi è?

Ulli - Io speravo che fossi tu.

Martha - Dovrò farmi crescere un bel paio di baffi, comprarmi dei pantaloni di cuoio e un gran cappello nero.

Ulli - La penna ce l'ho io. (Corre nel cassetto del quaderno e prende una penna di gallo cedrone) Guarda: non è proprio da papà?

Martha - Tutti i papà del mondo dovrebbero avere quella penna lì.

Ulli - Anche Francesco



SCHEDA D'AUTORE

ROBERTO CAVOSI, nato a Merano nel 1959, diplomato presso il liceo classico "G. Carducci" di Merano e presso l'Accademia d'arte drammatica Silvio D'Amico di Roma, ha preso parte come attore a numerosi spettacoli teatrali e a film per la regia, tra gli altri, di Ronconi, Sequi, Squarzina, Trionfo, Fabbri e Risi. È autore di vari radiodrammi, sceneggiati televisivi e radiofonici tra i quali *Oltre la barricata*, *Il mago Merlino*, *Aglaja* e *Teatrogiornale*. È autore dei seguenti lavori teatrali: *Martha ed Ulli*, Teatro Ghione, 1987, regia G.M. Compagnoni. *I topi di Glorenza*, musical per bambini, regia R.

Barkeley, 1987. *San Francesco*, cantata per bambini, direzione R. Barkeley, 1988. *Lauben*, Festival di Todi, 1988, regia P. Rossi Gastaldi; Teatro Stabile di Bolzano, 1991, regia L. Ottoni; Teatro Stabile di Roma, 1994, regia G. Dipasquale; Teatro Biondo Stabile di Palermo, stagione 1999/00, 2000/01, 2001/02, regia U. Cantone. *Lucifero*, presente nella rassegna "Passo a due", Roma, 1988, regia E. Coltorti. *Ca' de Bezzi*, Teatro Stabile di Bolzano, 1989, regia L. Ottoni. *La guardiana di oche*, Teatro Due di Parma, 1990, regia dell'autore. *L'uomo irrisolto*, Festival di Todi, 1990, regia dell'autore; Ente Musicale di Nuoro, 1992, regia M. Gagliardo. *Der Grosse Mausprozess von Glurns*, musical, 1991, Theater Initiative. *Viale Europa*, Teatro Stabile di Bolzano, 1992, regia dell'autore. *La stanza di Venere*, Teatro Il Vascello, Roma, 1993, regia M. Belocchi. *Luna di miele*, Teatro Il Colosseo, Roma, 1993, regia T. Pulci; Camerata delle Arti, Roma, Teatro Cultura Produzioni, stagioni 1997/98, 1998/99, regia dell'autore. *Sissi*, Teatro Stabile di Bolzano, 1994, regia M. Bernardi. *Rosanero*, E.A.O. di A. Giglio, Festival di Benevento e Idi, stagione 1994/95, regia A. Calenda; Teatro Nazionale della Colinne, Parigi, 1996, regia P. Santini; Compagnia Teatro Moderno, stagione 1998/99, 1999/2000, regia P. Maccarinelli. *Il Maresciallo Butterfly*, Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, stagione 1995/96, 1996/97, regia A. Calenda; Teatro Rond Point, Parigi. (Lettura a cura del Centro Culturale Italiano e del Center Texte), 1998, regia P. Santini. *Piazza della Vittoria*, Teatro Stabile di Bolzano, stagione 1996/97, regia M. Bernardi. *Irma la Dolce*, traduzione e adattamento dall'omonimo musical, Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, stagione 1996/97, 1997/98, regia A. Calenda. *Operette Morali*, adattamento da Leopardi, Teatro Stabile di Roma, 1998, regia P. Maccarinelli. *La ragazza di Marghera*, Teatro Stabile C. Goldoni, 1998, regia dell'autore. *Da uomo a uomo*, Centro Nicolò Rezzara, Bergamo, 1998, regia M. Donadoni. *Cavaliere di ventura*, Compagnia Teatro Moderno, Festival di San Miniato, 1999, regia B. Menegatti. *Terra e Cielo*, Emmevuteatro-Compagnia Teatro Moderno, stagione 1999/2000, regia dell'autore. *Le Tentazioni di Erodiade*, Teatro Litta, stagione 2000/2001, regia A. Syxty.

Riconoscimenti: *La guardiana di Oche*, Premio della Critica alla rassegna "Passo a due", 1990. *Viale Europa*, Segnalazione Idi, 1991 e Biglietto d'oro Agis, 1992. Premio Scheda Teatrale di San Miniato, unitamente alla critica di Paolo Lucchesini, per *Cavaliere di Ventura*, 1992 e Premio "Piccoli Spettatori", 1998. *Rosanero*, Vincitore Concorso Idi, 1993 e Biglietto d'oro Agis, 1996. *Sissi*, Premio "Teatro Stabile di Bolzano & Alto Adige", 1993. Premio "I.T.I. Maratea" per l'attività svolta, 1993. *Gassosa*, Premio "Studio 12" per un monologo, 1994. *Il Maresciallo Butterfly*, Premio "Giuseppe Fava", 1995 e Terzo Premio Teatro Italiano Contemporaneo "SIAE-SACD" (Parigi) per la traduzione in francese, 1998. *Diario Ovulare D'Erodiade*, Finalista al "Premio Riccione Teatro", 1999. *Anima Errante*, "Premio Candoni Arta Terme" per opere commissionate, 2001. Premio "Hystrio" alla drammaturgia, 2001. *Bellissima Maria*, "Premio Riccione Teatro", 2001. ■

Giuseppe ha una penna così!

Martha - E tu come lo sai?

Ulli - L'altro inverno l'ho visto in slitta.

Era una slitta bellissima trainata da quattro aveliniesi. Ma quella piuma spuntava su tutto.

Martha - L'ho visto anch'io sulla slitta. È passato proprio qua sotto. Pensa mi stavo lavando, quando ho sentito un gran rumore: come tante trombe e tamburi e gente che urlava.

Ulli - E sei corsa alla finestra?

Martha - No, ho finito di sciacquermi!

Ulli - E Francesco Giuseppe?

Martha - Il Kaiser l'ho visto meglio così, credimi. Poi lui ha già l'imperatrice Sissi per farsi pastrocchiare.

Ulli - Dovresti ringraziarla.

Martha - Di pastrocchiare il Kaiser?

Ulli - No, di esserci. Se non fosse per lei, che viene tutti gli anni qui, invece che soldati e ufficiali, tutto l'anno ci toccherebbero vecchi maiali e contadini delle valli.

Martha - Allora, viva Sissi, viva l'esercito asburgico, i capitani ed i caporali, i baffoni blondi...

Ulli - I moschetti.

Martha - E le baionette.

Ulli - (*Finge di estrarre una spada e di caricare Martha*) Carical

Martha - Aiuto la mia verginità è attaccata.

Ulli - Per il Kaiser, verginona dei miei stivali, questa sciabola ti farà calare anche le mutande.

Martha - La prego capitano si controlli!

Ulli - Ho il sangue alla testa e una voglia matta di infilzarti.

Martha - Guardi capitano che lei aspetta un bambino, si calmi potrebbe farle male.

Ulli - E tu sei troppo troia e vecchia per essere vergine.

Martha - Ho sempre voluto un figlio, non sai quanto; e non permetterò alla prima arrivata di mettersi in mezzo alla mia stanza per darmi delle lezioni.

Ulli - Tu di figli potevi averne quanti ne volevi.

Martha - Per farli vivere con questo schifo di madre?

Ulli - Sei una vigliacca, ti compiangi, ma è questa la vita che vuoi.

Martha - E tu non sei una puttana come me?

Ulli - Ma io ho una fede, cara mia, credo nella vita: ci sono cose che vanno al di là di tutto, anche delle realtà più misere. È vero ci vuole coraggio a credere in Dio nelle nostre condizioni, ma cosa vuol dire: non possiamo essere anche noi madri, o sorelle o figlie? Che altro vuoi

che ci sia, anche al di là dei soldi che ci danno, se non la nostra stessa vita. Tu le occasioni che hai avuto te le sei scrollate di dosso così come ti spulci le piattole.

Martha - Sei una povera mentecatta, mocciosa. Ti nascesse un mostro che ti mangiasse le budella piene di letame che hai! Tu non hai un cuore, un briciolo di umiltà. Tu la troia la fai per punizione divina. Ma noi siamo amiche o cosa? Non sono certo una contessa ma mi devi portare tanto di quel rispetto da mangiare la polvere delle mie scarpe per tutta la vita. Fede, carità... è da quando sono nata che mi faccio regolarmente fregare da queste balle, ma cosa diavolo sto dicendo? Io non devo rendere conto di niente a nessuno, tantomeno a te.

Ulli - Io parlo per il tuo bene. Che interesse avrei a farti del male, per poi ritrovarmi per strada. Ho tanti pensieri nella mente, tante aspirazioni. Tutte cose che non rivelerei nemmeno ad un confessore, ma a te sì, a te che sei la mia amica.

Martha - Non ti azzardare a prendermi in giro.

Ulli - Sei una ragazza fantastica, piena di fantasie e di sciocche paure notturne. I sogni che mi racconti sono le storie più belle che abbia mai sentito, ed è questo che mi dà tanta fiducia in te, ma scappi da tutto questo, scappi da te stessa buttando via tutto il meglio, rovinando ogni cosa. Ti stai svuotando come una vecchia cialtrona. La rabbia e l'ira ti toglieranno anche l'anima. Ragiona, sforzati, datti una regola. Sembra che dalla vita tu voglia tutto e subito, magari fosse possibile, invece bisogna saper rinunciare.

Martha - Non riesco a trattenere neanche la piscia e spesso vomito nel piatto quello che ho appena mangiato. Ho rughe fonde un dito, anche i contadini che starebbero con un maiale a volte mi prendono in giro. Martha dalla faccia di rana mi chiamano. E questa sarebbe stata la madre dei miei figli. Ma tu diventerai uguale, povera pazza. Andreas è il nome del primogenito (*Corre all'armadio lo apre e prende delle scarpine da una scatola*), queste scarpine sono le sue, penso che con queste avrebbe potuto fare la prima comunione, subito dopo arrivò Hans: bello, con il moccio che gli cola sempre dal naso, queste braghette sono le sue, con i bottoni di corna di cervo. Domenica scorsa sarebbe stato il suo compleanno, per questo ero in chiesa, anche se mi hai vista solo fuori a spiarti. La camicetta è di Franz, il più taciturno di tutti, sicuramente sarebbe stato il più bravo a scuola. Ed infine nacque il piccolo Walter, il più coc-

colato di mamma; per lui non c'è niente, ma tanto avrebbe usato la roba smessa dai fratelli maggiori. (*Mette i vestiti come a formare un bambino*) Ecco quattro fratellini per un bambino solo. Dimmi la verità bambino: non sei più felice così? Di questa mamma qui cosa potresti fartene?

Ulli - Martha...

Martha - (*Prende i vestitini del bimbo*) Prendi, te li regalo, tanto a me non servono più.

Ulli - Ma forse servirebbero...

Martha - A chi?

Ulli - Allora li posso prendere.

Martha - Te li ho regalati mi pare.

Ulli - (*Mettendo a posto i vestiti*)

Dobbiamo trovare un medico che ti curi. Stai solo un po' male, ma vedrai che tra gli ufficiali troveremo uno che ci porti un dottore. Coso: Kinkelin quello conosce tutti ed è anche abbastanza ricco da pagarci la visita. Non volevo più stare con lui perché quando fa all'amore picchia come un pazzo ma per te...

Martha - Dobbiamo comprare una culla.

Ulli - Come?

Martha - E un tegame per bollire i pannolini.

Ulli - C'è tempo per queste cose, a te bisogna pensare adesso.

Martha - Appunto. Come padre del ragazzo deciderò il nome e l'istruzione da dargli.

Ulli - Piano stai correndo troppo.

Martha - È più facile pensarmi come padre: meno affetto e tanta autorità.

Ulli - Ti sbagli.

Martha - Non dirlo mai più! Sei tu Ulli cara che hai sbagliato, ed io ti sto aiutando.

Ulli - Il bambino non viene giù dal cielo. L'ho voluto io.

Martha - Sei una povera pazza.

Ulli - Questa stanza non ha nulla. Non un grido un pianto vero. Potremmo essere felici, lui verrà fra di noi e ci terrà unite. Ci porterà la gioia che non abbiamo, sarà il nostro bambino.

Martha - Ma non è mio! È inutile che mi faccia delle fantasie in testa da povera mentecatta. Quel bastardo di suo padre non sono io.

Ulli - Ma cosa importa? Suo padre è soltanto Dio. Quanti uomini sono passati di qui, mi hanno avuta e se ne sono andati senza neanche guardarmi in faccia, cosa m'importa di loro. È con te che divido la mia vita. Mi hai raccolta quando ne avevo bisogno e mi tieni con te. Anche se conoscessi il vero padre non potrei volerne uno migliore.

Martha - I portici sono insopportabili l'e-

state. Sembra che il caldo si annidi dentro i portoni e le scale.

Ulli - Martha!

Martha - Sono una donna io. Non la voglio la tua carità. La famiglia che voglio me la so scegliere da sola. Lo vedi quest'anellino d'argento che porto al mignolo. Ebbene cara mia, quest'anellino che sembra filigrana, è invece un anellino magico. L'ho comprato a Maia Alta da Karl Maier e porta tantissima fortuna. Capisci cosa vuol dire: fortuna.

Ulli - È un anellino da due Groschen, non crederai...

Martha - Fortuna! Io sono fortunata. Il destino è sempre stato buono con me. Poteva stritolarmi, come succede ai soldati in guerra, poteva lasciarmi a dormire lungo il Passirio sotto il ponte Romano, invece mi ha dato questa casa sopra i portici. Ho tutti gli amanti che voglio, ed un'amica disposta a regalarmi il figlio che ha voluto con tutte le sue forze. La mia vita è un miracolo. Sono un po' malata, è vero, ma non accenno minimamente a morire. Mi ubriaco più spesso che sempre, eppure non mi sono mai sparata un colpo in testa. Anche un pittore si è innamorato di me. Eravamo all'Aquila Rossa, io ero un po' brilla, quando mi sentii accarezzare la spalla. Sentii come un fastidio insostenibile, ma lui mi offrì un bicchiere di rosso. Non riuscivo ad andarmene anche se sentivo il suo fiato rancido che mi incappucciava la testa. Ad un tratto mi trovai il dito immerso nel vino. Un po' mi vergognavo, le mie mani sono troppo maschili e tozze per essere messe nel vino, ma lui mi ficcò il dito tutto dentro. Lo intingeva guardandomi fissa. Facevo tutto questo con la certezza che poi non sarei stata pagata, ma c'era gente, mi vergognavo, non potevo scappare. Poi col dito bagnato dipinse il mio viso sul tavolo. Erano alcune linee sconnesse ma tutti intorno al tavolo mi riconoscevano in quel rigagnolo di pochi tratti. Poi lentamente come se una mano forte e scortese mi premesse sulla nuca, cominciai a leccare il vino sul tavolo. Alla fine ero incredibilmente stanca e temevo che il gioco potesse ricominciare. Alzai sconfitta la testa e nel locale non c'era nessuno. Solo il vecchio Stark, in un angolo, mi guardava scuotendo forte la testa.

"Signorina non doveva fare così, quello è il pittore Leopold, lei è fortunata signorina che il pittore abbia fatto un suo ritratto." Erano pochi segni sul tavolo nudi, ma Stark continuò: "Non cambi mai signorina Martha, lei è bella così, lei è fortunata ad essere così". Non aveva neanche finito

che uscì, come se scappasse, dalla porta. Povero Stark, un tempo siamo stati amanti. Aveva già cinquant'anni, ma era come un ragazzino: dolce ed impaurito. Faceva all'amore come se stesse accudendo una margherita. Voleva sposarmi quando doveva nascere Franz. Anche allora mi chiamava sempre signorina. Forse, l'altro giorno, all'Aquila Rossa è riuscito a perdonarmi.

Ulli - Ti prego, cerca di avere un po' di fiducia in me.

Martha - I campi ora sono tutti in fiore, e gli alberi sono ricoperti di boccioli. Ma se ne andranno subito, come ha fatto il mio ritratto su quel tavolo lercio. Vacca miseria fa più caldo nella Laubengasse che in un forno! Venisse almeno un temporale. Sommergesse tutta la via.

Ulli - Martha non ti sto elemosinando nulla. Possiamo avere un futuro, lo ho bisogno di te come lo avrà nostro figlio.

Martha - Stark lo volli lasciare libero di scegliere. Volevo che mi amasse più del possibile. Abortii perché non fosse costretto ad avermi.

Ulli - Lo vedi? La fortuna non esiste. Abbiamo la possibilità di avere uno scopo nella vita.

Martha - Tu parli di una realtà che non comprendo e dalla quale mi sono sempre guardata.

Ulli - Non vuoi proprio capire.

Martha - (*Prende in mano un coltello*) Non ho scelta. Dovrò lavare pannolini, svegliarmi la notte alle grida del figlioletto. Ma quando lui dovrà sentire le nostre di grida? Sentire i propri genitori che rantolano godimenti a pagamento, che soddisfano dei vecchi maiali? "Dai Martha, muoviti quel sedere, non posso mica regalarteli i soldi! Chissà come sarà contento, nostro figlio, di sentire tutte le sere queste fiabe. "Su mamma, me la racconti ancora la favola dell'orco, ma quello che ti violenta però! Mamma il respiro deve essere più fondo se no non posso addormentarmi!" (*Punta il coltello alla pancia di Ulli*) Sei solo una sporcacciona.

Ulli - Commovente. Lo sai che quando fingi di eccitarti, tossisci come una cagna e sputi vomito misto a sangue.

Martha - So benissimo cosa faccio.

Ulli - Sei stata grande ad abortire. Ogni volta. Hai prevenuto un grande flagello, una vera disgrazia. Tu hai paura, paura che tuo figlio ti guardi in faccia, ti giudichi, hai paura che ti possa affogare nel tuo stesso vomito per non sentirsi addosso la vergogna di essere nato da una madre così inutile e puttana.

Martha - Brava... hai parlato chiaro final-

mente.

Martha, tenendo stretto il coltello, con improvvisi scatti sfiora il viso, il ventre, i fianchi di Ulli che resta perfettamente immobile alle minacce della lama.

Ulli - Saresti bravissima a tintinnare sonagli per bambini.

Martha lascia cadere il coltello.

Martha - Non ho proprio altra scelta. Io voglio che tu abortisca che ti tolga quel moccioso da quel pancino di rose.

Ulli - Sei patetica, ridicola e meschina. Martha la rana, è diventata un nuovo Dio, che dispone della vita degli altri a suo piacimento. O sei solo invidiosa? No, ma lei è fortunata, è al di sopra di tutto. Ha l'anellino da due Groschen.

Martha - Sempre meglio di niente, no?

Ulli - Certo, ma la fortuna in persona non sopporta la felicità degli altri. Cambialo un figlio con un anellino.

Martha - Se vuoi tenerlo vattene a scodellarlo da un'altra parte. Voi due non vi voglio qui. Mi date la nausea. Diventereste dolci, affettuosi. Le carezze non le sopporto per me, figurarsi per gli altri.

Ulli - Finiamola di sopraffarci. In nome di Dio, siamo due sciagurate bisognose di aiuto e non facciamo altro che ferirci.

Martha - Ci conosciamo da poco eppure ti sento così dentro di me. Sai come radolcirmi, sai scoprimi i fianchi, con grazia come un amante meraviglioso. Sembri la Madonna dipinta sotto la nostra finestra, con il suo manto azzurro ed il vestito bianco. Il tuo piede è leggero come il suo, e la serpe si scansa al tuo passaggio. Calma, serena. T'invidiai. Al punto da rispettarci e forse ammirarci. Vacca boia se me ne andasse bene una. Per fortuna che sono più forte delle montagne. Anche della cima Fiammante.

Tientelo il tuo bambino, cullalo pure nella Laubengasse. Quando nascerà il capo degli Schutzen metterà gli stendardi a ghirlanda su tutta la via. Le cime delle montagne saranno illuminate. Allora Sissi verrà in questa stanzetta prenderà il bimbo fra le braccia e... Impiccati va'!

Ulli - Sentimenti di gioia ed amore e tu li rinneghi.

Martha - Non dire quella parola neanche per scherzo. Amore. Ma chi te l'ha mai dato l'amore. Che ne sai per venire a chiedere affetto ad una puttana. Vuoi il mio amore? Pagami. Farò quello che vorrai.

Ulli - Non vuoi ricordare, non vuoi pensare...

Martha - È una vita che penso come dimenticare, ma è difficile. Ecco, per questo, io sarei disposta a pagarti. Guarda:

nella cassetta ho il denaro di ieri sera. *(Prende un piccolo gruzzolo di soldi)* Fammì dimenticare e sono tutti per te. Ma fai presto. Dicono che prima di morire, con l'ultimo respiro escano i giorni e persino le ore della tua vita. E tu li vedi, perfettamente, incapace di reagire per scacciarli *(Le getta i soldi in faccia)*. Me li sono sudati ieri sera, tu mi hai sentita. Fammeli fruttare.

Ulli - *(Raccoglie i soldi)* Non potevi chiedermi di meglio. Tanto per cominciare me ne andrò subito da qui. Mi dimenticherai presto, non aver paura, e questo sarà un buon inizio, un allenamento per arrivare a dimenticare tutto il resto.

Martha - Vattene a dormire sotto i ponti o sulle scale delle chiese. Mi fai ridere.

Ulli - O io ed il mio bambino o nessun dei due.

Martha - Vattene.

Ulli - È vero fa molto caldo oggi. I portici sono la parte più calda di Merano oggi.

Martha - *(Andando all'armadio)* Vai ad incantare qualcun'altra. Mi annoi e c'è troppo caldo. *(Prende i vestiti di Ulli e li scaraventa in mezzo alla stanza)* Questi fanno solo polvere, ingombrano la stanza in modo da sentirsi soffocare.

Bussano alla porta.

Martha - Chi è?

Elisabeth - *(Da fuori)* Sono Elisabeth, fatemi entrare.

Martha - Certo entra. *(Aprè la porta Elisabeth entra lentamente)* Su, non aver paura non ti mangiamo mica. Puoi sederti se vuoi.

Elisabeth si guarda attorno come incantata, restando impalata al centro della stanza.

Martha - Hai ragione a stare così: è tutto in disordine qui dentro. Non credo ci sia una cosa a posto, anche se di cose non ce ne sono tante. Ma quante bastano a fare una gran confusione.

(Prende i vestiti di Ulli e li rimette nell'armadio alla bell'e meglio) Ora è già un po' meglio. Anche il letto ha bisogno di una sistematina. Sai questo letto me lo regalò un fidanzato tanti anni fa. Tu ce l'hai il fidanzato?

Elisabeth - *(Come disincantandosi)* Come?

Martha - Una sciocchezza, non è nulla.

Elisabeth - Dite pure ero distrat-

ta.

Martha - Dicevo se avevi il fidanzato...

Elisabeth - Non ero mai venuta qui da voi. Vi vedo sempre alla Rosa d'Oro, e mi chiedevo come fosse la vostra stanza. Io devo dormire con i miei genitori, mio padre russa da far spavento; ma la casa è piccola e dobbiamo arrangiarci. Gli uomini *(Ride)* fanno sempre tanti discorsi su voi due *(Ride)*. Però gli uomini sono tutti degli ubriaconi, parlano più per darsi arie che per meriti loro. Ma mi avete chiesto del fidanzato? Ecco ero venuta proprio per questo. Uh, questo ve lo devo proprio dire. Il signor Rathaus, quello che lavora proprio qui di fronte, dice che quando va in magazzino, su nella soffitta, da uno spioncino può vedervi mentre vi spogliate, in questa stanza. Ma non dite

che ve l'ho detto io. Anche se a me piacerebbe vedere i ragazzi che si spogliano. Devono essere più belli delle donne *(Ride)*. Forse sono sboccata non dovrei dire queste cose. Ma sono fra donne e anche voi mi capite. Rathaus dice che secondo lui la tua pelle deve essere come la buccia delle pesche. Posso toccarla? *(Martha un po' imbarazzata le porge il braccio)* No il braccio, dice che la schiena è il punto più bello. *(Gira Martha e con grande curiosità le scopre la schiena)* È chiara. *(La accarezza)* Sì, è morbida. *(La bacia)* Se fosse quella di un maschio potrei morire. Uh, le scapole di un bel ragazzo, le sue vertebre. Passerei le notti a contargliele.

Martha - Va bene, basta così. Mi dovevi chiedere una cosa?

autopresentazione

Non solo un testo... un talismano

Dopo quasi dieci anni, tra Accademia e professione, in cui ho fatto l'attore, in un maggio caldo e pieno di sole, mi sono seduto ad un tavolino ed ho scritto *Lauben*. Da allora non ho quasi più recitato privilegiando la scrittura. *Lauben* fa parte di me, nasce dalla mia volontà di sentirmi libero su un palcoscenico, padrone dello spazio e delle parole. È un testo che mi ha portato fortuna e sicuramente, tra i miei lavori, quello che è stato allestito più volte. Ha debuttato, in una versione ridotta a due personaggi, nel 1987 nella rassegna "Passo a due". L'anno successivo, questa volta in versione integrale, è andato in scena al Festival di Todi. Nel 1990 è stato realizzato a cura dello Stabile di Bolzano ed alcuni anni dopo dal Teatro Stabile di Roma. Contemporaneamente ne sono state fatte due edizioni televisive ed una radiofonica. Infine, prodotta dal Teatro Stabile di Palermo, quest'ultima versione: programmata nei due anni passati al Teatro Biondo, ed in questa stagione sia a Roma che a Milano. Ora, per l'affetto e la riconoscenza che nutro per questo testo, sono particolarmente contento di poterlo vedere stampato. "Lauben", "Portici" in tedesco, è il luogo più antico di Merano. È un luogo che rassicura e protegge e dove le proprie scelte diventano determinanti. Tra quelle mura, tra quelle pietre medioevali, in nome di una visione più profonda del mondo, si può trovare il coraggio anche di sfidare "Imperatori ed Imperatrici", ed è proprio ciò che fanno le due prostitute Martha ed Ulli, protagoniste della pièce. Esse sono per me un modello di sfida, di audacia e di combattività. Il loro amore per la vita, nonostante la loro difficile condizione esistenziale, è insopprimibile, profondamente autentico e forte. Martha ed Ulli, quasi una "coppia di fatto" *ante litteram*, ricercano un mondo fuori da ogni schema borghese, cercano autenticità, libertà. Quel senso di libertà alla quale tutti noi ci rivolgiamo, che tutti noi ricerchiamo. La dura libertà che ci inchioda all'essere autenticamente uomini al di là di mode, potere, convenzioni. Quella libertà che può condannarci ad essere prigionieri del mondo, come Martha ed Ulli nel loro appartamento nella Laubengasse, ma che contemporaneamente ci può far afferrare anche l'intero universo. *Roberto Cavosi*

Elisabeth - Scusatemi, vi prego. Non so cosa mi sia capitato.

Ulli - Non ti scusare non serve mai a nulla.

Elisabeth - Sono disperata, mi dovete aiutare, mio padre mi ucciderà. *(Si mette a piangere)* Ho perduto per sempre la mia pace. A Merano mi derideranno tutti. Guardate Elisabeth, la pantegana di via dei portici!

Martha e Ulli le si avvicinano.

Martha - Se vuoi puoi raccontarci, noi ti ascolteremo.

Elisabeth - Conoscete Peter vero?

Ulli - Il vigile del fuoco? È proprio un bel ragazzo.

Elisabeth - *(Sospettosa)* Come fate a conoscerlo?

Ulli - Di vista. È sempre a spasso da queste parti. E ora sappiamo anche il perché. Ha davvero buoni gusti.

Elisabeth - *(Rincuorata)* Vi ringrazio. Ebbene, io e Peter siamo fidanzati di nascosto.

Martha - Accidenti, è un bel guaio.

Elisabeth - Sì anche questo è un bel guaio, ma non è niente a confronto del resto.

Martha - C'è anche del resto?

Elisabeth - Lo so, si stenta a crederlo e mi vergogno tanto.

Ulli - Su, dicci tutto per bene. Con noi non devi aver paura di nulla.

Elisabeth - È vero mi siete tanto simpatiche. Anche il papà deve avervi in simpatia, la mamma non se ne accorge, ma io lo vedo bene che vi fa pagare sempre meno di tutti.

Martha - Lo credo bene.

Elisabeth - *(Sospettosa)* Lo credo bene in che senso?

Ulli - No, nessun senso. Voleva solo dire che è molto gentile.

Martha - Eh, già!

Elisabeth - Insomma volete sentire di Peter o no?

Martha - Ma certo.

Elisabeth - Mi vergogno è inutile.

Martha - Coraggio.

Elisabeth - Peter, quello che fa il vigile del fuoco... mi ha baciata.

Ulli - No!?

Elisabeth - *(Piangendo)* E adesso mi verrà un bambino, e papà mi darà un sacco di botte e Peter non mi vorrà più e morirò di dolore.

Martha - Porca vacca che pasticcio.

Ulli - È un problema mica da niente.

Martha - Ma sei sicura che vi siete solo baciati?

Elisabeth - E che altro si doveva fare?

Martha - Certo! Che altro si doveva fare?

Elisabeth - Sono perduta vero?

Martha - No, una soluzione ci sarebbe, anche se è molto pericolosa.

Elisabeth - Farò tutto quello che volete, ma salvatemi, potrei anche uccidermi se no.

Martha - Ebbene per guarire dal bacio di un vigile del fuoco, l'unico rimedio è infilarsi, in maggio, verso il tramonto, un anellino magico d'argento purissimo.

Elisabeth - Oh mamma mia! È maggio è sera ma non so dove posso trovare l'anellino magico.

Martha - Devi dire la formula magica e l'anellino ti comparirà da solo tra le mani.

Ulli - No Martha quell'anellino...

Elisabeth - Vi prego!

Martha - Devi dire chiudendo gli occhi: "Kese für die Nese", tre volte.

Elisabeth - Kese für die Nese, Kese für die Nese, Kese für die Nese.

Nel frattempo Martha si toglie l'anellino e glielo mette sul palmo della mano.

Martha - Ecco l'anello magico della fortuna.

Elisabeth - Con questo sono guarita?

Martha - Ora non devi fare altro che tenerlo sempre al dito, e stringerlo forte ogni volta che ti sentirai in pericolo.

Elisabeth - State tranquille lo terrò sempre con me. Che gioia! Non potete capire come mi senta felice.

Ulli - Un po' credo di sapere.

Elisabeth - Siete state proprio stupende. Soprattutto voi signorina Martha. Se all'osteria qualcuno vi chiamerà ancora Martha la rana, avrà con chi vedersela.

Ulli - Sì grazie cara, ora è meglio che vai, magari Peter ti sta cercando.

Elisabeth - *(Guardando fuori dalla finestra)* No, non c'è nessuno. Mi aveva detto che oggi era di servizio, ed allora ne ho approfittato. Uh! *(Corre dentro la stanza)* Guardate c'è Karl!

Ulli - Ma dove?

Elisabeth - Sui tetti! È Karl lo spazzacchino. Non lo trovate bellissimo. Ma io devo sposare Peter ce lo siamo giurati. *(Corre a baciare Martha)* Grazie di tutto, ve ne sarò sempre grata. L'anello. *(Esce di corsa)*

Martha corre a bere ed Ulli va a prendere una piccola valigia. Martha tossisce molto forte. Poi beve di nuovo.

Martha - Sbrigati con quella roba, e non mi fregare niente.

Ulli - Mancava solo questo. Ora sei perfetta, la vuota e acida puttana della Laubengasse. Potessi restituirti i mesi che ho passato qui dentro lo farei immediatamente. Tanto mi sono solo di rammarrico. Anche la pietà che hai avuto per me

ti restituisco. In fondo non ti odio, e pur disprezzandoti riesco a commiserarti, perché sei malata e morirai presto. Come vedi, cara Martha, ti ho restituito tutto. Siamo pari.

Martha - Pari? Ed il mio amore per te chi me lo restituisce? L'affetto, il bene che ti voglio. Pari? Non sai quante volte mi sono messa ai piedi del tuo letto per guardare la luce del sole che ti batteva sul viso. Da quella posizione eri bellissima. Ed io mi sentivo tanto vicina a te, ai tuoi vent'anni.

Ulli - Tu la vecchiaia la vuoi fare.

Martha - Non sei capace neanche di distinguere una rosa da un cavolo, come pretendi di capire le persone. Fai della morale a vanvera solo per ferire chi ti ascolta. Se almeno ti si crepasse, poco, appena appena, quel musetto incipriato da principessa. Che bell'effetto nauseante che sarebbe: come se sfregiasse la Madonna qua fuori. Piegati una volta verso di noi, principessa dalle eterne sicurezze, il mondo, o per lo meno la via dei portici, è fatta di persone insicure, deboli e fundamentalmente umane. I vestiti che ti avevo scaraventato nella stanza, sono stata felice di ricacciarli nell'armadio. Elisabeth mi sembrava mandata dal cielo. Ero così contenta che fosse venuta e che per questo ho potuto rimediare a quel mio scatto d'ira, che le ho persino regalato il mio anellino porta fortuna. Anche questo ho voluto dirti, non servirà a nulla, ma non ho altri a cui raccontarlo.

Ulli - La tua modestia è talmente forte che ti ubriaca più di qualsiasi vino. Non si può avere pietà di te, perché subito aggredisci come una bestia ferita. Cerchi affetto, contatti fisici autentici, ma quando potresti averli scappi lontano, in un mondo arido, e l'aggressività è l'unico tramite che ti rimane con gli altri. Mi dispiace per il tuo anellino, ma sei stata troppo frettolosa, nel donarlo non sei stata abbastanza melodrammatica e quel bel gesto è svanito nel nulla. Dovresti andare a teatro l'estate, quando fanno gli spettacoli per Sissi, impareresti a farti notare di più.

Martha - Farmi notare da chi?

Ulli - Ma da tutti i tuoi sogni svaniti.

Martha - *(Tossisce)* La malattia è la realizzazione dei miei sogni. Posso essere cane che si contorce, oppure bambino bisognoso d'aiuto. Ora il mio viso è rilassato ora contorto nelle rughe, pensa che condizione incredibile la mia, nessun mago potrebbe fare di meglio. Quando il petto mi scoppia per la tosse, allora afferro per un attimo l'infinito intero e lo tengo

stretto, forte, come in una torre dalle mura altissime, e tutto l'universo è dentro di me, contrito nei miei spasimi, solo, come un appestato scacciato dal mondo. *(Alzando la voce)* Non ho bisogno di fingere per essere notata, non è questo che conta.

Ulli - Tu lo sai cosa conta veramente nella vita?

Martha - No.

Ulli - *(Ulli finisce di preparare la valigia)* Non ci resta altro da dirci mi pare.

Martha - Perché tu lo sai? Tu lo sai?!

Ulli apre la porta e si mette sulla soglia.

Martha - Peccato.

Ulli - Come?

Martha - lo scherzavo per tuo figlio.

Ulli - Bello scherzo.

Martha - Tu puoi avere tutti i bambini che vuoi, anche un intero asilo. Non devi cedere ai miei ricatti. Sono confusioni mentali le mie. Scambio i sentimenti e mi imbroglio le idee.

Ulli - Quanto durerebbe questa calma? Ti punisci da sola, ma alla prima occasione torneresti all'attacco. No, Martha, ho paura di te.

Martha - Allora me ne andrò io. Hai ragione, sono una fetente, forse anche pazza. Hai mai visto quelli che legano e poi vengono lasciati delle ore, da soli, a urlare e agitarsi: hanno la faccia come la mia, gli occhi scavati dalla confusione, dagli sbagli. Ti lascio questa stanza, non serve più a me, morirò presto e forse se accelero i tempi ci guadagnano i nervi. Quante sciocchezze sto dicendo. Io posso cavarmela benissimo, da sola. Basta solo che lo voglia e ti trovo dieci mariti. Prendi Stark, per me si è ridotto così: ubriacone da quattro soldi, non vede l'ora che lo vada a prendere, e ci sposeremo e lui tornerà ad insegnare. *(Comincia a fare la valigia)* Ma non devi preoccuparti, la domenica verremo a trovarti. No, non in tutte, quelle pari verremo noi e le dispari sarai tu che verrai a casa nostra. E per la mia cara Ulli uscirà il servizio d'argento. Naturalmente il bambino potrà chiamarmi zia e Stark sarà lo zio.

Ulli - *(La prende forte e la scuote)*

Smettila, dove vuoi andare?

Martha - Questa stanza la odio, non la sopporto più. L'intonaco puzza, il pavimento... me ne vado! Se non sarà Stark sarà un altro. Ho altri tre figli, no? E i padri li conosco benissimo. Tutta gente che mi darà ricchezza e prestigio. Ho le loro facce stampate come un giornale nella testa. Mi ascolteranno, se non per me, per i loro figli.

Ulli - Quali figli?

Martha - I loro, quelli che mi devono. Lo vedi, già ragiono come tutte le persone rispettabili. Quelli che mi devono. A me, Martha, qualcuno deve qualcosa. Andarmene da qui ecco cosa avrei dovuto fare già da un pezzo. Che fessa a non averci pensato prima. Ho nuovamente un orgoglio, una dignità, so che la vita è in debito con me, e tutto semplicemente lasciando questo stupido posto. Ci sono prati dove l'eco rimbomba per dei minuti interi, dove la tua voce viene sentita anche fino in cielo, ma qui dentro no. Tutto è sordo e sporco. *(Prendendo i vestiti trova quelli che aveva regalato a Ulli e che dovevano servire per i suoi figli)* Questi mi pare di averteli regalati.

Ulli - Sono più tuoi che miei.

Martha - I miei figli sono già grandi, non possono mettersi questa roba, sono tuoi: è a te che servono.

Ulli - Sì, grazie Martha, è un bel regalo. *(Prende i vestitini e li mette nella sua valigia)* Non vedo l'ora di vestirlo di tutto punto il mio bambino.

Martha - Potrebbe nascere un Salvatore per il mondo, chissà. Non si può mai dire. Chissà.

Ulli - Comunque ce ne andremo insieme.

Martha - *(Finisce di fare la valigia)* Fatto, non ho proprio molta roba. Questa casa ora è tua, restaci o vattene, come vuoi, è giusto che un bambino che nasce abbia una casa sopra la testa. Tu non ti preoccupare per me, fra poco sarò felicemente sistemata. Ora è tardi, vado a farmi restituire i miei bambini.

Fanno per uscire ma vengono ributtate dentro da Elisabeth che arriva di corsa con un fiasco di vino ed un piatto di Knoedel.

Elisabeth - Signorine, ho fatto le scale di corsa, avevo paura che mi cascasse tutto.

Ulli - Hai portato dei Knoedel!

Elisabeth - È poca cosa. Ho portato via dalla cucina solo quello che ho potuto, volevo prendere di più, ma se mio padre mi scopriva, me le avrebbe suonate di santa ragione. E così ho dovuto fare in fretta, ma è che... sì insomma, desideravo tanto ringraziarvi per quello che avete fatto per me.

Martha - Figurati.

Elisabeth - Sapete cosa è successo da quando ho il vostro anello!

Ulli - È arrivato un principe e ti ha portato con lui!

Elisabeth - Un principe? Che sciocchezza, io stavo in cucina ad affettare i crauti,

quando tutto sporco di fuliggine è comparso Karl!

Ulli - Direttamente dal camino?

Elisabeth - Ma no si capisce!

Martha - Ulli!

Elisabeth - È entrato dalla porta di servizio. Gli spazzacamini sanno tutte le porte di servizio della città!

Ulli - E come lo sai?

Elisabeth - Me l'ha detto Karl! Dice che conosce le porte di servizio del teatro e dell'albergo dove va la famiglia imperiale, una volta ha addirittura parlato con la principessina. Lui sa parlare molto bene, e se non fosse tutto sporco di fumo sarebbe anche tanto elegante. Quando parla è come se dalla sua bocca uscissero tutte le cose che penso, anche quelle più segrete.

Ulli - Con Peter non è così?

Elisabeth - *(Come se avesse un pensiero triste)* Ah... Peter. Lui è più... come dire... infantile. Non tutti i ragazzi riescono a pensare quello che pensi tu.

Martha - O quello che vuoi tu!

Elisabeth - Che differenza fa?

Martha - Apparentemente nessuna, ma è come sognare un fidanzato dai capelli d'oro zecchino ed averlo veramente.

Elisabeth - Molto meglio averlo! Karl ha i capelli proprio così! D'oro zecchino! E gli occhi come il cielo d'estate. Per fortuna che Valerie, la figlia di Sissi, quando l'ha incontrato nella sua cameretta non se n'è accorta se no se lo sarebbe tenuto per sé ed io sarei pazza di gelosia.

Martha - Addirittura!

Elisabeth - Certo, si capisce, Karl adesso è mio e guai a chi me lo tocca. Fosse anche la principessina sarei capace di cavarle gli occhi, ho unghie più forti di quelle di una gatta.

Ulli - E Peter sarà contento di questo?

Elisabeth - Lui mi sposa, gliel'ho promesso, ed io mantengo le mie promesse. Mi sembra che dovrebbe bastargli, mi pare.

Ulli - Come no, che altro potrebbe pretendere! Quel'anellino ha davvero dei poteri straordinari.

Elisabeth - Queste valigie a cosa servono?

Ulli - Volevamo andarcene.

Elisabeth - Come andarcene?

Martha - Lasciare questa stanza, i portici.

Elisabeth - Ma per poco, come se fosse un viaggio!

Martha - ...non credo.

Elisabeth - Vorreste dire che ve ne andrete per sempre?

Martha - Sì.

Elisabeth - Non vi trovate bene qui?
Martha - Non è questo...
Elisabeth - Allora perché?
Ulli - Perché ... ci sposiamo!
Elisabeth - Davvero! Potevate dirmelo prima, avrei avvisato tutti, forse si sarebbe potuta fare una festa!
Martha - No... porta male prima della funzione religiosa.
Elisabeth - Oh, non sto più nella pelle dalla gioia!
Martha - Figurati noi!
Elisabeth - E chi sono? Sono belli vero? Mi pare di vederli portarvi impettiti all'altare.
Martha - Eh... si è fatto molto tardi mi sa che dovremmo andarcene.
Elisabeth - Parlo troppo!
Ulli - No, solo che i nostri mariti...
Elisabeth - Certo avete ragione! Però con questa roba che faccio? Non la posso mica riportare indietro, rischerei di farmi vedere. Anche a buttarla via piange il cuore.
Martha - Se si deve buttar via...
Elisabeth - Forse le signorine hanno già cenato?
Martha - Veramente no.
Ulli - Non ceniamo mai prima delle sette.
Elisabeth - Sono appunto le sette.
Martha - C'è un gran caldo per mangiare.
Elisabeth - Insomma dovrò buttare tutto. È un peccato. Mangerei tutto io, ma se poi non mangio a cena, mi chiudono in stanza per due giorni. Pazienza ero così contenta di portarvi i Knoedel.
Martha - Forse però, potremmo restare a cena. Non è vero Ulli?
Ulli - Mangiamo e ce ne andiamo.
Martha - A sposarci.
Elisabeth - *(Apparecchiando la tavola)* Che bellezza mi fate tanto felice.
Ulli - Oh, è la nostra specialità.
Elisabeth - Su mangiate tutto. Io devo scappare, dovrei già servire ai tavoli. Mio padre sarà su tutte le furie. Non preoccupatevi per me terrò il segreto fino al matrimonio. Ma quando sarà?
Martha - Prestissimo!
Ulli - Ti manderemo a chiamare.
Elisabeth - Sarà bello come al mio matrimonio!
Martha - Esagerata!
Elisabeth - Ci vedremo ancora, vero?
Martha - Ma certo. Merano va dal Duomo al Passirio.
Elisabeth - Beh! Buon appetito e tanti tanti auguri! Gesù!!! *(Esce di corsa)*
Martha - Eccoci ancora qui!
Ulli - Pare.
Martha - Un po' sposate un po' abbando-

nate.
Ulli - Se mangiassimo?
Martha - Tu hai fame?
Ulli - Abbastanza.
Martha - Io da morire! *(Si gettano sui Knoedel. La porta resta aperta bloccata dalle due valigie)* Mia nonna li faceva di prugne. Saltavo sulla sedia dalla contentezza quando me li preparava.
Ulli - Mio papà li voleva sempre di fegato, ma a me facevano schifo. Così sono meglio di tutti.
Martha - Non ne hai mai fatto indigestione?
Ulli - Di Knoedel?
Martha - Io sì! Una volta alla Weisesskreutz ne ho mangiati talmente tanti che mi hanno dovuta portare via con il postiglione. Era una giornata così felice, c'erano mille profumi e tutto sapeva di buono. È bello quando tutto sa di buono.
Ulli - Soprattutto se il buono è nel mangiare!
Martha - E dove altro potrebbe essere! *(Bevendo il vino Santa Maddalena portato da Elisabeth)* Cara Elisabeth ed il Santa Maddalena più rosso della vergogna!
Ulli - Alla nostra, a Merano ai portici.
Martha - A questo maledettissimo caldo ed al temporale che se lo porterà via.
Ulli - Iuhuuuu!
Martha - Vento e tempesta rinvivateci la festa! Una poetessa, sono una poetessa, altro che ginnasio!
Ulli - Di', ma non ti fanno impressione i fulmini?
Martha - Al contrario: tutta quella luce, così viva.
Ulli - Ma dura solo un attimo.
Martha - Però ti lascia dentro uno scoppio infinito. È quasi commovente un temporale. E i prati come profumano bagnati dalla pioggia. Darei tutta la mia vita per un temporale, pregherei Dio per sempre.
Ulli - Così potrò fare a meno di farlo io e non ti sveglierò più.
Martha - Allora non te ne vai!
Ulli - Se non te ne vai tu.
Martha - E tu cosa fai?
Ulli - Ci deve essere qualcuno che sappia fare i Knoedel, ed io sono più brava di te.
Martha - Che ne sai?
Ulli - Perché, l'ultima volta che li hai fatti come sono venuti?
Martha - Erano un po' disfatti nell'acqua.
Ulli - Come pane in brodo erano buonissimi.
Martha - Sei la solita pignola.
Ulli - E tu la solita orgogliosa.
Martha - *(Prendendole la mano)* Allora insieme!

Ulli - Noi tre.
Martha - Succeda quel che succeda: noi tre.
Finiscono i Knoedel e bevono l'ultimo bicchiere.
Martha - Sono felice Ulli. Ubriaca e felice *(Tossisce)*.
Ulli - Sei il più bel papà della Laubengasse.
Martha - Il più bel papà di tutto il Tirolo. *Bussano alla porta aperta e compare un giovane ufficiale dell'esercito asburgico.*
Wolf - È questo il numero 15 della Laubengasse?
Martha - Sì.
Ulli - Wolf, cosa fai qui?
Wolf - Dovresti saperlo.
Martha - Ma che bell'ufficiale. Siete capitano?
Wolf - Tenente signorina.
Martha - Solo tenente?
Wolf - Per ora, ma ben presto, quando...
Ulli - Entra, non stare lì impalato!
Wolf - Forse stavate partendo?
Ulli - No, nessuna partenza.
Martha - Wolf, è un nome minaccioso.
Ulli - I lupi cattivi ci sono solo nelle favole. Wolf è un cucciolo.
Martha - Un cucciolo ben nutrito mi pare.
Wolf - Care signorine se il mio nome vi fa sorridere è solo per eccesso della vostra fantasia.
Martha - Oh sì ne sappiamo fare di cose noi!
Wolf - Fa molto caldo oggi, non trovate?
Ulli - Non avrei mai immaginato che sareste venute qui.
Wolf - Qui o altrove è la stessa cosa.
Martha - Wolfi caro, perché non ti metti più comodo?
Wolf - Un'altra volta, magari. Ero venuto per Ulli.
Ulli - Per me?
Wolf - Forse non vi ricordate di questa? *(Prende una lettera)*
Ulli - L'hai letta?
Wolf - Non sarei qui.
Martha - Posso anche andarmene.
Ulli - No. Sarà questione di poco.
Wolf - Dipende solo da te.
Ulli - Da me?
Wolf - Sei tu Ulli Unterberger?
Ulli - Certo che sono io, ma che domande.
Wolf - Questa lettera l'hai scritta tu?
Ulli - Ma sì.
Martha - La signorina scrive meglio di un professore.
Ulli - Però non capisco.
Wolf - Non c'è nulla da capire. Giù c'è una carrozza che ci aspetta, i tuoi bagagli

sono già pronti. Sono i tuoi vero?

Martha - Sì, sì! Sono i suoi.

Wolf - Domani siamo a Innsbruck.

Mamma sarà felicissima di conoscerti.

Martha - Che storia è questa?

Wolf - Cara Ulli, nostro figlio sarà bellissimo.

Martha - Sicché tu saresti...

Wolf - Io sono Wolf Blumen, tenente di cavalleria di sua maestà l'imperatore Francesco Giuseppe. Cara se vogliamo partire, la mia carrozza sta aspettando.

Martha - Ma siete vero? Lasciatevi toccare.

Wolf - Vedessi com'è bella la chiesa di San Valentino, addobbata per uno spozalizio. Un mio camerata di passaggio ad Innsbruck, ha già avvertito la mamma. La chiesa sarà perfetta domani, e tu sarai una sposa stupenda.

Ulli - Una sposa?

Wolf - Ma certo, no? Ci sposiamo.

Ulli - La lettera. Fammela vedere.

Wolf le dà la lettera e Martha si precipita a curiosare.

Ulli - È la mia non c'è dubbio.

Martha - Vacca miseria, sai scrivere davvero!

Ulli - E cosa t'avevo detto?

Martha - Che svolazzi che ordine. *(Le prende la lettera)* Tenga signor tenente, mi legga cosa c'è scritto, che di Ulli non mi fido.

Wolf - Veramente è personale...

Ulli - Wolfi, leggi ti prego, voglio sentire anch'io. Che emozione, una mia lettera scritta tutta da me.

Wolf - Se lo vuoi tu. «Caro Wolf, tenente Wolf Blumen...» Che sono io.

Ulli - Wolfi lo sappiamo, vai avanti.

Martha - Sono tutta orecchi.

Wolf - «Scusatemi signor tenente, se mi permetto di disturbarvi con una mia lettera...»

Martha - Se mi permetto di disturbarvi.

Ulli - Ti prego!

Wolf - Devo continuare?

Ulli - Non vorrai scontentare la tua futura moglie?

Wolf - «So che la mia fama non è delle migliori, ma si fanno tante dicerie bugiarde sul mio conto. Quando mi avete avuta nel portone in cima ai portici, e i giorni seguenti anche nello scantinato della birreria o in quel magnifico vostro appartamento, ed io vi ho chiesto dei soldi: ebbene spero non abbiate pensato male, anche voi come tutti gli altri, perché ero in una tale pietosa situazione in cui il denaro mi sarebbe stato di grande sollievo».

Ulli - Attenta Martha, ora viene il meglio.

Wolf - «Ebbene signore, nei nostri incontri io vi ho amato tanto intensamente, che ora sono lieta di annunciarvi che state per diventare padre del figlio di cui io sono la madre. Vi so un uomo di grande cuore e dall'onore cristallino, e so che riparerete a questa distrazione, per altro da me molto gradita. Se non volete farlo per me, almeno pensate al vostro caro erede. Il mio indirizzo è Ulli Unterberger, Laubengasse 15. Con devozione, la vostra Ulli».

Martha - E voi siete venuto?

Wolf - Ulli vogliamo andare!

Ulli - L'ho fatto per scherzo, non è possibile che tu ci abbia abboccato.

Wolf - Abboccato?

Ulli - Insomma... io sono... quello che c'è scritto...

Wolf - È chiaro che non ho creduto ad una parola della lettera; ma mi sembrava inutile dirvi cose dolorose, soprattutto prima del nostro matrimonio.

Martha - Ulli quel figlio, adesso, è anche mio. Ma è uno scherzo, vero signor tenente? Fuori ci sono i suoi camerati pronti a farsi beffe di noi. Non sia così crudele. Ulli in fondo non le ha fatto nessun male.

Wolf - Allora: io sono qui per sposare la signorina Ulli, madre di mio figlio, un futuro Blumen.

Ulli - Wolfi caro, e dolce tenente.

Davvero mi vorresti?

Martha - Non te ne andrai così. Adesso! E nostro figlio? Signor tenente quel bambino è anche mio.

Wolf - Non so cosa vogliate dire.

Martha - Eh, certo non potete capire, ma Ulli le spiegherà tutto. Non è vero?

Wolf - Le vostre storie non hanno nessuna importanza. Io sono il padre e Ulli sarà mia moglie, il resto non conta. Capite bene che se contasse, probabilmente non sarei qui.

Ulli - Cosa vuoi dire?

Wolf - È meglio che non dica nulla.

Martha - Ma insomma, vi presentate, mi portate via l'unica amica che mi rimane, un bambino a cui tenevo come se fosse mio e neanche volete spiegarmi il vostro ingresso, il motivo perché...

Ulli con un gesto ferma Martha.

Ulli - Io sono solo una piccola puttanelle, e tu mi sposeresti?

Wolf - So cosa sei, come vivi. E non volevo parlarne, mi sembrava viste le circostanze, imbarazzante.

Martha - Parliamone invece. Cosa ha questa più di me? Perché sa scrivere ed è un po' più giovane di me? Ecco. È bella

vero? Fa gola! Mi dica non valgo più proprio niente? Sono solo un vecchio tegame?

Wolf - Perché vuole umiliarsi? *(Poi ad Ulli)* Signorina cosa vuole che m'interessi della sua, come dire: professione. Siamo nel 1898, quasi nel '900. A Parigi Eiffel ha costruito una torre in ferro più alta di tutte le case, di tutte le morali. L'impero asburgico è al pieno della sua potenza economica. Una moglie che è stata, diciamo, nella sua giovinezza, allegra, non ha alcuna importanza a confronto dell'impero, del mondo. E poi non esiste in tutta Vienna, una famiglia borghese, in cui non ci siano tradimenti, inganni. Io scelgo una moglie che conosce perfettamente i meccanismi della degradazione e quanto possono essere umilianti, e che quindi sa quanto siano importanti i valori della famiglia, per rischiare, una volta conquistati di perderli. Forse sono troppo pratico, troppo militare, poco romantico, probabilmente. Ulli cara, di te, per adesso, amo soltanto il figlio che porti, ma il freddo calcolo è sempre la base di ogni successo. Si dice che anche l'imperatore non disdegni qualche scappatella. Una gentile signora, forse una magiara di nome Kazar, proprio qui a Merano. Città apparentemente innocua, ed invece anche l'imperatore.

Ulli - Ma l'imperatrice?

Wolf - L'imperatrice è una grande donna. Sa stare al suo posto, come tu saprai stare al tuo.

Ulli - E cosa te lo fa credere?

Wolf - Questa lettera. L'ingenuità con cui ti sei esposta anche ad una denuncia, alla prigione. Un animo così puro, non può tradire, se non costretta. Ed io non ti costringerò a farlo.

Martha - Il principe e la principessa: una storia felice.

Ulli - Che farà l'imperatrice?

Wolf - L'imperatrice vuole partire per la Svizzera, per Ginevra. Al più tardi in settembre. Vogliamo partire anche noi?

Ulli - È tutto meraviglioso Wolfi.

Wolf - Pratico, solo assolutamente pratico.

Ulli - C'è solo un piccolo problema. Non ho più il bambino.

Wolf - In che senso?

Ulli - Nel senso che ho abortito!

Wolf - Non è vero!

Ulli - Sì che è vero?

Martha - Che storia è questa? Come sarebbe che non hai più il bambino?!

Ulli - È così, non c'è più da due giorni.

Martha - Sei pazza. Potevo ucciderti prima con il coltello, per una cosa che

non c'è.

Ulli - E tu stavi perdendo questa stanza, la tua vita, per una cosa che non esiste.

Martha - Wolfi non crederle, è solo che non ti vuole incastrare, la conosco bene sai, so cosa sta cercando di fare. Ulli diglielo che non è vero, che suo figlio è qui dentro, bello, pieno di salute.

Ulli - No, non c'è più niente da fare.

Martha - Prima scherzavo, sai Ulli. Vai pure a Innsbruck, con un papà vero, una casa vera.

Ulli - Ma tu non sei mica finta.

Martha - Sì però...

Ulli - Non ho sentito male sai, è stato meglio che fare all'amore con Kinkelin. Poco sangue.

Martha - Mi hai illusa, mi hai presa in giro.

Ulli - No aspetta. È stato un gioco crudele, ma dovevo condurlo per credermi più forte di te ed in qualche modo anche più necessaria, non sono così dura come credi, io vorrei essere come te.

Martha - Puttana la miseria.

Ulli - Aspetta a giudicarmi, ti prego.

Wolf - Smettetela!

Martha - Oh alziamo la voce adesso!

Wolf - Ulli a cosa accidenti stai giocando?

Ulli - Non c'è più!

Wolf - Il mio bambino, un futuro Blumen. Fa veramente caldo in questa stanza, ma anche nel resto di Merano. E sì che è un dipartimento ambito. Quando si dice Merano si fanno le corse per assicurarsi almeno un mese di stazionamento. Mi sono umiliato per venire da te. Già... ma dove diavolo sono? Ero nell'impero assurdo fino a che non sono entrato in questa stanza. Un figlio ti rendi conto, è tutto ciò che giustifica la nostra presenza in questo marasma. Dio mio... ho detto che l'impero è un marasma. No non ho detto questo. Cosa c'è di tanto confuso nell'intraprendere una carriera? Nulla, è tutto così perfetto: fai l'accademia a Vienna, impari tutto sulle armi, impari a far volteggiare la sciabola ed intanto maturi, ti sposi, allevi nella giustizia i tuoi figli. Perché?

Ulli - ...mi sono distratta.

Wolf - Distratta? Nel 1898! *(Dando la lettera ad Ulli)* Questa ti appartiene. Non vorrei diventare vendicativo.

Ulli - Naturalmente, senza il bambino, non ci sposeremo più.

Wolf - Dolorosamente. Sembrava tutto così giusto. Cosa dirò ora a mia madre?

Martha - Sii pratico, dille la verità. Dille che invece di essere capitato sotto la

torre Eiffel, ti sei perso sotto un appartamento dei portici, nella Laubengasse.

Wolf - *(Ad Ulli)* Non ha senso. Potevi almeno aspettare dopo le nozze per darmi questa notizia, hai tutto da perdere così. Io avrei legittimato la tua vita, ti avrei dato modo di vivere con onore e rispetto. Casa mia a Innsbruck aspettava solo una moglie, è grande, piena di luce, di tappeti ricamati, le tendine alla finestra sono bianche fatte all'uncinetto, il latte arriva puntualmente tutte le mattine alle sei e si pranza tutti i giorni esattamente alle dodici ed alle sette. Casa mia non è questa topaia.

Ulli - Non ti rammaricare Wolfi, chi sbaglia, alla fine, siamo sempre noi.

Wolf - Non è certo una consolazione, per nessuno. Devo chiudere la porta uscendo?

Ulli - Grazie. Di tutto.

Wolf scansa le valigie all'interno della stanza ed esce chiudendo la porta. Ulli prende i bagagli e comincia a rimettere a posto i suoi vestiti.

Martha - *(Andando alla finestra)* Forse si mette a piovere. È tutto buio. Ieri l'imperatrice è andata al Trautsmendorf con la figlia Valerie. In ogni caso a settembre se ne andrà a Ginevra, e con lei tutti gli ufficiali. Ti ricordi l'anno scorso quanta uva venne. Dolce e piena di succo. Con soli otto soldi se ne poteva avere mezzo chilo. L'imperatrice dicono distribuisca dei doni ai poveri; forse è stata lei a mandarci Wolfi. Oggi gli voglio quasi bene alla famiglia imperiale.

Ulli - E a me vuoi ancora bene?

Martha - Cosa accidenti continui a muovermi per la stanza! Non lo vedi che fai solo polvere?!

Ulli - Voglio rimettere tutto in ordine, come se non fosse successo niente.

Martha - Infatti non è successo proprio nulla. Tra poco verrà la notte ed è tutto quello che può capitare a due come noi. Avanti maledetto cielo fai piovere fai piovere! Se ci fosse almeno un filo d'aria ti potresti sdraiare sul letto a gambe aperte e farti accarezzare dal vento. È molto divertente. Stai lì, ti slacci il corpetto, e se arriva un cliente neanche te ne accorgi. Tra cent'anni poi mi spiegherai.

Ulli - Che cosa? C'è davvero bisogno che ti spieghi?!

Martha - Non ho più la forza di rincorrere le nuvole, di urlare dai campanili. Ho smesso le gonne al ginocchio: mi facevano venire la difterite.

Ulli - A me no, tanto che le ho portate fino a diciassette anni.

Martha - Salute da soldato!

Ulli - *(Prendendo i vestitini da bambino di Martha)* Sai?! Dovremmo pulirli per bene e farceli stirare, o se troviamo un ferro possiamo farlo anche noi, così sono indecenti anche per il figlio della serva.

Martha - Come sarebbe a dire?

Ulli - Non sei d'accordo? Questo colletto va inamidato ed a queste brachette va rimesso un bottone.

Martha - Se è per questo anche alla camicina va rimesso un bottone o forse due...

Ulli - Certo.

Martha - Ulli?!

Ulli - Eh... sì.

Martha - *(Felice)* Ma sei una povera pazzo!

Ulli - *(Indicando la finestra)* Martha! Guarda.

Martha - *(Piangendo)* ...piove...

Fuori scoppia un temporale. Ulli e Martha al centro della stanza si abbracciano.

FINE



TEATRO BIONDO STABILE DI PALERMO

XXVII TARGA MARGHERITA BIONDO

Stagione 2001-2002

Diretto da Pietro Carriglio

14 - 25 novembre 2001

Filumena Marturano

di Eduardo De Filippo
regia di Cristina Pezzoli
con Isa Danieli, Antonio Casagrande

28 novembre - 9 dicembre 2001

Arlecchino servitore di due padroni

di Carlo Goldoni
regia di Giorgio Strehler
con Ferruccio Soleri

11 - 16 dicembre 2001

Possesso

di Abraham B. Yehoshua
regia di Toni Bertorelli
con Franca Valeri

2 - 13 gennaio 2002

Il viaggio a Venezia

di Enrico Groppali
da "Andrea o I ricongiunti"
di Hugo von Hofmannsthal
regia di Luca De Fusco
con Ugo Pagliani, Gaia Aprea,
Daniele Salvo
e con Paola Gassman

16 - 27 gennaio 2002

Falstaff e le allegre comari di Windsor

di William Shakespeare
regia di Gigi Proietti
con Giorgio Albertazzi

30 gennaio - 10 febbraio 2002

Pene d'amor perdute

di William Shakespeare
regia di Marco Carniti
con Gli Attori del Progetto Giovani
del Teatro Eliseo

13 - 24 febbraio 2002

I due gemelli veneziani

di Carlo Goldoni
regia di Luca Ronconi

27 febbraio - 10 marzo 2002

Enrico IV

di Luigi Pirandello
regia di Roberto Guicciardini
con Sebastiano Lo Monaco

13 - 24 marzo 2002

Racconto d'inverno

di William Shakespeare
regia di Pietro Carriglio
con Giulio Brogi, Gianna Giachetti,
Pamela Villosesi
e la partecipazione di Giustino Durano
e con Gianni De Lellis, Gian Paolo
Poddighe, Virgilio Zernitz

3 - 14 aprile 2002

L'eredità dello zio canonico

di Antonino Russo Giusti
regia di Pippo Spicuzza
e Salvo Tessitore
con Tuccio Musumeci
e con Anna Malvica

16 - 21 aprile 2002

La sera della prima

da "Opening night"
di John Cromwell
regia di Alberto Terrani
con Rossella Falk

24 aprile - 5 maggio 2002

Erano tutti miei figli

di Arthur Miller
regia di Cesare Lievi
con Umberto Orsini,
Giulia Lazzarini

ottobre 2002

Ivanov

di Anton Čechov
regia di Eimuntas Nekrosius

Progetto Don Giovanni

8 - 19 maggio 2002

Don Giovanni raccontato e cantato dai Comici dell'Arte

regia di Maurizio Scaparro
con Peppe Barra, Giacinto
Palmarini

22 maggio - 2 giugno 2002

Don Giovanni

di Molière
regia di Marco Sciaccaluga
con Gabriele Lavia, Eros Pagni

In data da definire

Don Giovanni

di Mimmo Cuticchio
fuori abbonamento

In data da definire

Don Giovanni Tenorio

di José Zorrilla y Moral
regia di Umberto Cantone
con la Compagnia dei Giovani del
Teatro Biondo Stabile di Palermo
fuori abbonamento

In data da definire

Don Giovanni

di Mozart
Teatro Nazionale di Marionette
a Praga
fuori abbonamento

Abbonamento a 14 spettacoli più un tagliando suppletivo valido per gli spettacoli che saranno programmati nella Sala Giorgio Strehler e nel Teatro Bellini. La direzione si riserva di apportare al programma le variazioni che si rendessero necessarie. Informazioni e abbonamenti: Botteghino del Teatro Biondo, Via Roma 258. Da martedì a sabato ore 10.00 -13.00 / 16.00 -19.00; domenica ore 10.00 -13.00. Tel. : Botteghino 091 7434341; Internet: www.teatrobiondo.it E-mail: info.teatro@teatrobiondo.it

anche Hystrio
È CASCATO NELLA RETE!

www.hystrio.it



HM