

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

TESTI:

QUALCOSA DI ROSSO

di Eva Franchi



inchiesta
SCUOLE
di
TEATRO **3**
RUSSIA

IL RITORNO
di CAMUS

DOSSIER
TEATRO
POLITICO

nati ieri teatromondo critiche società teatrale

BANDO DI CONCORSO

PREMIO HYSTRIO alla Vocazione per giovani attori

Il Premio alla Vocazione per giovani attori, giunto con crescente successo alla quinta edizione, si svolgerà nel giugno 2003 a Milano. 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 (maggio 2003, 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 a Milano. Le domande di iscrizione alla pre-selezione del Premio alla Vocazione devono pervenire alla direzione di Hystrio (viale D. Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.48.700.557, hystrio@libero.it) entro il 30 aprile 2003 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 (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'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, sempre a Milano. L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al concorso è il 1973. La quota d'iscrizione è di € 15 per spese di segreteria (da versarsi il giorno dell'audizione).

IL BANDO PER LA SELEZIONE FINALE (giugno 2003, Milano)

La selezione finale, riservata a giovani diplomandi o diplomati di accademie e scuole istituzionali di recitazione, avranno luogo nel mese di giugno a Milano. Le domande di iscrizione alla selezione finale del Premio alla Vocazione, inoltrate dalle Scuole o dai singoli allievi o ex allievi, devono pervenire alla direzione di Hystrio (viale D. Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.48.700.557, hystrio@libero.it) entro il 9 giugno 2003 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 (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'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 1973. La quota d'iscrizione è di € 15 per spese di segreteria (da versarsi il giorno dell'audizione).





Camus: ragioni di un ritorno. Branciaroli, Baliani e Dettori in scena con tre celebri opere dello scrittore - di Ugo Ronfani, Claudio Longhi, Giulia Calligaro, Marco Baliani, Andrea Nanni, Claudio Beccari, Domenico Rigotti.



Il teatro è tornato a occuparsi di politica e lo fa percorrendo strade non sempre scontate - di Oliviero Ponte di Pino, Renato Palazzi, Pier Giorgio Nosari, Giampaolo Spinato, Pino Pelloni, Alessandra Faiella, Alessandro Trigona Occhipinti, Anna Ceravolo, Nando Dalla Chiesa, Martina Treu, Simona Maggiorelli



Russia: il Rati-Gitis e la Scuola d'arte drammatica di Vasil'ev a Mosca, l'Accademia di San Pietroburgo (Spgati) - di Marija Knebel', Alessio Bergamo, Roberta Arcelloni, Vsevolod Mejerchol'd, Tatiana Olear

2 la questione teatrale

10 vetrina

Nuovi spazi teatrali a Napoli - di Paola Cinque

12 DOSSIER TEATRO POLITICO

44 teatromondo

Vienna: tre teatri in cerca di identità - Londra: in scena i contemporanei di Shakespeare - Orléans: l'attività dell'Atelier européen de la traduction - di Grazia Pulvirenti, Maggie Rose, Laura Bevione, Claudia Cannella

48 nati ieri

Quindicesima tappa nell'Italia dei nuovi gruppi: Scena verticale di Castrovillari in Calabria - di Mariateresa Surianello

51 crisi di riso

Poveri greci, senza Biscardi - di Alessandra Faiella

52 INCHIESTA SCUOLE DI TEATRO/3

68 Premio Hystrio alla Vocazione 2003

Il bando del concorso

70 critiche

Pro & contro: *Amlèto* nella regia di Tiezzi - Tutti i musical dai *Dieci comandamenti* a *Pinocchio* - *Iliade* del Teatrino Clandestino e *Odissea* del Teatro del Carretto - Tutte le novità della stagione

100exit

Ricordo di Gaber - di Domenico Rigotti

102biblioteca

Le novità editoriali - a cura di Albarosa Camaldo

104testi

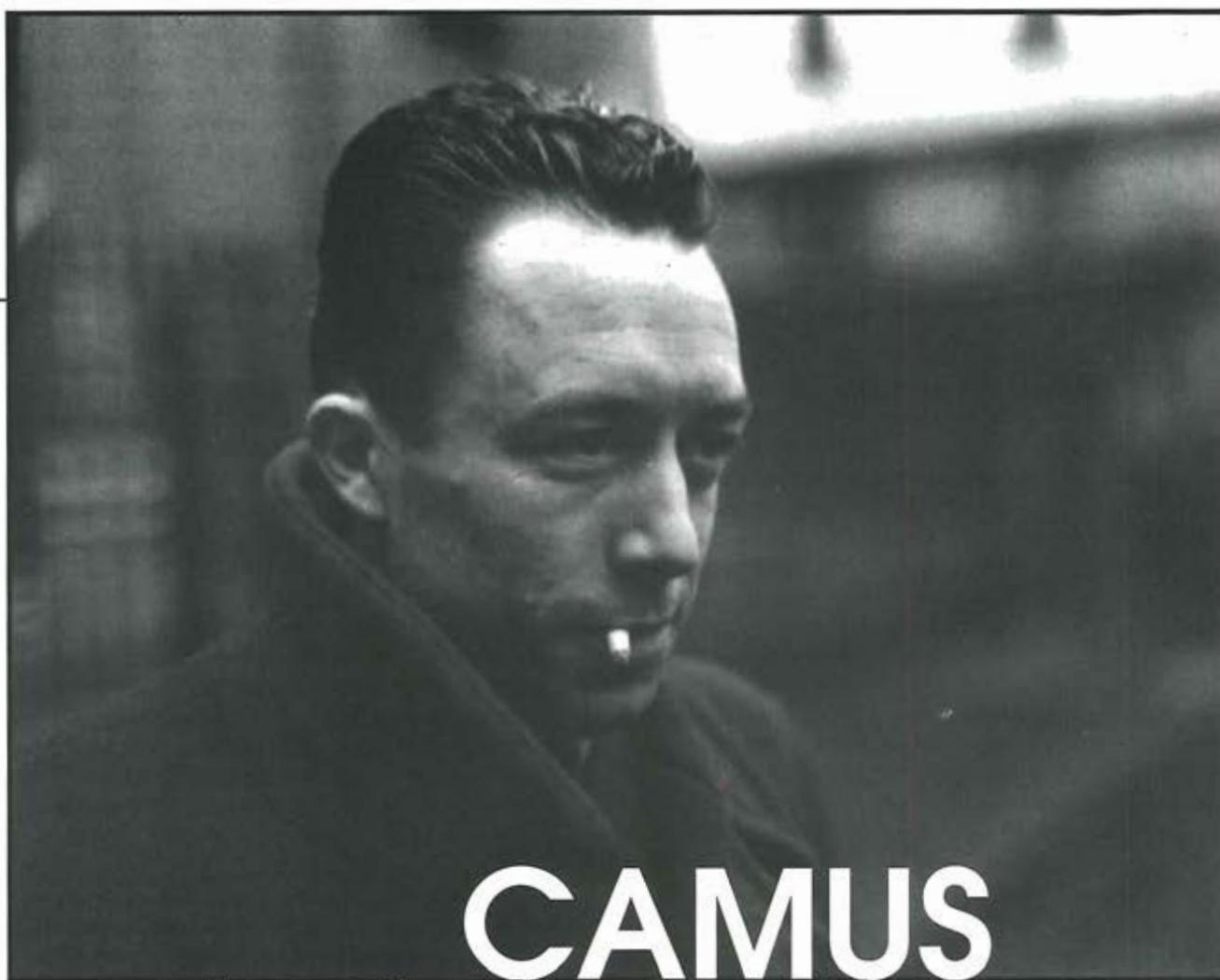
Qualcosa di rosso - di Eva Franchi

118la società teatrale

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

in copertina: Teatro politico, pastello di Daniela Dal Cin

... e nel prossimo numero: dossier sul teatro contemporaneo ungherese, inchiesta sulle scuole di teatro: la mitteleuropa, i mestieri del teatro: il light designer, il resoconto della 5a edizione del Premio Hystrio, l'eredità di Kantor nella Polonia di oggi, 16a tappa nell'Italia dei nuovi gruppi: Emma Dante e la Compagnia Sud Costa Occidentale... e molto altro!



CAMUS

ragioni di un ritorno

di Ugo Ronfani

Nel '57 la consegna del Premio Nobel a Camus, a soli 43 anni, suscitò polemiche in Francia e fuori. Chi affermò che l'ambita distinzione era prematura, chi sostenne che l'Accademia di Stoccolma avrebbe dovuto preferire Malraux (lo disse del resto, con generosa modestia, lo stesso Camus: ma l'autore di *La condition humaine* aveva scelto, con De Gaulle, l'isolamento internazionale della *grandeur*). Non solo: chi attaccò la validità dell'insieme dell'opera, come la *Pravda*, che definì l'autore di *L'étranger* «un esperto nel seminare il panico per demoralizzare i lettori e trasformarli in valletti del capitalismo», Jean Cau, l'ex-segretario di Sartre, che parlò di un «moralismo di vedute corte», e Jean-Jacques Brochier, che in un *pamphlet* gli rimproverò di esprimere «il pensiero debo-

Sui palcoscenici italiani si rappresentano *Caligola* e allestimenti teatrali da *Lo straniero* e *La peste*; i giovani scoprono i suoi romanzi e i suoi saggi, la Francia si appassiona ai suoi scritti "di battaglia" pubblicati sui giornali in cui il pensiero mediterraneo di un intellettuale inorganico anticipava il tramonto delle ideologie distorte dalla politica e poneva la difesa dell'uomo, della libertà e della giustizia al di sopra di ogni altra cosa - Per Camus è giustizia postuma; oggi ci è più vicino di tanti *maitres à penser* che non hanno più molto da dirci

le di un filosofo per liceali». Riserve e attacchi, che non gli furono risparmiati anche in Italia, ferirono Camus fino a farlo dubitare della sua capacità di mantenersi all'altezza della situazione cui l'aveva innalzato il Nobel. Fu anch'egli colpito, se così si vuol dire, da quella "sindrome di Stoccolma" che ha indebolito nei tempi la creatività di altri laureati: tanto che negli ultimi due anni della sua esistenza concessigli dal destino, prima del mortale incidente stradale, si costrinse ad attività letterarie e teatrali di minore impegno e per il resto si rifugiò nella sua proprietà di Lourmarin in Provenza, acquistata con il denaro del premio, e tentò di tornare alle radici della sua vocazione di scrittore, ponendo mano alle pagine di *Le premier homme*, sulle remote e umili origini della sua famiglia, che la figlia Catherine avrebbe poi pubblicato postume. Le critiche per il Nobel, il conseguente rovello autoanalitico dello scrittore e l'improvvisa, tragica scomparsa indussero non pochi a domandarsi se l'opera di Camus avrebbe resistito nel tempo. Alimentavano il dubbio il faticoso epilogo della *sale guerre* d'Algeria e il clima della guerra fredda che irrigidiva il conflitto manicheo dell'ideologia dei blocchi; tanto che Camus entrò in quel "purgatorio post mortem" cui non sfuggono neppure i Nobel. Sarebbero trascorsi quindici anni prima che l'*engagement* sartriano, entrati in crisi i riferimenti al marxismo, fosse interpretato in ben altro modo dai *nouveaux philosophes*. *La cuisinière et le mangeur d'hommes* di André Glucksmann, dove il marxismo classista e lo stato autoritario confluivano, andò in stampa nel '75, seguito due anni dopo da *La barbarie au visage humaine* di Bernard-Henri Lévy: due testi che cercavano nuovi temi incentivanti l'impegno, in primo luogo il terzomondismo successivo alla decolonizzazione e alla guerra in Vietnam. Ed erano queste, non a caso, le posizioni che Camus era andato maturando, in anticipo, nella sua milizia giornalistica a *Combat* e a *L'Express*. Con prese

di posizione che, quasi a insaputa della cultura occidentale, avevano esercitato un'influenza certa sui giovani stati africani ed asiatici.

Giustizia postuma per il suo pensiero

Il tempo è galantuomo anche nelle cose della letteratura. È stato così che, attraverso un lavoro sotterraneo ma costante di riesame dell'opera di Camus, e di confronto con i profondi rivolgimenti internazionali di questi anni, il giudizio su quest'opera è stato sdoganato sia dalle posizioni preconcepite della destra e della sinistra (ma come sono *demodé*, oggi, queste distinzioni...) che da una collocazione semplicistica di Camus come "scrittore dell'assurdo". Si è cominciato a riflettere, ad esempio, sull'influenza tutt'altro che superficiale che su Camus hanno avuto i movimenti di idee della Francia del primo Novecento: l'intuizionismo di Bergson, la rivendicazione dell'autonomia dell'intellettuale dalla ragion politica esposta nella *Trahison des clercs* di Benda (nonché il suo richiamo a un paradiso illuministico dell'Ellade, cui Camus era sensibile) e ancora, accostata con spirito laico, la rivoluzione pacifica del personalismo di Mounier. «Il pensiero diventa profondo nel suo continuo divenire; - diceva Camus nel *Mito di Sisifo* - abbraccia l'esperienza di una vita e si modella su questa». E ancora, negli *Essais* raccolti nella *Pléiade*: «Non c'è morale che sia giustificabile a priori davanti alle crudeli matematiche che pretendono di disciplinare la nostra condizione». Più avanti: «L'assurdo è uno stato d'animo singolare dove il vuoto diventa elo-

quente, la catena dei gesti quotidiani si spezza e il cuore cerca invano l'anello che ha ceduto; è la ragione lucida che riconosce i suoi limiti». Tuttavia, in *L'Homme révolté*, affermava che «la vera natura dell'assurdo è quella di essere una fase dell'esistenza, un punto di partenza, l'equivalente del dubbio metodico di Cartesio». Nei *Carnets*, che noi in Italia abbiamo letto troppo poco: «Si può e si deve superare il grado zero dell'assurdo... Dobbiamo immaginare Sisifo felice... L'assurdità che ci circonda è un'esperienza necessaria, una tappa; non deve diventare un vicolo cieco». Ancora nei *Taccuini*: «In sé l'assurdo è una contraddizione, perché esclude qualsiasi giudizio di valore volendo mantenere la vita, mentre vivere implica sempre un giudizio di valore». Fino all'ammissione finale, contenuta in *L'été* (1953), dell'assurdità dell'assurdo: «Approdato al nichilismo più nero, ho cercato le ragioni che mi consentissero di superarlo». Questo è il punto: Camus non è stato soltanto, nel sole del Nordafrica, un vaticinatore dell'assurdo. C'è stato, nella vita e nelle opere, lo sforzo, sempre più consapevole con il passare degli anni, di reagire alle vertigini nichilistiche della gioventù, la tentazione del suicidio compresa, assumendo responsabilità umane a contatto con la tragedia collettiva del secondo conflitto mondiale, con l'agitato dopoguerra, con il processo ineluttabile della decolonizzazione. *L'homme solidaire* lo sollecitava a uscire dalla solitudine per condividere la sorte dei suoi simili. E si rivalutavano, in questa lotta con se stesso, gli incanti e le speranze della giovinezza povera ma felice ad Algeri, nel quartiere popolare di Belcourt. Sempre da *L'été*: «Con tanto sole sopra i miei ricordi, come avrei potuto puntare tutto sul non-senso? Come avrei potuto limitarmi all'idea che nulla ha senso, che si deve disperare di ogni cosa?» Credo che questa *demarche* equivalga a dire, a un dipresso, che gli influssi, sul giovane Camus, della cultura nordica (Kierkegaard, Nietzsche, Kafka) andavano come sciogliendosi nella solarità di un pensiero mediterraneo. Un pensiero nato dal mare, dal cielo e dal sole, come nei versi del *Cimitero marino* di Valéry; e un sentimento dell'assurdo che poteva essere abbacinante, ma che anche Sisifo poteva contrastare rifiutandosi di annullarsi nella disperazione, assumendo un atteggiamento di stoica sopportazione verso la fatica di vivere. Uomo del Mediterraneo, dopo essersi affacciato con le sue prime opere sugli abissi del nulla, Camus era andato via via scoprendo la possibilità di cercare un ordine sia pure relativo nel caos, la misura di vivere oltre la tentazione dell'annientamento, e la nostalgia per il «rovescio umano del mondo», quello della sua giovinezza povera, tribolata, avventurosa che pure rispondeva in positivo alla filosofia della negazione e alle tragedie della storia. Giovane laureato in filosofia con una tesi sulla metafisica cristiana di Agostino e Plotino, già a metà degli anni Trenta, con le pagine d'esordio di *L'envers et l'endroit* (il diritto, cioè la bellezza generosa della natura, e il rovescio, ossia la cieca violenza della storia e del potere), Camus si stava provando a prendere le distanze dagli astratti furori giovanili di un assurdo senza sbocco. Conclusa la sua breve esperienza nel partito comunista d'Algeria, dettata essenzialmente da una solidarietà di classe, convintosi che nel marxismo non s'incarnavano né la libertà né la giustizia, Camus si sarebbe attenuto tenacemente al proposito di anteporre i valori concreti delle sue esperienze di uomo fra gli uomini senza concedersi alle astrazioni mostruose dei conflitti ideologici alimentati dalla guerra fredda, fra gli opposti estremismi del Gulag e del maccartismo. In Francia, e non solo in Francia, cercarono di liquidare le posizioni di Camus come una sorta di neo-umanesimo di corte vedute, di riformismo fra Guy Mollet e Mendès-France, facendo di lui - lo disse Sartre al momento della rottura - un *petit maître* dell'indecisione. Mentre ben altre, e ben più alte, erano le ragioni

della solitudine solidale di Camus, come oggi risultano ben chiare dopo la recente pubblicazione, in Francia, dei suoi interventi su *Alger républicain*, *Combat* e *L'Express*.

Colline dello spirito e capitali del crimine

A queste prese di posizione pubbliche si accompagnavano, nel segreto della sua coscienza, i momenti di severa autoanalisi con le pagine segrete dei suoi *Carnets*: lucide riflessioni sul non-senso dell'ideologia asservita alla politica politicante, passione amara per la sua terra stravolta dalla *sale guerre*, le ragioni dell'uomo al di sopra dei sistemi e delle istituzioni. Alle illuminazioni dialettiche sul suo tempo di un intellettuale inorganico, alle sue reazioni polemiche sul costume, la società e la politica s'aggiungevano, in questi taccuini, notazioni altrettanto significative sui quartieri poveri di Algeri e Orano, sulla feconda ricchezza dei meticciati umani e culturali lungo le rive del Mediterraneo, sugli incanti delle rovine romane di Tipasa, antico approdo della Mauretania Caesariensi: schegge di un *rêve du Sud* di cui si sarebbero nutriti i suoi libri e che hanno guidato, come costellazioni, l'intero suo percorso fino al "ritorno a Itaca": quel suo romanzo incompiuto, *Le premier homme*, trovato dopo la sua morte e che lo riconduceva all'umanità primordiale delle sue origini. «Allora noi sceglieremo Itaca, terra fedele, pensiero sobrio e audace, l'operosità lucida, la generosità di chi conosce. Il mondo rimane, nella sua luce, il nostro primo e ultimo amore... Ed è così che nasce la gioia misteriosa che ci aiuta a vivere e a morire. Qui sulla terra la vita, con i suoi dolori, con i suoi conflitti, è l'aspro vento venuto dal mare, la vecchia e nuova aurora...». Itaca come le Isole Beate di Esiodo, come l'Atlantide di Platone, come il centro di un'armonia ritrovata nell'inconscio. Il superamento dell'angoscia attraverso l'utopia, come arrivò a rimproverargli Sartre, affermando che Camus era *dans l'air*, in un Iperuranio filosofico? No, o meglio: non più. Dopo il tramonto delle ideologie, che è sicuramente un segno distintivo di questo nostro tempo, stiamo tutti accorgendoci che Camus aveva saputo precederci nello sforzo - allora solitario e contestato - per superare le armi metaforiche, ma ugualmente pericoloso e spietate, della guerra fredda. Oggi, rileggendo le pagine di *Retour à Tipasa* - dove aveva teso l'arco di una sensibilità acuita dalla malattia, ai due estremi della voglia di vivere e della disperazione, fra la ricerca della felicità e lo scontro con l'assurdo - possiamo ritrovarci in quanto scriveva: «Non ho potuto rinnegare la luce in cui sono nato e, tuttavia, non ho voluto sottrarmi al gioco

del mio tempo. Sarebbe troppo facile contrapporre al dolce nome di Tipasa altri nomi più altisonanti, e crudeli: oggi gli uomini sono esposti a percorrere cammini che vanno dalle colline dello spirito alle capitali del crimine... E poiché poche epoche hanno preteso, come la nostra, che noi si sia disponibili sia al meglio che al peggio, io vorrei sforzarmi per l'appunto di avere coscienza di questa doppia sorte. C'è la bellezza del mondo, e c'è la sorte degli umiliati. Bene, anche se è una scelta difficile, io non vorrei essere infedele né all'una né agli altri». Le colline dello spirito e le capitali del crimine, la bellezza del mondo e gli umiliati. Il destino di Meursault in *L'étranger* e la disperata follia di Caligola sono in questo combattimento fra la luce del mondo e le ombre e il buio della realtà. La peste di Orano è, nella realtà e nella metafora, l'orrore della malattia e della morte così nell'uomo come nel corpo sociale. Ma è anche possibile la "morte felice", nella coscienza di un ricongiungimento, fuori dal male della realtà, con la bellezza del mondo: nel mare e nel sole, come in quel romanzo scritto a poco più di vent'anni e pubblicato postumo nel '71, *La mort heureuse*.

Si è cercato di capire le ragioni per cui oggi assistiamo al ritorno di Camus. Perché il Caligola e le versioni teatrali di *Lo straniero* e *La peste* occupano i palcoscenici italiani di questa stagione, perché i giovani scoprono i suoi romanzi e i suoi saggi, perché la Francia si appassiona di nuovo ai suoi scritti di battaglia su *Alger Combat* e *L'Express*, ora raccolti in un organico insieme. L'attualità di Camus - che noi vorremmo oggi poter fare nostra *pour raison garder* - è nella sua determinazione per sventare i tentativi di confisca e di sviamento dell'uomo attraverso le invenzioni ideologiche e gli strumenti tecnologici del potere, nell'averci liberato dall'illusione che una futura società ideale possa giustificare il sacrificio della persona al Moloch del collettivismo e che la ragion di stato sia un assoluto cui sacrificare l'individuo. La sua resistenza stoica all'oppressione e alla crudeltà pur sapendo che queste pesti non spariranno mai, la sua ferma denuncia della violenza concentrationaria, il suo rifiuto di una letteratura della disperazione senza sbocchi, il suo "no" all'arte asservita alla politica, la sua celebrazione della vita pur nel sacrificio e nella sofferenza, tutto questo si oppone agli "idoli dai piedi di argilla" che si sono compiaciuti di adorare gli intellettuali asserviti ai vari campi del potere. ■

Camus, scrittore mediterraneo

Le Centre Culturel Français in collaborazione col Teatro Filodrammatici ha ospitato un convegno sulla figura di Camus. Il dibattito è stato animato da Ugo Ronfani che attraverso il commento della lirica giovanile *Méditerranée* dell'autore francese ha "cartografato" il continente intellettuale di Camus, non colonizzato da ideologie, ma terra di frontiera di libertà ed *engagement*, attraversato dall'assurdo come momento di "travaglio del negativo" verso una sintesi esistenziale di hegeliana memoria. Hanno offerto la loro testimonianza Claudio Longhi, regista di un *Caligola* "sisifesco", freudianamente determinato in una coazione a ripetere, incarnato da Branciaroli; Maria Maglietta, regista della versione scenica dello *Straniero*, delitto e castigo della deriva nichilista, Claudio Beccari, regista della versione in forma di monologo della *Peste* creata da Ronfani e interpretata dal *raisonneur* Dettori, Andrea Bisicchia che ha spiegato l'alchimia di Camus nella fusione di Mithos e Logos, Catherine Camus, figlia dello scrittore dal quale ha assorbito una sincera idealità rivoluzionaria. Danilo Caravà



il percorso teatrale di Albert Camus

DALL' ASSURDO

all'umana solidarietà



di Ugo Ronfani

Quando, già insignito del Nobel, Camus mise in scena al Théâtre Antoine di Parigi la sua versione de *I demoni* di Dostoevskij, fu indotto ad interrogarsi sulla sua passione per il teatro. Passione che risaliva alla giovinezza, insieme a quella per il gioco del calcio, dal quale lo allontanarono le fragili condizioni di salute. Una passione - detto per inciso - che dopo il Nobel ottenuto nel '57, a soli 43 anni, in un certo senso lo protesse dal timore di essere afflitto, come altri, dalla "sindrome di Stoccolma", dal timore cioè di essere entrato in una fase di inerzia creativa come scrittore: e difatti, mentre lavorava in segreto al romanzo *Le premier homme*, rimasto incompiuto per la tragica e prematura morte (il 4 febbraio 1960, quando la vettura sport di Michel Gallimard a bordo del quale viaggiava si schiantò contro un platano a Villeblin, nella Francia centrale), poi pubblicato nel '73 a cura della figlia Catherine, Camus si dedicò con rinnovato impegno al teatro, lavorando anche ad adattamenti e curando delle regie.

Era un ritorno agli anni della giovinezza povera e ardente ad Algeri. Quando, studente di liceo, aveva partecipato a recite amatoriali e nel '36, a 23 anni, per la breve durata della sua

militanza nel Partito comunista francese, aveva fondato il Théâtre du Travail, diventato il Théâtre de l'Equipe dopo l'allontanamento dal partito come trotskysta. Il manifesto del Vieux Colombier di Jacques Copeau, ch'egli considerava suo maestro, gli era servito allora come modello. Regista, ma anche attore, Camus allestiti in quel primo periodo *Le temps du mépris* da Malraux, scrisse *Rivolte dans les Asturies* sugli scioperi dei minatori in Spagna, e entrò a far parte della compagnia di prosa di Radio Algeri. Di teatro continuò ad occuparsi assiduamente una volta a Parigi, romanziere, saggista e giornalista di ormai affermata notorietà.

Ha scritto *Caligula*, *Le Malentendu*, *L'état de siège*; li fa rappresentare, partecipa agli allestimenti. Gli interpreti sono attori di grido: la prediletta Maria Casarès e poi Chaterine Sellers, cui è legato sentimentalmente, e un quasi esordiente destinato a un breve, folgorante avvenire, Gérard Philippe. Affida *L'état de siège*, quasi una trasposizione storica del romanzo *La peste*, a Jean-Louis Barrault che però non riesce a portarlo al successo nonostante abbia chiamato Balthus per le scene e Honeger per le musiche. Dirige il Festival d'Angers, firma adattamenti da Calderón, Dostoevskij, Faulkner (*Requiem per una monaca*) e Buzzati (*Un caso clinico*, diventato *Un cas intéressant*, 1955). E, dopo il Nobel, da André Malraux, diventato ministro della Cultura di de Gaulle, riceve la proposta - non concretatasi per la morte prematura - di dirigere l'Athénée, il teatro parigino ch'era stato di Jouvet. «Perché amo il teatro?». Nel rispondere a questa domanda alla vigilia della rappresentazione de *I demoni* all'Antoine, Camus, pur ammettendo che la spiegazione poteva sembrare banale, così rispondeva: «Perché il teatro è uno dei luoghi in cui

riesco ad essere felice. E perché credo che per aiutare chi sia in difficoltà è opportuno essere forti e felici. L'uomo che considera che la vita sia un peso insopportabile non è in grado di aiutare nessuno; e siccome ho il più grande rispetto per la felicità e per la gente felice, che vive secondo le giuste leggi della natura, ho sempre desiderato di frequentare uno dei pochi luoghi in cui mi sento felice, il teatro. Non esito a dire, - proseguiva - che preferisco la compagnia della gente di teatro a quella degli intellettuali: frequentando i quali ho sempre l'impressione di infrangere le regole fisse di un clan. Mentre nel teatro io posso essere spontaneo; le sole cose che debbo condividere con chi lavora con me sono i tentativi e le gioie di un'impresa comune... Nel teatro uomini e donne si applicano nel realizzare un'avventura collettiva, per un unico

fine. È forse questa, anche se il lavoro teatrale ha una durata effimera, la stessa esaltante esperienza che nel Medioevo vivevano gli affiliati alle corporazioni artigiane, i pittori che lavoravano insieme nelle botteghe del Rinascimento. Credo che tutto questo si chiami solidarietà, amicizia. Lo scrittore, invece, deve lavorare nella solitudine... La gente pensa, e sbaglia, che il teatro sia un luogo di finzioni illusorie; invece le luci di una ribalta sono come la verità che, impietosamente, mostra se un uomo o una donna recita quello che non è il suo personaggio autentico. Perché c'è soltanto un modo, io credo, per rendere evidente la nostra parte di verità: quel-

Muovendo, con Caligola, dall'aspro conflitto fra l'io e il mondo, una drammaturgia che nega alla Storia il diritto di imporre la sottomissione all'ingiustizia e alla tirannide - E che annuncia il fallimento delle ideologie, come sovrastrutture inerti e sterili e come strumenti di coercizione politica

lo di metterla in scena». Questa passione di Camus per il lavoro teatrale, così definita nella fisica concretezza del palcoscenico, ci aiuta forse a capire perché le sue pièces - nonostante siano abitate da personaggi che argomentano molto, qualche volta troppo come succede nel teatro delle idee, e frequentino, soprattutto quelle giovanili, le lande filosofiche dell'assurdo - riescano tuttavia a rimanere al di qua dell'astrazione pura per misurarsi con il mondo reale, con il "corpo" della società. Più di quanto sia riuscito al teatro di Sartre: le cui pièces - dice secondo noi giustamente Marco Consolini nella *Storia del teatro moderno e contemporaneo* della Einaudi - avevano bisogno, sulla scena, delle qualità retorico-vocali di interpreti come Pierre Brasseur o Serge Reggiani, là dove la drammaturgia di Camus si realizzava incarnandosi in attori di evidente, corporale fisicità, come Maria Casarès o Gérard Philipe. Che favorivano l'uscita di testi come *Caligula* o *Le Malentendu* dalla dimensione metaforica o retorica, dalla rigidità dell'esercizio dimostrativo, per conferire all'assurdo non più o non soltanto una tensione mentale, ma il senso di un corpo a corpo dell'essere umano con la realtà ostile, o sconosciuta: nei modi di una tragedia moderna.

Sicché sembra anche a noi che abbia visto giusto un fine analista come Giovanni Macchia quando, nonostante che Camus sia stato incluso nel capitolo del Teatro delle Idee del dopoguerra francese, ha scritto in *Ritratti, personaggi, fantasmi*: che Camus è stato forse «il migliore allievo di Artaud». Come il teorico del Teatro della Crudeltà egli ha infatti saputo scrivere un teatro all'incrocio tra pensiero e fisicità, tra retorica e realismo; ha rimosso gli stereotipi della cultura occidentale cercando di ritrovare una primordiale condizione umana; ha voluto ottenere che il teatro agisse sullo spettatore per scardinare anche con violenza le vecchie categorie, liberando il flusso delle passioni e dell'inconscio. In un saggio di apprezzabile chiarezza Franck Jotterand ha indicato, tenendo conto delle indicazioni dello scrittore, le fonti letterarie del teatro di Camus. Fra i suoi autori figuravano in primis Molière, poi i drammaturghi spagnoli (a proposito di *L'état de siège* Camus parlò di una trasposizione degli *autosacramentales*; le donne di *Le Malentendu* rinviano alla figure femminili di Lorca). Tra i francesi suoi contemporanei bisogna fare il nome di Montherlant (per una comune inclinazione a sentenziare, per un montaggio simmetrico delle parti della pièce, per la tensione della scrittura). Legato alla Spagna per vincoli di sangue, quelli della madre, e alla cultura classica, quella dei miti e della filosofia, Camus ha manifestato, con i suoi adattamenti, anche interesse per scrittori come Dostoevskij (del quale *Les Justes* hanno l'impronta profonda, per non parlare del suo lavoro su *I demoni*) e Faulkner (*Requiem per una monaca*). Ma le fonti letterarie, fortunatamente, non sono mai state preponderanti. Gli spunti del suo teatro potevano venire anche da un *fait divers*, dalla cronaca nera che Camus frequentava come giornalista alle prime armi (è il caso di *Le Malentendu*), o esprimere in metafora teatrale il mondo insieme solare e tormentato della sua giovinezza in Algeria. *Caligula*, scritto nel '38, appartiene tutto a questo periodo del suo autore, la stagione dell'assurdo. Poi verrà la coscienza, stoica, di resistere all'attrazione del nulla, ma per ora Camus ragiona come il suo imperatore in rivolta contro il male e il dolore del mondo: «Com'è duro, com'è amaro diventare uomo». Attraverso Caligola si interroga senza trovare una risposta. Quale varco è possibile in un destino di morte: la solidarietà fra gli uomini? E se gli altri rifiutano di riconoscerci? Anche *Le Malentendu* ruota intorno a queste domande e, come sempre in Camus, nulla è detto che non sia stato vissuto. Nella pièce si ritrovano i lunghi silenzi fra lo scrittore e la madre, si delinea un'Europa nordica che è quella dei suoi primi viaggi, mentre nella *réverie* di Marta il mare resta, come per l'autore, una sorta di paradiso inaccessibile. Ignara che il forestiero tornato a casa da un paese «dove il sole cancella tutte le

domande» è suo fratello, Marta lo uccide insieme alla madre per derubarlo, mentre un domestico della locanda, un vecchio, assiste indifferente al crimine. L'assurdo dietro ad una storia alla Simenon: l'oscurità che s'opponesse alla luce, la colpa all'innocenza, il male al bene, l'ingiustizia alla giustizia.

Dall'assurdo ad un umanesimo stoico

Ma l'assurdo non è, in questo teatro, un dato statico e definitivo, come esegeti e critici frettolosi hanno fatto credere. Nei suoi esiti più persuasivi, dal romanzo giovanile *La mort heureuse*, che abbiamo conosciuto postumo, fino all'abbozzo di *Le premier homme* trovato fra le sue carte dopo l'incidente mortale, l'insieme dell'opera di Camus è stato una ricerca senza soste per conciliare l'io e il mondo. La tragedia - si consumasse in un palazzo imperiale o in una grigia locanda, fosse il delitto "gratuito" di Meursault in *L'étranger* o la cronaca di un'epidemia come ne *La Peste* - si verificava quando dal divorzio fra l'uomo e la realtà nasceva, ingovernabile, l'assurdo.

Non è un caso che i risultati siano apparsi meno convincenti quando l'equilibrio fra il pensiero che vuole ordinare il mondo e l'istinto umano che è in rapporto con il caos stenta a realizzarsi. Come, appunto, in *L'état de siège*, la pièce storica sollecitata da Barrault che riprendeva, ma chiusa negli schemi della dimostrazione, la metafora ben altrimenti umana del romanzo *La Peste* scritto l'anno prima, con i personaggi in lotta contro i topi appestati, il silenzio di morte di Orano, il mistero del male. Anche in *Les Justes* - il dramma del '49 ch'è stato l'ultima pièce originale di Camus - volge all'astratto la tesi di proporre il protagonista come un *meurtrier innocent*. Con *I giusti* Camus ha voluto portare sulla scena un episodio sul terrorismo nella Russia zarista del 1905, l'uccisione del granduca Sergio ad opera di Kaliayev, uno studente. Il quale, alla fine, rifiuta di chiedere la grazia, come nel carcere gli consiglia di fare la granduchessa, argomentando che la condanna a morte è per lui la sola soluzione possibile. Espiare significa, per Kaliayev, riconquistare una innocenza altrimenti impossibile: «Si je ne mourais pas, c'est alors que je serai meurtrier». Qui l'epilogo per assurdo, che Camus esporrà in *L'Homme révolté* (1951), non convince se non come teorema - ha osservato Gabriella Violato nella *Letteratura francese del Novecento* coordinata da Macchia - perché non fa i conti con la storia e le sue implicazioni. «La Rivolta è nell'uomo il rifiuto di essere ridotto a semplice oggetto della storia; è l'affermazione di una natura comune a tutti gli uomini, che si sottrae alla potenza del potere» (*L'Homme révolté*). Camus nega così alla Storia il diritto di imporre la sottomissione all'ingiustizia. E noi oggi, se rileggiamo alla luce dell'attualità *La Trahison des clercs* di Julien Benda, ci rendiamo conto che non è con l'*engagement* all'interno delle violenze della storia o delle strumentalizzazioni della politica che possiamo esprimere l'esigenza di una rivolta morale che rappresenti, in qualche modo, la salvaguardia di valori universali. Proprio come Camus in persona, *solidaire et solitaire* («Je suis solitaire dans mon époque; je suis aussi solidaire d'elle») ha saputo manifestare con coraggioso rigore. Fino a ridefinire con chiarezza - intendimento quanto mai attuale - il ruolo dell'intellettuale che "non tradisce", che si chiama fuori dal *désordre établi* di cui parlava Meunier. Diceva Camus già nel '48, all'epoca delle rigide contrapposizioni ideologiche della guerra fredda: «Il mio compito non è quello di trasformare il mondo e neppure l'uomo ma, forse, di mettermi al servizio di alcuni valori in mancanza dei quali non vale la pena di vivere in un mondo anche se trasformato». ■

Caligola, Meursault e Rieux

ANIME IN RIVOLTA

Vanno in scena tre celebri opere dello scrittore francese d'Algeri con protagonisti Branciaroli, Baliani e Dettori - I registi illustrano significati e ragioni della propria lettura

In un'annotazione dei *Quaderni* risalente al gennaio del 1937, primo abbozzo di quel *Caligola* che Camus comincerà a scrivere di lì a qualche mese, dopo una succinta scaletta del dramma, l'autore stende un breve monologo che, sul palcoscenico delle sue fantasie, a questa altezza cronologica dovrebbe suggellare la conclusione dell'opera: stando all'appunto citato, quando ormai il sipario è calato sulla tragedia del giovane imperatore, «Caligola appare scostando il tendone» e recita: «No, Caligola non è morto. È là, e là. Sta in ciascuno di voi. Se vi fosse concesso il potere, se aveste il coraggio, se amaste la vita, lo vedreste scatenarsi, questo mostro, o questo angelo, che portate in voi stessi. La nostra epoca muore per la sua fede nei valori e per aver creduto che le cose potessero essere belle e cessassero di essere assurde. Addio, rientro nella storia, là dove mi tengono prigioniero, da così tanto tempo, quanti temono il troppo amore». Nonostante questa sorta di "postrema" battuta sia stata dall'autore stesso tagliata in tutte le sue successive e molteplici stesure del dramma, confesso che l'immagine schizzata in questo appunto di un Caligola "non morto", eternamente prigioniero della storia, mi ha accompagnato e condizionato nella mia frequentazione del testo: sul volto delirante del fanciullo-imperatore sempre in bilico tra la sublime ed intangibile estraneità agli affetti del mondo, il subitaneo accendersi della febbre della follia e lo spasimo del dolore mi è insomma subito sembrato impossibile non scorgere i segni profondi del "tempo-che-passa". Nella complessa galleria dell'opera di Camus, a fianco dell'ambiguo *tableau* del *puer-senex* Caligola quasi "incatenato" al labirinto degli anni (il *Prometeo* eschileo non era forse uno dei testi preferiti dell'autore?), barocco emblema della *vanitas* distruttrice della storia, si accampa un secondo dipinto di altrettanta forza e potenza drammatica: il ritratto di Sisifo. In un capitolo nodale del suo *Mito di Sisifo* (1940-1941), Camus, per giustificare la scelta di aver consacrato la sua



L'imperatore romano condannato all'eternità

CALIGOLA, di Albert Camus. Regia di Claudio Longhi. Scene di Giacomo Andrico. Costumi di Gianluca Sbicca e Simone Valsecchi. Luci di Iuraj Saleri. Con Franco Branciaroli, Gabriella Zamparini, Paolo Bessegato, Gianluca Gobbi, Tommaso Cardarelli. Prod. Teatro degli Incamminati, MILANO.

Caligola non è mai morto: si aggira ancora per le stanze della storia, come un profeta tragico del destino umano. Così rilegge l'opera di Camus, ispirata al famigerato imperatore romano, il giovane, ma sempre più convincente, regista di scuola ronconiana Claudio Longhi. Diventa perciò plausibile che *Caligola*, vent'anni dopo l'edizione di Squarzina, sia un maturo Franco Branciaroli - in una delle sue più emozionanti interpretazioni recenti - imprigionato dentro ai secoli e condannato a rivivere in eterno, con l'amante Cesonia e l'antagonista Cherea, la sua straziante esistenza di delitti e di sfida all'impossibile, di fronte alla totale assenza di significato del mondo, e quindi anche del dolore, dell'amore e del potere. È infatti il dolore per la morte della sorella-amante Drusilla, nella prima edizione del testo, quella scelta da Longhi, a dare inizio alla tragedia e a portare Caligola ad eseguire all'estremo la logica della ragion di stato cui lo riconduce il "coro" dei senatori, trasformandola in una nietzschiana liberazione da ogni limite e nella realizzazione, quasi poetica, di ogni volontà dell'immaginazione. Naturalmente, in questo crescendo di violenze e stravaganze, va armando la mano ad una congiura che preparerà, come lui desidera, la sua morte. Tutto ciò è messo in scena in una vertiginosa alternanza tra "presa diretta" e *flashback*, curata millimetricamente dal regista con sguardi e movimenti quasi scissi, fotogramma per fotogramma e emozioni sottopelle che narrano dentro, accanto e oltre la storia. Il punto d'incontro di questo crogiolo di tempi è una biblioteca infinita, dove sono depositate pagine e pagine di umanità, mentre l'ambientazione rimanda a quegli anni '40 - comprese le musiche nostalgiche di Trenet - in cui fu scritto il testo, ma che furono anche eloquente esempio di una storia che non impara mai da se stessa. Degni di nota sono i duetti che mettono a confronto Caligola con il suo alter ego, puro nel bene come lui lo è diventato nel male, Scipione (il giovanissimo eppure impeccabile Tommaso Cardarelli); con il suo scherano Elicone (l'energico Gianluca Gobbi) nel celebre pezzo della richiesta della luna, come ultima possibilità di riempire l'assurdo della vita con l'impossibile; con il capo dei congiuranti Cherea (un impassibile Paolo Bessegato) cui dà la consegna della propria morte, e soprattutto con Cesonia, la penetrante Gabriella Zamparini, che, con sensibilità vibrante, resta fino in fondo complice della tragedia per devozione e amore. Uno spettacolo intenso, che riconcilia con il teatro, se a questo non si chiede solo lo svago di una serata, ma finalmente anche di uscire con pensieri nuovi. Giulia Calligaro

filosofica anatomia del Niente alla memoria del leggendario personaggio di Sisifo, così riassume il senso del suo mito ispiratore: nell'oltretomba «gli Dei avevano condannato Sisifo», colpevole, come Caligola si badi, di «alcune leggerezze» nei confronti degli immortali e soprattutto di avere «incatenato la Morte», «a far rotolare senza posa un macigno sino alla cima di una montagna, dalla quale la pietra ricadeva per azione del suo stesso peso», e conclude: «Essi avevano pensato, con una certa ragione, che non esiste punizione più terribile del lavoro inutile e senza speranza». Al centro del *Mito di Sisifo* si staglia dunque, come nel coevo copione camusiano, un altro inquietante «demone», «viaggiatore nel tempo», Sisifo appunto, condannato, al modo di Caligola, a consumare la propria esperienza dell'assurdo, non già nel breve spazio dell'istante lancinante e traumatico della scoperta dell'insensatezza del mondo. «Gli esseri vi muoiono in faccia, ecco tutto», recita l'imperatore, «e quando sono morti non sono più loro», ma per tutta l'ossessiva durata delle «notti d'insonnia» trascorse vagando attraverso i corridoi del proprio palazzo alla ricerca del "destino" - è il caso di Caligola -, o per tutto l'estenuante calvario di una vuota eternità sciupata a sospingere un masso fatalmente votato a franare a valle - ed è il caso di Sisifo. È stato proprio rileg-

gendo Caligola alla luce di questa sua prima e abortita conclusione poco fa ricordata e soprattutto analizzandolo attraverso la cristallina lente del Mito di Sisifo che ha preso progressivamente corpo l'idea di immaginare il copione di Camus come una sorta di allucinato *flash-back* sospeso nel tempo: un claustrofobico teatro della memoria in cui la «recita di Caligola», immaginata da Camus, si coniuga nei modi di un'atroce e "inutile" condanna a ricordare in eterno, e ad interrogare in eterno una vita bruciata nell'atroce e "inutile" ricerca di una risposta (del tutto inesistente) all'assurdità del vivere, sfidando Dio e la morte. Rinchiuso nelle segrete della morte, metaforico labirinto del palcoscenico della storia, nella nostra messa in scena Caligola, condannato per l'eternità ad invecchiare tra i meandri di un averno tutto secolare, confrontandosi con i fantasmi del proprio passato rivive per l'eternità - tanto ossessivamente quanto sterilmente, al modo del castigo di Sisifo - il rito assurdo della propria esistenza. Naturale conseguenza della scelta di "invecchiare" Caligola, traducendo il dramma di Camus in una sofferta via crucis autoanalitica o in un severo rito processual-sacrificale, entrambi rigorosamente ultramondani, è stata la decisione di risalire dalla stesura ultima del copione, per altro solo approssimativamente catalogabile come definitiva, alla sua primitiva versione

degli ultimi mesi degli anni Trenta. Facendo piazza pulita del lavoro autocensurioso dell'autore, che nel corso del tempo e sul filo delle successive messe in scena dell'opera venne educando e correggendo le scomposte intemperanze giovanili del suo copione - anche sotto la spinta della caccia alle streghe anticollaborazioniste di quell'immediato dopoguerra in cui il Caligola giunse per la prima volta alla ribalta e alle stampe -, è stato infatti possibile restituire intatta al testo la peculiare foga giovanile da cui esso era scaturito, la cui riscoperta è tanto più necessaria, quanto più la giovinezza del protagonista ha da essere, come nel caso della nostra messa in scena, soltanto patologicamente ricordata. *Claudio Longhi*

Baliani-Meursault

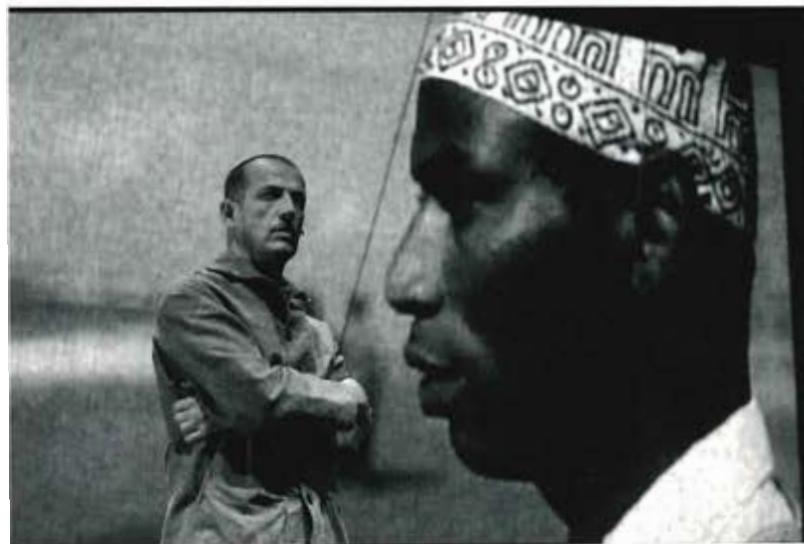
Svuotato dal male di vivere

LO STRANIERO, di Albert Camus. Traduzione di Alberto Zevi. Adattamento drammaturgico di Maria Maglietta e Marco Baliani. Regia di Maria Maglietta. Inserti cinematografici di Mario Martone. Scene e costumi di Carlo Sala. Musiche originali di Luigi Polimeni. Luci di Roberto Innocenti. Con Marco Baliani. Prod. Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO.

Una zattera sospesa nel vuoto, arenata alla deriva di un'esistenza che, come una crisalide disseccata, non prelude ormai ad alcuna rigenerazione. È questa la terra di nessuno su cui è naufragato il Meursault di Marco Baliani, figura esiliata da se stessa, condannata a un'estraneità senza riscatto, incarnazione estrema e inafferrabile di un male di vivere che, al pari di un implacabile tassidermista, eviscera silenziosamente le sue vittime. Così, dopo Kohlhaas (vittima dell'ingiustizia pronto a trasformarsi in spietato giustiziere) e Peter Schlemihl (Faust minore derubato della propria ombra in un mondo dominato dal denaro), il grande "narratore" dà corpo a un altro simulacro del disagio contemporaneo avventurandosi, ancorato a una solida continuità tematica, in nuovi territori formali. Se la messa in voce del racconto di von Kleist era stata un trionfo di narrazione pura, già in *Ombre* (tratto dal capolavoro di von Chamisso) Baliani aveva dimostrato di essere alla ricerca di nuove possibilità espressive misurandosi con una complessa partitura sonora approntata dal figlio Mirto. Ancora più lontano si spinge ora con questo *Straniero*, trasformato in un monologo che rovescia come un guanto i consueti parametri del teatro di narrazione. Abolita qualsiasi possibilità di comunicazione diretta, l'attore è ora solo sulla scena, rassegnato agli sguardi di un pubblico che cerca inutilmente di trovare un senso compiuto al gesto di quell'assassino, la cui storia rifiuta ostinatamente di comporsi in un racconto sensato. Accanto alla consueta lucidità di elaborazione drammaturgica, compiuta con la complicità di Maria Maglietta, che firma anche la regia, Baliani mette in campo stavolta una recitazione tutta in levare, costruita per continue sottrazioni, restituendo con scarna intensità l'opacità di questo "uomo che non c'era", per dirla

con i fratelli Cohen. Dietro la sua figura solitaria, inutilmente accompagnata da un tavolo e uno sgabello, compaiono a tratti gli inserti filmati di Mario Martone in un pasoliniano bianco e nero. Inizialmente le immagini affiorano e scompaiono come tessere di un mosaico che solo alla fine si ricompongono in una sequenza unitaria, una narrazione lineare che sottolinea, ancora una volta, l'impossibilità di far coagulare un significato in superficie. *Andrea Nanni*

Adesso, dopo quasi quindici anni dal *Kohlhaas*, insieme a Maria Maglietta andiamo ad affrontare un testo come quello dello *Straniero* di Camus, dove ancora un attore da solo racconta un pezzo di vita del personaggio Meursault. Tra le due esperienze c'è una apparente somiglianza, data dalla presenza in scena di un solo attore narrante, ma in realtà c'è una grande distanza. In *Kohlhaas* l'attore è narratore e non personaggio; narra in terza persona, partecipa a intermittenza alla vita dei personaggi che agisce nel racconto, entra ed esce dalle loro pelli, è tutto e nessuno al tempo stesso. Nello *Straniero* invece l'attore è un personaggio che narra se stesso, ma non fa neppure un monologo, dove invece vengono espressi ad alta voce pensieri e riflessioni di un personaggio. L'attore deve muoversi in equilibrio precario tra racconto e interpretazione. Quindi, la dif-



ferenza più appariscente è nella modalità con cui costruiremo l'azione scenica, la scelta dello spazio nel racconto di Meursault, il montaggio a ritroso come un *flashback* che faremo partire dall'ultima notte in carcere del protagonista. Ma poi c'è una differenza che direi ontologica tra le due esperienze. Colui che racconta cerca attraverso la narrazione di dare ordine al caos, un senso all'assurdità del vivere. Si racconta sempre per cercare di rendere il mondo meno terribile, per riandare al passato cercando un percorso più o meno lineare che lo conduca al nostro presente. Il caos, la casualità, la «straziante bellezza del creato» di cui parlava Pasolini ci spaventano, ci appaiono insostenibili, vorremmo un senso al nostro peregrinare nel mondo, un tracciato che ci faccia intuire che un disegno almeno c'è stato. Poco importa che questo tracciato sia stato disegnato da una mano divina o dalla mano del destino, quello che ci preme è che esista almeno come possibilità per non soccombere. Per questo si racconta e per questo anch'io fino ad ora ho raccontato in teatro. Con Camus si entra in un vicolo cieco. Il racconto di Meursault non ordina alcunché, non mette in riga il tempo, non crea una catena esplicativa di cause ed effetti. Il tempo di Meursault è un eterno presente dove è il corpo a vivere soprattutto di immediate sensazioni, di verità tattili, olfattive, sensoriali. Il racconto che si dipana non spiega la vita, la mostra in tutta la sua caoticità, in tutta la sua assurdità. L'Assurdo, parola tanto cara a Camus e chiave di lettura di tutta la sua opera, qui si rivela proprio nella messa in atto di quella che dovrebbe essere la sua antitesi, la dannazione di una vita. Perché di solito le biografie servono a far vedere un percorso coerente, a mostrare i crocicchi in cui si è scelta quella o un'altra strada, i bivi di un'esistenza in cui si è presa una decisione, si è delineato un destino. Ma, come dice Meursault nel romanzo, «in quel momento si poteva sparare oppure non sparare, e una cosa valeva l'altra». Se oggi provo a raccontare interpretando lo *Straniero* di Camus è perché il mondo intorno mi appare quanto mai indicibile, lontano dalla possibilità di essere ordinato in una trama, in un ordito di senso.

Marco Baliani

La platea del teatro di Orano, abbandonata d'improvviso dagli spettatori durante la rappresentazione di *Orfeo e Euridice*, quando il tenore è morto in scena, colpito dalla peste: questa l'immagine de *La peste* da cui, con lo scenografo Fausto Dappiè, Gian Carlo Dettori e io siamo partiti per ambientare lo spettacolo. La platea di un teatro: un luogo al tempo stesso astratto e concreto, dove il dottor Rieux ritrova, fra gli oggetti dimenticati dagli spettatori in fuga, frammenti e tracce della vicenda di cui è stato testimone. Uno spazio metaforico, specchio di una platea più grande alla quale il protagonista vuole deliberatamente rivolgersi: «per non essere di quelli che tacciono, per dire quello che ho imparato». La scelta di affidare la versione teatrale de *La peste* a un solo attore comporta, naturalmente, uno spostamento su un piano più vicino alla narrazione che alla rappresentazione vera e propria; ma la caratteristica - molto stimolante - della versione di Ugo Ronfani è quella di alternare alla voce narrante del monologo interiore frammenti di dialogo, a volte riportati interamente, a volte limitatamente alle parole del protagonista, senza le battute degli interlocutori. Una sorta di teatro della memoria, insomma, in cui vengono rievocate, spesso solo per

Il morbo delle ideologie

LA PESTE, di Albert Camus. Versione teatrale di Ugo Ronfani. Elaborazione e regia di Claudio Beccari. Scene di Fausto Dappiè. Costumi di Angela Alfano. Con Giancarlo Dettori. Prod. Teatro Filodrammatici, MILANO.

Difficile stringere *La Peste* di Camus in una definizione. Romanzo filosofico, romanzo romanzesco, pamphlet contro il nazismo (ma anche contro tutti i totalitarismi) come lo stesso autore dichiarò in una lettera a Roland Barthes, metafora polivalente, libello anticristiano in alcune sue parti, descrizione della città di Orano nel 1941? Certo è questo, ma altro ancora. È il tentativo non di sfuggire all'assurdo (l'assurdo di cui s'impregnava l'opera precedente del grande autore francese, e cioè *Lo Straniero*) ma di opporgli in un confronto virile. Artisticamente, e cioè nella reale concretezza, *La Peste* è ancora una cronaca nella quale, senza un vero nodo d'azione, si consuma lo spettacolo, il quale tende naturalmente all'autosacramentale, in una commistione continua di contagio fisico e contagio morale. La parola detta, come nelle antiche *morality*, può mettere in moto infatti la fantasia e l'intelligenza (diciamo pure la coscienza) dello spettatore. Cosa che sicuramente ha tenuto in conto, e bene ha saputo mettere in rilievo, Ugo Ronfani nella sua attenta e solida riduzione teatrale (ardua ma premiata fatica) di questo testo la cui attualità è più che mai viva. Attuale perché mai debellata la peste ideologica: la peste che si rivela nelle sue forme più terribili. Perché il tempo è sempre capace di svegliare quei topi che sfuggono dalle pagine di Camus per andare a morire in una città felice. Ad Atene, a Londra, ad Orano in passato ma domani, chissà, a Bagdad o altrove. (E qui il nostro pensiero che corre, avanti tutto, al flagello insito nelle armi chimiche da cui la nostra civiltà è minacciata). La versione privilegia la forma del monologo: cioè dell'io narrante. E che qui si sostanzia in colui che è del racconto il "cronista" (e protagonista), il dottor Rieux, che si esprime in terza persona e che commenta, rievocando i vari personaggi implicati, la parabola del terribile morbo, dalla sua diffusione alla sua scomparsa. Un Rieux, che rivive attraverso la fisionomia e la voce (sommessa e però sempre incisiva) di un Giancarlo Dettori che, credendo nell'operazione e nel messaggio morale, guidato con mano sapiente da Claudio Beccari, spende tutte le risorse migliori di un alto mestiere. Su una ribalta occupata da una platea di sedie vuote (l'idea scenografica di Fausto Dappiè è di bel segno simbolico) che rimanda a quella di un teatro di Orano abbandonata quando un cantante stramazza sulla scena fulminato dalla peste, Dettori si muove con una rara e preziosa lucidità d'interprete, fondendo assai bene insieme narratore e personaggio. *Domenico Rigotti*

accenni e frammenti, le "stazioni" della vicenda. Nel nostro lavoro abbiamo cercato di sottolineare questo aspetto frantumando alcune parti del testo e costruendo una partitura di suoni e luci che, assieme ad alcuni oggetti, fungono da richiamo e da suggestione, quasi ad aiutare il dottor Rieux a compiere la sua ricognizione nella platea abbandonata. Canzoni francesi, eco della Parigi lontana e irraggiungibile, e qualche voce araba, testimonianza di un doloroso tessuto sociale che non arriva mai in primo piano ma incombe sullo sfondo. Nella parte centrale, quando la peste è ormai scoppiata, l'andamento si fa meno frammentario, per lasciare spazio alle figure degli interlocutori di Rieux. E qui, grazie alle doti di Dettori, la scelta è quella di raffigurare i diversi personaggi senza ricorrere a caratterizzazioni troppo esplicite, ma attraverso sfumature e piccoli segni, così da mantenere, anche nei dialoghi serrati, quella tensione narrativa e quella lucidità dialettica che un eccesso di "teatralità" potrebbe compromettere. Senza tuttavia rinunciare all'esigenza di delineare le figure di quel mosaico che farà dire a Rieux «ho imparato che negli uomini ci sono più cose da ammirare che cose da disprezzare». Si arriva così all'ultima parte, quando, con la fine dell'epidemia, l'andamento dello spettacolo diviene più compatto: «scampato alla peste per oscure ragioni», il protagonista può esporre al pubblico le riflessioni che ha tratto dalla terribile esperienza; sulla platea del teatro di Orano, di nuovo popolata di figure e ricordi, può calare il sipario. *Claudio Beccari*

Napoli

Dalla periferia al centro

La capitale del Mezzogiorno apre nuovi spazi al teatro - La canzone partenopea fa centro al Trianon, mentre in periferia la sfida è ancora tutta da vincere

denominato "Teatri di Napoli" prevede il recupero e la valorizzazione di alcuni edifici appartenenti al patrimonio immobiliare comunale, ubicati nei quartieri periferici della città e in disuso da diversi anni, «mediante la destinazione ad attività stabili d'arte e di spettacolo». Protagoniste dell'iniziativa nove compagnie di ricerca di livello nazionale attive da anni sul territorio - Libera Scena Ensemble, Compagnia Teatrale di Enzo Moscato, RossoTiziano, Libera Mente, I Teatrini, Le Nuvole, Crasc, La Raggiola, Scena Mobile - che hanno entusiasticamente aderito al

di Paola Cinque

Centro storico e periferia: Napoli gioca la carta del teatro per riqualificare le aree urbane depresse. Per una singolare coincidenza, due iniziative diverse e distanti tra loro sia topograficamente che strutturalmente - la creazione, nella cinta periferica, di una rete di spazi da destinare ad attività teatrali e la riapertura, nel centro della città, di un teatro antico dopo un intervento di restauro durato un triennio - si trovano accomunate dal preciso intento di elevare la vivibilità delle zone prescelte. Peccato che ancora una volta la capitale del Mezzogiorno si confermi città dalle mille risorse, dalla straordinaria capacità progettuale, dalla volenterosa mobilitazione di forze imprenditoriali d'intesa con le principali istituzioni locali, senza tuttavia riuscire a dare continuità alle iniziative intraprese, ad assecondare lo sviluppo naturale dei progetti messi in cantiere con enorme dispendio di energie, né a supportare l'impresa del teatro con incisivi interventi sul piano delle infrastrutture (potenziamento dei trasporti, aree di parcheggio) e soprattutto della sicurezza. Deliberato nel marzo 2001 e dichiarato avviato a tutti gli effetti un anno più tardi, nel febbraio 2002, l'ambizioso progetto dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Napoli d'intesa con la Regione Campania

Un teatro al posto del mercato

Il grande teatro torna a Catanzaro: è stato infatti inaugurato, a fine novembre, il Teatro Politeama del capoluogo calabrese. Una struttura ideata dall'architetto Paolo Portoghesi, dotata di circa 900 posti, suddivisi tra platea e cinque ordini di palchi, per una superficie totale di 7mila metri quadri, superficie risultata dalla demolizione del vecchio cinema teatro Politeama, realizzato negli anni '30, e del vicino mercato coperto. Stelle marine e una grande conchiglia sul soffitto adornano la sala. Mentre accanto al gusto classico dei capitelli del foyer si confronta la modernità di scale elicoidali ed ascensori panoramici. E fuori, ad accogliere il pubblico che da subito ha gremito il teatro (1100 gli abbonamenti venduti nelle prime giornate di apertura dei botteghini), una immensa fontana. Tra le soluzioni tecnologiche a servizio del teatro, il miglior esempio è il golfo mistico con piattaforma mobile che può essere posizionato in maniera consueta, oppure portato al livello del palcoscenico, allungandolo di tre metri circa. La musica, con l'esibizione dell'orchestra e del coro dell'Arena di Verona, è stata protagonista dell'inaugurazione del teatro, gestito dalla Fondazione Politeama, costituita da Comune, proprietario dell'opera, Provincia e Regione. Ma il Politeama, pur se adeguatamente strutturato per ospitare opere liriche di pregio (tra quelle già presentate, *L'Aida* per la regia di Zeffirelli), si presta ad essere sede anche della grande prosa, oltre che di appuntamenti di danza e di musica leggera. A ribadirlo è stato lo stesso direttore artistico, Giuseppe Pambieri. Non a caso, il programma di questa prima stagione del Politeama vede alternarsi, appunto, prosa, lirica, danza e musica leggera. Per la prima, in particolare, il programma include *Vite private* di Noël Coward, con lo stesso Pambieri, Lia Tanzi e Micol Pambieri, *La locandiera* con Pamela Villoresi, *È ricca, la sposa e l'ammazzo* con Gianfranco D'Angelo, *L'avaro* con Mario Scaccia, *Otello* con la regia di Calenda e l'interpretazione di Michele Placido, *Le furberie di Scapino* curato da Sergio Fantoni e con Paolo Bonacelli, *I promessi sposi* nella versione di Tato Russo, il *Simposio* portato in scena da Carlo Rivolta, *Opera buffa* di Michele Celeste con Piera degli Esposti, per finire con *Il fu Mattia Pascal* sempre con Pambieri. Paola Abenavoli

disegno politico di riqualificazione culturale e civica di quelle aree della città maggiormente sofferenti per un diffuso disagio sociale, intravedendo nella gestione quinquennale di una propria "casa del teatro" la possibilità di mettere solide radici in un territorio vergine quanto a fruizione dello spettacolo, ma straordinariamente stimolante sul piano artistico per l'intensa umanità dei suoi abitanti e per l'impatto con esperienze estreme di devianza minorile. In tal modo si dovrebbe nel tempo creare un circuito di spazi legati al quartiere di appartenenza ma, nelle intenzioni degli artisti chiamati a collaborare in un clima di reciproco scambio ed incontro, mai scervo da un legame con il centro teatrale cittadino, che dalla prossima stagione sarà il nuovo Stabile di Napoli con sede presso il Mercadante. L'anno appena trascorso era stato dichiarato "anno zero" dei "Teatri di Napoli", in quanto gli immobili - Il Supercinema di San Giovanni a Teduccio, l'Auditorium polifunzionale di Piscinola-Marianella, la Masseria Luce di San Pietro a Patierno, il Teatro Museolaboratorio di Ponticelli, la Sala Teatro Italia del quartiere Mercato-Pendino - necessitano tutti di un adeguamento funzionale e di interventi manutentivi radicali se non addirittura di completamento, che nelle intenzioni degli enti promotori sarebbero stati ultimati entro un anno dall'avvio del progetto. Nell'impossibilità di usufruire delle future residenze, alcune compagnie, come RossoTiziano, Le Nuvole e Libera Scena Ensemble, hanno comunque dato il via alla propria attività nel corso dei mesi estivi, utilizzando gli spazi all'aperto attigui a quelli definitivi e anticipando consistenti risorse per rendere immediatamente operativi i propri progetti, che prevedono, tra l'altro, intensi scambi con la storia, le tradizioni e gli antichi mestieri dei luoghi in questione, produzione di spettacoli, ospitalità, corsi di alta formazione professionale sui mestieri dello spettacolo, laboratori creativi per bambini, esperienze di teatro-scuola. Ma le strutture a tutt'oggi sono ancora al punto di partenza, gli appalti non sono stati ancora assegnati, i tempi di consegna sono rinviati a data da destinarsi, per cui i progetti elaborati dalle compagnie risultano congelati oppure smembrati e portati avanti solo parzialmente fra mille difficoltà, rischiando di compromettere seriamente, a causa della discontinuità, il faticoso lavoro di radicamento, di conoscenza, di rispetto, di scambio proficuo, che ancora una volta si traduce in un oltraggio beffardo.

Sul fronte opposto, in un'area di particolare rilievo storico e monumentale del centro antico di Napoli, tra la fine dei decumani e l'ingresso di Forcella, un glorioso teatro ha appena riaperto i battenti sulla facciata ricostruita con bugne di stucco e abbellita da una pensilina in stile liberty: il Trianon, storica sala fondata nel 1911 ed inaugurata dalla compagnia di Vincenzo Scarpetta, tempio del varietà d'inizio secolo e ribalta d'elezione per i mitici cantanti napoletani Pasquariello, Elvira Donnarumma e Armando Gill. Per iniziativa di Trianon Scena, una società mista costituita dai fratelli Gustavo e Diego Cuccurullo e dall'Amministrazione Provinciale di Napoli, il teatro rinasce come casa della canzone napoletana, con l'obiettivo di produrre, distribuire e ospitare spettacoli teatrali e

musicali, di valorizzare il patrimonio materiale e immateriale legato alla canzone partenopea, di promuovere lo studio, la conservazione e la tutela di tale patrimonio, di formare nuove professionalità specificamente qualificate, avvalendosi della consulenza di Roberto De Simone, Mico Galdieri, Pietro Gargano e Peppe Vessicchio. Non solo teatro, dunque, nella rinnovata sede di piazza Calenda - anche se il cuore del nuovo Trianon è proprio la sala teatrale di settecento posti distribuiti tra platea, galleria, tre ordini di palchi e loggione, ricostruita salvaguardando l'originaria matrice architettonica - ma attività di studio e ricerca, nonché di promozione, catalogazione e fruizione in loco e via internet del materiale documentario esistente sulla canzone napoletana e la vocalità in genere promossi dall'Isca (Istituto di studi sul canto) e dalla mediатеca "Enrico Caruso", che li hanno trovati ospitalità. Si tratta senz'altro di un'iniziativa pregevole, in quanto colma un vuoto inspiegabile nella patria della *Piedigrotta*, della macchietta e della sceneggiata, ma che acquista il sapore di un'autentica sfida se si pensa all'obiettivo dichiarato di riuscire a rinnovare una tradizione consolidata, di tornare ad essere un punto di riferimento nel panorama teatrale e musicale della città e della provincia, e di confrontarsi con una platea non solo locale o italiana, che in questi pochi mesi di attività s'è in verità mostrata distratta quando non addirittura assente, ma di carattere internazionale. ■

INTERCITY
ATENE
AΘΗΝΑ

XVI FESTIVAL INTERNAZIONALE DI CITTÀ IN CITTÀ
TEATRO LETTURE INCONTRI MOSTRE VIDEO FILM

la nuova dramaturgia greca
a Sesto Fiorentino

PROGETTO BACK TO MADRID: IL TEATRO DI
RODRIGO GARCIA

10 - 30 giugno 2003
TEATRO DELLA LIMONAIA

055 440852 Sesto Fiorentino (FI) www.teatro-limonaia.fi.it

dossier



TEATRO

«Le arti che non realizzano alcuna “opera” hanno grande affinità con la politica. Gli artisti che le praticano - danzatori, attori, musicisti e simili - hanno bisogno di un pubblico al quale mostrare il loro virtuosismo, come gli uomini che agiscono hanno bisogno di altri alla cui presenza comparire: gli uni e gli altri, per “lavorare”, hanno bisogno di uno spazio a struttura pubblica, e in entrambi i casi la loro “esecuzione” dipende dalla presenza altrui. Tale spazio destinato alle apparizioni degli uomini non è affatto un attributo fisso e scontato di qualsiasi comunità. La *polis* greca fu appunto quella “forma di governo” che forniva agli uomini uno spazio per apparire, nel quale agire, una sorta di teatro dove la libertà poteva fare la propria comparsa».

Hannah Arendt, *Tra passato e futuro*

POLITICO

di Oliviero Ponte di Pino

Il teatro è un'arte politica. Ma il teatro è una cosa diversa dalla politica. Tra queste due verità - note dai tempi degli antichi greci, che non avevano edificato il loro teatro né sull'Acropoli né nella Boulè - si muovono la pratica e la riflessione sul teatro politico. In Italia, abbiamo visto con qualche ritardo, alla fine degli anni Cinquanta - grazie a Giorgio Strehler e al Piccolo Teatro - la prima esplosione del teatro di Bertolt Brecht, destinata a perpetuarsi in una voga durata oltre un ventennio e punteggiata dai grandi allestimenti del Piccolo Teatro: dall'*Opera da tre soldi* nel 1956 allo scandalo del *Galileo* nel 1963, dalle polemiche sull'allestimento "kolossal" di *Santa Giovanna del Macelli* nel 1970 all'*Anima buona di Sezuan* nel 1981. Quella di Brecht resta senz'altro la più

complessa riflessione sul rapporto tra teatro e politica, tanto da aver generato una intera ideologia - quella del teatro epico - e una teoria estetica - quella dello straniamento. Nella visione brechtiana, le contraddizioni e i conflitti che attraversano e dividono la polis e i suoi singoli cittadini si riverberano all'interno del segno teatrale, generando nuovi significati. In quegli stessi anni Cinquanta un'altra allieva - come Brecht - del primo teorico del teatro politico, Erwin Piscator, creava un nuovo gruppo teatrale, che assimilava nella logica del teatro politico la lezione di Antonin Artaud. Per Judith Malina e il suo Living Theatre la politica non passava soltanto attraverso quello che veniva detto dall'attore o dal suo gesto, ma ne attraversava il corpo.

Non c'è dubbio che queste due prospettive abbiano accompagnato i sommovimenti degli anni Sessanta e Settanta. Da un lato un teatro che parte dal corpo, e dunque dall'individuo, nella sua singolarità e fisicità, nelle sue profondità per generare strumenti di autoanalisi e di liberazione personale - con il rischio, alla lunga, di ridursi a tecnica della felicità o per esplorare le terre del mito e degli archetipi. Dall'altro un approccio più tradizionale, dove il teatro è un mezzo per conoscere (o al peggio propagandare) una verità sul mondo - con la prospettiva di un teatro subordinato alla politica, che lascia in secondo piano gli aspetti più propriamente estetici. Almeno finché Heiner Müller non ha iniziato ad applicare - con inedita radicalità - il metodo bre-



chtiano alla realtà del socialismo reale e alla stessa logica drammaturgica e politica brechtiana (in particolare ai "drammi didattici"), giungendo fino al punto di rottura.

Il riflusso degli anni Ottanta

Con gli anni Ottanta, dopo il tramonto dei movimenti politici che avevano caratterizzato la fase precedente, anche il teatro politico sembrava archiviato tra gli arnesi del passato. Il comunismo sovietico, al quale Brecht si era legato, era ormai prossimo al tracollo. Il Living Theatre, disperso e indebolito dopo le scissioni e gli arresti

brasiliani ma sempre fedele ai suoi ideali anarchici, pareva destinato a una nobile marginalità, così come il Bread & Puppet di Peter Schumann - un'altra grande esperienza di teatro politico cresciuta con i movimenti pacifisti degli anni Sessanta. Più in generale, era la stessa dimensione politica ad apparire marginale, nell'età del riflusso e del narcisismo: un'epoca in cui le forme d'identità ereditate dal passato (ideologica, di classe e censo, geografica) diventano sempre più fragili, e anche i ruoli sessuali cercano nuove definizioni. Non è un caso che la tradizionale prospettiva politica sia stata rilanciata e al contempo messa in crisi anche e soprattutto dai movimenti gay e femminista (che non a caso negli anni Settanta trovarono subito espressione sulle scene, negli Stati Uniti come in Europa).

Dopo una sorta di eclissi, tuttavia, negli ultimi anni anche Italia il teatro politico sembra aver trovato nuove necessità, motivazioni ed energie, in varie forme e per molteplici ragioni. Una prima linea di resistenza, forse

Il teatro è tornato a essere un'arte politica sotto forme non sempre scontate. Dal lavoro sulla marginalità - nel carcere, fra gli immigrati, i portatori di handicap - al recupero alla memoria collettiva di eventi dimenticati attraverso il teatro di narrazione, dalla satira che mette alla berlina governi e partiti all'*agit-prop* sui temi della globalizzazione, a una drammaturgia che fa propri i temi della guerra e del terrorismo. Vie molteplici e diverse che disegnano uno scenario ricco e in pieno fermento

la più facile, l'hanno tracciata i comici, che spesso riescono ad anticipare e interpretare gli umori profondi del pubblico. L'indomito Dario Fo continua a produrre la sua satira militante, fino ai recenti lavori sul caso Marino e su Berlusconi-Ubu. Sulla sua scia si sono mossi in tanti, prima nei cabaret e nei teatri, e alla fine in televisione: Paolo Rossi ha messo alla berlina Tangentopoli con la sua gag sul pianeta Craxon e l'irresistibile canzonetta ad Hammamet; ma in molti hanno fatto a gara nel fondare partiti politici che prefiguravano e facevano concorrenza a Forza Italia: ci hanno provato Beppe Grillo (30 giugno 1994: «Domani fondo un nuovo partito, il partito del "Come va? Bene, grazie". E alle prossime elezioni mi candido. Scommettiamo che batto tutti?»), Claudio Bisio (8 gennaio 1995: «Quando eravamo a Viterbo, sui muri della città c'erano manifesti del mio spettacolo *Tersa Repubblica*, dove mi si vede in una immagine bella patinata, vestito di tutto punto, sorriso a trentadue denti, lo sguardo rassicurante. Un po' in stile seconda Repubblica, insomma. Quando il sindaco, credo democristiano, li ha visti si è allarmato: "Bisio? Chi è 'sto Bisio? Sarà mica il candidato di Forza Italia?", pare abbia chiesto ai suoi collaboratori. "Che fa? Comincia già ora la campagna elettorale? È sleale!"»), Paolo Hendel, Roberto Benigni (21 febbraio 1995: «Io vorrei tanto metter su un partito con lei, Biagi. Ora van di moda gli alberi, si prende per simbolo un bel pero. Slogan: fate una pera, e come va a finire va a finire»); i fratelli Guzzanti con le loro imitazioni hanno messo alla berlina un'intera classe politica. Nell'ultima campagna elettorale, i veri leader della sinistra sono stati Daniele Luttazzi e Roberto Benigni: il primo invitando nel suo *Satyricon* il giornalista Marco Travaglio, il secondo dicendo la sua su Silvio Berlusconi nel *Fatto* di Enzo Biagi - decretando la

fine della carriera Rai del decano del giornalismo italiano. Così è tornato alla ribalta un antico terreno di scontro tra il teatro e la politica: un vecchio arnese come la censura torna d'attualità - a dimostrazione che forse la satira non ha ancora perso tutta la sua efficacia. Nell'estate del 2002 a Siracusa basta un manifesto con Berlusconi e Fini messo in scena per ridare forza alla tragedia greca, e su Luca Ronconi si scatena il putiferio.

Nelle aree della marginalità sociale

In questo vuoto di comunicazione e riflessione politica, comici, cantautori (Jovanotti e Bono dal Papa per parlare del debito del Terzo Mondo) e registi cinematografici (Nanni Moretti che diventa il profeta dei girotondi) rappresentano provvisori punti di riferimento - anche se alla lunga non possono fornire questa supplenza a tempo indefinito, a meno di non diventare buffoni di corte. Nel frattempo, però, il teatro aveva già ricominciato ad affrontare in una prospettiva diversa le problematiche politiche e civili che sembrava aver abbandonato, in nome dell'autonomia dell'estetico. Non è un caso che una prima linea di ricerca sia partita dal lavoro sulla marginalità e sul tema della diversità - e in definitiva dalla riflessione sull'identità. Prima ancora che un'arte esplicitamente politica, è un teatro che esce dai suoi luoghi deputati per lavorare nel sociale - o meglio, nelle aree della marginalità sociale: per esempio, il lavoro nel carcere (vedi il lavoro di Armando Punzo a Volterra), con i portatori di handicap (vedi le esperienze dei francesi Oiseau Mouche e della compagnia di Pippo Delbono), con gli immigrati (vedi il percorso delle Albe-

Ravenna Teatro). Il teatro offre in primo luogo una serie di strumenti e di tecniche che possono portare a una maggiore consapevolezza e all'espressione di sé; al tempo stesso, porta sulla scena - e dunque in uno spazio di visibilità pubblica per la città - fasce fino a quel momento escluse dal comune. La marginalità (e il conflitto sociale esplicito o latente che essa implica) trovano visibilità e occasioni di riflessione, portano a una crescita della consapevolezza dell'altro che potrà eventualmente portare a una evoluzione dell'atteggiamento politico. Al teatro, queste esperienze portano un rinnovato senso della propria necessità (e forse a una rifonda-

In apertura, Ekkehard Schall in *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, nell'edizione del Berliner Ensemble, 1960. Nella pag. precedente, una foto della messinscena di *Le avventure del prode soldato Schwejk*, di Jaroslav Hasek, regia di Erwin Piscator (1928); a lato, Judith Malina e Julian Beck in carcere, in una foto del 1971.



zione del suo statuto), e una diversa qualità di energia e di presenza. Questi "teatri delle diversità" ricordano, soprattutto, che a teatro il nuovo non nasce solo e tanto dal centro, dalle grandi istituzioni, ma dalle periferie - e dall'incontro, dallo scambio. Un secondo filone di lavoro, anch'esso cresciuto quasi in clandestinità e poi assurto a grande fortuna, fino a diventare un modulo estetico, riguarda l'incrocio tra teatro civile e teatro di narrazione, al quale hanno fatto riferimento Marco Paolini e Laura Curino (con il supporto registico-drammaturgico di Gabriele Vacis), Marco Baliani, Ascanio Celestini. Nei loro spettacoli raccontano gli

lazione alla *performance*. Non è dunque un caso che dopo i fatti di Genova del luglio 2001 a finire in carcere sia stato un intero gruppo teatrale, la PublixTheaterKarawane austriaca. A spingere verso una diversa e più acuta sensibilità politica del teatro sono stati anche i conflitti che continuano a insanguinare il pianeta - e quelli prossimi venturi. La tragedia della ex Jugoslavia - un evento terribilmente vicino e "impensabile" - ha ispirato a Mario Martone un film dal titolo emblematico, *Teatro di guerra*, che non a caso ruota intorno alla messinscena di una tragedia di Eschilo, *I sette contro Tebe*, e intorno alla nostra impotenza di fronte

a quell'orrore. Dopo i fatti di Genova e gli attentati dell'11 settembre, quella che poteva apparire un'efficace metafora si sta rivelando un nodo cruciale. La svolta verso l'impegno politico di Harold Pinter - per certi aspetti sorprendente - in atto da alcuni anni pare un sintomo premonitore. Il grido rabbioso e disperato di Sarah Kane - che era partita proprio reagendo alla guerra nella ex Jugoslavia con *Blasted* - diventa un'esperienza condivisa, nella sua capacità di coniugare disagio personale e disperazione politica. In Germania René Pollesch si scaglia contro la globalizzazione con una fluviale trilogia. Anche in Italia dramma-



I detenuti della Compagnia della Fortezza durante lo spettacolo *La prigione* (foto: Maurizio Buscarino)

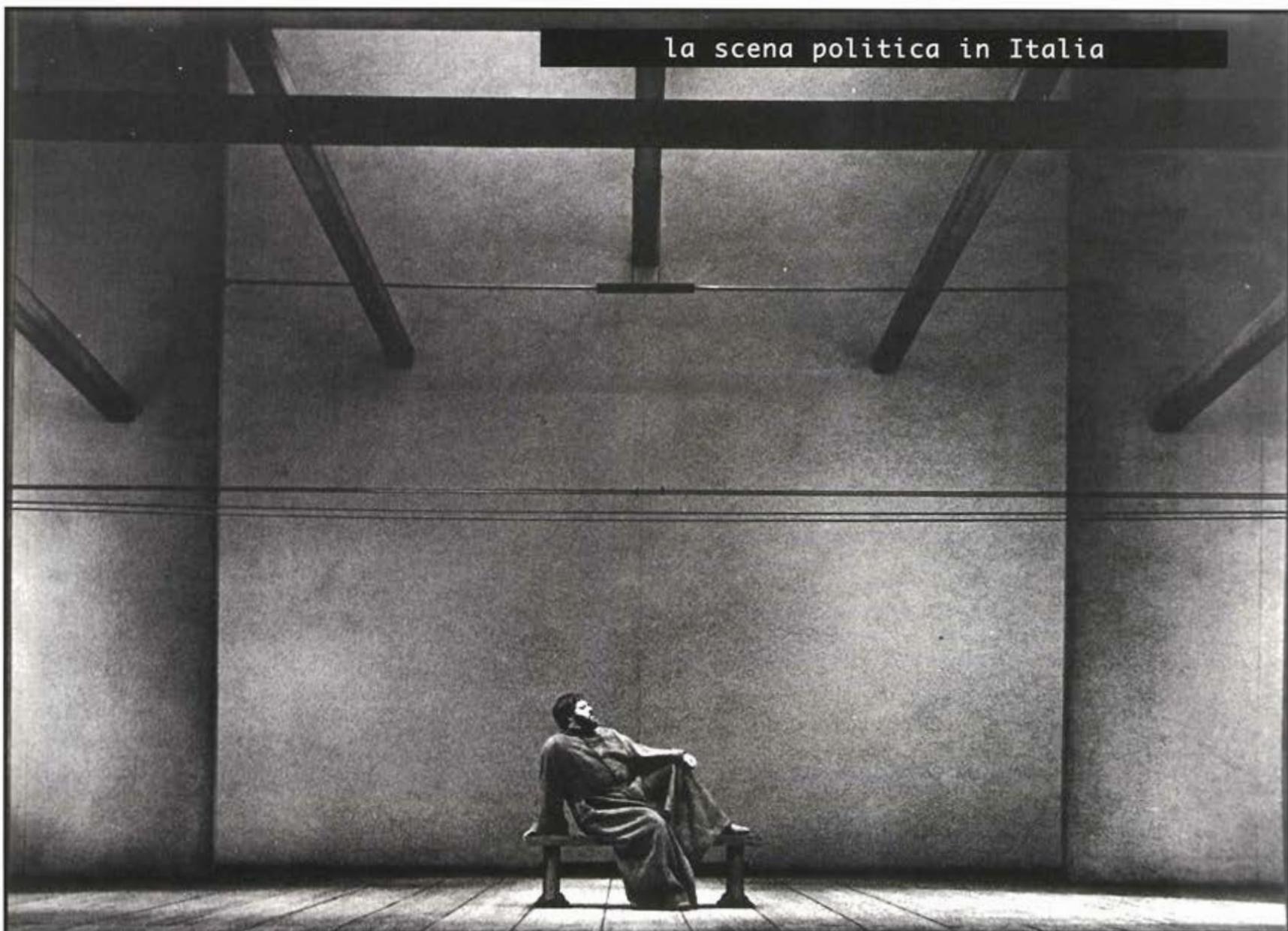
eventi e i personaggi che hanno coinvolto la collettività, dal Vajont al caso Moro, da Adriano Olivetti a Ilaria Alpi, da via Rasella alla vita di fabbrica a Ilaria Alpi... Per questi autori-attori si tratta in primo luogo di ritrovare un rapporto con una memoria collettiva cancellata dalla frantumazione del corpo sociale, dall'abulia delle istituzioni scolastiche e dalla programmatica smemoratezza dei mass media (oltre che dalle miopi distorsioni dei vari revisionismi). Ma non è solo un problema di contenuti: è necessario costruire nuove modalità di comunicazione e una legittimità e autorevolezza che rendano credibile questa figura insieme nuova e antica.

L'eco dei movimenti sulla scena

L'irruzione sulla scena politica e mediatica di nuovi movimenti - prima quelli per i diritti umani e civili (per esempio quelli contro la pena di morte e contro la tortura) e poi naturalmente i *no-global* - ha immediatamente trovato una eco sulle scene. Il teatro resta un mezzo di comunicazione economico, flessibile, versatile, efficace. Crea uno spazio di riflessione pubblico, una occasione di scambio di esperienze immediatamente fruibile. Può invadere lo spazio urbano, con forme che vanno dalla parata all'*agit-prop*, dall'instal-

turghi come Fausto Paravidino si sporcano le mani con l'attualità politica. Tornano in scena - non solo e tanto come classici della drammaturgia contemporanea, ma per bisogni legati all'attualità - i testi di Brecht e *La morte accidentale di un anarchico* di Fo. Sono solo alcuni segni, in uno scenario ricchissimo di fermenti e curiosità, che utilizza strumenti vecchi e nuovi in mix spesso inediti. Ma nel frattempo le istituzioni culturali sembrano sempre più chiuse su se stesse, il teatro pubblico diminuisce i margini di rischio, gli spazi si restringono. Il teatro di guerra diventa anche il tentativo di incidere sulla politica del teatro. Il teatro politico si muove per sua natura nell'area dello scontro e del dissenso. Nella tradizione occidentale, il palcoscenico è il luogo dove le divisioni che attraversano il corpo sociale e il dissenso possono venire alla luce e diventare oggetto di esperienza, consapevolezza e riflessione collettiva. Oggi i conflitti vengono cancellati, rimossi, occultati. Oppure vengono irrigiditi in contrapposizioni frontali da leggere solo come rapporti di forza (parlando però sempre di guerra del bene contro il male, in un teatrino davvero misero...). La funzione del teatro politico è quella di riportare il conflitto al centro della scena, perché possa trovare uno sbocco e un'espressione politica. Senza pensare che il teatro è politica, ma senza dimenticare di essere anche politica. ■

la scena politica in Italia



L'inizio è un quarantotto

di Renato Palazzi

Nell'Ottocento gli ideali risorgimentali nutrono fortemente anche la drammaturgia, ma è solo nel dopoguerra, con la nascita degli Stabili che nasce una moderna consapevolezza del valore politico del teatro - I testi di Brecht al Piccolo e a Genova gli spettacoli-documento della coppia Faggi-Squarzina

L'attuale ritorno, da parte di alcuni registi, ad autori dal forte taglio ideologico e dimostrativo induce a interrogarsi sui confini di un fenomeno che ha avuto sui nostri palcoscenici momenti di decisiva importanza. Quando nasce, come nasce una tradizione di teatro politico in Italia? La risposta a queste domande non è semplice né lineare. L'itinerario che si intravede è anzi alquanto complesso e articolato, e rischia di condurci a un vecchio luogo comune - scontato ma pur sempre valido - in base al quale tutto il teatro, per sua natura, non può essere che un evento in qualche modo "politico". E su questa considerazione ogni ulteriore riflessione rischierebbe immediatamente di esaurirsi. Per evitare che ciò avvenga, diciamo subito che l'epoca in cui forse la consapevolezza della funzione politica del teatro è stata più profonda sembra quella dei decenni a cavallo di metà Ottocento, quando la passione risorgimentale e il tema patriottico-unitario - espresso in termini più o meno allusivi - si è spesso accoppiato con una forte componente sociale. Silvio Pellico non è solo quello della rosa di Maroncelli, a Vincenzo Padula e al suo Antonello capobrigante calabrese pensarono non a caso molti gruppi intorno al Sessantotto. E anche sul piano del rapporto tra contenuti civili e forma interpretativa, si sa che Gustavo Modena è stato il vero precursore del teatro epico.

Il vuoto fra le due guerre

Tra le due guerre, mentre Piscator inventa moderne tecniche rappresentative per dare corpo ai suoi affreschi rivoluzionari, e Mejerchol'd esplora nuove drammaturgie e nuovi modi di recitare per riflettere la mutata visione del mondo, in Italia non risultano significative esperienze in questo senso, forse perché il fascismo non ne ha bisogno, forse per mancanza di personalità di rilievo. Figure mediocri come Giovacchino Forzano non paiono in grado di imprimere tracce pari a quelle comunque lasciate da certo cinema di regime, a sua volta non esente da ambiguità e contraddizioni. Forse in fondo il fenomeno più "politico" del teatro di allora è la strategia evasiva delle commedie dei "telefoni bianchi": ma a ben guardare, persino il futile De Benedetti rispecchia talora un vago senso di disagio. Piaccia o non piaccia, al di là dei singoli casi una moderna cultura politica, sui nostri palcoscenici nasce nel dopoguerra con l'avvento dei teatri stabili. Non che lo statuto del Piccolo Teatro lo preveda esplicitamente, ma si sa che questa istituzione è figlia della Liberazione e delle forze che l'hanno conquistata, e che dunque tra gli impliciti scopi della sua creazione c'è la divulgazione dei valori che hanno mosso e ispirato quelle forze: significativamente, tra le prime produzioni del Piccolo troviamo un autore per certi versi pre-politico come Gorkij, e tra i primi testi rappresentati una (modesta) riflessione sulla Resistenza come *Le notti dell'ira* di Salacrou. Ma al di là delle singole scelte, politica in senso lato è la fisionomia complessiva di questi organismi che modificano alle radici le modalità



stesse di svolgimento di un mestiere affidato fino a quel momento agli alti e bassi delle imprese capocomicali. Le funzioni riformatrici degli Stabili, soprattutto alle origini, sono tanto chiare quanto decisive per la cultura teatrale contemporanea: sviluppare organicamente il ruolo della regia, diffondere, approfondire un repertorio internazionale che era stato soffocato dal Ventennio, avvicinare e plasmare il nuovo pubblico dei lavoratori e degli studenti, fino ad allora in gran parte escluso dal consumo artistico, promuovere, attraverso strumenti ancora inediti come quello degli abbonamenti e dei gruppi organizzati, forme meno occasionali di partecipazione, allevare una generazione di attori e di quadri amministrativi. All'impegno degli Stabili è legata la diffusione dei drammi brechtiani in Italia, esperienza che connota profondamente un'intera fase storica ma in fondo, per effettiva durata nel tempo e numero di titoli rappresentati, è assai meno densa di quanto si potrebbe pensare: l'approccio a Brecht del suo maggiore interprete europeo, Giorgio Strehler, dura soltanto dal '56 - l'anno dell'*Opera da tre soldi* - al '63, ovvero alla leggendaria messinscena della *Vita di Galileo*, e comprende in aggiunta non più di tre spettacoli, *L'anima buona di Sezuan*, *Schweyk nella seconda guerra mondiale*, *L'eccezione e la regola*. Molti altri appuntamenti, come quello col più volte annunciato *I giorni della comune*, non arriveranno mai a buon fine. Il ciclo della voga brechtiana lascia un inarrivabile capolavoro registico, che è appunto la *Vita di Galileo*, qualche eccellente spettacolo

lo come la *Madre Courage* diretta da Squarzina o *La resistibile ascesa di Arturo Ui* realizzato da De Bosio, e un prolungato e affannoso dibattito sull'effettiva aderenza o meno ai canoni dell'ortodossia epica di questo o quell'attore, di questo o quel regista. Molto più determinante sembrerebbe tutto sommato l'influenza dell'autore tedesco sui nuovi modi di portare alla ribalta opere d'altro genere, da Goldoni a Shakespeare, ribaltando convenzioni secolari: è chiaro, ad esempio, che senza il contatto con Brecht mai avremmo avuto allestimenti esemplari e incentrati su un'inedita percezione dei rapporti di classe come quelli delle *Baruffe chiozzotte* o del *Gioco dei potenti*, per limitarsi unicamente a Strehler. La seconda metà degli anni Sessanta coincide con la

popolarità di Peter Weiss e delle sue puntigliose ricostruzioni di eventi reali, come quell'impareggiabile concentrato di informazione ed emozioni che è *L'istruttoria*, o come la *Cantata del fantoccio lusitano*. Ma esiste anche una notevole via italiana al cosiddetto "teatro documento", spettacoli elaborati attingendo a materiali d'archivio su storici processi, moti di piazza, eventi della cronaca del passato. L'epicentro di questa tendenza è senza dubbio Genova, il suo indiscusso capofila è un ingegnoso magistrato-drammaturgo, Vico Faggi, che col *Processo di Savona* ('64) crea un modello destinato a protrarsi per quasi un decennio. Si può dire, da un certo punto di vista, che il Sessantotto teatrale italiano inizi proprio con un canovaccio dell'accoppiata Faggi-Squarzina, *Cinque giorni al porto*, minuziosa ricostruzione del grande sciopero dei camalì nel 1900, e con uno spettacolo della bresciana Mina Mezzadri su don Milani, *L'obbedienza non è più una virtù*.

L'immaginazione non va al potere

La constatazione non intende enfatizzare l'autentica portata di queste due proposte, che risulta notevole, ma comunque circoscritta: e tuttavia il teatro-documento, con la sua rinuncia programmatica all'elaborazione fantastica, con la sua scelta di comprometersi fino in fondo con la vita vissuta, appare l'espressione emblematica di un periodo in cui l'"immaginazione al potere" resta uno slogan senza alcuna applicazione pratica. Per la gente di teatro, negli anni delle assemblee e dei cortei, la forte riflessione teorico-organizzativa (Collettivi o cooperative? Restare nelle istituzioni o abbandonarle per sempre? E poi: decentramento, animazione, lavoro nelle fabbriche e nelle scuole) prende quasi il sopravvento sull'autonomo slancio creativo. Così, di Dario Fo resta quasi più significativa l'uscita dai "circuiti" e la scelta di girare le Case del Popolo e le Camere del Lavoro che l'effettivo contenuto delle sue commedie di allora, di cui spicca soprattutto l'aspetto di un teatro-cronaca in perenne divenire, al continuo inseguimento degli avvenimenti quotidiani, affascinante nella sua provvisorietà, ma condannato a non approdare mai a un



assetto definitivo. Viene da chiedersi, non troppo paradossalmente, se Fo facesse davvero del teatro politico - che è proselitismo, strumento di conoscenza del mondo - o non si appagasse di un mero ancorché efficacissimo intervento di contro-informazione rivolto a un uditorio già convinto. Certo più denso e tagliente era stato il progetto di Pasolini, quella sua aspirazione a intrecciare l'analisi sociale e l'osservazione dei processi in corso con una radicale riforma del linguaggio scenico, basata sul rigore di una struttura poetica spinta quasi a uno spoglio rito verbale. Rivedendoli oggi, nella *Morte accidentale di un anarchico* cogliamo soprattutto l'impulso a spiegare, chiarire, puntualizzare, mentre dalle macchinose dissertazioni di *Pilade* e *Orgia* affiora comunque una dolente capacità di rispecchiare le profonde trasformazioni che investivano il Paese. Non si può non fare cenno, in tema di teatro politico, a quelle opere certo "minori" ma tali in ogni caso da incidere un po' sul costume, come i monologhi scritti da Umberto Simonetta per Livia Cerini, *Mi riunisco in assemblea, Sta per venire la rivoluzione e non ho niente da mettermi*, o altri testi post-sessantottini che - spingendo il linguaggio della contestazione verso l'esasperazione parodistica - del teatro politico sanciscono di fatto la fine. È la tendenza tipica della metà degli anni Settanta: la riscoperta della satira, il ritorno a una certa intelligente comicità come superamento della concezione moralistica e didascalica della scena, una sorta di liberatoria fase di passaggio prima del riflusso già alle porte. Ma il teatro politico finisce per modo di dire, perché l'impulso che lo muove non solo sopravvive ma trova nuovo slancio ideale sul terreno del racconto, della drammaturgia come rievocazione narrativa: è in *Vajont* e in altre proposte di Paolini, è in certi monologhi di Baliani o - sia pure in altra chiave, fiabesca e visionaria - nelle ricerche sulla memoria collettiva di Ascanio Celestini che si celebrano oggi le espressioni più moderne e aggiornate della scena come luogo di partecipazione civile. Il tono è diverso, più lieve, più orientato a sollecitare la coscienza critica che il calore dell'ideologia: ed è forse perché questo stile si è ormai imposto che le riprese di quei vecchi autori canonici ci appaiono spesso datate e inesorabilmente anacronistiche. ■

In apertura, Tino Buzzelli nel Galileo di Brecht, regia di Strehler, nella pag. precedente, una scena da *Il processo di Savona* di Vico Faggi, regia di Luigi Squarzina (1964); in alto, una scena di *Cinque giorni al porto*, sempre della coppia Faggi-Squarzina.



Marco Paolini

Ricerca l'inattualità

Dal *Racconto del Vajont* a *Parlamento chimico*, l'attore veneto rivendica la sua funzione di contastorie civile che riporta alla luce eventi dimenticati o rimossi

di Pier Giorgio Nosari

Di primo acchito, Marco Paolini rifiuta l'etichetta politica che sempre più spesso è associata al suo lavoro. Eppure non c'è un suo spettacolo che non abbia una valenza politica. *Il racconto del Vajont*, che scosse la platea televisiva (tre milioni e mezzo di persone per uno sconosciuto, alla faccia dell'Auditel) cinque anni fa, è un esempio. Girava già da quattro anni, riempiendo ovunque le sale. Volava sull'onda del passaparola e di un'emozione: una comunità che si ritrovava intor-

no a un racconto che diveniva esperienza comune, vissuto collettivo, tragedia contemporanea, con i meccanismi anonimi della società di massa al posto del classico "fatto".

Ma sono politici anche gli "Album", da *Adriatico* a *Stazioni di transito*, passando per *Tiri in porta*, *Liberi tutti* e *Aprile '74 e '5*: le vicende di un gruppo di bambini, poi adolescenti, infine giovani adulti di Treviso, la piccola storia intrecciata alla grande storia, il diario di una generazione, una sorta di *Heimat* teatrale. Più di recente, Paolini sembra aver assunto il ruolo di contastorie civile. È il caso di *Parlamento chimico*, sulle vicende di Porto Marghera, e *I-Tigi. Canto per Ustica*. In mezzo, ci sono gli spettacoli del ciclo "Bestiario" (*In riviera*, *Parole mate*, *L'orto* e *I cani del gas*), con la riscoperta di Meneghelo e Zanzotto: una sorta di geografia della mente e del cuore, il lavoro sulla parola poetica. Ma, anche qui, affiora un'attenzione alla memoria, alle piccole cose che ricostruiscono un quadro generale, alla possibilità di tracciare delle mappe, di orientarsi. Tutto questo è politico. Non in senso spicciolo, probabilmente e per fortuna, ma è politico.

PAOLINI - Non mi soddisfa la definizione di "teatro politico" a

proposito del mio lavoro. È una sovrastruttura, ed è ingombrante. Mi pare riduttivo: un'etichetta che la nostra cultura ti taglia addosso. Io rivendico la mia libertà di scelta, e penso che ciò che faccio è, prima di tutto, teatro. Non voglio vivere il mio lavoro in modo militante, è un errore spesso ripetuto in passato. È una delega schiacciante, in un paese che lamenta la carenza di strutture di rappresentanza e giustamente ambisce e forme di partecipazione più dirette. Tutto questo non ha a che fare direttamente con il teatro.

HY - È un fatto, tuttavia, che in questo momento il teatro si faccia carico dei processi collettivi. E che negli ultimi anni si assista a una ripresa di quello che un tempo si sarebbe definito teatro impegnato o politico.

P - Non ho niente contro il "politico", è ovvio. E non nego che, se mi viene imposta un'etichetta, è perché le presto il fianco. Ciò che mi sembra importante sottolineare è che voglio sentirmi libero di non essere solo questo. Non voglio che ciò che faccio abbia un valore aggiunto solo perché politico. Questo è solo uno dei livelli possibili di uno spettacolo, ma ne esistono altri: drammatico, etico, didattico, emotivo. In assenza anche solo di uno di questi elementi, la dimensione politica rischia di diventare un alibi.

HY - Può diventare però un modo di guardare la realtà o, meglio, di interpretare un diffuso bisogno di realtà. Non è l'idea che sta alla base del progetto di Parlamento chimico?

P - *Parlamento chimico* è il risultato di un laboratorio durato due anni, insieme a Giuseppe Cederna, Gianfranco Bettin, Daniele Del Giudice e Francesco Niccolini. Solo nell'ultima fase il lavoro ha trovato la via del pubblico e lo spettacolo ha preso forma attraverso le soluzioni che ho sperimentato in scena. È una questione di tempo: il teatro, la dimensione orale, richiedono una ricerca insieme al pubblico, un'elaborazione continua. Per questo provo diffidenza verso l'etichetta di "teatro politico": spesso spinge a intervenire sull'attualità, mentre le storie devono maturare, sia nella coscienza di chi le racconta che in quella di chi ascolta.

HY - Questo modo di lavorare rivendica tempi lunghi. Sono i tempi della narrazione?

P - Sì. Un narratore non è un opinionista. Non commenta il fatto del giorno. Il contastorie mette ordine nel caos, riporta alla memoria e alla coscienza eventi dimenticati, inattuali. Come il Vajont o la questione di Porto Marghera. Il punto focale è la credibilità, l'autorevolezza del testimone. Il narratore è questo, deve essere questo. Ma, per riuscire, deve avere rigore, imporsi delle regole.

HY - È per questo, secondo lei, che il rinnovato desiderio di "teatro politico" - non trovo un altro modo per definirlo - si esprime spesso nelle forme della narrazione teatrale?

P - Penso di sì, anche se sto molto attento a non idealizzare la narrazione. Intendo dire che essa non è per forza "buona". La nostra società coltiva, per necessità, l'estetica del frammento, il linguaggio per immagini e schegge, l'autoreferenzialità della comunicazione. Chi racconta mette ordine, presenta un punto di vista coerente, ricom-

pone un puzzle. Il suo agire è mitopoietico, ed affascinante. È l'arte dei demagoghi: posso immaginare - la storia lo insegna - che un paese senza una solida democrazia possa premiare un politico di professione che sappia raccontare delle storie. E questo è un pericolo. Per questo servono le regole e il rigore: sarebbe troppo facile fare demagogia su Porto Marghera.

HY - È questa consapevolezza a suggerirle tanta prudenza nello spendere il termine "politico"? Mi sembra che vi sia un nesso tra questo, l'attenzione con cui amministra la sua popolarità e la scelta di produrre in autonomia i suoi spettacoli: è corretto?

P - Credo di sì. Non rifiuto la visibilità che Vajont, ad esempio, mi ha dato, ci mancherebbe. Ma serve una strategia, per trarne il vantaggio di poter perseguire i propri progetti, per salvaguardare il tempo e lo spazio che occorrono. Penso di esserci riuscito. Trovo molti stimoli fuori dal teatro, penso che sia importante non chiudersi dentro. Ma al tempo stesso penso che la credibilità di chi è in scena nasca da un lavoro che non si stanca troppo presto di esplorare una direzione e un modo di essere. ■

Moretti in teatro

Dietro le quinte di *Diario*

CARO DIARIO, di Nanni Moretti. Regia di Nanni Moretti. Scene di Andrea Taddei. Con Nanni Moretti, Silvio Orlando, Ciro Capano, Carlo di Maio, Fabrizio La Marca, Gea Martire, Antonio Milo, Rocco Papaleo, Lello Radice, Maria Laura Rondinini. Prod. Teatro Nuovo, NAPOLI.

Anche se Nanni Moretti ci tiene molto a tener distinto il nuovo desiderio di avvicinare il pubblico attraverso il palcoscenico dall'attività girotondista che lo ha portato sulle piazze, è inevitabile che, al suo esordio come regista e attore teatrale all'Auditorium di Pordenone, gli applausi abbiamo mirato ben oltre lo spettacolo (in realtà poco più che una prova aperta messa in piedi in un solo giorno di prove) per raggiungere il Nanni-pensiero e, perché no, per sorridere e condividere ancora i vizi e vezzi di quel personaggio che certo vive in lui ben al di là dello schermo cinematografico. Insomma avrebbe potuto dire e fare qualsiasi cosa, perché il pubblico era comunque dalla sua. Fatte queste premesse, c'è comunque da augurarsi che quest'opera *in fieri* che è il film *Caro diario* in versione teatrale cresca e prosegua il suo cammino, soprattutto perché, al di là dell'indiscussa bravura di Silvio Orlando anche in questa semi-improvvisazione, l'incontenibilità del Moretti da teatro, che compare continuamente a modificare a dirigere e a interloquire nella pièce, potrebbe essere, chissà, qualcosa di nuovo per la scena italiana. L'idea nasce sulla scorta della pubblicazione della sceneggiatura del noto film da parte di una piccola casa editrice isolana e dal fortunato caso che ciò coincida con la tournée di Silvio Orlando nell'*Eduardo al Kursaal* di Armando Pugliese. Come dire: il testo è stato ripreso in mano e rinfrescato e l'attore di riferimento ha già in scena altri attori e un pubblico con cui provare l'azzardo. Quello che si vede per adesso è solo un'oretta di prova aperta divisa in due parti. Nella prima Nanni Moretti legge una selezione del diario che ha accompagnato i ciak del film, un vero diario del *Diario* - e questa non è che la prima delle *mise en abyme* dell'esperimento -, in cui si mescolano impressioni tecniche sul lavoro a commenti personali sul cinema, paure, idiosincrasie, autocomentari e autocensure (continuamente ritorna il tema dell'insoddisfazione e il dubbio sul proprio talento). La seconda, più teatrale, mette in scena quello che sarebbe dovuto essere un quarto episodio di *Caro Diario*, poi lasciato fuori perché poco legato agli altri tre. È la storia di un regista - Silvio Orlando - che dagli anni '70 a oggi prova tutti i generi di film "sbagliandoli tutti". Stroncato dalla critica inizialmente, comincia poi a ricevere qualche riconoscimento. Resta un piccolo grande ostacolo da superare: Gaetano Savonese, critico di un giornale di provincia di cui non ha mai ottenuto l'approvazione. Alla fine, in quella che è forse ancora una chiusa provvisoria, vincono però le pacche sulla spalla al ritmo di una serenata napoletana. Al di là del cartello "lavori in corso" e dei limiti che comporta, sarà bello vederlo fatto davvero. *Giulia Calligaro*



temi per una discussione

ATTENTI A l'etichetta

di Giampaolo Spinato

Non conosco gesto che non sia "politico", che non convochi cioè nel solo suo dispiegarsi una visione del mondo e dunque una relazione con la realtà. Trovo perciò fuorviante parlare di "teatro politico". Una forma forse un po' estrema (necessaria?) di precisione e rispetto per le rappresentazioni e l'opera d'arte nell'epoca della sua autopsia estetica, mi spinge a sfilarmi dalla confusa cornice di discussione creata da questa etichetta quando si riflette, anche sulla scorta di un fenomeno diffuso, sulla relazione fra teatro e politica. Esiste, appunto, un fenomeno. Molte rappresentazioni cioè si occupano, anche esplicitamente, in questi anni, di politica. Ma l'assunzione di un "canone" come definizione

Sensore attento e straordinariamente vitale della realtà il teatro è irriducibile a qualsiasi definizione - Il rischio è di ridurre la molteplicità dei sensi che una rappresentazione mette in moto nel confronto con chi vi partecipa

stentorea, come marchio, credo che nasconda le contraddizioni e le dinamiche che animano questo fenomeno, invece di mostrarle.

Esempi illuminanti di relazione fra il teatro e il "civile" o il "politico" (dal primo Novecento russo all'esperienza del Teatro di Base, per tracciare una polarità puramente cronologica) ci hanno portato in dote quella consapevolezza che, per fare solo due rimandi, è espressa in modo superbo da Heiner Müller (vedi il libro, pubblicato da Ubulibri, *Tutti gli errori*), o nell'analisi di Kafka ad opera di Kundera (in *L'arte del romanzo*, edizioni Adelphi) quando afferma la paradossale vocazione storica, e quindi, aggiungerei, anche "politica", di un'opera solo apparentemente "disimpegnata". A queste e ad altre autorevoli voci si può, forse si deve ancorare un confronto sul tema. Magari per affermare, senza fraintendimenti, non solo che, di per sé, un "teatro politico" non esiste, ma che sarebbe auspicabile che non esistesse. Perché ogni rappresentazione, compresi quindi i "teatri possibili", se connotata a priori, anche solo per comodità espositiva, rischia di snaturarsi, snaturare l'irriducibilità del gesto creativo, rimanendo invischiata in ricatti interpretativi che, caso per caso, per opportunismo o smania di classificazione, per intenzioni ad essa estranee o usi strumentali dei suoi contenuti, deviano l'attenzione dal luogo in cui si realizza "quel" gesto: il suo "accadere", la densità di sensi innescata nel confronto con chi ne partecipa. È in questo evento, in questo "contatto", che si modulano, alla fine, scoperte, intuizioni, pregiu-

dizi, crescita o stagnazione sia della rappresentazione che dei suoi "partecipanti".

Fare esperienza dell'opera d'arte

Per quanto difficile da nominare e osservare, è proprio a partire da qui che si può provare a "vedere" come storia e discorso (nell'accezione formulata da Seymour Chatman in *Storia e discorso*) forma e contenuti si coniugano, quali strade spalancano e quali sbarrano. Non mi sembra vi siano altri luoghi in cui la verifica e lo scambio di significati, con tutte le loro dinamiche, si possano realizzare più autenticamente prima di diventare "donnino" di secondo o terzo grado, pura meta-para-testualità. Questo vale anche per le istanze politiche nelle/delle rappresentazioni. Se si vuole cogliere, al di là di punti di vista, ideologie o schieramenti precostituiti e legittimi, l'autenticità, la verità, la forza, in una parola l'Alterità interrogativa e nutriente di un'opera d'arte, bisogna parteciparvi, farne esperienza. Per esempio: basta fare un film o uno spettacolo contro, poniamo, l'Olocausto, per essere /lei, l'opera, e chi la concepisce) contro l'aberrazione? È sufficiente (e la renderà più efficace?) chiamare "civile" una rappresentazione perché sia davvero tale? Non lo credo. Come non credo che etichette, spiegazioni, interpretazioni possano sostituirsi al "qui ed ora" della rappresentazione che, com'è nella natura del teatro, non può dirsi tale finché non "accade", e fino ad allora non è che supporto (libro, pellicola, nastro, tela, spazio-materia scenotecnografata), promessa di un qualcosa a venire. Di qui la disposizione molto personale a leggere e valutare efficacia, asperità, lucidità o pressapochismo anche di una tensione "politica" interna alla rappresentazione solo nel suo manifestarsi (mettendo in discussione in questo confronto anche i propri limiti, nella misura del possibile). Di qui il sospetto per il "genere", la canonizzazione di un fenomeno che - ed eccoci tornati alla "politica" nel teatro - in quanto tale, può avere ed ha radici nella realtà (come non rilevare, dalla caduta del Muro di Berlino alle Twin Towers, ma anche scorrendo la cronaca politica e giudiziaria italiana degli ultimi anni, che di per sé i tempi "convochino" tutti, anche i più sordi o distratti, attorno ai temi sociali più urgenti?) ma che da questa, per "illudersi di" o "provare a" comprenderla (e qualche volta a tollerarla più che trasformarla), nel momento in cui si fa rappresentazione, non può che distanziarsi per ri-crearla. Di qui però anche la disponibilità a osservare un fenomeno, in quanto tale, nella sua integralità. Nel suo incresparsi di necessità e urgenza che non ne assicurano a priori l'efficacia, ma raccontano proprio il bisogno di tematizzare certi contenuti e non altri. Nel suo contraddittorio manifestarsi e contaminarsi, chiamando in causa altri canoni (l'uso di un altro, equivoco, "genere", il "teatro di narrazione", per esempio, è un fenomeno che racconta il fenomeno, cioè a che punto sia l'elaborazione dei linguaggi, la loro invenzione e talvolta la rinuncia alla loro rigenerazione; ma spesso racconta anche semplicemente il bisogno di trovarsi un "mercato").

Capacità di radicarsi nella realtà

In questa trasversale e stratificata fenomenologia si apprezzano però, prima delle consapevolezza o delle intuizioni che pulsano in una rappresentazione matura (non per forza compiuta), i rigurgiti di una vitalità paradossale e stupefacente che identifica il teatro per la sua sana irriducibilità. La capacità di radicarsi nella realtà e di esserne un sofisticatissimo, attento sensore. Che nel suo manifestarsi si aggregi o disgregi dinamicamente, succhiando o supplendo ad altri specifici (letteratura, videoarte, pittura e quant'altro) può e deve essere terreno di pratica e analisi. Quanta supplenza all'analfabetismo emotivo derivato dal non leggere (cioè dal non sapere più "respirare" uno spazio simbolico individuale di ri-creazione del mondo) c'è ad esempio nell'abuso della narritività a teatro? Quanta, fertile o manieristica, crisi di istituti dati per scontati ("personaggio", "conflitti" e strutture drammaturgiche così come tramandate dalla tradizione) fibrilla in questo "movimento"? Quanta urgenza, autenticità, sbrigatività, moda si imprimono di volta in volta, anche attraverso il corpo, la biografia del singolo artista, in una rappresentazione riconducibile a canone? O ancora: in che misura, e come, la controinformazione, rompendo il monopolio mediatico, quindi scaturendo da un bisogno anche oggettivo, può dispiegarsi efficacemente in uno spettacolo smarcandolo dal piatto *agit-prop*? Come si vede, non manca lo spazio per un serio confronto che, dissodando il terreno, preceda o prepari il teatro a venire. In fondo, l'accento sociale e politico che attraversa oggi il teatro racconta forse anche in parte ai mistici del Mercato Globale che i Significati e le loro Rappresentazioni, per quanto invisibili e non misurabili, sono reali, concreti. Alla fine, il suo essere non addomesticabile, la natura speciale che, come messa a fuoco di relazioni, eleva il teatro, al di là di generi e canoni, a sorgente fondamentale di ogni rappresentazione, garantisce la sostanza e la potenzialità non esauribile di questa esperienza: il teatro è il senso profondo dell'arte. E la "politica", l'etica, la religiosità, le visioni del mondo che convoca, si trovano, volta per volta, disintegrati o riformulati, nei significati che disinnescano o che innescano. Che è come dire: nella sua "poesia". Non c'è sondaggio, statistica, formula o codice a barre che tenga. ■

In apertura, Ravenna 1961, foto di Gianni Berengo Gardin.

GIAMPAOLO SPINATO, Milano, 1960. Nel 1995 pubblica il suo primo romanzo, *Pony Express* (Einaudi). Con *Il cuore rovesciato* (Mondadori, Selezione Premio Campiello 1999) ha inaugurato la nuova Sis, collana dedicata agli scrittori italiani e stranieri. Nel settembre 2001 ha pubblicato *Di qua e di là dal cielo* (Mondadori). Per il teatro ha scritto *Motoradiotaxi* (Milano, 1988, regia di Cristina Pezzoli), *Pane Blu* (Milano, 1991, Teatro del Buratto, coautore), *Da lontano vi uccidono coll'onda* (in versione "studio" alla Maratona di Milano, 2001, regia di C. Pezzoli), *B.* (segnalato al Premio Riccione per il Teatro 2001) e *Ico No Clast* (regia di Fulvio Causeruccio). Ideatore del progetto "Bartleby - pratiche della scrittura e della lettura" (www.giampaolospinato.it oppure <http://space.tin.it/lettura/gispinat/bartleby.htm>), dal 1995 conduce *workshop* e laboratori.

penne velenose d'italia

Fustigare a DESTRA e a MANCA

La satira dagli anni Sessanta a oggi attraverso gli autori e le testate giornalistiche di tutti gli orientamenti politici che con varia fortuna hanno cercato col riso di far vacillare ideologie e certezze

di Pino Pelloni

«Cos'è la satira?» chiese qualcuno, negli anni '60, ad Achille Campanile.

«Non lo so», rispose lo scrittore. «Io lo so, ma non lo dico» chiosò Zavattini presente a quell'incontro. Con questo *incipit* dubitativo e considerando i revisionismi dell'ultim'ora come bombe ad orologeria, soprattutto quando si parla di satira, andiamo a cominciare. È vero, in primo luogo, che la «satura tota nostra est»? No, non è vero. Che la satira è solo di destra o solo di sinistra? Niente vero, la satira "è" e basta. Che i tempi nostri chiedono satira, come diceva un tempo Giovenale? Quando mai! Questi nostri giorni si sono troppo "accostumati", svilendo i motivi e le occasioni della fustigazione morale, che è compito statutario dei satiristi di sempre. I *talk show* televisivi hanno sostituito le osterie *d'antan* (quelle care a Gadda, Flaiano, Longanesi, Zavattini, Ceronetti, La Capria, Maccari, Comisso, Soldati, Saviane ecc...), le matite si sono spuntate, le lacrime degli ospiti della de Filippi hanno cancellato il graffio irriverente degli eredi di Marziale e di Guareschi, archiviato la ferocia e il sarcasmo di Attalo, l'intelligenza di Flaiano "la cattiveria" di Saviane. Dunque la satira è morta nell'era del Cavaliere di Arcore? Morta no, ma non gode di buona salute. Ricordiamo al lettore disattento che si ha satira in due casi: quando una società è estremamente libera oppure quando c'è un forte e

odioso potere autoritario che deve fingere di dimostrare che l'autoritarismo non c'è. La politica italiana oggi non è in nessuno di questi due casi. Il Paese è radicalmente cambiato dagli anni Settanta, il momento assoluto per la satira. Il momento in cui la

satira ha colpito il potere. Era una satira di sinistra, che oggi, vista la fine ingloriosa dei postcomunisti, pare aver perduto carica ed incisività. È una sinistra, l'attuale, che non dà affidamento alcuno e che ha sdoganato pure Guareschi. Un colpo al cuore. Quello di Serra. Cancellato da quello che il feroce Arbasino, in tempi non sospetti, aveva definito il matrimonio tra «il marxismo e i foulards». Prima di procedere con queste mie notarelle sparse, ricordiamo *in primis* che la satira è un genere letterario. Che il suo carattere è polemico, parodistico e moralistico. E che il suo segno distintivo è soprattutto una spregiudicata libertà intellettuale. Proverò a raccontarvi la satira politica dagli anni Sessanta a oggi, attraverso gli autori e le testate che si sono avvicendate in quel periodo. Negli anni Sessanta, tramontato il successo di Guareschi, Candido e don Camillo, quotidiani e settimanali non avevano l'abitudine di pubblicare disegni, salvo qualche rara eccezione (quella di Mosca, soprattutto). Sull'umorismo giravano (e girano ancora) strane opinioni che coincidevano un po' con quanto scrisse Pier Paolo Pasolini nel 1961: «Essendo io privo di umorismo, dovrebbe essere logico che amassi molto gli umoristi... In realtà, non li amo: per due ragioni. La prima è che sono i campioni dell'oggettività... La seconda ragione è che gli umoristi sono sempre dei conservatori, quando non addirittura dei reazionari... Insomma, per queste persone generalmente di ottima famiglia che sono gli umoristi classici, che ridono spersonalizzati di cose su cui io mi dispero, provo più soggezione che simpatia». L'ostracismo, o l'atteggiamento sbagliato, se così possiamo chiamarlo, di Pasolini sull'umorismo coincideva (e coincide ancora) con l'atteggiamento comune, crociano possiamo dire, secondo cui chi - scrivendo - ride o tenta di far ridere è da considerarsi comunque scrittore di serie B. Chi invece fa piangere è scrittore di serie A. (A voler essere semplicisti si potrebbe dire che la Critica, rappresentando l'*establishment*, l'Ordine Costituito, lo *status quo* si difende inconsapevolmente dai pericoli del sarcasmo e della dissacrazione. Si spiegherebbero così i casi di Svevo, Campanile, Frassinetti, Zavattini, autori per lungo tempo ignorati e in gran parte ancora da scoprire).

Sono anni, questi, in cui si è riso più a sinistra che altrove: *Tango*, legittimo progenitore di *Cuore* e nave scuola di non poche matite fiorite negli anni Ottanta, nacque come supplemento dell'*Unità* quasi a anticipare il crollo del Muro e della tetraggine comunista. *Satyricon*, periodico di satira coerentemente unidirezionale, fu finché visse una costola di *Repubblica*. *Il Male*, un giornale che per la generazione dei sessantottini in ritardo fu Bibbia e Corano, navigò nelle stesse acque più o meno con la stessa ciurma: per non dire della banda di *Avanzi*, pervenuta all'onore del palinsesto attraverso la porta della lottizzazione consociativa. Sulla barricata opposta si segnalano solo attività di pattuglia. Diviso



«È un nostalgico, ogni giorno passa una mezz'ora sotto quella targa» (dal Travasa, gennaio 1950).

fino a ieri da rivalità che si supponevano definitive, lo schieramento liberal-democratico ha prodotto negli ultimi venti anni fievoli iniziative editoriali: solo pochi conservano per esempio memoria di un *Cantagallo* diretto nell'autunno 1978 dal giornalista parlamentare Umberto Giubilo. Nonostante il reclutamento di prestigiosi collaboratori, la testata morì in decorosa povertà dopo un breve soggiorno in edicola. Le bandiere satiriche più antiche e gloriose erano da tempo ammainate: isolati tentativi di riesumare il *Marc'Aurelio* o il *Travaso* si esaurirono in poche settimane. Il *Candido*, vedovo di Guarescì, si avventurò nei tempestosi mari della politica gridata: pilotata da Giorgio Pisanò, la nave lasciò dentro di sé scie di querele finché difficoltà finanziarie la costrinsero ad arenarsi. Ancor adesso la presenza della destra politica è per quel che riguarda le edicole minoritaria. Non lo è stata sempre. Lasciamo da parte i giornali umoristici vigilati dalla Cultura Popolare, tutti più o meno allineati alle direttive superiori (anche se l'impresa di ritagliarsi qualche margine di libertà riuscì a non pochi: le irriverenze verso il potere del *Bertoldo* sono ricordo comune).

Fervore giornalistico del dopoguerra

La stagione più lieta e intensa della satira politica coincise con il recupero delle libertà civili. Gli ultimi mesi di guerra e i primi di dopoguerra videro fiorire iniziative giornalistiche d'ogni specie e entità, a cominciare dai settimanali satirici. A sinistra nacquero periodici come il *Cantachiario* di Franco Monicelli e il *don Basilio* di Scarpelli, Maiorana e De Tuddo, più dell'altro esplicito nel richiamarsi alle tradizioni anti anticlericali; la destra ruppe con il *Rabarbaro* l'unico organo di stampa anti-anticlericale che sia mai apparso in edicola, e una lunga proliferazione di settimanali. Qualcuno declinò rapidamente: chi si ricorda del *Pettiroso*? Chi riuscirebbe a trovare una copia del *Pasquino* o dell'*Orlando*? Altri contribuirono a determinare nel bene o nel male, la politica del paese: l'*Uomo Qualunque*, il settimanale di Guglielmo Giannini da cui germinò il movimento omonimo, fu un giornale satirico ricco di vignette e di rubriche. Risorse dalle antiche ceneri il *Merlo Giallo* diretto da un altro Giannini, Alberto, tornato nel '35 dall'esilio francese in polemica aspra con i suoi compagni di emigrazione. La compagnia del *Bertoldo*, settimanale riluttante all'allineamento, si trasferì con armi (figurante) e bagagli nella redazione del *Candido*. Non fu evento da poco: senza, non avremmo avuto la saga di don Camillo e Peppone. Tornarono in edicola il *Marc'Aurelio* di Vito De Bellis e il *Travaso delle Idee* del recuperato Guglielmo Guasta (direttore allontanato dalla direzione alla fine degli anni Venti). Vi giunsero nuovi periodici apertamente dissenzienti dalle parole d'ordine dei Comitati di Liberazione Nazionale: il *Fanfulla*, la *Patria degli Italiani*, la *Rivolta ideale* da cui nacque la prima organizzazione missina, il *Meridiano d'Italia*, l'ancor più esplicito *Asso di bastoni*. Tutti allineati a destra, tutti decisi ad affrontare le bufere di querele e a volte di aggressioni fisiche che costituivano in quegli anni il prezzo della nostalgia. Tutti destinati a perdere rilievo e lettori man mano che l'inserimento degli ex fascisti nella società civile diveniva realtà. La ricostruzione e il boom economico contribuirono a mitigare le asprezze sopravvissute alla guerra civile. La satira recuperò i suoi temi tradizionali: il gallismo dei connazionali, l'arroganza dei politici, le velleità delle tardone, l'esosità dei commercianti.

Dai giornali si trasferì sulle scene e sugli schermi: gli sceneggiatori e i registi della commedia all'italiana, gli autori di riviste musicali e di copioni radiofonici furono reclutati, come tutti ricordano, tra i collaboratori dei settimanali umoristici più noti. Steno, Maccari, Scola, lo stesso Fellini furono collaboratori attivissimi del *Marc'Aurelio* prima di diventare sceneggiatori e registi applauditi; Castellano e Pipolo firmarono centinaia di vignette sul *Merlo Giallo* prima di scrivere e dirigere i loro film fortunati. Chiedersi se facessero satira di destra o satira di sinistra è un esercizio sterile: fecero una satira immune da pregiudizi ideologici e da asprezze polemiche, una satira bonaria, generica e casareccia come se ne è vista sulle tavole dell'avanspettacolo fin dai tempi di *Maldacea*. Qualcuno degli autori scelse poi la via dell'impegno (partito dai settimanali umoristici, Ettore Scola approdò alla Commissione Cultura del Pci). Altri come Fellini si attenero ad operosa quotidianità, giungendo liberi da legami ideologici alla gloria dell'Oscar. Il teatro impegnato, la satira laica e pacifista della coppia Fo-Rame contesero applausi e incassi agli spensierati copioni di Verde, Faele, Scarnicci e compagnia: presente in posizione egemone in tutti i campi dello scibile, la sinistra pretese di farsi sentire anche nello spettacolo leggero. Con il consumismo e il centro-sinistra, l'Italia scopri gli allettamenti del teatro cabaret, il fascino della ribalta in cantina, il piacere della sedia scomoda. Mentre Dino Verde spopolava al Teatro Parioli con la serie degli *Scanzonatissimo*, a Milano nasceva il Derby, a Roma il Bagaglino. Le circostanze in cui fu gettato il seme dei biberon e delle bucce attuali sono state reiteratamente rievocate: e le daremo per conosciute. Solo per dovere di precisione aggiungeremo che il Bagaglino, nato senza alcun dubbio a destra, non appartenne mai interamente alla destra così come era politicamente organizzata in quegli anni; tanto è vero che da una sua costola, quella più vicina al Msi, ebbe origine un teatrino diverso e concorrente, il Giardino dei Supplizi. Storie lontane. A quarant'anni di distanza il panorama è un altro, diverse sono le fonti del potere, nuova la classe dirigente. Un tentativo, riuscito, di spazzare il monopolio progressista della risata ci fu nel 1994 con la mia *Peste* che, con le sue sessantamila copie settimanali vendute in edicola, decretò la morte di *Cuore*. Il successo, ahimè, durò lo spazio di alcuni mesi. Poi scese, su tutti, il nebbione da Arcore... e furono i giorni nostri. Quale cura per la rinascita di una nuova satira? Cazzottoni sui denti, come diceva Ceronetti, al posto della brioche e cappuccino per redimere il neogenerone progressista e polista, il mielismo di ritorno e la sguaiataggine dei personaggi di oggi. «Questo è un Paese - diceva Flaiano - dove niente si fa sul serio ma guai ad avere l'aria di chi vuol scherzare... un Paese dove la follia, se non è remunerativa, è considerata come disprezzo». ■

In basso, Pino Pelloni, quando era direttore de *La Peste*, in una caricatura di Penni.



comici e società

RISO INDIGESTO

Da Albanese ai fratelli Guzzanti, da Grillo a Luttazzi, la parodia sociale e la satira politica riescono ancora a essere graffianti?

Il mio maestro di *clownerie*, Philippe Gaulier della scuola Lecoq, affermava con un sorrisetto sardonico che un clown non sarà mai vegetariano. Alludeva al vitalismo ingenuo e sanguigno del clown ma anche alla fame atavica di certi personaggi comici come Totò o Charlot, testimoni del legame imperituro tra comicità e cibo. A conferma ci viene proprio l'origine del termine satira che deriva dall'etrusco *satira*: prima di designare un componimento misto in prosa e in versi che smaschera vizi e malcostumi sociali, pare che indicasse un pasticcio di carne con verdure ed ingredienti vari. Ancora cibo insomma, anche se dal senso più letterale di nutrimento per il corpo si è passati ad indicare metaforicamente un tipo di cibo per la mente. Oggi di rado si parla di satira come prodotto letterario, si allude piuttosto ad una certa forma di comicità teatrale o televisiva ovvero un umorismo pungente e dissacrante nei confronti di ambienti legati all'*establishment*. È questo rivolgersi contro i nodi irrisolti del sistema che determina la differenza tra satira e comicità: il comico prende di mira gli individui in quanto esseri umani limitati e sciocchi, mentre la satira rivolge i suoi strali contro il malcostume sociale anche quando è incarnato in un singolo individuo. Si tende spesso a distinguere la satira di costume dalla satira politica, ma sono in fondo due facce della stessa medaglia. L'attore-autore satirico rivolge il suo sguardo sulla realtà, sui vezzi, le manie dei suoi simili, trae spunto dalla letteratura, dall'arte, dai media. Osserva i mutamenti linguistici e culturali oltre che politici e sociali. Una volta individuato l'oggetto su cui esercitare la satira l'autore ne applica le tecniche: lo smascheramento o la degradazione oppure la parodia e il camuffamento. Nel primo caso possiamo prendere come esempio i personaggi di Antonio Albanese, i nuovi "mostri" della società del benessere, esseri grotteschi e patetici sia che siano alienati ed emarginati come Alex Drastico (il siciliano immigrato grezzo e fanfarone), sia che siano omologati al sistema come Peregò, l'industriale del nord che vive per il lavoro. Albanese mette in evidenza gli aspetti patologici di un



di Alessandra Faiella

essere perfettamente convinto di essere normale perché devoto al culto del fatturato. Lo smascheramento si attua su due piani: evidenziando la follia di Peregò emerge distintamente una critica al sistema di valori che fa del lavoro una ragione stessa di vita. Quella di Albanese è dunque una satira di costume molto vicina alla satira politica non tanto perché denuncia i vizi della classe dirigente o deride gli uomini politici ma perché ama fare il verso alle aberrazioni del mondo contemporaneo.

Il Dalemone di Sabina

Al secondo genere, quello della parodia, appartiene invece la satira dei fratelli Guzzanti che amano indossare i panni del personaggio da colpire per rivelare "le verità nascoste". Sotto le maschere deformanti della caricatura, gli uomini politici svelano chi sono veramente, confessano ambiguità

e contraddizioni con spudorato cinismo (il D'Alema di Sabina che vede la politica come un grande scacchiere, il "dalemone" appunto) oppure con *lapsus* e atti mancati (il Rutelli di Corrado che cercando l'inno per l'Ulivo ne crea uno uguale a quello di Forza Italia).

In origine la satira era imparentata alla maledizione e all'imprecazione poiché all'invettiva si attribuiva la capacità di fare del male, contando sul potere magico della parola. Ancora oggi si parla di satira "feroce", "crudele", "graffiante". Ma fa davvero male la satira? È possibile che il potere si senta minacciato dal sarcasmo dei comici? In teatro, il padre di tutti i comici "politici" è senza dubbio Dario Fo: ferocemente anticonformista ha da sempre rivolto i suoi strali contro la Chiesa e le classi dirigenti, denunciandone la profonda violenza contro i più deboli. Autore e attore scomodo nell'Italia bacchettona e democristiana, Fo fu radiato da un programma televisivo popolare come *Canzonissima*, dove aveva osato spingere il suo sberleffo

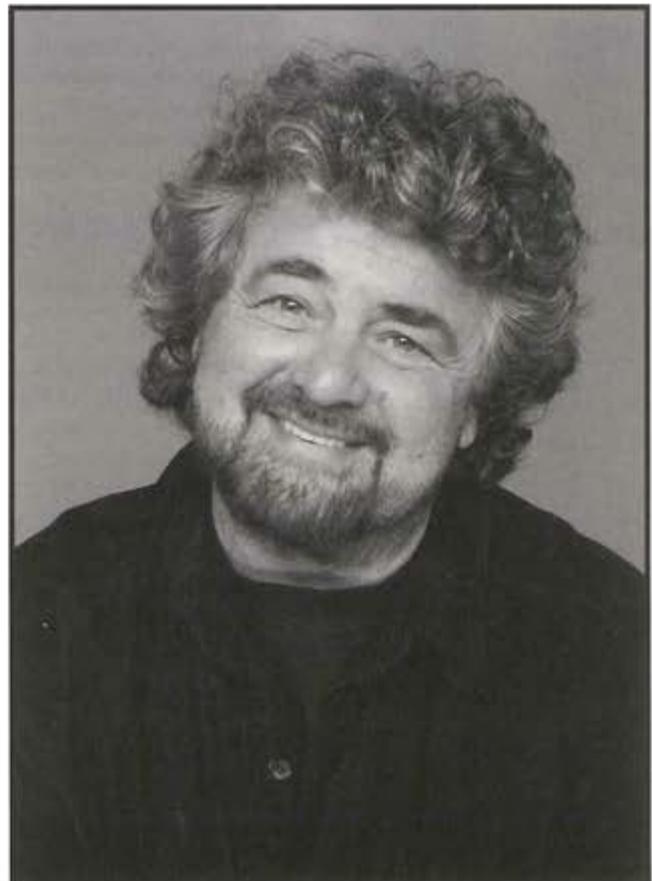
a toni eccessivamente polemici nei confronti dell'*establishment* dell'epoca. Caso analogo quello di Beppe Grillo "il terrorista del sabato sera" come veniva definito allora. Nel 1986 a *Fantastico 7*, Grillo sbeffeggia pesantemente i socialisti, che rappresentavano la classe dirigente di allora. L'"incidente" peserà gravemente sulla sua carriera: bandito dalla Rai, il comico genovese rimarrà per lungo tempo lontano dalle telecamere, portando la sua satira dirompente nelle piazze e nei grandi teatri d'Italia. Con gli anni la satira di Grillo si sposterà dagli strali contro i politici allo smascheramento degli inganni pubblicitari, al problema dell'inquinamento e al consumismo di massa, una sorta di anticipo sulle tematiche *no-global* oggi tanto in voga. Il comico genovese si è trasformato col tempo in una sorta di veemente predicatore senza tuttavia precipitare nella retorica grazie alla dirompente forza comica delle sue battute. Il suo show trasmesso in seconda serata su Rai 1 nel '93 raccoglierà il consenso di sedici milioni di telespettatori.

Un corrosivo Grillo parlante

È il solito cavallo pazzo, Beppe Grillo. E indomito, come sempre, è il suo ultimo e generoso show (una tirata di oltre due ore), visto a Roma a fine gennaio. Senza titolo o apparati teatrali, ogni sera diverso e aggiornato, come un auspicabile telegiornale blasfemo. Quella sua debordante "pazzia" è il lievito della sua comicità, tutta giocata sullo straniamento di una domanda, tacitamente condivisa col pubblico: «sogno (di fronte alla realtà che ci è quotidianamente sotto il naso) o son desto?» Meglio: «sono pazzo io o è assurdo il mondo, con i suoi quadri dirigenti?» Col suo riso, Grillo ti conduce su un'isola del senso ritrovato, lontana e separata, da dove è possibile vedere meglio. Una distanza che produce messa a fuoco, una follia che fa rinsavire. Perché lì si trova sospesa la diplomatica abitudine verso le cose, e tale interruzione suscita una lucidità feroce, inevitabilmente incazzata. È un po' come risvegliarsi in una sala operatoria e scoprire che ci è stato amputato qualche dito. Da quel luogo fluttuante, la nota efficacia di Grillo consiste nello smascherare, anche in questo caso, l'untuosa cialtroneria dei tanti pupazzi che animano il nostrano teatrino dirigenziale. È una contagiosa e salutare comicità di denuncia, cui gli spunti certamente si offrono con commuovente generosità. Al modico prezzo di qualche querela. In fondo Grillo è un uomo di buon senso che ha il torto di non rinunciare alla sua caparbia ragione civile. E la esercita semplicemente mostrandoci l'assurdo dilagante. Questo è il succo della sua comicità: sono le cose (le persone) stesse che si ridono addosso, a saperle guardare. E anche in questo *one-man show* il pubblico ride fino all'ultimo, instaurando col suo beniamino un rapporto di empatia liberatoria, in grado di innescare una sorta di catarsi morale: in cui affiora, in negativo, una ragione collettiva, un buon senso comune. La macchina comica di Grillo si alimenta di indignazione e ne produce, schizzando folgoranti corsivi senza fronzoli. Un teatro immediatamente politico e civile. Grillo è uno dei virus insinuatisi entro l'*establishment*, lavorando con il martello di una comicità semplicissima, fatta coi quotidiani: una satira che si nutre di giornalismo critico (giornalismo critico: dovrebbe essere una ripetizione, invece è quasi un ossimoro). Egli apre sulla scena, da occupante abusivo, uno spazio di accorato dissenso. Prende a calci scenografie, sottane e copioni. Non intellettuale né di nicchia, la sua comicità da piazza corrode ogni elemento spettacolare. È tanto diffuso, altrove, un teatro di dissenso, capace di distruggere - alla bisogna - anche le sue maschere? Non sembra, a giudicare da quello che si vede in giro, tra decorazione e consolazione (è questa l'estetica?). Il teatrante Grillo - colpa o virtù - pratica una comicità senza spettacolo, forse un'etica senza estetica. Un fatto almeno è certo: egli non dà lavoro ai critici teatrali, che appunto gli stanno alla larga. Non è neppure più di moda, e a tutti fa pagare il biglietto. *Andrea Rustichelli*

Estromessi dalla tv

Ma i "banditi" dall'etere non sono finiti qui. Chiunque sia tentato di sostenere che oggi le cose siano cambiate, ha di fronte l'esempio di Luttazzi estromesso senza tanti complimenti dai palinsesti televisivi della tv di Stato. Autore di una comicità pungente e raffinata, Luttazzi possiede quel tono distaccato e ironico che impedisce alla satira di farsi sfogo polemico e nient'altro. Creatore di battute a getto continuo, Luttazzi è stato spesso accusato di "non far ridere". Certo il suo umorismo cerebrale, algido anche quando allude a temi carnali



come il sesso, non suscita risate "di pancia", liberatorie, ma lascia nello spettatore una sottile inquietudine, un senso di amarezza. Tuttavia il caso Luttazzi non è scoppiato a causa delle sue battute comiche, ma per l'opera polemica di un giornalista ospite del programma. Sono state le affermazioni di Marco Travaglio a fare scalpore e a causare l'estromissione di Luttazzi dalla Rai. Un fatto che dovrebbe fare riflettere: oggi è sempre più difficile turbare i sonni della classe politica, la "società dello spettacolo" ha fagocitato ogni velleità rivoluzionaria. Anche di fronte alle pur intelligenti e graffianti imitazioni dei fratelli Guzzanti si ha avuto spesso la sensazione che gli uomini politici parodiati non fossero più di tanto infastiditi, anzi la loro continua esposizione televisiva ne ha in qualche modo consolidato l'immagine (Berlusconi che si complimenta con Sabina Guzzanti per la parodia di se stesso). Ennio Flaiano, grande conoscitore del teatro e della società italiana, notava in un articolo del '63, come la commedia in Italia difficilmente riesca a farsi satira e denuncia poiché il riso in certi casi assolve e la denuncia inorgoglisce. Coloro che dovrebbero sentirsi

colpiti dagli strali satirici di una commedia, ne escono in realtà fieri poiché il successo della pièce ha concesso loro «uno stato civile artistico, un riconoscimento di ignobilità che li solleva dal grigiore dell'ignoto». Flaiano si chiedeva se fosse possibile la satira in un paese dove la mediocrità di un personaggio se ampiamente diffusa ispira nella massa sentimenti di identificazione. C'è poi il rischio che la satira divenga uno sfogo temporaneo, un momento catartico in cui la società si purga transitoriamente dei suoi mali. Il fumettista satirico Jules Feiffer, commenta con amarezza: «La nostra satira anziché indicare ciò che è la nostra società, rinforza il mito di ciò che la nostra società stessa dà l'impressione di essere. [...] Il giullare di corte è stato sostituito dal sovversivo di corte e non c'è atteggiamento il quale non finisca per agire, in ultima analisi, a favore del sistema». Una certezza ci resta comunque: la satira politica non cambierà le nostre sorti di individui e di cittadini, ma le provocazioni dei comici sono una sana ventata di intelligenza che scuote i nostri poveri neuroni annichiliti dall'omologazione imperante. ■



Foto di gruppo per l'Associazione Teatro Civile.

Associazione Teatro Civile

Non sottrarsi al dramma

di Alessandro Trigona Occhipinti

Il gruppo di scrittori che due anni fa promosse l'iniziativa Scrittori per la pace, raccogliendo una fortissima adesione, continua ad affrontare con forte carica etica temi scottanti come quello della giustizia e del terrorismo

Teatro Civile nasce nel 1999 quando il sottoscritto, Alessandro Trigona Occhipinti, Marcello Isidori, Fortunato Cerlino, Paola Ponti e Filomena Iavarone abbiamo deciso di dar vita a Tempi moderni, si veda il Manifesto di target. No. Non è così che è andata. Teatro Civile è nato a Bologna, nel 2001, a margine di un convegno sulla drammaturgia promosso dal Teatro delle Moline di Luigi Gozzi e Marinella Manicardi quando i sopracitati autori si incontrano con Edoardo Erba, Raffaella Battaglini, Giuseppe Manfredi... No. Neanche così. Forse Teatro Civile è nato l'11 settembre quando, di fronte a quanto successo a New York, con Raffaella Battaglini, Edoardo Erba e Paola Ponti ci siamo interrogati sul che fare, su come uno scrittore di teatro poteva rapportarsi con un simile tragico evento e con quello che stava

drammaticamente accadendo. O forse no, neanche quel giorno, ma dopo, subito dopo il successo dell'iniziativa "Scrittori per la pace" (Premio Hystrio per la drammaturgia 2001) che ha visto idealmente unite tre città (Roma, Bologna, Milano), 81 autori (tra i quali il compianto Remo Binosi) e più di 140 tra attori, registi e musicisti. Insieme per dire per dire no alla guerra, ad ogni logica di guerra. Il forse, anche in questo caso, è d'obbligo perché è difficile, in effetti, dire quando il gruppo sia nato. L'idea era comunque nell'aria. Si sentiva il bisogno di qualcosa di più del semplice indignarsi di fronte a quanto la vita politica e sociale del Paese (e non solo del Paese) andava e va pro-

ponendo. C'era come c'è la volontà di capire, di ragionare su certi fatti e, lì dove è necessario, anche schierarsi, utilizzando sempre la scrittura e il teatro, per farlo. Ci sono voluti sicuramente una serie di passaggi, di incontri, momenti di riflessione, dare vita ad una serie di iniziative prima che tutto si chiarisse e desse vita ad un'esperienza come quella di Teatro Civile (gruppo-motore: Raffaella Battaglini, Edoardo Erba, Paola Ponti e il sottoscritto) attorno al quale hanno collaborato e collaborano autori quali Giuseppe Manfridi, Roberto Traverso, Renata Molinari, Roberto Cavosi, Renato Sarti, Luigi Gozzi, Marcello Isidori e altri; attori come Massimo Wertmüller, Sabina Guzzanti, Antonio Catania, Stefano Abati, Francesco Meoni, Manuela Kustermann, per citarne solo alcuni; registi quali Mario Martone, Giancarlo Nanni, Pierpaolo Sepe, Valter Malosti, Valerio Binasco; musicisti come Mario Crispi, Teresa De Sio, Nicola Piovani, Pivio. E tanti altri ancora. E attorno al quale si stanno avvicinando tutta una serie di altri autori, attori e registi quali Angelo Longoni, Massimo Bavastro, Roberto Cavosi, Donatella Diamanti, Paolo Zuccari, Lorenzo Gioielli, e molti altri. Il progetto è teso proprio ad utilizzare il teatro come momento di dibattito e di riflessione. Individuato un argomento di attualità politica, un testo (più o meno di repertorio), avviene una pubblica lettura scenica, con interpreti professionisti, seguita da dibattito con l'intervento di scrittori, intellettuali, esperti, politici, sindacalisti, giornalisti etc. Interlocutori di Teatro Civile sono stati diversi, a cominciare dal Teatro Vascello (Roma) di Giancarlo Nanni, che per primo ha creduto nel progetto: l'Ambra Jovinelli, l'Out-Off di Milano, il Teatro delle Moline (di Luigi Gozzi e Marinella Manicardi) e l'Itec San Lazzaro di Bologna. Ma anche gruppi ed entità che, normalmente, con il teatro non hanno nulla a che spartire: Emergency, Amnesty International, Attack, Articolo 21, la Cgil, il Sindacato Nazionale Scrittori. Non ultimo il Comune di Roma e l'Assessorato alla cultura. I temi, fin qui trattati, sono stati (come lo saranno in futuro) i più disparati. Si è cominciato affrontando la nascita di un regime (*La resistibile ascesa di Arturo Ui* di Bertolt Brecht) e a seguire: i fatti di Genova (lettura di un testo di Nicola Panelli), il fascismo (*Mai morti* di Renato Sarti, che ha visto il tentativo di irruzione da parte di un gruppo di fascisti per cercare di impedire lo svolgimento della serata), la libertà di espressione (collage di diversi "corti"

teatrali), la questione palestinese (Weiss e Genet con un contributo di Mario Martone), la questione giustizia (con la lettura degli atti processuali di Berlusconi, Dell'Utri e Previti curata da Edoardo Erba e Paola Ponti) e poi, ancora, l'articolo 18 (brani dal *Capitale* di Karl Marx a cura di Raffaella Battaglini), l'immigrazione (Fassbinder con *Katzelmacker*), la pace (Karl Krauss con *Gli ultimi giorni dell'umanità*), il fenomeno eversivo in Italia (*La cella* di Raffaella Battaglini), e infine, ad aprile, Scrittori per la pace - seconda edizione. Prossimo appuntamento, una serata dedicata ad Amnesty International (26 maggio) sui diritti civili nella Russia di Putin. È evidente, sono tutti argomenti scottanti e delicati. Questioni che "friggono" nell'attualità e nell'agenda politica nazionale e internazionale. Del resto, come essere assenti? Come astenersi di fronte a certi eventi, a certe questioni aperte, come la restrizione degli spazi di libertà, la pace, il rispetto dei diritti umani, la necessità di ridiscutere il rapporto tra nord e sud del mondo? (info: www.teatrocivile.org) ■

Teatro civile al Vascello

TERRITORI, di Paola Ponti. Regia di Lorenzo Gioielli. Scene e costumi di Claudia Cosenza. Musiche di Nicola Piovani. Con Alberto Bognanni, Ana Valeria Dini, Carmen Giardina, Lorenzo Gioielli, Paolo Zuccari.

DANNO COLLATERALE, di Alessandro Trigona Occhipinti. Regia di Giancarlo Nanni. Scene e costumi di Cristiana Agostinelli e Marco Alzari. Musiche e video di Paride Donatelli, Andrea Gallo, Francesco Milizia, Alessio Spirli. Con Sara Borsarelli, Alberto Caramel, Daniele De Marfino, Massimo Fedele, Maurizio Palladino. Prod. La Fabbrica dell'Attore e Teatro Civile, ROMA.

Si può fare teatro politico o civile sulla base di un'auto-proclamazione? Insomma, si può essere teatralmente impegnati in virtù di un'etichetta (nobile) e di un a priori programmatico? Queste domande andavamo meditando, durante una serata presso il teatro Vascello di Roma, quando in scena erano due spettacoli su testi di Teatro Civile, *Territori* (Paola Ponti) e *Danno Collaterale* (Alessandro Trigona Occhipinti). Abbiamo imparato a conoscere e apprezzare Teatro Civile nella passata stagione - *Hystrio* ne diede conto - quando quel gruppo di autori cominciò a dare vita a serate di autentico e condiviso impegno, allestendo incursioni teatrali del tutto originali, di rara e partecipata spontaneità. Non spettacoli confezionati, essi nascevano da un'esigenza radicata e urgente, erano veri e propri miracoli teatrali. Pensate entro e per una base che le sentiva, quelle serate "sporche" - quasi *jam session* - erano viva espressione del pubblico, mai irreggimentabili in un repertorio (si pensi all'*Arturo Ui*, da Brecht, con la partecipazione, fra gli altri, della Guzzanti e di Nicola Piovani). Evidentemente le cose cambiano quando Teatro Civile porta in scena due vere e proprie pièce, con tutte le mediazioni spettacolari, produttive e distributive, del caso: per giunta entro la stagione- vetrina del Vascello (mentre gli eventi di cui sopra accadevano di lunedì, quasi simbolicamente). Cosa comporta questa urbanizzazione nei ranghi teatrali (ancorché presunti *off*)? Stando a quello che si è visto, il decoro teatrale acquisito, diciamo pure la professionalità, è inversamente proporzionale all'efficacia. E l'etichetta "civile" sembra ora suonare remotamente come un vago ricatto: quasi che essa - mettendo le mani avanti - dispensasse dal declinare poi la scena in modo nuovamente convincente. *Territori* (regia di Lorenzo Gioielli), pur con andamento grossolano e prevedibile, mette a segno qualche colpo comico, nel suo verosimile mostrarci il "teatrino della politica", con i due leader di turno che si apprestano a singolar e televisiva tenzone, a mezzo talk-show. Quanto a *Danno Collaterale* (regia di Giancarlo Nanni), esso ci proietta nel bel mezzo di una trincea, con tanto di mimetiche, macerie e mitragliatori, in uno sconcertante afflato naturalistico da luna park. Certo, la vicenda morale si rivela poi seria, ma non è agevole discernere tra tutti quei chili di cartapesta. *Andrea Rustichelli*

Monfalcone, 22/6/53

Da Lenny Bruce dei Navigli a ultimo fool del teatro nostrano, passando per trasmissioni cult televisive, monologhi autolesionisti, adunate sotto un tendone da circo, incursioni cinematografiche, il "teatro serio" di Brecht e Tabori, fino alle ultime esperienze di "delirio organizzato" - La multiforme personalità artistica di Paolo Rossi ha attraversato trent'anni di spettacolo. E ha lasciato il segno. Anche nel concepire il discorso politico da mettere sotto i riflettori



4 chiacchiere

con il Signor Rossi

di Anna Ceravolo

L'occasione di fare quattro chiacchiere con Paolo Rossi prende spunto dall'ultima fatica teatrale dell'attore-autore-regista *Il Signor Rossi e la Costituzione*, che sta girando per l'Italia dissertando sulle "tavole della legge" di questa nostra Repubblica.

ROSSI - Dopo il delirio organizzato di *Romeo & Juliet* e di *Questa sera si recita Molière*, mi sembrava opportuno parlare di qualcosa che ci riguardasse molto più da vicino. Qui si affronta un libro, la Costituzione, che in teoria tutti conoscono, ma in pratica solo fino a un certo punto. Così dopo due testi sacri, classici, ho scelto un altro classico, non di teatro, e contemporaneo.

HYSTRIO - *Però parlare della Costituzione non è casuale, negli ultimi tempi le sono stati mossi pesanti attacchi.*

R. - Con *Il Signor Rossi* io cerco di capire insieme al pubbli-

co come siamo arrivati a questo punto. E, per trattare con rispetto questo libro, occorre subito che il luogo teatrale si

trasformi in un luogo emozionale. Questo libro è costato sangue, fatica, in questo libro hanno creduto e sono morte molte persone: non si può prescindere da tutto ciò. Poi si parte: si ride, si piange, quello che sarà.

HY - *Nello spettacolo precedente, Questa sera si recita Molière, Berlusconi, che ne era l'ispiratore, non veniva nominato. Questa capitale allusione mi era sembrata un'intuizione molto interessante.*

R. - C'è stato un fatto che ha cambiato la mia vita teatrale, l'aver rappresentato Molière in Polonia, dove il teatro politico è molto importante. Ho sempre desiderato recitare all'estero, non so se per mio vezzo, o perché ero stanco di fare i soliti teatri dell'autostrada del Sole o se perché qualcuno me l'aveva predetto leggendomi la mano. Pur non conoscendo le lingue, intuivo che c'era, attraverso la commedia dell'arte, il nostro dna, una lingua di sopravvivenza che inventiamo il sul momento, come i comici d'arte il francese maccheronico quando emigrarono a Versailles. Quando ci hanno proposto di partecipare al festival di Cracovia, tutto incentrato su Molière, unica compagnia italiana invitata, ci siamo entusiasmati. Ponendoci però subito un problema, cioè se i riferi-

menti alla realtà contemporanea italiana contenuti nello spettacolo sarebbero stati un ostacolo. Per essere pronti abbiamo rimesso in prova lo spettacolo per una settimana: ognuno di noi parlava più lingue, e abbiamo tagliato parecchio. Bene, hanno riso negli stessi punti dove ridevano in Italia. Lo spettacolo durava mezz'ora in meno, c'era molto meno cabaret ed era - lo dico con estrema sincerità - dieci volte più bello. Il discorso di Molière sui meccanismi del potere era chiarissimo; qualcuno ci ha visto addirittura dei riferimenti a dei politici polacchi. Questo la dice lunga sul potere del teatro: puoi far ridere il pubblico per un'ora e mezza, poi scendi e non sai chiedere un caffè. In quell'occasione il teatro ci ha dato una lezione su tutti i puntelli che noi comici troviamo (e che anche il pubblico ti chiede), li invece dovevamo andare solo di ritmo. Seconda cosa, mi sono reso conto che il potere si esercita nel tempo e nello spazio in maniera universale e riconoscibile. E di come il teatro, quando pone domande molto semplici, che coinvolgono tutti, esercita una delle sue massime funzioni che è quella di un rito civile laico, e perché no? anche più spirituale, dove delle persone si incontrano.

HY - *Va bene il rito e l'esercizio di un'espressione artistica, però se uno sceglie alcune tematiche e non altre, c'entra anche l'emersione di un'ideologia. Allora, nei confronti del pubblico, lei che cosa si prefigge?*

R. - Dipende dagli spettacoli e dai diversi momenti al suo interno. Agli inizi, quando facevo teatro cabaret, quello che mi premeva dire era «guardate che ci siamo anche noi, che c'è anche gente che la pensa così, che non esiste un pensiero unico». In altre situazioni è stato il conforto: le cose vanno male, ritroviamoci in teatro, non dico che ci dimentichiamo i nostri problemi, ma li vestiamo di una risata e li viviamo meglio. In altri casi la memoria. Altre ancora la denuncia. Oppure sorgono delle domande che voglio fare a me stesso e al pubblico. Faccio un esempio riferito al caso Andreotti. Mentre provavamo *Il Signor Rossi* era nata questa discussione «un ministro deve avere più o meno diritti e doveri di un altro cittadino?». Secondo me più doveri perché è già un privilegiato e ha più responsabilità. Se un ministro ruba, non può essere uguale a un disoccupato che ruba, quindi la legge non dovrebbe essere uguale per tutti, anzi andrebbe applicata al contrario di come si fa oggi. Ma qualcuno dice «l'immunità dei politici è stata approvata per proteggerli dagli arresti del duce». E allora come si fa con Andreotti? Solo se leggiamo tutti i verbali del processo, capiamo se è colpevole. Però spostiamo il problema. Se l'Italia fosse un condominio che per 50 anni ha avuto un certo amministratore, e durante il suo mandato è successo di tutto: il portiere che si fa i cazzi suoi, la caldaia che scoppia e nessuno sa chi è stato, l'immondizia sempre sparsa dappertutto, un inquilino che si è buttato giù dalla ringhiera... Va bene, io non so quanto sia implicato l'amministratore, ma i casi sono due: o porta sfiga, oppure qualcosa sa. La questione, ormai, è solo che se ne vada. Io non ho un istinto vendicativo, ma che vada via, sparisca. D'altra parte quanti politici conosciamo per atti meritoriosi?

HY - *È vero o no che gli esponenti di teatro politico, rappresentano i nuovi moralizzatori, e perché no? anche un*

po' moralisti. E le chiedo ancora, riuscite a stabilire un contatto con ragazzi molto giovani che mi pare rifuggano da questi toni.

R. - Di fondo c'è quella che per me è diventata una tranquilla e allegra contraddizione; già nei monologhi di Lenny Bruce, pregavo «Signore fa' che continui tutta questa merda perché avrò sempre materiale su cui lavorare». Certo, puoi fare il moralista e guadagnarci sopra, ma senza nascondere, altrimenti diventi come i predicatori americani. È chiaro che noi stiamo facendo teatro, questo è il nostro ruolo, è vero che abbiamo dei privilegi ma abbiamo anche dei doveri. Io comunque cerco di ragionare con il pubblico, non arrivo con una verità. Rispetto ai giovani è invece una questione di atteggiamento. È importante scendere dal palco, farti interagire, perché abituati all'interattività del computer e alla discoteca non possono stare seduti, devono partecipare. Per me poi è fondamentale l'autoironia, perché appena si accorgono che ti prendi sul serio, chi ti segue sono solo quelli che la pensano come te, della tua età, con la tua storia e che quindi si identificano emozionalmente con te.

HY - *Con Molière si sono verificate, e con questo spettacolo vi aspettate delle reazioni dalla parte politica chiamata in causa?*

R. - Con Molière ci son stati due tipi di reazioni: alcuni hanno detto che era un comizio e altri che lo spettacolo li aveva coinvolti. Confesso che mi aspettavo qualcosa di più, e spesso i commenti provenivano da persone che ricoprivano incarichi pubblici e che non potevano esimersi dall'esprimere un parere. Non so se di questo devo essere felice o meno. Il mio desiderio resta quello di parlare anche a chi non la pensa come me.

HY - *Reazioni tiepide perché il teatro viene tuttora trattato con più clemenza rispetto, per esempio, alla televisione?*

R. - Clemenza fino a un certo punto, perché io non ho più le sovvenzioni e mi salvo perché riempio i teatri. Però vorrei vedere chi inizia adesso, chi ha un pubblico più ridotto perché fa, com'è nel suo diritto, spettacoli meno popolari, se non ha difficoltà. In teatro, i problemi ci sono, eccome, anche se non occupano le pagine dei giornali.

HY - *Non ha più sovvenzioni da quando è cambiato il governo?*

R. - No, purtroppo da quando c'erano quelli che la pensavano come me, e questo è sintomatico di come funziona la politica e di come un pensiero originale, comunque, possa dar fastidio. Il teatro è un luogo molto importante per una società civile sia che vadano in scena i Legnanesi sia Peter Brook, perché è un luogo di aggregazione sociale. Noi siamo il paese che ha più teatri in assoluto, però poi giri in tournée e non c'è un'indicazione che ti indichi il teatro. Questa è una mancanza di rispetto.

HY - *Molti comici si dedicano ad attività di beneficenza. Anche questo un atteggiamento politico? O talvolta pura demagogia?*

R. - Dipende. C'è chi la fa perché sente delle responsabilità

riguardo ai suoi privilegi. Inoltre è facile che le associazioni si rivolgano al comico che è un grande polo di attrazione, ed è giusto che il comico aderisca se è sensibile a certi problemi, poi c'è chi diventa solido tanto per cavalcare una tigre. Comunque il teatro è fatica e la tua esposizione si limita a qualche centinaia di persone, sulla televisione il discorso è diverso. A molta gente interessa solo apparire, si sa, non dico una novità. Lo vedo allo stadio, a me piace il calcio e vado in tribuna perché mi han regalato la tessera; ma credo che si diverta molto di più mio figlio che va in curva. In tribuna c'è gente a cui non importa assolutamente nulla di calcio, però è lì, perché lì si chiudono affari. Questo è il discorso: partecipi a un'iniziativa di solidarietà in televisione, e aumentano i dischi, i libri, gli spettacoli. Ognuno sa quello che fa, dipende dalla coscienza individuale, comunque la solidarietà è sempre un bene se tutto va dove deve andare. ■

un libro sul Bread and Puppet

Schumann fornaio burattinaio

Bread & Puppet. La cattedrale di cartapesta, a cura di Andrea Mancini. Scritti di John Bell, Maurizio Buscarino, Fabrizio Cruciani, Damiano Giambelli, Lia Lapini, Franco Ruffini, Giuliano Scabia, Peter Schumann, Massimo Schuster, Sergio Secci. Con 32 pagine fuori testo di foto di Maurizio Buscarino, Tifivillus Edizioni, Corazzano (Pisa) 2002, pagg. 315, € 15.

«**F**are pane è l'attività più importante per noi. Il teatro è soltanto un hobby. Noi siamo dei fornai. Il teatro è un aspetto collaterale di questa attività» dichiarava nel 1980 Peter Schumann del Bread and Puppet Theatre. E ancora: «Tutta l'arte si confronta con bambini che muoiono di fame e con politiche apocalittiche. Tutta l'arte si vergogna, è arrabbiata, pervasa da un forte senso di desolazione, a causa della sua impotenza nei confronti della realtà». Sono passati oltre vent'anni e bisogna riconoscere a questo tedesco di Wroclaw in Slesia che, dopo essere passato per New York, aver girato mezzo mondo con i suoi spettacoli, approda per rimanervi in un magnifica fattoria nel Vermont, una saggezza da cui, in questi tempi in cui il teatro cerca disperatamente di ritrovare radici e necessità, bisognerebbe attingere. Difficile per chi li abbia visti anche una sola volta dimenticare i giganteschi bianchi pupazzi di cartapesta, le loro grandi mani dalle dita lunghe e sottili, i corpi di tela che avanzavano come fantasmi di antichi dei sulla scena o per le strade delle città. Ma non tutti, forse, conoscono la storia di questo fornaio burattinaio che non ha mai smesso né di fare pane né di fare teatro. E questo bel libro curato da Andra Mancini ci racconta attraverso materiali diversi, ricordi, testimonianze, foto, disegni, saggi critici - tutti egualmente interessanti e acuti - la storia di ieri e di oggi di un gruppo animato da uno spirito fortemente e concretamente evangelico, che ha visto e vede l'impegno politico come un'impostazione di vita e che ha saputo sfornare anche tanta poesia. R. A.

Una foto del Bread & Puppet di Maurizio Buscarino.



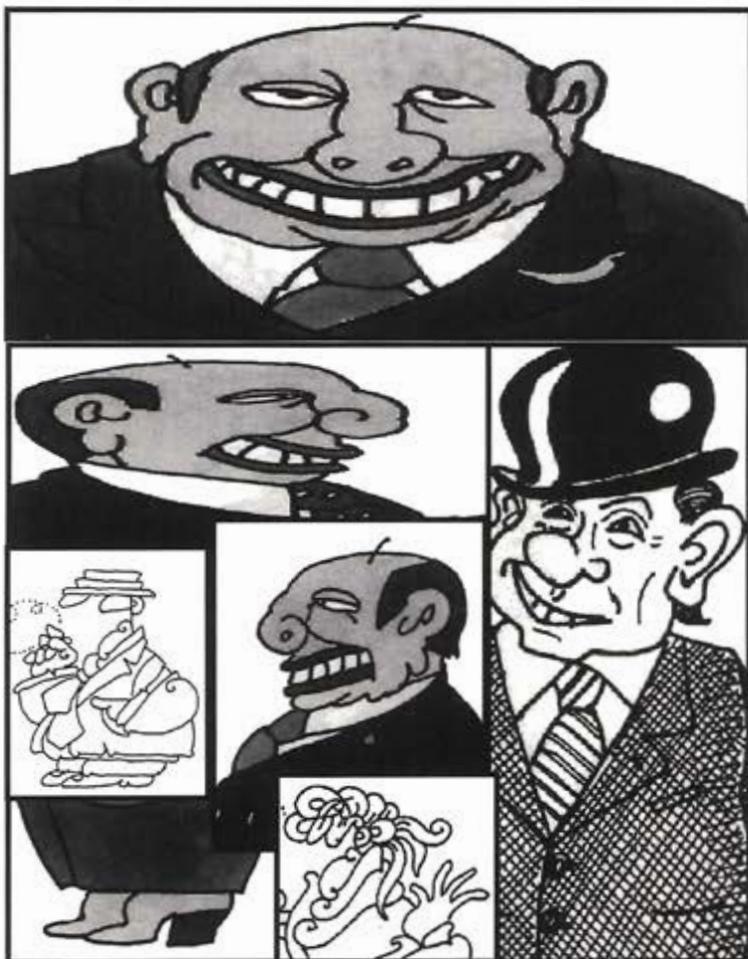
Paolino chiama l'adunata

Tra l'Italia e la Legge della Repubblica c'è di mezzo il mare, (Gigetto e molto di più)

Dopo le escursioni simulate nei classici, Rabelais, Shakespeare e Molière, *Il signor Rossi e la Costituzione* segna un ritorno ai monologhi comico-satirici con canzoni e happening "interattivi" col pubblico. È, insomma, un "delirio nazional-popolare organizzato". In altri tempi - dice - c'era il buffone e c'era il re. Il gioco delle parti era chiaro. Ma oggi il re vuole fare tutto lui. Indovinate chi è il re che vuole fare tutto, anche il buffone. No, non ci siete: è Gigetto. E giù una valanga di sostantivi per identificarlo: cantante, imprenditore, showman, proletario, capitalista, partigiano, mammone e a tempo perso fabbricante di miracoli. Finché il pubblico - che ha già cominciato a ridere vedendo il Paolino seduto alla scrivania con alle spalle il tricolore, stemma sabaudo compreso - non ha più dubbi e intensifica una cascata di risate che durano due ore. Risate - questa è la novità dello spettacolo, se si vuole piuttosto inquietante - esplodono proprio quando il discorso si fa o dovrebbe farsi serio. È sufficiente che il signor Rossi legga agli spettatori gli articoli cardine della Legge Fondamentale della Repubblica perché la platea venga presa da irrefrenabile ilarità. «Il popolo è sovrano»: risate. «L'Italia è una Repubblica fondata sul lavoro»: risate. «L'Italia ripudia la guerra»: risate, applausi. «Tutti sono uguali davanti alla legge»: arcrisate. Basta un nome, Previti, o il riferimento alla diplomazia delle pacche sulle spalle, o l'apoteosi del ritorno dei Savoia; basta un aneddoto, un gesto allusivo, magari un semplice ammiccamento perché la comicità si scateni nella sua forma più elementare, come scarto fra la parola e la realtà. Insomma: fra gli articoli della Costituzione e il paese reale il divario è così evidente che si ride per non piangere. Ed è ovvio, anzi inevitabile, che a farne le maggiori spese siano Gigetto, gli uomini della nuova destra che «chiamarli fascisti è riduttivo», la Moratti, la cui riforma scolastica fa venire a Rossi la voglia di fare pipì, o Bossi e Buttiglione, evocati a proposito della "fuga dei cervelli", ma con l'aggravante che i loro corpi sono rimasti in Italia. Ma il signor Rossi ce l'ha anche con la sinistra, lontana anche lei anni luce dalla Costituzione, chiacchierona e divisa, «per parlare della quale ci vuole non un comico, ma un attore drammatico». Nuova forma di qualunquismo? Di *cupio dissolvi* di quel che resta della democrazia repubblicana? L'"adunata popolare di delirio organizzato" promossa da Paolo Rossi è piuttosto la radiografia, sia pure farsesca, dello scarto che c'è fra il paese così com'è e il paese come avrebbe dovuto essere. Non, dunque, uno spettacolo qualunquista. Alternativo. Con un Paolo Rossi che ci crede, che affina le sue doti mimiche fino a essere Charlot smarrito nella foresta degli orrori della politica politicante. Sempre più bravo, da grande comico dell'arte, a intrecciare il canovaccio del copione con dialoghi all'improvviso col pubblico. Non ci fosse Gigetto, che vuole fare tutto lui, il signor Rossi avrebbe un grande avvenire, magari anche in politica. Ugo Ronfani

IL SIGNOR ROSSI E LA COSTITUZIONE, di Paolo Rossi e Carlo Giuseppe Gabardini. Regia di Paolo Rossi. Scene di Elisabetta Gabbioneta. Costumi di Francesca Faini. Musiche di Emanuele Dell'Aquila. Luci di Aldo Solbiati. Con Paolo Rossi, Emanuele Dell'Aquila, Giorgio Palombino, Alex Orciari, Massimiliano Loizzi. Prod. Agidi, MILANO-MODENA.

dall'emiciclo alla scena



ONOREVOLI attori

di Nando Dalla Chiesa

Si può fare politica anche con il teatro. Detta così, è una banalità. Aristofane fece politica ad Atene più di tanti condottieri e legislatori e filosofi e oratori di fama. Brecht fece politica nei tempi bui del Novecento più di tanti politici antifascisti e di tanti pensatori o sindacalisti. Su questo non c'è davvero discussione. La cosa cambia però se si pensa ai politici che scelgono il teatro, anche il teatro, per fare politica. Lo stesso straordinario precedente di Vaclav Havel, infatti, non corrisponde esattamente a questa ipotesi. Havel, nella Praga comunista, fece le scelte tipiche di un intellettuale di opposizione. Diede vita a Charta '77, andò in carcere, scrisse teatro; e fece del teatro, com'è sempre stato, un'arma formidabile della politica. Fino a proporsi naturalmente, alla caduta del regime, come l'esponente di punta del movimento di liberazione della società ceca dal vecchio totalitarismo. Ma

Il partito dell'amore: lo spettacolo di un gruppo di parlamentari dell'opposizione

quel che è accaduto in Italia nel corso dell'attuale legislatura è un fatto senza precedenti: un gruppo di parlamentari dell'opposizione (del comitato "La legge è uguale per tutti") che sceglie di continuare il proprio impegno su tutti i versanti già praticati, dalle aule di Camera e Senato alla piazza, dai convegni alle campagne di opinione; ma che ad essi aggiunge un versante nuovo, quello del teatro come nuova forma di comunicazione politica. Ad andare in scena è stato (è ancora) uno spettacolo dal titolo *Il partito dell'amore*. Un titolo ambiguo, se si vuole, visto che questo fu il nome dato al proprio personalissimo partito da una famosa pornostar. Ma un titolo diretto se si pensa che proprio questa è stata la definizione data della propria maggioranza dall'attuale capo del governo, che intendeva così contrapporsi al "partito dell'odio", quello dell'opposizione. Come è sorta l'idea? Semplice. Per la combinazione di tre fondamentali ragioni. La prima: il materiale umano-intellettuale squadernato dalla storia sotto i nostri occhi. Ovvero la percezione di trovarsi di fronte a un governo i cui membri dicevano e dicono cose ridicole o terribili in assoluta incoscienza, che andavano riordinate e consegnate al giudizio dei cittadini tutte intere, nella loro sequenza; anzi, assemblando le cose dette non dal singolo ministro, ma da tutti i ministri, e facendole risuonare fedelmente in un'unica occasione, un gigantesco "blob" a futura memoria; un "blob" nel quale solo il capo del governo viene liberamente (e paradossalmente) reinterpretato sulla base delle sue vere affermazioni. La seconda ragione: la compressione delle libertà parlamentari. L'esperienza di un'attività di rappresentanza fortemente mutilata, soprattutto al Senato, dei suoi diritti; il continuo ricorso al contingimento dei tempi anche per provvedimenti di portata costituzionale; questo e altro ha indotto a spostare fuori dal parlamento una parte dell'attività di denuncia e di analisi, sembrando assolutamente insufficiente lo spazio istituzionale di fronte alla gravità (almeno la gravità presunta) delle scelte governative su tanti temi primari, dalla giustizia all'informazione. La terza ragione, infine: l'assoluta e stanca ritualità dell'informazione. L'indifferenza dei media per il lavoro parlamentare più serio, il loro rivolgersi solo ai leader per battute e dichiarazioni, la tendenza oggettiva a cancellare discorsi, proposte o analisi se non sufficientemente "rumorosi" (come è poi stato nel caso della Cirami), hanno indotto a scegliere autonome e più efficaci strade di comunicazione. Il teatro si è rivelato nei fatti uno strumento molto più esteso (per quantità e qualità di pubblico) del singolo dibattito; molto più "appetibile" per la stessa informazione, prima nazionale e poi locale; molto più abile a dipingere il governo dall'opposizione, visto che il ritratto viene fatto direttamente con il materiale fornito da una sorta di "modello" in posa permanente. Un'esperienza positiva? Sicuramente sì. Che ha dovuto cimentarsi inizialmente con le diffidenze degli stessi col-

leghi della minoranza, inclini magari a vivere la novità come una regressione verso il "dopolavorismo"; ma che poi ha saputo guadagnarsi un suo apprezzato statuto all'interno della mobilitazione politica dell'opposizione, fra l'altro nel cuore di una grande stagione di impegno e di creatività dei movimenti sociali e civili. Un'ultima cosa. Fare politica anche così, immette una quota di divertimento in più nell'impegno quotidiano. Il che, nella situazione data, non guasta davvero. ■

riletture politiche



ATTUALIZZARE? È un classico!

di Martina Treu

Due allestimenti di Euripide, antitetici e complementari, anche se vicini nel tempo e nello spazio, *Medea* nella regia di Deborah Warner (New York, dicembre 2002) e gli *Eraclidi* in quella di Peter Sellars (Cambridge, MA, gennaio 2003) sono posti esemplarmente a confronto in un recente articolo di Daniel Mendelsohn (*The bad boy of Athens*, "New York Review of Books", 13 febbraio 2003). I due registi gli appaiono accomunati da un unico intento: evidenziare i temi più scottanti dei drammi, specie riguardo a categorie di persone discriminate o vessate oggi come allora (stranieri, esuli, rifugiati e soprattutto donne). Ma proprio questo desiderio, unito alla forte empatia e confidenza verso l'autore (il "ragazzaccio" del titolo), finisce per portare entrambi fuori strada, spingendoli di volta in volta a psicologizzare i personaggi per renderli familiari al pubblico e facilitarne l'identificazione, a trascurare le necessarie distanze e mediazioni nell'uso di strutture simboliche dell'Atene del V secolo, a sprecare preziosi spunti di attualità della *Medea* (la guerra, imminente nel 431 a. C. come ora) o a capovolgere di senso il messaggio ideologico degli *Eraclidi* («Sellars - si conclude - finisce per tradire la fonte credendo che la "politica" del testo coincida con la nostra, mentre l'errore della Warner è di scambiare le "nostre" donne con le donne di Euripide»). A parziale discolpa dei due registi si può dire innanzitutto che simili

Gli autori dei drammi antichi sono stati sempre sentiti come nostri contemporanei e le loro opere lette con l'occhio del presente - Più di tutti sono Francia e Germania ad avere maturato, in concomitanza con periodi di grave instabilità politica, allestimenti in chiave attuale di testi greci, in particolare *Oresteia* e *Antigone* - In Italia manca un filone politico vero e proprio, forse perché la cultura classica è sempre stata in mano di istituzioni scolastiche o culturali

convinzioni non rappresentano certo un caso anomalo, nell'ampio panorama dei moderni allestimenti di drammi antichi. La nostra "familiarità" coi classici - a volte eccessiva - e la frequenza stessa delle loro riprese sono almeno intuitivamente giustificabili per il ruolo centrale svolto dai modelli greci e romani nella storia della cultura occidentale: riconosciuti come capostipiti o archetipi perfino dal senso comune, essi appaiono ad artisti e uomini di teatro un ideale polo d'attrazione, naturale e legittimo, con cui continuare a misurarsi, confrontarsi o porsi in conflitto, secondo la propria sensibilità e in piena libertà. La trasposizione di un testo da un contesto culturale all'altro, con buona pace dei filologi, è una pratica comune e ben radicata nella storia del teatro. In un certo senso, anzi, l'usanza risale agli stessi tragici antichi, che operano un analogo dislocamento spazio-temporale per raccontare miti arcaici o fatti storici reali, attribuendo valore generale a vicende particolari, pubbliche o private (come la vittoria ateniese vista con gli occhi dei nemici vinti, nei *Persiani* eschilei). Forse per questo i testi antichi, pur destinati in origine a una sola rappresentazione e a un pubblico limitato e omogeneo, sono sufficientemente esportabili da essere per molti moderni un veicolo privilegiato di contenuti contemporanei.

Reinhardt, Stein, Barrault, Mnouchkine

Sono Germania e Francia, i capofila in Europa per frequenza e continuità di riflessioni, riscritture e allestimenti:

entrambi i Paesi vantano una lunga tradizione di diffusione e frequentazione dei classici, cui è riconducibile la formazione di un pubblico piuttosto ben preparato, di professionisti qualificati e relativamente indipendenti, con adeguato sostegno economico pubblico e privato. In queste condizioni sono maturate le attualizzazioni di testi - in particolare *Oresteia* e *Antigone* - che nel Novecento si infittiscono, qui come altrove, in concomitanza con regimi totalitari o con periodi di grave instabilità politica e sociale.

L'interesse per la trilogia eschilea e i suoi temi civili - gestione della giustizia e del potere, leggi del sangue e democrazia - si rinnova di continuo nel dibattito politico che accompagna via via l'ascesa e caduta dei regimi e forme di governo: la Repubblica di Weimar (due *Orestee* di Reinhardt nel '19 a Berlino, una seria e l'altra parodica), la repubblica di Vichy e più tardi le alterne vicende di De Gaulle in Francia (*Le mosche* di Sartre nel '43, l'*Oresteia* di Barrault nel '55), le due Germanie della guerra fredda e degli anni Ottanta, tra comunismo e capitalismo (Stein a Berlino nell'80, Heyme a Essen nell'88). Anche l'*Antigone* - specie in Germania, da Hegel in poi - è scelta per raffigurare il conflitto tra l'individuo e il potere che ne limita la libertà: quest'ultimo è inizialmente identificato con Franco, Hitler e Pétain (rispettivamente nelle riscritture di Espriu, del '39, Anouilh, del '42, Brecht, del '47). Nel dopoguerra il testo si diffonde e si presta a incarnare sempre nuove lotte, ideologiche ed esistenziali, a livello nazionale (la Germania degli anni Settanta, tra Stato e anti-Stato, nell'episodio finale di *Germania in autunno*; la Polonia stretta tra Nazismo e Comunismo, con il coro simbolico proposto da Wajda negli anni Ottanta) e a livello internazionale con gli anni Sessanta (celebre la versione del Living Theatre del '67).

A partire da quel decennio i testi classici diventano sempre più mezzo di protesta e ribellione, veicolo di istanze sempre nuove - politiche, sociali, sessuali e generazionali - mentre le attualizzazioni si moltiplicano in un'onda lunga e ad ampio raggio dagli effetti visibili ancora oggi. Per gli anni Sessanta e Settanta basti citare Suzuki - attivo in Giappone dal '66 e famoso per le sue *Troiane* del dopobomba - in Francia il Théâtre du Soleil, in Ungheria l'*Elettra* di Sofocle riscritta da Gyurkó dopo i fatti del '56, rimasta in scena per cinque anni e poi diventata un film di Jancsó nel '74. Tra gli Ottanta e i Novanta sarà l'*Aiace* del citato Peter Sellars a scuotere l'America con la sua *Atena nera* nell'86 - l'omonimo libro di Bernal apparirà nell'87 - mentre in Irlanda proliferano le riscritture in funzione antibritannica, in Inghilterra prima della *Fedra* di Sarah Kane ci saranno

Steven Berkoff e Tony Harrison, traduttore di un'*Oresteia* "femminista" - diretta da Peter Hall nell'81 - e autore di numerosi drammi tra cui *Medea*, a *Sex War opera*; la stessa *Medea* sarà ripresa ovunque da Müller a Wilson a Von Trier e per oltre un decennio dal teatro balcanico, a ritrarre ossessivamente i conflitti etnici e sociali della ex Jugoslavia...

Negli stessi anni Sessanta, contemporaneamente alla tragedia, anche la commedia "politica" antica viene riscoperta e valorizzata per il suo potenziale di satira e critica sociale: sempre in Francia e Germania, ad esempio, la *Pace* di Aristofane è proposta in funzione antimilitarista e pacifista prima da Vilar nel '61 (che per la sua caricatura di De Gaulle a Parigi perde il posto al Théâtre National Populaire), poi da Besson che dal '62 la tiene in cartellone per nove anni al Deutsches Theater di Berlino. Nel frattempo

anche in un altro Paese, la Grecia, registi teatrali e cinematografici usano le vecchie glorie della tradizione come cavallo di Troia per denunciare governi autoritari e regimi militari: presto si faranno conoscere anche all'estero, alcuni in esilio (Doufexis porta in Germania i suoi *Cavalieri*, nel '67), altri aggirando censure e divieti (le regie aristofanee di Koun - dagli *Uccelli* del '59 alle *Rane* del '66 - l'*Antigone* o l'*Oresteia*, ben mascherata nel primo film di Anghelopoulos *Ricostruzione di un delitto*, del '70). Si noti peraltro che questo periodo oscuro non è isolato, ma ha dei luttuosi precedenti in una storia teatrale ben diversa da quella di Francia e Germania: al posto di una tradizione secolare, in grado di favorire un fecondo rapporto con i classici, qui c'è il tardivo recupero di un patrimonio nazionale a lungo trascurato, imposto dall'alto come auto-celebrazione (sin dalla prima

Oresteia della Grecia moderna, nel 1903-4, annunciata pomposamente come grande ritorno ai fasti del passato e di fatto scintilla di una rivolta studentesca, stroncata nel sangue dalla polizia).

Immagine fossilizzata dell'antichità

Per certi aspetti il caso greco ci porta infine all'Italia, che tende anch'essa a presentarsi come erede naturale dei classici - per motivi storici, geografici e archeologici - e vanta molti allestimenti e rifacimenti di ottimo livello e di fama internazionale. Guardando indietro pare tuttavia difficile riconoscere un filone "politico" - anche riconducibile a correnti o personalità di spicco - tra le varie letture individuali e personali, o filosofico-esistenziali, legate a singoli drammaturghi o registi (il Savinio di *Emma B.*, vedova *Giocasta* o di *Alceste* di *Samuele*, il Testori di *Edipus* e



In apertura una scena di *Ifigenia in Tauride* di Euripide, regia di Massimo Caesti (foto: Massimo Aguzzi); a lato, il manifesto dell'*Orestide* nella versione di Pasolini, messa in scena al Teatro greco di Siracusa nel 1960.

Sdisoré, Ronconi dall'*Oresteia* del '72 all'attuale *Progetto Greci*, Severino e Parenti con l'*Oresteia* dell'85). Così anche la vena satirica di Aristofane appare poco sfruttata e via via subordinata ad altre chiavi di lettura: il musical (*Un trapezio per Lisistrata* di Garinei e Giovannini, del '58), il circo (*I Cavalieri di Gonzales*, dell'80), il grottesco, il *pastiche* e la parodia (*Viva la Pace* di Trionfo, dell'88, o *All'Inferno! Affresco da Aristofane* di Martinelli, del '96). Anche rispetto ad altri Paesi, inoltre, ci distinguiamo per la scarsità di attualizzazioni perfino in quei momenti critici - regimi, guerre e invasioni, crisi economiche e politiche - che pure condividiamo col resto d'Europa (per quanto sia sempre possibile che a molti anni di distanza, come è stato per Perlasca, si scopra un'*Antigone* della Resistenza, magari messa in scena dai partigiani...). Anzi, da noi è stato semmai il fascismo a rilanciare la classicità - o meglio la romanità - con miti e riti esteriori ed effimeri, ma anche col consolidamento di un sistema scolastico che ha a lungo influenzato la ricezione dei classici in ogni ambito culturale, incluso il teatro. Se quindi il teatro ha tardato più che altrove a farsi strumento di denuncia o ribellione, è stato forse perché - come tutta la cultura classica - è rimasto a lungo appannaggio statale e governativo, dunque tendenzialmente conservatore? In effetti i testi antichi - un tempo patrimonio degli eruditi, in traduzione latina più che in greco - sono finora rimasti saldamente in mano alle istituzioni, dalle scuole agli enti ai ministeri; si è così perpetuata un'immagine fossilizzata dell'antichità, insipida e poco attraente, avversa alle novità in nome del rispetto per i "sacri testi". Il risultato è che nella migliore delle ipotesi si incontrano i classici a scuola e lì si subisce, nella peggiore si rifiutano o non si incontrano affatto. Tutto ciò, è ovvio, influisce negativamente sulla formazione scolastica e culturale dei registi, prima ancora che del pubblico: Massimo Castri in un'intervista televisiva introduce il suo "Progetto Euripide" - incentrato sulla seconda generazione tragica, i figli degli eroi - ricordando non a caso il proprio rapporto contrastato coi classici, frutto dell'educazione ricevuta dal padre preside. Così altri drammaturghi e registi più giovani devono superare l'iniziale diffidenza verso il teatro antico per poterlo riscoprire autonomamente in modo non convenzionale, a volte con l'entusiasmo e la disinvoltura dei neofiti. Il nodo della questione pare dunque la gestione della cultura classica da parte delle istituzioni, scolastiche o politiche, unita alla costante penuria di fondi che affligge compagnie e teatri, specie se indipendenti: una condizione che spinge molti a rinunciare a progetti ambiziosi per stare sul sicuro e accontentare il pubblico con la sana vecchia tragedia o con spettacoli "adatti alle scuole" che in realtà aumentano la distanza tra i giovani e i classici e completano così il circolo vizioso. Si aggiunga poi il controllo esercitato dalla committenza, che spesso coincide proprio con il potere politico o con strutture, pubbliche o private, ad esso connesse: la prima rappresentazione di una tragedia greca in Italia - al Teatro Olimpico di Vicenza - fu voluta e pagata nel 1585 dalla stessa Accademia Olimpica che tuttora affianca il Comune nella scelta e organizzazione degli spettacoli. Ancor più celebre è l'Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa, vestale sin dal '14 del "teatro

su commissione" finanziato e manovrato da Stato, Comune e Enti Locali (tramite un direttore nominato dal Ministero, se non direttamente dal presidente del Consiglio), tutti inclini a controllare il "prodotto", a dar consigli e eventualmente intervenire con forme di censura più o meno larvata (come testimoniano i casi delle *Rane* di Ronconi, l'anno scorso, o del *Prometeo* tradotto da Marzullo e diretto da Calenda nel '94, reo di aver attualizzato le allusioni al potere assoluto di Zeus).

L'*Orestide* di Pasolini e l'Italia del boom

Un'eccezione tanto più significativa, tra gli spettacoli siracusani, appare quindi una delle rare riletture politiche della tragedia in Italia, l'*Orestide* tradotta da Pasolini e allestita da Gassman e Lucignani nel '60: a differenza della messa in scena - d'ispirazione folklorica ormai superata - la versione poetica serba intatta ancora oggi la sua tensione etica e civile (e come tale è stata riproposta nel '99-2000 da De Capitani in *Coefore* e *Eumenidi*, primi due capitoli di una trilogia interrotta proprio per la citata discontinuità di sostegno delle amministrazioni). Di grande interesse è anche la nota aggiunta da Pasolini al testo, che pone in rapporto il ricorso ai classici con precisi momenti storici, non solo di crisi politica e economica, ma anche di cambiamento: in tal senso egli ritiene l'*Orestide* perfetta per l'Italia del '59, del boom, del trapasso dall'economia agricola al consumismo industriale. Già dieci anni dopo simili condizioni non caratterizzano più l'Italia, bensì l'Africa, dove Pasolini ambienterà nel '69 il film *Appunti per un'Orestide africana* e dove si registrerà, proprio a partire dagli stessi anni, un vero e proprio fiorire di allestimenti e riscritture: così i classici, un tempo veicolo di propaganda colonialista, si piegheranno via via a evocare i traumi del post-colonialismo e le conquiste delle giovani democrazie, i conflitti etnici e sociali e la difficile integrazione dopo l'apartheid (anche qui prediletta è l'*Antigone*, che ad esempio nel '73 ispirerà *The Island* di Athol Fugard, messa in scena dai detenuti di Robben Island).

Tornando alla tesi pasoliniana, per concludere, sembrerebbe rimanere poco spazio per le attualizzazioni nell'Italia di oggi, che non ha le energie fresche di una nuova nazione né gli illustri precedenti di altri Paesi: eppure, per un altro verso, proprio ora potrebbe essere matura per un'inversione di tendenza e un mutamento di prospettive, sull'onda dei fermenti internazionali e per la sua posizione geografica e culturale, che ne fa da sempre una terra di mezzo e ora più che mai una "zona calda". Come segnale in tal senso si può leggere anche il recente ritorno alla ribalta di Aristofane, sia esso legato a eventi internazionali (contro la guerra in Medio Oriente si è rappresentata a Roma la *Pace*, mentre la *Lisistrata* col suo sciopero sessuale antimilitarista è stata allestita in marzo in cinquantasei Paesi del mondo) o anche riconducibile alla nostra "politica interna": per quest'estate a Siracusa sono annunciate le *Vespe*, con i loro processi surreali e paradossali che pure ricordano tanto da vicino le vicende giudiziarie dei nostri politici. Semplice coincidenza? ■

di Simona Maggiorelli



dai temi di cronaca all'olocausto

In scena con impegno

Si è riaccesa la passione civile in teatro e sono sempre di più gli spettacoli di giovani compagnie che affrontano argomenti di stringente attualità, come la giustizia, la pena di morte e la guerra, o ricostruiscono momenti importanti e drammatici della nostra storia passata, come l'ultima guerra e l'Olocausto

Il teatro è da sempre il luogo dove poter esercitare pensiero critico e passione civile. Ma oggi il fenomeno si sta allargando a vista d'occhio e alla lista dei maestri del teatro d'impegno (da Dario Fo a Paolini, Baliani e Curino per il teatro di narrazione, a Grillo, Luttazzi, Costa e Guzzanti nella satira, a Riccardo Morganti e Alfonso Santagata sul versante della ricerca) si aggiungono sempre più i giovani. E se dalla forma del cabaret si passa a quella di una più strutturata rappresentazione teatrale, s'incappa nel nuovissimo *La soave inquisizione* del Procuratore della Repubblica Rosario Minna prodotto dal Laboratorio Nove e interpretato dalla giovane compagnia di attori della scuola diretta da Silvano Panichi e da Barbara Nativi. Uno spettacolo sinistramente venato di grottesco ma che sottende un'indagine seria e serrata sulla massoneria deviata e collusa con la mafia e con capi della finanza. Echi concreti del caso Sindona. Un esempio di teatro inchiesta che in più punti sembra avere il coraggio di dire più di quanto osino i giornali. La linea è un po' quella di Paolini (anche se qui il racconto è veicolato da una pluralità di voci), quella di mettersi dalla parte del cittadino

che vuole vederci chiaro in avvenimenti tragici della propria storia e per questo cita carte processuali, scava negli atti giudiziari, indaga il linguaggio criptico dei periti. A fargli eco, su un versante ancor più di teatro racconto, *Il mio giudice*, scritto e diretto da Maria Pia Daniele e interpretato da Sara Bertelà: uno spettacolo forte che racconta la vera storia di Rita Atria, collaboratrice di giustizia, suicida a soli diciassette anni, una settimana dopo l'assassinio del giudice Paolo Borsellino.

Ma ci sono anche segni di rinascita di una nuova drammaturgia politica che non si limita alla asciutta descrizione dei fatti. Un nome per tutti, quello del Fausto Paravidino, ventiseienne pluripremiato, già con varie pièce commissionate e

messe in scena dal National Theatre di Londra e una raccolta di testi pubblicata da Ubulibri. I suoi *Noccioline* e *Genova 01*, sono due casi da cui è difficile prescindere: linguaggio, apparentemente, da fumetto; molta ironia e - particolarmente in *Peanuts* - personaggi figurina alla Schulz, una truppa di amici all'inizio piuttosto svagati ma che lo scontro con la realtà del precariato, la mancanza di pluralismo fa maturare rapidamente. Finiranno a prendere botte da frange della polizia nella caserma di Bolzaneto. «Durante il G8 mi trovavo a Parigi - racconta Paravidino - i miei amici mi dicevano di una città occupata militarmente, delle vessazioni subite dalle forze dell'ordine, dei capi di stato asserragliati come in un fortino assediato. Poi, dai giornali, ho saputo dell'assassinio di Carlo Giuliani e quando da Londra mi è stato chiesto un racconto teatrale che raccontasse tutto questo, per fare passare la mia testimonianza, ho scelto di usare in superficie il linguaggio dei fumetti, familiare a tutti i giovani».

Non solo memoria

Accanto al teatro affacciato sull'attualità di Fausto Paravidino e di alcuni altri (più immediati, legati all'*agit-prop* pacifista del Social Forum) sorprende che una non piccola avanguardia di giovani attori e registi, sulla scia del ventinovenne Ascanio Celestini, s'interessa di lotte sociali, di antropologia del lavoro, di vicende che la storia ufficiale, quella scritta sui manuali, non racconta. Con lo spettacolo *Radio Clandestina*, (sui fatti delle fosse Ardeatine e sulla scorta di un bel libro di Alessandro Portelli) Celestini si è segnalato come nuovo autore attore di un teatro di narrazione impegnato; ora con il progetto *Fabbrica* (non solo spettacolo, ma anche ricerche e approfondimenti organizzati con l'Istituto Ernesto De Martino) Ascanio, registratore alla mano, ha raccolto sul campo una serie di voci e testimonianze di vecchi operai, ultimi testimoni di un'epoca ante guerra, quando ancora "saper fare", destrezza e sapienza artigiana erano garanzia di lavoro, certezza di essere indispensabili e di non poter essere cacciati. Storia, memoria, ma anche, racconti visionari, squarci di fantasia. «Non mi interessava raccontare fatti e cifre - commenta lo stesso Celestini - ma l'umanità, la bellezza e la profondità dei racconti che persone semplici mi avevano affidato. Perle da non tenersi per sé ma da ricreare e rimettere in circolazione». E di sicuro una strada è stata inaugurata. Tanti altri lavori di giovani artisti sono venuti a ruota. Un paio di casi per tutti: l'intenso e schietto spettacolo *Braccianti* di Armamaxa, recitato da Enrico Messina e da Micaela Sapienza e frutto di un accurato lavoro di ricerca nelle zone della capitanata pugliese, la terra di Giuseppe Di Vittorio, fra agrari e caporali. Due sedie impagliate per scenografia e il

racconto asciutto, senza retorica, di una memoria contadina continuamente minacciata e annullata dalla storia ufficiale. E ancora, sempre usando la lente d'ingrandimento del lavoro, dei rapporti, vecchi e nuovi, di sfruttamento e precariato, l'affondo dei ventotto giovanissimi attori, diretti da Rita Maffei del Centro Servizi e Spettacoli di Udine nella *Cucina* di Arnold Wesker; un testo scritto negli anni '50, ma che racconta ancora fatti attuali, come il defatigante su e giù con vassoi di un gruppo di camerieri e cuochi in un ristorante da mille coperti. Un *melting pot* di razze, di accenti, un intreccio formidabile di storie umane in un contesto - anche se è passato mezzo secolo - non troppo diverso da quello che racconta Paravidino stigmatizzando le strategie aziendali di Mc Donald's.

L'ex Jugoslavia, l'Afghanistan, ora l'Iraq. Ferite aperte sulle quali, oggi - anche sulla scia dell'appello di Pinter per un teatro contro la guerra - per molti artisti è diventato necessario tentare di dire qualcosa, ricorrendo al tam tam diretto, spettatore per spettatore, quando i media ufficiali fanno solo propaganda. Un filone che in realtà va avanti già da parecchi anni, in qualche modo inaugurato da Giorgio Strehler e la sua ultima non realizzata *Madre Courage a Sarajevo*. Di Bosnia e di ex Jugoslavia parla il regista Massimo Navone



con la messinscena della *Trilogia di Belgrado* di Biljana Srbljanovic, giovane drammaturga serba. Lo spettacolo racconta il dopo, lo sfacelo di insoddisfazione e nostalgia che coglie un gruppo di ragazzi e amici fuggiti ai capi diversi e opposti del mondo. La voglia di non lasciarsi uccidere emotivamente, di tornare a costruire un mondo di pace nella propria città è la nota corrosiva e dominante. Ma anche le guerre o le guerriglie del passato, i personaggi leggendari o ano-



solo la memoria - dice il regista Gianluca Guidotti - ma riflettere insieme su come si possa, dopo l'Olocausto, permettere altre atrocità e ingiustizie come quelle che si sono viste nella ex Jugoslavia, in Ruanda e si continuano a vedere nel conflitto israelo-palestinese». E ancora, infine, teatro come gesto politico concreto, dichiaratamente realizzato per fare opera di persuasione. È il caso dell'*Ultimo giorno di un condannato a morte* del regista Stefano Massini (non ancora trent'anni e già da tempo aiuto regista di Ronconi). Il testo di Hugo ripreso in vista della discussione che si farà all'Onu, nell'ottobre prossimo sulla legittimità della pena di morte. Un tipo di teatro che non vuol essere solo un grido di protesta, ma dare un contributo concreto, per orientare le menti. ■

Nella pag. precedente, il gruppo Atir in una scena di *Come un cammello in una grondaia*, a lato, una scena di Bracciani del gruppo Armamava.

nimi, che le hanno combattute, sono state oggetto di un'indagine drammaturgica tesa da una parte a un doveroso recupero della memoria collettiva, dall'altra alla ricerca di spunti per raccontare il presente. Il milanese gruppo Atir, fondato nel 1996 da ex-allievi della Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi", aveva affrontato già nel 1998 il tema della lotta partigiana nel toccante *Come un cammello in una grondaia*, tratto dalle *Lettere dei condannati a morte della Resistenza europea*, per approdare al recente *Il Che. vita e morte di Ernesto Guevara* (testo di Michela Marelli), passando per la sinistra utopia di *Where is the wonderful life?* (testo di Renata Ciaravino), storia di un regime totalitario che obbliga i sudditi alla felicità. Allo stesso modo, nell'ambito del progetto "Teatro del tempo presente", in corso all'Associazione Teatrale Pistoiese guidata da Cristina Pezzoli, le devastazioni di guerra intrecciate alle tragiche vicende di una famiglia assumono i contorni di una moderna tragedia greca in *Tomba di cani* della giovanissima Letizia Russo, vincitrice con questo testo del Premio Tondelli 2002.

L'Olocausto sembrerebbe un capitolo chiuso da affidare solo ai libri di storia. Di fatto non è così. I possibili, sinistri, addentellati con l'oggi sono evidentemente ancora troppo forti se una miriade di gruppi giovani ancora si occupa di questo tema. Si possono citare i giovanissimi Zentrum teatro di Bologna, il lavoro di Archivio Zeta che al Franco Parenti ha messo in scena *La Notte* di Elie Wiesel, con inserti di video-intervista al Premio Nobel per la pace realizzata dagli stessi giovani attori. Obiettivo proclamato: «non

dal romanzo di Fava

Caino ai tempi della mafia

IL MIO NOME È CAINO, di Claudio Fava. Regia di Ninni Bruschetta. Scene di Mariella Bellantone. Musiche di Dounia. Con Giovanni Moschella, Totò Onnis, Maurizio Pugliesi, Federigo Ceci, David Coco, Ninni Bruschetta, Franco Cicero, Angelo Campolo. Prod. Nutrimenti terrestri, MESSINA.

C'è una stretta connessione fra le intenzioni del teatro di Ninni Bruschetta e gli strumenti attraverso cui queste prendono forma. Così è anche per il suo ultimo lavoro *Il mio nome è Caino*, dove il regista e i suoi fedeli attori affrontano il discorso sulla mafia. Frontalmente e con coraggio. Come per un esito naturale. Tutto il teatro di Bruschetta (che è nato a Messina) è un teatro politico attraverso Shakespeare (*Giulio Cesare*, *Antonio e Cleopatra*) o Betti (*Corruzione al Palazzo di Giustizia*), spettacoli lucidissimi, acuti, precisi, che si inscrivono appunto in una calligrafia scenica asciutta ed essenziale, dove la forza espressiva degli attori resta sempre il fulcro emotivo e intellettuale dell'azione scenica. Tanto più nel caso di questo lavoro tratto dal romanzo omonimo scritto da Giuseppe Fava, figlio del noto giornalista giustiziato dall'onorata società per le sue aperte denunce. Qui il discorso richiede altri mezzi, la realtà esige un tributo più esplicito. Il regista fa dunque ricorso al cinema, con un grande schermo in scena che riporta immagini crude, scene di esecuzioni, dialoghi tra mafiosi, con esterni di città in grigio e azzurro. Non a caso lo spettacolo inizia con la proiezione dei titoli di testa e lo stesso Bruschetta coglie l'occasione per mostrarsi in una scena in automobile in cui spiega come si fa ad uccidere. Insomma i livelli si moltiplicano e si intrecciano fra loro, con la musica eseguita dal vivo dai Dounia in aperto dialogo con le immagini, e con gli attori in carne e ossa a confronto con quelli sulla tela, in un magistrale incrocio. Eppure la traiettoria dello spettacolo appare sempre nitida, purissima e tutta l'attenzione si concentra su Caino. Lo chiamano tutti così perché ha ucciso il suo migliore amico, ubbidendo a un ordine, dimostrando di essere un vero mafioso e iniziando da lì la sua carriera. Ma cos'è un vero mafioso? Ce lo spiega lui stesso, attraverso un lungo monologo in cui ci illustra cose difficili da capire, soprattutto per chi vede tutto da un'altra angolatura, la nostra, quella degli onesti e buoni cittadini. Giovanni Moschella è Caino, con una temperatura recitativa elevatissima, preciso e sicuro, nitidissimo. E Caino non è un assassino ma uno che amministra la morte, senza scrupoli, fedele a un ordinamento del mondo indiscutibile e perfetto. Intorno a lui si muovono le altre figure, il Nonno di Maurizio Pugliesi che incarna le vecchie regole dell'onore e del rispetto e un palazzinaro corrotto, il seducente e subdolo Totò Onnis (in tournée, con altro temperamento, ma non meno efficace, Antonino Iuorio), soltanto loro tre in scena, mentre sullo schermo, vittime o esecutori sono Federigo Ceci, David Coco, Franco Cicero, Angelo Campolo. *Antonio Audino*

vita e pensieri suoi e di Franca Rame



FO GIULLARE in rivolta

Origini - Ne sono certo: tutto comincia da dove si nasce. Per quanto mi riguarda io sono nato in un piccolo paese del lago Maggiore, al confine con la Svizzera. Un paese di contrabbandieri e di pescatori più o meno di frodo. Due mestieri per i quali, oltre una buona dose di coraggio, occorre molta, moltissima fantasia. Forse sembrerà un po' gratuita la provenienza di cui sopra, circa quel certo surreale, fantastico, grottesco che è alla base dei miei lavori. Quando, giovanissimo, arrivai in città (in Lombardia per città si intende Milano) non potei, fare a meno di usare gli occhi alla maniera del contrabbandiere, cioè classificando tutto in personaggi e coro, in costruttori di storie (autori) e in ripetitori (attori). Con ancora l'aggiunta di un enorme piacere nel ravvisare il grottesco, il rovesciato, l'illogico.

Gli autori negano che io sia un autore. Gli attori negano che io sia un attore. Gli autori dicono: tu sei un attore che fa l'autore. Gli attori dicono: tu sei un autore che fa l'attore. Nessuno mi vuole nella sua categoria. Mi tollerano solo gli scenografi.

La compagna di una vita: Franca Rame - Franca è nata in una famiglia di girovaghi teatranti. Ha una conoscenza innata del teatro. Una precisione identica a quella di un capomastro. Io ho imparato più dai capimastri che sui libri, quando studiavo. Franca conosce il ritmo e il tempo. Individua la banalità a distanza. Alla prima lettura scopre l'odore della letteratura che nel teatro è puzza. Il letterario viene rigettato subito: come il pittoricismo nella pittura; il plasticismo nella scultura. E mi ha aiutato. Anche con grosse polemiche. Perché io non sono uno che si arrende subito. Mi mette in crisi, mi critica ferocemente, non adula mai, non ha pietà, è di una cattiveria senza limiti. Mi ha sempre detto quello che nessuno aveva il coraggio di dirmi. È stata sempre presente a tutto il mio lavoro. Mi ha risparmiato un sacco di cattive figure. È lei l'anima dell'organizzazione. Ha un senso pratico straordinario, che a me invece manca del tutto. Da due anni ha anche una sua compagnia, che fa spettacoli autonomi. E poi è lei a mandare avanti tutto il lavoro che La Comune fa con le carceri. Abbiamo organizzato circa tremila persone, che ogni mese mandano ai carcerati piccoli vaglia, lettere, libri, che tengono i contatti le famiglie, con gli avvocati. Con questo sistema seguiamo circa trecento detenuti. un impegno infernale.

Gli inizi: Caino e Abele - La prima cosa che ho fatto in teatro è stata *Caino e Abele*, un monologo patetico in cui mi ero messo dalla parte di Caino. Ad Abele andava sempre tutto bene, aveva la simpatia del Signore, tutto gli riusciva a meraviglia; l'altro invece era un fregato della vita. E allora, dai che stavo con Caino. E tutti a chiedermi: ma perché? Ti ci riconosci un pochino? Sei così anche tu? E invece no: la vera ragione per cui parteggio per Caino è che ho sempre simpatia per chi non ha la fortuna di doti o di occasioni nate come dono acquisito e non sofferto. E io amavo più l'uomo imperfetto, con le sue rabbie e i suoi dolori, che non Abele, saggio e infallibile. Ho sempre odiato gli eroi dipinti, il pompierismo, i personaggi tabù, gli intoccabili, le mummie sterilizzate della storia. E questa simpatia per l'uomo con i suoi difetti è la chiave del mio teatro

Gli anni 1958-1967: Successi, repliche e denunce - Per la commedia *Gli arcangeli non giocano a flipper*, per tutta la durata del nostro lavoro, credo 270 repliche, abbiamo collezionato 270 denunce, perché non rispettavamo i tagli di censura: c'era ancora la censura teatrale, allora. Con *Gli arcangeli* potemmo giocare sul fatto che il ministero aveva trattenuto il copione fino al giorno del debutto, arrivando poi col copione censurato il giorno della "prima". Ci rifiutammo di modificare il testo, dicendo: «La compagnia dovrebbe star ferma un mese almeno, perché con tagli così vistosi l'autore dovrebbe riscrivere il testo. Noi non possiamo permetterci di restare fermi: dove troviamo i soldi per andare avanti?». Siamo andati in scena non rispettando i tagli, e ogni sera c'era un commissario di polizia a controllare cosa dicevamo. Mi ricordo che a

Mantova ne venne addirittura uno in palcoscenico, e, al buio, cercava di seguire il copione, che se mi fossi messa io, che lo stavo recitando, non ci sarei riuscita (perché a seguire un copione ci riesce giusto il suggeritore, che col copione ci nasce ...). E così accumulavamo denunce. Con ogni spettacolo, dal 1960 al 1967 abbiamo subito, più o meno, le stesse vessazioni. (Franca Rame)

Sempre di più il nostro teatro diventava provocatorio, non lasciava spazio al teatro "digestivo", i reazionari si imbestialivano, in più di un'occasione scoppiavano risse tra gli spettatori, i fascisti tentavano di far nascere risse in platea. Il questore di Siena fece prelevare Dario al termine di una rappresentazione da due carabinieri, perché aveva offeso un capo di Stato (Johnson) nella *Signora è da buttare*. (Franca Rame)

Per tutto il periodo in cui recitammo *La signora è da buttare* al Teatro Sistina, fummo scortati costantemente dalla polizia: siccome ricevevamo lettere di minaccia, i padroni del teatro, che avevano interesse a che non ci capitasse nulla, ci facevano accompagnare ovunque andassimo. Mangiavamo con la polizia, ci aspettavano sotto l'hotel quando uscivamo e, addirittura, io andavo dal parrucchiere con la polizia. (Franca Rame)

1963: Censura in televisione - Ci propongono di fare *Canzonissima* (popolare trasmissione televisiva del sabato sera). Noi non ci fidiamo. Diciamo: accettiamo di fare *Canzonissima*, scriviamo i testi, voi ci dite se vanno bene, e noi veniamo. Passo l'estate a scrivere. Facciamo leggere il tutto. Ci dicono di sì, in linea di massima, con qualche variante. Invece alla prima trasmissione succede il casino: denunce, interpellanze e così via. Con la satira politica si buscano legnate tali che non si finisce più. Eppure di colpo la Tv raggiunge diciotto milioni di spettatori. Da dodici si passa a diciotto milioni. Mi ricordo un tassista che diceva: «Quando c'è lei in Tv io non esco più. È inutile, la città è vuota. E le cose che si dicono... Violente; violentissime». Dicevamo: «Andiamo via», ci rispondevano: «Per favore, restate»... E tagliavano, perché non potevano distruggere il contratto e mandarci via. Tagliavano per metterci in condizioni di andar via. Avevamo fatto otto trasmissioni. All'ottava c'era uno sketch su un edile. Ma c'era anche lo sciopero di 70 mila edili che volevano un nuovo contratto. La trasmissione viene censurata duramente, e allora abbiamo detto di no e ci hanno punito. E ce ne siamo andati. È seguito il processo e la condanna della Tv.

1968: la svolta - Per anni ho fatto un ragionamento comune a molti intellettuali: sono comunista con le idee, con la testa, ma siccome vivo in un mondo capitalista faccio il mio lavoro all'interno di questo mondo. Poi è venuto il '68, la contestazione degli studenti, degli operai, e molte cose si sono chiarite. Che non si poteva più vivere in quel comodo equivoco, predicando la rivoluzione e guadagnando mezzo milione al giorno. Che bisognava scegliere.

Noi per anni abbiamo fatto i giullari della borghesia, andavamo a dare scarpate in faccia ai borghesi, insultavamo quelli che erano i principi più importanti, che erano le strutture; dava-

mo loro degli ipocriti ed erano piuttosto pesanti queste scarpate; ad un certo punto ci siamo accorti che dopo le due o tre legnate cominciano a ridere anche loro, facevano delle sghignazzate incredibili, un ridere proprio compiaciuto. Noi non capivamo più niente, poi abbiamo sentito in un corridoio due che dicevano: «Fo e quella là; come sono cattivi» ridendo, «a me più danno scarpate più fanno ridere, e più rido, più digerisco meglio». Eravamo l'Alka Selzer, credevamo di essere dei fustigatori dei costumi, di incidere: nossignore li aiutavamo a divertirsi e a sentirsi democratici, perché dicevano: «siamo democratici però, vadano un po' in Russia a dire quelle cose lì, dalla loro parte se glielie lasciano dire». Si sentivano democratici, noi eravamo il pretesto per far dire loro (con tutto il sabotaggio che cercavano di fare, non riuscivano a sbatterci col muso per terra): «vedi come siamo democratici? Li lasciamo vivere nel nostro paese». Noi ci siamo stancati di dare le scarpate alla classe della quale non facciamo parte, non ci sentiamo parte e abbiamo pensato di fare i giullari per la classe a cui noi sentiamo di appartenere, della quale sentiamo di far parte fino in fondo, cioè per il proletariato.

Compagnia Nuova Scena (1969) - Costituimmo la compagnia "Nuova Scena" e con essa cominciammo a portare le nostre commedie nelle Case del popolo e nei circuiti culturali del Pci. Necessariamente in alcuni nostri spettacoli parlavamo delle organizzazioni operaie popolari in genere, mentre giravamo per le Case del popolo, mettemmo in scena due spettacoli: *L'operaio conosce 300 parole il padrone 1.000 per questo lui è il padrone* e *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso* in cui parlavamo della piaga del lavoro a domicilio e muovevamo alcune critiche, anche timide, al Pci al quale io appartenevo. Abbiamo verificato però, che le Case del popolo erano ridotte a circoli ricreativi, buone solo per giocare a bocchette e a flipper. Come dire che ancora una volta si era persa l'occasione di creare una vera alternativa alla "cultura" delle classi dominanti. Devo ricordare poi che questi discorsi non li facevamo ad un pubblico qualsiasi, ma agli operai, ai contadini delle Case del popolo, ai compagni e per i compagni. Nonostante questo discorso "all'interno e dall'interno" del partito, ci fu una presa di posizione molto dura de "l'Unità" nei confronti dei nostri spettacoli. Alle accuse di "qualunquismo di sinistra", di "provocazione" avemmo la risposta di una grande solidarietà da parte dei compagni di base del Pci che avevano capito i nostri spettacoli. Ma nonostante ciò la Camera del Lavoro di Milano, nel cui teatro lavoravamo, ci "sfrattò". Il dibattito che ne seguì all'interno di "Nuova Scena" ci trovò divisi e si concluse con la rottura da parte di Dario, mia e di altri compagni, con il partito ed i suoi circuiti culturali, cioè l'Arci. (Franca Rame)

Collettivo teatrale La Comune - Nel 1970, subito dopo la rottura con "Nuova Scena", Dario Fo e Franca Rame fondano il Collettivo teatrale "La Comune", con sede in un vecchio capannone di Milano. L'obiettivo è anche quello di creare, scegliendo sempre la formula dell'associazione privata, un circuito alternativo che in seguito sarà organizzato in oltre 85 circoli con 700.000 iscritti. A un anno esatto dalla strage alla Banca Nazionale dell'Agricoltura di Milano (il 12 dicembre 1969) e dalla morte di Pinelli debutta con uno dei suoi testi più famo-

si: Morte accidentale di un anarchico che girerà poi per tutta l'Italia per oltre due anni e sarà spesso rappresentato anche all'estero. Il clima che si respira in quei mesi è di forte tensione politica e sociale. Si intensificano intanto le denunce, le azioni repressive e le provocazioni da parte della polizia e i tentativi di censura nei confronti dei due attori. Il Collettivo teatrale "La Comune" è costretto a lasciare il capannone di via Colletta. È in questo clima di continue provocazioni e di interventi repressivi che il 9 marzo 1973 avviene l'aggressione a Franca Rame da parte di un gruppo di fascisti che la sequestrano e la seviziano: dello stupro parlerà solo molti anni dopo, durante una trasmissione televisiva del 1987. Continua intanto la repressione nei confronti di Fo: in novembre durante una tournée in Sardegna è arrestato per essersi opposto all'ingresso a teatro della polizia che cercava di bloccare lo spettacolo.

Una sera a Roma un nostro macchinista arriva sorridente alla cassa con una specie di tubo in mano dicendo «L'ho trovato dietro il palcoscenico. Secondo te, Dario, che cos'è?» Per poco sveniva. Era un candelotto di dinamite.

Mistero buffo - Parlando della religione, come facevano i giullari, io intendevo parlare della politica, facendone spettacolo. Io sono arrivato al teatro religioso quasi per polemica contro i compagni coi quali lavoravo e che, con molta superficialità, bollavano il problema religioso del popolo come una stortura priva di ogni significato culturale e soprattutto politico. Il rapporto del popolo con il divino, con il problema di Dio, con la propria religione, con la religiosità delle cose è un problema che purtroppo i marxisti non hanno mai capito o hanno evitato di affrontare. Io sono entrato subito in collisione diretta con questo tagliar corto dei miei compagni. Ma spesso erano quelli coi quali collaboravo a realizzare il nostro circuito alternativo. Tant'è vero che, quando io ho cominciato a realizzare (era appena nata Nuova Scena) ho avuto quasi mezza associazione addosso: «Con questo tuo lavoro stai andando letteralmente fuori strada. Cosa vuoi che interessi agli operai della religiosità delle proprie origini... Che gliene può fregare di una giullarata sulla strage degli innocenti, sulla storia del cieco e dello storpio». E io: «Io mi ricordo di un tale, un certo Gramsci Antonio che insisteva sul fatto che se non sai da dove vieni difficilmente capisci dove vuoi arrivare». Infatti quando cominciai a recitare le storie di *Mistero buffo* fu un vero spasso notare la sorpresa di quei miei collaboratori di fronte alla risposta entusiasta di un pubblico formato in gran parte di uomini e donne semplici: contadini, operai e artigiani, oltre che studenti. Quel pubblico aveva capito immediatamente che quel modo di trattare e di raccontare le storie di Papi contro eretici, di diavoli contro santi, di santi contro Papi e vescovi, era di gran lunga differente da quello in voga nella Chiesa, era in aperto conflitto con la Chiesa.

Ricerca di una sede: la palazzina Liberty - Nel 1974, il Collettivo teatrale *La Comune* cerca una sede stabile a Milano. Decide di occupare uno dei tanti spazi pubblici che l'amministrazione comunale evita di recuperare e rendere fruibile. Fo, Rame e i ragazzi de "La Comune" si stabiliscono in un edificio fatiscente all'interno di un parco nel quartiere popo-

lare di Porta Vittoria, la Palazzina Liberty, originariamente mercato della verdura, che viene ripulita e ristrutturata con l'aiuto degli abitanti della zona e degli operai delle varie fabbriche del capoluogo lombardo. Non è solo una sede teatrale, ma si trasforma in un laboratorio culturale: si organizzarono feste, spettacoli, dibattiti, manifestazioni a sostegno della campagna per il referendum sul divorzio, di solidarietà con le diverse fabbriche occupate. Sono ripetuti i tentativi di sgombero. In un anno si registrarono ottantamila abbonati. Fo mette in scena la seconda serie di *Mistero buffo* davanti a quindicimila spettatori.

La Palazzina diventa un centro di vita associativa popolare: più di ventimila persone hanno assistito finora agli spettacoli, più di ventimila firme raccolte in solidarietà. I bambini possono giocare senza pericolo attorno e dentro la Palazzina, dopo che otto camion di macerie e di spazzatura sono state portate via dal Comitato. Il Comune si trova scoperto di fronte a questa nuova realtà, e così anche gli organi di decentramento comunale: prima promettono poi non mantengono; prima si irritano, poi ci ringraziano, per farla breve hanno promesso di mandare una squadra di tecnici per eseguire i rilievi del lavoro fatto e per stabilire i rimborsi e invece hanno mandato una squadra a fare una palizzata che cingesse tutta la Palazzina con l'intento di sbatterci fuori. (volantino del "Comitato per l'utilizzazione popolare e democratica della Palazzina Liberty")

La satira - Perché sia possibile la satira deve esserci la tragedia, e oggi non c'è più. Tutto si consuma, non ci sono più neanche i personaggi da satireggiare. C'è solo la noia, neanche più l'indignazione.

Il Nobel - Nel febbraio 1975 i giornali riportano la notizia che Dario Fo, su proposta di un gruppo di intellettuali svedesi, è proposto per il premio Nobel: la candidatura è avanzata da Alberto Moravia, Simone de Beauvoir e da un gruppo di scrittori e giornalisti svedesi.

Però questa storia del Nobel è buffa davvero. Immagino la faccia di certi prefetti, magistrati e uomini politici di mia conoscenza. loro si danno un gran daffare per tapparmi la bocca e mettermi le manette ai polsi, e gli svedesi gli combinano uno scherzo simile. Sai che imbarazzo proverebbero ad arrestare un Nobel!

Ventidue anni dopo, il 9 ottobre 1997, l'Accademia di Svezia annuncia che «il Premio Nobel per la Letteratura viene assegnato a Dario Fo perché, insieme a Franca Rame, attrice e scrittrice, nella tradizione dei giullari medievali, dileggia il potere e restituisce la dignità agli oppressi». In dicembre, riceve il premio direttamente dalle mani del re di Svezia. Ecco alcuni brani del discorso pronunciato da Dario Fo nel corso della cerimonia di consegna del Nobel.

Signore e signori, alcuni amici miei, letterati, artisti famosi, intervistati da giornali e televisioni, hanno dichiarato: «Il premio più alto va dato senz'altro quest'anno ai Membri dell'Accademia di Svezia che hanno avuto il coraggio di assegnare il Nobel a un giullare!». Hanno ragione! Eh sì, il Vostro

è stato davvero un atto di coraggio che rasenta la provocazione. Per contrasto bisogna dire che una gran massa di teatranti ha stragiocato di questa vostra scelta. E io vi porto il più festoso dei ringraziamenti da parte di una caterva di guitti, di giullari, di clown, di saltimbanchi, di cantastorie. Ma sopra tutti, questa sera a Voi si leva il grazie solenne e fragoroso di uno straordinario teatrante della mia terra, poco conosciuto, ma che è senz'altro il più grande autore di teatro che l'Europa abbia avuto nel Rinascimento prima ancora dell'avvento di Shakespeare. Sto parlando di Ruzante, il mio più grande maestro, insieme a Molière: entrambi attori-autori, entrambi sbeffeggiati dai sommi letterati del loro tempo. Disprezzati soprattutto perché portavano in scena il quotidiano, la gioia e la disperazione della gente comune, l'ipocrisia e la spocchia dei potenti, la costante ingiustizia. Negli ultimi mesi mi è capitato con Franca di girare per parecchie Università tenendo stages e organizzando conferenze davanti a platee di giovani. La cosa che più ci ha colpiti e quasi sconvolti, è stato scoprire la loro ignoranza rispetto al tempo in cui stiamo vivendo. Giustamente, Salvini, un grande democratico del nostro Paese, diceva: «L'ignoranza diffusa dei fatti è il maggior supporto all'ingiustizia». Ma questa assenza di stratta dei giovani viene da chi li educa e li dovrebbe informare, e costoro sono invece i primi assenti e disinformati, parlo dei maestri e dei responsabili della scuola. I giovani, in gran parte, soccombono al bombardamento di banalità e oscenità gratuite che ogni giorno i mass-media propinano loro. Ecco, per quanto ci riguarda io e Franca abbiamo capito che la nostra energia dobbiamo proiettarla proprio lì, nell'informare criticamente i giovani, riempir loro i vuoti della conoscenza che in certi casi si rivelano essere delle voragini. La gran maggioranza delle ultime generazioni del nostro Paese non sa nulla delle stragi di Stato con inchieste deviate di Stato, processi farsa gestiti e sotterrati, dal nostro Stato, con la copertura compiacente dei mass-media che contano nel nostro Paese, come sottolinea la Vostra motivazione al Nobel. «Cantate uomini la vostra storia» incitava Savinio (il poeta). Noi teatranti, intellettuali del nostro tempo, dobbiamo fare l'impossibile perché i giovani traggano dal nostro lavoro la forza e il bisogno di raccontare a loro volta con slancio, fantasia e spietata ironia la loro indignazione.

Ubu bas - Questo è un personaggio straordinario in quanto a vitalità, grinta; non è molto colto, anzi direi che è piuttosto rozzo in certi atteggiamenti, però possiede una verve nel dialogare fatta d'iperbole e luoghi comuni piuttosto avvincenti. Gesticola, si atteggiava a uomo sicuro di sé e fa dichiarazioni smaccatamente fasulle con una sicumera sconvolgente. Tutto avviene in un ambiente da clown. Infatti lui, Ubu Bas, è un po' clown, però sempre abbigliato con una certa

eleganza... caricata. Purtroppo essendo "bas" soffre di un evidente complesso di statura. Così per ovviare alla "vis comique" del "tappo" cerca di rimediare adottando tacchi alti e sottosuole nascoste per elevarsi. Cura molto il portamento: camminata ricca, sorriso splendente, si esercita in ogni momento ad atteggiare bocca e ganasce a un'espressione di gioconda cordialità. Ogni tanto... ahimé, forza un po' troppo i muscoli facciali e gli capita di ingripparsi le mascelle bloccate in un ghigno orrendo ed è costretto a sferrarsi manate pesanti sulla faccia per liberarsi dall'ingrippata. (dall'intervento al Palavobis di Milano, 3 marzo 2002)

Come vorrei morire - "Da vivo".

(a cura di Roberta Arcelloni)

regia di Bruni e De Capitani

PINELLI E PIAZZA FONTANA? Robe da matti

MORTE ACCIDENTALE DI UN ANARCHICO, di Dario Fo. Regia di Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani. Scene e costumi di Carlo Sala. Luci di Nando Frigerio. Con Eugenio Allegri, Luca Toracca, Giovanni Palladino, Paolo Pierobon, Luca Altavilla, Mercedes Martini. Prod. Teatrithalia, MILANO.

Ci sono almeno due motivi che rendono la ripresa, trent'anni dopo, di *Morte accidentale di un anarchico* un fatto importante e pericoloso: il tema e l'autore-attore. La storia che raccontava Fo, all'indomani della morte "accidentale" dell'anarchico Pinelli, indiziato della strage di piazza Fontana e precipitato misteriosamente dalla finestra della Questura di Milano durante un interrogatorio, era costruita "a caldo", passibile di trasformazioni di sera in sera secondo i materiali che la cronaca offriva quotidianamente. Era teatro politico allo stato puro, con il rischio di rimanere per sempre legato alla data di nascita dei fatti narrati e quindi recepibile per noi oggi come un interessante "reperto" storico. Ma per fortuna (o sfortuna) non è così. Il testo di Fo tiene, eccome. La sua struttura farsesca, animata da pochi personaggi che, come maschere della Commedia dell'Arte (il questore, il commissario Dolcevit, il commissario Bertozzo, l'agente Pisanin, la giornalista d'assalto), sintetizzavano i contorcimenti del potere alle soglie degli anni di piombo, non solo ci rinfresca doverosamente la memoria, ma offre sconcertanti analogie con la realtà odierna. Il secondo "problema" riguarda l'autore-attore, Dario Fo. È possibile sganciare la sua indimenticabile interpretazione del Matto, che con i suoi travestimenti metteva in crisi l'intera Questura, dal personaggio in sé e per sé? La regia lucida e grottescamente divertita di Bruni e De Capitani ci dimostra di sì. Soprattutto perché, questa volta, si è voluto costruire uno spettacolo vero e proprio, laddove trent'anni fa tutto si reggeva esclusivamente sulla verve di Fo e sulla bruciante attualità dei fatti. Nello spettacolo di Teatrithalia l'impianto scenografico esiste ed è funzionale alla messinscena: ideato da Carlo Sala, è un polveroso ufficio-archivio di kafkiana memoria (ma non cupezza), traboccante di fascicoli e di stratificazioni burocratiche. Non solo. L'azione si è fatta corale e, intorno al Matto di Eugenio Allegri (una sorta di revisore gogoliano, ma dotato di una stralunata leggerezza da clown e di qualche eccesso ipercinetico), la compagnia formata da Paolo Pierobon (il commissario Dolcevit), Luca Toracca (il questore), Giovanni Palladino (il commissario Bertozzo), Luca Altavilla (l'agente) e Mercedes Martini (la giornalista) è affiatata e di buon livello, nei tempi comici e nell'uso di diversi dialetti caratterizzanti. E il teatro torna a essere, in tempi di memorie pericolosamente rimosse, luogo di riflessione civile. Con il sorriso (amaro) sulle labbra. *Claudia Cannella*



lettera da Vienna



3 TEATRI in cerca d'identità

di Grazia Pulvirenti

Dominano la scena viennese della stagione in corso i toni profondi e scuri della voce di Andrea Jonasson: la sua Fedra muore in un sospiro che riecheggia in un silenzio attornito. Destino di una grande donna, di una passione lacerante e assoluta. L'altezza del teatro classico di Racine rivive in una grande interprete tornata sulle scene della città dove ha celebrato grandi trionfi, l'ultimo in ordine di tempo, come Ilse nei *Giganti della montagna* al Burgtheater. La sua voce inquietante e la sua scarnifica-

Mentre il Volkstheater si rinnova, puntando a un rilancio dei classici e al recupero di testi recenti di rara esecuzione, il Burgtheater appare sottotono e concentrato su un "teatro di regia" ambizioso, ma effimero - Fedele al suo multiforme programma di ricerca, continua invece il "miracolo" del Teatro Scala guidato da Bruno Max

ta forza drammatica tengono a battesimo una nuova epoca al Volkstheater, che impone, con la direzione di Emmy Werner, un rinnovato profilo al palcoscenico che esce adesso dall'ombra del Burgtheater. Il progetto è ambizioso, punta al rilancio del teatro classico europeo e tedesco (Schiller con *Amore e intrigo*), ad alcuni classici della modernità di rara esecuzione come *Biedermann e gli incendiari* di Max Frisch, e a un risolutivo ammodernamento della tradizione

austriaca, o meglio a una sua proiezione in un panorama europeo. E il debutto di questa tesa e vibrantissima *Fedra* (regia di Beverly Blankenships) ha certamente mantenuto le promesse: un classico, nella traduzione moderna e scattante di Simon Werle, un'edi-

zione integrale del testo, ma scandita dal ritmo di una recitazione impellente e affannata, esacerbata come la passione che logora la protagonista, una Jonasson che è la Fedra del dramma di corte del 1677, ma anche, nonostante l'abito da sera anni Cinquanta, la ctonia eroina di Euripide, la donna di ogni epoca che

si strugge d'amore, toccando tutti i possibili toni di un sentimento contraddittorio e travolgente: ed eccola, ingenua, innamorata come una ragazzina attaccata al collo e al corpo di un aitante e intenso Ippolito, Christoph von Friedl, tormentato e violento nella scoperta dei sentimenti della matrigna e forse anche dei propri, mendicante e assetata di comprensione nei suoi drammatici assolo, umiliata e avvilita di fronte alle ragioni sociali e del decoro

familiare, interpretate con rozza arroganza dal Teseo di Thomas Evertz. Nei costumi di Susanne Hubrich (che non è riuscita a risparmiarci gli uomini in uniforme militare, ma non in stile crudeltà bensì da edulcorata operetta) e sul girevole vuoto ed essenziale di John Lloyd Davies, una sorta di asettico tribunale, con un rogo centrale che conduce verso il basso negli abissi della psiche, si consuma il dramma di questa donna appassionata e sola nella scarnificazione di una introspezione che, con una grande prova attoriale, dà vita a una cristallizzazione di isolamento e violenta passione, esaltazione e abbandono, in una rinnovata, antica e moderna, celebrazione di amore e morte.

È di scena la noia

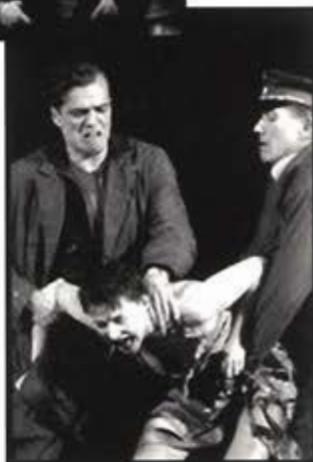
Un'altra morte al femminile, antierica questa volta, una morte in sordina, anche se fra esteriori, ma non efficaci colpi di scena, si celebra sull'attonito acciottolato di una Vienna anonima, fredda e ostica, allestita come astratta cornice sotterranea di un capolavoro della letteratura austriaca, *Fede, speranza e carità* di Ödön von Horváth, in scena al Burgtheater. Nella visione di Martin Kulej, il regista emergente che a Salisburgo ha suscitato gli scandali estivi del *Don Giovanni* in reggiseno e slip, la morte, che suggella la fine del

singolare *Volksstück* di Horváth, è reiterata sin dall'anticipazione all'inizio della vicenda ed estenuata in un finale lentissimo. La recitazione dell'intera pièce è snervante, in un'esasperata dilatazione dei tempi, che, piuttosto che rendere l'ineluttabilità del destino della sciagurata Elisabeth, ne attutisce la drammaticità, riducendolo a un occasionale incidente. La lentezza dei tempi, lungi dal conferire solennità a questa storia qualunque, che per contro avrebbe bisogno solo di semplicità e naturalezza per estrinsecarsi in tutta la sua angosciante grandezza, distrugge la struttura drammaturgica della pièce che dovrebbe vivere di continui e rapidi cambi di scena, di uno scarto brusco e violento delle situazioni fra le quali si dipana la tragica lotta per la sopravvivenza di una grande figura di derelitta, Elisabeth, che debutta nella vita della metropoli estranea, cercando di vendere il proprio cadavere all'obitorio. Bravi i singoli attori, da Sylvie Rohrer nei panni della protagonista a Ignaz Kirchner in quelli del Preparatore di cadaveri, a Martin Schwab a cui è affidata la cornice narrativa. Ma questi attori, come

anche l'incisiva Kirsten Dene (Irene Prantl), grandi interpreti degli allestimenti del Burgtheater negli anni Ottanta e Novanta, appaiono sottotono, privi di quella prepotente *vis* drammatica che estrinsecavano nel periodo della direzione di Claus Peymann. E sottotono appare l'intero Burgtheater, che sembra oggi sprecare i propri notevoli mezzi tecnici e artistici, in una mancanza di identità estetica e di ricerca, in un ancoraggio alla tradizione dei testi cui si cerca di controbilanciare con una modernità di un teatro di regia affidato a effimere apparizioni del momento, destinate a consumarsi con allestimenti ambiziosi, ma esteriori, inconcludenti e terribilmente noiosi. Fedele al suo programma di ricerca rimane il Teatro Scala, capitanato dall'instancabile Bruno Max: teatro fatto con grande mestiere e sapienza, teatro indipendente, teatro senza apparenti pretese, ma, proprio in questa presunta facilità, di grande impegno creativo, artistico, ideologico e culturale. I suoi programmi vari e non scevri di contraddizioni, dalla commedia, al teatro di *boulevard*, alla satira, ai classici, alle opere contemporanee, dimostrano come creatività e innovazione siano in grado di dare grandi risultati quando sono sostenuti dal mestiere e dal credo nel vero grande

teatro: un teatro d'arte, di poesia e suggestione senza macchinari e tecnologie dell'ultima ora, senza costi dissennati, in grado di autofinanziarsi con i propri guadagni. Un miracolo? Bruno Max ci fa assistere da tempo a questo miracolo, che anche in questa stagione "si replica" con efficaci proposte, come *Dschingis Cohn!*, una "commedia crudele", come recita il sottotitolo, liberamente tratta da Romain Gary. Del classico letterario di Gary rimane il motivo, la sopravvivenza del passato, la sua persistenza nei destini attuali. Ma situazioni e personaggi sono stati adattati con sapienza da Max all'Austria del dopoguerra, con il suo miscuglio di boom economico, perbenismo, nostalgie celate per il passato nazista, il peso dell'Olocausto. Il tutto viene catalizzato dallo humor yiddisch che traspira dallo spirito del comico ebreo, morto in campo di concentramento, che appare al suo

uccisore, allora generale nazista, adesso comandante della polizia nel profondo della provincia austriaca di Ödham. Le sue apparizioni, non motivate da spirito di vendetta, ma dalla volontà di indurre a una presa di coscienza, mettono in moto situazioni comiche e paradossali, che sciolgono il dramma storico nell'ironia dell'assurdo della vita, spesso con un piglio di cabaret satirico che, con un ritmo vorticoso, fa precipitare gli eventi nella fine disincantata e serena, garantita dal sorriso del comico e da quel processo catartico che è sempre esclusiva del vero teatro. ■



In apertura, Andrea Jonasson in *Fede*, regia di Beverly Blankenships; a lato, due scene da *Fede, speranza e carità*, regia di Kulej.

da Londra

SHAKESPEARE loro contemporaneo

di Maggie Rose

Per la stagione invernale del 2003 la Royal Shakespeare Company si è trasferita nel cuore del West End, al Gielgud Theatre, abbandonando definitivamente la sua tradizionale sede del Barbican. Il cartellone composto da cinque opere dell'epoca di Shakespeare e di quella immediatamente successiva, alcune mai più messe in scena da allora, ha suscitato grande interesse di critica e di pubblico. La compa-

gnia di ventotto attori, con un unico *star name*, quello di Antony Sher, ha accettato di lavorare con gli stessi ritmi degli attori del Cinque e Seicento, facendo un periodo di prove estremamente stringato e interpretando mediamente dai due ai quattro ruoli in testi diversi. Un'esperienza interessante e insolita anche per lo spettatore che, attraverso questa *full immersion* nel passato, ha avuto modo di mettere a fuoco gli argomenti scottanti del tempo, come il colonialismo ai suoi albori, il problema del potere e dell'arte di governare, il ruolo del teatro e della donna, temi che pervadono non solo il lavoro di Shakespeare ma anche quello dei suoi contemporanei. Il successo di pubblico - la sta-

gione è stata prolungata di altre quattro settimane - è la dimostrazione di come autori che nel Seicento erano assai popolari, tra cui George Chapman, John Fletcher, Philip Massinger, John Haywood, John Marston, siano stati poi messi nell'ombra - e a torto - dai mostri sacri Shakespeare, Marlowe e Jonson. *The Roman Actor* di Massinger, del 1626, usa gli strumenti del teatro nel teatro per indagare sulla tirannia, sulle ambizioni di potere, sul ruolo dell'attore nella società. Siamo ai tempi di Domiziano, un assassino psicopatico e megalomane, interpretato da Antony Sher che sottolinea le qualità istrioniche del tiranno, con risatine, gesti erratici, repentini cambiamenti di umore e voce. È lui stesso a chiedere a Paride, il più grande attore dell'epoca, di inscenare una pièce per insegnare al popolo le regole del suo impero (ma la moglie Domizia, ingaggiata come attrice, s'innamorerà veramente di Paride); ed il gioco del teatro nel teatro continua quando Domiziano vuole interpretare una parte nella tragedia, per potere uccidere "sul serio" il suo avversario. Una commedia *noir* di grande attualità che indaga la psicologia di un tiranno e, attraverso la figu-

ra dell'attore Paride, si domanda se il teatro non possa assolvere un ruolo di educazione morale. *La principessa dell'isola* (1617) di John Fletcher, ricordato solitamente nei libri di storia come un collaboratore di Shakespeare (per *l' Enrico VIII*) nonostante sia stato anche lui un drammaturgo di successo. Questo lavoro, ambientato in Indonesia, tocca il tema del

nuovo colonialismo, come accade anche in *Eastward Ho* del trio Marston-Chapman-Jonson, anch'esso in cartellone. In sintesi (la trama è davvero troppo intricata), si racconta dell'arrivo su un'isola di un gruppo di avventurieri portoghesi e olandesi, e della storia d'amore fra il loro capo, Armusia e Quisara, la bella principessa dell'isola. Un incontro conflittuale a causa delle differenze religiose e culturali, ma Quisara, benché difenda strenuamente il diritto a non rinunciare alla propria religione, prima di sposarsi, sarà obbligata a convertirsi al cristianesimo. Un testo anche preveggente, come nella scena in cui un prete denuncia l'atteggiamento negativo degli europei verso la religione musulmana, che potrebbe provocare una spaccatura

Royal National Theatre

Una duchessa che sembra Lady D.

THE DUCHESS OF MALFI, di John Webster. Regia di Phyllida Lloyd. Scene di Mark Thompson. Coreografie di Michael Keegan-Dolan. Musiche di Gary Yershon. Con Will Keen, Charles Edwards, Stuart Richman, Jonathan Slinger, Lorcan Cranitch, Ray Stevenson, Janet McTeer, Sally Rogers, James Howard, Andrew Westfield, Michael Bernardin, Keiran Flynn, Eleanor David, Julien Ball, Martin Chamberlain, Margaret Hilder, Eliza Lumley, Penelope McGhie, Abigail Arcari, Clemmie Hooton, Pdraig Goodall, Matthew Thomas-Davies. Prod. Royal National Theatre, LONDRA.

La duchessa di Amalfi è una classica tragedia elisabettiana, in cui il nero delle situazioni narrate si mescola al rosso del tanto sangue versato nel consueto finale in un crescendo di morte e orrore, che già condannerebbe all'irrepresentabilità un testo tanto improbabile. In realtà, il gratuito accumulo di efferatezze sottende un'acuta analisi delle logiche del potere e delle complesse dinamiche dei rapporti umani. La tragica vicenda, innescata dal rifiuto della Duchessa di obbedire all'ordine dei fratelli di non risposarsi, non soltanto ci parla delle difficoltà che ancora oggi una donna deve superare per potere plasmare autonomamente la propria esistenza, ma illumina i sottili mezzi di coercizione attraverso i quali l'autorità interviene nelle vite dei sottomessi ed esplora morbosità e possessività celate nel legame fraterno. La regista, Phyllida Lloyd, sistema tutti gli attori in scena, seduti su una lunga pedana nera che occupa il fondo del palcoscenico. I personaggi, in abiti moderni, allo stesso tempo interpreti e spettatori della tragedia, divengono ipostasi di rivendicazioni e di sentimenti, di nevrosi e di abusi. La scena iniziale - inserita *ex novo* dalla regista - pone subito in evidenza l'attualità dell'opera di Webster, citando la premiazione, da parte di Lady Diana, del proprio amante, il maggiore Hewitt: qui la Duchessa consegna un trofeo al proprio futuro marito Antonio. Si tratta tuttavia di un'unica, discreta, concessione ai *tabloid*, che l'immediato proseguire dello spettacolo dissipa in un fine ritratto di psicologie e comportamenti fra di loro in opposizione. La Duchessa, mirabilmente interpretata dall'eccentrica e intensa Janet McTeer, è una donna forte e indipendente, decisa a vivere fino in fondo. Il suo gemello, Duca di Calabria, prova per lei un attaccamento morboso che lo condurrà alla follia, mentre l'altro fratello, il Cardinale, esemplifica la lascivia e l'arroganza del potere. Ma anche gli altri personaggi, primo fra tutti la spia Bosola, possiedono uno spessore psicologico che la regia amplifica, estraendo dall'orrore ridondante della tragedia un coinvolgente campionario delle varie forme dell'affezione. *Laura Bevione*

Al Gielgud Theatre
cinque opere di
autori elisabettiani
dimenticati

mondiale. Le scene e i costumi, tra cui l'enorme statua di una divinità indigena posta sullo sfondo, i canti di uccelli e le musiche *gamelan* evocano l'ambiente esotico dell'isola, quell'"altrove" tanto desiderato dagli inglesi di inizio

Seicento, mentre un cast di bravi interpreti, soprattutto l'affascinante Sasha Behar nei panni della principessa, ci fa concludere che sia valsa la pena di riportare in scena questo testo per così tanto tempo caduto nell'oblio. ■

Orléans

L'EUROPA il teatro e la torre di Babele

di Claudia Cannella

In questa Europa un po' in crisi dopo l'euforia del suo ultimo mito unificatore, l'euro, il problema del multilinguismo degli Stati membri e del tradurre non è certo secondario. Applicato al teatro si pone però come un nuovo stimolo verso la conoscenza della drammaturgia dei diversi Paesi che lo compongono. In questo senso, forte del lungimirante contributo economico della Comunità Europea, è attivo dal 1997, diretto da Jacques Le Ny, l'Atelier Européen de la Traduction (tel.

00332.38628214, www.babeleurope.com) che, presso la Scène Nationale d'Orléans, ha riunito teatri e istituzioni culturali italiani, greci, francesi, spagnoli, portoghesi, irlandesi, slovacchi e rumeni. Nell'arco di sei anni ha già sostenuto una cinquantina di traduzioni di testi contemporanei (Juan Mayorga, Valère Novarina, Rodrigo Garcia, Tom Murphy, Yorgos Dialeghmenos, Loula Anagnostaki, Felix Mitterer, Gerald Szyskowitz, Giuseppe Manfredi, José Rivera, Yakovos Kambanelis, Dimitri Dimitriadis, Sarah Kane, tra i tanti) e animato progetti su questo tema, coinvolgendo università, riviste specializzate, case editrici e teatri per la realizzazione di seminari, incontri, programmi di formazione, laboratori e letture dei testi tradotti. Il metodo di lavoro dell'Atelier prevede sia incontri destinati a mettere a fuoco la situazione della drammaturgia contemporanea nei diversi Paesi europei, sia dei veri e propri "tavoli di lavoro", in cui gli autori presentano i loro testi e le linee portanti della loro poetica ai traduttori. Nei mesi successivi, tocca poi a questi ultimi, investiti del ruolo di "scopritori" e non più solamente di mediatori linguistici, scegliere dei brani "campione", approntarne le traduzioni nelle rispettive lingue d'origine per poi arrivare, in una terza fase, alla scelta di un testo per nazione da proporre, questa volta in traduzione integrale e lettura scenica, nel corso di un ulteriore incontro. L'ultimo appuntamento, intitolato "Carrefour de la Traduction Théâtrale", si è svolto a Orléans dal 12 al 16 marzo. Vi hanno partecipato autori, traduttori, operatori teatrali, editori, docenti universitari, direttori di riviste specializzate provenienti da Italia, Francia, Spagna, Portogallo, Grecia, Irlanda, Slovacchia e Romania. "Ospiti d'onore" (nel senso di Paesi e relativi autori ai quali dedicare le prossime traduzioni) erano Italia, Irlanda e Spagna. Per l'Italia erano presenti Pia Fontana, Fausto Paravidino e Renata Ciaravino che, nel corso di due momenti laboratoriali con i traduttori degli altri Paesi, hanno potuto presentare (e anche interpretare) brani dei loro testi più recenti, grazie anche alla mediazione di Angela Calicchio, direttrice di Outis-Centro Nazionale di drammaturgia contemporanea. Tre sono state, invece, le letture sceniche di testi tradotti nelle precedenti sessioni di lavoro, in cui "ospiti d'onore" erano stati gli autori spagnoli, americani e greci: *Il traduttore di Blumentberg* di Juan Mayorga, *L'adorazione della vecchia signora* di José Rivera e *Ti bacio sul muso* di Yorgos Dialeghmenos, rispettivamente dirette da Carlotta Clerici, Isabelle Famchon e David Ferré. Le quattro giornate del "Carrefour de la Traduction Théâtrale" si sono concluse con *Le soulier de satin* di Paul Claudel, lo spettacolo-maratona (10 ore) diretto da Olivier Py, evento della stagione 2002-2003 della Scène Nationale d'Orléans. ■

L'attività dell'Atelier Européen de la Traduction è una delle occasioni più significative per la conoscenza e la diffusione della drammaturgia contemporanea dei diversi Paesi del Vecchio Continente



i protagonisti della giovane scena / 15



LA CALABRIA di chi resta

di Mariateresa Surianello

Scena Verticale, fondata nel 1992 da Saverio La Ruina e Dario De Luca, si rivela sul piano nazionale nel '99 grazie al festival da loro organizzato a Castrovillari, in provincia di Cosenza - Un gruppo radicato nella propria terra che porta in scena il malessere di una regione ancora oggi di forte emigrazione e racconta senza indulgenza il degrado di una cultura contadina ammalata dai nuovi modelli di consumo

Emersa definitivamente con Primavera Dei Teatri, il festival che organizza a Castrovillari, in provincia di Cosenza, la compagnia Scena Verticale da quel 1999 riesce a rendere visibili sul piano nazionale le sue capacità, non solo artistiche, ma anche - appunto - organizzative. Per la prima volta arriva a creare, in un Sud poco frequentato o attraversato di passaggio e fuori dalle mappe turistiche (nonostante la splendida, impervia rudezza del paesaggio), un'occasione di aggregazione culturale - resa possibile dal progetto "Aree disagiate", curato dall'Etì (gestione Giovanna Marinelli-Renzo Tian), che proprio nella cittadina calabrese ha toccato uno dei suoi migliori esiti. La brillantezza dei risultati raggiunti già nel '99 lascia trasparire la speciale situazione che Scena Verticale aveva costruito nella sua terra alle pendici del Monte Pollino. In un luogo non facile agli insediamenti culturali - anche se autoprodotti - il gruppo si connota come realtà radicata nel territorio, dal quale costantemente assume linfa per la sua ricerca che poi riconsegna rivitalizzata attraverso un'intensa attività laboratoriale e di teatro ragazzi. Fondata da Saverio La Ruina e Dario De Luca nel '92 (giusto l'anno scorso hanno festeggiato il decennale), la compagnia proprio con

una cosiddetta produzione per l'infanzia e la gioventù inizia il suo lavoro a Castrovillari, *Il canto di Hiawatha*. Sono gli anni segnati dall'impegno pedagogico che la conduce (dal 1994) a dirigere il Centro teatrale comunale. Anni in cui però non trascurava il *training* su sé stessa e chiama per una nuova produzione Riccardo Caporossi (uno dei maestri di La Ruina, accanto a Leo de Berardinis e alla Scuola di Teatro di Bologna), che per il giovane gruppo di Castrovillari scrive e mette in scena *Sabbia*. Ci vorranno ancora due anni di ricerca per arrivare a *La stanza della memoria*, prima creazione a quattro mani di Scena Verticale (testo e regia li firmano La Ruina e De Luca). Il lavoro, che debutta nel 1996 al secondo "Incontro Nazionale dei Teatri Invisibili", evidenzia le linee sulle quali la compagnia ha scelto di muoversi, la necessità di recuperare la memoria di una terra abbandonata e la coscienza di essere parte integrante di quel mondo che, seppure in mutazione, non riesce a svincolarsi dai retaggi di un passato di sofferenza, perché accecato da falsi valori che corrispondono al mero consumo. Lo spettacolo, che partecipa a "Vetrine" dell'Etì, ottiene un notevole successo anche nella tournée in Argentina. E non è casuale, visto che nel paese sudamericano Scena Verticale si trova a raccontare una storia condivisa da un'enorme fascia di popolazione che proprio dalle terre di Calabria è partita in cerca di fortuna. Le iperboli grottesche e i tratti iperrealistici della costruzione scenica appaiono emblematici di una civiltà contadina distrutta. Nella *Stanza* rimbalzano tradizioni popolari, angherie del potere, soprusi del più forte e disfatte con consequenziale abbandono dei più deboli, costretti a mettersi in cammino. Seppure ancora acerbo sul piano formale, lo spettacolo rende tangibile la sofferenza di una terra che più di altre in Italia ha gonfiato i flussi migratori per almeno settant'anni. E lo fa riappropriandosi di una lingua quasi segreta o comunque bandita dal "ludibrio" del palcoscenico e sventolando senza remore e autocelebrazioni un vissuto collettivo che se da un lato rafforza quel suo legame col territorio, dall'altro la rende sempre più riconoscibile anche fuori di Calabria.

Lessico arcaico e sintassi dialettale

Attraverso la sperimentazione di codici linguistici inusuali per il teatro - all'interno della comunità condivisi, anche se negati - il gruppo procede a una ripulitura da etichette e luoghi comuni che pretendono di vincolare la "calabresità" a una folklorica condizione di comodo e lamentoso immobilismo, sbloccato solo dal ritmo di patetiche tarantelle. Su queste fondamenta si baseranno tutte le produzioni successive di Scena Verticale. A cominciare da quella novella occasione di affondo nella piaga dell'emigrazione (a ribadire che la fuga dalla regione prosegue incessante ancora oggi, specie - non va dimenticato - sul fronte intellettuale e artistico) rappresentata da *de-viados* (il primo studio si vede nel 1998), tema che qui si carica di ulteriori e dolorosi motivi. Con le due transessuali protagoniste della nuova opera - sviluppata sulla traccia di un progetto presentato al Premio Scenario l'anno precedente - Scena Verticale crea uno strumento di denuncia sociale che affianca al rigore dell'inchiesta un'altrettanto rigorosa scrittura drammaturgica (di La Ruina in collaborazione con De Luca), basata sul recupero della sintassi dialettale e di un lessico arcaico, dissonanti con i lustrini dei costumi e il biondo platino delle parrucche. Ma deciso è anche lo smantellamento dei canoni di comportamento pubblico del maschio del Sud che si

SCENA VERTICALE. Fondata nel 1992 da Saverio La Ruina e Dario De Luca a Castrovillari, in provincia di Cosenza, la compagnia inizia la sua attività con lo spettacolo per ragazzi *Il canto di Hiawatha* (1993). L'impegno pedagogico segna i primi anni di vita del gruppo e li porta a dirigere dal 1994 il Centro teatrale comunale. Nel 1994 Remondo Caporossi viene chiamato a dirigere il nuovo spettacolo, *Sabbia*, e due anni dopo debutta al secondo "Incontro nazionale dei Teatri Invisibili" *La stanza della memoria*, prima creazione firmata a quattro mani da La Ruina e De Luca (premio *Eti Vetrine* 1996). Nel frattempo nascono altre produzioni di teatro ragazzi, *Il mondo di Arlecchino* (1995), *Sulle tracce del Piccolo Principe* (1997). Dal 1998 è *de-viados*, protagonisti due transessuali, che approda alla rassegna *Teatri 90*, a Milano, e riceve il Premio Scenario. Nel '99 il gruppo avvia la collaborazione con l'Etì e nasce *Primavera Dei teatri*, festival dedicato alle nuove generazioni teatrali. Dal 2000 comincia una ricerca calabro scespiriana che conduce ad *Hardore di Otello* e nel 2002 ad *Amleto* ovvero *Cara mamma*. Altri spettacoli di teatro ragazzi sono *Pollicina* (1998), *Capitan Giangurgolo* (1999), *Il gioco della bugia più grande* (2001), *Pinocchio. Le disavventure di un burattino aspirante bambino* (2002). Nel 2001 *Scena Verticale* riceve il Premio Bartolucci per una realtà nuova.

schiantano inesorabilmente nelle violente prestazioni richieste alle due trans. Dai materiali raccolti «lungo chilometri di marciapiedi», e rimani- polati fino al debutto a *Teatri 90* di Milano nel '99, esce *de-viados* che in particolare per Dario coincide con l'approdo ad un uso del corpo più consapevole, come fosse giunta a maturazione la lezione di Alfonso Santagata (suo maestro). Lo spettacolo è un sovrapporsi iperbolico di valori consunti che sembrano alimentati dal kitsch dei segni di una religiosità pagana, tra icone di madonne gareggianti con quelle dei tanti santi protettori di povere donne-madri votate all'ubbidienza del macho-padrone di turno, pronto in casa a bastonare il figlio "deviato" per poi uscire e pagare per una trans. In questo stesso 1999, come si accennava all'inizio, Scena Verticale avvia la collaborazione con l'Ente teatrale che in accordo con l'Amministrazione comunale le permette di rendere fruttuosa la rete di relazioni che ha intessuto nel corso del decennio. Così, *Primavera Dei Teatri* si caratterizza subito per la sua unicità a livello regionale. Per la prima volta infatti arrivano in Calabria molti dei gruppi giovani più attivi nel panorama teatrale nazionale e alcuni dei nomi che compaiono nel programma di quella prima edizione bastano a connotare il nuovo festival (Fanny & Alexander, Libera mente, Motus, La Nuova Complesso Camerata, Rosaspina. Un teatro). Una fitta scaletta di appuntamenti concretizza un'occasione unica - per una fascia di spettatori completamente ignorata dai distributori di prodotti commerciali - di dialogo col teatro contemporaneo. In quindici giorni il festival ospita laboratori (è a Castrovillari che Fanny & Alexander inizia a sperimentare *Romeo and Juliet*) e anteprime (*La corona sognata* di Marco Manchisi e *La Tempesta* di Davide Iodice che trionferà poi alla Biennale di Venezia) e crea una visibilità per le esperienze centro-meridionali spesso sconosciute agli addetti ai lavori (i cosentini di Rossosimona, Nave Argo di Caltagirone, Teatro e dintorni di Castellammare di Stabia, il Teatro della Bugia di Caserta, e gli abruzzesi del Krak e di Tu.Cu.R). Tale formula del doppio binario, proposta spettacolare e momenti laboratoriali, proseguirà nelle successive tre edizioni, confermando Castrovillari come luogo di incontro e di creazione (da qui passano, tra gli altri, Ascanio Celestini, Enzo Alaimo, Leonardo Capuano, Roberto Latini, gli Artefatti, il Lemming, Crest, l'Onorevole Teatro Casertano, Krypton, le Ariette, Francesco Suriano, Paravidino, Russo Alesi, Kinkaleri, Scavetta, Emma Dante e Davide Enia). È chiaro a questo punto che l'exploit del festival affranca Scena Verticale dalla sua marginalità geografica, ponendola in una prospettiva inusuale di osservazione che la conduce a provare una dimensione produttiva nuova. L'avvenuto riconoscimento

da parte delle Istituzioni, centrali e locali, genera nella compagnia una crescita, non solo della sicurezza economica, ma principalmente della consapevolezza artistica (il Premio Bartolucci per una realtà nuova, che viene conferito alla compagnia nel 2001, consolida questa tendenza). E se La Ruina in quel biennio (1999-2000) segue lo stage veneziano di Eimuntas Nekrosius, sul fronte interno avvia una ricerca che approderà a *Hardore di Otello* (tragedia calabro scespiriana), lavoro che allarga le presenze sceniche ai giovanissimi attori cresciuti alla scuola di Castrovillari (Fabio Pellicori e Rosario Mastrotta). Qui, la consueta ricerca antropologica e sociale si ritrova mescolata con sperimentazioni tecnologiche che costruiscono un'inedita - per la compagnia - scrittura scenica. Dal tradimento della trama originale La Ruina scrive una partitura drammaturgica strumentale allo sviluppo di temi già attraversati, dallo scontro tra generazioni all'impossibilità di elaborare un'alternativa in grado di superare l'empasse esistenziale ogni giorno aggravato dalla spazzatura propinata dai media imbonitori. L'azione, che inizia a tragedia compiuta, è collocata in un ambiente sovraccarico di elementi simbolici, e felice risulta la soluzione scenografica di quell'acquitrino nel quale vegetano, impantanati, i personaggi. Una sorta di stagno perimetrato da blocchi di cemento, riferimento diretto alle costruzioni non finite che punteggiano troppi paesaggi calabresi, deturpandoli. Desdemona compare solo virtuale, riprodotta su di un grande schermo, incessantemente richiamata e subito interrotta, riavvolta da un Otello-Dario armato di *mouse* che galleggia in quell'acquitrino, avvinghiato alle cosce e ai seni dirompenti della sua antropomorfa poltrona. Ancora da una figura shakespeariana La Ruina trova ispirazione per *Amleto ovvero Cara mamma* (uno dei primi studi si è visto lo scorso Santarcangelo), un lavoro minimale e grottesco allo stesso tempo, che abbandona dopo l'enunciazione del titolo il percorso della tragedia del Bardo per approdare

a un monologo algido nella sua irreparabile e claustrofobica crudezza, specchio di una mostruosità sadica tutta familiare, giocata nel rapporto madre-figlio. Saverio, bravissimo con quei calzoncini corti, ricrea un'ebetudine rassegnata davvero spazzante. Ma il principe di Danimarca sta riattraversando La Ruina col suo nuovo spettacolo che andrà a completare la trilogia shakespeariana. *Kitsch Hamlet* rinnovata lente di ingrandimento sulla realtà calabrese che Saverio vuole espandere fino a una riflessione «sulla condizione sociale ed estetica del Sud del mondo, discarica di detriti fisici, morali, televisivi e comportamentali della società dei consumi - dice - spia macroscopica del malessere della società contemporanea». Tra degrado ambientale e vuoto spirituale l'autore-regista-attore vuole tentare un provocatorio confronto tra il «pessimismo storico di Amleto e il positivismo popolare di Mino Reitano», spostando l'azione dalla reggia di Elsinor ad un invivibile stabilimento balneare della costa jonica e andando a recuperare la memoria dei suoi bagni infantili. Di questa nuova "tragedia calabro scespiriana" si vedranno degli studi nel corso dell'estate, mentre il debutto è previsto per il prossimo autunno. Una storia "molto italiana" questa di Scena Verticale, che rischia ora di venire spezzata da una diffusa distrazione istituzionale. Del rinnovo di interventi governativi speciali per il Sud non esiste certezza alcuna nel momento in cui scriviamo. Nonostante il progetto "Aree disagiate" costituisca un valore da non disperdere. Tanto meno arrivano segnali positivi dalla Regione e dal Comune, che impegnato negli ultimi mesi tra luminarie natalizie e parate carnevalesche, non ha trovato il tempo di esprimersi sul futuro di un festival elevatosi a riferimento nazionale. Mentre Scena Verticale si trova, dopo dieci anni, a valutare la via dell'emigrazione. Vorremmo che i fatti ci smentissero. E in giugno ritrovarci nel Castello Aragonese per la quinta Primavera di Castrovillari. ■

WWW.TEATROLIBERO.IT

TEATRO Libero

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

**stagione
2002-2003
marzo-giugno**

dal 1 al 31 Marzo

Compagnia Teatri Possibili



ROMEO E GIULIETTA

di William Shakespeare
regia di Corrado d'Elia

dal 1 al 14 Aprile

Teatro dell'Arcipelago

QUARTET

di Heiner Müller
con Gabriele Calindri ed Elisabetta Ratti
regia di Yosuke Yaki

dal 15 al 19 Aprile

Teatrobluquo

STORIA DELLO ZOO

di Edward Albee
con Gabriele Calindri ed Elisabetta Ratti
regia di Parahin Savino Delizia

dal 22 al 30 Aprile

Teatro Libero Esperimenti

LOCANDA ALMAYER

di Oceano Mare di Alessandro Baricco
progetto e regia di Gianlorenzo Brambilla

dal 2 al 11 Maggio

Macro Maudit

MOBBING!

(punire un capo-ufficio per educarne cento)

progetto e regia di Giulio Taraki

dal 21 Maggio al 16 Giugno

Compagnia Teatri Possibili



OTELLO

di William Shakespeare
regia di Corrado d'Elia

Se vuoi ricevere notizie e sconti per la nostra stagione teatrale, iscriviti subito alla nostra **mailing-list** direttamente dal sito: **WWW.TEATROLIBERO.IT**

di
Alessandra Faiella

POVERI GRECI senza Biscardi



«Non c'è niente di così difficile come l'arte del comico». Falso. «È molto più difficile far ridere che far piangere». Bugia. «I comici sono in realtà persone molto profonde». Macroscopico errore. Guardate me: non c'è persona dalla superficialità più disarmante. Sono così superficiale che la mia analista per scoprire delle profondità nella mia psiche ha dovuto procurarmi dei traumi psicologici. Oggi fare ridere è il mestiere più facile del mondo. Poteva essere difficile per Totò, per Chaplin o Petrolini, ma adesso ci riescono tutti, preti, studenti, ballerine, vigili urbani e castori. Per non parlare degli attori. A teatro la gente ride sempre di più e non solo per gli spettacoli comici. Ci sono persone che ridono con Euripide altre persino con Eschilo. C'è gente che, lo giuro perché ero presente, ride con Tennessee Williams. Ridere con lo *Zoo di vetro* è il colmo, eppure è accaduto anche questo. Pare che qualcuno sia riuscito a sghignazzare anche durante la *Mirra* di Alfieri, ma poi è stato ricoverato in psichiatria. Oggi si vuole ridere, e i grandi media puntualmente ci accontentano con una caterva impressionante di programmi comi-

ci. A teatro il pubblico rivuole i comici della tv. Ho sentito un ragazzo che invitava una sua amica a vedere una commedia di Fo. «Ma ci sono i comici di Zelig?» è stata la risposta. Attori con secoli di teatro alle spalle si vedono soffiare il posto da netturbini lanciati in qualche show televisivo, schiumano rabbia (gli attori non i netturbini) assistendo impotenti allo strazio dei loro testi preferiti, massacrati da dizioni improbabili e da mimiche ridicolmente inadeguate.

Ma ci pensate, ieri i greci stavano seduti dalla mattina alla sera a teatro per assistere a spettacoli tragici, vicende dolorose e violente che suscitavano grande coinvolgimento emotivo. Dodici ore a teatro, rendiamoci conto. Oggi quando vado ad uno spettacolo di Ronconi mi devo portare la maschera dell'ossigeno.

E allora perché abbiamo tanto bisogno di ridere? Per non piangere, è la prima risposta che mi viene in mente. Insomma, non è che ce la passiamo così bene. Eppure neanche gli Ateniesi potevano dirsi tanto felici, con la guerra sempre alla porte, le rivolte degli schiavi e Giove sempre incalzato nero. Le donne poi non se la spassavano di certo e se non portavano il burka poco ci mancava; è vero, avevano i ginecei dove tra di loro chissà cosa combinavano, ma fuori di lì, libertà zero, non come oggi che in televisione possiamo diventare Letterine in un batter d'occhio.

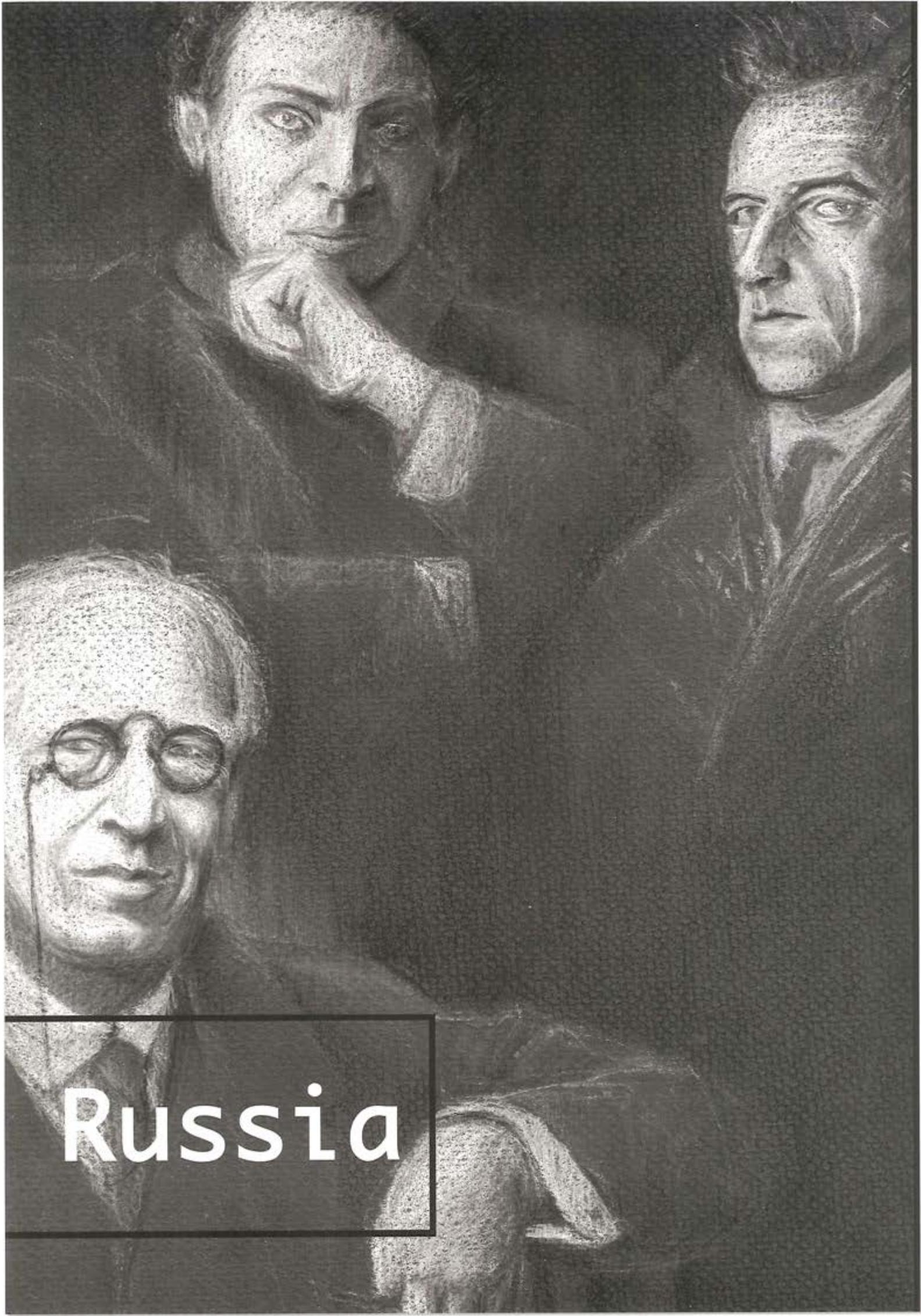
Vivevano ad Atene poveracci, pensate, senza automobili, internet e le targhe alterne. Non avevano i surgelati, i computer e nemmeno Biscardi. Eppure non solo sopravvivevano, ma godevano persino ad andare a teatro a riflettere sui contorti conflitti dell'animo umano. Oggi invece no, si ride. Forse perché non c'è tempo. Il Nasdaq va giù e io devo starmene dodici ore a teatro? Se perdo tempo perderò la priorità acquisita, se perdo tempo penso, se perdo tempo mi deprimi. Non c'è tempo nemmeno per leggere: *Guerra e pace*, quattro volumi. *Anna Karenina*, due volumi. Shakespeare: sei volumi. Meglio il libricino del comico del momento che lo posso leggere anche nella pausa pranzo e che mi parla di cose moderne, non certo di extracomunitari di colore che ammazzano la fidanzata. Roba triste, che non fa per niente ridere. Allora basta anch'io rido e faccio ridere, e se scopro di aver ucciso per sbaglio mio padre ci scrivo subito un monologo comico. ■

Illustrazione di Lele Luzzati per *Viva la pace*, da Aristofane (1988)

inchiesta

Terra di grandi maestri, primo fra tutti, naturalmente, Konstantin Stanislavskij, ostinato e profondissimo esploratore dell'arte dell'attore, instancabile sperimentatore dotato di passione chiara e di entusiasmo infantile, e terra di grandi allievi, spesso ribelli, Vsevolod Mejerchol'd, Evgenij Vachtangov, Michail Cechov; terra di rivoluzioni teatrali finite altrettanto tragicamente di quelle politiche - e pensiamo ancora a Mejerchol'd, il geniale regista dell'Ottobre teatrale, vittima dello stalinismo (arrestato nel '39 e poi fucilato - ma questo si saprà solo molti anni dopo); terra di teatri-studio, di *masterskie* (laboratori, botteghe) in cui la ricerca e la sperimentazione si fondano sulla profonda conoscenza della tradizione, la Russia è la **terza tappa** della nostra inchiesta sulle scuole di teatro. Anche se, a rigore, è da qui che saremmo dovuti partire, perché è qui, per l'appunto, che la pedagogia teatrale ha compiuto i suoi primi passi agli inizi del Novecento, per poi trovare sviluppo un po' ovunque, dalla Francia all'America. Nelle due grandi Accademie di Mosca e Pietroburgo hanno insegnato a lungo gli eredi diretti di Stanislavskij, come Marija Knebel', attrice ed eccellente pedagoga, di cui riportiamo il racconto del suo incontro col creatore del Teatro d'Arte, a sua volta amatissima maestra di Anatolij Vasil'ev, oggi direttore di una propria scuola-teatro per attori già professionisti; o come Boris Zon, maestro di Lev Dodin, il regista che con gli alunni dei suoi corsi ha creato spettacoli quasi leggendari. Insomma la Russia è la terra in cui, di generazione in generazione, si è trasmessa la dote di "imparare insegnando" che l'autore del *Lavoro dell'attore su stesso* possedette integra fino agli ultimi anni della sua vita, quando, incurante della sua celebrità, continuò imperterrita a condurre, fra le pareti di casa, i suoi esperimenti da scienziato un po' folle sulla natura dell'attore. *r.a.*

scuole di teatro/3



Russia

ricordi di una grande pedagoga russa

GLI ULTIMI SOGNI

di Konstantin Sergeevic

di Marija Knebel'

Questo brano è estratto dalle memorie di una delle più illustri pedagoghe russe: Marija Osipovna Knebel' (Vsja zizn', Moskva, VTO, 1967). Allieva diretta di Michail Cechov e Stanislavskij, collaboratrice di Nemirovic-Dancenko e Aleksej Popov, Knebel' fu regista e insegnò a lungo al Gitis contando tra i suoi allievi molti registi illustri (tra i quali lo stesso Vasil'ev). Questo brano racconta la sua esperienza all'ultimo studio attivato da Stanislavskij (lo Studio operistico-drammatico, del 1935-1938) e lo abbiamo ritenuto significativo perché narra di un'esperienza fondante nell'ambito della pedagogia teatrale russa. Tra le righe del racconto memorialistico, infatti, si possono apprezzare alcuni aspetti di quell'esperienza che sarebbero in seguito diventati capisaldi tradizionali dell'impostazione di un corso di teatro in Russia, quali: la centralità del concetto di processo per quanto riguarda l'arte dell'attore, la centralità dell'attore (che deve diventare creatore) nel teatro, l'attenzione allo sviluppo dell'organicità dell'attore, l'idea in base alla quale il Maestro non educa degli attori singoli, ma educa un'ensemble che è destinato a diventare in seguito una compagnia (anzi che è destinato a diventare la futura compagnia del Maestro, che al tempo stesso è pedagogo e regista), e altri ancora su cui sarebbe troppo lungo soffermarci in queste righe introduttive.

Nel marzo del 1936 Konstantin Sergeevic mi convocò. Andando da lui ero agitata e passavo in rassegna tutte le possibili ragioni che lo avessero indotto a convocarmi. Mi fece sedere in una poltrona grande e morbida e cominciò a fissarmi con uno sguardo indagatore e affettuoso, evidentemente soddisfatto del fatto che fossi agitata e confusa.

«Ha sentito parlare del mio Studio?» mi chiese infine.

«Sì, ovviamente, Konstantin Sergeevic».

«Vuole insegnare da noi "parola artistica"?»

«Konstantin Sergeevic non solo non ho mai insegnato questa materia, ma io stessa non ho mai tenuto letture pubbliche».

«Tanto meglio, significa che non ha ancora fatto a tempo a elaborare dei cliché su questa materia. Si tratta di un ambito ancora assai poco sviluppato, bisogna rifletterci bene, aprire nuove vie affinché la parola, che adesso in genere è delegata ad un'operazione muscolare della lingua dell'attore, diventi attiva, diventi "azione verbale"... Cos'è l'azione verbale, e perché è "azione"? Tutto questo andrà affrontato e risolto durante il lavoro con gli allievi. Lei è capace di "insegnare imparando"? Questa è la cosa più importante di cui ho bisogno dai miei aiutanti...»

Così cominciai il mio lavoro all'ultimo studio di Stanislavskij, lo Studio operistico-drammatico del Leontevskij pereulok. È stata una delle tappe più significative della mia vita, che ha richiesto molti anni di riflessione perché io ne comprendessi fino in fondo la portata. (...)

Stanislavskij invitò ad insegnare al suo Studio anche L.M.Leonidov, M.P.Lilina, M.N.Kedrov, A.N.Gribov, V.A.Orlov, N.A.Podgornij e altri. Notevole il fatto che di questo gruppo non fosse entrato a far parte neanche uno dei collaboratori storici di Stanislavskij al MChAT. Mi ricordo che Leonidov mi disse: «Si rende conto di che vecchietto è questo?! Non gli basta un gruppo di giovani allievi vergini al teatro, ha bisogno anche che gli intermediari tra lui e questi giovani siano persone che ancora non si sono fatte la mano ad insegnare il sistema. Se potesse, sostituirebbe anche se stesso con qualcun altro, solo che non c'è nessuno che lo possa sostituire». Stanislavskij con questi giovani, privi delle incrostazioni dovute alla pratica teatrale professionale e pronti a portare nell'arte solo le loro impressioni immediate sulla vita, nutriva il sogno di riuscire ad ottenere quella acuta organicità d'attore e quella libertà improvvisativa che aveva vagheggiato per tutta la vita. Sognava insomma - questo era l'importante, non va dimenticato! - di costruire con questi ragazzi e ragazze una nuova compagnia teatrale, un nuovo teatro. (1)

Forse, anzi probabilmente, Stanislavskij capiva che non avrebbe fatto a tempo a creare una nuova compagnia teatrale. Ma questo sogno illuminò sia la costituzione che l'attività dello Studio operistico-drammatico. Stanislavskij aveva fretta di trasmettere agli allievi dello Studio quel suo nuovo metodo di lavoro che egli stesso considerava un'autentica scoperta e nel quale riponeva speranze enormi; i suoi sforzi erano indirizzati alla costituzione di una nuova e giovane compagnia teatrale capace di gestire questo metodo e non alla mera elaborazione del metodo stesso a prescindere dall'esistenza di un teatro che lo potesse mettere in pratica.

Perché lo sottolineo? Perché il concetto di "teatro", di "compagnia" per Stanislavskij aveva un contenuto fondamentale; l'esistenza di una "compagnia teatrale" infatti, non avrebbe potuto essere astratta dai suoi scopi, dai suoi compiti sociali, dalle questioni legate alla regia, ai principi dell'arte della messa in scena, all'etica, e Stanislavskij non concepiva il metodo di prova che aveva appena scoperto all'infuori di tutto questo. Anzi, sapeva che se ci fosse stata una separazione tra metodo e vita reale della "compagnia teatrale", ciò avrebbe comportato la minaccia di derive scolastiche e dogmatiche, che avrebbero rischiato di deformare il senso stesso di quelle aspirazioni che lo avevano portato ad elaborare quel metodo. Purtroppo la storia ha dimostrato che queste sue preoccupazioni non erano vane. (...)

Questo metodo era innovativo e sorprendente; il suo aspetto più importante era l'impostazione dell'approccio dell'attore al ruolo; e cioè il fatto che l'attore dovesse analizzare il ruolo mediante l'azione. Questo procedimento sperimentale consisteva nella concatenazione, all'interno di un unico processo, di due tappe di lavoro inseparabili: una era l'"indagine con l'intelletto", l'altra era l'*etjud* (2). Nella interpretazione che Stanislavskij dava di questi due stadi si avvertiva il peso delle sue ultime scoperte creative e metodologiche.

L'"indagine con l'intelletto" presupponeva una metodologia di analisi assai più precisa rispetto a quella che precedente veniva adottata. Invece di operare la tradizionale suddivisione della pièce o del ruolo in "sezioni" (3), suddivisione che finiva per frammentare il materiale drammaturgico, per strutturare la pièce venivano usati gli "avvenimenti" o, come li definiva Kostantin Sergeevic, i "fatti attivi" (quei fatti, cioè, autenticamente propulsivi che determinano quanto accade nella pièce). Scoprire quali siano in una pièce gli avvenimenti autentici, profondi, determinanti di una pièce e non confonderli con quelli più superficiali è un'operazione assai complessa. Solo con gli anni ne ho compresa a fondo tutta la complessità. Sin da subito, però, mi fu chiaro come Konstantin Sergeevic facesse interamente dipendere il processo di prove e il risultato degli *etjud* dalla correttezza del lavoro di individuazione e analisi degli avvenimenti.

Anche il senso che Stanislavskij metteva nel concetto di *etjud* era cambiato radicalmente. In precedenza Konstantin Sergeevic faceva con noi degli *etjud* su temi che erano "attorno" la pièce. Si trattava, ad esempio, di *etjud* che avevano per oggetto il passato dei

personaggi o episodi esterni alla pièce utili ad aggiungere informazioni sui personaggi, ad allargare la loro biografia. Ora invece gli *etjud* fatti dagli allievi vertevano direttamente su avvenimenti presenti nella pièce. In questa maniera nel processo di analisi della pièce veniva attivato, oltre al cervello, anche il corpo dell'attore. Stanislavskij riusciva ad ottenere risultati sorprendenti: gli allievi penetravano nell'essenza stessa delle azioni, degli scontri, dei conflitti. Konstantin Sergeevic non si stancava di ripetere che il senso della sua nuova maniera di provare era quello di agevolare l'ottenimento dall'anima dell'uomo-artista di fenomeni interiori, vivi, personali analoghi a quelli che erano propri del ruolo. Sosteneva che questi costituissero l'unico materiale adatto a creare l'anima viva della persona che si raffigurava.

«Ci sono pensieri e sentimenti che potete esprimere con parole vostre. - scriveva - La chiave di tutto è in questi sentimenti e in questi pensieri, e non nelle parole. La linea del ruolo scorre lungo il sottotesto e non lungo il testo stesso. Solo che gli attori si stufano di scavare in profondità fino a raggiungere gli strati più profondi del sottotesto e per questo preferiscono scivolare lungo gli aspetti esteriori, formali della parola, che può essere pronunciata in maniera meccanica senza spendere energia per scavare sino all'essenza» (4) (...)

Era dell'idea che gli allievi dovessero studiare sul materiale drammaturgico più nobile possibile.

«Lavorandoci dovrete penetrare quell'alta logica e consequenzialità artistica, che formano la strada migliore per arrivare al sentimento sulla scena. Se troverete in una pièce geniale l'azione e la realizzerete, vi ci potrete sedere come in una barchetta che scivola lungo la corrente placida, fiduciosi del fatto che essa vi porterà inevitabilmente al super-compito».

Così nello Studio facemmo *Amleto*, *Romeo e Giulietta*, *Tre sorelle* e *Il giardino dei ciliegi*. Non brani da queste opere, ma le opere per intero, sulle quali gli allievi dello Studio apprendevano a lavorare con la nuova metodologia. Dovevano analizzare i ruoli nell'azione, e nelle prime tappe del lavoro dovevano usare al posto del testo della pièce, parole proprie; dovevano cioè far proprie le azioni e le circostanze date della pièce in maniera così profonda

In apertura, Stanislavskij, Mejerchol'd e Vachtangov, pastello di Daniele Boter; a lato, ritratto di Stanislavskij di Serov.



che nella loro anima si creassero tutte le molle interiori che originavano il testo. E attorno al lavoro su questi testi ribolliva l'attività delle "materie ausiliari": danza, scherma, lavoro col mantello e, soprattutto, lo studio delle leggi della parola. I partecipanti al lavoro sui drammi di Shakespeare lavoravano sui suoi sonetti, su monologhi tratti da pièce che non venivano provate, studiavano il carattere dei dialoghi sia delle sue commedie che delle tragedie. I partecipanti al lavoro su *Tre sorelle* e *Il giardino dei ciliegi* lavoravano sui racconti di Cechov, studiavano la costruzione poetica della sua lingua. (...)

Stanislavskij insisteva categoricamente affinché, parallelamente al lavoro sulle pièce, gli allievi lavorassero sui cosiddetti "elementi" del sistema (attenzione, immaginazione, azioni con oggetti immaginari, ecc.). Sentiva la necessità di portare ad un buon grado di preparazione l'organicità d'attore e la psicotecnica degli allievi. Ci insegnava a praticare quotidianamente la ginnastica dell'anima e del corpo, inventandosi un sistema vieppiù completo di training e di "auto-irreggimentamento". Non credo che tutti noi all'epoca comprendessimo l'enorme portata delle sue ricerche! Il ritmo e la musica hanno sempre ricoperto un ruolo enorme nella sua attività pedagogica, ma durante il lavoro con lo "Studio operistico-drammatico" il ruolo della musica divenne di primaria importanza, e non solo per gli allievi del settore operistico, ma anche per quelli del settore drammatico. Konstantin Sergeevic sosteneva che nella parola ai cantanti manca il dramma e agli attori drammatici la musicalità.

«Una parola ben detta è già musica - diceva - e una frase ben cantata è già discorso».

Cercava di ottenere che gli allievi avvertissero l'azione presente in un determinato quadro musicale e che trasformassero questo quadro sonoro in quadro drammatico e visivo. Vladimir Sergeevic Alekseev, "fratello Volodja", come Stanislavskij chiamava questo meraviglioso vecchietto, era persona di una musicalità unica; Konstantin Sergeevic gli chiedeva di mettersi al pianoforte e realizzava con il suo aiuto una serie di *etjud* musicali. Ce ne erano di fissati in maniera esatta e ce ne erano di improvvisati. Succedeva anche che Vladimir Sergeevic entrasse con un tema musicale improvvisato in un *etjud* che era cominciato senza musica.

«Capite che fenomeno mostruoso sia un uomo privo di senso del ritmo? - diceva Stanislavskij. - Amate e ricercate la corrispondenza tra il ritmo dell'uomo e il ritmo della musica. Muovendosi a ritmo le persone sgraziate assumono una loro grazia...»

Ricordo uno dei primi *etjud* musicali che vidi alle lezioni di Stanislavskij. Konstantin Sergeevic aveva chiesto a Masa Miscenko, una delle allieve di maggior talento, di prendere una qualsiasi posa, la più eccentrica che le venisse in mente, di giustificarla (5) e di cominciare ad agire. Miscenko giustificò la sua posa come se si nascondesse da qualcuno scherzando. Stanislavskij fece subito segno al "fratello Volodja" perché cominciasse a suonare e agli altri allievi perché cogliessero al volo la proposta di Masa e si unissero all'improvvisazione. Un momento dopo tutto lo Studio stava giocando a *gorel'ki*. (6) Poi, ad un cenno di Konstantin Sergeevic la musica cambiò.

«Pare che piova» suggerì, ispirandosi alla nuova musica proposta dal fratello. Stanislavskij era uso cambiare le circostanze date mentre si svolgeva l'azione dirigendo così il corso dell'*etjud*.

«Capite - disse una volta concluso l'*etjud* - che quando c'è il ritmo non c'è il caos? Dovrete allenarvi a tal punto negli *etjud* musicali, da ottenere che, improvvisando, il vostro corpo, il vostro gesto, il vostro temperamento rivelino automaticamente l'anima della musica. Ricordate, nulla sviluppa l'immaginazione quanto gli *etjud* musicali».

Nei confronti del lavoro sulla parola scenica aveva pretese enormi. Riconsiderando il passato capisco che, in tutto ciò che faceva, Stanislavskij era sempre mosso dal rispetto e dalla considerazione approfondita delle parole scritte dall'autore e che il suo fine era quello di arrivare al testo dell'autore. Ma anche per lui, che era un pedagogo geniale, era difficile non solo convincere gli attori professionisti, ma addirittura convincere questi allievi, questi bambini che lo adoravano, a parlare con parole proprie durante la fase iniziale del lavoro

«Niente da fare - diceva - ci vuole un lavoro assai lungo per far sì che l'attore educhi se stesso prima di tutto a pensare "cosa faccio nel ruolo", piuttosto che pensare "cosa dico". Solo quando lo farà, capirà che è possibile penetrare nel ruolo attraverso il sottotesto». (...)

Konstantin Sergeevic in questo periodo insisteva nella maniera più categorica sul fatto che il regista non mostrasse niente all'attore, esigeva che l'attore creasse autonomamente. Ma per nostra grande fortuna il suo indomabile temperamento d'attore ogni tanto non reggeva ai severi ordini dello Stanislavskij pedagogo e noi diventavamo felici testimoni di splendide dimostrazioni. Gli allievi non lo conoscevano, non avevano visto Stanislavskij sulla scena. Per questo le sue dimostrazioni erano accolte con tempestosa gratitudine da parte loro. Konstantin Sergeevic era uso mostrare agli attori soprattutto alcuni adattamenti che avrebbero potuto essere adottati in questa o in quella scena e quella qualità di attenzione scenica che lui definiva "la presa del bulldog"; a volte, inoltre, mostrava il ritmo della scena. Ricordo di come dedicasse molto tempo al lavoro con il mantello, attributo fondamentale dell'uomo del rinascimento. Non voleva affidare a nessuno questo

lavoro e insegnava lui stesso agli allievi come usare e come manipolare il mantello. Era indignato dal fatto che il mantello fosse diventato un attributo teatrale che di solito si appiccicava con due spille da balia e che l'attore aveva sempre paura di far cadere. (...)

Alcune delle sue improvvisazioni - su come aprire il fazzoletto, come utilizzare il bastone da passeggio o come utilizzare il monoclo - erano soprattutto dimostrazioni con uno scopo particolare: quello di richiamare gli allievi alla necessità di acquisire una tecnica raffinatissima, indispensabile all'attore del "teatro di



riviscenza". Purtroppo, come altre, anche questa è una delle posizioni di Konstantin Sergeevic che vengono spesso volentieri dimenticate. Ci sono addirittura molte personalità autorevoli che sostengono che questo tipo di tecnica debba essere patrimonio solo degli attori del "teatro di rappresentazione", mentre il "teatro di riviscenza" si basa sul principio del "come capita". Purtroppo spesso citiamo e invociamo Stanislavskij a sproposito e assai più frequentemente di quanto non sarebbe corretto. Molti credono sinceramente di essere dei suoi seguaci ma al posto degli enormi compiti che lui si poneva nell'arte teatrale, si pongono compiti minuscoli: non compiti, non scopi, bensì compiti e si sentono calmi e sicuri, perché riescono a risolverli. Stanislavskij ha fondato una nuova scuola basandosi su una sua aspirazione: quella di far nascere una figura nuova, un attore-creatore, un attore-autore, un artista, la cui natura si possa esprimere pienamente e liberamente nel suo atto creativo, e cioè sulla scena. Il compito pedagogico e teorico principale che si era dato credo fosse quello di fornire all'attore gli strumenti per riuscire a vivere come improvvisativa la propria esistenza scenica, anche e soprattutto nel caso in cui essa avesse luogo all'interno delle rigide cornici di un testo drammaturgico di alta qualità. E però non era estraneo all'idea della creazione collettiva da parte della compagnia di una pièce; idea che, al contrario, aveva solleticava vivacemente per decenni la sua immaginazione. Era un'idea sulla quale era tornato a più riprese in diversi momenti della sua vita. (...)

Nei suoi ultimi anni di vita Stanislavskij di nuovo tornò alla sua antica idea.

Accadde così: un gruppo di membri dello Studio (allievi della sorella di Stanislavskij, Zinaida Sergeevna) (7) gli mostrò un *etjud* intitolato *Un volo nella stratosfera*. La storia era semplice. Tre persone si accingono a volare: un fisico (Mal'kovskij), la sua assistente (Batjuskova) e l'aviatore (Kristi). La madre dell'assistente (Novickaja) si rifiuta categoricamente di farla andare, non volendo sentire ragioni. Lo stesso fisico riesce a vincere la paura a fatica, benché sia pronto al volo. La moglie (Vjachireva) lo sostiene in tutti i modi. La fidanzata dell'aviatore (Skalovskaja) invece, che lo ama appassionatamente, è torturata all'idea che potrebbe non vederlo più.

L'*etjud* non piacque a Kostantin Sergeevic.

«Tutto troppo calmo, non ci sono persone od ostacoli con cui lottare; - disse - tutto questo per il momento non è altro che una passeggiata. Una gran quantità di chiacchiere sulla terra ma quello che poi dovrebbe succedere lassù non lo avete neanche pensato». Ma nonostante questa critica, propose subito di creare una pièce sulla base di questo *etjud*. E subito cominciò a fantasticare, a ricordare qualche episodio, alcuni tipi che aveva osservato. (...) Raccontando, Konstantin Sergeevic abbozzò il tema della pièce futura: *Il primo volo dell'uomo su un razzo*.

«Non è solo attuale, - disse - è anche futuro».

Era inarrestabile nelle sue fantasie, come si fosse rotta una diga. Proponeva le varianti più bizzarre di sviluppo della trama, inventava, ispirava gli allievi. Quelli recitavano da mattina a sera. A stento Konstantin Sergeevic li costringeva a fare la pausa per il pranzo. Nel processo di lavoro cominciò ad intuirsi anche il genere della nuova pièce: una commedia. La intitolarono *Sempre più in alto*. (...) G. Kristi, su incarico di Stanislavskij, si assunse il lavoro di appuntare ed elaborare il testo prodotto in *etjud*. Stanislavskij era soddisfatto di come lavorava. Con la pièce quasi pronta nel luglio del '38 Kristi andò da Stanislavskij a Barvicha. Stanislavskij lo lodò e disse: «In autunno cominciamo a lavorarci». Mi chiesero di preparare per l'autunno seguente una dimostrazione scenica del lavoro. In agosto, però, Kostantin Sergeevic morì. Qualche tempo dopo la morte di Kostantin Sergeevic facemmo a casa mia una filata completa dello spettacolo. Dopo di che mostrammo quanto avevamo preparato a M. N. Kedrov (8) che però non lo trovò interessante; così all'impresa fu messo un punto. Anche lo Studio operistico-drammatico, nel quale Stanislavskij aveva investito sforzi sovrumani, smise di esistere pochissimo tempo dopo la sua morte. I ragazzi e le ragazze che lo avevano animato e con i quali aveva lavorato il geniale regista erano indifesi e non erano ancora pronti a sostenere una creatività autonoma. Sarebbe stato necessario che una persona avesse preso in mano le redini del futuro dello Studio. Ma ormai è evidente che nessuno lo fece, che questa persona non si trovò. (Scelta dei brani e traduzione di Alessio Bergamo) ■

Nella pag. precedente, alcuni personaggi interpretati dalla Knebel e, in basso, caricatura di A. Ljubimov.

1 Traduco con "compagnia" la parola *teatr*, che ha un campo semantico molto più vasto di "compagnia", ma che ha anche questa concreta accezione, che in questo passo è chiaramente preminente.

2 *Etjud* è la traslitterazione russa della parola francese *étude*. Nel lessico stanislavskiano l'*etjud* è, di fatto, un abbozzo di scena realizzato dagli attori in improvvisazione.

3 Letteralmente in russo "pezzi" (*kuski*).

4 Stanislavskij, K.S., *Sobranie Socinenij*, in 8 voll., Mosca, 1955, vol. 4, p. 217 (*Il lavoro dell'attore sul personaggio*, capitolo sull'*Otello*).

5 Per "giustificare una posa" significa inserirla in un contesto di azione nel quale essa risulti necessaria e, quindi, giustificata.

6 È una sorta di nascondino nel quale un partecipante, che è sito davanti agli altri, ad un segnale dato deve prendere gli altri partecipanti che, uniti in coppie e tenendosi per mano, a turno cominciano a scappare. Durante il gioco i partecipanti cantano una canzone, dal testo della quale ("Gori, gori jasno, chtob ne pogaslo") deriva il nome del gioco: *gorel'ki*.

7 Del gruppo facevano parte G. Kristi, L. Novickaja, Ju. Mal'kovskij, B. Batjuskova, A. Skalovskaja, V. Vjachireva, I. Mazur, A. Zen'kovskij, E. Sokolova, S. Zvereva.

8 M.N.Kedrov aveva preso il posto di Stanislavskij alla direzione del MchAT.



A fine Ottocento i suoi allievi hanno dato vita al Teatro d'Arte di Stanislavskij e Nemirovic-Dancenko, subito dopo la rivoluzione ha avuto Mejerchol'd come insegnante dei primi corsi di regia al mondo, oggi conta otto facoltà e resta la più prestigiosa scuola esistente



LA PRIMA DELLA CLASSE

di Roberta Arcelloni

Si trova da cent'anni in un piccolo vicolo silenzioso non lontano dall'Arbat, il Malyj Kislovskij, in una antica villa di nobile famiglia con un piccolo giardino alberato ma il Gitis, la scuola di teatro forse più nota e prestigiosa al mondo, di cambiamenti di stato e di nome ne ha avuti tanti. E un nome in Russia vuol quasi sempre dire sigla, in questo paese la passione per gli acronimi è davvero sfrenata (e non è da meno quella di cambiarli a ogni pie' sospinto), in epoca sovietica, poi, col proliferare di enti e istituzioni statali le sigle hanno assunto dimensioni esorbitanti, tanto da assumere anche agli occhi di chi conosceva la lingua l'aspetto di un linguaggio misterico. Oggi le cose non stanno diversamente. Infatti quel che ho chiamato (per abitudine) Gitis (e significa Istituto statale di arte teatrale), in realtà si chiama già da qualche anno Rati (Accademia russa di arte teatrale). E poiché non sono pochi quelli che si rifanno al vecchio nome, tutto alla fine lo chiamano il Rati - Gitis.

Ma veniamo alla sua lunga storia, alle sue radici che affondano in un momento capitale della storia del teatro, vale a dire la nascita del Teatro d'arte di Stanislavskij e Nemirovic-Dancenko. Infatti, sorta nel 1878 come Scuola musicale patrocinata dall'Associazione di amanti dell'arte musicale e drammatica, poi Associazione filarmonica moscovita, nel 1883 la scuo-



tati. È vero non tutti erano egualmente dotati, ma tutti, in compenso, erano nati sotto la stessa stella, e conservavano nell'animo gli stessi principi e ideali inculcati dal maestro. Terminarono quell'anno la scuola: la Knipper, diventata in seguito la moglie di Cechov, la Savickaja, Mejerchol'd, Munt, Snegirev... Sarebbe stato un peccato se questa compagnia formata casualmente si fosse dispersa negli angoli sperduti della vasta Russia e vi si fosse impantanata come era avvenuto in precedenza... Tanto lui che io, guardavamo senza speranza la situazione del teatro della fine del secolo, in cui le brillanti tradizioni del passato erano degenerare in un modo di recitare puramente tecnico e di abilità». Il peccato non fu commesso e gli allievi usciti quell'anno dalla Scuola si unirono ai membri della Società di arte e letteratura, il circolo di attori, pittori, musicisti e scienziati fondato da Stanislavskij, formando la compagnia che

la musicale riceve lo status di Scuola musicale e drammatica professionale e poco dopo viene equiparata ai conservatori. Le classi di arte drammatica sono tenute da noti attori, pedagoghi, e uomini di cultura. Fra questi Vladimir Nemirovic-Dancenko che vi insegna dal 1891 al 1901. Con lui, uomo di grandissima cultura e profondissima sensibilità artistica, ha inizio una nuova tappa della scuola. Ecco cosa scrisse Stanislavskij ne *La mia vita nell'arte*: «Contemporaneamente alla sua attività letteraria, per molti anni Nemirovic-Dancenko diresse la Scuola della Società Filarmonica di Mosca. Non pochi giovani artisti russi passarono per le sue mani prima di calcare le scene dei teatri imperiali, privati e provinciali. Gli allievi licenziati nel 1898 superarono tutti i risultati degli anni precedenti. Un intero gruppo di attori che terminò la scuola, sembrava una compagnia bell'e fatta: tutti i ruoli vi erano rappresen-

DUE ITALIANI AL GITIS

Sono parecchi gli studenti stranieri che vanno a studiare in Russia e, fra questi, non pochi italiani. Aurora Egido, per esempio, grazie a una borsa di studio nel 1999 frequenta la Facoltà di storia del teatro e critica teatrale del Gitis di Mosca

«Il mio status di stagista mi consentiva di partecipare alle lezioni come uditrice e al contempo di scegliere liberamente fra i corsi attivati. Durante il primo semestre ho seguito le lezioni del secondo anno, che spaziavano dalla storia del teatro, sia russo che straniero, alla letteratura, dalla filosofia alla critica teatrale. Gli incontri si articolavano secondo dinamiche alquanto diverse dalla didattica tradizionale. I docenti, infatti, offrivano agli studenti un ampio quadro culturale di riferimento, stimolandoli poi ad integrarlo con un percorso individuale di ricerca, incentrato su argomenti specifici. Gli allievi dunque attingevano materiale di studio presso la biblioteca del Gitis e la Biblioteca teatrale di Mosca per produrre elaborati scritti o tenere essi stessi una lezione alla classe. In particolare il corso di critica teatrale, tenuto dal professor Ljubimov, sollecitava la sensibilità personale piuttosto che offrire strumenti di analisi predeterminati. Gli studenti riferivano degli spettacoli visti, comunicando e argomentando le proprie impressioni. I corsi del quarto anno, che ho seguito nell'ambito del secondo semestre, erano fondati sulle stesse materie degli anni precedenti, ma la metodologia variava, soprattutto relativamente alle lezioni di critica. La docente, Irina Solov'eva, dava dei parametri di giudizio cui attenersi nell'analisi degli spettacoli. Accanto alle lezioni teoriche si snodava poi una consistente attività seminariale, coordinata da Aleksandr Sokoljanskij, giovane critico teatrale, che si avvaleva delle prove scritte degli studenti, strutturate in forma di recensioni, per avviare un dibattito intorno agli spettacoli oggetto di studio. La classe infatti sceglieva due o più rappresentazioni da analizzare, dividendosi in altrettanti gruppi di lavoro. Il confronto fra le diverse valutazioni che emergevano nell'ambito di ciascun gruppo diveniva un momento di riflessione critica concreta e mirata, ma diveniva anche l'occasione per un esame del panorama teatrale contemporaneo».

Massimiliano Cutrera, trentatreenne laureato in Lingue e letterature moderne all'Università "La Sapienza" di Roma, ottima conoscenza di russo e polacco, al Gitis ha seguito, sempre per un anno, la facoltà di recitazione.

«Non avevo nessuna esperienza alle spalle, cioè non avevo frequentato vere e proprie scuole di teatro, solo alcuni seminari. Essendo uno studente straniero, che pagava per gli studi, non dovevo seguire necessariamente i corsi del primo anno ma avevo accesso anche a quelli superiori. È stato un anno molto impegnativo, in cui ho imparato davvero moltissimo. Il lavoro sull'improvvisazione è centrale nella scuola, ed avviene attraverso l'elaborazione di *etjudy*, brevi scene drammatiche incentrate su situazioni di conflitto, di scontro, che l'insegnante poi indirizza e corregge. Solo in un secondo tempo si arriva a dare vita a brevi scene drammatiche prese da testi teatrali. Miei maestri sono stati Valentin Tepljakov per recitazione e Nikolaj Karpov per movimento scenico. Ho poi seguito i corsi di educazione all'uso della voce, di canto, danza e tip tap». ■

darà inizio alla lunga storia del Teatro d'arte di Mosca (Mchat). Dopo la rivoluzione la scuola, naturalmente, subisce diversi mutamenti e una riorganizzazione degli studi secondo i nuovi ordinamenti del sistema scolastico sovietico. Da Istituto musicale-drammatico diventa nel '20 Istituto statale del dramma musicale con un settore a parte di arte drammatica (Gimdr). Nel 1922 quest'Istituto si fonde con i Laboratori teatrali statali superiori guidati da Mejerchol'd. Questa unione riceve il nome di Istituto statale di arte teatrale (ed ecco il Gitis, ma non a lungo). L'insegnamento era tenuto in 9 laboratori (ma la parola *masterskaja* richiama la parola Maestro, e quindi è più vicino al significato di "bottega artigiana") e, nella sua *Masterskaja*, Mejerchol'd in questi anni mette in scena *Il cornuto magnifico* di Crommelynck, spettacolo celeberrimo che influirà sul teatro russo in maniera decisiva. Sulla scena costruttivista, concepita per essere completamente al servizio dell'attore vestito della *prozodezda* (la tuta blu da lavoro uguale per uomini e donne), per la prima volta sono mostrati al pubblico i risultati della biomeccanica e *La morte di Tarelkin* di Suchovo-Kobylin, tutto improntato al circo e allo spettacolo popolare da fiera. Oltre a quello mejerchol'diano c'erano laboratori di arte musicale-drammatica, di teatro eroico sperimentale - chiaro segno dei tempi - e altri di minoranze nazionali: lituani, ebrei, armeni.

Tempi rivoluzionari e burrascosi

Nel 1923 dopo che nell'Istituto confluisce l'Istituto di coreografia con laboratori di balletto drammatico, danza sintetica, pantomima e danza classica, le facoltà diventano tre: drammatica, operistica e di coreografia. La facoltà d'arte drammatica si divide in due settori, recitazione e regia. Ma i tempi sono davvero rivoluzionari e burrascosi, ed ecco, nel 1924, viene decisa la chiusura di tutti gli istituti teatrali di Mosca e Pietroburgo «per le carenze dell'istruzione teatrale». Solo al Gitis è dato diplomare in corsi accelerati i propri studenti, e, infatti, vede uscire "registi istruttori" e "direttori istruttori di circoli drammatici". La nascita e lo sviluppo di circoli e club cultura, artistici e teatrali è un fenomeno esplosivo di quegli anni e sono uno

stimolo importante per la nascita della nuova scuola. Nel 1925 il Gitis risorge con un nuovo nome: Istituto tecnico centrale di arte teatrale (Cetetis) e le specializzazioni del settore arte drammatica diventano quattro: attore, regia, pedagogia e addestramento teatrale per circoli e club. Prima al mondo, nel 1930, si apre la facoltà registico-pedagogica, che prepara professionalmente registi ma anche pedagoghi di arte dell'attore. Ma una nuova riforma è in atto: si vuole portare l'istituto al livello dell'istruzione superiore universitaria. Siamo nel 1931. I pedagoghi della scuola si rivolgono per un consiglio a Stanislavskij che risponde con alcune sue considerazioni, in cui, in particolare, sottolinea la necessità che nella facoltà di regia sia presente anche un corso di attori: «un regista deve essere anche attore, perché deve conoscere la tecnica dell'attore, i metodi di avvicinamento alla parte e tutte le complesse *perezivane* legate con il nostro lavoro e con il rapporto col pubblico. Senza questo il regista non capisce l'attore e non trova una lingua comune con lui». Finalmente il primo ottobre del 1931 nasce ufficialmente la scuola come istituto di istruzione universitaria con il ritrovato nome di Gitis. Quello stesso anno, per la prima volta in Europa è inserito l'insegnamento superiore di organizzazione teatrale con l'apertura della facoltà per direttori teatrali e la facoltà di studi teatrali con cattedre di storia del teatro russo e di teatro europeo. Nel 1935 entrano come inse-

RATI -GITIS

Anno di nascita - 1878.

Indirizzo - Rati-Gitis, 6, Malyj Kislovskij pereulok, Moskva 103888, Russia; tel +7 (095) 291 9192, 290 0411; fax +7 (095) 290 0597; e-mail: info@gitis.net; www.gitis.net.

Finanziamenti - Statali, per l'esattezza del Ministero della cultura della Federazione Russa.

Corsi di studio - Otto facoltà: attore, regia, teatro musicale, storia del teatro e critica teatrale, danza, teatro di varietà, organizzazione teatrale, scenografia.

Durata dei corsi - 4 anni per tutte le facoltà, tranne quella di regia che è di 5. Dai 2 ai 3 anni i corsi di specializzazione.

Modalità di ammissione - Fino a 23-25 anni per la facoltà di recitazione, fino a 35 per quella di regia.

Prove richieste - Facoltà di recitazione: prova di recitazione (che comprende anche un'improvvisazione su un tema proposto dalla commissione) colloquio, prova scritta di lingua e letteratura russa. Facoltà di regia: prova di recitazione, colloquio, prova scritta di regia, prova di regia pratica, prova scritta di lingua e letteratura russa. Facoltà di storia del teatro e di critica teatrale: colloquio, recensione scritta, prova di lingua straniera, prova scritta di lingua e letteratura russa. Facoltà di organizzazione teatrale: prova orale di storia del teatro, prova orale di organizzazione teatrale, prova orale di letteratura, prova scritta di lingua e letteratura russa.

Prove, saggi di diploma - Molte le produzioni annue (dal secondo anno ai saggi di diploma) che vanno a comporre il cartellone del teatro della scuola.

Punti di riferimento teorici - K. Stanislavskij, V. Mejerchol'd, E. Vachtangov, M. Cechov, M. Knebel'.

Insegnanti di rilievo passati o presenti - Vladimir Nemirovic-Dancenko, Vsevolod Mejerchol'd, Mari'ja Knebel', Anatolij Vasil'ev, Petr Fomenko.

Segni distintivi della scuola - Agli studenti ammessi viene dato uno stipendio e hanno la possibilità di alloggiare nel pensionato dell'Accademia. L'Accademia dispone di un teatro di 250 posti, di una biblioteca e di una casa editrice.

Studenti stranieri - L'Accademia accetta studenti stranieri sia per corsi annuali sia per alcuni più brevi invernali e estivi. Info. International Department: rati@co.ru .

gnanti al Gitis noti maestri e registi del Teatro d'arte (tutti, in un modo o nell'altro cresciuti alla scuola stanislavskiana) come Leonidov, Tarchanov, Sachnovskij, Popov, Dikij. Proprio in questi anni si organizza la preparazione e l'addestramento su vasta scala degli Studi nazionali, che esiste nelle forme più diverse anche oggi. Siamo in pieno regime sovietico: gare, competizioni eroiche fra i lavoratori per la realizzazione dei famosi piani quinquennali, e contribuire così a costruire il glorioso socialismo, sono all'ordine del giorno. Anche gli studenti del Gitis ne sono contagiati. Nella primavera del 1938 un collettivo della scuola propone di organizzare una competizione in tutta l'Unione fra le istituzioni scolastiche artistiche e invita a «lottare per la realizzazione esemplare e tempestiva del piano di studi, per l'indipendenza del lavoro creativo degli studenti, per l'esecuzione esemplare di esercizi pratici, per l'organizzazione a fine anno di dimostrazioni conclusive dei lavori migliori». Fra gli altri rispose anche Stanislavskij - beh, si può immaginare con quanta reale partecipazione: «Cari compagni, l'invito da voi fatto a organizzare una competizione socialista è una cosa necessaria e utile. Saluto con calore la vostra iniziativa. Al nostro paese sono necessari dei quadri artistici ben preparati. La competizione socialista deve aiutarci a superare le difficoltà nel lavoro e ad elevare la qualità degli studi. Il nostro Studio accoglie il vostro invito e partecipa alla competizione».

Gli studenti vanno al fronte

Arriva la seconda guerra mondiale e la scuola organizza un teatro al fronte che si cimenta nei 1418 giorni di guerra in più di 1500 rappresentazioni. Dagli anni '50 ad oggi il Gitis ha continuato a allargarsi creando nuove facoltà: di teatro musicale e di coreografia (1946), di teatro di varietà (1973, ma i primi corsi risalgono al 1964), di manager dello spettacolo (1974, ma come abbiamo visto, c'era già stato un corso simile dal '31 al '39), di arte circense (1974), di scenografia (1992). L'unicità del Rati è quindi non solo nell'eccellente livello di istruzione umanistica che fornisce insieme a un'alta specializzazione, cosa assai rara nelle altre accademie russe, come in quelle europee e americane, ma anche in queste sue otto facoltà che abbracciano tutti i campi dello spettacolo. La facoltà di regia nei suoi cinque anni di studio prepara registi di teatro di prosa, di circo, attori di teatro e cinema. Come ai tempi di Mejerchol'd l'insegnamento nella cattedra di regia è condotto in *masterskie* tenuti dai migliori registi russi (Petr Fomenko, Mark Zacharov, L. Chejfec, Anatolij Vasil'ev, e, in passato, N. Goncarov, Aleksej Popov, Marija Knebel', Anatolij Efros) e non è un caso che i laboratori artistici, le classi di lavoro della scuola, al termine degli studi diano origine a teatri indipendenti (ricordiamo quello di Tabakov, di Vasil'ev, di Fomenko). Da qui sono usciti Nekrosius, Tovstonogov, Vasil'ev, Arcybasev, per citare solo i nomi noti anche in occidente. E come aveva consigliato Stanislavskij nel '31, nella facoltà di regia è accolto anche un corso per attori. I professori dell'Accademia "vanno a ruba" in tutta le scuole di arte drammatica del mondo, dove, come abbiamo già visto sia in Francia sia in Gran Bretagna, le riflessioni stanislavskiane sull'arte dell'attore, in particolare quelle degli ultimi anni tramandate attraverso i suoi allievi, e oggi allievi di allievi, sono al centro della pedagogia. Nel teatro russo c'è una grande fierezza del proprio passato, delle proprie tradizioni culturali, dei propri maestri, c'è la consapevolezza di avere avuto una scena fra le più vive e innovative del Novecento. Gli aspiranti allievi devono superare prove selettive molto dure e rigorose, è richiesta in partenza una buona cultura umanistica e a chi deve sostenere l'esame di ammissione alla facoltà di recitazione e di regia, per esempio, viene fornita un'ampia bibliografia, con l'obbligo di leggere le opere, fra quelle indicate, di almeno diciotto autori drammatici, fra cui Cechov, Gogol', Gorkij, Molière, Ostrovskij, Puskin, Brecht, Lope de Vega, Shakespeare. La scuola dispone di un teatro studentesco di 250 posti in cui si avvicendano tutto l'anno i saggi dei diversi laboratori delle facoltà, una ricca biblioteca teatrale e una casa editrice che pubblica scritti di pedagogia teatrale (e da noi perché non esistono? vige la trasmissione orale?), saggi e testi teatrali. ■

In basso, la classe della Scuola di Nemirovic-Dancenko del 1898.





di KIPLING

di Vsevolod Mejerchol'd

Vorrei chiedervi di trattenervi da qualsiasi specializzazione prima del tempo. Voi dovete guardare al teatro proprio come vi ho detto nell'ultima lezione - dovete cercare di guardarlo "a volo d'uccello". Ma questo sguardo non deve essere uno sguardo superficiale, al contrario deve essere molto acuto e preciso. (...) E per ritornare a questo sguardo "a volo d'uccello", vi faccio notare che questo sistema di insegnamento è stato già adottato da Gordon Craig. La sua scuola si divideva in due settori. Nel primo lavoravano insegnanti di diversi rami dell'artigianato tetrale: intagliatori e altri tenici del genere. Nel secondo settore si insegnava ginnastica, musica, canto, arte della declamazione, improvvisazione, scherma, storia del teatro e architettura teatrale. La cosa particolare era che le persone che studiavano come allievi nel primo settore, diventavano poi maestri nel secondo, un maestro falegname, per esempio, insegnava il mestiere a un attore e così via. Kipling in uno dei suoi romanzi descrive come dei semplici pescatori, capitati a un pranzo di Natale dal proprietario di un grosso transatlantico, stupiscano il mercante per la loro straordinaria abilità nel mangiare il pesce con le posate. Infatti mangiano il pesce in modo così raffinato, con modi così altamente solenni, quasi fossero dei nobili inglesi. I pescatori dimostrano così tanta arte proprio perché dominano alla perfezione la materia in oggetto, come nessun altro fra quelli seduti al tavolo da pranzo conoscono come è fatto un pesce! E io vi dico che l'attore sulla scena deve arrivare a essere, riguardo alla struttura del teatro, nella stesse condizioni dei pescatori nei confronti del pesce. Solo quando conoscerà alla perfezione la struttura della scena, degli oggetti e dei materiali di cui è fatto il teatro, agirà in scena con l'arte necessaria e regnerà su di essa. Ecco perché è necessario e importante che ognuno di voi studi proprio tutto ciò che riguarda la scena. Per essere un buon attore, non è sufficiente essere solo un attore, bisogna essere anche un buon scenografo, un buon macchinista, un elettrotecnico e così via. E da parte sua, un buon scenografo non deve

solo conoscere la propria materia, ma deve sapere anche le nozioni delle altre discipline, deve conoscere il teatro nel suo intero e essere un artista... Io sono profondamente convinto che con questi corsi voi date inizio a una nuova era dell'arte teatrale. Voi qui iniziate a studiare l'arte teatrale con un metodo del tutto nuovo. Finora si studiava tutto disordinatamente - ogni artista si occupava solo dei propri affari. Ma d'ora in poi non dovrà più esserci questo isolamento. Ogni artista della scena deve conoscere tutto del teatro, solo allora arriverà al vertice della propria vocazione. E quando questo si attuerà con voi, allora il teatro vivrà una vita nuova, ancora sconosciuta. (...) Ora passo a parlarvi della metodica della regia. Diversamente da qualsiasi altro mestiere artigianale, quando si parla di mestiere teatrale il discorso cade sempre su una materia particolare: il talento! In un laboratorio di fabbro non si parla di talento. Per lo meno questi discorsi, lì, non interessano nessuno, anche se fra mille fabbri poco dotati apparisse un fabbro geniale, ciò non muterebbe le occupazioni, le cose da fare nelle botteghe dei fabbri. Da dove saltano fuori, in teatro, questi discorsi, queste preoccupazioni sul talento? Spesso ci tocca sentire giudizi del tipo che nel campo del teatro non si può imparare niente, qui tutto dipende non tanto da ciò che si sa, quanto dal talento. Ma anche per ficcare un chiodo nel muro, è necessario un certo talento. Bisogna, per esempio, che il chiodo non si storti. Io vorrei che qui, in questi corsi, durante il nostro studio dell'arte teatrale, siano dimenticati tutti i discorsi sul talento. Il talento e la sua necessità li diamo già per presupposti... Per questo lasciate perdere il talento - se ce l'avete, vi resterà - e preoccupatevi della fantasia. È di questo che dobbiamo parlare, e a lungo. Sulla tecnica della regia, sul mestiere come tale, il discorso di esaurisce presto, bastano due parole. Ma oltre alla tecnica c'è un elemento, quello della creazione, che è quello decisivo. E quando parliamo di creazione, parliamo di immaginazione. Non si deve parlare di talento, ma di cos'è l'immaginazione e di come di può allenare e sviluppare. (...) Io vi raccomando innanzitutto la lettura attenta di alcune opere, di quelle che sono basate particolarmente su un elemento teatrale. Per esempio, le opere di Hoffmann, di Poe e di Dostoevskij. Queste e altre opere simili vi permettono di dare alla vostra immaginazione. (...) Io, per esempio, ho letto Kipling. E ho dimenticato tutto. Mi è rimasto in mente solo un momento per me straordinariamente importante - quello in cui i pescatori mangiano il pesce con eleganza e raffinatezza regale. Anche ora io subisco l'influenza di quella pagina centoventi di quel certo racconto! (Appunti stenografici della seconda lezione di *Mestiere della messinscena*, insegnamento tenuto ai Corsi d'addestramento estivi nel 1918, brani tratti da V. E. Mejerchol'd, *Lekcii 1918-1919*, Moskva, Ogi 2000. A cura di R.A.) ■

incontro con Vasil'ev

ANATOLIJ e le sue molte compagnie

Solo chi ha già una formazione teatrale ufficiale può entrare nel teatro-scuola del regista e pedagogo - Il lavoro è articolato in corsi chiamati laboratori da cui nascono i materiali che danno poi origine agli spettacoli veri e propri - Le classi che si sono succedute negli anni hanno formato compagnie separate con un proprio repertorio che coesistono all'interno del teatro operando spesso scambi fra loro

di Alessio Bergamo

Anatolij Vasil'ev è un regista, teorico e pedagogo russo di fama mondiale. Frequenta il nostro paese da ormai quattordici anni, da quando ci è venuto in tournée per la prima volta con il suo spettacolo *Cerceau*, tratto da una pièce di V. Slavkin e interpretato dalla compagnia del teatro Scuola d'Arte Drammatica che ha fondato nel 1987 e che a tutt'oggi dirige. A questa prima tournée della Scuola d'Arte Drammatica ne sono seguite altre, tutte con spettacoli da lui diretti: *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Questa sera si recita a soggetto* e *Ciascuno a suo modo* di Pirandello, *Anfitrione* di Molière, *Il convitato di pietra* e *Mozart e Salieri* di Puskin, *Medea* di H. Müller. Diversi ormai i suoi scritti teorici pubblicati in Italia; tra questi, oltre a vari articoli e interviste, un suo libro (*A un unico lettore*, Roma, Bulzoni, 2000) e due volumi con gli stenogrammi delle sue prove durante i corsi della *École des Maîtres* (*L'École des Maîtres libri di regia 1995-1999*, Milano, Ubulibri, 2001). In questi anni Vasil'ev è venuto in Italia anche per

condurre laboratori a carattere pedagogico. Tra i più importanti ricordiamo, oltre a quelli appena citati dell'*École des Maîtres* organizzati, tra gli altri, dall'Etì e dal Csa di Udine, quello tenuto a Volterra Teatro nel 1991, al Centro Teatro Ateneo di Roma tra il 1991 e il 1993, all'Atelier della Costa Ovest nel 1996 e i numerosi scambi col Centro per la Ricerca Teatrale di Pontedera. Lo abbiamo incontrato a Roma, dove Vasil'ev ha tenuto, a marzo, un laboratorio all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico". Gli chiediamo di parlarci della sua scuola-teatro di Mosca.

VASIL'EV - Nello statuto del teatro è scritto che ha due funzioni. Il teatro infatti si chiama Scuola d'Arte Drammatica, e il fatto che si chiami così ha un senso. In realtà ho sempre sognato di fondare un teatro che avesse un nome come questo. Sin dalla sua fondazione, nel 1987, il teatro è vissuto in base a due principi di azione paralleli e interconnessi: l'essere un teatro con un suo repertorio e l'occuparsi della formazione di attori e registi. Questo aspetto è indicato come fondante anche nel nuovo statuto. E in realtà tutta la vita del teatro è condizionata da questa sua dualità. Ad esempio: nel teatro non c'è neanche un attore che non sia stato prima allievo della scuola del teatro. Il nucleo di artisti attorno al quale è nato e ha mosso i primi passi il teatro era costituito dagli allievi di un corso a sessioni per attori e registi del Gitis (adottiamo questa traduzione un po' goffa per l'espressione russa: *zaocnyj kurs*. Si tratta di corsi organizzati, in genere, per fuori-sede e che si svolgono a sessioni intensive di un mese circa che si tengono ogni quattro-cinque mesi - ndr); il teatro è stato inaugurato il 24 febbraio 1987 con la prima dello spettacolo di diploma di quel corso: *Sei personaggi in cerca di autore*. Le caratteristiche di questo spettacolo (la sua struttura, la maniera in cui è nato, in cui è vissuto, il suo essere uno spettacolo di diploma, l'ideologia artistica che sottendeva a questo fatto e allo spettacolo stesso) ne hanno fatto un prototipo che costituisce a tutt'oggi il modello di riferimento per la vita artistica della Scuola d'Arte Drammatica. Sin dalla sua inaugurazione la compagnia del teatro è stata formata da persone che, da un punto di vista giuri-

Nella pag. precedente, un esercizio di biomeccanica di Mejerchold; in basso, ritratto di Vasil'ev.



dico, si trovavano tra le pareti del Gitis e, al tempo stesso, da un punto di vista concreto erano cresciute tra le pareti del nostro teatro. Anche tutti gli attori e i registi che sono entrati a far parte del teatro nei periodi successivi erano allievi di corsi per attori e registi a sessioni che da un punto di vista legale appartenevano del Gitis ma *de facto* erano interamente gestiti dal nostro teatro a partire dalla selezione, per proseguire con il programma, la scelta dei pedagoghi, ecc. e si svolgevano interamente fra le mura del teatro. Verso il 1994 sono usciti dal Gitis e i corsi hanno cominciato a svolgersi autonomamente anche da un punto di vista legale. Questa struttura di lavoro comportava un doppio finanziamento. Infatti per un certo periodo abbiamo continuato anche a ricevere sussidi dal Gitis, sotto forma di pagamenti per affitto di locali, per borse di studio per allievi, per parte degli stipendi degli insegnanti e così via. Altro aspetto fondamentale della nostra scuola, anch'esso fissato nel nostro statuto, è stato quello di accettare ai corsi solo persone già in possesso di una formazione teatrale ufficiale. Si può diventare allievi della Scuola d'Arte Drammatica solo se si è attori o registi già diplomati. L'istruzione fornita dalla Scuola d'Arte Drammatica è sempre stata una seconda istruzione, gli allievi sono sempre venuti da noi dopo aver già studiato. Però va detto che la nostra scuola non è mai stata una scuola di riqualificazione o di perfezionamento, è sempre stata concepita come una seconda formazione. Dopo l'interruzione del rapporto col Gitis il teatro ha cominciato a selezionare e ad istruire dei corsi su base autonoma. Chiamiamo questi corsi "laboratori" e la loro struttura ricalca sostanzialmente quella dei corsi che da un punto di vista formale si svolgevano sotto l'egida del Gitis. Sino ad oggi ha funzionato così: per i primi due-tre anni i corsi hanno lavorato a sessioni intensive ogni semestre, dopo di che, di solito attorno al sesto semestre - benché il corso di studi duri quattro-cinque anni - le classi sono entrate a far parte del teatro in quanto *ensemble*. Questo tipo di percorso ha fatto sì che, sin dai primi anni di vita, nel teatro abbiamo cominciato a coesistere diverse compagnie, ciascuna delle quali ha portato avanti un repertorio particolare. Infatti ogni gruppo ha affrontato una determinata serie di compiti e, conseguentemente, una determinata drammaturgia. È da questo lavoro di laboratorio che sono poi nati i vari spettacoli del teatro e non da una arbitraria decisione del regista di mettere in scena questo o quel testo. Questa struttura ha dato anche la possibilità di fare diverse operazioni di scambi tra le diverse compagnie del teatro. Dal '92 abbiamo cominciato a sviluppare sistematicamente questa strategia di scambi e connessioni; l'apice di questo lavoro di intreccio è stato raggiunto nel festival di Braunschweig del '95, quando la Scuola al completo è stata invitata a mostrare il suo lavoro. Dai materiali di laboratorio mostrati a Braunschweig, negli anni seguenti è andato poi a formarsi buona parte il repertorio del teatro: *Anfitrione* di Molière, *Evgenij Onegin*, *Mozart e Salieri* e *Il convitato di pietra* di Puskin, *Le lamentazioni* di Geremia.



Una scena di *Mozart e Salieri*
di A. Puskin, regia di Vasil'ev

HY - Lei ha detto che questa struttura unica che connette scuola e teatro è ancora attiva...

V. - Ovvio, è alla base del nostro teatro, costituisce la sua ideologia. Da questa struttura derivano tutte le posizioni principali del teatro: cosa si intende per laboratorio, cos'è il lavoro di ricerca, come nasce il repertorio, come ci si lavora, quale deve essere la posizione e la funzione del regista e della direzione artistica del teatro e, visto che si ha a che fare con dei laboratori, da quali *ensemble* si compone il teatro e quali altri possono entrare a far parte della compagnia del teatro (infatti al momento attuale oltre ai vari gruppi di attori drammatici fanno parte del teatro un *ensemble* di danza, uno di cantanti lirici e due corali).

HY - Può dire qualcosa di più preciso su questi altri ensemble?

V. - Al momento attuale c'è il gruppo corale Sirin, che partecipa al *Mozart e Salieri*, poi c'è un altro gruppo corale che si è formato in seguito al lavoro sull'*Illiade*. Poi c'è la classe di canto lirico organizzata dal maestro Nascochin che ha cominciato a collaborare con me sulla base di una nostra vicinanza teorica e pratica su questioni connesse alla capacità di dirigere il suono. (Con Nascochin sono due anni, ormai, che lavoriamo insieme come insegnanti allo stesso gruppo di cantanti). Infine c'è un gruppo di danzatori che lavora sotto la direzione del maestro giapponese Min Tanaka. Parte di loro proviene dall'*ensemble* diretto da Abramov, maestro che per tanti anni ha lavorato al mio teatro e dal quale poi ci siamo separati; altri invece sono stati scelti durante una selezione molto vasta fatta dallo stesso Tanaka. Insieme formano la classe di Butoh diretta appunto da Min Tanaka. Tanaka viene regolarmente a Mosca, due-tre volte all'anno, per svolgere sessioni di lavoro con questa classe. Ha cominciato da subito a lavorare sui *Capricci* di Goya. Era un lavoro che si doveva innestare sull'opera di Dargomysskij *Il convitato di Pietra*, che all'epoca era in prova in teatro. Poi abbiamo dovu-

to interrompere il lavoro su quell'opera e Tanaka è andato avanti da solo. Tre giorni fa l'ensemble diretto da lui ha mostrato un primo abbozzo di spettacolo chiamato: *Gli ospiti di Goya e le tenebre*.

HY - Il panorama è molto vario.

V. - Il teatro ha sempre funzionato così. Il fatto è che negli ultimi dieci anni il teatro sta sviluppando una determinata tendenza artistica. Ci occupiamo di Misteri, di drammi sacri. In questo stile abbiamo messo in scena *Mozart e Salieri*, *Le lamentazioni* di Geremia, *Medea* e abbiamo lavorato sull'*Illiade*. Il dramma misterico unisce sempre aspetti diversi: il canto, la danza e la recitazione drammatica; è per questo che nel teatro ci sono gruppi così diversi. E non solo: il nuovo teatro che è stato costruito per la Scuola d'Arte Drammatica è stato progettato proprio in funzione di questo tipo di spettacoli, di questa direzione artistica. Con la costruzione del nuovo teatro la vecchia sede (quella di via Povarskaja) avrebbe dovuto diventare la sede della nostra Alta Scuola d'Arte Drammatica mentre il nuovo teatro (il Teatro Scolastico Accessibile a Tutti di via Sretenka) avrebbe dovuto diventare la sede dove si recitano i drammi misterici. Abbiamo scritto anche un nuovo statuto in cui le due direzioni fondamentali del teatro, la Scuola e il Teatro di repertorio, vengono comunque mantenute come fondanti del nostro lavoro ma collocate in due spazi differenti e in due finanziamenti differenti. Ma il governo di Mosca non mi ha concesso il permesso e il finanziamento necessario per aprire l'Alta Scuola in via Povarskaja. È un problema serio, mette in dubbio tutto il nostro lavoro. Non è escluso che io me ne vada dalla Russia. Uno dei primi passi in questa direzione sarà l'apertura di un corso di regia diretto da me all'Ensatt di Lione.

HY - In che misura e maniera lei interviene nel lavoro degli altri gruppi che partecipano all'attività del teatro, intendo, ad esempio, la classe di canto lirico, i cori, il gruppo di danza.

V. - Prendiamo ad esempio la classe di cantanti. Il maestro Nascocchin lavora con loro su come produrre un buon suono. Quando questo lavoro è completato e la parte è pronta dal punto di vista della sonorità mi chiama e io comincio a lavorare come potrebbe farlo, per capirci, un direttore d'orchestra. Anzi, per essere più esatti, io comincio ad occuparmi della gestione, della direzione del suono nell'ambito di quella forma, di quel determinato pezzo musicale e faccio con i cantanti quel tipo di lavoro che faccio con gli attori drammatici, quando lavoriamo alla loro tecnica verbale. Applico cioè alla tecnica vocale quelle cose che ho scoperto e elaborato relativamente alla tecnica verbale, recitativa. In questa maniera è garantita un'unità di pensiero teatrale tra il lavoro del gruppo di cantanti e quello degli attori; unità che si manifesta in due tecniche diverse (vocale, per i cantanti, e verbale, per gli attori). Questo discorso vale anche per il lavoro col coro, anche se lì il mio intervento è un po' successivo, si innesta su uno stadio di preparazione già più avanzato. D'altronde, sono le stesse scelte di repertorio e di stile dei cori del nostro teatro, le scelte di indirizzo musicale (canto rituale e religioso) ad indirizzarli in maniera piuttosto definita, consona all'indirizzo complessivo del teatro. Per quello che riguarda la danza, invece, la scuola del Butoh, nonostante sia per alcuni aspetti lontana dall'ideologia del nostro teatro, tocca tangenzialmente tutte le idee fondanti che sono alla base del suo stile. In termini molto approssimativi potremmo dire che l'ideologia o meglio, l'atmosfera dell'ideologia del Butoh rispetto alle posizioni del nostro teatro, è più cupa, più disperata; ma da un punto di vista tecnico il Butoh è estremamente vicino al lavoro del nostro teatro. Insomma sono frutti multiformi appesi ad uno stesso albero.

HY - A parte l'arte dell'attore cosa altro studiano gli allievi nel suo laboratorio?

V. - Studiano ciò che è fondamentale per l'attore: l'energetica, la plasticità, la tecnica verbale. La preparazione del corpo, quella dell'energia, quella della verbalità e della voce. Fanno tutti i training relativi all'arte dell'attore, anche se ovviamente pensati in base al mio stile. Perché io li preparo per me, per il mio teatro. Per cui si formano ad una determinata pratica del teatro e anche ad un determinato pensiero del teatro.

HY - Più dettagliatamente?

V. - La preparazione fisica e quella energetica ormai da diversi anni si svolgono in base ad arti orientali quali il Tai-chi, Sejgun, Wu-shu. Tecniche cinesi. La scuola cinese è alla base della preparazione del fisico e dell'apparato energetico dell'attore del nostro teatro. Le tecniche verbali invece le insegno io, o alcuni miei allievi come Marija Zajkova. ■

ALESSIO BERGAMO, regista, insegnante e studioso di teatro (specializzato in teatro russo). Dopo il dottorato in Storia, teoria e tecnica del teatro e dello spettacolo all'Università "La Sapienza" di Roma si è trasferito in Russia dove ha fatto spettacoli in provincia (Vologda, Petrozavodsk, Odessa), a Mosca e a Pietroburgo. Ha collaborato per più di quattro anni con Anatolij Vasil'ev. In Italia ha messo in scena nel 2000 il castigo senza vendetta di Lope de Vega col Teatro di Roma. Nel 1996 ha fondato insieme al regista russo Jurij Alschitz l'associazione Protei (che ha lasciato nel 1999) dove teneva corsi internazionali per attori professionisti. Dal 2001 collabora con l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico". È autore di scritti sul teatro russo e curatore del libro di Anatolij Vasil'ev, Ad un unico lettore.

SCUOLA D'ARTE DRAMMATICA

Anno di nascita - 1987.

Indirizzo - Russia, Moskva, 103045, ul. Sretenka 19. Telefax.

007.095.9234830. rezy@orc.ru. Responsabile relazioni internazionali Irina Gorskaja. Due sedi a Mosca: ul. Sretenka 19 e ul. Povarskaja 20.

Direttore artistico - Anatolij Vasil'ev.

Finanziamenti - Comitato per la Cultura della città di Mosca.

Corsi di studio - Un corso-laboratorio per attori e seminari per attori e registi di più breve durata, sono ammessi anche allievi stranieri (requisiti indispensabili per accedervi: un diploma di formazione teatrale e, preferibilmente, una certa pratica professionale); Classi per cantanti lirici dirette dal Maestro Nascocchin e da Anatolij Vasil'ev; Laboratorio di Butoh diretto da Min Tanaka.

Durata del laboratorio per attori - Quadriennale.

Quantità di attori ammessi - Circa 15.

Punti di riferimento teorici - Vasil'ev, Stanislavskij, Scuola dell'analisi attiva, Grotowski (per l'etica e la concezione dell'atto teatrale).

Spgati di San Pietroburgo

VIVAT ACCADEMIA

di Tatiana Olear

Entrare nella scuola in cui insegnano Lev Dodin, il noto pedagogo Galendeev e molti altri eccellenti maestri non è impresa facile. Parola di ex-allieva

camente è impossibile da imparare con i manuali. Necessita di un contatto diretto allievo-maestro, di un passaggio d'esperienza da persona a persona». Maestro di Dodin è stato Boris Zon.

«Negli anni Trenta era un giovane regista molto di moda a San Pietroburgo. Però la sua fama non l'accontentava. Senti dire che Stanislavskij stava organizzando un corso. Prese il treno e andò a Mosca. Era il periodo in cui Stanislavskij era già vecchio e malato, non andava più a teatro, insegnava a casa propria, l'ultimo Stanislavskij, quello dell'azione scenica, quello che quasi non leggeva più i testi sui quali lavorava, quello che da alcuni è stato visto come un pazzo, da altri come un genio. Quando Zon ci parlava di Lui (la maiuscola si sentiva, anche perché indicava con la mano verso l'alto) mi sembrava di assistere ad una specie di celebrazione della divinità. In seguito gli altri studenti mi spiegarono che nell'aula in cui insegnava prima, alle sue spalle era appeso al muro un ritratto di Stanislavskij che Zon era abituato a chiamare in causa. Sicuramente era vero, ma secondo me nemmeno la mia interpretazione era sbagliata».

S spesso mi viene chiesto da più o meno giovani aspiranti attori italiani: «Che cosa bisogna fare per entrare nella scuola di Dodin?». Dopo i suoi spettacoli portati al Piccolo, la leggendaria scuola di Dodin è diventata nell'immaginario dei giovani una specie di Mecca a cui compiere un pellegrinaggio quasi doveroso per colui che vuole diventare un vero Artista. A questa domanda rispondo: la leggendaria scuola di Dodin è una leggenda. Esiste solo come un concetto. Ma non come un'istituzione. A San Pietroburgo esistono il Malyj Dramaticheskij Teatr di cui Lev Abramyc Dodin è il direttore artistico e l'Accademia d'Arte Teatrale, nella quale insegna.

La formazione che dà l'Accademia è considerata pari a quella universitaria. All'interno della scuola ci sono vari dipartimenti: la facoltà d'arte drammatica (in cui si formano attori di prosa, di commedia musicale, cabarettisti, registi teatrali e televisivi), il dipartimento delle marionette (che prepara attori, registi e costruttori per il teatro della figura), la facoltà teorica (che alleva storici e critici teatrali), il dipartimento dell'economia teatrale (che fornisce operatori culturali), la facoltà scenografica (il nome parla per sé). Tutti i corsi sono a numero chiuso, quindi ci sono gli esami d'ingresso e si entra nell'Accademia solo attraverso una severa selezione. Una volta superato il concorso, l'educazione è gratuita e gli studenti russi percepiscono dallo stato un piccolo stipendio. Chi non è passato alla selezione ma ha comunque accumulato un buon punteggio può iscriversi lo stesso, però a pagamento (anche in questo caso il numero degli ammessi non è elevato). Gli studenti stranieri devono fare la selezione comune in lingua russa e possono studiare solo a pagamento, con una retta che non supera le tasse d'iscrizione universitarie italiane. La durata degli studi varia da un corso all'altro e può essere da 4 a 5 anni. Ogni corso ha il suo maestro da cui dipende praticamente tutta l'impostazione degli studi. Mi sono laureata nel 1995, nella classe di Dodin. Il nostro corso è durato 5 anni, invece dei previsti 4, un po' per le numerose tournée che facevamo con gli spettacoli *Gaudeamus* e *Claustrofobia*, un po' per la quantità delle materie aggiuntive che gli altri corsi non avevano. Poi per sette anni Lev Abramyc non ha preso più studenti, ma l'anno scorso è tornato ad insegnare. Parlo con lui durante la tournée di *Fratelli e sorelle* al Piccolo di Milano

Gli chiedo come mai non ha più preso in mano un corso per così tanto tempo. «Non volevo tornare all'Accademia», risponde «date le condizioni in cui si trovava. Cadeva a pezzi da tutti i punti di vista. Ovunque sporcizia, nei gabinetti era meglio non entrare nemmeno. Le docce non esistevano. Non è possibile far crescere gli artisti in una discarica. Adesso almeno in parte le cose sono cambiate. È stata ristrutturata l'area in cui si trova la nostra aula, adesso ci sono le docce, gli spogliatoi decenti e le condizioni lavorative sono migliorate». L'insegnamento è stato sempre molto importante per Lev Abramyc. «Gli studenti sono il sangue nuovo che fa bene al Malyj Teatr. È uno scambio generazionale che porta vivacità e freschezza agli attori adulti e insegna la tradizione ai giovani. Il nostro lavoro è come quello degli artigiani: prati-

Non è dunque impossibile studiare con Dodin, basta solo aspettare altri 5 anni e superare il concorso. Le selezioni sono lunghe e complicate: bisogna preparare due pezzi di prosa (un monologo, l'altro più descrittivo), alcune poesie (più sono meglio è), una favola (come quelle di Esopo - questa è una tradizione di ferro che c'è sempre stata nelle scuole teatrali russe ed io fino ad oggi non sono riuscita a capirne il perché). I concorrenti sono divisi in gruppi di dieci e chiamati davanti alla commissione. Da ogni gruppo viene scelto di solito un aspirante allievo, a volte nessuno. Fine giugno-luglio è il periodo della prima e della seconda selezione; per quest'ultima al programma descritto sopra si aggiunge una danza e un canto. Alla terza selezione bisogna preparare anche un dialogo, in più si deve essere pronti a qualsiasi richiesta della commissione. Aggiungete il colloquio di verifica di cultura generale, una prova fisica (uomini in tuta, donne in costume), due test psicologici e gli esami di letteratura e storia russa. Poi vengono sommati i punti che avete accumulato e se siete stati fortunati, avete passato il concorso! Oltre a Dodin ci sono naturalmente anche gli altri maestri. Tra questi si distinguono i direttori artistici di alcuni teatri piomboburghesi (si faranno vedere poco al corso, ma forse vi apriranno le porte dei teatri da loro diretti) oppure gli insegnanti a tempo pieno (questi cureranno davvero la vostra educazione, ma all'inserimento nel mondo del lavoro dovrete pensare voi). Il corpo docenti dell'Accademia negli ultimi anni è ringiovanito parecchio. Di titani e dinosauri - a volte per sfortuna a volte per fortuna - ne sono rimasti pochi.

Parlo con Valerij Galendeev, il braccio destro di Dodin, il mio ex insegnante in Accademia, famoso in tutta la Russia come un mago per tutto ciò che riguarda la voce, il suono, la parola. Lev Dodin non ha mai dedicato tanto tempo all'analisi del testo. È da lui, che ha cominciato a collaborare con Dodin fin dai tempi dell'Accademia, cioè da sempre, che abbiamo imparato a leggere attentamente, a comprendere, ad analizzare i testi teatrali. Lui faceva riferimento alle opere di alcuni studiosi della letteratura e della storia russi. Come Lotman o Vinogradov ad esempio.

«Ho preso spunto per il mio metodo da Grotovskij. Ancora molto giovane avevo letto alcuni suoi appunti che giravano ai tempi sovietici in forma di dattiloscritti semilegali. È stato illuminante. Purtroppo non l'ho mai incontrato di persona, in quel periodo era praticamente impossibile. E, per sviluppare questi appunti, ho usato questa (*indica la testa e ride*). Altra fonte d'ispirazione è stato il canto classico, la sua tecnica respiratoria per me è fondamentale, anche se adesso sono arrivato all'idea che non si devono usare durante l'insegnamento solo le cose giuste. Bisogna far provare all'allievo anche i modi di respirazione e di emissione del suono completamente sbagliati e quasi impossibili: chiariscono le idee, aiutano a liberarsi da ciò che non serve e a volte spingono a trovare qualcosa di nuovo, a cui logicamente non saresti mai e poi mai arrivato. Adesso, ad esempio, chiedo agli studenti di pronunciare interi monologhi servendosi dell'inspirazione. La cattedra di voce dell'Accademia, quando ha visto i miei esperimenti, ha detto che sono cose strane e bizzarre ma mi ha lasciato fare».

E per finire un po' di storia. L'Accademia dell'Arte Teatrale di San Pietroburgo (ma si usa l'abbreviazione Spgati) è nata nel 1918 dopo l'unione della Scuola d'Arte dell'Attore diretta da L. S. Viv'en (uno degli attori più importanti del Teatro Aleksandrinskij, il più antico in tutta la Russia) con i Corsi Preparatori dell'Arte Scenica condotti da Mejerchol'd. Anche nell'ideologia della scuola si rispecchiò la fusione della duecentenaria storia del teatro piomboburghese e dei concetti innovativi degli anni Venti. Nel corso di più di ottanta anni della sua storia la scuola ha cambiato nome diverse volte. Quello attuale, Spgati, l'ha ricevuto nel 1993. L'alto livello dell'insegnamento produsse ottimi risultati già nel primo decennio dell'esistenza della scuola. Dalle porte dell'Accademia è uscita una schiera di registi e attori tra i più importanti nella storia del teatro e del cinema russo. Sulla scena del Teatro dell'Accademia sono nati molti spettacoli che in seguito sono diventati importanti o addirittura leggendari (basta menzionare *La baracca dei saltimbanchi* di A. Blok diretta da Mejerchol'd o *Fratelli e sorelle* dello stesso Dodin, che in origine fu il saggio finale della classe del bravissimo pedagogo Kacman, del quale il giovane Dodin era l'assistente). All'interno dell'Accademia esistono un Laboratorio Scientifico Metodologico che ogni anno organizza i convegni internazionali dedicati alla storia e teoria dell'arte teatrale, un Laboratorio di psicologia artistica che studia i problemi del talento e delle doti attoriali. Altre attività della scuola sono i seminari di aggiornamento per gli insegnanti russi e stranieri e la pubblicazione di libri, saggi e articoli dei professori dell'Accademia, molti dei quali sono diventati ormai rarità bibliografiche. ■

SPGATI

Anno di nascita - 1779, ma la struttura di base attuale risale 1918.

Indirizzo - Spgati, Sankt-Peterburgskaja Gozudarstvennaja Akademija Teatral'nogo Iskusstva, Russia, 191028, Sankt-Peterburg - ulica Mochovaja, 34. Info: office@tart-spb.ru; www.tart-spb.ru.

Finanziamenti - Statali, per l'esattezza del Ministero della cultura della Federazione Russa.

Corsi di studio - Recitazione, regia teatrale, televisiva, del teatro di varietà, scenografia e tecnologia teatrale, critica teatrale, organizzazione teatrale, teatro di figura.

Durata dei corsi - 4 anni per tutte le facoltà, tranne quella di regia che è di 5.

Modalità di ammissione - Fino a 25 anni i maschi, 23 le femmine.

Prove richieste - Attori: prova di recitazione, lingua e letteratura russa, storia russa; Registi: prova di recitazione, colloquio, scritto di regia, prova di regia pratica.

Prove, saggi di diploma - 10-16 produzioni annue (dal secondo anno al saggio di diploma), 150-160 repliche annue. Gli spettacoli migliori approdano nei teatri di Pietroburgo.

Punti di riferimento teorici - Stanislavskij, Mejerchol'd, Grotowski.

Insegnanti di rilievo passati o presenti - Vsevolod Mejerchol'd, Boris Zon, Nikolaj Akimov, Tovstonogov, Lev Dodin,

Segni distintivi della scuola - Agli studenti viene dato uno stipendio e la possibilità di alloggiare nel pensionato dell'Accademia. L'Accademia dispone di un teatro di 500 posti e di una piccola scena di 86.

Studenti stranieri - Sono ammessi per corsi annuali o intensivi. Non è sempre necessario conoscere il russo, alcuni corsi sono tenuti in lingua inglese.

Costi: 3.500 dollari (un anno), alloggio dai 20 ai 150 dollari al mese. Anche docenti di teatro di altre nazioni possono seguire una settimana di lezioni.

Info: International Department: international@tart-spb.ru.

In apertura, la compagnia di Dodin in una scena di *Fratelli e sorelle*.

BANDO DI

Il Premio alla Vocazione per giovani attori, giunto con crescente successo alla quinta edizione, si svolgerà nel giugno 2003 a Milano. 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 (maggio 2003, 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 a Milano. Le domande di iscrizione alla pre-selezione del Premio alla Vocazione devono pervenire alla direzione di *Hystrio* (viale D. Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.48.700.557, hystrio@libero.it) entro il 30 aprile 2003 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 (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'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, sempre a Milano. L'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione al concorso è il 1973. La quota d'iscrizione è di € 15 per spese di segreteria (da versarsi il giorno dell'audizione).

IL BANDO PER LA SELEZIONE FINALE (giugno 2003, Milano)

La selezione finale, riservata a giovani diplomandi o diplomati di accademie e scuole istituzionali di recitazione, avranno luogo nel mese di giugno a Milano. Le domande di iscrizione alla selezione finale del Premio alla Vocazione, inoltrate dalle scuole o dai singoli allievi o ex allievi, devono pervenire alla direzione di *Hystrio* (viale D. Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.48.700.557, hystrio@libero.it) entro il 9 giugno 2003 corredate della seguente documentazione: a) un breve curriculum, b) una foto, c) l'attestazione di frequenza o il certificato di diploma della scuo-

CONCORSO

la, d) la fotocopia di un documento d'identità, e) indicazione di titolo e autore dei due brani (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'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 1973. La quota d'iscrizione è di € 15 per spese di segreteria (da versarsi il giorno dell'audizione).■

TESTI SCELTI DALLA GIURIA

RUOLI FEMMINILI

- * monologo di Medea sulla condizione delle donne, 1° episodio, da *Medea* di Euripide
- * un monologo qualsiasi dei testi di Aristofane e di Plauto
- * monologo di Lady Macbeth da *Macbeth* di Shakespeare
- * monologhi di Giulietta "La maschera della notte mi nasconde il viso..." o "Correte veloci, cavalli..." da *Romeo e Giulietta* di Shakespeare
- * primo monologo della balia da *Romeo e Giulietta* di Shakespeare
- * un monologo da uno qualsiasi dei testi di Molière
- * monologo di Mirandolina, atto I, scena 9, da *La locandiera* di Carlo Goldoni
- * da *Pentesilea* di Heinrich von Kleist (monologo a scelta)
- * da *Medea* di Corrado Alvaro (monologo a scelta)
- * da *Erodiade* di Testori (monologo a scelta)
- * da *Giorni felici* di Samuel Beckett (monologo a scelta)
- * da *La morte della Pizia* di Friedrich Dürrenmatt (monologo a scelta)
- * ultimo monologo di Rosaura da *Calderon* di Pier Paolo Pasolini
- * monologo iniziale della Marchesa in *Quartett* di Heiner Müller
- * da *Mi riunisco in assemblea e Arriva la rivoluzione e non ho niente da mettermi* di Umberto Simonetta (un monologo a scelta)
- * da *Decadenze* di Steven Berkoff (monologo a scelta)
- * monologo di Léo dalla scena VI di *Lotta di negro contro cani* di Bernard-Marie Koltès
- * da *Le cognate* di Michel Tremblay (monologo a scelta)
- * da *Le Confessioni* (Hystrio n. 3/1993): *La pescivendola* di Roberto Cavosi

RUOLI MASCHILI

- * monologo del secondo Messaggero o primo monologo di Penteo nelle *Baccanti* di Euripide

- * un monologo a scelta dai testi di Aristofane e di Plauto
- * monologo di Amleto "Se questa troppo troppo solida carne", atto I, scena II, da *Amleto* di Shakespeare
- * monologo di Edmund "Natura, tu sei la mia Dea" da *Re Lear* di Shakespeare
- * monologo finale di Romeo prima di avvelenarsi da *Romeo e Giulietta* di Shakespeare
- * monologo di Mercuzio "La regina Mab" da *Romeo e Giulietta* di Shakespeare
- * monologo a scelta dalle commedie brillanti di Shakespeare (*Molto rumore per nulla*, *La dodicesima notte*, *Sogno di una notte di mezza estate*)
- * monologo di Trofimov nel *Giardino dei ciliegi* di Anton Cechov, finale secondo atto (con Anja) o sottofinale secondo atto (con Gaiev, Lopachin, Liuba, etc.)
- * *Il tabacco fa male* di Anton Checov
- * da *Cyrano* di Edmond Rostand (monologo a scelta)
- * da *L'uomo dal fiore in bocca* di Luigi Pirandello (monologo a scelta)
- * monologo di Moritz in *Risveglio di primavera* di Franz Wedekind
- * da *Filottete* di Heiner Müller (monologo a scelta)
- * monologo "L'Uomo nell'ascensore" da *La missione* di Heiner Müller
- * un monologo a scelta di Salieri dall'*Amadeus* di Peter Shaffer
- * da *In Exitu* di Giovanni Testori (monologo a scelta)
- * da *Top Dogs* di Urs Widmer (monologo a scelta)
- * da *Le Confessioni* (Hystrio n. 3/1993): *Una svista* di Aldo Nicolaj, *La Porcilaia* di Ugo Chiti; *L'imperfezionista* di Manlio Santanelli (un monologo a scelta)



PRO & CONTRO

AMLETO L'ACCADEMIA

e il gioco dei tre anelli

AMLETO, di William Shakespeare.
Traduzioni di Gerardo Guerrieri,
Michele Leoni, Mario Luzi. Regia
di Federico Tiezzi. Scene di Pier
Paolo Bisleri. Costumi di Marion
D'Amburgo. Con Massimo
Verdastro, Dominique Sanda,
Roberto Trifirò, Massimiliano
Speziani, Stefania Graziosi,
Gabriele Benedetti, Massimo
Grigò, Annibale Pavone, Mario
Valgoi, Marion D'Amburgo, Ciro
Masella, Alessandro Schiavo.
Prod. Compagnia Lombardi -
Tiezzi, FIRENZE - Emilia Romagna
Teatro, MODENA - Teatro
Metastasio Stabile della Toscana,
PRATO.



È importante che io metta in chiaro fin dall'inizio la fascinazione che mi ha catturato quando a Prato ho assistito ai tre studi di avvicinamento alla attuale messa in scena della tragedia shakespeariana da parte di Tiezzi & C., *imprinting* che ha profondamente condizionato la mia visione del definitivo spettacolo unitario. Sto dunque parlando di una percezione in qualche modo strabica dello spettacolo, attenta da un lato a quanto veniva proposto dal nuovo allestimento elaborato per il palcoscenico all'italiana, mentre dall'altro andava a giustificare nel ricordo ispirazioni registiche e motivazioni drammaturgiche. Con questa regia Tiezzi firma lo spettacolo che sintetizza in assoluto la storia del suo complesso rapporto con il tragico eroe shakespeariano. Una storia fatta di numerosi incontri, da quello di tre lustri fa attraverso la riscrittura di Müller fino a quello più recente della reinvenzione di Testori, incontri affrontati ogni volta con scoperte differenti. Se dunque era impossibile arrivare a un qualsivoglia *director cut* definitivo non gli restava che la strada dell'*Amleto* di più, non dell'*Amleto* di meno, dell'uno, nessuno e centomila Amleti, dell'*Amleto* come cantiere della messa in scena di *Amleto*, della esplicazione scenica della creazione di un'opera condannata drammaticamente a priori a nascere aperta. È quanto veniva apertamente dichiarato da Tiezzi attraverso la trilogia delle *Scene da Amleto* quando enucleava ogni volta un tema portante e lo andava ad indagare nel *corpus* dei versi del testo shakespeariano. Sintetizzando: siamo di fronte a un anello

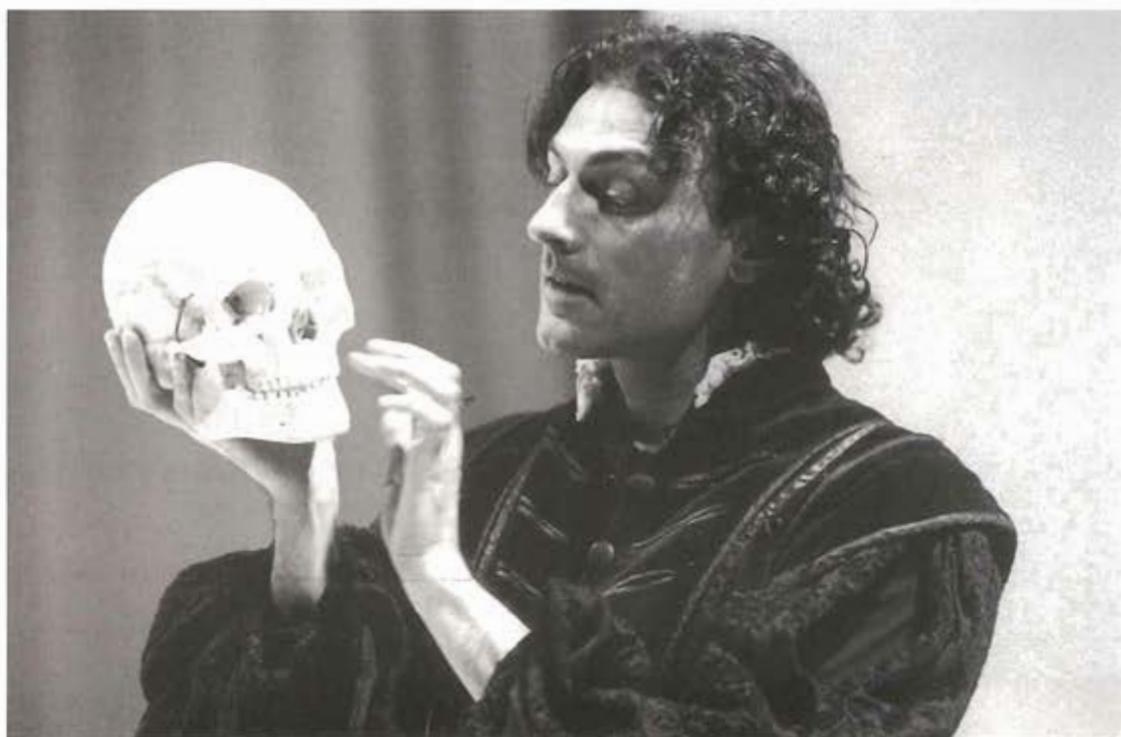
A che si apre con l'*Hamletmaschine* dell'83 e che sembra non destinato a chiudersi con le recenti produzioni dell'*Amleto* di Testori (2001/02) e dell'*Amleto* di Shakespeare (2003). All'interno dell'anello A è contenuto un anello B, quello delle tre *Scene da Amleto* di Prato e Modena (1999-2001) ambientate in spazi di volta in volta differenti con il pubblico itinerante lungo differenti stazioni, anello B che a sua volta circonda al proprio interno l'*Amleto*, allestito frontalmente per il teatro all'italiana con le caratteristiche sopra descritte, spettacolo che costituisce l'anello C della catena. Tra loro i tre anelli comunicano grazie ai materiali di cui sono costituiti. Come la giostra di *Hamletmaschine* che si svela come carillon dell'*Amleto*, mentre le bellissime scenografie pensate da Pier Paolo Bisleri per le *Scene*, dalle antiche maschere egizie agli ambienti borghesi, tornano a far mostra di sé nell'ultimo *Amleto*. Del resto Tiezzi segue in ciò una sua consolidata tradizione di riproposta dei medesimi materiali scenici. Anche buona parte del materiale umano, gli attori impiegati nelle *Scene*, ora ricompare in locandina. E sono coloro che arricchiscono maggiormente lo spettacolo, a partire da Roberto Trifirò il quale negli anni ha affinato il suo personaggio fino a renderlo un punto di riferimento imprescindibile del teatro italiano del passaggio di millennio (memorabile la scena della possessione medianica del suo corpo da parte del *poltergeist* paterno) fino alla strepitosa ambiguità restituita al re Claudio da Massimo Verdastro. Certo rimane l'ingiustificabile presenza di Dominique

Sanda nel ruolo della regina, ancora affascinante quando è muta, ma oltre l'imbarazzo non appena cerca di accennare anche a uno straccio di recitazione in italiano. Come alibi per Tiezzi è legittimo supporre un intervento impositivo da parte della produzione al fine di una più facile commerciabilità del prodotto teatrale. Solo così si può accettare una cotanta stecca da parte di un regista sensibile alla musicalità delle melodie e del linguaggio fino al punto di creare per il suo primo e di certo non ultimo *Amleto* una colonna sonora in grado di amalgamare in un'unica costante tonalità Purcell e *Bang Bang* dell'Equipe '84, Lou Reed e *Hasta siempre, Comandante* e addirittura tre differenti traduzioni nate dalle scene teatrali di due interi, diversissimi, secoli di rappresentazioni. *Sandro Avanzo*

A *mleto* siamo noi, se e in quanto non tolleriamo la malattia di Elsinore. È lo spettatore immedesimato in un destino tragico che riflette, ingigantita, la lotta di ogni uomo contro le tenebre. La morte è per lui insieme vittoria e sconfitta, «il resto è silenzio». Nell'epica della sconfitta di Amleto sono incorporati, per la prima volta nella letteratura occidentale, i "fantasmi" dell'inconscio: in senso letterale e metaforico. Mai lo spettatore si era trovato a proiettare tanto di se stesso nell'allegoria teatrale di Elsinore: in questo senso, sì, «Shakespeare nostro contemporaneo» come diceva Jan Kott. Tutto questo per ricordare quanto l'*Amleto* sia opera aperta e in linea di principio analizzare l'infessato lavoro di interpretazione da Craig a Stanislavskij, da Bergman a Brook, da Nekrosius a Tiezzi. Del cui *work in progress* - cominciato nel '98, grazie a un notevole sforzo produttivo dell'Ert e del Metastasio, con *Scene di Amleto*, e conclusosi con un allestimento integrale - qui intendo parlare, ma per esprimere purtroppo uno spassionato ma fermo dissenso. Ribadita come più che lecita, anzi inevitabile, la rilettura critica *no stop* dell'*Amleto*, riconosciuti i meriti di Federico Tiezzi, Sandro Lombardi, Marion D'Amburgo e i loro compagni di strada dei Magazzini (un quarto di secolo di neoavanguardia sperimentale, spettacoli-manifesto come *Presagi del vampiro*, *Genet a Tangeri* e *Vita di Paolo Uccello*; l'elaborazione teatrale della *Commedia* di Dante con Sanguineti, Luzi e Giudici, i loro Pasolini, Beckett, Testori e Bernhard), io mi trovo però a dissentire dal risultato finale dell'operazione *Amleto*. E la ragione è che l'*Amleto* è stato sempre, per quattro secoli, lo specchio in cui Shakespeare, quando si allontanò da Marlowe, contemplò se stesso attraverso l'abisso del suo Principe. Quindi, prima e sopra ogni altra cosa, l'*Amleto* non può che essere e restare il testo di un *itinerarium mentis* destinato a ogni uomo-spettatore e non l'esercitazione applicata di una regia critica che, a furia di assemblare invenzioni, citazioni, rimandi, reperti storici, sedimenti culturali e trasgressioni moderniste, avvolge il tutto nella tela di ragno di una sovrastruttura vischiosa tanto ricca e divagante quanto irrilevante rispetto al contenuto della tragedia: che è quello del rapporto fra colpa e giustizia, della punizione mai proporzionata al crimine, della vendetta che aggiunge violenza alla violenza. Continuando a semplificare: questa sostituzione

del contenuto con la forma, dell'emozione con gli effetti di un "marinismo registico" in base al quale «è del regista il fin la meraviglia», è proprio quanto Tiezzi - mi pare - ha fatto approfondendo via via, nei suoi tre studi preparatori, l'allestimento di un *Amleto* che, a furia di accumulazioni formali, e nella convinzione (errata) che la tragedia sfuggisse a una possibile analisi contenutistica se non in una prospettiva nichilista, è diventato - ha detto qualcuno - un «ipermercato del teatro nel teatro». Questo modo di procedere, per meticoloso accumulo di soluzioni registiche nel tempo intorno all'*Amleto*, e non solo, conferma quello che sapevamo già: che Tiezzi è, degli esponenti di punta della nostra neoavanguardia, uno dei più colti e preparati. Ma, anche, quella che è la sua tentazione costante, che meglio emerge dalle sue regie meno convincenti, dove appunto il testo diventa pretesto, oggetto di indagine prevalentemente estetica, materiale da ripasmare secondo estri personali o di riporto. L'erudizione, anche quando s'accompagna ad aggiornate reinvenzioni, non basta per fare un teatro di emozioni autentiche e di comunicazione. E così il lungo viaggio di Tiezzi intorno all'*Amleto* l'ha portato a rivisitare via via l'orbe terracqueo del teatro, dai venerabili reperti di Eschilo al simbolismo coreografico del kabuki giapponese, dal melodramma con abbandoni tardoromantici del protagonista Trifirò all'usurpatore da operetta del Claudio di Massimo Verdastro, dai comportamenti clowneschi di Polonio, Rosencrantz e Guildenstern alle intromissioni freudiane dello Spettro che penetra nel subconscio del figlio vendicatore travolto da crisi epilettoidi. E, ancora, l'infantile ipotonia della Ofelia di Stefania Graziosi, il cui rapporto amoroso con Amleto è reso con la musica dell'Equipe 84 e i cui funerali hanno la plasticità nordica di una scena di Bergman; i riferimenti a Stanislavskij e a Craig, le oscillazioni fra Dostoevskij e Cechov, il finale in cui Fortebraccio irrompe dal futuro come il Che, l'algida bellezza da idolo di una Dominique Sanda che, nel ruolo della regina, non altro ci offre se non una presenza scenica senza vibrazioni... Vorrei, concludendo, affermare che questo allestimento si iscrive, a mio parere, nella crisi più generale di una regia critica che, a furia di accumulare effetti autoreferenziali, svuota i testi del loro senso, li usa per un'accademia della neo-avanguardia, sostituisce una razionalità strutturalistica all'emozione poetica, quella che sola può veicolare gli universali - quello che di essi rimane - verso la sensibilità degli uomini. *Ugo Ronfani*

Nella pag. precedente, una scena dello spettacolo; in basso, Roberto Trifirò.



Gli algidi sogni di Rosaura

CALDERÓN, di Pier Paolo Pasolini. Regia di Antonio Syxty. Scene e costumi di Andrea Taddei. Con Raffaella Boscolo, Gaetano Callegaro, Raffaella Esposito, Monica Faggiani, Paola Giacomelli, Angela Rafanelli, Paolo Scheriani. Prod. Compagnia Stabile del Teatro Litta, MILANO.

È sempre insidioso mettere in scena il teatro di Pier Paolo Pasolini. Non basta l'impegno coraggioso di un regista. E bene lo sa Antonio Syxty che alla prova (e alla sfida) s'era già messo con *Orgia* qualche anno fa e ha ritentato con il più arduo Calderón, un'aspra parabola sull'impossibilità di evadere dall'universo concentrationario della propria condizione sociale. A far da sfondo la Spagna franchista del

1967 con il suo dittatore ormai vecchio e logoro ma ancora saldo al potere. Come il titolo suggerisce, Pasolini, più nell'ideazione però che non nel soggetto, trae spunto dal grande autore spagnolo del *siglo de oro* e a quel *La vita es sueño* ritenuto il suo capolavoro. L'aggancio è solo alla struttura, nell'*excursus* dei tre sogni della protagonista, Rosaura appunto, nome strappato sempre a Calderón. Rosaura che ogni volta si risveglia, immemore di sé, in tre classi sociali diverse: aristocratica nel primo sogno, quindi proletaria, poi in un *milieu* borghese. Giovane nel primo incontro, poi donna matura, infine madre, Rosaura tenta ogni volta sognando (ma il sogno altro non è che la rifrazione della tragicità dell'esistenza) di liberarsi da quelle sbarre (i comportamenti sociali e non solo) dietro le quali è costretta a vivere. Nel primo sogno, Rosaura si innamora

di Sigismondo (altro nome di valenza simbolica) che però risulta essere suo padre; nel secondo si risveglia donna di bordello che si innamora di un giovane di cui si scopre madre (ed è l'incontro-scontro con il giovane Pablo, la scena forse di più possente poeticità, quella che riscalda per un momento il dramma). Infine, nel terzo sogno, un giovane, e in questo caso figlio del Sessantotto, s'accampa fra le pareti borghesi della casa in cui vive la protagonista sposa di un reazionario. Tre sogni che Syxty espone con chiarezza, ma alla fine finendo anch'egli vittima della magmaticità del dramma nonostante il tentativo operato di ammorbidirlo del suo peso ideologico. Ammorbidirlo, cercando di immergerlo in un'atmosfera di sentimentalità. Un'operazione che non manca di un suo fascino, ma che non riesce ad andare in porto proprio per l'estrema didascalicità e paradigmaticità dell'opera. Lo spettacolo rimane algido, a consumarsi senza destare vera reattività nello spettatore. Inutile anche lo sforzo e l'impegno degli interpreti (e rilevante soprattutto quello di Raffaella Boscolo). Fredda pedine, più che personaggi caldi d'umanità, costrette a muoversi (la scena astratta è di Andrea Taddei) su una scacchiera in cui il gioco non riesce che a tratti a interessarci, a conquistarci. Il Pasolini teatrante a non trovare accesso nelle intermittenze del cuore. Il suo pensiero a sfiorare, ma solo a sfiorare, le coscienze, non a riscaldare i cuori. *Domenico Rigotti*

César Brie

Una rustica anarchia sul corpo dell'attore

Brie semplifica le sue costruzioni drammaturgiche e riduce alla sua stessa persona gli "enti" scenici che formano questo dittico. Entrambi i lavori sono un manifesto di un rustico anarchismo meticciano con la lezione antropologica di Barba. Nel primo, il protagonista veglia un abito, semiologicamente destinato a indicare il non-essere del morto, e, indossandolo gradatamente, svelerà di essere lui stesso il defunto

SOLO GLI INGENUI MUOIONO D'AMORE, tratto da un'idea di Franco Ferramosca e Dolly Albertin. Testo e regia di César Brie. Con César Brie e (musicisti) Davide Castiglia, Paola Sabatani. Prod. Teatro de Los Andes, BOLIVIA.

IL MARE IN TASCA, scenografia, testo, regia e interpretazione di César Brie. Musica di Abramo Maiorani. Prod. Teatro de Los Andes, BOLIVIA.

in un crescendo che appare come un *divertissement* dal sapore pirandelliano. Sembra quasi di leggere in trasparenza un *morality play* latino-americano dove il protagonista racconta il misero spettacolo della sua vita. Nel secondo, l'autore-attore si abbandona alla vertigine del gioco meta-teatrale indossando i panni di un prete, collocando in scena un finto pubblico e scrivendo con i gesti e le parole un suo personalissimo paradosso dell'attore-mentitore, in cui la menzogna attoriale dichiarata finisce drammaticamente con l'essere una verità. Questo testo è anche un *j'accuse* voltairiano contro il religiosismo formale, farisaico, uno sfottò libertario e surreale che ha il sapore dell'orgoglioso ateismo bufueliano. Entrambi i lavori poi sono scolpiti "sul corpo" dell'attore che offre la sua parziale nudità, tragicomicamente cristologica, come proposizione-base della scrittura scenica. La sua vocalità si lascia sedurre dalla "sbraccata" baritonality ventrale dell'ubriaco, si fonde e si confonde con la musicalità disperatamente nostalgica di un'America del Sud offesa nel suo onore. *Danilo Caravà*



Le serve, liturgia in nero

LE SERVE, di Jean Genet. Traduzione di Franco Quadri. Regia di Lorenzo Loris. Scene di Daniela Gardinazzi. Con Elena Callegari, Dijana Pavlovic, Lorenzo Loris. Prod. Out Off, MILANO.

L'allestimento di *Le Serve* di Jean Genet nella traduzione, ineccepibile, di Franco Quadri e con la regia, efficace, di Lorenzo Loris (anche nel ruolo di Madame, mentre Elena Callegari è Solange e Dijana Pavlovic è Claire) è stato uno dei pochi momenti forti di una stagione milanese evasiva fino allo squallore. La "leggenda nera" di *Les Bonnes* è nota. Il testo fu commissionato nel '47 a Genet da Louis Jouvet per il suo teatro. La "cerimonia criminosa" di Solange e Claire ha radice in un affare giudiziario, quello delle sorelle Christine e Léa Papin che nel '33, a Le

Mans, dopo avere accudito irreprensibilmente e a lungo alle loro due padrone, le uccidero a martellate e coltellate, e al processo si chiusero in un silenzio ostinato e altero. In *Saint Genet, comédien et martyr* Sartre scrisse: «Per Genet la pratica teatrale è demoniaca; continuamente sul punto di farsi passare per la realtà, l'apparenza deve manifestare senza tregua la propria irrealtà profonda». A questo "gioco degli inganni", di una realtà travestita, si è attenuta la regia, rigorosa e penetrante, di Loris. La cerimonia di morte di Claire e Solange si svolge su una pedana con pareti di velo, costruita da Daniela Gardinazzi, che esclude riferimenti realistici: l'altare di una liturgia nera dove vediamo due cameriere che amano e odiano insieme la loro padrona. Teatro nel teatro: in assenza di questa, una delle due serve abbigliata l'altra come fosse Madame. Hanno denunciato l'amante di Madame con lettere anonime; venute a conoscenza che sta per essere rilasciato in mancanza di prove e che la loro delazione sarà scoperta, tentano di assassinare la padrona (di cui Loris, *en travesti*, dà la versione caricaturale voluta da Genet: «un po' cocotte e un po' borghese»); falliscono, decidono di uccidersi a vicenda, alla fine Claire obbliga Solange a servirle la tisana avvelenata destinata a Madame e muore così, nel ruolo della padrona, mentre l'altra, ebbra di gloria, si prepara ad affrontare il suo destino di criminale. In questa edizione, fra le migliori cui abbia assistito, per penetrante rigore, Elena Callegari (Solange) e Dijana Pavlovic (Claire) sono per partecipazione, misura e verità quali le aveva viste Genet, criminali che il loro delirio trasforma in "sante" del patibolo.

Ugo Ronfani

America e Russia

Quando l'amore non ha età

Non soltanto l'ombra dei mitici interpreti cinematografici Henry Fonda e Katherine Hepburn si staglia alle spalle di Nando Gazzolo e di Isa Barzizza, i coraggiosi protagonisti della riedizione della dolce-patetica vicenda incentrata sull'ottantenne Norman e sulla sua settantenne moglie Ethel, avendo dovuto confrontarsi anche con l'inobliviabile ricordo di Ernesto Calindri e di Olga Villi (poi altrettanto bravamente sostituita da Liliana Feldman) che una quindicina di anni orsono impersonarono "sulle tavole" i due vecchi coniugi in vacanza nell'amata casa "sul lago dorato". Con l'accorto adattamento di Luigi Lunari e con l'avallo registico di Filippo Crivelli, il misuratissimo Nando Gazzolo e l'effervescente Isa Barzizza hanno conservato delicata risonanza allo squarcio di vita a due giunta alle soglie dell'ultimo traguardo. La toccante sfida all'assalto degli anni ha trovato in Isa Barzizza un'intrepida Ethel, la cui capacità di accettare serenamente il giorno dopo giorno aiuta l'acciaccato consorte a fronteggiare la depressione e lo scoramento che ormai lo attanagliano. A rispranare l'ottuagenario è l'arrivo, dopo otto anni di lontananza, della figlia ribelle e del suo nuovo compagno, un quarantacinquenne dentista divorziato con adolescente ragazzino al seguito. È proprio per merito dell'inizialmente restio Billy, impersonato con acerbo quanto consentaneo contrassegno dal "televisivo" undicenne Ivan Ieri, che si riconcilia con la vita il vecchio dimissionario, colto da un premonitore attacco cardiaco dopo la riconciliazione con la ravveduta Chelsea. L'insidia dell'eccesso *larmoyant* è bravamente schivata dal ben ritrovato Gazzolo e dalla pimpante Isa Barzizza con il meritorio apporto di Giovanni Siniscalco nel ruolo dell'accomodante dentista e di Dario Manera nel vivace ritratto del sorridente postino, nostalgico compagno di giochi della Chelsea impersonata da Lucia Nigri. L'intimistica *tranche de vie* recupera l'originaria atmosfera dei primi anni Ottanta per merito dell'interno vacanziero ricostruito da Roberto Comotti, ma soprattutto per i toccanti rimandi musicali tratti da Cole Porter, Richard Rodgers e Vincent Youmans.

Scritta nel 1976, *Vecchio mondo* fu interpretata, nella stagione 1978-79, da Lina Volonghi e Ferruccio De Ceresa e ripresa dieci anni dopo da Carlo Montagna e Ariella Reggio anche stavolta con la regia di Francesco Macedonio. Imparentata con Cechov e abissalmente lontana da ogni esaltazione di regime, anche se permeata di vibrante amor di patria, *Commedia vecchio stile* è riproposta dal regista Enrico Maria Lamanna nell'ingegnosa soluzione scenografica di Massimo Nocente che fa recitare gli interpreti davanti a un grande cilindro dove si proiettano, come in un gigantesco caleidoscopio, le albe, i tramonti, la natura incontaminata del litorale di Riga che tanto affascina la sessantenne Lidija Vasil'evna, ospite per quattro settimane di una casa di cura diretta dal dottor Rodion Nikolaevic, vedovo inconsolabile di una collega morta in guerra proprio su quella spiaggia baltica. Senza nulla togliere ai meriti del regista, va pur sottolineato che in una tipica "commedia di attori" determinante per il successo resta la prova degli interpreti: e nella circostanza non si potrebbe immaginare una Lidija più deliziosa di Valeria Valeri pienamente compenetrata nel rimando dell'imprevedibile quanto inarrendevole ex-attrice, il cui anti-conformismo fa breccia nel muro di difesa che il vecchio chirurgo ha innalzato da vent'anni tra sé e il resto del mondo. Se la Valeri aggiunge contorni magici all'ottimismo di fondo e alla carica vitalistica della tumultuosa ospite della clinica lettone, bravissimo è Mauro Marino a reggere il confronto alla pari, conferendo al barbuto Rodion il risvolto di una toccante umanità che consegue l'apice nella "notte brava", che i due si concedono in un ristorante sul mare. Se Valeria è travolgente nelle bizze, nelle fantasticherie, nell'espansività dell'anziana cassiera di circo reduce da due matrimoni falliti, Marino è altrettanto convincente nel ritratto del ritroso, represso, dimissionario chirurgo che alla fine si arrende. *Gastone Geron*

SUL LAGO DORATO, di Ernest Thompson. Traduzione e adattamento di Luigi Lunari. Regia di Filippo Crivelli. Scene di Roberto Comotti. Costumi di Antonella Poleffi. Musiche di Cole Porter, Richard Rodgers, Vincent Youmans. Con Nando Gazzolo, Isa Barzizza, Lucia Nigri, Dario Manera, Giovanni Siniscalco, Ivan Ieri. Prod. Tuttoteatro 2, MILANO.

COMMEDIA VECCHIO STILE (AMORE SENZA TEMPO), di Aleksej Arbuzov. Traduzione di Gianlorenzo Pacini. Regia di Enrico Maria Lamanna. Scene di Massimo Nocente. Costumi di Emilia Aiello. Musiche di Carlo Del Nonno. Luci di Alessandro Iacoangeli. Con Valeria Valeri e Mauro Marino. Prod. Kiné srl, ROMA.

Nella pag. precedente, César Brie; in basso, Nando Gazzolo e Isa Barzizza, protagonisti di *Sul lago dorato*, regia di Crivelli.



In corsa verso la morte

ROMEO E GIULIETTA, di William Shakespeare. Regia di Corrado d'Elia. Con Federica Bognetti, Guglielmo Menconi, Daniele Ornatielli, Fabio Peroni, Alessandro Pazzi, Elisa Pella, Umberto Petranca, Andrea Pinna, Alioscia Viccaro. Prod. Teatri Possibili, MILANO

Perdio se corre Romeo. E come corre Giulietta. Ci danno dentro con delle sgambettate atletiche mozzafiato. Ma non soltanto loro. Ci danno dentro, i due, in gruppo con gli attori che poi saranno Mercuzio, Benvolio, Madonna Capuleti, la Balia che ci ritorna *en travesti* e Frate Lorenzo, che quando è il suo turno ci appare con gran mantello rosso, simile a un guru, perché, a vedere, è lui quasi un burattinaio che muove i fili dell'azione. Beninteso, ciò non succede che per pochi istanti, all'inizio e poi alla fine dello spettacolo. E tutto con valenza metaforica. Per simbolizzare intanto che davanti a noi sta la vicenda di due adolescenti, belli e in buona salute, eccitati dalla tarantola dell'amore; ma più ancora forse, quella velocità motoria, è a significare che la più bella, la più grande, la più terribile storia d'amore raccontata da Shakespeare, oggi, nei nostri fugaci e derelitti anni, all'alba del nuovo Millennio dove è tutto un succedere frenetico di avvenimenti, dove tutto è bruciato via dalla fretta, dove consumiamo in maniera convulsa cibo e sentimenti, politica e teatro, si può o bisogna raccontarla solo così. Così velocemente. Il tempo di un viaggio in aereo da Milano a Barcellona o da Milano a Berlino. E magari su un palcoscenico volutamente nudo, annegandolo, per ridarle attualità, per farla sentire vicina, in una larga pozza di musica *trance*, o come vuole la moda, *progressive* o *ambient*. Rapidamente, senza perdita di ritmo, rinarrarla, prendendo a prestito idee da cinema e tivù selvaggia, per sequenze con una sbrigliatilità di linguaggio e di emozioni. In verità, Corrado d'Elia già in precedenza aveva trattato così, su questa linea, gli altri classici cui s'era avvicinato, *Cirano* e *Otello* in testa. Una linea estetica, che forse a qualcuno può non pia-

cere, ma che può anche essere fruttifera. E fruttifera nel senso che serve ad avvicinare categorie di pubblico soprattutto giovanile (che è poi la vera riserva dei piccoli teatri, quelli "off", se può valere ancora il termine, come appunto lo è il milanese Libero), le quali diversamente sarebbero perse al teatro. Una sbrigliatilità e una frenesia che però non vogliono dire disinvoltura. Shakespeare e l'intera operazione è lì a dimostrarlo anche in questo caso sottoposto a un brusco colpo di acceleratore, e alcuni personaggi della sua immarcescibile anche se vecchia tragedia compressi e magari deformati e (basta vedere a quale *maquillage* grottesco sono sottoposti papà e mamma Capuleti), ma alla fine a uscire indenni. Ancora una volta vitali e sinceri i due giovani, ardenti amanti di Verona (qui con i volti e i corpi armoniosi di Elisa Pella e di Umberto Petranca), fatti camminare su un crinale dove le licenze e le trasgressioni non sono poche, ma alla fine amorevolmente presi per mano e sulle loro bocche le eterne parole che nascono dal cuore. *Domenico Rigotti*

Un hidalgo un po' clochard

DON CHISCIOTTE, ovvero come fallire la propria vita ma fallirla di poco, da Miguel de Cervantes. Riduzione teatrale e regia di Corrado Accordini. Scene e costumi di Anna Bertolotti. Luci di Edoardo Favetti. Con Alberto Astorri e Corrado Villa. Prod. Teatri Possibili, MILANO.

In una scenografia, che sembra uscire dalle pennellate di un Dali o di un Magritte, incarnata da una barca ormeggiata in un mare di foglie, felice invenzione di un surrealismo minimale, due attori-clochard ragionano e sragionano sulla corona d'alloro del teatrante, finito nel fango, palleggiandosi il ruolo di don

Chisciotte e di Sancho Panza. Attingendo da uno zibaldone post-moderno, questa coppia di eretici comici dell'arte mette in scena tutte le possibili variazioni sul tema del servo e del padrone, e appaiono come una nuova coppia beckettiana Vladimiro-Estragone meno metafisica e più, jarrysticamente patafasica, che guarda idealmente alla (basso) ventralità ruzantiana. Astorri gioca con un declamato storpiato da un'ironica "nasalità" (in odore di sfottò di certi eccessi di Carmelo Bene) interpretando Chisciotte, e con l'ingenua e quasi atonale, gramlotiana, vocalità straniata interpretando Sancho Panza. Villa non gli è da meno, e fa il verso alla mattatorialità gassmaniana e alla rusticità dello Zanni. Mentre la proiezione di una foresta, luogo archetipicamente destinato ad accogliere il fantastico, nonché la moderna colonna sonora che spazia da Bowie a Paolo Conte, regalano momenti di poesia e di umoristica *livresse* allo spettacolo. *Daniilo Caravà*

Lettera al mio nemico

DESTINATARIO SCONOSCIUTO, di Katherine Kressmann Taylor. Regia di Gabriele Calindri. Scene di Marco Muzzolon. Costumi di Mirella Salvischiani. Luci di Marco Zennaro. Con Massimiliano Lotti e Marco Pagani. Prod. Teatro del Buratto, MILANO.

Quando, nel 1938, Katherine Kressmann Taylor scrisse il folgorante racconto *Destinatario sconosciuto*, le potenzialità devastanti della parabola nazista non erano state ancora completamente recepite in Europa, figuriamoci negli Stati Uniti. La storia, che usa la forma epistolare, è semplice. Max, ebreo americano, e Martin, tedesco, sono amici fraterni e soci in affari. Quando Martin decide di tornare con la famiglia in Germania, tra i due si stabilisce una fitta e affettuosa corrispondenza. È la fine del 1932 e Hitler sta salendo al potere, accolto prima con scetticismo e poi con esaltazione da quella classe diri-





gente di cui fa parte anche Martin. L'ombra del nazismo si insinua tra i due amici, i contrasti ideologici diventano insanabili fino a spingere Martin a negare il suo aiuto a Griselle, sorella di Max e suo antico amore, in pericolo di vita per la sua origine ebraica. A questo punto scatta la vendetta "epistolare" dell'amico tradito in un crescendo di tensione degno di un *thriller*. Ridurre per la scena un simile racconto non è certo cosa semplice, e forse è anche il limite di questo spettacolo che soffre di un'inevitabile staticità, ovviata da una gestualità un po' fine a se stessa e da una recitazione esteriore adatta, nelle belle potenzialità vocali di Massimiliano Lotti e Marco Pagani, più a una versione radiofonica che al palcoscenico. Partendo infatti dal presupposto che, tra persone legate da profondi vincoli affettivi, chi scrive è in qualche modo presente "fisicamente" a chi legge, i due protagonisti agiscono in contemporanea. Nello stesso spazio, delimitato da quattro sedie come una sorta di ring, Max e Martin enunciano le rispettive lettere quasi in forma di monologo interiore, mentre chi in quel momento non parla compie azioni quotidiane "preparatorie" alla scena successiva. Intorno a loro, in sobri abiti anni '30, sono appesi dei quadri (i due sono mercanti d'arte), che incorniciano, con efficace idea scenografica, le lettere

destinate a scandire i momenti di questa agghiacciante vicenda. *Claudia Cannella*

Una replica lunga una vita

ZE SCIÓ MASGOÓN, testo e regia di Bruno Stori. Con Alessandro Larocca e Andrea Ruberti. Prod. Quelli di Grock, MILANO.

È l'ultima istrionica replica e "canto del cigno" di due vecchi attori che, su una scena nuda e in polverosi frac, cercano il senso del loro ruolo tragicomico sul palcoscenico, nella vita e di fronte a un pubblico che, ogni sera, è sempre più difficile da accontentare. Il coinvolgente allestimento ci ricorda che questi sono tempi incerti e minacciosi, proprio come il sempre instabile lampadario e le quinte sghembe con gli asettici cubi di cemento nel cellofan, che fanno parte, come i due attempati istrioni, di un teatro non più produttivo e, pertanto, da riconvertire o demolire. Alessandro Larocca e Andrea Ruberti, fedeli alla scuola di Quelli di Grock, ben sostenuti dai differenti stili delle musiche di scena, ricorrono ai giochi scenici dell'imprevisto da Commedia dell'Arte e alle gag del cinema muto, usando con maestria anche semplici oggetti quotidiani. Le loro duttili e ritmiche acrobazie, esagitate o al rallentatore, funzionano e comunicano tutta l'ansia di voler, ancora, far divertire e commuovere un'ultima volta e forse anche oltre il limite esistenziale, come ci suggerisce il colpo di scena finale con il sipario rosso, che, calando dietro agli attori esausti, repentinamente ci sposta il punto di vista della ribalta, mentre i due, entusiasti e spinti da un vento impetuoso, vengono trascinati verso un più lontano e misterioso palcoscenico. Peccato che il testo di Stori sia deludente, perché nato, innestato e sviluppato, soprattutto, su un assemblaggio di gustosi sketch per i due vitali interpreti. *Sandro M. Gasparetti*

Masters "risorge" in scena

SPOON RIVER, di Edgar Lee Masters. Traduzione di Fernanda Pivano. Regia ed elaborazione drammaturgica di Beppe Navello. Scene di Debora Coviello, Isabella Fumagalli, Giulia e Paola Galli. Costumi di Silvia Vergani, Elena

Galbiati, Francesca Guerra. Musiche di Alessandro Nidi. Con Loredana Alfieri, Tommaso Amadio, Marco Balbi, Gianni Quillico, Alessandra Raichi, Cinzia Spanò, Luigi Albert, Paolo Casiraghi, Beata Dudek, Francesca Giacardi, Maria Alberta Navello, Carlo Nigra, Assunta Occhionero. Prod. Teatro Filodrammatici, MILANO - Teatro della Società, LECCO.

Beppe Navello è stato abile e originale nel mettere in scena il capolavoro di Masters, e il palcoscenico ci ha ben restituito e potenziato le storie umanissime delle diverse voci che si raccontano dalla funebre collina dell'Illinois. Sulla ribalta, le epigrafi sono diventate vitali *dramatis personae* e il suggestivo e ritmico avvicendamento, tra il comico e il drammatico, è ben mostrato in tutte le componenti drammaturgiche. Sono state privilegiate una quarantina di poesie, tra quelle che meglio esprimevano i caratteri archetipici, resi efficacemente dalla compagnia e dalla scenografia, stile iperrealista-metafisico alla Edward Hopper realizzata dagli studenti dell'Accademia delle Belle Arti di Brera e dagli attori di un laboratorio di cinema del Dams di Torino. L'insieme è simbolico e ironico, il fondale bianco è simile a uno schermo per le immagini passeggerie della vita. Mentre su una quinta ci sorride un manifesto di Oliver Hardy e dal binario, che oltre ad essere un segno del viaggio vitale è anche un originale, minimo carro funebre, arrivano e ripartono i defunti, tra cui i due capaci strumentisti (al contrabbasso e alla fisarmonica) che eseguono le musiche di Alessandro Nidi. Sono ballate, arie da opera buffa, canzoni da musical (parigine o stile Kurt Weill) che ripropongono i versi, tradotti con linearità dalla Pivano, e quelli di De André, nel 1971, dal *Non al denaro, non all'amore, né al cielo*, ispirato dalla lettura di Masters. *Sandro M. Gasparetti*

Nella pag. precedente, Umberto Petranca ed Elsa Pella in *Romeo e Giulietta*, regia di d'Elia; in questa pag., in alto, Alessandro Larocca e Andrea Ruberti in *Ze sciò masgoón*, regia di Stori; in basso, un momento di *Spoon River*, regia di Navello.



Sulle tracce di Riccardo III

RICCARDO III, di William Shakespeare. Regia e traduzione di Danilo Ghezzi. Scene di New Crazy Colors. Costumi di Alviero Martini. Con Danilo Ghezzi, Paola Onofri, Caterina Murino, Guido Garlati, Alberto Miccolis, Tony Cirillo, Valeria De Micheli, Lorenzo De Luca, Vico Piazza, Enzo Giraldo, Aglaia Zannetti, Pino Oriani, Narcisa Pecchioli, Lisa Falzarano, Giuliano Bellavita, Angelo Bottani, Adamo Panessidi. Prod. Gruppo Teatro Rare Tracce, MILANO.

La compagnia Rare Tracce propone un riadattamento del *Riccardo III* di Shakespeare. L'attore e regista Danilo Ghezzi, interprete di Riccardo, ne accentua la cattiveria e la sete di potere, simboleggiata dal trono, attorno al quale tutti i personaggi in scena rivolgono sguardi e attenzioni, ma su cui solo lui, con grande voluttà, riuscirà a sedersi. Inoltre, attualizza il testo, fa riferimento a mezzi di comunicazione contemporanei, come il fax e il telefono, utilizza costumi moderni con l'intento di avvicinare un pubblico di giovani al dramma shakespeariano. Si ispira, infatti, per la contaminazione epocale, al film omonimo di Richard Loncraine che trasporta l'azione nell'Inghilterra degli anni Trenta. La scenografia, realizzata da Alberto Miccolis, è costituita da un *trompe l'oeil*, che riproduce l'interno di una chiesa gotica, e dalla pedana con il trono, un praticabile su cui avvengono i delitti, commissionati da Riccardo, quasi fosse un'ara sacrificale. Ghezzi interpola nel testo alcune battute tratte da altre opere di Shakespeare, recitate dal coro interpretato da giovani debuttanti, funzionali sia a spiegare alcuni passi ostici del testo, sia ad accentuare la crudeltà del protagonista. Lady Anna, vedova di Edoardo, è interpretata dalla giovane Caterina Murino, che attribuisce il giusto tormento al suo personaggio combattuto tra il dolore per la morte del marito e le lusinghe amorose di Riccardo. Al suo debutto in teatro, Paola Onofri, una credibile Elisabetta, mette in luce la disperazione di una madre a cui, per la sete di potere, vengono uccisi i figli. Filo conduttore dello spettacolo è la colonna sonora composta, per lo più, da musica leggera contemporanea a segnare i momenti salienti dell'azione, attribuendo allo spettacolo un taglio cinematografico più che teatrale. *Albarosa Camaldo*

Frammenti di discorsi amorosi

TEMPI D'AMORE, recital a più voci a cura di Cesare Lievi. Regia di Cesare Lievi. Scene di Josef Frommwieser. Costumi di Valeria Ferremi. Luci di Gigi Saccomandi. Movimenti scenici di Daniela Schiavone. Musiche di Emanuele De Checchi e Alessandro Lucchetti (pianista). Con Carla Chiarelli, Emanuele De Checchi, Alessandro Lucchetti, Sandra Toffolatti, Greta Zamparini. Prod. CTB Teatro Stabile di BRESCIA.

Tre donne, un cantante, un pianista. E un luogo irreal e al tempo stesso concreto, uno spazio che richiama una piscina e ne attiva i possibili significati metaforici: l'inconscio dell'elemento liquido; l'azione del tuffo come slancio verso un'esperienza che può essere destabilizzante; un posto in cui incontrarsi e scambiare confidenze; una citazione pop e iperrealista. Cesare Lievi confeziona uno spettacolo elegante ed esile, volutamente delicato e ironico, in cui discorrere d'amore. I monologhi delle attrici descrivono l'arco delle esperienze e dei sentimenti amorosi, come frammenti di un discorso ininterrotto, appassionato o devoto, ansioso o impaurito, sicuro o fragile. Le canzoni formano una sorta di contrappunto, con funzioni ora d'intermezzo, ora di rinforzo, ora di contrasto, attraverso una partitura che mescola i riferimenti al lied dell'ottocento romantico tedesco ai Queen. L'atmosfera è mutevole, come in un caleidoscopio: la seriosità di un concerto romantico, l'irriverenza di un'improvvisa virata rock, la quotidianità delle confidenze, l'intensità dei monologhi sul mal d'amore, l'ironia pungente delle situazioni e dell'animo umano, l'eco di certo cabaret *d'antan*. È un sofisticato gioco di società, che scherza sui ruoli e gli stereotipi (a cominciare dalla spartizione tra femminile e maschile, comune allo spazio e alla partitura) per trattare d'amore nel solo modo oggi possibile: con leggerezza, come se fossimo in uno stato di veglia cosciente, tra fantasia e realtà. E, perché sia chiaro che il gioco ci vede concorrere tutti, il pubblico è stretto tra le due estremità della piscina, come se ne occupasse il fondo, circondato dalle attrici, dal cantante e dal pianista. *Pier Giorgio Nosari*

Porter vs Pooh

Da Mosé a tutto fa



I DIECI COMANDAMENTI, di Lionel Florence e Patrice Guirao. Traduzione e adattamento di Giancarlo Golzi. Regia di Elie Chouraqui. Scene di Giantito Burchiellaro. Coreografie di Kamel Ouadi. Costumi di Sonia Rykiel. Musiche di Pascal Obispo. Arrangiamento musicale di Maurizio Bassi. Con Sergio Moschetto, Lidia Malgeri, Barbara Eramo, Renata Fusco, Daniele Vit, Roberto Tiranti, Melody Castellani, Irene Fornaciari, Giò Fascella e 39 ballerini e cantanti. Prod. Guido e Maurizio De Angelis per New Theatre, ROMA.

Sull'onda del successo di *Notre Dame de Paris* di Riccardo Cocciante, un'altra produzione francese sbarca in Italia tradotta nella nostra lingua: *I dieci comandamenti*, dopo tre anni di trionfali *tournee* in Francia (dove ha debuttato nel 2000 ed è ancora in scena), Svizzera, Belgio. La versione italiana, curata da Giancarlo Golzi, è fedele alla francese e viene allestita anch'essa in maniera grandiosa: un fronte palco di 40 metri, con una profondità di 20 metri per contenere scenografie monumentali, tre megaschermi, 39 ballerini e 8 giovani cantanti solisti. La vicenda di Mosé viene

Pinocchio musical



ripercorsa a grandi linee dall'abbandono nel fiume, all'esodo dall'Egitto, al cammino verso la terra promessa, fino alla consegna delle Tavole dei Dieci Comandamenti. Per rendere le scene più spettacolari il regista si è servito di giganteschi schermi posti ai lati e al centro del palco su cui vengono visualizzati filmati che completano i momenti recitati e danzati. L'invasione delle cavallette scorre sul video mentre i ballerini si contorcono come se ne venissero aggrediti, il mare si innalza alle spalle degli attori mentre uno scorrevole, realizzato in plexiglas, si apre e lascia passare gli ebrei inseguiti dai soldati egiziani. Altrettanto spettacolare è la costruzione del gigantesco vitello d'oro che viene montato a vista dai ballerini, accompagnato dalla sequenza orgiastica dell'adorazione. Tuttavia, nonostante le coreografie elaborate e canzoni coinvolgenti come *Libertà*, eseguita in mezzo alla platea, o la commovente *Inaccettabile*, interpretata da Nefertari (Melody Castellari) quando muore suo figlio, lo spettacolo non riesce a coinvolgere emotivamente il pubblico poiché

rimane troppo freddo proprio a causa del tecnicismo perfetto con cui è costruito. Le canzoni spaziano dal rock al pop, alla musica etnica e i giovani solisti, tutti di buon livello, interpretano con abilità i testi: tre di loro si erano già affermati a Sanremo fra le "nuove proposte", Sergio Moschetto (Mosè), Barbara Eramo (Sephora, la moglie di Mosè), Daniele Vit (Giosuè); professionisti del musical sono, invece, Renata Fusco, che dona grande intensità a Yokebed, la madre di Mosè, e Roberto Tiranti, dalla voce straordinaria per qualità ed estensione, che è il faraone Ramses; al debutto è Irene Fornaciari (Myriam, sorella di Mosè), figlia di Zuccherò. Completano il cast i ballerini-attori fra cui alcuni che si esibiscono in numeri acrobatici. *Albarosa Camaldo*

KISS ME, KATE, tratto liberamente da *La bisbetica domata* di William Shakespeare, Musica di Cole Porter. Libretto di Bella e Samuel Speawac. Regia di Giancarlo Sammartano. Scene e costumi di Luigi Perego. Coreografie di Stefano Bontempi. Direzione musicale di Alessandro Panettieri. Con Daniela Mazzucato, Edoardo Guamera, Flavia Astolfi, Nunzio Lombardo, Cristal White, José Arpino, Vincenzo Failla, Gianluca Ferrato, Giorgio Valente. Prod. BRESCIA Musica.

Riconosciamolo, *Kiss me Kate* è uno dei musical più scatenati e belli sbocciati dalla grande fucina di Broadway. Un vero puzzle romantico di jazz, swing e dolci melodie che fanno del suo autore, Cole Porter, un grande degno di stare alla pari di Gershwin e Bernstein. Da noi poco frequentato, *Kiss me, Kate* è la versione *backstage* della *Bisbetica domata*, scritta con perfetto gioco ironico dai coniugi Bella e Samuel Speawack. Una vicenda dove assai bene si imbroglia le carte della notissima e allegrissima commedia con il controgio del "teatro nel teatro", le ripicche, le gelosie, il disordine sentimentale di una coppia di attori americani (lei Lilli, lui Fred) innestati o, meglio, sovrapposti e intercalati con i loro personaggi nel racconto leggendario della capricciosa e padovana Caterina e del brusco e ben determinato veronese Petruccio. Uno show dal cui sottotesto peraltro fioriscono anche altri personaggi e non secondari: e si veda la coppia alquanto canterina di Lois e Bill (alias Bianca e Lucenzio), ma soprattutto, a dar sale comico, quei due spassosissimi gangsters mafiosi destinati

a recuperare debiti di gioco che sul finale regalano uno dei duetti più deliziosi della serata (*Brush your Shakespeare*, che da noi suona *Ripassate il vostro Shakespeare*). Da noi, ho detto, poco frequentato, *Kiss me, Kate*, circola ora in una vulgata tutta italiana meritevole di rispetto e di attenzione. Anche se la confezione non è tutta di prima qualità (scene piuttosto modeste, costumi di finta fastosità, coreografie, di Stefano Bontempi, eseguite un poco disinvolatamente, e, nel cast, non tutti solidi professionisti), è meritevole di applauso per l'onesta, mai volgarmente ammiccante regia di Giancarlo Sammartano. Soprattutto perché dispone di due bravi protagonisti. Lui, Fred-Petruccio il tenore Edoardo Guamera che non possiede certo grandi doti attoriali, ma ha voce bella e generosa. Lei, Daniela Mazzucato, impegnata con il giusto brio e bellissima qualità vocale nel doppio ruolo di Lilli-Kate. *Domenico Rigotti*

PINOCCHIO, tratto liberamente da *Pinocchio* di Carlo Collodi. Musica e liriche dei Pooh. Testi di Pierluigi Ronchetti e Saverio Marconi. Regia di Saverio Marconi. Scene di Antonio Mastromattei. Costumi di Zaira De Vincentiis. Coreografie di Fabrizio Angelini. Direzione musicale di Giovanni Maria Lori. Con Manuel Fratini, Pietro Pignatelli, Lena Biolcati, Simona Patifucci, Felice Casciano, Mauro Simone, Andrea Verzicco, Marco Brancato, Arianna, Roberto Nencini. Prod. Compagnia della Rancia, TOLENTINO (MC)-Forumnet SpA-Pooh-Edizioni Larus SpA, MILANO.

«C'era una volta... Un re?! No, un pezzo di legno!». Neppure. Un *business* artistico chiamato Pooh, un artista chiamato Saverio Marconi e un sogno chiamato musical all'italiana. La fiaba di *Pinocchio*, albero dalle foglie d'oro contro cui ha sbattuto il muso pure Benigni, l'idolo di Ollivùd, autore d'un pasticciaccio grossolano a paragone del quale la lettura naïf di Disney è filologia classica, si è fatta musica grazie all'incontro tra la band platinata italiana e la Compagnia della Rancia. Tre anni di progetto, un investimento colossale, una produzione all'americana collimata con la costruzione, a lato del FilaForum di Milano, di un teatro *ad hoc*, costituiscono il *pedigree* di questo spettacolo. Che, fuor di preamboli, è davvero un eccellente spettacolo. Nessun risparmio di mezzi, nessuna grossolanità o sciattezza da ita-lietta canzonettara. I Pooh han tirato fuori

Il cast del musical *I dieci comandamenti*, regia di Chouraqui.

la grinta che, piacciono o meno, li fanno trionfare nei concerti da decenni. La partitura è ricca e vivace, per quanto stucchi proprio nell'alternarsi troppo scandito di brani d'insieme (ottimi quelli rock, con qualche incursione nel blues in *Buongiorno*) e di arie soliste, queste si troppo virate sul patetico lagnoso (inascollabile il Geppetto nostalgico di *Figli*). Ma ce n'è per ogni gusto. La compagnia è benissimo assortita, soprattutto ben coreografata (anche se ci son leziosi rimandi a una gestualità un poco Garinei&Giovannini, davvero *démodé*) e interprete di numeri talvolta entusiasman- ti (come le coreografie sulla piazza, quelle dei sosia di Pinocchio nella sala degli specchi della fata, quelle nel Paese dei Balocchi o in fondo al mare, che par quasi omaggio a Ziegfeld). Manuel Frattini si cuce addosso il ruolo di Pinocchio con perizia da danzatore leggero, facendosi un poco perdonare la voce da Topo Gigio, di certo la più debole fra le sue qualità. Se il pregio della scenografia è tutto nella grandiosità senza risparmio, con lo scarto fra il naturalismo un poco cartolinesco del paesello e la genialità delle soluzioni ideate per il teatrino dei burattini, per il tendone del circo e, naturalmente, per la bellissima balena, l'oscar andrebbe alla costumista Zaira de Vincentiis, a conferma della sua grandezza d'artista. Solo i costumi e le mascheré ideate per i burattini, con il carrozzone dove i pupazzi appesi si animano come Muppets, e i prampoliniani pagliacci del circo sono gioia per gli occhi. Un appunto, invece, alla drammaturgia, di gran lunga il punto più dolente dello spettacolo. A parte la (forse) inevitabile banalizzazione del testo, le battute e qualche "casino" e "sballo" che son troppo patetiche concessioni al giovanilismo per essere spaccia-

bili come aggiornamento linguistico, a parte il patetismo paternalistico e il buonismo stile *amor omnia vincit*, di cui si può fare a meno anche in un musical, ma che c'entra la storiella edificante della collaboratrice prezzemolo Angela, creata *ad hoc* come futura moglie-mamma per soppe-

rire al difetto d'amor materno che gli autori devono aver sentito grave nella storia? Magari avessero ricordato che è quella la funzione della fata turchina (un'Arianna sacrificata su tre canzoni e poco altro), ci saremmo risparmiati qualche carie. Un peccato, perché la voce della Biolcati è bella come già nei Sanremo anni Ottanta, e commuove perfino nel trio di *Voglio andare via*, ormai *hit* dello spettacolo. *Ivan Groznij Canu*

TUTTO FA... BROADWAY, del Quartetto G da spettacoli di Armando Trovajoli, Gorni Kramer, Lucio Battisti, George Gershwin, Cole Porter, Platters, Bee Gees. Regia di Pietro Garinei. Coreografie di Gino Landi, Don Lurio, Alfonso Paganini. Costumi di Alviro Martini. Con Antonello Angiolillo, Sabrina Marciano, Fabrizio Paganini, Laura Ruocco. Prod. Music2, ROMA.

Il musical spopola sulle ribalte italiane. Un genere, tanti spettacoli, una storia che getta le sue radici nella notte dei tempi. Come raccapezzarsi in questa selva di musical e commedie musicali? Ci aiuta il Quartetto G, ovvero Antonello Angiolillo, Sabrina Marciano, Fabrizio Paganini, Laura Ruocco, con *Tutto fa... Broadway*: una carrellata attraverso gli spettacoli che hanno fatto la storia del musical, un abc del genere dagli Usa al Sistina passando per il West End. Uno spettacolo coi baffi in un periodo nel quale davvero tutto fa brodo, nel quale sembra che basti scrivere "musical" sulla locandina per garantirsi pubblico e applausi: ritmo serrato, un cast di artisti giovani e completi (sanno cantare, ballare e in scena sono sempre a loro agio), una confezione gradevole, un entusiasmo contagioso tanto che ti vien voglia di canticchiare i motivetti più noti mentre tieni il ritmo con i piedi. Se *Coffe song*, un bel numero da varietà, permette ad Antonello Angiolillo di mettere in risalto le sue doti di artista completo (balla splendidamente e canta ancora meglio) il *Medley Battisti* fa diventare i brani del popolare cantautore materiale da musical. Se gli entusiasmi si scatenano con la cavalcata attraverso le più belle pagine de *La febbre del sabato sera* è con il *Medley Sistina* che il pubblico si sente a casa: si parte da *Attanasio cavallo vanesio*, si passa per *Rugantino* e si arriva all'intramontabile *Aggiungi un posto a tavola*. Alla fine in scena arriva un simpatico cagnone che porta un biglietto con un messaggio:

«Se vi è piaciuto spargete la voce. Se non vi è piaciuto non ditelo a nessuno». Per quanto ci riguarda, cerchiamo di spargere la voce. *Pierachille Dolfini*

LE SORELLE BRONTÈ, di Valeria Moretti e Lucia Poli. Regia di Lucia Poli. Scene e costumi di Gianfranco Lucchino. Musiche di Andrea Farri. Con Monica Bertolotti, Roberta Cartocci, Valentina Arru, Stefano Gragnani, Renata Zamengo, Sandro Stefanini. Prod. Le Parole Le Cose, ROMA - Il Teatro delle Donne, FIRENZE.

I primi minuti, a scena buia e vuota, sono un delizioso, scintillante, straordinario duetto tra le voci (registrate) di Paolo e Lucia Poli. Un'*ouverture* gustosissima, ma, purtroppo, fuorviante, che fa pensare che questo *Sorelle Brontë* sia tutt'altra cosa da quello che è veramente. Il fatto è che la presenza o meno in palcoscenico di Lucia Poli (per non parlare dell'impareggiabile fratello) fa, e come, la differenza. Senza di lei, infatti, il suo stile e il suo gusto ironico, tagliente, lo spettacolo cambia tono e registro, e sembra adattarsi alla personalità - e forse anche ai limiti - degli interpreti, o almeno di buona parte di loro (pure di buon livello professionale). Così, diventa un esperimento - insolito, isolato - di musical "da camera" intelligente, un po' ironico e satirico un po' giovanilistico nel vitalismo molto diretto, di facile, immediata comunicativa delle ragazze mattatrici di questi due atti. Le tre (tra cui spicca senz'altro Roberta Cartocci) diventano delle sorelle Brontë completamente rivisitate, trasformate in modelli di una creatività fresca e genuina: femminista e trasgressiva solo nella dose minima permessa da una parabola che non diventa mai pungente e cattiva. Almeno finché sulla scena dominano Charlotte, Emily, Anne e il fratello Branwell: eccentrici, simpatici, sbarazzini ma mai corrosivi né troppo ribelli. Più esplicita, invece, e di grana più grossa, l'ironia legata alla figura della zia-governante, alle sue voglie erotiche soffocate e continuamente riaffioranti dentro un involucro di severo perbenismo. Più centrato il padre predicatore ubriaccone di un sempre affidabile Stefano Gragnani. L'intonazione di questo spettacolo comunque godibile la si deve anche alla partitura di Andrea Farri, figlio della Poli, forse da pensare, in ultima analisi, come il vero autore dello spettacolo che viene da sospettare



come una sorta di operazione "familiare" fatta dalla coautrice-produttrice-regista per il figlio musicista. *Francesco Tei*

AILOVIÙ, SEI PERFETTO ADESSO CAMBIA, di Joe Di Pietro e Jimmy Roberts. Versione italiana di Orazio Bobbio. Traduzione ritmica di Roberto Recchia. Regia di Vito Molinari. Scene e costumi di Romeo Liccardo. Con Marisa e Paola Della Pasqua, Luca Sandri, Roberto Recchia. Prod. La Contrada, TRIESTE.

Ammettiamolo. Talvolta, anzi molto spesso, è proprio spesso sulle più piccole ribalte che ci viene dato di incontrare gli spettacoli più gustosi e fantasiosi. Uno degli esempi più recenti? Questo spassoso e ironico (e ironico dal titolo che adotta un simpatico neologismo italiano) *Ailoviù* incontrato (lì anche a debuttare) tra le pareti di quella simpatica scatoletta (cento posti cento) che è il milanese Teatro Libero. Non uno spettacolo *Ailoviù* (con sottotitolo pure ironico *Sei perfetto adesso cambia*), che mira alto, che ci sottopone a grandi esercizi intellettuali, e però in possesso di tutti gli ingredienti per catturarci e satiricamente graffiarci. Appartiene, infatti, il prodotto, a quel genere cosiddetto del musical da camera largamente coltivato in Usa anche ai tempi di Bush junior. E dagli Usa appunto arriva, dall'Off Broadway, dove da quasi sette anni è già in cartellone ed è diventato un piccolo *show cult*. Testo e liriche firmate da Joe di Pietro, mentre le musiche, perfette, sono di Jimmy Roberts. Per primo a invaghiarsene, il regista Vito Molinari (un importante ex della nostra televisione) che per conto della Contrada di Trieste, che lo ha prodotto, è riuscito a realizzare, per il nostro italico palato, uno spettacolino di rara effervescenza. Brioso e pungente come non sempre capita. Bersaglio satirico, la vita di coppia, o meglio, la difficile relazione fra i due sessi. Si potrà dire, tema vecchio, usurato ma che i due autori hanno saputo rigenerare con ricchezza di fantasia. Sulla scena un lui e una lei in continuo ricambio. Interscambiabili poiché tutto viene giocato come se fosse un puzzle. I tasselli rappresentati da tanti sketch beffardi e divertenti, giocati con la carta dell'assurdo o del grottesco. Qualcuno è vero magari ovvio, talaltro banale e un po' corvivo, ma i più però dominati da una bella e pungente vena satirica. Per l'occasione affidati a un quartetto d'interpreti bravi, anzi bravissimi

mi, e in perfetta sintonia fra loro. I nomi quelli di Roberto Recchia, di Luca Sandri, di Marisa e Paola Della Pasqua, gemelle queste, come i loro colleghi, di raro talento sia nella recitazione che nel canto. Mai a perdere di ritmo nella scena povera ma congeniale di Romeo Liccardo al quale si devono anche i festosi e coloratissimi costumi. I quattro poi accompagnati e assai bene nel loro viaggio dal duo musicale composto dalla estrosa pianista Virginia Trentadue e dal giovane violinista Domenico Curti. Così divertente *Ailoviù* da augurarci che possa esserci anche un seguito. Un *Ailoviù* numero due con altre storie di coppia più pungenti ancora. *Domenico Rigotti*

AAA Anne cercasi

TRACCE DI ANNE, di Martin Crimp. Traduzione di Margherita d'Amico. Regia di Paola Rota. Scene di Giorgio Barullo. Costumi di Viola Verra. Luci di Andrea Violato. Musiche di Massimo Giovara e Paolo Serazzi. Con Benedetta Francardo, Alessandro Genovesi, Massimo Giovara, Chiara Pauluzzi, Bolo Rossini, Lilli Valcepina, Elisabetta Vergani. Prod. Teatro Stabile di TORINO - Associazione 'O Zoo Nò, TORINO.

Anne è «un'assenza di personaggio», non gode mai della temporanea esistenza offerta dal palcoscenico, ma è soltanto evocata nei diciassette «soggetti per il teatro» che compongono l'inconsueto *play* di Martin Crimp. Il quarantenne autore inglese sorpassa la tradizionale struttura drammaturgica retta da trama e personaggi ben identificabili e inventa dialoghi e monologhi che, non riflettendo psicologie o identità predefinite, possono essere pronunciati indifferentemente da uomini o donne, giovani o vecchi. Alla vaghezza dell'impianto il dramma contrappone un uso ironico e quasi pinteriano del linguaggio, manipolato e cesellato così da essere il mezzo privilegia-

to di rappresentazione della contemporanea società fatua e consumistica contro la quale è rivolta l'insofferenza di Crimp. Esempi sono la spassosa mimesi del gergo superficialmente forbido dei critici d'arte ovvero la riscrittura di quello mirabolante dei pubblicitari, qui impegnati a decantare le qualità della macchina Anny. La indefinita protagonista dell'opera - il cui titolo originale è *Attempts on her life*, tradotto in un primo tempo letteralmente come *Attentati alla vita di lei* - assume infatti l'identità di moderna automobile, dopo essere stata una terrorista, un'artista suicida, oltre che moglie di un anarchico e diva del porno. Forse non esiste neppure ma ciò non è imprescindibile: quella che conta è la ricostruzione di quella "costellazione Anne" suggerita dallo sfondo dipinto da Giorgio Barullo e proiezione della nevrotica e quasi disumana frammentazione delle nostre vite. Un testo simile esplicitamente offre alla compagnia che si accinge ad allestirlo una libertà notevole, permettendole di declinarlo secondo la tonalità più congeniale. Paola Rota e i suoi poliedrici, ironici e scafati attori amano il varietà d'altri tempi, i numeri musicali e le caricature e sono intrinsecamente estranei a quell'essenzialità e a quella sottile cupezza tipicamente inglesi che Crimp aveva pur nella mente scrivendo il proprio *play*. Il risultato è uno spettacolo esuberante e colorato, mai noioso e anzi in continuo movimento - fisico e stilistico - e tuttavia inesorabilmente distante dalla spietatezza, apparentemente lieve ma decisiva, del testo originario trasformato in troppo flessibile canovaccio. *Laura Bevione*

Nella pag. precedente, Manuel Frattini e Arianna in una scena di *Pinocchio*, regia di Marconi; in basso, una scena di *Tracce di Anne*, regia di Paola Rota.



Macbeth a *Porta a Porta*

MACCALUSO. LA SCALATA ALLA DOMINANZA, regia e drammaturgia di Domenico Castaldo. Costumi di Rossana Dassetto-Daidone. Luci di Antonio Stallone. Con Augusta Balla, Francesca Netto, Alessandra Racca, Davide Curzio, Domenico Castaldo, Katia Capato, Ettore Scarpa, Emanuele Marin, Erika Nobile Migliore. Prod. Teatro Stabile di TORINO - SantiBriganti Teatro - Coordinamento MONCALIERI Teatro, Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore.

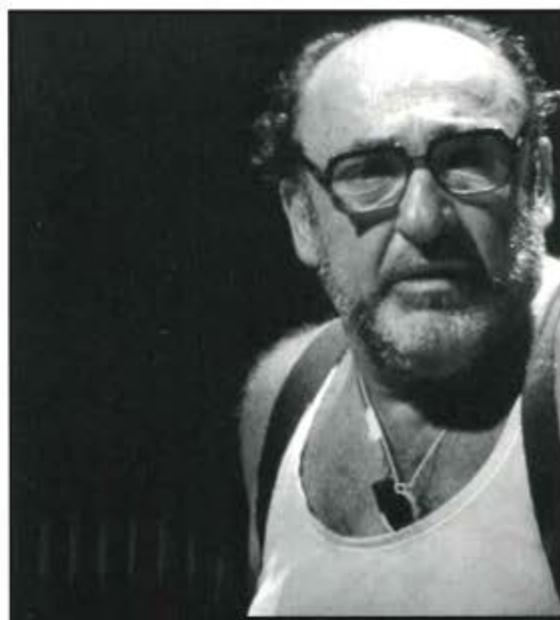
Macbeth è il punto di partenza per uno spettacolo debordante e densissimo, in cui qualche verso tratto dal sabba delle streghe - che qui diventano Moire - ovvero il celeberrimo monologo del protagonista a commento della morte della moglie, è affogato in un mare drammaturgico che mescola Dante, canzoni di successo e sfacciata satira politica. L'azione muove dall'assassinio del vecchio Don Duncano per mano di uno dei suoi discendenti, MacCaluso Lazzaro, che gli spara nel sonno con un revolver che è in realtà una scarpa da donna con tacco alto. È necessaria un'elezione per incoronare il nuovo capo e i contendenti sono due: oltre a MacCaluso, il fratello MacBanquo Gesuino, accompagnati dalle rispettive mogli, due moderne *first ladies* che paiono fotocopie della concreta e determinata Hillary Clinton. La "scalata alla dominanza" del sottotitolo coincide con la campagna elettorale condotta senza esclusione di colpi dai due protagonisti che confessano i propri delitti (MacCaluso), partecipano a una puntata di *Porta a Porta* e si sottopongono a un'intervista-confronto. Attorno a loro non solo le mogli, assai agguerrite, ma anche Pan (o il Diavolo) che costringe ad abbandonare ogni travestimento, il Matto, vera e propria "coscienza" della vicenda - com'è ovvio - e, infine, le tre Moire. Le donne muovono l'imponente ruota che riempie l'altrimenti asettico palcoscenico e che simboleggia l'arbitrario e imprevedibile agire del destino. Questa Ruota della Fortuna è, nelle intenzioni di Castaldo, un ulteriore personaggio, l'unico capace di far procedere realmente l'azione, prede-terminandola. Gli altri personaggi,

invece, hanno l'agilità e la poliedricità di nove bravissimi attori, molti dei quali debuttanti, che cantano a cappella, danzano e, instancabili, si muovono senza sosta sul palcoscenico.
Laura Bevione

Antonia, la bella strega

CHIMERA, tratto da *La chimera* di Sebastiano Vassalli. Progetto e drammaturgia di Lucilla Giagnoni. Regia di Paola Rota. Immagini e suoni di Lucio Diana. Musiche di Paolo Pizzimenti. Con Lucilla Giagnoni. Prod. Il Contato-Teatro Giacosa di IVREA.

La paura del diverso - in questo caso la bellezza che spicca fresca e spudorata nella squallida mediocrità in cui si trova a risplendere - e la necessità di capri espiatori, sui quali riversare paure e frustrazioni, sensi di colpa e istinti repressi. Questi i temi del romanzo di Vassalli che Lucilla Giagnoni prosciuga così da estrarne il nucleo narrativo e significativo. Il contorno storico è appena accennato per lasciare spazio all'esemplare vicenda di Antonia, troppo affascinante e indipendente per essere innocente e, dunque, riconosciuta come strega e condannata al rogo. Con il solo ausilio di un ampio e pesante pastrano *double face*, bianco e rosso cardinalizio, Giagnoni evoca in scena personaggi e, soprattutto, situazioni e fasi nella breve esistenza di Antonia. Il palcoscenico nudo - appena qualche secco cespuglio ai due estremi del proscenio - è animato da un raffinato utilizzo delle luci, con i brillanti colori che, a seconda della tonalità della narrazione, illuminano lo sfondo e forniscono un immediato correlativo a sentimenti e pensieri. L'attrice occupa per la maggior parte del tempo il centro della scena, affidando alla flessibilità della voce e a pochi studiati movimenti l'espressione della propria personale drammaturgia. E questa si nutre di ammirevole intelligenza scenica, capace di cogliere e tradurre in gesto di drammatica efficacia l'essenza del romanzo di Vassalli. La regia si mette al servizio di tanta professionalità, disciplinando appena i possibili eccessi di una genuina passione teatrale.
Laura Bevione



doppio Bukowski

Quando il sogno diventa un

BUKOWSKI, CONFESSIONI DI UN GENIO. Regia di Giorgio Gallione. Con Alessandro Haber e la Velotti-Battisti jazz ensemble. Prod. Teatro dell'Archivolt, GENOVA.

Solitario come il soggetto di un quadro di Hopper e vibrante come un assolo di Charlie Parker, il vecchio poeta Bukowski si congeda dalla vita e da quel sogno americano incapace di prendersi cura dei suoi figli più umili. Come il predicatore scalzo di una gioventù bruciata tra i fumi dell'alcol e di una generazione ormai disillusa, Bukowski è divenuto in poco tempo il simbolo dell'altra faccia dell'America. È un Alessandro Haber travolgente ed eccentrico a indossare i panni del triste poeta donnaiole e ubriacone, giocatore d'azzardo e fumatore incallito ma sempre cinico osservatore della società dei disillusi. Lo avevamo lasciato, neppure un anno fa, a fumarsi l'ultima sigaretta e a scolare l'ultima bottiglia di whisky nella penombra di una milonga argentina sulle note tristi del tango; lo ritroviamo in parrucca bionda, calze a rete e tacchi a spillo, nella stanza di uno squallido hotel, tra gatti di terracotta e poltrone sfondate, a bere quello stesso whi-



Americano incubo

sky e a fumare ancora. Il sipario di *Bukowski, confessione di un genio* si apre laddove si chiudeva quello di *Tango d'amore e coltelli*, ma con una grande differenza. Alla struggente malinconia dei vecchi tanghi di Gardel e Piazzolla si sostituiscono gli splendori di fraseggi e le lucide note di Monk, Mingus ed Ellington, ben arrangiati dalla Velotti-Battisti jazz ensemble che condivide con Haber la presenza su una scena essenzialmente illuminata da una luce al neon fredda e metallica.

In un clima di ovattata ambiguità, ancora memore di incontri lussuosi, la figura di Haber seduce per le sue doti di amabile istrione e di bravo cantante. Le aspre dissonanze della sua voce, i suoi sbalzi di umore e di tono, la sua gestualità eccessiva, anche se a tratti - forse - fin troppo esibita, entrano in un continuo fraseggio con le stonature e i ritmi sincopati di un jazz metropolitano e stridente, proprio come le parole del cinico poeta. Tra

poesie, invettive, canzoni, preghiere laiche, pensieri e racconti brindiamo con lui «all'ultima riga che mai scriverò». Uno spettacolo-concerto in linea con l'ormai collaudata ricerca espressiva del Teatro dell'Archivoltò che, dagli esilaranti adattamenti per la scena dei testi di Stefano Benni fino al successo ottenuto con *La buona novella* (tratto dall'omonimo album di Fabrizio De Andrè), continua a giocare con la scena in un modo ricco di eclettismo, discrezione e intelligenza. *Dimitri Papanikas*

PULP, *Le ultime ore di Buk Chinaski*, dall'opera di Henry Charles Bukowski. Progetto, adattamento e regia di Riccardo Magherini. Scene di Francesca Lolli. Musiche di Nicola Lanni, Gabriele Palimento, Samuel Cereghini. Luci di Fulvio Michelazzi. Con Maria Eugenia D'Aquino, Riccardo Magherini, Annig Raimondi, Francesca Lolli, Fausto Bernardinello, Vladimir Todisco Grande. Prod. Teatro Arsenale, MILANO.

Per pensare a Bukowski basta immaginare un Aristofane ad alta gradazione alcolica che racconta, con impietoso sarcasmo, il bassoventre dell'*american way of life*. Ed è a questa visionarietà erotico-grottesca a cui, idealmente, si rivolge il regista-protagonista Magherini portando in scena la storia di un detective grottescamente *noir* che viene assolto dalla Signora Morte per trovare Celine, da sfogliare come un decamerone (s)boccacciato, un *divertissement* per emanciparci dalla sua e dalla nostra tanatofobia. Questo lavoro riesce a coniugare le tecniche dell'Improvvisa con lo stile recitativo di brechtiana memoria (i musicisti-attori guardano idealmente al Birdland e ai "recitativi" delle musiche di Weill), e la comicità violenta e cromaticamente vivace da *cartoonist* con la simbologia da contemporanea *morality play* con uno scomodo *Every man* che si divide tra il bar, il telefono e l'ufficio. È pregevole la prova d'attore di Magherini che ci propone la fisicità *delabrè* dello Zanni. Meritano una menzione anche la D'Aquino nei panni di una Signora Morte biomeccanica che ricorda l'angolosità androgina e aristocratica dei visi di Lempicka, e la Raimondi, extraterrestre espressionista e cacofonica. *Daniilo Caravà*

Una Bottega per Carnevale

LA BOTTEGA DEL CAFFÈ, di Carlo Goldoni. Regia Luca De Fusco. Scene di Antonio Fiorentino. Costumi Giuseppe Crisolini Malatesta. Musiche Antonio Di Pofi. Luci di Emidio Benezzi. Con Ugo Pagliari, Paola Gassman, Stefano Lescovelli, Gaia Aprea, Daniele Salvo. Prod. Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni, VENEZIA.

Goldoni è intramontabile, su questo nulla da dire. E a Venezia non è neppure Carnevale se Goldoni non è in cartellone. Eppure anche a un Goldoni in edizione carnevalesca si chiederebbe qualcosa di più del semplice esserci. Sono stati talmente tanti ormai i Maestri che si sono confrontati con il drammaturgo veneziano, che a chiunque lo avvicini si chiederebbe quanto meno di pensare a un perché; una ragione, insomma, che non sia il semplice intrattenimento. Questo naturalmente è ciò che dovrebbe essere e non è da troppo tempo nel nostro teatro, goldoniano e non. Complice, probabilmente, l'occhio sempre più acritico del pubblico teatrale. Ma tanto più per questo dovrebbe essere proprio il teatro ad alzare il tiro. Al contrario la messa in scena della *Bottega del Caffè* di De Fusco pare andare proprio nella direzione più scontata: nessun difetto da rilevare, il mestiere da *metteur en scene* c'è, ma neppure nessun motivo per non sbadigliare nel visto-e-rivisto, nonostante la buona volontà e anche l'abilità del cast d'attori, su tutti il mattatore Ugo Pagliari nel ruolo, comico ma non troppo, di Don Marzio e il giovane Daniele Salvo, che dà la giusta energia e freschezza al personaggio di Eugenio. È lo stesso regista a spiegare che dietro alla riproduzione di un classico anglo veneziano in cui si muovono i nuovi personaggi di Goldoni, appena affrancati della Commedia dell'Arte, ciascuno accompagnato da una scia di note come *leitmotiv* caratteriale (e qui Gaia Aprea si mette in luce per le sue qualità canore), così come forse i cieli caramellati che fanno da sfondo, ha voluto intravedere l'idea di un carillon dove si muovono i giochi della vita, ma dove anche si contrappongono diverse idee di teatro, rappresentate da Ridolfo - teatro realista - e Don Marzio - teatro di lazzi e sberleffi. Vada a buon pro a De Fusco questa sua lettura, ma, almeno per quanto riguarda il proposito metateatrale, normalmente lo si interpreta come intento poetico dello stesso Goldoni, più che un'originale trovata di regia. *Giulia Calligaro*

In alto, Alessandro Haber in *Bukowski, confessione di un genio*, regia di Gallione; in basso, la compagnia di *Pulp*, regia di Magherini.



Genova

È ARRIVATO UN BASTIMENTO carico di...teatro

Il 12 marzo scorso, al Molo 5 della Stazione Marittima di Napoli, è approdata una nave traghetto dotata d'un equipaggio a dir poco inconsueto: una ciurma "teatrale" composta da quasi cinquanta elementi tra attori, musicisti, ballerini, coreografi, tecnici, sarte e amministratori. Solitamente in servizio tra Reggio Calabria e Messina, la Holger della Meridiano Lines s'è fatta, dunque, palcoscenico d'uno degli eventi spettacolari più curiosi della stagione, che ha visto protagonisti gli attori del teatro della Tosse, i ballerini-percussionisti della spagnola Camut Band, gli artisti tedeschi della Floez Production e la compagnia dei Materiali Resistenti creatrice di Waterwall. Un *ensemble* eterogeneo che, tra accattivanti acrobazie e giochi d'acqua, accompagnati da coinvolgenti assoli di percussioni, ha costruito una rappresentazione interamente dedicata al tema del viaggio, inteso sia come spostamento nel tempo e nello spazio, sia come navigazione nell'universo dell'esperienza umana. Così, invitati da marinai in maschera, gli spettatori si sono avventurati in un percorso a stazioni all'interno della stiva della nave e hanno assistito alla ricerca della pianta che dona l'immortalità da parte di Ghilgamesh, al peregrinare biblico in un mondo sommerso dalle acque di Utnapistim, il Noè dei Sumeri, ad alcuni momenti delle avventure dell'*Odissea*, alle medievali navigazioni di San Brandano, ai naufragi di Cabeza de Vaca, al viaggio ribelle di Lope de Aguirre, alla traversata verso il Nuovo Mondo descritta nelle pagine kafkiane di *America*. Il tutto, però, s'è svolto secondo un racconto decisamente lungo e non sempre avvincente, caratterizzato da toni eccessivamente enfatici e declamatori, ma che, soprattutto, ha mostrato di soffrire a tratti la mancanza d'un impianto drammaturgico sufficientemente organico e unitario. *Stefania Maraucci*

La vita a tempo di mestolo

LA CUCINA, di Arnold Wesker. Regia di Rita Maffei. Scene e costumi di Emanuela Dall'Aglio. Costumi di Alessandro Lai. Musiche di U.T. Gandhi. Suono di Renato Rinaldi. Luci di Alberto Bevilacqua. Con Francesco Accomando, Giovanni Boni, Manuel

Buttus, Andrea Collavino, Fabiano Fantini, Giorgio Monte, Renato Rinaldi, Giovanni Battista Storti, Sandra Toffolatti e con la partecipazione di Gigi Dall'Aglio. Prod. CSS Teatro stabile di innovazione del Friuli - Venezia Giulia, UDINE.

Per Shakespeare il mondo è un palcoscenico, per Wesker, capofila con Osborne e Pinter degli *angry young men* nell'Inghilterra del dopoguerra, è invece una cucina, dove la gente va e viene senza sosta, spesso senza capire il senso del proprio andare. La poderosa metafora ben si traduce nella messa in scena della regista-attrice friulana Rita Maffei, che schiera sul palco, trasformato in una moderna cucina industriale, una variegata umanità di ben ventinove attori, tra vecchie conoscenze del Csx di Udine e giovani esordienti dell'Accademia Nico Pepe. E anche se a

un'analisi minuta la recitazione appare in più tratti eterogenea, con il rischio che qualcuno dei caratteri umani di Wesker scada in macchietta, è nel concertato che lo spettacolo convince di più, complice anche l'astuta trovata di inserire tra le file dei cuochi il grande percussionista U.T. Gandhi che dirige, mestoli alla mano, il traffico sonoro dell'affaccendata cucina del ristorante Tivoli di Londra, sempre pieno nei suoi duemila coperti e più attento alla quantità che alla qualità, praticamente un precursore dei moderni *fast food*. La scelta, poi, di tenere sempre tutte le scene a vista, sovrapponendo ai dialoghi di primo piano (e su tutti l'amore contrastato di Peter e Monique - i bravi Renato Rinaldi e Sandra Toffolatti), restituisce ancora di più il senso di claustrofobia di un mondo costretto a consumare sentimenti, razzismi, rancori, invidie, egoismi dentro uno spazio asfissiato e saturo. Ecco che infatti quando, tra il pranzo e la cena, la corsa per un po' rallenta e la pausa concede di sognare, nessuno ha più neppure sogni, un altrove da attendere.

E fa riflettere ancora oggi la conclusione del proprietario Marango, una chicca d'eccezione di Gigi Dall'Aglio: «Dò lavoro, da mangiare e anche dei soldi, non è questa la vita? Cosa c'è di più». *Giulia Calligaro*

Anna e il suo doppio

ANNA CAPPELLI, di Annibale Ruccello. Drammaturgia e regia di Marinella Manicardi. Scene di Davide Amadei. Musiche di Antonia Gozzi. Con Alessandra Frabetti e Marinella Manicardi. Prod. Teatro Nuova Edizione, BOLOGNA.

Tutta concentrata su se stessa, Anna Cappelli sembra soprattutto coltivare risentimenti e vendette nei confronti delle uniche persone con le quali ha l'occasione di parlare, che diventano



regia di Arias

L'AMOR FATALE sul treno dei ricordi

PALLIDO OGGETTO DEL DESIDERIO, di René de Ceccatty dal romanzo *La femme et le pantin* di Pierre Louys. Adattamento di René de Ceccatty e Alfredo Arias. Regia di Alfredo Arias. Scene di Francesco Calcagnini. Costumi di Alessandro Lai. Luci di Jacques Rouveyrollis. Musiche di Arturo Anecchino. Con Pino Micol, Daniela Giovanetti, Francesca Benedetti, Stefano Galante, Luca Arcangeli. Prod. Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, TRIESTE.

Si dispiega in novanta minuti tirati con il fiatone dentro al meccanismo ossessivo del desiderio e della passione la traduzione scenica di Alfredo Arias e René de Ceccatty del romanzo *La femme et le pantin* di Pierre Louys, che già ispirò a Buñuel *Quell'oscuro oggetto del desiderio*. Nella rilettura del regista spagnolo, che sta portando avanti da tempo un'indagine proprio sulla sensualità distruttiva, l'oscurità e l'ambientazione madrilenas cedono qui al "pallore" lunare e intermittente di un treno in viaggio tra ricordi narrati, varietà di fine Ottocento e presa diretta dell'incontro tra la *femme fatale* Anita (perfettamente tenuta tra levità e provocazione da Daniela Giovanetti) e l'impresario teatrale Matteo (l'intenso Pino Micol). Su un treno, infatti, Matteo incontra il nipote Andrea e, casualmente, scoprono di essere innamorati della stessa donna, la ballerina Anita Gonzales. In un treno, ancora, era avvenuto anni prima l'incontro fatale tra Matteo e Anita, che ora rivive nel suo racconto in una serie di *flashback* che intrecciano i piani della narrazione, fino a fare della grande scatola scenica un equivalente dello spazio mentale del protagonista, invaso e occupato completamente dall'ossessione e dalla frustrazione delle provocazioni della donna. Il tutto esasperato dalle musiche vibranti e sfibranti o avvolgenti e nostalgiche di Anecchino. Il corpo di Anita, giunto all'apice della seduzione, appare sempre inaccessibile: ora velato, ora replicato da manichini, ora protetto da protesi che danno forma alla sua negazione e al suo potere di portare alla follia e alla malattia, di cui si fa specchio la figura *noir* di Valentina, la zia paralitica interpretata impeccabilmente da Francesca Benedetti, creata *ex novo* da de Ceccatty. Matteo vorrebbe avvertire il pretendente più giovane del pericolo che lo aspetta, salvo poi constatare che nessuno può fare esperienza sulle esperienze degli altri. E proprio in questo sperimentare, talvolta sbagliando, sta forse la giovinezza. *Giulia Calligaro*

presto la ragione di gesti incontrollati, ma anche di richiamo all'ordine di una allucinata quiete domestica. In questa assurda manifestazione di sé l'unico scambio possibile avviene con persone nello stesso tempo presenti e assenti con le quali Anna Cappelli stabilisce relazioni quotidiane, o per forza di abitudini casalinghe, o per consuetudini date dal posto di lavoro, luogo in cui proietta tutti i suoi sogni e bisogni piccolo-borghesi. Che si materializzano nella figura di Tonino su cui riversa ogni legittima, e per troppo tempo procrastinata, aspirazione di donna, di amante e di moglie. Fino a quando, stretta nella morsa di un possibile abbandono, lo uccide per cibarsi della sua carne in un cannibalico rito sacrifi-

cale. Raccontata così, la storia potrebbe somigliare ad un film di Ferreri o di Buñuel, crudele ed estremo. Ma il testo di Annibale Ruccello, scritto poco prima della sua immatura scomparsa, diventa qualcosa di più per la capacità che ha di seguire, quasi assecondare, i percorsi labirintici e ossessivi di una personalità criminale che non trova vie di fuga nella realtà normale, ed è costretta, per



troppa infelicità, a costruirsi un mondo di desideri tutto suo, senza regole né leggi. Talmente difforme da sfiorare il grottesco, e soprattutto nella prima parte, il comico delle parole e delle situazioni, mentre nella seconda il racconto precipita decisamente nella tragedia del quotidiano. Marinella Manicardi, che ha curato con perizia chirurgica la "drammaturgia di scena", con intelligente invenzione registica si mette in scena nella parte dell'altra Anna Cappelli, quella segreta, il "doppio" dell'Anna Cappelli "palese", una intensa e drammatica Alessandra Frabetti, costruendo un'azione scenica di intrigante efficacia teatrale, in quell'ambiguità della visione che confonde il personaggio reale con quello immaginario, come se l'uno (ma a quale delle due donne dobbiamo credere?) fosse il prolungamento emotivo e tragico dell'altro. *Giuseppe Liotta*

Nella pag. precedente, Massimo Venturiello in *Navigazioni*, regia di Conte; in questa pag., in alto, una scena di *Pallido oggetto del desiderio*, regia di Arias e, in basso, Alessandra Frabetti e Marinella Manicardi, anche regista di Anna Cappelli.



Bologna

EUROPA ANNO ZERO la guerra delle lavatrici

Europa anno zero: è il luogo e la data in cui viviamo, fra tormento di guerra e perdite d'identità. È anche il titolo di una rassegna che ha visto sfilare sul palcoscenico dei Teatri di Vita di Bologna quattro spettacoli di autori tedeschi del Novecento messi in scena da quattro registi della nuova scena nostrana, quattro modi di raccontare le crisi del secolo appena passato con un teatro che vuole risvegliare l'attenzione e la partecipazione emotiva, intellettuale, politica dello spettatore. Opere sulla ribellione, come il giovanile *Baal* di Brecht allestito da Envers Teatro, sui carnefici dell'Olocausto raccontati attraverso una riscrittura dell'*Istruttoria* di Peter Weiss firmata dalla giovanissima compagnia toscana Istituto Charenton, sui figli costretti a pagare le colpe dei padri nella rivisitazione del *Filottete* di Sofocle firmata da Heiner Müller, allestita da Lady Godiva Teatro. E infine, procedendo a rovescio, il lavoro che ha inaugurato questa rassegna importante per capire, per riaprire ferite e problemi della storia appena trascorsa, *Donne. Guerra. Commedia* di Thomas Brasch, una produzione dei padroni di casa con la regia di Andrea Adriatico. Questo spettacolo nacque dieci anni fa nel primo capannone trovato da Teatri di Vita per sviluppare un impegno di creazione e di ospitalità, di confronto incentrato sui temi della contemporaneità, assalita con passione e con il bisogno di creare una comunità di artisti e spettatori. La traduzione di Iris Faigle rivelava un autore poco conosciuto da noi e centrale nel panorama tedesco post-brechtiano. Brasch, impegnato prima a Est, poi fuggito a Ovest, scrittore multiforme e individuo insofferente delle oppressioni, nel frattempo si è suicidato, nel 2001, a 56 anni. Il muro di Berlino, che nel '93 era appena crollato, ora ha aperto voragini radicate nel nostro passato e negli egoismi presenti. Questo testo attraversa diverse guerre e campi di battaglia, mostrando come l'umanità rimane sempre sconfitta. Si apre in una lavanderia, rappresentata da un muro di lavatrici, che diventeranno Troia, Verdun, Stalingrado e altri luoghi di carneficina. Una donna cerca il suo uomo al fronte, in una storia dove le apparenze si rovesciano in continuazione e le certezze appena costruite svaniscono. L'unica realtà permanente è quello stato di guerra, la carne da macello, il triturarsi di relazioni, sentimenti, umanità. Adriatico ha allestito uno spettacolo freddo, straniato, a volte respingente, spesso capace di aprire pensieri e inquietudini. Gli attori (Francesca Ballico, Francesca Mazza, Gino Paccagnella) porgono con secchezza i propri ruoli, cambiando prospettiva appena indossano un'altra parrucca, lasciandosi trasportare, di tanto in tanto, dalla retorica per ghiacciarsi subito dopo. E quella parete rilucente di lavatrici evoca l'altro muro che oggi ci rinchioda, quello di un consumismo capace di farci svanire in figure senza contorno, intercambiabili. *Massimo Marino*

Wiesel, Nobel per la pace nel 1986, è una storia vissuta da molti ragazzi in quei drammatici anni. La deportazione ad Auschwitz in Polonia e poi a Buchenwald in Germania, dove un quindicenne perdeva l'intera famiglia. Il supporto multimediale è stato fornito dallo stesso autore, ripreso durante la lettura di alcuni brani di toccante e più intimo contenuto. La video-proiezione trasporta inoltre lo spettatore all'interno dei campi di concentramento, proprio là dove il giovane Wiesel vedeva segnata per sempre la propria esistenza. Gli attori danno volto alle parole dello scrittore e, con i copioni in mano, recitano a memoria. Si procede per opposti, in questa rappresentazione. Le parole contro il silenzio. La lettura contro la recitazione. Le immagini registrate e quelle della scena viva. Gli attori offrono la propria fisicità a quei milioni che l'hanno perduta nei forni oppure nelle fosse comuni. Danno la propria voce alla sofferenza di un'esperienza inumana, che avrebbe voluto il silenzio di un intero popolo. Il messaggio di questo scritto ha una portata universale, che soverchia la stessa bravura degli attori. Staticità e fissità sono i mezzi che meglio esprimono il senso d'incredulità innanzi all'orrore. Per questo è insieme semplice e assai complicato scriverne. Perché ci si sente parte in causa, perché si ha timore di sbagliare ancora. Ai molti che hanno preferito dimenticare, non credere che questo fosse davvero accaduto, Wiesel insieme ad altri scrittori, non ultimo Primo Levi, ha raccontato nuovamente lo sfacelo, la disperazione, la rabbia e la rassegnazione. Sono lì a portata di mano, perché non si potrà più cambiare ciò che è stato. Questi uomini, vittime, lo hanno portato sulla carta per noi. Ne hanno fatto parola viva, che respira grazie a progetti come questo. *Alessandro Tacconi*

La Compagnia del Teatro del Carretto in Odissea, regia di Maria Grazia Cipriani.

Nella notte della ragione

LA NOTTE, da *La Nuit* di Elie Wiesel. Traduzione di Daniel Vogelmann. Drammaturgia di Gianluca Guidotti ed Enrica Sangiovanni. Regia di Gianluca Guidotti. Con Lorianò Della Rocca, Erjon Fejzaj, Ludmila Ryba, Mariano Pirrello, Enrica Sangiovanni, Stefano Scherini. Prod. Associazione Culturale Archivio Zeta, BOLOGNA.

Dal celebre testo di Elie Wiesel, *La Nuit*, un progetto multimediale. Lo scritto è una delle testimonianze più toccanti della Shoah. La vicenda autobiografica di



Teatrino clandestino e Teatro del Carretto

ILIADE e ODISSEA è di scena Omero

ODISSEA, da Omero. Adattamento e drammaturgia di Maria Grazia Cipriani. Regia di Maria Grazia Cipriani. Scene e costumi di Graziano Gregori. Luci di Ugo Benedetti. Con Teodoro Giuliani, Fiammetta Bellone, Paolo Civati, Nicoletta Menconi, Giandomenico Cupaiuolo, Claudio Erlacher, Federico Fioresi, Igor Mattei, Giacomo Pecchia, Davide Russo, Giacomo Vezzani. Prod. Teatro del Carretto di LUCCA.

Creata quindici anni fa, l'*Iliade* è stata il risultato migliore, in assoluto, del percorso artistico del Teatro del Carretto. Oggi, la formazione (ma meglio sarebbe dire il duo) lucchese approda all'*Odissea*. Nel frattempo, però, il Carretto ha compiuto un lungo cammino, forse è maturato, di sicuro ha cambiato il suo approccio agli spettacoli che deve costruire. E così, le due versioni teatrali dei poemi omerici sono molto molto lontane, non solo nel tempo. All'epoca dell'*Iliade* la logica era quella di un'illustrazione. Oggi, il presupposto - programmatico o meno - è quello di creare una propria, "nuova" *Odissea*, magari di riscriversene una. O forse, la differenza sta nel maggior peso preso oggi, tutto sommato, dalla drammaturgia e dalla scrittura più tradizionale, più concettuale che evocativa e suggestiva nell'economia del linguaggio teatrale del gruppo. Non a caso, rispetto a tutti gli altri spettacoli del Carretto, questa *Odissea* è quello più parlato, anche con l'effetto - frequente - d'un rallentamento e ristagno del ritmo: forse azzeccato alla fine, quando la furia frenetica e aggressiva dell'azione si acquieta e si spegne, ma in altri momenti poco convincente. Perché il contrasto fra le cose dette, meditate, approfondite, e la fulminea, bruciante incisività, la concisione, la ferocia espressiva delle immagini e delle coreografie tutte fisiche di questo lavoro vede perdente, nel complesso, la parte "scritta", pure sostenuta da un gruppo di attori di buone qualità, a cominciare da Teodoro Giuliani, un Ulisse di robusto spessore e di alto livello, carnale, terreno, sofferente oppure aggressivo, straziato o

minaccioso, saggio o crudele. In ogni caso, anche l'*Odissea* fa impressione, come gli altri spettacoli del Carretto, per il suo linguaggio talmente aggressivo da essere provocatorio, d'una violenza che diventa brutale e scioccante: tra un furente delirio orgiastico e una scena di persecuzione o di tortura, questo lavoro è segnato da tratti primordiali, ferini, nel richiamo non nuovo a una dimensione animalesca spesso presente nell'immaginario del gruppo. Infine, insieme agli effetti al limite dell'orrorifico, ecco accenni a una sfera arcaica, magica. Prende questo senso, infatti, il sonno, quasi rituale, di Penelope nel momento della strage dei Proci. Il linguaggio dello spettacolo del duo Cipriani-Gregori procede per associazioni libere, a volte volutamente non logiche: lo spettatore è continuamente sorpreso, spiazzato, tenuto sulla corda dall'enigma e dalla difficoltà di riconoscere episodi e personaggi, e protagonista è un coro maschile giovanile - tutti i personaggi sono giovani, a eccezione di Ulisse - di volta in volta Proci oppure marinai d'Itaca (più o meno trasformati in animali) e addirittura improbabili "ragazze" del bordello Belle Epoque di Circe. Silenziosa, passiva è Penelope, fragile e irresoluto Telemaco, inconsistente figura che diventa una sbiadita copia di Ulisse. L'energia dello spettacolo, comunque, non si discute, né il suo forte impatto, anche se la presenza di "figure", o di attori che diventano essi stessi "figure", quasi pupazzi, creazioni di Gregori, è molto più limitata che in altri spettacoli del gruppo. *Francesco Tei*

ILIADE, testo, regia e musiche di Pietro Babina. Scene di Pietro Babina, Giovanni Brunetto, Diego Garbini. Costumi di Fiorenza Menni. Video di Nicola Zonca - Studio Arkì. Suono di Alessandro Saviozzi - Studio Arkì. Con Davide Garagnani, Alessandro Cafiso, Massimiliano Martines, Mauro Milone, Andrea Mochi Sismondi, Manfredi Siragusa. Prod. Teatrino Clandestino. BOLOGNA - Kunsten Festival des Arts - Santarcangelo dei Teatri (RI) - Théâtre de Strasbourg.

C'è sempre una buona dose di ambizione nel lavoro di Pietro Babina. E la cosa, se da un lato lo spinge a scelte artistiche affascinanti, dall'altro rischia di trasformarsi in *hybris*, laddove crede di padroneggiare una situazione al di sopra dei mezzi che ha a disposizione. In questa sua recente *Iliade*, come del resto anche in suoi lavori precedenti, *Otello* o *Hedda Gabler*, l'utilizzo di sofisticate tecnologie audio e video è cresciuto in raffinatezza ed efficacia, mentre non si può dire altrettanto della compagine attorale e della sua gestione. L'inizio dello spettacolo è entusiasmante: nel buio della sala, avvolta da un sistema stereofonico di potenza cinematografica, saette di luce squarciano il sipario nero. Siamo in guerra. La guerra di Troia che si combatte ormai da molti anni e con spiegamento di forze e di eroi che, nella lunga elencazione omerica, ipnotizzano lo spettatore. Ma i grandi guerrieri stanno su un diverso "piano" rispetto alle truppe: i loro volti dagli occhi bistrati scorrono sulla parte superiore della scena, in un film muto, veramente ben fatto, di ironico gusto espressionista. Sotto, sulle tavole del palcoscenico, prendono forma gli scontri e le battaglie, evocati da una voce "omerica" fuori campo e "coreografati" da sei attori con le posture stilizzate delle pitture vascolari. E qui sta l'anello debole di tutta l'operazione. A parte l'andare forse involontariamente a confrontarsi con una soluzione simile, adottata già una quindicina di anni fa nell'indimenticabile *Iliade* del Teatro del Carretto, il problema si manifesta nel divario tra le intenzioni e i risultati. I sei attori sono assai impacciati sia nelle coreografie guerresche, sia nelle parti recitate, conferendo al tutto più l'aspetto di un esercizio mal riuscito che la voluta rigidità, appunto, delle pitture vascolari. Il gioco si inceppa, comincia a ruotare su se stesso, conferendo all'operazione più la dignità di un interminabile videoclip che quella di uno spettacolo drammaturgicamente compiuto. Si tratta solo di rinvigorire con nuovi elementi, di maggior esperienza e talento, la compagnia di Teatrino Clandestino oppure mancano interesse e capacità nel dirigere gli attori, facendoli finalmente interagire "alla pari" con le eccellenti parti affidate alla tecnologia? Ai posteri l'ardua sentenza. *Claudia Cannella*

Nella soffitta di Anna Frank

IL DIARIO DI ANNA FRANK, di Frances Goodrich e Albert Hackett. Traduzione di Paolo Collo e Alessandra Serra. Regia di Stefano Massini. Scene di Mirco Rocchi. Costumi di Micol Joanka Medda. Luci di Alfredo Piras. Con Valentina Arru, Amerigo Fontani, Roberto Posse,

Alessandra Bedino, Stefano Gragnani, Monica Baucò, Elena D'Anna, William Pagano. Prod. Pupi e Fresedde-Teatro di Rifredi, FIRENZE.

Anna Frank conquista ancora. Anche dal palcoscenico. E non solo il pubblico delle scuole, dei più giovani, ma anche e soprattutto il pubblico serale. Perché

questo spettacolo, nato per le scuole, sembra avere altrettanta fortuna, anzi di più, con il pubblico degli adulti. Anna Frank e la sua storia conquistano ancora, anche a dispetto della riduzione "ufficiale" di Goodrich e Hackett (l'unica che si può usare, per motivi di diritti), sia pur rinfrescata e riadattata da Wendy Kesselmann: una versione disuguale, con vari difetti, anche se rimane il problema di fondo, quello di un andamento troppo vivace, solare, per una storia così drammatica e terribile. Almeno per noi, che sappiamo come è andata a finire. Massini ha cercato (con buon risultato) di correre ai ripari, intervallando le scene recitate, a filmati relativi al nazismo e ai lager; da choc, le immagini girate nei campi di sterminio dai liberatori sovietici e americani. A parte i filmati, nella sua messa in scena, nel complesso coinvolgente e efficace, capace di creare nel pubblico una costante partecipazione, il giovane regista ha inserito almeno due momenti di grande effetto, che aumentano l'intensità e la tensione: la scena in cui lo spegnersi progressivo delle luci traduce la disperazione - improvvisa - creata dalle rivelazioni sui lager di Dussel, e i tre-quattro minuti inquietanti in cui il pubblico vive direttamente l'angoscia impressionante del silenzio assoluto cui Anna e gli altri abitanti del rifugio sono costretti ogni giorno per ben dieci ore, fino alle sei del pomeriggio. Il buon livello dello spettacolo è dovuto, tuttavia, soprattutto all'affidabile, motivata squadra degli interpreti. A cominciare da Valentina Arru, ormai specializzata in ruoli da bambina, perfettamente credibile - lei ventinovenne - nella parte di Anna, che quando comincia la storia ha solamente tredici anni. Ma sono da segnalare anche almeno Roberto Posse (Van Daan) e Amerigo Fontani, un Otto Frank autorevole, anche carismatico, nella sua figura di uomo giusto sofferente e di padre desolato e amorevole. Ma tutti gli attori sono validi e affrontano la prova in maniera inattaccabile: anche quelli che non hanno parti di primo piano. Una bella novità - è brutto dirlo - che anche un regista giovane come Massini si renda conto della necessità di avere sotto mano attori "veri", all'altezza. Quasi filologica la ricostruzione scenografica dell'ambiente (materiali ed oggetti) operata da Mirco Rocchi; e lo stesso vale per i costumi. *Francesco Tei*

Rem & Cap

ATTORI-OPERAI alla ricerca di forme

Una straordinaria coppia storica della ricerca italiana, Remondi e Caporossi, dopo lunghi anni di assenza dalle scene e dai circuiti teatrali, è tornata in circolo grazie alla produzione del Metastasio, Stabile della Toscana.

Dopo il toccante *Aion* dell'anno scorso, ecco un secondo debutto con l'atto unico, intitolato *Forme*. Uno spettacolo diretto e interpretato solo da uno dei due, l'architetto, pittore e regista Caporossi, ma fedelissimo ai temi cari alla coppia Rem &

Cap. Basta dire che qui alcuni anonimi personaggi in cerca d'autore arrivano sul palcoscenico attratti da un oggetto dalla forma particolare. A dire il vero non sono dei veri e propri personaggi, non raccontano la propria vita, ma appaiono piuttosto come forme pure della fantasia. Parlano fra loro chiedendosi perché questa cosa li attrae tanto, si interrogano sulla propria natura. Finché arriva lui, il regista, un defilato e asciutto Caporossi: d'un tratto distrugge il misterioso oggetto e perentoriamente li obbliga al lavoro. È così che, con lento cerimoniale di smontaggio e ricostruzione, gli attori-operai cominciano a trasformare una catasta di legno chiaro fatta di assi lunghissime in una nuova e suggestiva costruzione; via via sempre meno schematica, sempre più ricca di fantasia, sempre più opera d'arte con un'apertura d'ali che sembra riecheggiare *L'Amore e psiche* di Canova. Da una forma si passa all'altra e poi a un'altra ancora. La ricerca di una continua trasformazione, si fa potente e silenziosa metafora della condizione dell'uomo. E come accadeva già in storici lavori tipo *Sacco*, anche qui la parola, quando c'è, appare come salvata dal silenzio, lacerti di dialogo, poetici e evocativi, che invitano tutti, pubblico e attori, a liberarsi di ruoli e maschere sociali, a rifiutare condizionamenti che castrano la fantasia, che impediscono la bellezza, il rapporto con l'altro basato sul sentire. Rifiuto ostinato di tutto ciò che impedisce la creazione di

FORME, di Riccardo Caporossi anche regista. Musiche di Sergio Quaranta. Luci di Roberto Innocenti. Con Riccardo Caporossi, Stefano Assilli, Mauro Barbiero, Costanza Colucci, Alessandra Guazzino, Cristiana Londa, Armando Sanna, Davide Svignano, Pasquale Scalzi, Ilaria Solari, Elio Variante. Prod. Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO - Club Teatro Rem e Cap proposte, FIRENZE.

immagini interiori, quelle che poi l'artista è capace di mettere fuori di sé, di realizzarle nella realtà non solo come fatti materiali. Delicata e a volte ipnotica, la musica in un sottile gioco di rimandi con i gesti degli attori e con le luci, intanto fa da segreto connettivo alla rappresentazione e dà il la ai pensieri di chi guarda. *Simona Maggiorelli*



Il Cardinale Benvenuti

NERO CARDINALE, di Ugo Chiti. Regia di Ugo Chiti. Scenografia di Daniele Spisa. Costumi di Massimo Poli. Luci di Marco Messeri. Con Alessandro Benvenuti, Massimo Salviani, Teresa Fallai, Alessio Venturini, Dimitri Frosali, Lucia Socci, Andrea Costagli, Giuliana Colzi, Luigi Fiorentino, Francesco Gabrielli, Maurizio Lombardi. Prod. Il Contato/Teatro Giacosa, IVREA - Teatro Comunale Niccolini, SAN CASCIANO (FI).

Approda finalmente in scena dopo quasi diciotto anni (!) il lavoro di ambientazione settecentesca con cui Ugo Chiti vinse un Premio Riccione-Ater. L'interprete per il personaggio di *Nero Cardinale* Ugo Chiti l'ha trovato tra gli amici e i compagni di avventura teatrale e cinematografica di sempre. È Alessandro Benvenuti, che ha così la soddisfazione di proporsi - con esiti certamente soddisfacenti - nel ruolo di un personaggio che non è stato scritto addosso a lui, magari da lui stesso. Benvenuti è Francesco Maria de' Medici, il "Cardinal Cuccagna", pacioso e simpatico gaudente - nonostante l'abito da principe della Chiesa - a cui una demenziale, grottesca ragione dinastica richiede l'impresa di "scardinalarsi" e (cosa ben più difficile) di creare una discendenza alla morente stirpe medicea - siamo nel 1707 - impalmando la giovane e florida Eleonora di Guastalla: proprio lui, già in là con gli anni, gottoso, malandato fisicamente, forse impotente. Così, la vicenda ripercorsa da Chiti è la cronaca di un fallimento annunciato in partenza. Ed è qua che, forse, l'autore trova la vena più felice, più profonda e intensa in questa pure ben costruita parabola teatrale: nel ripercorrere l'avventura di un personaggio di sconfitto condannato a fare quello che non vuole. Benvenuti si impegna al massimo per restituire tutto lo spessore del personaggio e della storia disegnata da Chiti: almeno i duetti con Teresa Fallai-Eleonora frustrata e alcolista, raggiungono, per esempio, una importante e forte temperatura drammatica. Benvenuti-Francesco Maria "c'è" come personaggio: fin dall'inizio fulminante, centratissimo nell'ironia, nello humour moderno e tradizionalmente comico insieme. Tuttavia, anche senza volere, anche al di là della sua effettiva recitazione, la sola presenza di Benvenuti (comunque

bravissimo e attento) è sufficiente per dare un'impronta eccessivamente comica allo spettacolo. O forse è il pubblico che, in conformità con quello che si aspetta da Benvenuti, percepisce così l'atmosfera della pièce. Quello che è certo è che la complessità e ricchezza anche di pensiero dell'opera di Chiti fatica a farsi apprezzare. In più, soprattutto alcuni degli attori "storici" della compagnia di Chiti, l'Arca Azzurra, seguono, anzi precedono il ben più accorto protagonista Benvenuti sulla strada di una intonazione comica più accentuata e meno sorvegliata, non più molto lontana dal vernacolare. Anche se sia i "vecchi" dell'Arca Azzurra che i nuovi arrivati mettono pure in luce con nitidezza tagliente alcune delle figurine acri e sofferite appena schizzate da Chiti in pochi



tratti, aggressive e quasi ribelli, feroci, proprio come sono il loro amaro destino e il loro mondo (pensano alla servetta Cecchina di Lucia Socci, perfettamente in parte come cento altre volte). *Francesco Tei*

Santagata va alla guerra

POSSIBILITIES, di Howard Barker. Ideazione e regia di Alfonso Santagata. Musiche di Tommaso Checucci. Con

Cristina Abati, Rossana Gay, Silvia Guidi, Johnny Lodi, Massimiliano Poli, Carlo Salvador, Alfonso Santagata, Tommaso Taddei. Prod. Teatro Studio, SCANDICCI (FI).

«La guerra contiene sempre un'altra piccola guerra, come una matrioska». Dice a un certo punto dello spettacolo *Possibilities* un lustrascarpe alla crudele mercé di un imperatore, vizioso e parassita, un leader fatuo e sprezzante da *Caduta degli dei*. Siamo in guerra, in un paese di cui non si conosce il nome. Potrebbe essere ovunque. E mentre scoppia la battaglia (si sentono in lontananza gli spari) il lustrascarpe è costretto a subire anche la guerra privata che gli muove il suo capo. Una guerra nella guerra, come scatole cinesi, fatte di spietata sopraffazione. E come un labirintico sistema a catena si articola lo spettacolo che - da regista, drammaturgo e attore - Alfonso Santagata ha ricavato dai testi brucianti del drammaturgo inglese Howard Barker, forse il più visionario degli "arrabbiati". Qui non c'è nessuna narrazione a cui aggrapparsi, l'orizzonte è quasi atemporale. Ogni scena è incastrata a forza fra le altre. Buio, azione. Ogni scena si apre su un nuovo abisso. Sono i meccanismi e le logiche nascoste del dominio a interessare Santagata attraverso Barker. Non solo quelle che fanno la violenza materiale e il sadismo, ma anche quelle più terribili e nascoste che agiscono segretamente nella mente del torturatore del primo quadro, nascoste sotto l'apparenza grigia di un impiegato perbene. Quelle che hanno armato la mano di Giuditta - l'attrice Rossana Gay - resa pietra e ghiaccio, concrezione di indifferenza dalla troppa violenza subita. Un susseguirsi di micro atti unici che

tolgono il fiato, stemperati solo qua e là da grotteschi siparietti da cabaret. Straniante e incisiva l'apparizione in scena dello stesso Santagata, bizzarro Oloferne in una cabina del telefono in *plexiglas*. Mentre gli attori in scena - soprattutto Silvia Guidi e i giovanissimi Gogmagog - sembrano far fatica a tenere il passo, appaiono acerbi, poco amalgamati nel progetto dello spettacolo, a tratti un po' sfrangiato, diseguale nell'ispirazione. *Simona Maggiorelli*

Nella pag. precedente, un momento di *Forme*, regia di Caporossi; a lato, Alessandro Benvenuti, protagonista di *Nero Cardinale* di Chiti.

La Rosa Bianca della libertà

CANTO DELLA ROSA BIANCA, *Studenti contro Hitler, Monaco 1942/43*, di Maurizio Donadoni. Luci di Roberto Chiti. Musiche di Nicola Alesini. Con Maurizio Donadoni. Prod. Associazione Teatrale Pistoiese, PISTOIA.

Il canto della Rosa Bianca, un documentario teatrale scritto e narrato da Maurizio Donadoni, racconta una pagina assai drammatica, anche se poco conosciuta, della storia del '900. La vicenda riguarda un episodio di resistenza al regime nazista: dall'estate 1942 al febbraio 1943 un gruppo di studenti dell'Università di Monaco, con l'aiuto di un loro insegnante, armati di un semplice e malandato ciclostile, stampano e diffondono volantini che incitano il popolo tedesco alla rivolta contro lo Stato nazionalsocialista. Prima le mura della città bavarese furono imbrattate di slogan antinazisti scritti con vernice indelebile al catrame; poi i membri distribuirono volantini dentro l'Università. Furono arrestati, interrogati, processati e ghigliottinati. Donadoni interpreta il testo come fosse un viaggio in metropolitana lungo quattordici stazioni di una *via crucis* contemporanea. Le parole e gli episodi seguono un ritmo velocissimo, precipitoso, soprattutto nella prima parte dedicata all'ascesa al potere di Hitler. Quando primeggia la storia bella e tragica di questi giovani oppositori al regime lo spettacolo cresce di intensità e trasmette forti emozioni. Gli elementi scenici impiegati dall'autore-attore sono pochi e volutamente poveri: un fascio di fogli, una lampadina tascabile, pezzetti di carta lanciati in aria per simulare una nevicata, un naso finto con una svastica, sei sedie. Solo in

scena, Donadoni recita a ridosso della platea per lasciare libero lo spazio del palcoscenico occupato da sei tele dove scorrono, velocissime, allusive sequenze di immagini della società nazista. Si incontrano nello spettacolo episodi di grande effetto scenico ed emotivo, come la rappresentazione della morte del gruppo della Rosa Bianca: sei sedie di legno sono sollevate in aria e cadono per terra una per volta in corrispondenza del numero delle teste ghigliottinate. Non meno incisiva è l'idea, realizzata a conclusione della rappresentazione, di allineare sul palco altre, più confortevoli e moderne sedie per simboleggiare il contributo di quei sei oppositori per abbattere il regime e aprire la strada alla libertà e alla democrazia. Mentre le luci sfumano, Donadoni abbandona, quasi invisibile, la scena e lascia che l'applauso del pubblico sia rivolto a quelle sei sedie vuote. *Massimo Bertoldi*

La colpa di essere vecchie

VECCHIE (VACANZE AL MARE), di Daniele Segre, in collaborazione con Maria Grazia Grassini e Barbara Valmorin. Regia di Daniele Segre. Scene di Antonio Panzuto. Luci di Paolo Ferrari. Con Maria Grazia Grassini e Barbara Valmorin. Prod. Associazione Teatrale Pistoiese, PISTOIA.

Hanno addosso la condanna peggiore, i due unici personaggi dello spettacolo di Daniele Segre, la condanna peggiore che può toccare nel mondo edonista, superficiale, insensato di oggi. Questa condanna, di cui pure non si parla mai, o quasi, è sempre nell'aria, grava su di loro dall'inizio alla fine del dramma. Sono due "vecchie": è questo il punto. È questo che pesa sulle due donne della pièce di Segre: un lavoro che le stesse interpreti hanno contribuito - attivamente - a scrivere. È questo fardello il punto di partenza, anche se, apparentemente, in scena si parla (quasi sempre) d'altro. Ma il

passato riaffiora, la sensazione opprimente di un qualcosa che è perduto per sempre: l'epoca felice - forse l'unica che valeva la pena di vivere - dell'amore, del sesso e delle passioni, vissuti in modo differente, ma sempre in maniera capace di dare valore e compiutezza la vita. Fino ai cinquanta-cinquantacinque anni, quando sembra - secondo le due "vecchie" stesse, pure donne di una certa personalità e cultura - calare il sipario sul meglio dell'esistenza. Tutto il resto, che pure c'è, nel dramma, e che la scrittura teatrale insolita - nella sua allusività - di Daniele Segre disvela in maniera dolorosa, pudica e insieme spietata, amara, sembra derivare da questo. Diventa bello, comunque, come si evoca, anzi si rappresenta effettivamente una condizione di solitudine, di precarietà, di fragilità al confine del patologico che in questo limbo della "vecchiaia" trova terreno fertile. Uno spettacolo, *Vecchie*, che forse denuncia la sua origine da un film: forse il dialogo, che pure è stato modificato, diventava più "pesante" nella dimensione dell'inquadratura cinematografica in interni, e forse questo inferno in apparenze innocue ritroverebbe, in teatro, la sua forte presa e la sua dimensione claustrofobica in una rappresentazione in spazi scenici più ristretti di quelli di sale di medie o grandi dimensioni. Comunque, uno spettacolo e un testo che restano nella memoria, lasciano un segno (un'applicazione compiuta in pratica di quell'intento di creare un "Teatro del tempo presente" che è la linea guida della coraggiosa direzione artistica di Cristina Pezzoli al Teatro Manzoni di Pistoia). Merito di due interpreti di enorme sensibilità e alta qualità come la Grassini e la Valmorin, entrambe capaci di dare un carattere "vero" al loro personaggio, ben differenziato e ben scolpito, ed efficacemente complementare con l'altro. E non interessa affatto scoprire quanto di se stesse - come suggeriscono, anzi ammettono - abbiano messo concretamente le due attrici-coautrici in questi personaggi che incarnano. In ogni caso, ci sentiamo di dire, il teatro di oggi deve essere questo. O qualcosa di molto, molto simile. *Francesco Tei*



Un ragtime per Feydeau

DUO DI FEYDEAU, due atti unici di Georges Feydeau. Traduzione di Sergio Ragni. Regia di Gigi Dall'Aglio. Scene di Marco Capuana. Costumi di Vera Marzot. Musiche di Alessandro Nidi. Con Luciano Virgilio, Patrizia Zappa Mulas, Claudio Bellanti, Paolo Cappuccio, Massimiliano Cardinali, Daria Panettieri. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA.

Feydeau è un banco di prova del teatro leggero, un passaggio obbligato del teatro della profonda futilità. I protagonisti, Luciano Virgilio e Patrizia Zappa Mulas, non sono di loro natura attoriale due figure che fanno immediatamente pensare a Feydeau. Ma il regista Dall'Aglio ha avuto ragione a offrir loro una sorta di vacanza con lo spettatore. Tutto, nell'impostazione registica, è allusivo, a partire dal megapianoforte che domina la scena. E dà un ritmo *ragtime* alla *verve boulevardier* dei testi, *Sua madre è piuttosto morta* e *Ma non andare in giro tutta nuda!* Sui fondali *déco* si stagliano costumi contemporanei di un teatro post moderno che gioca con i tempi, rispettando i tempi comici. Il brivido del grottesco spira tra battuta e battuta e i luoghi comuni della gelosia coniugale si stemperano in un'atmosfera dai sotterranei allarmi quasi pinteriani. La traduzione segue di pari passo l'impostazione figurativa e il linguaggio galoppa a colpi di battuta. Patrizia Zappa Mulas sembra la più divertita, la più autoironica della compagnia. L'attenzione è sempre tenuta viva e c'è rispetto di modalità canoniche e capacità di rivisitarle senza snobismi culturali. Tutti i ruoli sono distribuiti in maniera più che appropriata e un buon artigianato scenico assicura



al pubblico un divertimento non superficiale, percorso da interrogativi comportamentali ed esistenziali. Questo è quasi un palinsesto di una rivoluzione teatrale di sostenibile leggerezza del testo, che potrebbe svilupparsi con i dimenticati Noël Coward e Sasha Guitry. Lo spettacolo raccoglie meriti consensi nelle capi-

tali dello spettacolo e il sorriso è il miglior tributo a una ricerca dell'antidoto alla seriosità programmatica e alla sclerosi del repertorio. L'apparato sonoro non è meramente descrittivo, ma efficacemente funzionale: tutto, dunque, funziona, per una volta, senza giustificazioni programmatiche. E Feydeu vive. *Fabrizio Caleffi*

doppio Koltès

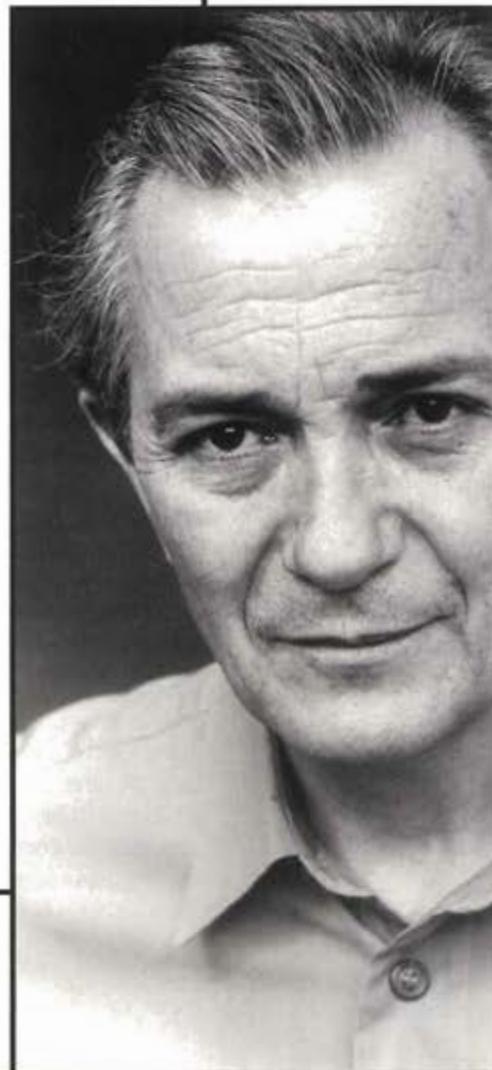
SILLOGISMI IMPIETOSI nel labirinto dell'inconscio

Koltès, autore contemporaneo in grado di sporcare la *ratio* cartesiana di dialoghi di sillogistica lucidità con gli umori scuri, i miasmi dello scomodo inconscio dell'uomo contemporaneo, ritorna in scena in un dittico prodotto dal Teatro Stabile delle Marche. Nel primo ci si trova privati impietosamente degli attori e in balia solamente delle registrazioni delle loro voci, nastri di un ideale archivio del Krapp beckettiano, fisicità astratta e metafisica della parola. Mentre un'installazione labirintica obbliga lo spettatore a percorsi a-logici, e proprio il labirinto ricorda fisiologicamente la struttura del cervello nel quale lo spazio si piega su se stesso, si nega, in forme non-euclidee al confine tra il somatico e lo psichico. La voce di Amendola, il venditore di una merce imprecisata meta-sociologica, si offre in tutta la sua calda e sporca magmaticità, e quella di Cecchi propone la sua caratteristica cifra stilista, il suo crampo fonetico, la sua studiata trascuratezza, le sue sillabe *dégagée*, irrisolte e luciferine.

Nel secondo si gioca un impietoso teorema brechtiano antropologico-politico in un cantiere dell'Africa dove un nero reclama il corpo del fratello operaio (*topos* tragico) ucciso da un ingegnere eticamente compromesso, mentre un capo-cantiere straniato *raisonneur*, cerca di mediare e la sua futura e negata sposa porta in dote una vocalità nevrotizzata, con fiati ipotocati in favore dell'ipertrofia delle parole. Personaggi zoomorfi già nei nomi (Horn il capo-cantiere, Leon la donna) resi efficacemente da Remo Girone e Stefania Orsola Garello. Meritano una menzione speciale Remo Girone straniato e foneticamente bronzato nel ruolo del capocantiere, e la donna, Stefania Orsola Garello, parodia aristofanesca delle eroine tragiche post-moderne. *Danilo Caravà*

NELLA SOLITUDINE DEI CAMPI DI COTONE, di Bernard-Marie Koltès. Traduzione di Ferdinando Bruni. Progetto di Mario Martone. Realizzazione di Raffaele Di Florio. Voci di Carlo Cecchi e Claudio Amendola. Prod Teatro Stabile delle Marche, ANCONA - Radio 3 Rai, ROMA. **LOTTA DI NEGRO CONTRO CANI**, di Bernard-Marie Koltès. Traduzione di Saverio Vertone. Regia di Giampiero Solari. Scene di Sergio Tramonti. Musiche di scena eseguite da Omar N'Diaye. Con Remo Girone, Valerio Binasco, Stefania Orsola Garello, Alex Van Damme. Prod. Teatro Stabile delle Marche, ANCONA.

Nella pag. precedente, Maria Grazia Grassini e Barbara Valmorin in *Vecchie*, regia di Segre; in basso, da sin. Patrizia Zappa Mulas e Luciano Virgilio in *Duo di Feydeau*, regia di Dall'Aglio e, a destra, Remo Girone, interprete e regista di *Lotta di negro contro cani*.





Lavia-Cecchi

L'uomo che voleva trasformare la fantasia in realtà

LA STORIA IMMORTALE, dal racconto di Karen Blixen. Ideazione e regia di Gabriele Lavia. Scene e costumi di Paolo Tommasi. Luci di Pietro Sperduti. Musiche di Andrea Nicolini. Con Carlo Cecchi, Gabriele Lavia, Raffaella Azim, Giorgio Lupano. Prod. Compagnia Lavia, ROMA - Teatro di GENOVA.

Storia *immortale*, piccolo gioiello della produzione breve di Karen Blixen, è un apologo sullo statuto della realtà e della finzione, e sulla necessità che questi due regimi del reale restino distinti. Una storia deve restare tale, per poter dispiegare le proprie potenzialità simboliche e ideali. Volarla trasformare in fatto accaduto significa contaminare ciò che deve restare diviso, ed è rovinoso. Così, il ricco mercante Clay - che spende le sue notti facendosi leggere dal contabile Elishama i libri mastri della sua azienda, e prova un tale fastidio, a sapere che esistono storie di fantasia, da decidere di far accadere una leggenda sul serio - va incontro alla distruzione del proprio mondo. Farà accadere la storia del marinaio che, appena sbarcato, viene invitato da un vecchio mercante a giacere con la sua giovane moglie, per cinque ghinee. Elishama (Clay e il suo servo formano una classica coppia di padrone e parassita, che pare uscita dal teatro elisabettia-

no) si occuperà dei dettagli. Per il ruolo della moglie, è scelta la figlia dell'ex-socio di Clay, da lui rovinato. Il marinaio sarà un giovane ingenuo. Tutto perfetto, dunque? No, perché la vita sporca sempre la purezza di una storia immaginaria. La leggenda sopravviverà a questa notte, ma per i suoi profanatori nulla sarà come prima. In questa peripezia inquietante ed enigmatica si rintracciano le potenzialità e gli ostacoli dell'adattamento scenico di questo racconto. Come evitare, infatti, che l'allestimento stesso cada preda della fallace ambizione totalizzante che coglie il protagonista, e pare voler ammonire ogni interprete di un testo e, in teatro, ogni regista? Succede così che lo spettacolo sprigioni il proprio ambiguo fascino soprattutto nella prima parte, in cui Clay-Cecchi e Elishama-Lavia sono soli in scena. Il loro confronto regala un bellissimo momento di teatro, tra la dolente e strascicata dizione di Cecchi e la meccanica sollecitudine di Lavia, in uno spazio nero e angosciosamente vuoto, riempito solo da specchi e da un monumentale letto. Questa prima, lunga sequenza condensa tutti i motivi e la struttura germinale di un testo a scatole cinesi, in cui ogni storia nasce dalla precedente. A essere rappresentato è direttamente l'immaginario, i suoi movimenti febbrili, l'ansia di storie, la

sutura tra realtà e fantasia, la soglia tra mondi differenti. Le successive sequenze, relative alla messa in scena della "leggenda del giovane marinaio", alla scelta dei personaggi e allo svolgersi del copione predisposto, sono molto meno convincenti. Lasciano insoddisfatti, come se le magnifiche premesse della prima parte non sopportassero facilmente di essere calate in un corpo in scena. È la "sindrome di Clay", a futura memoria. *Pier Giorgio Nosari*

La Coscienza di Dapporto

LA COSCIENZA DI ZENO, di Tullio Kezich dal romanzo di Italo Svevo. Regia di Piero Maccarinelli. Scene di Bruno Buonincontri. Costumi di Annalisa Di Piero. Musiche di Paolo Terni. Con Massimo Dapporto, Virgilio Zernitz, Silvana De Santis, David Sebastì, Paolo Summaria, Alessandro Lombardo, Laura Mazzi, Monica Barbato, Federica Di Martino, Vanessa Scalera, David Sebastì, Arianna Ninchi. Prod. Teatro Tre, ROMA - Teatro Stabile Friuli-Venezia Giulia, TRIESTE.

Piero Maccarinelli propone una riedizione de *La coscienza di Zeno* nella versione adattata per il teatro da Tullio Kezich. Zeno, sul lettino dello psicanalista, ripercorre, in una serie di *flashback*, il suo passato, attraversando i capitoli del romanzo: la morte del padre, la rocambolesca scelta della moglie, l'associazione commerciale con il cognato Guido, i furtivi incontri con l'amante e la presa di coscienza della sua malattia. La funzionale scenografia di Bruno Buonincontri riproduce i diversi ambienti di colore seppia, come nelle antiche fotografie, in maniera essenziale: la casa di Zeno e dei Malfenti, l'ufficio di Guido, i bar di Trieste, lo squallido appartamento di Carla. Invece di maggiore rigore filologico sono i costumi ideati da Annalisa Di Piero. Massimo Dapporto rende con perspicacia il complesso ruolo di Zeno, sdoppiato in Zeno-personaggio, che vive le vicende, e in Zeno-narratore, che le racconta a distanza di anni. Modula la voce in due differenti intonazioni, più squillante quando interpreta Zeno da giovane nella prima parte del racconto e più calda quando, invece, appare Zeno-scrittore per riflettere sui fatti che stanno acca-

dendo, mentre scrive su un taccuino quegli appunti che confluiranno nel romanzo. Ma quel che meglio riesce a Dapporto è il connotare, tra le righe, senza esagerare, la sottile ironia che fa di Zeno un vincente: sposa la donna che non amava, ma se ne scopre realmente innamorato, non voleva fare il commerciante e si rivela più abile dell'idolatrato cognato che, invece, fallisce. Corretta è l'idea di Maccarinelli di far interpretare le tre ingombranti figure maschili della vita di Zeno - lo psicanalista, il padre e il suocero - dal medesimo attore, Virgilio Zernitz che abilmente li costruisce con tratti simili nel prevaricare Zeno così da farlo sentire un inetto. Adeguate al ruolo le giovani interpreti femminili: l'amante Carla (Arianna Ninchi) e le quattro sorelle Malfenti, la bellissima e infelice Ada (Federica Di Martino), l'irrequieta Alberta (Vanessa Scalera), la piccola Anna (Monica Barbato), la saggia Augusta (Laura Mazzi) che tratteggia, anche con i movimenti, prima goffi e poi più disinvolti, la trasformazione in moglie perfetta per Zeno. *Albarosa Camaldo*

Feydeau in confusione

LA PALLA AL PIEDE, di Georges Feydeau. Traduzione e adattamento di Luca De Filippo e Carolina Rosi. Regia di Armando Pugliese. Scenografia di Andrea Taddei. Costumi di Silvia Polidori. Luci di Giaccio Trabalzini. Musiche di Dino Scuderi. Con



Luca De Filippo, Carolina Rosi, Gianfelice Imparato, Chiara Baffi, Giuseppe Rispoli, Giovanni Argante, Agostino Zumbo, Isabella Salvato, Roberto Tesconi, Ivan Della Porta, Francesca Romana Degli Innocenti. Prod. Elledieffe, ROMA.

Già il nonno Eduardo Scarpetta aveva frequentato a lungo e con successo il mondo di Georges Feydeau, trasponendo negli originari contesti partenopei, le trame del vaudeville. Un illustre precedente, dunque, nel cui solco s'iscrive quasi inevitabile e predestinato l'incontro di Luca De Filippo con l'autore francese. Un primo approccio, con cui l'attore si immerge nell'apparente leggerezza di un teatro paradossalmente comico, che si snoda sul filo di intrecci esilaranti, fitti di porte che sbattono e velleitari tradimenti. Ma che in realtà stigmatizza col veleno di una causticità impietosa la piccineria fatua di un mondo di personaggi fantocceschi che, alla vigilia del primo conflitto mondiale, si agita sull'abisso della sua fine ormai imminente in una girandola spensierata di vizi decrepiti e risibili virtù. Dove l'apparenza è la misura gretta di valori ormai svuotati e la risata svela il suo carattere liberatorio sul filo di una scrittura di geometria lucidissima e di perfetti incastri. Una risata carogna, che in realtà giunge un po' stenta in questo spettacolo, avvolto dalla scenografia di Andrea Taddei in una cornice luminosa di elegante raffinatezza. La vicenda di uno spiantato libertino, finalmente deciso ad accasarsi con una ricca ereditiera e a lasciare, per non disgustarne l'aristocratica sensibilità, la vedette a cui è legato, si conclude con un ovvio lieto fine. Non senza aver prima scatenato una catena di malintesi, sotterfugi e connivenze che vedono, fra gli altri personaggi in scena, un focoso generale, interpretato da Gianfelice Imparato con saporita promompensa. E tuttavia l'allestimento in generale stenta a comporsi in autenticità di ritmi incalzanti, capaci di esaltare la grottesca potenzialità del contorsionistico intreccio. Dove la perizia dei pur bravi interpreti finisce per appiattirsi in parte in sbavature esagitate di toni costantemente gridati, che nella rituale esplosione di scambi, fughe e inseguimenti si slabbra in trambusto chiassoso di sparpagliata confusione. Mentre la sciolta duttilità di Luca De Filippo nei panni del protagonista mostra evidente la grande lezione del padre e tuttavia rimane come isolata all'interno di uno spettacolo di formale brillan-

tezza e di frammentaria esteriorità. *Antonella Melilli*

Delitto? No, castigo

DELITTO PER DELITTO, di Craig Warner, da un romanzo di Patricia Highsmith. Traduzione di Giovanni Lombardo Radice. Regia di Alessandro Benvenuti. Scene di Eugenio Liverani. Costumi di Michele Savi. Musiche di Patrizio Fariselli. Con Emanuele Maria Basso, Dario Biancone, Giorgio Colangeli, Annalisa Favetti, Giuseppe Fiorello, Alessandro Gassman, Paila Pavese. Prod. Società per Attori, ROMA.

Il romanzo *noir* di Patricia Highsmith che tentò perfino il "mago del brivido" Alfred Hitchcock di *Strangers on a train*, è approdato in teatro sotto la direzione di un inedito Alessandro Benvenuti. Il titolo sembra voler riprendere la massima delle scritture «occhio per occhio, dente per dente». Con una sfumatura, tuttavia, che guardi allo scambio di favori - se così si può dire - piuttosto che alla vendetta. Due viaggiatori si incontrano casualmente su un treno, si confidano e uno dei due progetta un piano per eliminarsi vicendevolmente l'oggetto del proprio odio. Delitti perfetti, assicurati dall'apparente mancanza di nesso, dall'inconsistenza di un movente. Potrebbe funzionare se i due continuassero a vivere ignorandosi, buttandosi dietro le spalle la condivisione di un'esperienza agghiacciante, ma così non sarà e la verità, a cui schiudono indizi schiacciati, verrà inesorabilmente a galla. In questa messinscena il regista toscano ha voluto mischiare le sue due anime, la teatrale e la cinematografica, in accordo con la scenografia di Eugenio Liverani che ha creato più ambienti vicini che prendono a vivere per via della luce, come si trattasse di tanti set accozzati l'uno all'altro. Se - come afferma egli stesso - Benvenuti ha voluto ricreare l'atmosfera da film giallo anni '40, l'aspirazione è purtroppo rimasta tale, e di suspense, veramente, non ne soffia neppure un alito. Acclimatato in atmosfere surreali, Benvenuti maneggia a stento le tagliole psicologiche e i rapporti di causalità che non perdonano nella Highsmith. D'altra parte non gli vengono in aiuto né le musiche, prevedibili e assediata di accordi insistenti e sinistri, composte da Patrizio Fariselli, né le luci di Marco Palmieri che in qualche effetto tirano al trash. Né tanto

Nella pag. precedente, una scena di *La storia immortale*, regia di Lavia (foto: Tommaso Lepora); a lato, Massimo Dapporto protagonista di *La coscienza di Zeno*, regia di Maccarinelli.

meno gli interpreti, che esteriorizzano i loro ruoli senza esserseli motivati profondamente, tranne l'esperta Paila Pavese che segna i momenti più suggestivi dell'intero spettacolo. Certo, nei panni dei protagonisti, Alessandro Gassman e Giuseppe Fiorello sono sostenuti da una presenza scenica di rilievo, pure non convincono appieno nella restituzione di personaggi a tutto tondo. Insomma che più che di delitto, di castigo si tratti, per lo spettatore? *Anna Ceravolo*

Scaccia, ruvido *Avaro*

L'AVARO, di Molière. Adattamento e regia di Mario Scaccia. Scene di Andrea Bianchi. Costumi di Antonia Petrocchi. Musiche di Fiorenzo Carpi. Arrangiamenti e orchestrazioni di Lorenzo Mazzoni. Con Mario Scaccia, Anna Cianca, Edoardo Sala, Fabrizio Coniglio, Antonella Piccolo, Rosario Coppolono, Claudia Carlone, Fabrizio Rendina, Massimo di Vincenzo, Claudio Pennini, Francesco Fanciulli, Felice Baroni. Prod. Molière, Compagnia dell'Olmo, ROMA.

Potremmo anche definirlo un "dorato isolamento" quello che Mario Scaccia, fra gli ultimi signori della scena in febbrile esercizio a dispetto dell'età avanzata, propugna da diversi anni nella accogliente sala romana dell'ex Teatro Sangenesio, reintitolato (dopo lavori di ristrutturazione e miglioramento acustico) all'amato commediografo francese, al quale egli ispira gran parte del suo repertorio. Così era stato per *Il malato immaginario*, *Tartufo*, *La scuola delle mogli*, dove Scaccia aveva dato riprova delle sue doti interpretative straordinariamente moderne e antinaturaliste, sobriamente scandite da una ruvidità di eloquio frammista ad una speciale

forma di straniamento propone ora l'*Avaro*. E si conferma anche esimio maestro di teatro per attori giovanissimi o meno che, alla sua scuola, sembrano affinare le qualità di un'introspezione di caratteri che è sempre rilettura o atteggiamento critico rispetto alla distribuzione dei ruoli; e mai immedesimazione istrionico-esibizionistica alla fioritura di tipi e caratteri che il teatro di tradizione, in genere, facilita. Qualità, queste, felicemente riscontrabili - in particolare - nei due comprimari, Anna Cianca ed Edoardo Sala, che affrontano Molière con concisa destrezza, maggiore qualità umana ed artistica dello Scaccia antimattatore. Quanto alla messinscena dell'*Avaro*, di cui Scaccia è regista e adattatore, si rileva l'incisiva sobrietà della realizzazione, quel suo retrogusto amaro e pessimista che pone, per esempio, il lieto fine della commedia (le sue agnizioni, le sue ricomposizioni inverosimili) quale "sovrapposizione" irrealista all'andamento degli episodi di cupidigia e di acredine, dai quali non sono immuni neppure i figli di Arpagone, viziosi rampolli che aspirano non meno di moderni coetanei, a una "rendita parassitaria". Ed è bene che a questa radiografia delle cose corrisponda, soprattutto da parte di Scaccia, una interpretazione ruvida e cupa, tale da rendere perfettamente il sentimento di alienazione e di smarrimento che domina chi percepisce i riti dell'adulazione e del raggio. Il resto della regia è un certosino lavoro di "accordatura" rispetto alla pluralità di voci, tonalità, gesti che affollano la composita compagnia in scena. *Angelo Pizzuto*

Borghesi in eterna crisi

METTI UNA SERA A CENA, di Giuseppe Patroni Griffi anche regista. Scene e costumi di Aldo Terlizzi. Con Stefano Santospago, Elena Sofia Ricci, Kaspar Capparoni, Monica Scattini, Alessandro Averone. Prod. Compagnia del Teatro Eliseo, ROMA.

Continuano le riedizioni dei cavalli di battaglia di Patroni Griffi: dopo *Persone naturali e strafottenti* dell'anno

passato, tocca a *Metti, una sera a cena*, sempre sotto la regia dello stesso autore. Classe 1967, la pièce divenne un film due anni dopo, per poi essere ripresa nell'83 da Aldo Terlizzi. Si tratta, senza molte sorprese, di un rito borghese denso di letteratura e psicologia, in cui la stessa vecchia borghesia si perpetua, immortalandosi in una forma che le è congeniale: la figura della crisi. Dove l'autore non è altro che il borghesissimo cantore, che di quella crisi si pasce: un borghese autocritico, insomma. Peraltro (ammesso che interessi), lo spettacolo dello sfacelo della borghesia potrebbe tuttavia divenire (nel 2003) - finalmente e coerentemente - anche lo sfacelo delle sue forme di rappresentazione: intendo dire che la pièce potrebbe forse conservare un'efficacia come grande farsa della borghesia e della sua scena. Tanto più che il testo, meritando lo statuto di classico, potrebbe ben sopportare una sana decostruzione. Invece no. Patroni Griffi, con compiaciuta seriosità letteraria (rispetta troppo le sue pagine), manda in scena un noioso paradosso: la benedetta crisi della borghesia in una forma che più borghese non si potrebbe. Insomma, fa un teatro edificante. Attori che professionalmente recitano il loro copione, non rinunciando, alla bisogna, a compiere qualche starnazzo: tanto più che si parla di corna (che scandalo!). Serve a poco constatare che la cosa abbia ancora la sua esangue "base" di pubblico, ovviamente borghesi in crisi. Ma tutto concorre a farci ritenere che per questo modo di fare teatro - come per il suo sbiadito universo - non passi il futuro, né tanto meno il presente. *Andrea Rustichelli*

Divorzio andata e ritorno

VITE PRIVATE, di Noël Coward. Traduzione di Masolino D'Amico. Adattamento e regia di Giuseppe Emiliani. Scene e costumi di Alma Manghi. Musiche di Paolo Casa. Con Giuseppe Pambieri, Lia Tanzi, Micol Pambieri, Sandro Palmieri, Cristina Maccà. Prod. Broken Silence s.r.l., ROMA.

Particolarmente versato sul versante drammaturgico del concittadino Carlo Goldoni, il regista Giuseppe Emiliani ha travasato qualcosa del frizzante "morbin" libertino del Veneziano nella vicenda di *Private Lives*. Nella sua ormai set-



tantenne commedia Noël Coward si fa sostanzialmente beffa di ogni perbenismo riuscendo a trasmettere alle ormai smalziolate platee odierne qualcosa del turbamento malizioso che strappava risolini complici alle nostre austere nonne. L'operazione "recupero" è agevolata dall'accorta ambientazione anni Trenta che traspare fin dall'iniziale aprirsi del sipario su due comunicanti terrazze del grande albergo della Costa Azzurra dove hanno preso alloggio due coppie in luna di miele. La circostanza consente al disinvolto Eliot, fresco reduce dalle nozze con la giovanissima seconda moglie Sybil, di scoprire che nella stanza accanto abita la sua prima moglie Amanda, a sua volta appena risposatasi con l'innamoratissimo quanto rozzo Victor. Basta l'accento per lasciar intendere che l'incontro fatale riaccenderà i sensi e le nostalgie dei pentitissimi divorziati. Giuseppe Pambieri è pienamente a suo agio nei panni di Eliot che dietro la maschera del gentiluomo irreprensibile nasconde il volto di un dandy raffinato quanto sostanzialmente amorale, aizzato e ferito dall'inaffidabile Amanda che Lia Tanzi ipercolora a tinte sgargianti, compiacendosi in soprassalti di nevrotiche effusioni. Nell'ambiguo gioco delle attrazioni-repulsioni restano coinvolti la piagnucolosa Sibyl, deliziosamente bulinata da Micol Pambieri, e il sempre più imbarazzato Victor simpaticamente tratteggiato da Sandro Palmieri. In debito con *L'albergo del libero scambio* di Georges Feydeau, con i sarcasmi salottieri di Oscar Wilde e con le frustate censorie di George Bernard Shaw, le maliziose invenzioni di Coward continuano ad appagare i cultori di un evasivo teatro ammantato di eleganza formale. *Gastone Geron*

regia della Wertmüller

ANARCHIA tra le lenzuola

Si tratta di un ritorno al teatro, quello di *Storia d'amore e d'anarchia* scritto da Lina Wertmüller trent'anni fa, che ebbe invece un trionfante sbocco cinematografico. Al posto dei protagonisti della versione di celluloido - la Melato e Giannini - Giuliana De Sio ed Elio, sì, proprio quello delle "Storie tese", che con il teatro dimostra un'affinità straordinaria per essere un "quasi neofita" delle scene. Un paio d'anni fa l'esordio teatrale con un'Opera da tre soldi di Brecht-Weill, in cui il nostro si era calato nei panni del bandito Mackie Messer, *habitué*

dei bordelli. Mentre il Tunin che interpreta in questa *Storia* vi capita per essere istruito da Salomè (la De Sio), la prostituta di maggior status della casa, sul piano per l'attentato al Duce che si è impegnato a compiere. Impacciato, ingenuotto, il contadino lombardo Tunin, che di politica non sa nulla, ma cala su Roma improvvisandosi anarchico per vendicare un amico, è l'emblema della lotta che nasce dal basso, per istinto di giustizia. Un personaggio che Elio maneggia con estrema tenerezza, forgiando di fissità la fissazione nella missione che sta per assolvere, mentre tiene a bada la paura di morire e la passione per Tripolina (Gabriella Pession), la giovane prostituta di cui si innamora. Denso di quella prudenza degli sconfitti che ne rallenta le reazioni, quando agisce d'impulso Tunin scatena una violenza ingorgata dalla storia; avviene nel litigio con Spatoletti, capo della milizia fascista (Marco Zannoni, di pieno piglio scenico, vitalissimo), per difendere la sua Tripolina, e nel tragico finale, in cui Tunin si immola a un'inutile eroismo. Giuliana De Sio è la prorompente Salomè che cerca nel giovane, a sua volta, lo strumento di una rivincita giurata contro chi gli uccise a tradimento un giovanissimo amore. Intensa, vibrante, la De Sio tiene per le redini il suo personaggio consegnandocelo battagliero, leale, addirittura materno. E rivelando convincenti doti canore. Come tutto il resto del cast d'altronde: le abitanti della casa, un campionario di vittime d'amore giunte da tutto lo Stivale nella capitale per espia-re le colpe a cui un'odiosa mentalità le ha condannate dopo un errore di gioventù. La scena di Enrico Job ricorda una piramide azteca, tozza e interrotta da una scala che sale, che onora il rosso e il nero, le tinte forti dell'anarchia, mescolate di oro, come la vestaglia di Salomè. Lo spettacolo è appagante, e in questo quindi trova il suo scopo completo. Ma perché decidere per una messin-scena? La

Wertmüller dichiara la rinnovata attualità di due temi: il risvegliato dibattito sulle case chiuse per sottrarre la prostituzione a giri criminali; una considerazione aperta sul "fine giustifica i mezzi" applicato agli atti di terrorismo. *Anna Ceravolo*

STORIA D'AMORE E D'ANARCHIA, testo e regia di Lina Wertmüller. Scene e costumi di Enrico Job. Musiche e canzoni di Nino Rota, Italo Greco, Lucio Gregoretti, eseguite dal vivo da Cinzia Gangarella. Con Giuliana De Sio, Elio, Silvia Annichiarico, Solvejg D'Assunta, Veronica Milanese, Gabriella Pession, Francesca Picozza, Anita Pititto, Marco Zannoni. Prod. Teatro Eliseo, ROMA.

Nella pag. precedente una scena da *L'avaro*, regia di Scaccia (foto: Massimo Santorelli); in basso, Giuliana De Sio ed Elio in *Storia d'amore e d'anarchia*, regia della Wertmüller.



Un Giardino in bianco e nero

IL GIARDINO DEI CILIEGI, di Anton Cechov. Regia di Giuseppe Venetucci. Costumi e scene di Cabiria D'Agostino. Luci di Michele Lerro. Con Ileana Ghione, Mico Cundari, Paolo Lorimer, Marina Lorenzi, Bianca Galvan, Evelina Nazzari. Prod. Teatro Ghione, ROMA.

Ileana Ghione interpreta Ljuba, l'eroina del *Giardino dei ciliegi*, da autentica matrice dello spettacolo, con intensa drammaticità e autentico trasporto, tratteggiandone il lato fragile e passivo ma anche quello spavaldo e allegramente infantile; soprattutto l'infantile nel rifiutare la cruda realtà di cui si fa interprete il pragmatico mercante arricchito Lopachin (un versatile Paolo Lorimer). L'eco della celeberrima regia di Strehler è evidente, sia nello stile recitativo "classico" degli attori, sia nell'uso di un impianto scenografico ridotto all'essenziale per esaltare il potere evocativo della parola. L'opera di Venetucci trasmette una sua intensità e levità e regge degnamente il confronto con il capolavoro di Strehler; stupisce il fatto che nonostante ne calchi lo stile, sviluppi un'interpretazione viva, assolutamente non pedissequa con tratti di vivace originalità e felice invenzione. Venetucci ci presenta i personaggi su un palcoscenico nudo, tutti vestiti di bianco, nei bellissimi costumi di Cabiria D'Agostino, bianco

simbolo del candore adolescenziale che dovranno abbandonare dopo aver affrontato le prove della vita (alla fine dello spettacolo, al momento di lasciare la casa saranno invece tutti vestiti di nero). Ottima interpretazione corale degli attori anche se a tratti predomina una tendenza a velocizzare il ritmo quasi ci fosse il timore di sospendere l'atmosfera, che non inficia comunque il sentimento struggente del passare del tempo. Il lato umoristico, invece, cui teneva tanto Cechov, anche in questa versione teatrale non viene evidenziato abbastanza. Ammirabile Dante Biagioni nei panni del vecchio cameriere Firs, paradigma della fine della vecchia società aristocratica, e nello stesso tempo della perdita della giovinezza e del suo candore speranzoso. *Simona Morgantini*

Omaggio alla Piaf d'Italia

L'UOMO È FUMATOR.... STASERA MILLY, di Marco Ioannucci, da un'idea di Gennaro Cannavacciuolo e Ivan Stefanutti. Regia scene e costumi di Ivan Stefanutti. Coreografie di Fausta Mazzucchelli. Con Gennaro Cannavacciuolo e al pianoforte Patrizia Troiani. Prod. Rigel Production, ROMA.

Di lei, si sa, si innamorò anche un principe, un futuro re, Umberto di Savoia. Perché era bella, bellissima, Maria Carla Mignone, in arte Milly, una regina della scena, degna di diventare un mito italiano. Tanto bella, lei, che le sue immagini fotografiche che appaiono, più volte, come scenografie di questo "omaggio" intenso, più che pregevole, dai toni profondi, di Cannavacciuolo, colpiscono lo spettatore con un fascino immutabile. Non aspettiamoci, da *L'uomo è fumator...* (titolo di una sua canzone famosa) la verità sul *flirt* di Milly con il principe. Dall'assolo con musiche e canzoni di Cannavacciuolo per Maria Carla-Milly non aspettiamoci, a dire la verità, neanche una ricostruzione dettagliata ed esauriente, precisa, di un percorso artistico che, piuttosto, è evocato. È uno spettacolo che ha un tono intimo, quasi segreto, assume una piega che si direbbe personale pur nel suo essere un folgorante pezzo di bravura: quasi che l'attore-cantante-fantasia solo, in una scena nuda, diventi protagonista lui, così come quel mito nostrano che si impegna a omaggiare. Quasi una operazione-nostalgia, questo tributo a Milly: la nostal-

gia diventa partecipazione e passione nel riaffrontare tutti quei territori musicali, teatrali, da varietà, da *music-hall* da cui la "divina" Milly è passata, con la grandezza di una primadonna oppure con spirito "scandaloso" e trasgressivo (vedi le sue allusive canzoni, audacissime per l'epoca). Allo stesso modo, vengono riattraversate le suggestioni di tante stagioni perdute o illustri della storia dello spettacolo di quel secolo che dobbiamo abituarci a considerare passato: pensiamo a come viene riproposta la sorprendente esperienza brechtiana di Milly, diventata - da peccaminosa canzonettista anni Venti e Trenta, artista di commedia musicale e raffinata *chansonniuse* internazionale - una straordinaria Jenny nella prima edizione dell'*Opera da tre soldi* di Strehler. Un'ampiezza di esperienze e quindi di registri che nel suo spettacolo Cannavacciuolo affronta con uguale efficacia, dimostrandosi interprete di grande statura e di ricchezza di mezzi davvero insolita, messa in mostra senza esibizionismi, quasi con discrezione. *Francesco Tei*

Orlando cerca se stesso

ORLANDO FURIOSO, di Ludovico Ariosto. Regia e rielaborazione drammaturgica di Roberta Nicolai. Scene e costumi di Andrea Grassi. Movimenti mimici di Alex Guera. Luci di Stefano Lattavo. Con Tony Allotta, Michele Baronio, Dario Biancone, Fiara Blasi, Romina Bufano, Riccardo De Filippis, Maurizio Formiconi, Roberta Nicolai, Laura Riccioli, Enea Tomei, Francesco Zecca. Prod. T.S. Teatro - Compagnia il Triangolo Scaleno, ROMA

Undici attori in scena agiscono in un mirabolante dramma: i personaggi stregati dal Mago Atlante cercano qualcuno che amano o qualcosa che hanno perduto e quando l'incanto del palazzo svanisce ognuno continua la ricerca dentro se stesso. La ricerca del senso della vita è il filo che collega tutte le storie. Esse si intrecciano creando un disegno multiforme che cambia continuamente di colori e di trama sotto gli occhi stupiti e ammaliati dello spettatore coinvolto nella magia del mondo di Ariosto. Roberta Nicolai, regista e guida della compagnia il Triangolo Scaleno, sfronda il testo da tutto ciò che è letterario per creare sintesi e azione teatrale e, cito Lombardo Radice, «trasforma coreograficamente l'agilità del verso in



metafora visiva». In questa difficile operazione, conclusa con eccezionali risultati artistici, la Nicolai deve molto al lavoro di ricerca degli anni Settanta: lo spazio vuoto della scena si anima grazie al corpo degli attori e come nel teatro elisabettiano pochi elementi scenici evocano un mondo ricchissimo di immagini e fantasia. La suggestione fondamentale è creata dalla musica e ovviamente dal movimento e dalla fisicità degli attori. Il lavoro laboratoriale di lunghi anni, fatto inconsueto per le tradizionali compagnie di giro, consente alla compagnia di essere affiatatissima: i giovani attori avvezzi a un allenamento costante danno vita a inesauribile creatività in un perfetto e armonioso gioco di gruppo. Uno spettacolo che passa agilmente per tutti gli stili teatrali in un bizzarro ma composto *pastiche*. *Simona Morgantini*

La sana follia della vita

IL MEDICO DEI PAZZI, di Eduardo Scarpetta. Adattamento e regia di Laura Angiulli. Scene di Rosario Squillace. Costumi di Orfensia De Francesco. Luci di Cesare Accetta. Con Tonino Taiuti, Marcello Colasurdo, Alessandra D'Elia, Mario Santella, Rosario Salvati, Agostino Chiummariello, Nunzia Schiano, Daria D'Antonio. Prod. Coop. Il Teatro - NAPOLI.

La follia come sentimento positivo del vivere: questa la chiave di lettura con la quale Laura Angiulli ha rielaborato un testo scarpettiano, *Il medico dei pazzi*, rimasto famoso soprattutto grazie alla versione cinematografica interpretata da un più che mai esilarante Totò. Lo spettacolo, proposto dalla Galleria Toledo di Napoli, ha per protagonista Felice Sciosciammocca, ricco e ingenuo possidente di provincia, impegnato a mantenere il nipote Ciccillo in città, credendolo

prima studente modello di medicina e poi addirittura psichiatra affermato con tanto di clinica privata. In realtà Ciccillo è un incallito giocatore, capace soltanto di scialacquare e ricoprirsi di debiti: cosicché, quando apprende la notizia dell'imminente arrivo dello zio, desideroso di vedere personalmente il frutto delle fatiche del nipote, è costretto a imbastire una montagna di menzogne affinché la sua dissolutezza resti nascosta. Ecco allora che la pensione Stella, con i suoi eccentrici ospiti, viene facilmente fatta passare per una casa di cura all'interno della quale si succedono equivoci su equivoci fino alla conclusiva e pacificante chiarificazione dei fatti. In un contesto scenografico essenziale e, al tempo stesso, estremamente funzionale alle continue entrate e uscite dei personaggi, si sono distinte la naturalissima verve comica di Tonino Taiuti (nei panni di Felice Sciosciammocca), l'irresistibile immediatezza di Mario Santella (nel doppio ruolo di Don Raffaele e dell'autore che, di tanto in tanto, interviene in maniera straniante nell'azione della commedia) e l'esuberante carnalità di Marcello Colasurdo (simpaticamente credibile nelle vesti di Donna Amalia). *Stefania Maraucci*

La signora e la prostituta

LAMIA, dal racconto *Io sono la selvatichezza*, tratto dal volume *Le incurabili* di Luisa Stella. Adattamento, scene e regia di Licia Maglietta. Costumi di Katia Esposito. Luci di Pasquale Mari. Suoni di Daghì Rondanini. Con Licia Maglietta, Lucia Ragni, Katia Esposito, Tony Luise. Prod. Teatri Uniti, NAPOLI - Orestadi di GIBELLINA.

Lamia, diminutivo de "la mia signora", è il nome con cui Caterina, bella e sofisticata donna dell'alta borghesia con tanto tempo libero, ha ribattezzato una non più giovane prostituta dopo averla osservata per giorni e giorni durante le sue pause-pranzo, costantemente trascorse in un'anonima taverna



di periferia. Ed è proprio a un tavolo di quella taverna, collocato a ridosso di un'alta siepe fiorita, che Caterina finalmente decide di "abbordare" la signora, per confidarle i segreti più intimi della propria esistenza. I rapporti con il marito, con i suoi amanti, con i genitori, i frammenti più vari d'una vita intera: tutto viene "vomitato" da Caterina mentre Lamia mangia nel più totale silenzio. Ascolta, ma pare lo faccia secondo diversi livelli d'attenzione e soprattutto con qualche impercettibile moto d'insofferenza, tradito ora da un'espressione del viso, ora dalle mani tamburellanti o alla ricerca delle sigarette, ora dai movimenti dei piedi che sotto il tavolo si liberano delle scarpe per grattare una caviglia o un polpaccio. Un'estrinsecazione verbale associata a un'introiezione materiale, che sembra voler sottolineare l'importanza vitale della parola, un'importanza ulteriormente rimarcata - ma ancora una volta per contrasto - dalla triste essenzialità comunicativa che connota il rapporto fra il cuoco e la cameriera, i quali, nella cucina sistemata sullo sfondo, lavorano fra tramestii di stoviglie, odori di pietanze in cottura e trasmissioni radiofoniche (uno spaccato esasperatamente realistico di cui, peraltro, non si comprende completamente la necessità nel contesto generale dello spettacolo). Notevole la prova delle due interpreti: energica e vitale la Caterina di Licia Maglietta; straordinariamente capace di catalizzare l'attenzione con la sola espressività del viso e del corpo la Lamia di Lucia Ragni. *Stefania Maraucci*

Nella pag. precedente, Gennaro Cannavacciuolo, protagonista di *L'uomo è fumatore*, stasera Milly, regia di Stefanutti; in basso, una scena di *Orlando furioso*, regia di Roberta Nicolai e, in alto, Licia Maglietta, protagonista e regista di *Lamia*.



Aree intermediali

DIDATTICA E CREAZIONE ARTISTICA nel mare magnum dei cliché

Al Centro Petralata, nell'ambito della rassegna Trascodex1, CommiXtura ha presentato la performance etnografica sperimentale *PJ*, tratta dal libro di Massimo Canovacci *PJ - didattica etnografica sperimentale* (Meltemi editore, Roma). Il professor Canovacci sostiene a ragione che si fa poca ricerca, che non c'è didattica senza ricerca, che la didattica praticata è da considerarsi superata e va radicalmente rivista nei metodi e negli obiettivi. Suggestendo la catena logica ricerca-paradigmi-field work-metodi-rappresentazione-didattica, riconosce come docente di dover essere il primo a sperimentarsi e come web-etnografo individua la ricerca «nello scorrere simultaneo dei codici, icone, grafismi, linkaggi, nei passaggi logici e linguistici e nel loro assemblaggio disordinante». *PJ* significa «sviluppare una trama didattica che manifesti in forma ipertestuale un nuovo tipo di narrazione: multisequenziale, ibridizzata nei linguaggi, figurale, sonica». Che il rapporto tra ricerca e didattica sia fondante non ci sono dubbi, così come appare chiaro il passaggio dalla teoria e prassi di una didattica fondata sulla ripetizione del sapere alla teoria e prassi di una didattica sperimentale in grado di generare una proliferazione di contributi da parte degli studenti. Le perplessità insorgono quando, sulla base delle innovazioni multiple dei saperi enunciate dal libro, diventa fondante il rapporto tra didattica e creazione artistica. La ricerca applicata alla didattica è altra cosa rispetto alla ricerca applicata al teatro. Ci vogliono ben altre conoscenze e altre abilità per realizzare uno spettacolo. E ancor di più per fare una performance, la quale va peraltro progettata in ogni dettaglio, ma non va sottoposta alla ripetizione delle prove e delle recite, altrimenti diventa una rappresentazione teatrale. Ma per creare un evento performativo ci vogliono artisti di grande esperienza e maturità e non degli impegnatissimi studenti universitari, ancorché dotati di creatività. Insomma, *PJ* o è una esercitazione didattica o un oggetto artistico. La drammaturgia del frammento e le miscele linguistiche eterogenee risultano, in quanto obiettivi di tendenza, inefficaci. Tra il dire (del libro) e il fare (dello spettacolo) in questo caso c'è di mezzo il mare. Il mare magnum dei tecnicismi, dei cliché (qua e là), delle descrizioni di chi non vuol descrivere e spiegare, degli stilemi coreografici elementari - opposti e contrari alla spazialità dei corpi. La festa finale viene introdotta dalle boccacce-boccucce di tremanti fanciulle collocate sugli spalti e appare come una conclusione inconcludente e stereotipata. Si cerca il rapporto con il pubblico, ma questo rapporto in *PJ* non c'è. Alla Sala Umberto, sempre a Roma, il duo Dosto & Yevsky ha presentato il nuovo spettacolo *Musicomix*. Le premesse: «due musicisti di formazione accademica che giocano con i loro strumenti», «una strana coppia che gioca un imprevedibile pianoforte e un pachidermico contrabbasso», «un nuovo scoppiettante mix di musica e risate», «scarti e svolte improvvisate da un genere musicale all'altro, sempre giocati con grande umorismo e disinvoltura», «la presenza di Donna Olimpia, travolgente mezzosoprano che entra ed esce di scena con numeri e personaggi d'irresistibile comicità, insieme alla inseparabile cagnetta Mimi». I risultati: ovvietà raggelante. Descrittivismo. Luci colorate che vanno e vengono senza senso. Regia inesistente. Vent'anni addietro in televisione si sono viste trasformazioni musicali di migliore qualità. Talento spreco. L'impressione è che i due musicisti vogliono fare tutto da soli. Alfio Petri

PJ, dal libro *PJ - didattica etnografica sperimentale*, di Massimo Canovacci. Scene di Marco Borrelli. Selezione immagini di Caterina Bonfiglio. Costumi di Valentina Albanesi. Coreografie di Veronica Meddi. Preparazione performers di Ilaria Pataria, Raffaella Mutani. Dj-Set di Artz Abacom System, Blecks on blonde, Good Machine. Con E. Venanzi, S. Siciliano, V. Aversano, S. Rullo, S. Di Gregerio, L. the Freshguy, F. Biondi, M. Indelicato, R. Minestrini, R. Zenca, P. Parente, V. Cillo, E. Bernardi, R. Imperato, L. Grosso, C. Bianca, R. De Donato, S. Oppedisano, R. Coletti, M. Trapuzzano, C. Napolitano, D. Pavoncello, G. Lateana, L. Molfese, A. La Carpià, D. Rebeccahesse, E. Carbone, G. Giovannini, C. Cerasa, N. Caira, N. Bianco, V. Meddi, E. Mintrone, M. Settembre, F. Rocca, P. Anzovini, D. De Luca, A. Ranalli, G. Portaro, A. Maccari, A. Bellezza, A. Bigliuzzi, A. Fama, S. Susca, L. Bruno, A. Bisestile, G. Bartalini, A. Calabrese, V. Dello Russo, E. Cetrangolo. Prod. CommiXtura, ROMA. **MUSICOMIX**. Regia di Roberto Gandini. Scene di Luciano Finestrella. Costumi di Vincenzo Caruso. Con Dosto (pianoforte), Yevsky (contrabbasso), Donna Olimpia (Mezzosoprano), Mimi. Prod. Le parole Le cose, ROMA.

Sopravvivere da bambini

I BAMBINI DELLA CITTA' DI K e GIARDINO NERO, da due racconti di Agota Kristof. Regia di Davide Iodice. Scene di Massimo Staich. Con Monica Angrisani, Tania Garribba, Tadema De Sarno Frignano. Prod. libera mente, NAPOLI.

La scena è spoglia. Lo spazio vuoto, delimitato da un unico fondale, diventa mondo riempiendosi solo dei corpi e delle parole di due piccoli fratelli alle prese con la guerra: quella che li circonda nel mondo di fuori, e soprattutto quella interiore della sopravvivenza quotidiana contro l'orrore domestico, la violenza, la fame, la povertà, l'azzeramento del sentimento, le relazioni con gli altri fatte di ostilità e sopraffazione. «Siamo bambini, non abbiamo niente. L'unica cosa che abbiamo è la nostra storia»: è il monito iniziale con cui i due gemelli si presentano al pubblico e prendono possesso della scena. Un monito che diventa presto la cifra del loro destino, essendo il racconto della propria storia, quella che scrivono su tanti quaderni e che in qualche modo attesta e giustifica le loro vite, l'unica possibilità per non soccombere. Poi ci sono gli esercizi di sopravvivenza, le crudeli prove di resistenza che i due fratellini (interpretati da Monica Angrisani e Tania Garribba) si autoimpongono per temprare corpo e spirito, per riparare al male del mondo e che noi, da fuori, vediamo scorrere in lucida sequenza sino a intuirvi proprio l'esercizio dello stare al mondo. Sono i protagonisti de *I bambini della città di K*, prima tappa di un trilogia che il gruppo napoletano "libera mente" ha tratto dal romanzo di Agota Kristof *Trilogia della città di K* e che trova conseguente sviluppo in *Giardino Nero*, mentre è in preparazione *La grande bugia*, ultimo capitolo



centro Diaghilev

Nella Casa dei Doganieri tra realismo e astrazione

Il Centro Diaghilev è una delle realtà produttive pugliesi più vive. Diretto da Guido Pagliaro, ex direttore artistico del Teatro Petruzzelli, ha trovato la sede ideale nella Casa dei Doganieri - un piccolo ma affascinante teatrino a Mola di Bari, paese sul mare alle porte del capoluogo pugliese - che vanta anche delle stagioni di tutto rispetto all'insegna della massima qualità. Diaghilev nel corso degli anni sta coltivando l'ambizione di formare una compagnia stabile e per raggiungere l'obiettivo favorisce la crescita dei giovani attori che la compongono con confronti e scambi di esperienze tramite selezionate collaborazioni. Dopo un progetto triennale affidato a Riccardo Caporossi ecco Daniele Abbado e l'impegno dei *Dialoghi con l'angelo*, al debutto dopo un'anteprima al Mittelfest di Cividale del Friuli. Fedele a una rigorosa, geometrica linea registica, Abbado tesse intorno al troppo serio testo di Boris Stetka una sorta di spettacolo globale in cui recitazione e danza si mescolano in una visionarietà austera e monumentale dove spicca - vero spettacolo nello spettacolo - la *performance* strepitosa del compositore Vincenzo Tamborrino e dei musicisti del suo Ensemble, impegnati non solo a eseguire dal vivo ma a fornire di corpi vibranti una partitura musicale di assoluta eccellenza. Di segno completamente opposto il lavoro che Simona Gonella ha tratto dal discusso libro di Simona Vinci, cronaca allucinata e allucinante della scoperta del sesso estremo, con tragico finale, da parte di un gruppo di bambini dai dieci ai quindici anni. Operando per frammentazioni, la Gonella rischia sul crinale di una messa in scena tra realismo e astrazione e vince la sua scommessa immergendosi e coinvolgendo il gruppo di impegnati e bravi interpreti in una dimensione teatrale scura da moralismi e assai fedele al testo per durezza e afasia. La ricerca di un ritmo sempre serrato e la credibilità dei protagonisti ha garantito il totale consenso di un pubblico visibilmente turbato. *Nicola Viesti*

del lavoro. In *Giardino Nero* la prospettiva cambia e protagonisti non sono più i due bambini, ma la Madre, anch'essa "ammalata di guerra" e testimone-artefice del disfacimento privato e del mondo intero. Anche la scena muta: si popola di manichini-fantoccio che ballano al suono della

DIALOGHI CON L'ANGELO, di Boris Stetka dai taccuini di Gitta Mallasz. Regia di Daniele Abbado. Musica di Giovanni Tamborrino eseguita dal Tamborrino Ensemble. Coreografie di Giovanni Di Cicco e Claudia Monti per Arbalete. Con Bruna Rossi, Roberto Petruzzelli, Paolo Panaro, Anna Maria De Giorgio.

ANFIBI ROSSI, frammenti da *Del bambini non si sa niente* di Simona Vinci. Regia di Simona Gonella. Con Anna De Giorgio, Christian Di Domenico, Damiano Nirchio, Paolo Panaro, Virginia Quaranta. Prod. Centro Diaghilev, BARI.

fisarmonica e diventa stanza trasparente fatta di un unico pannello moltiplicato per tre pareti, a creare uno sfondo di cucina. Lì dentro si celebra il dramma di una cena infinita che di continuo si ripete nella consumazione dei riti passati ormai interamente fagocitati dalla guerra. Scenografie minimali, corpi soli in scena, musica che racconta e sottolinea sensazioni ed emozioni: i due spettacoli sono un tipico esempio di "teatro povero", senza troppi trucchi e con nessun inganno, ma con quell'unica forza che è la parola di Agota Kristof. La sua prosa perfetta ci trascina negli eventi con lucida determinazione, quasi a inghiottirci con l'incedere traslato di una marionetta omicida. Con innaturale secchezza la sua parola conferisce il ritmo a questa favola nera, pure ben

interpretata da attrici di talento. Eppure più forte di tutto resta il testo, lasciandoci con quell'unico rammarico che, in fondo, il teatro dovrebbe essere anche altro dalla bella letteratura. *Marilena Roncarà*

La corruzione secondo Wilde

UN MARITO IDEALE, di Oscar Wilde. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Mario Missiroli. Scene e costumi di Lorenzo Ghiglia. Musiche di Matteo D'Amico. Luci di Luigi Ascione. Con Geppy Gleijeses, Debora Caprioglio, Manuela Kustermann, Andrea Cavatorta, Viviana Lombardo, Dina Braschi, Umberto Raho, Antonio Ferrante, Ferruccio Ferrante. Prod. Teatro Stabile di Calabria, CROTONE - TORINO spettacoli.

Truffe e corruzioni ai tempi di Wilde. Che restano ai tempi di Wilde. Le vicende che il drammaturgo racconta in *Un marito ideale* sembrano non sfondare la quarta parete e arrivare al pubblico che oggi siede in platea ad applaudire Geppy Gleijeses, Debora Caprioglio, Manuela Kustermann, interpreti della versione della commedia realizzata da Mario Missiroli per lo Stabile di Calabria. E non è certo colpa dello spettacolo di Missiroli, elegante, raffinato, che scorre fluido. Wilde si scaglia contro la corruzione dei politici, contro la morale ipocrita che vorrebbe far passare sotto silenzio gli scandali: ma di questi temi purtroppo rischiamo di non indignarci più, non riusciamo nemmeno più a leggerci in controluce la nostra società, siamo assuefatti tanto da non capire il perdono e la comprensione che Wilde mette a suggello di questa vicenda di corruzione di fine Ottocento. E il pubblico, infatti, sembra preferire (sottolineando con risate e applausi) i passaggi salottiero-amorosi piuttosto che quelli edificanti: e anche perché laddove Wilde critica i costumi non è esente da scivoloni verso lezioni di morale preconfezionata. Un aspetto che l'intelligente regia di Missiroli governa giocando la carta dell'ironia e affidandosi alla verve di Gleijeses, gaudente lord Goring, alla civetteria della Kustermann, una lady Cheveley affabulatrice e salottiera con una vasta gamma di sfumature, alla compostezza della Caprioglio, convincente negli austeri panni di lady Chiltren. Efficace l'impianto scenico di Lorenzo Ghiglia che con un semplice aprirsi e chiudersi di porte o con

Nella pag. precedente il duo Dosto & Yevesky in *Musicomix*; a lato, una scena de *I bambini della città di K*, regia di Iodice.



una differente disposizione delle sedie ricrea luoghi in perfetta sintonia con gli stati d'animo dei personaggi: dalla solarità iniziale si vira verso l'oscurità della corruzione per tornare al chiarore della riappacificazione. Un applauso anche ai bravi Andrea Cavatorta (sir Chiltren) e Viviana Lombardo (Mabel Chiltren). *Pierachille Dolfini*

Una madre per nemica

LA NEMICA, di Dario Niccodemi. Regia di Mario Missiroli. Scene e costumi di Enrico Job. Luci di Franco Caruso. Con Valeria Moriconi, Gianna Piaz, Armando De Cecon, Valentina Bardi, Irene Scaturro, Augusto Fornari, Enzo Turrin, Maurizio Gueli, Rinaldo Clementi, Luigi Ursi, Iolanda Piazza, Francesca Agate. Prod. Teatro Biondo Stabile di PALERMO.

Già cavallo di battaglia di tante primedonne, *mélo* già amato nell'anteguerra e fino agli anni Cinquanta, come oggi vengono amate talune *fiction* televisive, si veda *La Cittadella* tanto per buttare un titolo, è tornata sulla ribalta *La Nemica* di Dario Niccodemi. Ovvero il livornese e fecondissimo Niccodemi, lo smaliziato titano della lacrima viscerale e della scena nevralgica. Difficile da capire le ragioni del sorprendente (e curioso) *remake* dovuto al palermitano Teatro Biondo e che vede protagonista una brava e colta attrice come Valeria Moriconi. Per rileggere un documento d'epoca? Per una mozione degli affetti? Di certo solo si può dire che, inquadrata dentro una scena di Enrico Job di bella eleganza (come i costumi dello stesso), la vicenda è stata ripresa dal regista Mario Missiroli con asciutta essenzialità di gesti e di parole ed evitando qualsiasi facile sottolineatura ironica. Lontano insomma dalla feroce dissacrazione che, sul finire degli anni

Sessanta, spettacolo passato negli annali, ne aveva data Paolo Poli; il quale nelle connessioni ideologiche del celebre dramma, nel grande «confitto di orgoglio e di cuori», aveva scoperto le potenzialità sarcasticamente distruttive di una grande farsa a sfondo storico-freudiano. Vicenda, ben lo sa chi ha i capelli bianchi, che ci narra, con un eccesso di sentimenti, del tormento interiore di una madre, l'aristocratica e altera

Anna de Bernois divisa tra amore e odio per un figlio illegittimo Roberto, frutto di una colpa prematrimoniale dell'adorato consorte e ispirata all'autore, così pare, da un fatto di cronaca. Un figlio detestato che tornando dal fronte, dove invece è perito il più giovane Gastone, l'altro figlio invece amatissimo perché sangue suo, riesce a farle scoprire la realtà dell'amore materno. Teatro *d'antan*, *La nemica*. Ma che, anche a giudicare da come una parte della platea continua a rimanere sedotta, la Moriconi e Missiroli resuscitano con vigore, la prima dominando la scena senza mai cercare l'effetto ma regalandoci una autentica madre dal cuore al bivio. Una Anna, la sua, "vissuta" prima nella sua fierezza e poi nella sua umiliazione. Al suo fianco un cast di rispetto e dove soprattutto s'impone, trovando il giusto stile espressivo, Armando De Cecon. E nel quale anche spicca la veterana Gianna Piaz, che nel ruolo della vecchia contessa, ci regala un piccolo cameo. *Domenico Rigotti*



del Teatès di Michele Perreira ha fondato la Compagnia dell'Elica e il loro primo spettacolo *È una stella o un buco?* vuole essere una deliziosa pantomima sul significato della Commedia dell'Arte nei secoli per giungere alle diverse forme di comicità dei nostri giorni. È un spettacolo senza parole, lieve come una piuma, denso di poesia, giocato con accentuata mimica dai cinque protagonisti, in grado di esprimere emozioni e di raccontare una storia al ritmo delle note suonate al pianoforte da Roberto Agrestini così come accadeva nelle comiche del cinema muto. Una fiaba che si articola in quattro scene e in quattro giorni che vede i protagonisti, sempre affamati, alla ricerca d'uno spettacolo da rappresentare, che possa infine soddisfare la loro arte e la loro pancia. Trovatolo, i comici, agghindati con ampi abiti circensi e con le facce truccate in modo clownesco, sono sul punto di partire, ma una lettera misteriosa comunica che la tournée è annullata. A questo punto Capocchio, il capocomico, s'ammala e le tre protagoniste lo accudiscono infilandolo in un grande baule, dove sembrerà assumere le sembianze d'un pupazzo di pezza. Scoppia la guerra e i comici, sia pure terrorizzati, riescono a fare uno spettacolo patriottico non gradito dall'esercito invasore. I comici verranno denudati dei propri abiti, il principe abolirà ogni forma di spettacolo e mostrerà a tutti i sudditi la "scatola comica", che tanto somiglia a un piccolo televisore. Una chiara allusione ai tempi d'oggi dominati da una tv che cerca di omologare menti e anime. *Gigi Giacobbe*

Pantomima per comici affamati

È UNA STELLA O UN BUCO?, testo e regia di Gigi Borruso. Scene e costumi di Enzo Venezia. Con Gigi Borruso, Serena Barone, Ester Cucinotti, Maria Cucinotti, Antonio Silvia. Prod. Compagnia dell'Elica, PALERMO.

Un gruppo di giovani attori siciliani cresciuti all'interno



Nell'arena dei duelli d'amore

MOLTO RUMORE PER NULLA, di William Shakespeare. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Guglielmo Ferro. Scene di Stefano Pace. Costumi di Elena Carveni. Coreografie di Donatella Capraro. Luci di Franco Buzzanca. Con Federico Grassi, Fulvio D'Angelo, Sebastiano Tringali, Mirco Pedrini, Daniele Gongiaruk, Franz Cantalupo, Giulio Brogi, Gianni Alderuccio, Tiziana Lodato, Mariella Lo Giudice, Egle Doria, Ada Pometti, Enrico Guarneri, Cosimo Coltraro, Enzo Campailla, Alberto Genovese, Emilio Torrisi, Riccardo Maria Tarcì, Mario Gulisano, Angelo Liotta, Antonio Curiale, Pietro Arena, Raffaele De Leo, Marzia Longo, Giovanna Mangiù. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

Le *Novelle del Bandello*, le *Histoires tragiques* di François Belleforest e l'*Orlando furioso* dell'Ariosto (storia di Ginevra e Ariodante) furono le fonti cui attinse Shakespeare per scrivere *Molto rumore per nulla* e raccontare come un amante possa essere ingannato per mezzo d'una persona che assume le sembianze dell'amata. Ma accanto a questo motivo, che vede coinvolti Ero e Claudio, si sviluppa al suo interno una seconda storia d'amore: quella di Beatrice e Benedetto, forse più intensa della precedente perché entrambi i personaggi sono attratti dalla loro intelligenza e furbizia, facendo a gara a chi dei due riesca a superare l'altro in arguzia. Il luogo dell'azione, così come nella novella del Bandello, è la Messina rinascimentale governata con rettitudine da Leonato, cui Giulio Brogi conferisce ferezza e fervore. Le vicende si vivacizzano quando giungono in questa città il principe d'Aragona Don Pedro (Federico Grassi) con un seguito nutrito di cui fanno parte il fratellastro Don Juan (Fulvio D'Angelo), i due giovani signori Claudio e Benedetto (il biondo Mirco Pedrini e Sebastiano Tringali) e gli scagnozzi Borraccio e Corrado (Daniele Gongiaruk e Franz Cantalupo). Così come è subito amore appena s'incrociano gli sguardi di Claudio ed Ero (Tiziana Lodato è più brava al cinema), altrettanto è uno scoppietto di neuroni appena si incontrano Benedetto e Beatrice (Mariella Lo Giudice). Da qui l'opportuna scena di Stefano Pace (una sorta di arena lignea tutta a gradoni con tre grandi ingressi al centro e ai lati) per dare agio ai contendenti di sfidarsi l'un l'altro e concludere le loro schermaglie con il classico vissero felici e contenti fra

equivoci e battibecchi che si dipanano grazie alla chiara traduzione di Masolino D'Amico e per merito della limpida e attenta regia di Guglielmo Ferro, che esalta particolarmente i dialoghi fra Beatrice e Benedetto (Mariella Lo Giudice sopra- vanza in bravura il pur bravo Tringali). Bella la scena del ballo in maschera con i cortigiani agghindati con i costumi rinascimentali di Elena Carveni e saltellanti al suono delle musiche dell'epoca eseguite dal vivo dal Gruppo Nakaira, e divertenti le scene di carattere farsesco in cui sono messi alla berlina i due capiguardia Carruba e Sorba (Enrico Guarneri e Cosimo Coltraro). *Gigi Giacobbe*



Uno Sguardo verghiano

UNO SGUARDO DAL PONTE, di Arthur Miller. Regia di Giuseppe Patroni Griffi. Scene e costumi di Aldo Terlizzi. Luci di Luigi Ascione. Con Sebastiano Lo Monaco, Marina Biondi, Melania Giglio, Giuseppe Zeno, Michele Riondino, Alfonso Liguori, Alessandro Mario, Mario Parlagreco, Riccardo Flammini, Mario Parlagreco, Enrico Quagliozzi, Ciro Romano e Payam Noroozi, Giuseppe Bisceglia, Sabrina Solimando. Prod. Teatro di MESSINA.

L'Eddie Carbone di Sebastiano Lo Monaco in *Uno sguardo dal ponte* di Miller, prima con una camicia a quadri ma per il resto del tempo con una bianca maglia con bottoncini sul davanti e con le braghe tenute su da un paio di bretelle, ha l'aspetto d'un mastro don Gesualdo che vuole tenere tutta per sé la sua "roba", qui raffigurata dalla nipote Catherine, fino a sembrare, con quel finale da *Cavalleria rusticana*, un gelosissimo compare Turiddu che rimane infilzato col suo stesso coltello per mano del cugino Marco, che incarna il senso del lavoro, della fatica e del rispetto. Un'idea registica non tanto peregrina se Giuseppe Patroni Griffi l'avesse assecon-

data e perseguita, ma che invece si muove con l'intento di togliere (non sempre riuscendovi) quelle aure da melodramma insite nel testo. Una soluzione che andrebbe ricercata forse in quei profumi della cultura greca e in quella sicilianità di stampo verista che Miller inculcò nel suo lavoro e che traggono ispirazione non solo dalla sua adolescenza in mezzo agli italiani di Brooklyn, ma ancor da un viaggio fatto nel 1947 nel

Meridione d'Italia, a Siracusa in particolare. La scena di Aldo Terlizzi (suoi pure i costumi anni '50) si compone d'un ponte sospeso (quello di Brooklyn) che attraversa la scena, giusto al di sopra della modesta casa di Eddie Carbone e distante da Manhattan, di cui in lontananza s'intravedono luci e bagliori. Ed è da quel ponte che prende avvio questa storia a tinte forti, come nelle migliori tragedie antiche, incentrata sugli eterni temi di amore-sangue- morte che ha questa volta come protagonista Sebastiano Lo Monaco, dopo le prove fornite nel tempo da Raf Vallone, Paolo Stoppa, Gastone Moschin, Michele Placido. È un sentimento atavico quello che muove Eddie Carbone ad amare la nipote Catherine: una sorta di *jus* fuori dal tempo che diventa un amore malato, incestuoso, proibito. Non ne vuole sapere Eddie di lasciare libera sua nipote: libera d'andare a lavorare, di amare chi meglio le aggrada, di sposarsi e cominciare una nuova vita con Rodolfo. Catherine ai suoi occhi è un cristallo prezioso, un oggetto che nessuno può rubargli e farà di tutto per non farsela scappare. E la tragedia si compirà regolarmente come in un rituale annunciato, tra un infernale squittio di gabbiani e il fragoroso fischio d'una nave. *Gigi Giacobbe*

Nella pag. precedente, in basso, Valeria Moriconi è la protagonista di *La nemica*, regia di Missiroli e, in alto, una scena di *È una stella o un buco?*, della Compagnia dell'Elica (foto: Rita Cricchio); in alto, Mariella Lo Giudice e Tiziana Lodato in *Molto rumore per nulla*, regia di Ferro e, in basso, una scena di *Uno sguardo dal ponte*, regia di Patroni Griffi (foto: Tommaso Lepera).



ricordo di Gaber

denunce e rinunce del Signor G

di Domenico Rigotti

La voce fonda, cadenzata, ricca di risonanze imprevedute, esprimeva con forza il dominio elementare dell'artista sulle cose. Mimava immagini assurde e diceva cose reali. Quante volte dal buio di una ribalta, quella del milanese Lirico o del più squallido teatro di provincia, la sua faccia irregolare, lunga e magra con quel naso che feriva l'espressione, abbiamo visto affacciarsi quasi a chiedere scusa. E però in lui le cose da dire sempre moltissime, forse anche troppe. Eroe solitario e qualche volta anche ingombrante della scena italiana, ci mancherà il Signor G. La sua assenza peserà. Difficilmente ritroveremo un menestrello simile a lui. Un compagno di viaggio capace come Giorgio Gaber di accompagnarci nel nostro spinoso cammino. Chi vorrà - se mai la categoria della storia interesserà ancora un mondo non di miti ma di mode - scrivere un percorso del costume, delle illusioni laiche, dei crolli morali, dei compromessi, dell'azzeramento insomma di questo brutto e peggiorativo mondo in cui abbiamo navigato negli ultimi decenni non potrà davvero prescindere da Giorgio Gaber. E dal suo teatro. Il suo "teatro-verità". Il suo "teatro-canzone". Che si faceva specchio del malessere generale e con amara pietà contemplava i nostri complici disarcionamenti dai doveri dell'essere e del vivere. Quel teatro che sempre si trascinava dietro il paradosso, la battuta frizzante e guizzante, e il morso di un'accusa inquieta e turbata. Al di là della varietà del bersaglio colpiva la precisione del colpo, una precisione quasi chirurgica che quando toccava lasciava il segno, perché metteva a nudo l'ipocrisia strisciante che s'annida sovente finanche fra le nostre migliori intenzioni. Tra una canzone e l'altra, dopo gli esercizi nelle caves ambrosiane (galeotto per primo il Santa Tecla fucina

Cronista sarcastico e polemico della nostra storia recente, specchio dei nostri continui malesseri, negli ultimi anni sembrava essersi autoesiliato in una sorta di aspra e amara disillusione

di "irregolari") dopo aver fatto le smorfie nelle balere, Gaber era cresciuto per suo conto e quando aveva tentato la grande prova della vera ribalta non era più un giovanotto di primo pelo. Sbocciò *Il Signor G*. L'occasione gliela offrì il Piccolo Teatro. Ovvero Grassi e Strehler che puntavano su

quel nuovo cavallo di razza. *Il Signor G* titolo modesto e ambizioso. Modesto perché G era il segno dell'anonimato, dell'uomo tra la folla; ambizioso, perché la sola iniziale, tutta nuda, voleva avere un significato emblematico. Chi era G? Era l'omino del barbero che s'era fatto spazio e voleva dire la sua. Era un integrato, e capace di protestare solo se lo facevano gli altri, per lieto conformismo e però conscio dei suoi limiti. Gaber ce lo presentava con garbo, condividendo dubbi e tristezze. Erano canzoni che sfumavano in monologhi

dal gusto amaro e ironico, che trasportavano lo spettatore in un'atmosfera vagamente surreale, in cui si mescolavano politica e sociale, amore e speranza. Erano i primi anni Settanta. Erano gli anni in cui era iniziato il suo sodalizio con Sandro Luporini, il pittore e grande amico di Viareggio. E già il suo stile interpretativo era nitido e preciso. Il suo linguaggio scenico totale e "presente". Il suo squisito istrionismo una cifra autentica e mai astratta.

Anni troppo affollati

Il Signor G fu la prima tappa di un lungo procedere e guardare nei meandri della nostra storia, fatta più di ombre che di luci, e del nostro essere dentro una società contraddittoria in perenne mutazione. Dagli anni di piombo alla *new age* della volgarità e del mercantilismo soffocante. Un itinerario alquanto complesso. *Il Signor G* sempre costretto ad aggiornarsi e a mutar pelle. E lui Gaber a farsi sempre più il cronista intossicato dalla confusione del tempo, degli «anni troppo affollati», con rabbia polemica a spargere sale comico e sarcastico. Presente sulla ribalta in giacca e cravatta perché, come diceva spietatamente ironico in uno dei

suoi mille monologhi, l'aspetto definisce. Fedeli compagni di viaggio andavano ad aspettarlo puntualmente alle stazioni delle sue invettive amare e solitarie che seminava in spettacoli che avevano per titolo *Far finta di essere sani*, *Anche per oggi non si vola*, *Libertà obbligatoria*, *lo se fossi Dio* (atto d'accusa ispirato ai tragici avvenimenti del rapimento Moro). Spartiti fra lunghi e sferzanti monologhi e canzoni dove il disprezzo verso certi comportamenti sociali e politici scattava lucido, i suoi spettacoli erano piccoli musical per attore solo, viaggi erratici di umori e di orgogli ruvidi. Con la sola eccezione di *Il caso di Alessandro e Maria* in cui coinvolse nell'avventura Mariangela Melato. (A parte, e pochi se lo sono ricordati, ci fu anche un'escursione fuori campo. Nelle braccia, con gli amici Andreasi e Jannacci, di Beckett, quello di *Aspettando Godot*). E si era ormai agli anni Ottanta quando la sua musa si andò orientando sempre più verso temi maggiormente intimistici, attinenti al soggettivo.

Arrivava per così dire Gaber al nocciolo della questione, alle motivazioni fondamentali del vivere. Esempari in tal senso, più che il pur fortunatissimo *Parlami d'amore Mariù*, *Il grigio* metafora di una spietata analisi introspettiva e *Il Dio Bambino*. Storia questa di una coppia che si è logorata in un matrimonio in cui il sesso era padrone per giungere alla scoperta dell'altro come presenza paritetica e pensante, dialettica e feconda. Un testo concentrato e flessuoso, una confessione dapprima spregiudicata in cui l'ilarità si mescolava all'apprensione e poi, via via, si faceva matrice di riflessioni e domande. Tante domande. Domande che impregnate sempre di quella sua energia intellettuale che l'infiammava dentro ricomparivano anche negli spettacoli dell'ultimo decennio. Così in *E pensare che c'era il pensiero* e *Un'idiozia conquistata a fatica*. Recital aspri e crepuscolari che però lasciarono

no una sorta di sapore amaro (una delusione: anche se la parola non veniva pronunciata) in tanti fra coloro che per decenni in Gaber s'erano riconosciuti, e l'avevano visto e considerato come il vessillifero delle loro utopie sociali. Sapore amaro per un che di ambiguo che sembrava sfuggire dal suo nuovo dire e cantare. Il menestrello quasi volesse sottrarsi e "ragionare" più a fondo sopra il confuso e malinconico (e torbido e avvelenato) momento storico in cui dopo tangentopoli tutti eravamo incappati, e in cui siamo ancora imprigionati. Vicende familiari anche a intervenire, e legate alla politica (la moglie a cambiare disinvoltamente casacca) bloccato, rintanato in stesso. Una rinuncia, se davvero era rinuncia, che "feriva" i suoi vecchi compagni di strada ma che certo doveva tormentare lui stesso. Certo, anche la malattia a incalzare. Nel suo esilio fisico e morale, l'ansia e il desiderio però di lanciare ancora un monito, e struggente. Quello che ai suoi funerali nella vecchia Abbazia di Chiaravalle in molti hanno potuto ascoltare come se a recarlo fosse una colomba dalle ali stanche ma chiare. «Non insegnate ai bambini/non divulgate illusioni sociali/non gli riempite il futuro di vecchi ideali/...date fiducia all'amore/il resto è niente». ■

IL TOPO ROSICCHIA LA VITA

Giorgio Gaber, Sandro Luporini, *Il Grigio*, Einaudi, Torino, 2003, pagg. 45, € 7,00.

Il monologo - scritto in collaborazione con Sandro Luporini e messo in scena tra il 1988 e il 1990 - è lo sfogo di un uomo animato dalla speranza di ricominciare una nuova vita in una nuova casa, lasciandosi alle spalle un passato di fallimenti. Un tentativo di risalita annientato da un piccolo essere, un topo grigio invincibile che con costanza implacabile allarga quotidianamente il suo territorio fino a impossessarsi di tutto lo spazio. La lotta dell'uomo contro questa presenza da incubo si fa accanita, ma a nulla serve l'uso di veleni, di trappole: «la bestia coraggiosa, intelligentissima e con gli ultrasuoni» supera tutte le difficoltà. Il racconto, che ha l'andamento narrativo di un giallo ed è continuamente attraversato dalla sottile ironia di Gaber, avvince il lettore fino allo scherzo finale. Ar.C.

Giorgio Gaber fotografato da Enrica Scalfari.



SAGGI E MANUALI

Stefano Tommasini, *Enzo Cosimi*, Editrice Zona, Civitella in Val di Chiana, (Ar), 2002, pagg. 146, € 15,00.

Dopo i due libri dedicati al teatro del Lemming (di Marco Berisso, e Franco Vazzoler) e ad Andrea Adriatico (di Stefano Casi), l'interessante casa editrice prosegue il suo viaggio nel nuovo teatro con Enzo Cosimi, protagonista della scena coreografica d'autore di oggi, interprete di un combattimento invisibile tra la lingua del desiderio e l'affermazione dell'animalità come essenza dell'umano.

Franco Perrelli, *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, Carocci, Roma, 2002, pagg. 207, € 18,00.

Perrelli, professore al Dams di Torino, propone una rassegna sintetica delle principali fasi della storia della scenografia del teatro dell'occidente a uso degli studenti universitari. Oltre alle consuete piante dei principali teatri analizzati, sono riportati i siti internet che propongono la ricostruzione virtuale dei teatri e degli apparati scenografici del passato.

Gualtiero Rizzi, *"Abbiamo passato delle belle serate..."*. La Compagnia drammatica della Città di Torino 1877-1884, Centro di Studi Piemontese, Torino, 2002, pagg. 468, € 30,00.

Il volume segue dettagliatamente, attraverso fonti spesso inedite e riviste dell'epoca, i sette anni di vita della compagnia Città di Torino, diretta da Cesare Rossi, che annoverava attori quali Emanuel, Flavio Andò, Andrea Maggi, Claudio Leigheb, Teresina Leigheb, Annetta Campi e una giovanissima Eleonora Duse, e si distinse per la diffusione di opere drammatiche italiane, allora accantonate in favore di autori stranieri in voga.

Il teatro contemporaneo di lingua tedesca in Italia, a cura di Lia Secci e Hermann Dorowin, Edizioni scientifiche italiane, Perugia, 2002, pagg. 360, € 28,00.

Atti di un convegno dell'Università di Perugia dedicato alla giovane generazione di autori e di autrici di lingua tedesca che ha conquistato i cartelloni teatrali italiani. Il panorama è ricco e affascinante ma non privo di squilibri: se Bernhard, Handke, Müller, Strauss sono ormai saldamente inseriti, altri autori tedesco-orientali e svizzeri di rilievo sono ancora da scoprire.

Elena De Pasquale, *Il brillante si fa ragioniere*. Claudio Leigheb e il teatro dei ruoli, Bulzoni, Roma, 2001, pagg. 371, € 25,82.

Attraverso il percorso artistico di Leigheb, attore brillante della seconda metà del XIX secolo, una rilettura critica del sistema teatrale italiano dell'Ottocento e del sistema dei ruoli. Dallo studio accurato di lettere, annotazioni, foto, disegni, spesso inediti, provenienti dall'archivio privato di Leigheb, emerge la trasformazione del ruolo di brillante in quella dell'attore comico, elegante e riflessivo, anticipatore del *raisonneur* pirandelliano.

Il Piccolo Teatro di Milano, a cura di Livia Cavaglieri, Bulzoni, Roma, 2002, pagg. 477, € 33,00.

Dopo le riflessioni sulla regia italiana, inaugura la nuova serie dei Quaderni di Gargnano, diretta da Paolo Bosisio, intitolata "Teatri pubblici e teatri privati di tradizione", il volume dedicato al Piccolo Teatro di Milano. Una storia non solo artistica, ma anche organizzativa, economica e giuridica nell'intento di mostrare i molteplici fattori che contribuiscono alla buona realizzazione di uno spettacolo e alla creazione di un teatro di fama mondiale.

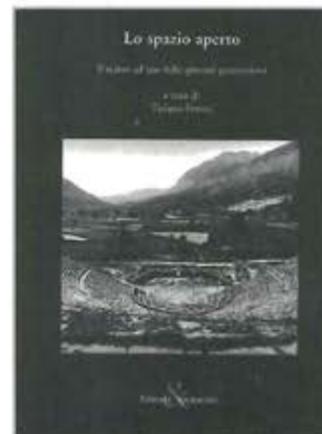
Silvana Sinisi, Isabella Innamorati, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Bruno Mondadori, Milano, 2003, pagg. 248, € 17,50.

Una rilettura della storia del teatro attraverso lo spazio scenico, seguendo l'evoluzione dai greci alle avanguardie storiche del Novecento. L'analisi si estende dall'architettura alla scenografia, all'illuminotecnica, alle macchine sceniche, ponendo il fatto teatrale in relazione con le condizioni storiche e culturali delle diverse epoche.

Il teatro giovane esce all'aperto

Lo spazio aperto. Il teatro ad uso delle giovani generazioni, a cura di Tiziano Fratus, Editoria & Spettacolo, Roma, 2002, pagg. 247, € 8,00.

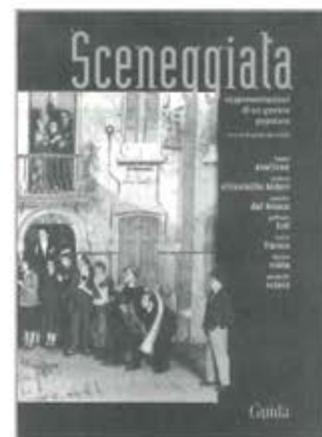
Dall'entusiasmo di un giovane editore, Maximilian La Monica, è nata una nuova casa editrice di teatro e spettacolo. Fra i volumi già pubblicati: *Il poeta scenico*. Perla Peragallo e il teatro dello stesso La Monica; *Fonti ispiratrici della poetica e della prassi di Isadora Duncan*, di Alessandra Apicella; *Guida alle Arti sceniche 2002/2003*, un utilissimo strumento con informazioni tecniche, logistiche e culturali rivolto a chi lavora nel settore del teatro, e *Sguardi dentro e fuori dall'arte* in cui Gioia Costa raccoglie le riflessioni e le motivazioni artistiche di attori, ballerini, scrittori, coreografi, musicisti, fotografi e registi. L'ultima uscita, *Lo spazio aperto*, raccoglie tredici interviste ad alcuni protagonisti della nuova scena (Ascanio Celestini, Gloriababbi Teatro, Fortebraccio Teatro, Blusuolo III, Domenico Castaldo, Leonardo Capuano, Rossotiziano, Scena Verticale, Teatro Aperto, Motus), a due compagnie storiche di ricerca (Cesare Ronconi della compagnia Valdoca, e Marco Martinelli, regista delle Albe) e ad Antonio Calbi, creatore di "Teatri '90", *talent scout* delle nuove realtà teatrali. Un panorama variegato di un nuovo teatro che lascia le sale "ufficiali" per andare nel cuore dei quartieri periferici, nelle strade, negli scantinati, nelle fabbriche dismesse.



La napoletana "macchina del pianto"

Sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare, a cura di Pasquale Scialò, Guida, Napoli, 2002, pagg. 290, € 49,50.

Un volume di ampio formato con un ricco apparato iconografico, due copioni teatrali e sottotitoli d'un film muto mai pubblicati finora, ricostruisce e interpreta in maniera organica la storia della sceneggiata, fenomeno spettacolare popolare formalizzato a Napoli a partire dal 1919. "Sceneggiature di canzoni" basate su conflitti interpersonali, le sceneggiature raccontano storie di vicoli fatte di tradimenti, violenze, rotture dei legami familiari capaci di provocare processi emozionali incontrollabili che individuano nella vendetta l'unico modo per ristabilire l'equilibrio turbato: una componente "deviante" che ha determinato la disapprovazione o, peggio, l'atteggiamento snobistico della cultura ufficiale, del tutto indifferente alla strategia della compensazione comica pur presente in molti testi. Di qui la necessità d'osservare col dovuto distacco (consentito dalla seppur breve distanza temporale dalle ultime rappresentazioni di questi spettacoli) un fenomeno popolare troppo spesso oggetto di giudizi affrettati e letture superficiali. Cosicché Goffredo Fofi analizza "dalla platea" l'evolversi delle tematiche del genere in rapporto alle trasformazioni sociali e politiche di Napoli. Marino Niola considera il fenomeno attraverso la struttura mediterranea del tragico quale volano per la costruzione di un'esemplare "macchina del pianto". Pasquale Scialò ne delinea i confini e i percorsi seguendo lo sviluppo della canzone lacrimogena, elemento centrale della sceneggiata la cui presenza nei copioni delle origini e la cui migrazione all'estero o nella produzione fonografica sono analizzate da Paquito Del Bosco. Mario Franco, infine, segue le numerose metamorfosi delle "scene sulle canzoni" in rapporto alle forme cinematografiche. A completamento dell'opera un repertorio cronologico delle sceneggiature di maggior successo, realizzato da Luciano Villeveille Bideri e una galleria di immagini di Peppe Avallone. *Stefania Maraucci*



a cura di Albarosa Camaldo

Barthes folgorato da Brecht

Roland Barthes, *Sul teatro*, a cura di Marco Consolini, Meltemi editore, Roma, 2002, pagg. 292, € 20,00.

«Brecht mi ha fatto passare la voglia di ogni teatro imperfetto, e proprio a partire da quel momento, credo, non sono più andato a teatro». Quando nel giugno del 1954, giunge a Parigi *Madre Courage* di Brecht, interpretato dal Berliner Ensemble, Barthes rimane folgorato dalla novità della rappresentazione e chiude il suo rapporto con il teatro che negli anni precedenti era stato intensissimo. «Questa illuminazione è stata un incendio: davanti ai miei occhi non è rimasta traccia del teatro francese. So che questo ritiro è ingiusto ma si deve capire che la perfezione brechtiana metteva a nudo le incapacità profonde del nostro teatro». La pubblicazione della raccolta di tutti gli scritti di argomento teatrale, non pubblicati nei volumi dei *Saggi critici*, illustra l'intensa attività di critica teatrale del semiologo francese, poco nota fuori dalla Francia. L'interesse di Barthes nasce quando, da spettatore e poi da attore e traduttore, diventa regista di un compagnia di studenti universitari. In seguito, dal 1953 al 1961, pubblica sulla nuova rivista "Théâtre Populaire" articoli e recensioni di spettacoli. Negli scritti emerge che Barthes non apprezza il teatro ufficiale e borghese della Comédie o del Marigny di Jean-Louis Barrault e nemmeno quello d'avanguardia. Segue, invece, con entusiasmo le produzioni del Théâtre National Populaire di Jean Vilar di cui vede la vicinanza al grande archetipo della tragedia antica finché, come abbiamo visto, sbigottito dalla novità del teatro epico, Barthes abbandona la critica militante teatrale.



Amleto in doppiopetto

Marco Minghetti, *L'impresa shakespeariana. Protagonisti reali e virtuali sulla scena aziendale*, Etas, Milano, 2002, pagg. 400, € 38,00.

Paul Corrigan, *Shakespeare e il management. Lezioni di leadership per i manager d'oggi*, Etas, Milano, 2002, pagg. 278, € 22,21.

E ora, perché la vita imiti l'arte fino in fondo, eccovi le lezioni di Shakespeare per manager. Funzionalità del teatro elisabettiano per la carriera del *self-made man*. Raccogliendo gli editoriali scritti per la rivista *Hamlet*, specialistica delle tematiche d'impresa, Marco Minghetti ne *L'impresa shakespeariana* tenta di sedurre la platea dei suoi concreti e assai poco lirici manager alle tematiche e agli ideali di Elsinor, non tanto perché i suoi lettori se ne vadano in giro armeggiando teschi, sciorinando filosofie in cerca d'uno sfortunato Orazio o a pugnalarle segretarie dietro le tende, quanto perché traggano dall'immane universo del Bardo insegnamenti di conduzione d'impresa. Ci si mette pure l'inglese Corrigan, che ben conosce questi meccanismi, a dar man forte a questa variazione sul pragmatismo aziendale, che, invece di ricevere fredde e noiose relazioni diagrammatiche, si impenni sul cavallo di Riccardo o sulla piana esaltata da Enrico V, tragga linfa vitale dalle elucubrazioni del principe danese e magari qualche sottigliezza dalla mirabile coppia Claudio-Polonio. Certo, non è un ricettario infallibile, giacché se il fiuto e la capacità imprenditoriale proprio non dovessero attecchire, si farebbe la fine di Macbeth, e chi non avesse i libri di Prospero a portata di mano, magari vedrebbe la tanto feconda azienda passare in mano al Fortebraccio di turno. E, allora, «vedo la rovina scendere sul mio casato» La ditta non è forse il nuovo palcoscenico? *Ivan Canu*



The European Theatre Today: the plays, Monaco, 2002, pagg.165.

L'European Theatre Convention, un'associazione, nata nel 1988, che rappresenta trentacinque compagnie teatrali di ventidue paesi europei, promuove la pubblicazione del 5° volume di *The European Theatre*. Si tratta di una raccolta di sinossi delle nuove commedie pubblicate nei paesi della Convention dal 1999 al 2001, con note sugli autori. Il testo è bilingue (inglese e francese).

TESTI

Wole Soyinka, *Le Baccanti di Euripide*, a cura di Francesca Lamioni, Editrice Zona, Civitella in Val di Chiana, (Ar), 2002, pagg. 112, € 12,00.

Il nigeriano Wole Soyinka, Premio Nobel 1986 per la letteratura e noto per il suo impegno in favore dei diritti civili, rielabora le *Baccanti* di Euripide. Un lavoro sul mito e sugli archetipi, contaminando la tradizione ellenica con la sua fantastica cultura Yoruba.

Giacinto Gallina, *Tutto il teatro*, a cura di Piermarco Vescovo, Marsilio, Venezia, 2002, pagg. 400, 4 voll., € 36,00 cadauno.

In quattro volumi tutti i lavori composti da Gallina tra il 1870 e il 1897, compreso l'inedito *Pesci fora de aqua*, scritto a quattro mani con Riccardo Selvatico. I testi sono il risultato della collazione fra le prime edizioni e i numerosi scritti autografi condotta anche avvalendosi di materiale documentario inedito, taccuini di appunti, e ricche testimonianze epistolari.

Louis-Ferdinand Céline, *La Chiesa, Irradiazioni*, Roma, 2002, pagg. 166, € 12,40.

Una opera teatrale composta da Céline, *La chiesa*, inedita in Italia, è scritta prima del celebre *Viaggio al termine della notte* di cui è una sorta di anticipazione. Protagonista è, per l'appunto, il dottor Bardamu che si muove tra una piccola residenza francese in Africa, le quinte di un *music hall* newyorchese, nella sede della società delle Nazioni Unite di Ginevra e un caffè trasformato in clinica nella periferia parigina.

MULTIMEDIA

Dario Fo, *Mistero buffo*, Einaudi Stile Libero, Torino, 2002, pagg. 173, € 23,50.

Libro e video del più noto, in Italia e all'estero, fra gli spettacoli di Dario Fo e anche quello che ha suscitato più polemiche per il gusto dissacratorio da "giullare del popolo" con cui l'autore racconta celebri episodi evangelici.

Carlo Goldoni, *Arlecchino servitore di due padroni*, a cura di Guido Davico Bonino, Einaudi Stile Libero, Torino, 2002, pagg. 150 e video, € 18,50.

Il testo della commedia goldoniana con un scritto critico di Paolo Bosio e il video di una fra le edizioni più belle dell'*Arlecchino* di Strehler, quella del 1973, detta dei "carni" (regia televisiva di Carlo Battistoni) con Ferruccio Soleri, al culmine delle sue qualità atletiche e di attore.

Gigi Proietti, *Gigi Proietti Show*, a cura di Felice Cappa, Einaudi Stile Libero, Torino, 2002, pagg. 124 e video, € 18,50.

Un'antologia di testi comici scelti nell'arco di una carriera decennale precede una riflessione scanzonata e semiseria sul mestiere dell'attore ideata da Gigi Proietti e raccolta da Rita Sala. Il video allegato propone una selezione degli *sketches* dell'attore tratti da *A me gli occhi duemila* registrato allo stadio Olimpico di Roma il 23-24 giugno 2000.

Ascanio Celestini, *Fabbrica. Racconto teatrale in forma di lettera*, Donzelli Editore, Roma, 2003, pagg. 97 e cd, € 13,00.

Il racconto della difficile condizione degli operai fatta attraverso le lettere scritte quotidianamente da un giovane alla madre, dal primo giorno d'assunzione in una fabbrica come "scovazzino". Cinquant'anni di lavoro nell'altoforno intrecciati alle vicende degli altri operai, di Fausto, il capoturno senza una gamba, del capoforno, del padrone. Celestini, che ne ha tratto uno spettacolo teatrale, aggiunge, qui cinque lettere da lui lette e incise sul cd allegato.

QUALCOSA di ROSSO



due tempi
di
Eva Franchi

LA SCENA

L'ambiente può suggerire qualunque situazione purché sia piacevolmente disastrosa: per esempio un trasloco caotico, i postumi di un festino, la preparazione di uno spettacolo. Arredi disparati: un'ottomana sdruccita, una poltrona in pezzi, sedie sgangherate, un frigorifero scrostato, una vecchia macchina da cucire, un antiquato televisore eccetera. Il tutto è pietosamente celato - con scarsa perizia - da fogli di giornale. Barattoli di vernice sparsi qua e là. Un secchio con dei pennelli.

PRIMO TEMPO

Un mattino d'autunno.

Cesare, issato su una scaletta, sta tinteggiando le pareti. È un uomo qualunque sui quarant'anni. Geraldina, seduta in un angolo, sta cucendo un minuscolo vestitino: ai suoi piedi sono ammassate delle bambole in attesa di essere abbigliate. La donna ha circa trentacinque anni ed è irrimediabilmente brutta, molto brutta. Ma i suoi modi la rendono seducente, misteriosa: è troppo fervida, troppo intelligente, troppo colta. In un improvviso fracasso di oggetti rovesciati Edoardo Maria Bolkan fa il suo ingresso con la dignità che si conviene ad un protagonista. È un affascinante signore sui cinquant'anni: indossa un elegante doppiopetto blu, ornato di nastri, decorazioni e onorificenze. Sulle spalle porta un impermeabile con colletto di pelliccia. Le sue mani, pallide e curate, reggono una borsa di cocco drillo, sfacciatamente vistosa.

Cesare - Non si può: ingresso vietato. E faccia attenzione! ... Ma insomma, cosa vuole?

Bolkan - (Imperioso) «Non c'è nulla di occulto che non sarà rivelato, né di nascosto che non sarà risaputo».

Cesare - (Perplesso) Davvero? E chi l'ha detto?

Bolkan - Il Vangelo.

Cesare - (Arendendosi) Ah be', allora...

Bolkan - «Colui che risorge dai morti per salire sull'altura non muore mai più».

Cesare - Se sta scritto nel Vangelo...

Bolkan - Non sta scritto da nessuna parte: l'ho deciso io, in questo momento. Però non sono ancora salito.

Cesare - (Cominciando a preoccuparsi) Dove?

Bolkan - Sull'altura.

Cesare - Ah no?

Bolkan - No.

Geraldina - (Sta continuando placidamente il suo lavoro e non rivela la minima sorpresa) Cerchi di avere pazienza: aspetti il suo turno.

Bolkan - I signori sono al corrente della ferale notizia? Edoardo Maria Bolkan, il professor Edoardo Maria Bolkan è morto.

Cesare - (Costernato) Oh! Mi dispiace. Però bisogna avere rassegnazione: si muore tutti, un giorno o l'altro.

Bolkan - Non m'interrompa, la prego.

Cesare - Attento al secchio! Scusi tanto.

Bolkan - Ho il dovere di presentarmi: io sono Edoardo Maria Bolkan risorto.

Un breve silenzio. Cesare, in preda al panico, precipita giù dalla scala. Geraldina smette di cucire e alza il capo con curiosità appena percettibile.

Bolkan - Due giorni fa ero completamente defunto, ma poi sono risuscitato. Posso contare sulla loro discrezione?

Cesare - (Al limite del collasso) Ma certo, signore.

Ai suoi comandi: tutto quello che vuole.

Bolkan - Non sono un pazzo.

Cesare - Assolutamente no.

Bolkan - Non si azzardi a pensarlo.

Cesare - Io non penso quasi mai: ho poco tempo.

Bolkan - I giornali raccontano un mucchio di sciocchezze.

Cesare - Li leggo solo al lunedì: per lo sport.

Bolkan - Magnifico! Lei è "uno dei tanti".

Cesare - Sissignore. Faccio l'imbianchino. Prima ero usciere al Catasto.

Bolkan - I media sono una fonte di pervertimento: stampa, radio, televisione... tutto un branco di farabutti, di mitomani. Che vergogna!

Cesare - Un vero scandalo.

Bolkan - (Comincia a passeggiare su e giù) Ho attraversato la città a piedi, ma ho ancora bisogno di camminare: l'immobilità mi rende ansioso.

Cesare - Posso aiutarla?

Bolkan - (Si arresta bruscamente dinanzi a Cesare) Mi tocchi.

Cesare - Dove?

Bolkan - Qui. Sul cranio. Come lo sente?

Cesare - (Eseguendo con impaurita cautela) Normale.

Bolkan - Non cominci anche lei a sballar frottole.

Cesare - Giuro. Forse è un po' sporgente, ma sempre nei limiti: può succedere a chiunque. Io, tanto per dire, ho le bozze in fronte.

Bolkan - Adesso ho urgenza di riflettere, elaborare un progetto, magari far l'amore con una bella donna.

Cesare - (Preoccupato) Quella è mia moglie! Si chiama Geraldina.

Bolkan - Fortunatissimo!

Geraldina - (Serena) Benvenuto in casa nostra! Io non faccio mai l'amore con gli estranei.

Bolkan - Lei non è una bella donna. Non s'offenda, per cortesia: capirà dopo. (A Cesare) Sono depresso, molto depresso, carissimo amico... Qual è il suo nome?

Cesare - Cesare.

Bolkan - Appellativo regale.

Cesare - Cesare Augusto...

Bolkan - Molto regale.

Cesare - Cesare Augusto Roncisvalle.

Bolkan - Tutta una consonanza di memorie storiche,

gloriose...

Cesare - Se lo dice lei...

Geraldina - (Severa) Mio marito è un uomo modesto, signor Bolkan. Siamo gente alla buona: poco di tutto e niente humour.

Bolkan - Una moderazione invidiabile: molto salutare.

Geraldina - Trova?

Bolkan - Non ho il minimo dubbio.

Cesare - Sarà.

Un breve silenzio.

Bolkan - È sgradevole approfittare della loro comprensione, però devo farlo. (Ha un leggero moto convulsivo ed emette un urlo apocalittico) Uooooooooooooh!

Cesare - (Terrorizzato) Professore... Professor Bolkan...

Geraldina - (Pratica) Vuole bere qualcosa?

Bolkan - (Completamente ricomposto) Un insulto di nervi. Non sono ancora riabilitato... a vivere: mi spiego?

Geraldina - Faccia come noi. Come tutti gli altri.

Cesare - (Agitatissimo) Sta' calma. Dobbiamo stare calmi.

Bolkan - È finito.

Cesare - Forse sarebbe utile chiamare un dottore... Andare all'ospedale.

Bolkan - Neanche per idea. Vorrei una camera: letto matrimoniale e servizi. Con vista sui giardinetti, se si può.

Cesare - (Sbalordito) Una camera?

Bolkan - Ho bisogno di privacy, di concentrazione.

Cesare - In casa mia?

Bolkan - Pensione Beau Séjour: ho visto la targa a fianco del portone. Non è qui?

Cesare - Nossignore: sta al piano di sopra.

Bolkan - Ci vado subito. La mia sbadattaggine non ha veramente limiti... Tante scuse per l'incomodo. (Si avvia dopo essersi educatamente inchinato)

Cesare - Ma si figuri! È stata un'improvvisata grandiosa. (Risale sulla scaletta) Comunque le suggerisco di cercare altrove: al Beau Séjour non c'è nessuno. Chiuso.

Bolkan - Oh no!

Cesare - Oh sì!

Bolkan - (Seccatissimo) Lavori di restauro, immagino. O la solita disgrazia in famiglia.

Cesare - Superlotteria: quarantadue miliardi. Non ci hanno neppure offerto un drink.

Bolkan - Ma che spilorci!

Cesare - Pidocchi fottutissimi: può ben dirlo! E adesso dovrei proprio riprendere le mie faccende. Questo è il nostro tinello: lo sto pitturando, come vede...

Geraldina - (Porgendo a Bolkan un bicchiere che ha preparato destreggiandosi nel caos con qualche difficoltà) Beva, signor Bolkan.

Bolkan - Non bevo mai. Rettifico: non bevo più. Per il momento.

Geraldina - È valeriana. (Bolkan beve con qualche riluttanza) Non mi sono offesa.

Bolkan - Non potrò mai far l'amore con lei, ma saprei amarla con purissimo slancio. Può essere così angelica da valutare la differenza?

Geraldina - Naturalmente, signor Bolkan.

Bolkan - Muovere gambe e braccia mi procura ancora spavento: ero in paralisi da parecchi giorni. Poi sono morto. Morire è una cosa straordinaria, un'esperienza trionfale: si varcano porte celesti, si è penetrati da stimoli, folgorazioni... Gli uomini sarebbero molto più intelligenti se crepassero un paio di volte all'anno. (Breve pausa. Bolkan si aggira per la stanza) Non potrei essere ospitato qui? Questo

PERSONAGGI

Edoardo Maria Bolkan
 Cesare
 Geraldina
 il Portiere
 la Guardia
 Charlotte
 il Professor Barranco,
 medico di chiara fama
 il Cardinale

ambiente mi piace molto: io adoro il disordine, l'atmosfera bohémienne. Mi basterebbe un divano, ecco: un divano sul terrazzino o sul pianerottolo. Ho denaro: posso pagare.

Cesare - *(Incerto)* Veramente...

Bolkan - *(Estrae il portafoglio, lo apre e mostra una consistente manciata di banconote)* Sono sufficienti... come anticipo?

Cesare - *(Guardando il denaro con occhi increduli)* Oh Cristo!

Geraldina - *(Calmissima e dignitosa, muovendosi con rapidità ed efficienza)* La stanza sarà imbiancata prima di sera. Intanto può accomodarsi su questa poltrona: prego, signor Bolkan.

Bolkan - Grazie. Grazie di cuore: sono profondamente commosso.

Geraldina - *(Con un sorriso)* Noi, invece, siamo profondamente squattrinati.

Bolkan - Vedo.

Cesare - Vede ... che cosa?

Bolkan - Comprendo. Intuisco.

Cesare - *(Ingenualmente sincero)* Ma che bravo! In ogni caso io dico che sarebbe meglio chiamare un dottore.

Geraldina - Tu parli sempre troppo. Ha bagaglio, signor Bolkan?

Bolkan - Solo questa borsa. Possedevo tante cartacce, ma le ho bruciate tutte. Che soddisfazione! Lei è una donna in gamba, Geraldina: se la campana suonerà per la seconda volta... mi darà conforto spirare fra le sue braccia.

Geraldina - Sarà un onore. Vuole un plaid sulle ginocchia?

Bolkan - Grazie. *(Un breve silenzio. Bolkan assume un'espressione divertita)* Io ero un cattedratico: scrivevo libri, insegnavo filosofia. Se mi dovesse tornare il malvezzo della scrittura, lei, Geraldina, butterà tutto nel fuoco regolarmente, ogni giorno.

Geraldina - Sarà fatto, signor Bolkan.

Bolkan - E un'ultima cosa ancora... Nell'eventualità di un definitivo trapasso... niente preti, niente candele e niente cerimonie: ho già avuto la mia parte.

Geraldina - Conti sulla mia collaborazione.

Cesare - So di essere ignorante, non m'intendo di queste cose, ma stiamo facendo, tutti insieme, un'imprudenza colossale.

Geraldina - Io ho visto i telegiornali: conosco la storia. Il professore ha ragione.

Cesare - *(Riprendendo il suo lavoro)* La bordura, come starà meglio? In bianco o in azzurro?

Geraldina - In qualunque maniera, purché sia svelta. Vado a mettere su un po' di brodo: ci scalderà lo stomaco. *(Esce)*

Bolkan - Geraldina deve aver visto le fotografie.

Cesare - Di chi?

Bolkan - Della mia vedova. In gramaglia è stupenda.

Cesare - Ci credo sulla parola. Però non è detto che sia una fortuna...

Bolkan - Saggia considerazione. *(Breve pausa)* Cesare mi ascolti, la prego, cerchi di comprendere: io sono sempre stato un impostore, ma con voi non ho mentito. Del resto sarebbe perfettamente inutile: la mia immagine sta facendo il giro del mondo, l'hanno spiacciata dappertutto. Perciò chiedo la più totale segretezza.

Cesare - Vuol dire che nessuno deve sapere niente, è così?

Bolkan - Sarà questione di poco: conosco il mio stato, non ho alcuna illusione. Ma questo "poco" voglio spen-

derlo in una certa maniera: non so quale, ci sto pensando. Avverto il bisogno di confessarmi, parlare liberamente con qualcuno...

Cesare - Se lo ritiene conveniente posso chiamare il nostro parroco: lui sarebbe vincolato dal segreto professionale...

Bolkan - Non voglio ecclesiastici fra i piedi.

Cesare - Per essere un prete, non è niente male: ci si può fidare, ecco.

Bolkan - Lei è credente?

Cesare - Mi sono sposato in chiesa: per far piacere a mia suocera.

Bolkan - *(Sornidente, quasi lirico)* Geraldina vestita di bianco con le gardenie fra i capelli...

Cesare - Oh no, no no no no... proprio niente del genere. Aveva un vestito grigio con dei fiori verdi: gliel'aveva prestato sua cugina.

Bolkan - Altri tempi, amico mio, altri tempi! Sposai la mia prima moglie in sottoveste: un testimone le prestò il cappotto.

Cesare - Doveva essere molto povera.

Bolkan - Era molto sbronza. Ma aveva un mucchio di soldi e io stavo completamente al verde: rendo l'idea? Un matrimonio d'infimo, mi creda: una storia inverosimile. Quando lei scappò con un musicista della Bolivia fu una vera liberazione. Io sono completamente inetto, buono a niente.

Cesare - Se è per questo, anch'io non valgo gran che. Da piccolo sognavo di fare il pittore... un pittore vero, capisce? ...Invece, eccomi qua: niente da fare. ...Avevo paura degli altri, soffocavo le ispirazioni: una volta però - avrò avuto dieci anni - riuscii a disegnare un cavallo con tre zampe e cinque teste: a me piaceva.

Bolkan - Un inizio più che promettente: doveva perseverare.

Cesare - Ma i cavalli hanno una testa sola.

Bolkan - Appunto. Alla realtà non bisogna mai arrendersi.

Cesare - Per l'amor di Dio non entri nel complicato: mi viene l'affanno. Io ho un vizio al cuore: basta niente a sbatterlo.

Bolkan - Stia tranquillo e mi perdoni: cambiamo subito discorso.

Un breve silenzio. Cesare fischieta sommamente una canzoncina e continua a distribuire pennellate su una parete.

Cesare - E così lei si è sposato due volte...

Bolkan - Tre, per essere esatti: la seconda moglie perì in un incidente d'auto.

Cesare - Che disgrazia!

Bolkan - Una sera, tra una chiacchiera e l'altra, sussurra con leggerezza: «Domani vado a trovare mia sorella». Ci va. Al ritorno la macchina si schianta contro un albero: un gran tonfo e due cadaveri di troppo.

Cesare - La signora e sua sorella?

Bolkan - La signora e un capitano dei Dragoni. Non aveva sorelle: era una bugiarda.

Cesare - Una doppia disgrazia, insomma.

Bolkan - Dica pure "una fortuna sfacciatissima": se l'avessi ammazzata io sarei ancora in galera.

Cesare - Era molto ricca?

Bolkan - Era molto bella. L'imbecillità di un uomo si misura spesso sulla bellezza di sua moglie.

Cesare - *(Con una risatina di soddisfazione)* Eh eh!

Bolkan - Non c'è niente da ridere: è una cosa seria.

Cesare - Non ridevo per maleducazione: pensavo a Geraldina... *(Ride ancora)* Se quello che lei ha detto è

giusto... io sono un genio come Napoleone o quell'americano che ha inventato il fonografo. *(Serio)* Geraldina non è una bellezza, lo so. Ma è una brava persona, una buona moglie. *(Accalorandosi)* E che nessuno dica il contrario. Ha due mani d'oro... E poi ha testa, sa un sacco di cose, è intelligentissima...

Bolkan - Sono partecipe del suo sentimento, amico Cesare: nutro la medesima ammirazione. La sua consorte è illuminata "d'intieriore" bellezza: ne sia degno.

Cesare - Sissignore.

Un breve silenzio. Cesare riprende a fischiettare.

Cesare - Professor Bolkan...

Bolkan - Mi dica, Cesare: l'ascolto.

Cesare - Scusi, Professore, ma è proprio vero che...

Voglio dire... Sì, insomma, con rispetto parlando, due giorni fa il Signore l'avrebbe chiamata a sé.

Bolkan - Non mettiama sul religioso.

Cesare - Come vuole.

Bolkan - Due giorni fa sono regolarmente defunto al cospetto di un illustre cardiologo che ha certificato il mio decesso. Sono spirato con estrema nobiltà, me lo ricordo benissimo: tutti i presenti erano in lacrime, prostrati dal dolore.

Cesare - Chissà che pena!

Bolkan - La mia ultima, istrionessa menzogna. Caro il mio Cesare, una nobile dipartita è quasi sempre un'impostura, una commedia che si tramanda ai posteri: l'uomo non ha mai il coraggio d'essere se stesso, né in vita né in morte.

Cesare - Lei, in quel momento, come si sentiva, proprio davvero davvero?

Bolkan - Pieno di rabbia, di paura. Mi ha soffocato il rancore, l'odio per i vivi, per quelli che continuavano a vivere dopo di me. Si rende conto?

Cesare - Più o meno. Io non sono mai morto.

Bolkan - La vita non è che una malattia contagiosa: l'uomo se ne infetta e non guarisce più, neppure quando si suicida.

Cesare - Questa mi sembra un'esagerazione.

Bolkan - Lei appartiene a un'altra razza: ha il privilegio della povertà. Secoli, millenni di storia criminale, assassina: abbiamo sbagliato tutto. La povertà non va combattuta.

Cesare - A me, un po' di soldi in più, farebbero molto comodo.

Bolkan - Perché i soldi esistono: sporchi, maledetti e indispensabili. Se non esistessero, eh?

Cesare - Non ci avevo mai pensato. Non così, almeno.

(Si sposta, con tutti i suoi attrezzi verso un'altra parete) Scusi tanto se le passo davanti, ma devo sistemare la scala dall'altra parte. Bel lavoruccio, non trova?

Bolkan - Perfetto. Posso darle una mano?

Cesare - Non si stanchi, per carità! Ci mancherebbe altro! *(Issandosi sulla scala)* Dovrebbe soltanto passarmi il secchio... Quello là, ecco... *(Bolkan esegue con sollecitudine)* Molto cortese, la ringrazio. Professore, ci conti, le sto combinando una stanza da re: un professore risuscitato ha diritto a tutti i riguardi.

Bolkan - Forse non sono veramente risuscitato.

Cesare - Alla fin fine è di nuovo vivo: vuol dire che, in qualche modo, è tomato indietro.

Bolkan - Potrebbe essere un volgare caso di morte apparente: succede abbastanza spesso.

Cesare - Com'era? Svenuto?... Addormentato?

Bolkan - Non lo so. C'è un vuoto nella mia memoria: una pausa buia, nera. Poi ho riaperto gli occhi.

Cesare - Chissà che emozione!

Bolkan - Per niente. Solo una grande stanchezza e un terrore nuovo, indescrivibile: il terrore di dover ricominciare tutto daccapo. In quella pausa buia se n'era veramente andato il gusto della vita.

Cesare - (Sbalordito) Non ha provato sollievo, non è stato contento?

Bolkan - Neanche un po'. Però avvertivo, nella generale fiacchezza, un assillo... come una smania febbrile, una voglia. Avevo recuperato il gusto della verità. Disturbo se mi rimetto in poltrona?

Cesare - Ma le pare! Non faccia complimenti. Sa che mi gira la testa? Questa sì che è una storia fantasmagorica! E dopo? Dopo cos'ha fatto?

Bolkan - Mi sono alzato e ho spento i ceri. Mi avevano rivestito a questo modo - vede? - con il doppiopetto blu delle occasioni festive: tutti i nastri, le onorificenze...

Sono salito al primo piano, nel mio studio, ho preso l'impermeabile con la borsa e sono uscito.

Cesare - (Sbalordito) Così... come se niente fosse?

Bolkan - Così. Come se niente fosse.

Cesare - Non c'era nessuno?

Bolkan - Una suora addormentata ai piedi del catafalco. Poveretta! Si sentirà molto colpevole. (Geraldina rientra con una scodella fumante tra le mani) Ho vagato due giorni fuori città: la campagna è bella di questa stagione, l'aria profuma, si fanno incontri deliziosi... Ma ora sono stanco e sento un freddo atroce: ho dei brividi.

Geraldina - Questo è caldo: le farà bene.

Cesare - Anch'io ho un po' di brividi: certe storie gelano il cervello.

Bolkan - Quello che stavo per afferrare si è di nuovo allontanato.

Geraldina - Lo ritroverà.

Bolkan - Una morte in sospeso è solo un convegno rimandato di poco: questa volta vorrei morire senza finzioni e senza clamore.

Geraldina - Si lasci andare: è semplice.

Bolkan - Io non ho mai creduto né ai miracoli né alle risurrezioni.

Geraldina - Lei, adesso, desidera morire.

Bolkan - Le sembra poco?

Geraldina - Mi sembra giusto. Non perda tempo: impari ad ascoltare la vita, quella vera.

Bolkan - Che cos'è?

Geraldina - Un grande fiume che scorre in un attimo.

Bolkan - È gentile, da parte sua, tentare di aiutarci. Perché lo fa?

Geraldina - Perché il suo denaro mi serve.

Bolkan - Lei non sa mentire.

Geraldina - Mentire è troppo faticoso. Soprattutto è stupido.

Bolkan - Potrebbe tornare da un momento all'altro.

Geraldina - Forse. E allora?

Bolkan - Quando arriva stringe il cuore in una morsa, poi lo spacca in due.

Geraldina - Non abbia paura.

Bolkan - Non è paura: fa male. Geraldina!

Geraldina - Sì, signor Bolkan.

Bolkan - Lei mi piace sempre di più.

Geraldina - Lo so, signor Bolkan.

La Guardia di Stato e il Portiere fanno il loro tracotante ingresso. La Guardia è giovane, armata, di aspetto maestoso e ben valorizzato da una divisa ricca di galloni. Il Portiere - si chiama Wolfgang Amedeo - è un vecchietto rubizzo e saltellante che sprizza malignità da tutti i pori: ostenta uno sgargiante berretto con visiera lucida.

Portiere - (Puntando l'indice contro Bolkan) Eccolo lì,

tale e quale, vestito e sputato: l'ho riconosciuto subito, non appena ha messo piede nell'androne. Salve, Cesare! Stiamo violando il Codice, eh? L'ho sempre detto che in questa casa succedeva qualcosa di losco: i signori non partecipano mai alle collette per i funerali dei coinquilini.

Bolkan - (A Geraldina) I vostri coinquilini muoiono soltanto?

Geraldina - Qualche volta nascono. Oppure si sposano.

Bolkan - I traguardi obbligati della traiettoria umana sono spaventosamente monotoni. (Alla Guardia) Lei che cosa vuole?

Portiere - Glielo spiego io, che cosa vuole: vuole mettere ordine. Lui è l'ordine costituito, la giustizia e la legge.

Guardia - (Al Portiere) Stia zitto. (A Bolkan) I suoi documenti: favorisca.

Bolkan - Perché dovrei?

Cesare - Non facciamoci venire il nervoso, serve a niente. Si deve ragionare, stare calmi. Io sono il capofamiglia, titolare di questo alloggio e posso garantire...

Guardia - (Interrompendo) Prima di parlare aspetti d'essere interrogato.

Portiere - Attento al Codice, caro il mio imbianchino! Stavolta sei nei guai.

Guardia - (Imperioso) Le ho già detto di tacere.

Bolkan - (Serafico) Solo la protervia di un giovane può bilanciare la petulanza di un vecchio.

Portiere - (Strillando) Ce l'ha con i vecchi!

Guardia - (Minaccioso) Ce l'ha con i giovani.

Geraldina - (Paziente) Lui ce l'ha solo con se stesso.

Bolkan - L'alba e il tramonto della vita mi hanno sempre emozionato intensamente: i giovani e i vecchi, nella loro totale inefficienza, hanno gran tempo da perdere...

Perciò protestano tanto. A cinquant'anni non si protesta mai: i sudori della mezza età hanno il compito volgarissimo di sostenere tutto il pianeta.

Cesare - (Emozionato) Professor Bolkan!

Bolkan - Sì, Cesare.

Cesare - Lei somiglia a un patriarca della Bibbia.

Guardia - È stato detto e io ho ben sentito: «Professor Bolkan». Smetta di fingere, collabori, si adegui. Per colpa sua tutta la città è in subbuglio e la sua signora sta diventando pazza.

Bolkan - (Ha estratto un sigaro e lo sta annusando con raffinata competenza) C'era da immaginarselo. Mi fa accendere?

Guardia - Non ho fiammiferi. Io non fumo.

Cesare - (Precipitandosi con ardore e cercando affannosamente gli zolfanelli per le tasche) Qua, Professore, si accomodi. Un momento solo... Devono aver preso l'umido. Ecco fatto. E non s'arrabbi: andrà tutto bene.

Bolkan - (Aspirando voluttuosamente il sigaro) Grazie, Cesare. (Alla Guardia) E così lei non fuma.

Guardia - No.

Bolkan - Voglio sperare che abbia almeno l'usanza di bere un bicchierino ogni tanto.

Guardia - (Tronfo) Neanche a Capodanno.

Bolkan - Gioventù eroica: niente vizi. Pederasta, per caso?

Guardia - Scherziamo?

Bolkan - Anarchico? Transessuale? Fondamentalista? Insomma, che cos'è?

Guardia - Dipende. In questo momento sto eseguendo degli ordini: non divaghiamo.

Bolkan - Patria, famiglia e religione: ho capito.

Guardia - Qualcosa da obiettare?

Bolkan - Per carità! Minchino sempre dinanzi all'esem-

pio sublime. Ma detesto i fanatici e i bigotti: sono insopportabili rompiscatole. Lei non soffre di complicazioni col sistema?

Guardia - Non soffro affatto.

Bolkan - L'avrei giurato. Ai miei tempi io ero anche casto: né alcool né donne né fumo. Volevo farmi prete.

Cesare - (Al colmo dell'ammirazione) E poi?

Bolkan - Sono diventato un lazzarone grandissimo: mai fidarsi della virtù adolescente. (Alla Guardia) Allora, mia diletta Guardia di Stato, qual è il problema? Che cosa vuole? Il mio tempo è prezioso, l'avverto.

Guardia - Le superiori autorità desiderano chiarimenti.

Bolkan - A che proposito?

Guardia - Calma! Esiste una procedura, ci sono delle regole. (Estrae un grosso taccuino e lo consulta con austera gravità) Cominciamo dall'inizio. Professor Edoardo Maria Bolkan nato a... eccetera eccetera... Residente... eccetera... Anni...

Bolkan - Eccetera eccetera.

Guardia - Cinquantadue: sta tutto scritto qui.

Bolkan - Touché! Però, che delicatezza!

Guardia - (Continuando a leggere sul taccuino)

Divorziato. Vedovo coniugato.

Portiere - (Esterefatto, facendosi un segno di Croce)

Padre nostro che sei nei Cieli!

Guardia - (Severo) La smetta d'interrompere.

Portiere - (Intimidito) Chiedo venia.

Guardia - (Riprendendo la sua consultazione) Defunto alle ore tredici e trenta l'addì 27 del corrente mese. Decesso regolare.

Bolkan - Ma come si permette? Lei sta delirando. Crede che sia un piacere sentirsi spaccare le coronarie?

Cesare - Chissà che male!

Bolkan - Una morte dolorosissima. Potrei avere un goccio di cognac?

Cesare - (Precipitandosi) Subito. Ne abbiamo un intero fondo di bottiglia. (Comincia affannosamente la ricerca fra cartacce ed oggetti)

Bolkan - Geraldina!

Geraldina - (Accorre) Sì, signor Bolkan.

Bolkan - (Strappandosi il plaid dalle ginocchia) Butti via questo straccio: non sono un invalido. E neppure un giocattolo rotto.

Geraldina - È sicuro di star bene?

Bolkan - Mai stato meglio: mi sento un leone. Potrei reggere il mondo sulle spalle, camminare sulle acque.

Geraldina - Sì, signor Bolkan. (Ripiega con cura il plaid e lo ripone mentre Cesare si avvicina offrendo il cognac)

Cesare - Prego, Professore. Alla sua buona salute!

Bolkan - Grazie. (Alla Guardia) Dov'eravamo rimasti?

Guardia - (Severo) Al principio. Al decesso re-go-la-re.

Bolkan - Quello era una fine: la mia.

Guardia - Dettaglio irrilevante. Proseguo.

Bolkan - Dopo un po' ho riaperto gli occhi, ho sbrigato alcune incombenze e sono arrivato fin qui.

(Sorseggiando con gusto) Ottimo, questo cognac: corroborante. Le sono grato, Cesare. Anche a lei, Geraldina.

Non potevo capitare meglio: due anime squisite.

Guardia - Fuori i particolari.

Bolkan - Mi avevano vestito di blu. È interessante?

Guardia - È normale.

Bolkan - La normalità è pigrizia, infingardaggine.

Bisogna cambiare, rinnovarsi, dire basta alla tradizione conservatrice!

Cesare - Io, una volta, ho visto un cadavere vestito di rosso: era un Cardinale.

Bolkan - In guardia, Cesare: non facciamo confusioni.

Guardia - (*Perdendo la calma*) Io devo comprendere, sintetizzare: sia più chiaro. Vuol dire che "dopo un po'" è risuscitato?

Portiere - Gesummaria!

Bolkan - Come ben può constatare sono perfettamente in carne ed ossa.

Portiere - (*Estasiato*) Le vie del Signore!

Guardia - Vogliamo finirla?

Portiere - (*Inclinandosi*) Servo umilissimo.

Guardia - Un caso di resurrezione riguarda la Chiesa: è miracolo. O imbroglio religioso.

Bolkan - Sono ateo, miscredente e anticlericale. Punto.

Guardia - Una simulazione di morte riguarda la giustizia: è reato.

Bolkan - Era presente un medico illustrissimo: un luminare.

Guardia - La scienza non sbaglia mai.

Geraldina - (*Cortese*) Basta una volta: basta che sbagli una volta.

Bolkan - Io sono l'eccezione e la regola: il luminare ha preso un abbaglio.

Guardia - Le eccezioni danneggiano la convivenza civile: lo straordinario è pericoloso.

Bolkan - Livellamento e pianificazione: tutti uguali.

Guardia - Infatti.

Bolkan - Sai che noia! E comunque il criterio è passato di moda.

Geraldina - C'è sempre una differenza, dentro: una piccola differenza. Quella che conta.

Bolkan - (*Alla Guardia*) Lei che ne pensa?

Guardia - Immaginazione, sentimentalismo: tutte le donne ci cascano. La legge non contempla differenze.

Geraldina - La legge è sempre scarsa.

Cesare - Non intrometterti, Geraldina: noi non c'entriamo, non sono fatti nostri.

Geraldina - (*Ostinata*) Sono anche fatti nostri: sono sempre problemi di tutti.

Portiere - La signora Roncisvalle ha detto il giusto. Mi congratulo, madama Geraldina, complimenti! Faccio il portiere da trentacinque anni e sono sempre informatissimo: è doveroso, fa parte della prassi professionale.

Guardia - Un po' di silenzio, per cortesia! L'autorità, qui dentro, è una sola: non ammetto interferenze.

Geraldina - (*Fiera*) Questa è casa mia.

Guardia - Zitta!

Geraldina - Protesterò in silenzio: ho la testa dura.

Cesare - Altroché!

Guardia - (*Furioso*) Basta!

Un brevissimo silenzio

Bolkan - (*Olimpico*) E adesso che succede? Si ricomincia?

Guardia - Ovviamente.

Bolkan - A sua disposizione. Sono sempre stato un cittadino rigorosamente ligio. Daccapo?

Guardia - Daccapo.

Bolkan - (*Stentoreo e cerimonioso*) Qual buon vento l'ha portata da me, signora Guardia di Stato?

Guardia - (*Adeguandosi*) Il motivo della mia presenza in questa... in questa molto rispettabile dimora...

Bolkan - Avanti! Sono tutto orecchi.

Guardia - (*Smontandosi*) Certe situazioni sono sgradevoli, professor Bolkan, ma vanno affrontate. Spiacente.

Bolkan - (*Comprensivo*) Mio coraggioso ed amabile tutore dell'ordine...

Guardia - (*Modesto*) La prego: non mi confonda.

Bolkan - Amabilissimo paladino del supremo interesse...

Guardia - In confidenza, esimio professore, io non so

L'INTOLLERABILE ESISTENZA di un redivivo

Commediografa di personalissima scrittura, paradossalmente più rappresentata all'estero che in Italia come è accaduto e continua ad accadere a tanti autori di casa nostra, Eva Franchi ha spaziato nella sua lunga vicenda autorale in tutti i generi drammatici congedandosi dal gran teatro del mondo con una commedia che in qualche modo tutti li assomma. Quasi ideale testamento portato a termine dall'infettibile Eva quando già il mortale nemico l'aveva aggredita, *Qualcosa di rosso* è una pièce che rifiuta steccati, irride a collocazioni precostituite, non tollera classificazioni di comodo. Al centro della vicenda è la "resurrezione" di un disinibito cattedratico vissuto al confine tra libertà e licenza, compiaciuto di nulla aver concesso ai sentimenti, passando imperterrito da una moglie all'altra senza trascurare altre affettuose amicizie. L'invenzione centrale dei due tempi cesellati con il gusto raffinato dell'alta oreficeria, non sta tanto nell'inopinata riapparizione dell'ingombrante "morto che parla" quanto nella sua difficoltà di trovare consenso spazio in un mondo che ormai non gli appartiene. Introdottosi a caso nel dimesso appartamento di uno sprovveduto imbianchino con bruttissima quanto intelligente moglie a carico, il cinico professor Edoardo Maria Bolkan deve via via confrontarsi con un rappresentante della legge che gli contesta il reato di simulazione di morte; con l'illustre quanto preoccupatissimo clinico che ha rilasciato il certificato dell'avvenuto decesso; con la giovane terza moglie che già pre-gustava la riconquistata libertà; con un disincantato cardinale che giudica ormai inattendibile qualsiasi miracolo. Consapevole che «sopravvivere a se stessi è impresa feroce», il redivivo invoca infine la morte "definitiva" per mano della guardia che gli è stata messa alle calcagna, con il risultato che a essere centrata da un proiettile mortale sarà la sventurata Geraldina, moglie dell'imbianchino. Il colpo di scena finale aggiusta i conti con la credibilità ma non cancella le inquietanti domande di fondo che affiorano dalle preoccupazioni legalitarie del rappresentante dell'ordine, dagli elusi accertamenti clinici del luminare che aveva diagnosticato una terapia incurabile allo stato terminale, dalle anticonformistiche considerazioni religioso-filosofiche dell'imprevedibile principe della Chiesa. Eva Franchi ha così bravamente manovrato i fili del suo dissacrante teatro dei pupi da evitare accortamente le suggestioni pirandelliane e i richiami del grottesco per coraggiosamente percorrere la strada di un'autonoma capacità espressiva. *Gastone Geron*

bene che pesci prendere. È chiara l'allusione? Sono un povero diavolo mentre lei è un personaggio d'illustre fama mondiale - come si dice? - un gigante del sapere contemporaneo, un autentico faro.

Bolkan - Le scarpe di vernice sono un disastro: adesso mi fanno male i piedi... Stanno gonfiando.

Guardia - Posso esserle d'aiuto?

Bolkan - Dovrebbe portarmi quello sgabello là...

Guardia - (*Mettendogli il panchetto sotto i piedi*) Ma che ci vuole? Sono davvero onorato.

Geraldina - (*Preoccupata*) Signor Bolkan...

Bolkan - Non è niente, Geraldina. Tranquilla: stia tranquilla. (*Alla Guardia*) Dica, dica pure, mio giovane amico.

Guardia - Io nutro la più sincera ammirazione per i suoi titoli e i suoi molteplici meriti. Sono al corrente: le Autorità hanno l'obbligo di tenersi informate.

Bolkan - Sorvoliamo.

Guardia - Gran Croce di San Teocrazio, Cavaliere della Legion d'Onore, premio Nobel non ancora motivato...

Bolkan - Anche il Nobel? Non mi risulta. Da quando?

Guardia - Alla memoria. Mezz'ora dopo la funesta notizia.

Bolkan - Riconoscimento alquanto tardivo, ma sempre gratificante: ne sono lusingato. Prosegua.

Guardia - Lei era morto, professor Bolkan: scientificamente e legalmente. Una morte al di sopra di ogni sospetto.

Bolkan - E allora?

Guardia - Dopo un decesso si sviluppa tutta una serie di fatti conseguenti: non reversibili.

Bolkan - Fiori, candele e vestiti a lutto.

Guardia - Anche. Ma, nel suo caso, la celebrità del per-

sonaggio comporta ben altro: scatta il meccanismo ereditario, si muovono per le esequie personaggi influenti, si decretano pubbliche onoranze, si prendono iniziative strettamente legate al trapasso. Mi segue?

Bolkan - Venga al punto.

Guardia - Sto arrivando. La scomparsa della sua salma...

Bolkan - (*Risentito*) Sono ancora vivo.

Guardia - Non m'interrompa! La scomparsa del suo corpo, della sua persona... Così va bene?

Bolkan - Un po' meglio, grazie.

Guardia - La sua sparizione, insomma, ha provocato un caos: il Paese intero è sottosopra. Si è pensato a tutto, ma sempre nel rispetto della consuetudine mortuaria e della tradizione umana: atto vandalico, sequestro di cadavere a scopo di ricatto, vendetta mafiosa...

Bolkan - Esagerati! Ero semplicemente andato a spasso.

Guardia - Imprudenza clamorosa! Un defunto che cammina può provocare disordini gravi, emozioni violente, magari anche fatali. Ha pensato a questo? Ha valutato il danno che poteva derivarne? Per non parlare dell'insulto alla scienza medica. E il compianto, professore, il compianto unanime, dove lo mette? Tutto quel compianto sprecato!

Bolkan - Me ne infischio.

Guardia - Ci pensi, la prego. rifletta bene: è un'occasione fantastica! L'individuo che si sacrifica per il bene comune, per la collettività, perché l'ordine non sia turbato.

Bolkan - Morire un'altra volta?

Guardia - Restare morto, semplicemente: tutto va a posto da sé. Non si crea un precedente terrificante, un vero e proprio sconvolgimento sociale. La violazione, la vendetta, il sequestro, anche il ricatto... sono "abitudine" ormai, fanno parte della norma, nessuno ci fa più caso - il mondo si evolve, è un fatto - ma il morto che torna indietro - capisce? - è fenomeno aberrante, non accettabile. E costituisce un rischio.

Bolkan - Ah sì? E quale?

Guardia - Che la gente rivendichi la facoltà di godere collettivamente questo nuovo, presunto bene. Il concetto di bene comune si sta dilatando in termini paurosi, irrefrenabili: tutto diventa immediatamente "diritto". Menti deboli, mal informate, potrebbero cedere alla tentazione di una terrena vita immortale.

Bolkan - Sarebbe uno sbaglio?

Guardia - Una vera catastrofe. Siamo in troppi: il mondo sta scoppiando.

Bolkan - Una resurrezione di massa, se ho ben compreso, non giungerebbe gradita alle alte sfere.

Guardia - Ci vedremmo costretti a drastiche misure precauzionali.

Bolkan - Hitler Gustavo Adolfo ha lasciato, al riguardo, insegnamenti memorabili.

Guardia - (*Imigidendosi*) Prego?

Bolkan - A mali estremi, estremi rimedi: un imperativo dannatamente categorico. Concludiamo.

Guardia - Non c'è altro. La invito ad una riflessiva presa di coscienza: confidiamo in una sua decisione responsabile. Molto responsabile.

Bolkan - Secondo lei, cosa dovrei fare?

Guardia - Adeguarsi, mi spiego? Dire di sì, ecco.

Bolkan - Voglia graziosamente illustrarmi i benefici di controparte. Per quale ricompensa dovrei immolarmi?

Guardia - La ricompensa individuale è blasfema in un sano concetto di sviluppo: avrebbe sapore di scandalo. Il

bene comune non ha prezzo. Ma le nostre lungimiranti strutture sono in grado di assicurarle un trattamento definitivo e perfetto. Anche indolore.

Bolkan - Il potere è sempre minuziosamente organizzato. Come le case squillo. Tutto previsto e compreso nella tariffa d'ingresso.

Guardia - Nel suo interesse preferisco non afferrare questo recondito significato.

Bolkan - Le faccio notare che sono potente anch'io, in certo qual modo: abbia la compiacenza di prenderme atto.

Guardia - Rifiuta di collaborare?

Bolkan - Con il massimo vigore.

Guardia - Potremmo essere costretti a forzarle la mano.

Bolkan - In tal caso urlerei al miracolo: vi mettereste contro la Chiesa, questa sterminata casa di Dio.

Guardia - Non s'illuda. Anche la Chiesa deve schierarsi, azzardare la sfida di crudeli scelte politiche: miracoli e resurrezioni sono armi disinnescate, non servono più.

Bolkan - Ah no? Da quando?

Guardia - (*Con didascalica freddezza, come se leggesse un manuale*) La violenza e l'ingiustizia scuotono le viscere del mondo, un filo rosso di sangue corre da Sarajevo a Gerusalemme: nessuno può chiamarsi fuori con l'ipocrisia della neutralità o del pacifismo universale. Mi sono spiegato?

Bolkan - Lapidariamente: con chiarezza scultorea. Ma lei da che parte sta?

Guardia - Non sono in gioco le mie convinzioni: il mio onore non corre il minimo rischio.

Bolkan - È in gioco la mia pelle: intendo consacrarla ad una causa privata, molto speciale.

Guardia - Il suo cinismo è sconvolgente.

Bolkan - Mai quanto la sua faccia tosta.

Guardia - Che intende fare?

Bolkan - Spassarmela allegramente fino all'ultimo respiro. E adesso sloggi: fuori! La sua presenza m'incute repulsione e nervosismo.

Guardia - Sono molto dolente. Con un po' di buona volontà sarebbe stato un gesto storicamente esemplare, una nobile scelta.

Bolkan - Null'altro che una balordaggine.

Guardia - Riferirò.

Bolkan - Se ne vada.

Guardia - Confido in occasioni più propizie. Si guardi, professor Bolkan! Noi ci rivedremo. Con permesso. *La Guardia sbatte marzionalmente i tacchi ed esce con sussiegosa maestosità. L'atmosfera appare inquieta, molto turbata. Cesare emette un fischio a fior di labbra e il Portiere stamutisce con eccessivo fracasso.*

Portiere - Dev'esserci uno spiffero: mi sto beccando il raffreddore.

Bolkan - (*Tanto per dire qualcosa*) Chi ha parlato?

Portiere - Wolfgang Amedeo.

Bolkan - (*Distratto*) Il Mozart?

Portiere - Il portinaio.

Bolkan - Cos'è? Uno scherzo musicale?

Portiere - Io non scherzo mai.

Bolkan - Come non detto.

Portiere - (*Dopo una breve pausa*) Mi permette di guardarla da vicino?

Bolkan - S'accordi.

Portiere - (*Esaminando Bolkan con aria di raffinato intenditore*) Bello. Un aspetto davvero maestoso. Come un monumento al camposanto. (*Breve pausa*) Ma lo sa che io ho quasi settant'anni?

Bolkan - Li porta malissimo.

Portiere - Tutta colpa del tempo che passa. Il calcolo del tempo mi ha sempre preoccupato.

Bolkan - Lei è svizzero?

Portiere - Sono reumatico. Ho i dolori: dolori da tutte le parti: si sta da cani.

Bolkan - Immagino.

Portiere - Però non mi lamento: quanto a posizione sociale, voglio dire. Ho cominciato dalla gavetta, facevo lo sguattero. Poi sono passato al commercio: vendevo saponette ed elastici nelle fiere, su tutti i mercati: il mio banco di lavoro era un ombrello rovesciato. Fantastico, non le pare? A vent'anni mi sono buttato nell'edilizia e a trentadue ho conquistato la prima guardiola. Ho fatto una carriera rapidissima, lo riconosco: sono sbrigativo di carattere e sono andato per le spicce, sicuro, mi sono fatto largo a gomitate. Le male lingue dicono che, qualche volta, ho avuto comportamenti da rompiscoglio nella scelta dei mezzi, ma è normale: io sono un uomo "normale", non ho mai pensato di fare il prevosto o il missionario. Gli inquilini di questo palazzo mi rispettano, hanno una gran paura di me e questo è un risultato.

Bolkan - Come no? Sicuro.

Portiere - Ma c'è un vuoto nella mia vita, un vuoto senza fine: quando la vita non è benedetta da una unione felice è proprio inutile avere fortuna negli affari. Sono orfano e scapolo: le donne mi hanno sempre respinto.

Bolkan - Privilegio inestimabile: me ne rallegro.

Portiere - Non si sforzi di consolarmi.

Bolkan - Non ci penso nemmeno.

Portiere - Uno che è stato moribondo, che ha visto l'aldilà da vicino... è una specie di santone, di veggente informatissimo: all'ultimo minuto si capisce tutto, non è così?

Bolkan - Così dicono.

Portiere - Lei che ha fatto l'esperienza - scusi tanto se m'approfito - non potrebbe spiegarmi? Dove sta il difetto? Perché?

Bolkan - Vuole proprio saperlo?

Portiere - Le sarei grato con tutta la forza del mio cuore devoto: io sono devotissimo, vado in chiesa tutte le domeniche e credo in Dio. Allora?

Bolkan - (*Cortese*) Wolfgang Amedeo, mi stia a sentire: il suo aspetto è ripugnante.

Portiere - Sul serio?

Bolkan - Senza alcuna possibilità d'equivoco.

Portiere - Potrei offendermi, saltare sul cavai matto.

Bolkan - Padronissimo.

Portiere - Non c'è alcun rimedio?

Bolkan - Assolutamente no.

Portiere - Da un pallone gonfiato non dovevo aspettarmi niente di meglio. Razzista e presuntuoso. La sua anima ignora il più elementare esercizio della carità.

Bolkan - Sono senz'anima. Mai avuto il tempo di procurarmene una.

Portiere - In qualche modo la costringeranno a schiattare e io tornerò. Voglio contemplare il suo cadavere, voglio contemplarlo fino allo svenimento: mi darà sollievo, sarà la prova della giustizia di Dio.

Bolkan - Lei è un magnifico cristiano.

Portiere - Non l'aveva ancora capito? (*Avviandosi*) Tomo nella mia guardiola, signora Roncisvalle. Addio, Cesare. Non finisce così, potete contarci: ne riparleremo, oh se ne riparleremo! (*Esce*)

Cesare - (*Preoccupato*) Wolfgang Amedeo è un vecchio vendicativo: bisogna starci attenti.

Bolkan - La vecchiaia è spesso astiosa, rancida: una decomposizione anticipata e progressiva. Quando incon-

tro un adolescente il primo istinto è di strangolarlo, farlo a pezzi.

Geraldina - Per dispetto?

Bolkan - Per invidia.

Geraldina - (È seduta fra le sue bambole e ha ripreso il lavoro di cucito) Mio padre era un bel vecchio, aveva l'animo gentile. E i suoi pensieri splendevano: lo ricordo come una luce.

Bolkan - Una famiglia meravigliosa.

Geraldina - Gente alla buona, gliel'ho già detto.

Bolkan - Gente proibita. (Si aggira per la stanza con qualche esitazione) Finalmente! Potermi sgranchire un po' è un conforto esaltante.

Geraldina - Le serve appoggio?

Bolkan - Non c'è bisogno: sono completamente autonomo. (Affronta con successo il rischio di una mezza piroetta) Alé!

Cesare - Vorrei andare avanti a lavorare e non posso: sento la testa in oca, non capisco niente... Devo fermarmi, prender fiato un attimo... È come se mi avessero fatto un buco nello stomaco...

Bolkan - Si riposi, Cesare: non abbiamo alcuna fretta.

Cesare - (A Geraldina) Dovremo prendere delle decisioni?

Geraldina - No, Cesare. Tu no.

Bolkan - Vi sto creando dei fastidi, vero?

Geraldina - Non si preoccupi.

Bolkan - Se dovesse succedermi qualcosa... Se morissi, ecco... mettete in salvo la mia borsa.

Geraldina - No, signor Bolkan. Questo no.

Bolkan - Perché?

Geraldina - Non ci appartiene. Né ora... né dopo.

Bolkan - Non sa cosa c'è dentro.

Geraldina - Denaro, suppongo. Un ricco ha sempre del denaro di troppo. Perciò lo nasconde.

Bolkan - Mi avete ospitato solo per i miei quattrini: ho ancora un'eccellente memoria.

Geraldina - Per i quattrini che ci servono: a noi basta poco.

Cesare - (Speranzoso) In questa stanza ci starebbe bene un parquet verniciato lucido, in legno di Lorena. Poi un salotto Impero con le tende in pizzo macramé. Mi piacerebbe anche un televisore nuovo, grandissimo, a colori: è troppo?

Bolkan - È troppo poco.

Cesare - Con i prezzi che corrono?

Bolkan - I prezzi vanno e vengono: sono una convenzione di comodo.

Cesare - Non per me. A me non fanno comodo per niente.

Geraldina - Tu non sai fare i conti.

Cesare - Due più due dicono quattro: è un calcolo facilissimo, "aritmetico".

Geraldina - È una stupidaggine.

Bolkan - Adesso si chiama "globalizzazione".

Cesare - Che vuol dire?

Bolkan - Ricchi sempre più ricchi e poveri sempre più poveri.

Cesare - Non è una novità.

Bolkan - Ma questa volta moriremo tutti di fame ballando il rock: ogni millennio deve patire il suo Olocausto.

Geraldina - Lei è ebreo, signor Bolkan?

Bolkan - Solo in parte. Era ebrea mia madre: una donna splendida. L'ho fatta morire di crepacuore: ha sopportato il campo di sterminio, ma non la mia infingardaggine.

Mille vite all'inferno non salderebbero il conto.

Geraldina - Per questo è risuscitato?

Bolkan - Anche. (Una breve pausa. Bolkan si avvicina a Geraldina e osserva il suo lavoro di cucito). Bei colori: molto delicati.

Geraldina - (Mostrando l'abitino che sta cucendo) Il verde e il rosa si armonizzano sempre. Le piace?

Bolkan - Che cos'è?

Geraldina - Il vestito di una bambola. Faccio un lavoro gradevole, cambia sempre: ogni vestito un'idea nuova.

Bolkan - Un'idea nuova per incantare una bambina diversa: non è facile.

Geraldina - Appunto. Mi costringe a pensare di continuo, a riflettere.

Bolkan - È questo il suo segreto?

Geraldina - Io non ho segreti: vivo al sole.

Bolkan - Come una lucertola.

Geraldina - Come una formica. So che devo faticare.

Cesare - Geraldina, qualche volta, ha il ragionamento barocco. Chiedo permesso, professore: ora sto meglio e vado a preparare un altro po' di tinta. Si dispensi, mi raccomando, stia comodo. (Prende un secchio con alcuni attrezzi ed esce)

Bolkan - (Rimettendosi in poltrona) La fatica non la deprime?

Geraldina - Mi consola. A me piace essere operosa.

Bolkan - Geraldina.

Geraldina - Sì, professore.

Bolkan - Posso morire da un minuto all'altro.

Geraldina - Si sente male?

Bolkan - Sento la paura.

Geraldina - Vorrei fare qualcosa.

Bolkan - Smetta di compassionarmi.

Geraldina - Non provo compassione: la morte è un fatto abituale, secondo natura. Arriverà anche per me, in qualche modo.

Bolkan - E se fosse un modo disgustoso, insopportabile?

Geraldina - Ci sarà musica d'arpe e clavicembali: basterà ascoltare.

Bolkan - La fede, una fede qualunque è sempre conveniente.

Geraldina - Non sempre.

Bolkan - In cosa crede? Dio, l'aldilà, la vita eterna?

Geraldina - Io ho soltanto una piccola mente, non posso risolvere problemi troppo grandi: mi lascio vivere.

Bolkan - Come?

Geraldina - Semplicemente.

Bolkan - Mi sta ingannando.

Geraldina - Forse è vero che voglio soltanto il suo denaro: cerco di meritarlo.

Bolkan - In cambio di che cosa?

Geraldina - Provi a indovinare.

Bolkan - Non mi abbandoni.

Geraldina - No, signor Bolkan.

Bolkan - Mi rimetta il plaid sulle ginocchia.

Geraldina - (Esegue con sollecitudine) Sì, signor Bolkan.

Bolkan - Forse mi sto solo ribellando alla nausea della solennità: mi han fatto morire troppo rumorosamente. Vorrei spegnermi con dolcezza e senza pensieri.

Geraldina - Può darsi che lei non debba affatto morire.

Bolkan - Perché no? Ho vissuto la mia parte e ho avuto troppo: donne ricchezza celebrità perversione. Rifarei ogni cosa, fino all'ultimo peccato. Sa cos'è un intellettuale?

Geraldina - Uno che la sa lunga.

Bolkan - Un mercificatore di saggezza. Sono stato uno scrittore formidabile, un maestro di oratoria e seduzione: case editrici, fazioni politiche e cenacoli d'arte si sono

contesi i miei favori e li hanno profumatamente pagati.

Chiacchiere: solo chiacchiere. Ma ho sempre avuto bisogno di soldi.

Geraldina - Vuol dire che ha sempre venduto menzogne?

Bolkan - Non mi sono mai posto il problema. Che differenza fa? Apostoli e moralisti conducono vite estremamente uggiose. No. Credere non è affatto necessario: basta essere creduti.

Geraldina - E la coscienza?

Bolkan - Che cos'è? Tutto è relativo, mia dolce

Geraldina: ho sempre preferito una puttana a una suffragetta.

Charlotte - Per questo hai sposato me.

Charlotte è in scena da qualche attimo, silenziosa, inattesa. È giovanissima, bella e appariscente. Indossa un vistoso abito nero e regge, tra le mani, un pacco confezionato con cura.

Bolkan - (Imperturbabile) La mia vedova. Overo "la vendetta del portiere": Wolfgang Amedeo ha dato fiato alle trombe. (Con gesto rapido e disinvolto si toglie il plaid dalle ginocchia e lo getta sulla borsa in modo da nascondere, poi si rivolge a Charlotte) Vieni avanti, prego. Ti trovo bene.

Geraldina - (Avviandosi con calma aggraziata) Vado a comprare dello champagne.

Bolkan - Non è curiosa?

Geraldina - Per niente. (Esce)

Bolkan - Sembri l'emblema della catastrofe.

Charlotte - (Sottovoce) Edoardo Maria, che tu sia maledetto. È proprio vero: stai lì, non sei morto.

Bolkan - Non ancora.

Charlotte - Avevo sistemato ogni cosa nei più minuti particolari.

Bolkan - Ho sempre ammirato la tua efficienza.

Charlotte - Avevo anche prenotato l'aereo.

Bolkan - Per dove?

Charlotte - (Trattiene a stento le lacrime) India, Messico, Brasile: un viaggio intorno al mondo.

Bolkan - Magnifico itinerario.

Charlotte - Quel denaro mi serve.

Bolkan - Hai prelevato subito tutto fino all'ultimo centesimo: denaro ben ammassato dentro una borsa nuova.

Charlotte - Per i funerali non avrei fatto economia.

Bolkan - Il catafalco era sontuoso, lo riconosco.

Charlotte - Ora va tutto all'aria.

Bolkan - Non so che farci

Charlotte - Io non posso tornare indietro, vivere con te: non posso più.

Bolkan - Nessuno te l'ha chiesto. Ammetto che la situazione sia alquanto bizzarra, ma non l'ho fatto apposta: è andata così. Ed è estremamente seccante dover ricominciare tutto daccapo. Non ho nessuna intenzione di ricadere in mano a dottori assassini e a infermiere sprovvedute: intendo morire per mio conto, con le mie forze.

Charlotte - Quando?

Bolkan - Non dipende da me.

Charlotte - Questo è un incubo, un incubo terrificante. Ti ho portato un paio di camicie: dove le metto?

Bolkan - Lasciale lì. (Indica con noncuranza un punto qualunque nello spazio)

Charlotte - (Depone il pacco) Un mese fa il professor Barranco mi ha giurato che sarebbe stata questione di poche settimane, forse giorni.

Bolkan - Hai preso le dovute precauzioni e mi hai raccontato un sacco di menzogne.

Charlotte - Ti ho curato con scrupolo, con dedizione.

Fino all'ultimo. Quel denaro mi spetta: ho diritto ad essere libera.

Bolkan - Esiste pur sempre la scappatoia del divorzio. Come lo preferisci? Consensuale o per colpa?

Charlotte - Non è la stessa cosa. Finché esisti io non riuscirò a liberarmi di te. E adesso tutti mi sarebbero contro come se fossi un'ingrata, una stupida, una squaldrina.

Bolkan - Dopo tutto... lo sei. Perché ti affatichi ad apparire diversa? Non è da te.

Charlotte - Aiutami. Per favore.

Bolkan - Cosa ti sta succedendo? Un grande amore... Un nuovo matrimonio.

Charlotte - Io ti sono stata fedele.

Bolkan - Hai fatto male, se non eri convinta: la fedeltà non è un obbligo, è una scelta.

Charlotte - Tu hai tradito fin dal primo giorno: a parole, a fatti, nelle intenzioni.

Bolkan - Il fascino del proibito è sempre stato più forte di me.

Charlotte - Perché mi hai sposata?

Bolkan - Mi sono sposato un mucchio di volte senza mai approfondire troppo: che motivo c'è? Eri giovane, corrotta e maliziata: per un paio di mesi ci siamo divertiti come pazzi. Poi è finita.

Charlotte - Perché?

Bolkan - Ti sei messa in testa di diventare rispettabile.

Charlotte - Forse ti amavo. Non ci credi?

Bolkan - Amore e rispettabilità. Ma quando mai, tesoro? Non ha senso. L'amore è rapimento, fantasia, esaltazione: una meteora che si spegne subito. Guai a volerne fare un astro perpetuo.

Charlotte - (*Sconcertata*) Tu non volevi redimermi?

Bolkan - Non mi è mai passato per la mente. Mi piacevi così.

Charlotte - (*Ribellandosi*) Ti servivo "così". Per far colpo sull'opinione pubblica, per il gusto dello scandalo, per sconcertare i poveri mortali che non sono in grado di comprendere: pubblicità a basso costo e di cattiva lega.

Bolkan - I miei libri, le mie opere, non hanno bisogno di pubblicità: si reclamizzano da sole. E vanno a ruba.

Charlotte - Ma sono un'impostura.

Bolkan - Attenta, Charlotte! La "vita" è un'impostura: solo la morte è verità. Io ho raccontato alla gente ciò che la gente voleva sentirsi dire: questo è arte.

Charlotte - È demagogia.

Bolkan - Non sono un politico.



SCHEDA D'AUTORE

EVA FRANCHI è nata a Torino ed è scomparsa a Roma nel 2001. Docente di discipline teatrali, pubblicista, autrice di opere teatrali e radiofoniche, membro della commissione giudicatrice del Premio "F. Vallecorsi", direttore artistico del Festival Nazionale d'Arte Drammatica di Pesaro. Membro del Direttivo Snad (Sindacato Nazionale Autori Drammatici). Tutta la sua produzione radiofonica e buona parte di quella teatrale sono state messe in onda dalla Rai e da altre emittenti straniere. Citiamo *La ragazza di Dachau*, *Il caso di Simone Mercier*, *Un amore qualunque*, *L'albero dalla cortec-*

cia bianca, *Quando suonano campane d'oro*, *Ritratto di famiglia*, *La stagione del melograno*, *Il cucchiaino d'argento*, *Diciassettesimo giorno di luna e, fra gli sceneggiati, gli originali Caterina di Russia* (regia di A. Trionfo) e *Storia di una regina: Cristina di Svezia* (regia di L. Romeo). Sceneggiati tratti da romanzi celebri: *Figli e amanti* da D.H. Lawrence (regia di M. Scaglione), *Il vecchio della montagna* di G. Deledda (regia di R. Jacobbi), *Domani e poi domani* di C. Bernari (regia di R. Jacobbi). Fra le opere teatrali ricordiamo *La magnifica notte* (Premio R. Ruggeri 1962), *Cinque strade per l'inferno* (segnalata al Premio "F. Vallecorsi"), *Il fiore di pietra* (finalista al Premio Opera Prima), *In fondo alla strada* (finalista al Premio "Anticoli Corrado" e al Premio "Ugo Betti"), tutte pubblicate sulla rivista *Ridotto*, *La ragazza dai capelli di lana* (Premio F. Vallecorsi 1983), *Il sogno nascosto* - da un'idea di Nando Gazzolo - pubblicata su *Hystrio* 2/92. *Processo alla regina (Cristina di Svezia)*, prodotta da Teatro Proposta è stata rappresentata nel 1996 al Teatro del Palazzo Esposizioni di Roma nell'ambito della rassegna "Accadde a Roma" e pubblicata nel volume omonimo edito da Costa & Nolan. *La prima volta di Clara* (Premio Nazionale "Studio 12" 1997) è andata in scena al Teatro Tordinona di Roma prodotta da Studio 12 con Elisabetta De Palo e la regia di Claudio Frosi, 1998. *Il giardino segreto (Costanza d'Aragona)* è stato rappresentato dalla Compagnia Morgan di Carla Tatò con la regia di Carlo Quartucci nel 1998 e '99. *Il canto dell'allodola (Caterina Benincasa Da Siena)* è stato pubblicato su *Hystrio* 1/2000. L'opera è stata messa in scena dalla compagnia Il giullare di Salerno diretta da Andrea Carraro nel giugno 2000 nel Duomo di Amalfi (nel 2002 ha vinto la rassegna nazionale "Giorgio Totola", organizzata dal Comune di Verona e nel corso di quest'anno sarà rappresentata in varie città). La maggior parte della produzione teatrale di Eva Franchi è stata presentata in *mise en espace* dalla compagnia I raddomanti di Milano. Opere rappresentate all'estero: *Talking about Grieg (Si parlava di Grieg)* al Nat Horne Theatre di New York, 1993. *Germ of sin (Il sogno nascosto)* e *At the end of the road (In fondo alla strada)* sono state presentate in *mise en espace* al Miranda Theatre di New York nell'ottobre '94 e '95. *In fondo alla strada*, traduzione in lingua turca di Muhittin Ylmaz con il titolo *Yolun Sonunda*, è stato rappresentato in Turchia nel teatro Oda Tiyatrosu, Yeni Sahne e Sinasi Sanesi di Ankara e al Karsiyaka di Smirne (stagione 1996/97). L'opera, nella traduzione in coreano di Shing Jong-Ok con il titolo *Kil Kute So* è stata messa in scena a Seoul nel Teatro di Stato Putschon Chang Woo dalla compagnia Uri con la regia di Lim Geong-Sik (1997) e sempre a Seoul, con una nuova compagnia, è andata in scena nel 2001 nel nuovo teatro Play+. Negli ultimi anni Eva Franchi ha dedicato particolare interesse a studi e traduzioni di testi teatrali quebecchesi rappresentati con successo a Roma e in altre città: *Kraken* di P. Quintal (prodotto dalla compagnia Il giullare di Salerno) e *Fuga per un cavallo e un pianoforte* di H. Dupuis (messo in scena dalla compagnia Città di Catania). Nel 1988 ha scritto il romanzo *Colore di pioggia* (Ed. La Todariana, Milano). È di prossima pubblicazione un volume di racconti uno dei quali, intitolato *Venerdì Santo* lo scorso ottobre ha vinto il Premio "Città di Empoli Domenico Rea". ■

Charlotte - Sei un megalomane opportunista, un mercenario, un imbroglione. Mentivi di continuo: anche a letto. E non valevi gran che.

Bolkan - Dipende dai punti di vista.

Charlotte - Dipende dagli anni.

Bolkan - Non ne ho poi molti!

Charlotte - Ma sono troppi. Io ne ho solo ventitre.
Bolkan - Non è una fortuna: sei incapace di goderteli. *(Con improvvisa, insolita durezza)* Che cosa vuoi da me?
Charlotte - *(Confusa)* Non lo so. Non lo so più.
Bolkan - Vuoi che io muoia. Vuoi il denaro, l'eredità, l'ingresso nel jet-set: un'esistenza costosa e stretta.
Charlotte - Detto così è un orrore: fa vergogna.
Bolkan - È verità: verità nuda. Non t'è piaciuta? E adesso vattene: è finita, mia piccola Charlotte, è proprio finita.
Charlotte - Dovresti tornare a casa.
Bolkan - Sto benissimo qui.
Charlotte - E poi?
Bolkan - Non ti riguarda.
Charlotte - Tu vivrai. Il destino mi ha riservato anche questo scherzo atroce: tu vivrai e io sarò sempre una sciagurata infelice.
Bolkan - Vivere non m'interessa più. Alla tua età scrivevo poesie sulla fratellanza universale, bevevo solo gazzosa e la mia unica proprietà era una bicicletta. Editori e critici non hanno il minimo interesse per gli artisti poveracci: la mia prima moglie mi procurò una Rolls Royce. Il resto è venuto da sé: tutto razionale, perfettamente logico. Ma a cinquant'anni ho commesso un errore: ho sposato te.
Charlotte - Per rabbia, per vendetta.
Bolkan - Per capriccio.
Charlotte - Volevo che fosse una cosa seria.
Bolkan - Eh già! Era il tuo prezzo: io, purtroppo, non l'avevo messo in conto.
Charlotte - Non t'è mai importato niente, di me. Non sentii niente per nessuno: anche questa è verità nuda. Perché non vai all'Inferno?
Bolkan - Ci sto da sempre.
Charlotte - Sei disumano.
Bolkan - Vivere è disumano: una fatica superiore alle forze dell'uomo.
Charlotte - E allora rassegnati a morire, fa presto, prima che tutto diventi troppo chiaro anche per me. Sii buono, almeno una volta. Sarò una vedova ammirabile, te lo prometto: difenderò la tua memoria come una reliquia preziosa.
Bolkan - Vattene, Charlotte. Basta.
Charlotte - Mi ubriacherò. Voglio bere come una spugna. E far l'amore sino al delirio con il primo idiota che mi capiti fra i piedi.
Bolkan - Come esperienza non sarà nuova.
Charlotte - Non mi offendi: non mi offendi più.
Bolkan - La sindrome rabbiosa non ti dona, non ti dona affatto: sei sgradevole.
Charlotte - Perché sono viva, autenticamente viva. Tu sei soltanto il fantasma di te stesso: una gran zucca vuota. Barranco è il primo cardiologo d'Europa: non può sbagliare. Il tuo cuore è scoppiato: dà qualche battito fuori del previsto, nient'altro. Ma questa volta non avrò più il dovere di piangere, di commuovermi: riderò tanto, Edoardo Maria, riderò a crepapelle. E riprenderò anche quel denaro: puoi contattarci.
Bolkan - Charlotte, amore mio meraviglioso!
Geraldina - *(Entra affannata con champagne e due bicchieri)* Lo champagne, signor Bolkan.
Charlotte - Ma crepa!
Charlotte esce furbonda, precipitosa e in lacrime. Bolkan si abbandona sulla poltrona e chiude gli occhi: è visibilmente affaticato.
Geraldina - *(Perplesso)* Signor Bolkan... Signor Bolkan *(Spaventata)* Signor Bolkan!
Bolkan - *(Riprendendosi)* Sì, Geraldina. Che succede?

Geraldina - Niente. Ho avuto paura.
Bolkan - Mi dispiace.
Geraldina - *(Versando la champagne nei bicchieri)* Sua moglie è molto giovane. Sembrava molto in collera.
Bolkan - Mia moglie è una vecchissima strega.
Geraldina - Giù in strada c'è un mare di folla, la polizia ha piantonato l'ingresso: ho visto degli agenti anche su per le scale. E poi i fotografi, quelli della televisione...
Bolkan - Un Nobel alla memoria che si rifiuta di tirare le cuoia garantisce certamente un'ottima audience. *(Alzando il bicchiere che gli è stato offerto da Geraldina)* Al nostro futuro!
Geraldina - *(Rispondendo al brindisi)* Prosit, signor Bolkan: alla sua nuova vita! Uuuuuuh, che buono!
Bolkan - Affogare nello champagne sarebbe una dipartita indecente, ma soave, tutta poetica.
Geraldina - Un altro sorso?
Bolkan - Versi. Ancora. Fino all'orlo. Vorrei polverizzarmi in questo momento, un po' sbronzo e felice. Perché non crepo?
Geraldina - Perché non è ora. *(Brindano ancora e poi gettano a terra i bicchieri che s'infrangono rumorosamente)*
Bolkan - Che cosa mi manca?
Geraldina - Deve scoprirlo da sé.
Fuori scena si comincia a sentire della musica.
Bolkan - *(Afferra Geraldina ai fianchi e la stringe a sé)* Ho mentito, lo confesso, non sono sbronzo né felice: mi venga addosso, mi scaldi, sono disperato. Cos'è questa musica?
Geraldina - Una banda di strumenti a fiato. Sotto il portone.
Bolkan - Marcia funebre propiziatrice: mi vogliono morto. La mia morte assesterebbe cose e persone: l'ordine pubblico, la scienza offesa, la mia sposa derelitta. Vivo non servo a niente?
Geraldina - Nessuno di noi serve a molto.
Bolkan - E tutti insieme rappresentiamo soltanto l'ottusità di un gregge. Non ci sto. Rivendico il mio diritto all'eccezione. Sono libero anarchico ribelle nichilista. Gli occhi mi bruciano, chiuda la porta, spenga la luce, faccia in fretta. No, non si muova. Sono Lazzaro, Amleto e Lucifero. Geraldina, si spogli.
Geraldina - *(Con gentilezza)* No, signor Bolkan.
Bolkan - Voglio entrare nell'infinito senza dignità, come un satrapo ingordo. La vita è schifosa. Il mio denaro è suo: lo prenda, lo consumi, lo distrugga.
Geraldina - Non sono in vendita.
Bolkan - Che cosa vuole?
Geraldina - La mia parte d'infinito in terra, la mia bellezza.
Bolkan - Mi stanno tomando i brividi. Geraldina, lei è bellissima, evocata da me nella mia agonia. Sto delirando, sono pazzo e smorto. Mi esaudisca, sia previdente. L'eternità sta per separarci: dopo verrà il tempo dei rimorsi...
Geraldina - *(Con dolcezza)* Signor Bolkan.
Bolkan - Sì.
Geraldina - Lei è un ciarlatano. Un ciarlatano pericoloso.
Bolkan - Mi stringa più forte.
Geraldina - *(Tenendolo abbracciato con amorevolezza quasi materna)* Sì, signor Bolkan.
Bolkan - La paura mi taglia la gola: menta, inventi, mi distraiga.
Geraldina - *(Cercando ansiosamente un pensiero)*... Al di là del deserto ci sono grandi fiumi... laghi profondi, mari colmi d'azzurro...

Bolkan - Continui, la prego. Milluda, mi sbrani, faccia qualcosa!
Geraldina - *(Sommessa, e angosciata)* «Venimmo solo per dormire/solo per sognare./Non è vero, non è vero/che venimmo per vivere sulla terra./Siamo come erba di primavera/che cresce alta e verde:/divengono verdi i nostri cuori/e schiudono le loro corolle./Come un fiore è il nostro corpo:/si apre sotto il cielo e subito muore...» 1
Bolkan è abbandonato sulla poltrona. Forse è morto, forse è solo addormentato. Geraldina lo compone con garbo e gli accarezza affettuosamente le tempie. Le note della marcia funebre, fuori scena, diventano alte e solenni.

FINE DEL PRIMO TEMPO SECONDO TEMPO

La scena non è cambiata. Bolkan è steso sull'ottomana, avvolto in un lenzuolo candido: ha l'aspetto di un maestoso defunto adagiato sul catafalco. Geraldina è accucciata in terra, vicino a lui: appare rigida, severa, e custodisce gelosamente la borsa del suo ospite. Cesare, appollaiato in cima alla scaletta ha l'aspetto del pover'uomo travolto dagli eventi. In primo piano campeggia il Cardinale Arcivescovo, mal sistemato su una sedia scomoda, ma Sua Eminenza accetta il disagio con pastorale rassegnazione: è molto vecchio, di costituzione minuta, ma vigorosa e sorretta da lucido e vivace intelletto. La Guardia di Stato incombe su tutti dall'alto della sua imponenza. Wolfgang Amedeo si aggira qua e là, saltellante e perverso come un uccello del malaugurio. Il professor Barranco, insigne cardiologo, sta osservando Bolkan con evidente costernazione: è nervoso, sudato, sopraffatto dallo sgomento.
Guardia - Il certificato, professore, si decida. Per seppellirlo occorre una legale attestazione di decesso. Noi siamo rispettosi dello scrupolo e del diritto scientifico, ma c'è un limite a tutto. La situazione sta diventando insostenibile.
Barranco - Non posso. Etica professionale, il giuramento d'Ippocrate, la coscienza... Cerchi di capire.
Guardia - Ma insomma, che dubbio c'è?
Barranco - Non insista.
Portiere - Per me è schiattato, si vede benissimo: ha già il viola intorno al naso. Ci ho gusto. Quel bastardo!
Cardinale - Dio abbia misericordia dell'anima sua! Ma come si permette? Come osa?
Portiere - Era un malvagio. Occhio per occhio, dente per dente: così disse Nostro Signore.
Cardinale - *(Con logica ferrea quanto più il discorso diventa assurdo)* Che i benedetti Santi del Paradiso abbiano pietà! Non confonda l'empirico con il trascendente, il taglione pitagorico con l'equanime evangelico: «Res ens verum bonum aliquid unum» ovvero «Colui lo cui saver tutto trascende», ha capito? Ad un particolare immanente conviene sempre, in riscontro, la contrapposizione dell'astratto universal transeunte: un po' di chiarezza, che diamine!
Guardia - *(Con preoccupazione)* Eminenza!
Cardinale - La confusione di queste povere menti distrae!
Portiere - *(Annientato)* Va tutto a posto se dico un Requiem?
Cardinale - Ecco, bravo, si pentì! E preghi, buon uomo:

preghi, preghi.

Barranco - (*Esplivo*) Sono costernato. Questo è un giorno di sconfitta: un giorno gramo e nefasto per la scienza. Ho bisogno di sedermi.

Portiere - (*Si è accostato alla scala e si sistema qualche piolo più in basso di Cesare*) Il "transeunte" cosa sarebbe?

Cesare - (*Categorico*) Un autobus a due piani.

Portiere - L'avevo capito.

Guardia - Se lor signori avessero la correttezza di spiegarmi anche solo la minima parte di quel che sta succedendo, potrei suggerire i provvedimenti del caso.

Cardinale - Pazienza, figliolo, non sia precipitoso.

Guardia - L'opinione pubblica è in fermento, bisogna assolutamente ristabilire l'ordine, la normalità: torce di cadaveri appesantano le strade, sepolture e incinerazioni sono sospese, tutti confidano nella virtualità di rinascite portentose. Il governo è in crisi, i sindacati protestano, da un momento all'altro può scatenarsi il più terrificante pandemonio che occhi umani abbiano mai visto.

Cardinale - Ma che strazio! Il nostro buon Ministro della Sanità ha sancito le necessarie misure di sociale previdenza?

Guardia - Sua Eccellenza si è perfettamente adeguato allo stato generale della salute pubblica.

Barranco - (*Allarmato*) E cioè?

Guardia - Sua Eccellenza agonizza.

Cardinale - Quale abnegazione! Bravo, bravo!

Barranco - Qui dentro si soffoca. Sulla mia mente scivolava il sole non tramonerà mai più... Abbandonerò la medicina, che il diavolo se la porti! Ho una gran voglia d'impiccammi al lampione più alto di questa città maledettissima.

Cardinale - Con letizia, mi raccomando: procediamo con letizia e in umiltà, come vuole il Divin Maestro. Comunque sia noi ci troviamo in presenza dell'Altissimo e il suo volere si manifesta spesso per vie misteriose ed enigmatiche.

Barranco - Troppo enigmatiche: io sono letteralmente fuori di me.

Guardia - Vi prego, signori, veniamo al dunque!

Barranco - (*Avvicinandosi quasi furiosamente a Bolkan*) Conosco quest'uomo da sempre: eravamo compagni di scuola. Abbiamo contemporaneamente indossato i primi calzoni lunghi, abbiamo sospirato all'unisono per la vigorosa servotta d'un farmacista, abbiamo avuto lo stesso giorno l'unzione della Cresima e - a diciotto anni - abbiamo sbaragliato, insieme, il più popoloso bordello di Valladolid.

Cardinale - Ooooooh! Ma cosa mi racconta! Sul serio?

Barranco - Modestamente.

Cardinale - A diciotto anni... "il più".

Barranco - In Valladolid.

Cardinale - Catalogna, vero?

Barranco - Castiglia, Eminenza: "Castiglia Vecchia". E gloriosa.

Cardinale - Terra molto pia, molto devota: si si, ora ricordo, la conosco benissimo... Vi transitai, durante il maggio del settantatré, nella mia qualità di Nunzio. Bravo, bravo!

Guardia - Si stringano i tempi, per cortesia.

Barranco - (*Con piglio oratorio*) Sarò brevissimo: ho sempre amato la concisione. Dopo alcune giovanili intemperanze io approdai alla morigeratezza necessaria per un costruttivo esercizio della professione medica: famiglia, lavoro e "doverose" parcelle hanno costituito il nobile impulso e il solo movente che abbiano ispirato la

mia anima e rallegrato la mia esistenza.

Cardinale - (*Porgendo una piccola, preziosa tabacchiera*) Bravo, bravo! Posso offrire?

Barranco - Grazie no: le vellicazioni alla narice mi rendono nervoso. Cosa stavo dicendo?

Cardinale - (*Premuroso*) Le parcelle e il nobile impulso.

Barranco - Ah sì, ecco: ci sono. (*Adottando il corpo di Bolkan*) Costui, invece, scelse le vie dell'arte, dell'astratto sapere, della pura speculazione filosofica: una mente, un umanista, un genio. Come tale il mondo l'ha riconosciuto tributandogli onori e gloria. A me è toccata la malasorte di curare il suo corpo: un corpo repellente, signori, un'autentica fogna! Alcool, bagordi, stravizio. Così cammina la sciocca umanità, mal riponendo in idoli bugiardi la sua fiducia e i suoi favori: ben le stanno i crudeli effetti della celeste collera con i suoi terremoti, le sue epidemie, le sue alluvioni.

Cardinale - La carità, professore! Non dimentichi la carità che, oltre ad essere benemerita pratica cristiana, occupa pure un posto eminente fra le teologiche virtù...

Barranco - Cosa vuole che me ne importi? Non mi distragga, per favore! (*Riprendendo il filo del discorso*) Dunque, il mese scorso assicurai ai trepidanti congiunti la sua imminente dipartita: cardiopatia incurabile allo stadio terminale e aggravata da complicazioni respiratorie, paraplegia agli arti inferiori per non parlare dell'insufficienza epatica. Gli avevamo già asportato un rene ed era praticamente senza stomaco. Prognosi infaustissima. Quattro giorni or sono ho assistito al suo trapasso. Alle tredici e trenta. Venerdì.

Cardinale - (*Conciliante*) Succede, a volte, che una diagnosi si manifesti, per così dire, inesatta o prematura...

Barranco - Ma quest'individuo è morto. Era e rimane totalmente defunto secondo tutti i principi che regolano l'equilibrio cosmico: non ha cuore, non ce l'ha più... non vibra, non batte. Non ha polso, non ha pressione, non ha respiro...

Guardia - (*Esultante*) E allora?

Barranco - E allora guardatelo, signori! Pallido e immobile, ma lievitato come un pan di Spagna, tepido, ricco di umori, aureolato da un demoniaco spirito vitale che sfugge ad ogni possibilità di spiegazione. A novantasei ore dal decesso... neanche un sintomo di quello storico disfacimento per il quale i corpi dei deceduti si scompongono in tutta una serie di varianti liquide, grasse e minerali. Neanche un piccolissimo odore sgradevole: sa di verbena. È sempre stato - come già ho avuto modo di stigmatizzare - un gaudente e un vanesio megalomane. Questo corpo - esanime secondo tutti i dettami che ci governano dal momento della Creazione - si è alzato dal suo letto di morte, ha percorso strade, ha elargito amabili conversari ad alcuni villici del nostro contado, ha sbevazzato insieme a un branco di sterratori e ha commesso atto di ignominiosa fomicazione con una gentildonna - si far per dire, vero? - con una "signora" che passeggiava nei boschetti del Parco Valadier.

Cardinale - Ma che gagliardia! Una virilità benedetta.

Bravo, bravo!

Barranco - (*È furioso: mentre parla calpesta, inavvertitamente, l'abito del Cardinale*) Monsignore, si vergogni! Un po' di ritegno, perdiana, di pudicizia! Questa sua larghezza di vedute è quanto meno sconcertante per non dire scandalosa. Sono dolorosamente perplesso.

Cardinale - Io non lo sono affatto. Sento per la buon'anima - se così la si può impropriamente definire - un incontestabile moto di simpatia e di pastorale benevolenza.

Barranco - Ma è assurdo. Io sono al colmo della mera-

viglia.

Cardinale - Tolga il piede dalla mia cotta.

Barranco - (*Eseguendo*) Scusi tanto.

Cardinale - E si curi, illustre professore, si preoccupi: ravviso sul suo volto tumefatto segni inconfondibili d'imminente apoplezia.

Barranco - Io le proibisco... Non le permetto d'andare oltre: faccia silenzio, taccia! In questa situazione inaudita io proclamo di non poter ulteriormente resistere. Io bestemmio. Io maledico. Io esplodo.

Guardia - Professor Barranco, basta! Invito la Scienza e la Chiesa a svolgere le rispettive mansioni con la dovuta civiltà. E con decenza. Un minimo di decenza. Il popolo ci guarda.

Il Cardinale e Barranco - con un certo stupore - guardano contemporaneamente verso il fondo e realizzano la presenza silenziosa di Geraldina, Cesare e Wolfgang Amedeo. Geraldina non ha alcuna reazione. Il Portiere e Cesare - ammesso che sia ancora possibile - tendono a rimpicciolirsi ulteriormente sulla scaletta.

Barranco - Questo malvezzo della democrazia di voler discutere in faccia al popolo le sue problematiche più segrete! È un nonsenso: è alienazione.

Cardinale - I tempi mutano.

Barranco - Ma i popoli no. Sempre le stesse facce ottuse, taciturne: ha notato? Le collettività non saranno mai capaci di reale autogoverno.

Cardinale - Le collettività inseguono tutto ciò che si muove: bisogna distrarle in qualche modo, tenerle occupate.

Barranco - Lavoro e riti di massa. Una volta si andava in chiesa, oggi si va allo stadio: un pallone ha sostituito l'ostia consacrata. Il fatto non la preoccupa?

Cardinale - I simboli cambiano, ma le abitudini restano. Noi siamo pazienti: verrà di nuovo il nostro giorno. Come forse le ho già dato modo d'intendere ci stiamo perfettamente allineando con le nuove istanze.

Barranco - Questo è tradimento. Lei tradisce i principi fondamentali della fede.

Cardinale - In qualità di ministro della fede io devo soprattutto organizzarla, darle un contenuto, renderla accettabile.

Barranco - Non si può cambiare la fede.

Cardinale - Tutto si può cambiare su questa terra, mio caro professore: soltanto l'uomo conserva la sua atavica immutabilità, l'ha ammesso anche lei nel corso del nostro piacevole colloquio. Muta l'apparenza, l'esteriorità del costume, mutano i comportamenti e bisogna tenerne conto per poter governare, ma attraverso canali differenziati di comunicazione si raggiunge pur sempre il medesimo traguardo. (*Porge di nuovo, con molto garbo, la tabacchiera*) Proprio non vuol favorire?

Barranco - Grazie no, sono troppo rimescolato, completamente in subbuglio.

Cardinale - (*Alla Guardia*) Che cosa fa il nostro giovanotto? Perché tace?

Guardia - Io trasecolo, Eminenza, sono frastornato dallo sbalordimento. Ma - per rispetto alla divisa che indosso - non concedo sfogo alla mia indignazione.

Cardinale - Bravo, bravo!

Guardia - Comunque esigo una risposta. Qui ci stiamo sgretolando nel ghiribizzo vocale, nel vaniloquio. Basta. Lucidità, coordinazione, intrepidezza di comportamento: questa è la prerogativa dell'ordine, della legalità.

Barranco - Da quando?

Guardia - Attento, professore! Il disfattismo politico è reato: la scienza non può alienarsi i favori del potere...

Anche la scienza ha bisogno di sostegno, di sovvenzioni. Sono costretto a rammentarle la pingue usanza dei suoi lauti onorari e delle sue consulenze. Sia più cauto.

Barranco - Che cosa vuole?

Guardia - Un certificato. Un comunissimo certificato di morte.

Barranco - Non è possibile.

Guardia - Non riesco a comprendere tanti scrupoli improvvisi e - mi consenta - piuttosto straordinari.

Barranco - Scrupoli? Ma qui è in gioco il principio stesso della vita: l'intero edificio della scienza - costruito attraverso secoli di fatica e sacrificio - sta vacillando sulle fondamenta, sta per crollare sulle nostre teste. Qualcuno vuol darmi finalmente ascolto? Si vuol capire, realizzare la gravità del fenomeno?

Cardinale - Non potrebbe essere un caso particolare di catalessi intermittente?

Barranco - La catalessi non c'entra: tutta un'altra cosa.

Cardinale - Ma la povera anima, in questo momento, che fa? Dorme... Sogna... Riposa?

Barranco - Non ne ho la più pallida idea.

Cardinale - E dopo?

Barranco - Lo ignoro. È sempre stato capace di tutto: può succeder qualsiasi cosa.

Cardinale - (*Paziente e benevolo*) Caro professor Barranco...

Barranco - Monsignore, la prego, non ecceda nel confondermi: io non ho la sua florida salute. Lei sta testardamente respingendo la più grande occasione che la scienza abbia mai offerto a nostra santa Madre Chiesa: Dio la perdoni.

Cardinale - Non la comprendo, non la comprendo affatto. È stata richiesta la mia presenza e io sono accorso per portare il suffragio della preghiera: posso offrire cristianamente anche una paterna benedizione, ma non vedo proprio cosa potrei fare di più.

Barranco - Eminenza, io non amo essere benedetto e ho scarsa dimestichezza con gli arzigogoli del sacro rito. Quando si è costretti ad esplorare, ogni giorno, le viscere del prossimo si ha poco tempo da dedicare ai misteri della vita metafisica: abbia pazienza e cerchi di comprendermi. (*Si genuflette*) Qui - in questo momento e in questo luogo - io m'inginocchio devotamente: credo nella resurrezione dai morti, spero nella remissione dei peccati e confido ardentemente nelle consolazioni della vita eterna. Il miracolo è germogliato fra noi e noi contempliamo la sua luce. Questo è e dev'essere "un miracolo", eminenza. La religione dia il crisma del soprannaturale al tragico evento in corso e ci sarà consentito uscire indenni da questo turbinoso imbroglio: l'ordine pubblico sarà salvo, la scienza non rischierà d'apparire come la folle invenzione di pochi cervelli dementi e la Chiesa rifulgerà di novello ed esultante splendore.

Un breve silenzio.

Cardinale - Bravo! Mi compiaccio molto. E così la scienza s'inchina dinanzi alla maestà della fede e invoca l'aiuto dell'incomprensibile, del "prodigioso".

Barranco - Per il bene comune, eminenza: per la salvezza del mondo.

Cardinale - Il bene comune, presso l'umanità contemporanea, è concetto alquanto oscuro e spesso controverso.

Barranco - È debolezza imperdonabile di noi contemporanei - lo riconosco, eminenza - operare a casaccio una quantità di spropositi.

Cardinale - (*Alla Guardia*) Che cosa pensa il rappresentante dell'ordine, dell'autorità costituita?

Guardia - I governi non possono accondiscendere al

mirabolante, al fiabesco: urgono soluzioni tangibili, esatte. Ma la gravità del momento è tale che potremmo anche indulgere all'accettazione di un compromesso. Vasti strati della popolazione sono ancora sensibili al fascino del "miracoloso".

Cardinale - Oh guarda, guarda! Davvero?

Guardia - Davvero.

Barranco - E allora?

Cardinale - No, professor Barranco. Il tempo dei miracoli è scaduto da un pezzo: le acque del mar di Galilea ospitano ben altro che i passi leggeri di un Redentore malinteso. Non è più lecito risorgere o illudersi sulla realtà di un futuro regno celeste. La scienza - nella sua smania di scoperta e di penetrazione - ha coperto di ridicolo i nostri dogmi e i nostri miracoli: la malafede dei governanti ha fatto leva sull'incanto di paradisi immediati e concreti, sul flaccido, quotidiano benessere. Credere non è più possibile: la fede non può più essere né esaltazione né martirio. Avete intossicato l'uomo con l'illusione dell'eterno gaudium terreno: adesso dovete pagarne le conseguenze.

Barranco - «Chi è senza peccato...» con quel che segue e amen, la frase non sarà molto originale, ma sta scritta nel Vangelo: la Chiesa è sempre stata innocente?

Cardinale - La Chiesa prosegue nel suo cammino. Il Giudizio Universale ha un senso, amico mio carissimo, ed è prerogativa affidata alla nostra competenza: dove amore e pietà sono ridotti a un mortificante silenzio, il timore del castigo potrà sempre conseguire un mirabile effetto. (*Accostandosi a Bolkan*) Ma che bei lineamenti! Un profilo nobilissimo: il volto d'un monaco o d'un dio pagano. Neanche un segno di passione o d'affanno. Potrebbe averlo scolpito un antico statuario greco. Bravo, bravo!

Il Cardinale solleva la mano destra in un vago cenno di benedizione. Un secco raccordo musicale ad alto volume ed un rapido lampeggio di luci colorate: Bolkan è in piedi, avvolto nel lenzuolo bianco che sembra quasi fosforescente: ha la dignità di un antico patrizio romano. Avanza lentamente nel silenzio generale.

Bolkan - (*Scendendo le parole con meccanica rigidità*) «Canto l'arme pietose e l'Capitano/che l gran sepolcro liberò di Cristo/Molto egli oprò co 'l senno e con la mano/molto soffrì nel glorioso acquisto...». 2 (*Una breve pausa. Bolkan appare in preda a un accesso di furore*) Ma quando mai? Bugiardo. Non è vero.

Cardinale - (*Gentilmente*) Provi a riflettere meglio.

Bolkan - (*Sempre più esaltato*) «Vedo le mura, i simulacri e gli archi/ma la gloria non vedo...». 3

Portiere - (*Sbigottito*) Misericordia!

Bolkan - Dove è la mia genialità, la mia memoria, il mio intelletto? Barranco, spiegami: cosa sta succedendo?

Barranco - Cerca di stare calmo.

Bolkan - Professore, mi fai schifo: tu ignori anche il più rudimentale significato di quella cosa che voi medici chiamate pomposamente "diagnosi".

Barranco - La mia diagnosi era esatta e tale rimane.

Bolkan - Cioè?

Barranco - Tu sei morto.

Un breve silenzio.

Bolkan - Io sono morto e questo è l'aldilà.

Barranco - Per te, forse. Noi stiamo ancora "al di qua".

Cardinale - Non volgarizzi lo status delle cose, professore! Questa occasione di dialogo è molto interessante: trova il mio incondizionato assenso.

Bolkan - Non intendo soddisfare le senili curiosità del nostro sommo sacerdote.

Cardinale - (*Conciliante*) Non sia così aggressivo! Ci

vuole prudenza, mio caro, molta prudenza...

Bolkan - (*Sommessamente, parlando a se stesso più che agli altri*) Questa casa è spoglia: una casa di poveri. Le case dei poveri sono tutte uguali: avvilenti e accusatorie. Vorrei contemplare una visione felice, rigogliosa: la moglie del fattore che allatta il pargoletto mentre i panni stesi asciugano al sole. Ci vorrebbe anche un po' di musica in sottofondo, una musica dolce, malinconica, qualcosa come "Il pianto d'una vergine"... (*Brevissima pausa*) Bere, discorrere, far l'amore: è sempre stato bello, non c'è altro per cui valga la pena. Il denaro è solo uno strumento: forse ignobile, ma necessario...: non sono stato io ad inventarlo. E i giochi proibiti del pensiero... quelli sì...: è doloroso staccarsene, sono ricreazione e fervore, significano potenza, l'unico potere che conti: la nostra sola immortalità. (*Pausa*) Barranco sono esausto, non ho più alcun vigore: fammi morire, fa' qualcosa.

Barranco - Non posso. Sarebbe contro ogni legge.

Bolkan - Quale legge? Io ti assolve, te lo chiedo, ti autorizzo.

Barranco - Non è sufficiente.

Bolkan - Potrei suicidarmi.

Barranco - Prova.

Bolkan - C'è un impedimento insopportabile: queste vostre disgustose presenze.

Cardinale - È sicuro di non avere rimpianti o desideri?

Bolkan - Ho sognato una call-girl che danzava, nuda, su un gran prato verde. Se comparisse davvero sarebbe un'immagine voluttuosa, ma sconsolante: soffro molto di non aver più voglia.

Cardinale - E la paura? Non soffre la paura?

Bolkan - Un rombo che squassa il mio cervello. Ma è solo fisiologia, contrazione di nervi: non s'illuda. (*Parfrasando il monologo di Amleto con tono enigmatico e dissacrato*) «Essere o non essere: non è un problema. Non è affatto nobile patire i colpi della ingiusta fortuna né la morte rappresenta la salvezza dal torrente dei mali. Vivere e sentirsi vivi, ecco, rifiutando l'angoscia e la sequenza interminabile dei dolori che sono retaggio della carne. Non esistono sogni ultraterreni. Nessuna vita ci attende quando siamo spogliati dell'involucro mortale. Reagisca l'uomo all'ingiuria del tempo, combatta l'ingiustizia dei tiranni, l'oltraggio dei superbi, le torture dell'amore disprezzato, le cabale della legge, l'insolenza dei grandi e il sopruso degli oppressori viziosi. La morte non è un paese sconosciuto da cui nessun viaggiatore ritorna: è conclusione e silenzio. Non ci renda vili la perplessità del "dopo" inesistente, il timore d'innaturali punizioni. Non si scolori il fuoco della risolutezza, non si spenga dinanzi alla pallida luce di questo pensiero». (*Una breve pausa*) Monsignore, non conti su di me per instaurare un nuovo sistema basato sul giudizio e sul castigo. Forse è l'unico sistema ancora possibile, ma io non ne farò parte: sono un santo peccatore libero. (*Si accosta a Geraldina*) Mia preziosa amica, desidero che lei non si ricordi di me.

Geraldina - Si sente meglio, signor Bolkan?

Bolkan - Sto malissimo. Non poter morire è un'afflizione davvero sconvolgente.

Geraldina - (*Porgendo la borsa*) L'ho conservata con cura. Vuole riprenderla?

Bolkan - Non le ho mai dato nulla da conservare.

Geraldina - Ma come!? Non ricorda? Ci teneva tanto.

Bolkan - Lei è onesta?

Geraldina - Cosa vuol dire?

Bolkan - Lei è brutta?

Geraldina - Non capisco.

Bolkan - Ad essere onesta e brutta non c'è alcun merito.

Che cosa preferisce? La bellezza o la virtù?

Geraldina - Non sta a me decidere.

Bolkan - Sia bella e non virtuosa. La virtù è intollerante: i perversi sono spesso virtuosi. O casti. Anche i fanatici. Una volta ho detto di amarla.

Geraldina - Ha cercato di farmelo credere.

Bolkan - Non era vero.

Cesare - (Accorato) Geraldina!

Portiere - (Invitandolo a non intromettersi) Sssst! Lascia perdere!

Geraldina - Non è generoso mentire in amore.

Bolkan - Non si deve esigere troppo dall'amore. Lei ha rifiutato il delirio di un attimo: sarà costretta a rimpiangerlo.

Geraldina - Preferisco il rimpianto alla vergogna.

Bolkan - Non ha senso votarsi all'infelicità per rispetto d'una tradizione timorosa. Chi le sarà grato per la rinuncia?

Geraldina - Io non ho rinunciato: ho fatto una scelta.

Bolkan - La pagherà con l'inquietudine di troppe notti insonni: fa sempre male il desiderio non appagato.

Geraldina - Fa male l'assenza d'amore.

Bolkan - Non si vive per amore.

Geraldina - Ma si può morire: stia attento. (Depone la borsa al centro della stanza) E riprenda il suo denaro: non lo voglio, non so che farmene.

Cesare - (Preoccupato) Geraldina!

Bolkan - (Avvicinandosi alla scala) Salve, Cesare! Deve far freddo, lassù.

Portiere - (Cercando di attirare l'attenzione di Bolkan) Tutto bene, professore?

Bolkan - Piove sul bagnato, come disse il poeta.

Wolfango Amedeo, vecchio mio, lei mi sembra alquanto dubbioso.

Portiere - Pensavo a mio nonno, se posso permettermi la confidenza. Senza rancore, signor Bolkan, mi creda, a volte si chiaochiera tanto per parlare: il suo naso non è affatto viola, come non detto, chiedo scusa. Anche mio nonno sembrava morto ogni tanto, ma poi ricominciava tutto daccapo: a lui, gli faceva bene la sugna calda, un bell'impacco d'autentica sugna di porco. Roba genuina. Diventava arzillo come un pirata della Malesia. Voglio poi dire, sempre con tutto il rispetto, che forse il miracolo non c'entra proprio per niente - macché! - magari è una cosa tutta da ridere, assolutamente normale. Lei camperà ancora cent'anni: io dico che è molto probabile, sissignore, quasi garantito. Posso esserle utile in qualche modo? Sempre ai suoi comandi: servo umilissimo.

Bolkan - Potrebbe interessarla quella borsa piena di denaro?

Portiere - (Ostentando una falsa indifferenza) Non trascuri mai le buone occasioni. Mi faccia pensare... Sì, credo di sì: credo che potrei avere un certo interesse.

Cesare - A questo proposito avrei anch'io qualche idea...

Geraldina - No, Cesare, no: è cosa che non ci riguarda.

Cesare - Ma noi abbiamo più diritto: diritto di precedenza. Abbiamo anche sostenuto delle spese: tu hai comprato dello champagne e un lenzuolo nuovo... Be', sì, ecco: un po' di risarcimento non ci starebbe male.

Bolkan - Sono un ingrato, Cesare: detesto la compiacente ambiguità della riconoscenza. Un uomo fa quel che deve fare.

Cardinale - E chi decide? Il caso, la fatalità, le circostanze?

Bolkan - La vocazione. Tutto sta a riconoscerla, renderla attiva.

Barranco - Tu l'hai riconosciuta?

Bolkan - Naturalmente.

Barranco - Dovresti raggiugliarci con maggior chiarezza: nella nostra qualità di comuni mortali noi siamo ignoranti.

Bolkan - Voi avete bisogno di giustificazioni, di alibi: io non ho mai preteso di garantire un nobile movente alle mie mascolzonate.

Barranco - Oseresti affermare che sei stato onesto?

Bolkan - Mai. Neppure per sbaglio. L'onestà è forse la più reazionaria fra le tante convenzioni che ci affliggono e che l'uomo ha inventato per proteggersi contro se stesso, contro la sua reale identità.

Barranco - Questo è paradosso. O eversione.

Bolkan - Io la chiamo "conoscenza". E la conoscenza, mio caro Barranco, giunge sempre sgradita in qualunque sistema. (Si rivolge con maestosa grandiosità a Cesare e al Portiere) Per voi, amici diletissimi: quel denaro non mi serve più. Prendetelo: avanti! Io lo offro. (Cesare e il Portiere, inciampando l'uno nell'altro, crollano letteralmente dalla scala) Ah. Un momento. (I due uomini restano immobili, come inchiodati al suolo, tesi ed ingordi) Io lo offro al più meritevole, al vincitore: quello che, per primo, lo tocca.

Un attimo di esitazione, poi i due uomini si avventano sulla borsa e finiscono a terra, aggrovigliati. La lotta è breve, furiosa e abbastanza impari: Cesare ha rapidamente la meglio sul vecchio Wolfango che, per altro, rivela incredibili energie.

Cesare - A me. Spetta a me: l'ho toccato per primo.

Portiere - Non è vero. Anch'io l'ho toccato.

Cesare - Scansati, vecchio balordo!

Portiere - Sei un bastardo, una canaglia schifosa. Nella colluttazione la borsa si apre e ne escono delle banconote. Wolfango cerca di appropriarsene, ma Cesare, con un piede, gli pesta brutalmente le mani e raccoglie il tutto con funibonda avidità.

Cesare - Non provarci! Indietro: via! Guai a te!

Portiere - Almeno queste, Cesare... Sono piccole, cosa vuoi che valgano?

Cesare - Niente: non ti spetta niente. Tu non hai diritto. Levati di mezzo!

Portiere - Almeno una, una sola...

Cesare - Io l'ammazzo, capito? Ti spacco in due, verme bavoso, ti rompo le ossa...

La Guardia di Stato, con decisione improvvisa, s'intromette a forza fra i due contendenti e li separa violentemente.

Guardia - Ma siete impazziti? Cosa vi salta in mente?

Via! Discorso chiuso, capito? Chiuso. (Rivolgendosi agli altri) Signori, qui stiamo superando i limiti del lecito e del tollerabile. (A Cesare e al Portiere) Fuori di qui! Sgombrate. Dopo decideremo.

Cesare - Questo denaro è mio. (Indica Bolkan) Lui me l'ha regalato. Spetta a me.

Guardia - Fuori!

Cesare stringendo al petto borsa e banconote esce di corsa, tallonato dal Portiere che cerca inutilmente di strappargli qualcosa.

Portiere - Almeno una, Cesare, per ricordo!

Cesare - Piantala!

Portiere - Una sola. Io ti sono amico, ti ho sempre trattato con rispetto...

Cesare - Ma va all'inferno!

Portiere - Una sola, una... per piacere!

I due uomini sono scomparsi: le loro voci non si sentono più. Il Cardinale e Barranco sono immobili, muti e impetetrabili. Bolkan sorride, ma senza alcun compiacimento.

Geraldina è rigida, pallida, come segnata da un'improvvisa vecchiezza.

Bolkan - Ecco, signori, la zavorra che vi serve: ne avrete eternamente bisogno.

Guardia - Per che cosa?

Bolkan - L'esercizio del potere, comunque sia inteso, presuppone sempre lo sfruttamento dei deboli. Forse hai ragione, Barranco: sono un eversore. Io non trovo posto dentro nessuna struttura legalmente codificata: vivo o morto non accetterò mai d'essere contaminato dal gioco dei potenti.

Guardia - La prego di seguirmi, professor Bolkan: la scienza e la religione non sono in grado di risolvere il suo caso. Le superiori autorità sapranno suggerire le giuste soluzioni.

Bolkan - Lei non ha idee? Nessuna iniziativa da proporre?

Guardia - Io eseguo degli ordini. E in questo momento c'è assoluta urgenza di ordine, di normalità.

Bolkan - Non sono mai stato né ordinato né normale e mi rifiuto di seguirla: lei non può costringermi, non ho violato nessuna legge.

Guardia - La sua, forse, è una violazione anche più grave.

Bolkan - Ma indefinita, non tangibile: nessuna umana giustizia può controbatterla.

Guardia - Io la invito ad essere ragionevole.

Bolkan - Assolutamente no. Intendo rimanere: il mondo mi ripugna, non voglio rivederlo. Voglio che si concluda qui la mia storia assurda.

Barranco - Ascolta, Bolkan...

Bolkan - Non ho scelto io questa bizzarra sorte d'essere morto e vivo nello stesso tempo. Il corpo sbranato dalla malattia non mi appartiene più: il tormento è tale che diventa insensibilità. Vive solo il mio cervello, ormai, indifferente e lucido: un cervello che sta cercando il suo significato, la sua estinzione, il suo silenzio. (Alla Guardia) Stia lontano, non s'accosti.

Cardinale - Bisognerà pure accondiscendere a qualche rimedio.

Barranco - Il mio consiglio è di riposare ancora, chiudere gli occhi...

Bolkan - (Interrompendo) Hai sempre la speranza che sia l'ultima volta, che non li riapra più.

Barranco - Sarebbe un bene, una liberazione: soprattutto per te.

Bolkan - Non contarci. Voglio un gesto violento, un'ingiustizia estrema che sia contestazione clamorosa e perfida. Solo così riuscirò a realizzarmi, a decifrare il senso del mio destino. (Avvicinandosi a Geraldina) Che succede, Geraldina? Perché sta piangendo?

Geraldina - Lo scherzo è stato troppo crudele: anche lei ha giocato con la fragilità dei poveri e dei deboli.

Bolkan - Non a mio vantaggio. Soprattutto non intendevo offenderla.

Geraldina - Non sono offesa e nulla è cambiato: dentro di me, voglio dire. Non si è liberi soltanto nella protesta, signor Bolkan; la libertà più vera è sentimento, perciò è rinuncia.

Bolkan - Qual è il risultato?

Geraldina - S'impara a soffrire.

Bolkan - Anche il dolore è rilassatezza debilitante.

Geraldina - Poco fa ho vissuto un sogno ad occhi spalancati: lei stava immobile dentro una bara, col volto scoperto. Era tutto finito, capisce? Ma nessuno piangeva. Solo io.

Bolkan - Smetta d'essere buona.

Geraldina - Avevo fra le mani dei fiori e delle erbe: il rosmarino che fortifica il ricordo e la viola del pensiero... Io non potrò mai dimenticare, signor Bolkan: piango per questo, ma non è debolezza. È purificazione, volontà di sacrificio. Sono molto felice e molto riconoscente.

Bolkan - Si fermi in tempo, al giusto confine: l'Inferno bisogna lasciarlo così com'è.

Guardia - Per l'ultima volta, professor Bolkan: vuole seguirmi?

Bolkan - A che servirebbe?

Guardia - Bisogna chiudere questo increscioso incidente e dimenticarlo.

Bolkan - Mi sopprima, se conosce un modo.

Guardia - Non posso. Non rientra nel compito che mi è stato affidato.

Bolkan - E un certo tipo di decisione è sempre imbarazzante, fastidiosa: evita la consacrazione pubblica, cerca rifugio nell'ombra, nel segreto, nella congiura.

Guardia - Non capisco di che stia parlando.

Bolkan - Un'improvvisa escrescenza maligna, cancerosa, ha turbato la terrestre armonia: lei sta soffocando di rabbia. E di paura.

Guardia - Non mi provochi.

Bolkan - Voglio costringerla. Lei ha un'arma nella fondina: la smania del fuoco sta bruciando le sue mani...

Guardia - Le ordino di tacere.

Bolkan - In nome di chi? Di che cosa?

Guardia - Al suo posto mi sforzerei d'essere meno incauto.

Bolkan - Spari: si decida. Forse mi tiene in vita qualche goccia insospettata di sangue velenoso, scuro: vi affondi le mani, lo sprema. Che cosa aspetta?

Barranco - Calmati, Bolkan.

Guardia - Lo lasci dire. Conosceremo finalmente la sua verità: ben poca cosa, immagino.

Bolkan - Ma sempre troppo grande per essere liquidata da un piccolo gaglioffo imbecille.

Guardia - Stia zitto. Basta.

Bolkan - Sono stanco, non ne posso più, perché non vuoi capire? La provocazione è forse il mio modo di chiedere pietà. Sopravvivere a se stessi è impresa feroce, insostenibile: non si può esistere per sempre. Io rifiuto quest'occasione ingorda che mi nega il diritto alla mortalità, al sonno senza risveglio e senza mistero.

Barranco - Va' con lui, Bolkan: è l'unica soluzione ancora possibile.

Bolkan - Non sono disposto a transigere: deve succedere adesso. E qui. Impongo il mio ultimo prezzo: esigo che mi sia pagato. Continuerò a maledire, ad imprecare, forgerò insulti insopportabili, azzannerò come un cane rabbioso.

Barranco - Stai diventando isterico. Controllati.

Bolkan - (Alla Guardia) È questione di attimi, comincia il conto alla rovescia: fra un istante le salterò alla gola, farò scempio della sua divisa e del suo bel corpo aitante...

Ecco, signori, la farsa è finita: io sono realmente capace di uccidere.

Geraldina - No, no!

L'azione è rapidissima. Bolkan fa il gesto di avventarsi contro la Guardia che estrae la pistola e spara mentre Geraldina accorre per trattenere il professore o per proteggerlo. Subito dopo lo sparo c'è un attimo di immobilità generale, silenziosa e vuota, poi il corpo di Geraldina si affloscia sul pavimento come un cencio leggero, una foglia sbattuta nel vento. Pausa. Bolkan si curva sul corpo della donna, le solleva una mano che ricade inerte, priva di vita.

Cardinale - No davvero. Questo no. Questo non doveva succedere.

Guardia - Un doloroso incidente. Mi dispiace molto. Ho sparato per intimidirla, professor Bolkan: io non avevo intenzione di uccidere.

Bolkan - Eseguire degli ordini nel giusto modo è impresa estremamente difficile: richiede cognizioni straordinarie. (Rivolgendosi a Geraldina) Mia povera amica, non si deve mai cedere ai sentimenti: il sentimento è violazione di libertà, avventura rischiosa e spesso mortale. Soltanto la logica e la ragione possono erigere una barriera di fronte al mostruoso disordine delle vicende umane. (Alla Guardia) Mi spari alla schiena, giovane eroe, mi squarci, mi trafigga: io continuerò a sopravvivere non per miracolo, ma per maledizione.

Barranco - Ti accompagno in clinica, Bolkan. Faremo nuovi accertamenti, ti curerò: deve pur esserci una possibilità di salvezza, una via d'uscita.

Cardinale - Voler troppo penetrare il mistero della vita e della morte è sempre un errore.

Barranco - Protesto, eminenza: il mondo in cui siamo immersi non consente più beatitudine ai poveri di spirito.

Cardinale - Perché no?

Bolkan - Occorre essere illuminati: bisogna recuperare la dignità del pensiero, questa perduta supremazia d'origine. Solo e martirizzato su un vertiginoso pianeta disperso nel cosmo "io accetto di esistere" per edificare l'unico sistema alternativo alla barbarie: un sistema dove il potere non è soprano, l'intelligenza non è discriminazione e nessuno delega ad altri la facoltà di riflettere, di decidere. (Guardando il corpo esanime di Geraldina) Ogni sistema ha le sue vittime, mia cara: il sangue non è soltanto qualcosa di rosso... L'amore sarà sempre destinato al ruolo infelice di vittima primaria.

La luce dissolve fino al buio. La voce di Geraldina risuona, lieve e sommessa, fra il pubblico.

Geraldina - «Venimmo solo per dormire, solo per sognare. Non è vero, non è vero/che venimmo per vivere sulla terra/Siamo come erba di primavera/che cresce alta e verde/divengono verdi i nostri cuori/e schiudono le loro corolle./Come un fiore è il nostro corpo:/si apre sotto il cielo e subito muore...».

Le luci si rialzano gradualmente illuminando la stessa scena d'inizio della vicenda.

Geraldina, seduta fra le sue bambole, sta lavorando di cucito. Cesare sta dipingendo una parete.

Cesare - (Interrompe la pittura e si siede su un piolo asciugandosi la fronte) Non è morto, allora. Oh cavolo! Uno che non muore mai.

Geraldina - No. Lui no.

Cesare - Ma tu sì.

Geraldina - Io l'ho salvato: è stato bello. Credevo d'essere il più forte, ma non era vero: non era più forte di me.

Cesare - E io, porco diavolo, mi sono beccato tutti quei soldoni! Cosa caspita ne avrò fatto?

Geraldina - Non lo so.

Cesare - A Wolfgang Amedeo neppure un baiocco: questa sì che è buona! Una volta tanto mi sono comportato proprio come si deve: da perfetta carogna. Bravo, bravo! Sai che ci provo soddisfazione?

Geraldina - Tu esageri sempre.

Cesare - Sì fa per scherzare. Vuoi sapere come la penso per davvero? Tutte queste visioni, tutti questi sogni ti guastano la salute: ecco perché sei sempre smorta. Ci hai fatto caso? Tu muori tutte le volte.

Geraldina - Ma poi riapri gli occhi e tutto ricomincia, va avanti. Non è un male, Cesare, io credo proprio di no: i

sogni fanno bene alla vita, la rendono migliore...

Cesare - (Poco convinto, riprende il suo lavoro) Se tu sei contenta così... (Breve pausa) Io ho fame: ne hai ancora per molto?

Geraldina - Pochi minuti: è quasi finito. (Sollevando fra le mani un abito da bambola che sta cucendo) Un modellino nuovo: velluto blu cobalto con qualcosa di rosso... Non lo trovi grazioso?

Cesare - (Distratto, e in ritardo) Eh? Ah sì sì, certo, graziosissimo, come no?

In un improvviso fracasso di oggetti rovesciati Edoardo Maria Bolkan fa il suo ingresso con la dignità che si conviene ad un protagonista ecc.

Cesare - Non si può: ingresso vietato. E faccia attenzione! Ma insomma, cosa vuole?

Bolkan - (Imperioso) «Non c'è nulla di occulto che non sarà rivelato, né di nascosto che non sarà risaputo».

Cesare - Davvero? E chi l'ha detto?

Bolkan - Il Vangelo.

Cesare - Ah be', allora...

Bolkan - «Colui che risorge dai morti per salire sull'altura non muore mai più»...

Musica che aumenta di volume e invade tutta la scena. I personaggi continuano nel gioco delle battute iniziali della vicenda, ma la loro azione diventa puramente mimica: le voci, sopraffatte dalla musica, non si sentono più.

FINE

1 La poesia detta da Geraldina è intitolata *Come erba di primavera* ed è tratta dalla raccolta *Canti aztechi* a cura di Ugo Liberatore e J. Hernandez Campos. Editore Guanda - Parma.

2 La citazione poetica è composta dai primi versi del poema *La Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso.

3 I versi appartengono all'ode *I Sepolcri* di Ugo Foscolo.

A mici di Foyer! Nuovi lettori di *Hystrio!* Teatranti! Amici! State leggendo per la prima volta queste note di diario quasi segreto delle scene? O siete frequentatori abituali del nostro spazio sorridente, talvolta ghignante? Bene. Una notizia per tutti voi: ora potete trovare il meglio del dietro le quinte in *FOYER, a teatro nell'intervallo tra secondo e terzo millennio*, un volume della collana Coffee Books appena pubblicato da Graus edizioni. Pugni e carezze, rivelazioni e nefandezze. E tanto amore. Perché a teatro (e prima e dopoteatro) *all we need is love, love is all we need*.

Roma, marzo: va in scena al Parioli *The pretty story of woman*. Drizzate le orecchie, annusate l'aria: sì, è *Pretty Woman!* Ma chi è la Julia Roberts del teatro? Manuela Arcuri. Orecchie abbassate. E al naso giunge puzza del peggio: chi fa la parte di Richard Gere? Giulio Base. Che cos'era, uno starnuto? Beh, salute. Secondo Giulio, Gere, a Roma per l'anteprima di *Chicago*, gli avrebbe detto. «Have fun with it». Ma chi altro si diventerà?

Zelda Stein, nata a New York, giramondo, raffinata e sboccata, nota a Broadway come la donna che tiene sulla corda Hollywood è l'autrice della commedia *Double*. Nota sarà presto anche dalle nostre parti: sta per uscire il suo primo romanzo. Conosce bene l'Italia: è l'unica a Manhattan a poter parlare con competenza di Carmelo Bene. Bene: di *Double*, pièce ambientata al bancone di un bar, si stanno interessando noti e previdenti teatranti di casa nostra. Le azioni Stein stanno per salire alle stelle: bravo chi se le accaparra subito.

Roma, primavera avanzata. Alla Cometa debutta in teatro Alessia Merz, già star televisiva, ora corteggiata anche dal cinema di qualità. Con lei, Gianmarco Tognazzi.

Allergie e altre malinconie. Il risveglio di primavera si annuncia con batticuori d'entusiasmo e occhi arrossati d'irritazione. Si elaborano progetti, si fanno programmi e intanto nell'aria volano pollini di sfioritura. Sui cartelloni della prossima stagione soffia un vento ambiguo. Più di un teatro annuncia a mezza voce l'intenzione di dedicarsi unicamente all'autoproduzione, tagliando le ospitalità. Che, come ben si sa e com'è del resto inevitabile, non è affatto gratuita. Perciò non si tratta di scortesia, ma di una tendenza preoccupante all'autoembargo, all'autarchia. Come succede in questi casi, è il timore di una crisi a provocare la crisi stessa. E la crisi, in teatro, è un teatro senza sorprese, per timore preconcepito di cattive sorprese. Gli spazi che si sono fabbricati un proprio pubblico gli ripropongono lo stesso menu tutto compreso. Spettacoli precotti, portati in scena da attori impeccabili e prevedibili. E un digestivo servito al posto dell'aperitivo...

Un altro *trend* di stagione è quello delle rassegne. Non che ci sia niente di male a presentare saggi e assaggi di realtà in formazione, ma tali realtà, anche ammesso che ne abbiano la forza e le capacità, dove si formeranno? Resteranno farfalle uccise dal primo bacio a un fiore di plastica.

Soluzioni? Ricordo con rabbia i tempi adolescenti in cui cercar di cambiare il mondo significava anche rifondare il teatro. Ricordo il primo monologo di Benigni, allora un vero Pinocchio. Ricordo il *Pinocchio* di Carmelo Bene. Ricordo le diatribe sul vecchio teatro delle poltrone di velluto e su un nuovo teatro che si esibisse in luoghi anomali, lontani da ogni burocrazia. Che cos'è rimasto? Velluto un po' liso, bandiere ripiegate e la feroce burocrazia di una rivoluzione mai tentata e vissuta dai furbi come se avesse vinto. Dov'è finita la rabbia? E l'orgoglio? Chi ha voglia di essere ancora, almeno un po', insofferente, trasgressivo, innovativo? Chi ha voglia di divertirsi e la capacità di concepire il divertimento come qualcosa di meglio di un weekend in coda? Soluzioni? Chi ha voglia almeno di provare a cercarne qualcuna, magari sull'altra faccia della luna? Qualcuno ha ancora voglia di litigare? Qualcuno ha ancora voglia di teatro? Qualcuno se la sente di fare un po' di scena? Qualcuno di voi ragazzi ha ancora un sogno che non sia un posto in Accademia? Qualcuno se la sente ancora di rischiare? Non lasciamoci prendere dalla malinconia, buongiorno, tristezza e così sia. Se dico scrittura, pensate ad un contratto al minimo sindacale o a un copione da inventare mangiando pollo allo spiedo con le mani? Se dico successo, pensate a un passaggio televisivo o a una passeggiata a piedi attraverso la città dopo una prima ben riuscita? ■

La società teatrale

notiziario

a cura di Anna Ceravolo

Teatro della Tosse

A Genova è di scena l'Australia

Dal 18 marzo al 12 aprile al Teatro della Tosse di Genova l'Australia è stata di casa. Spettacoli teatrali, poesia e letteratura, cinema e arte aborigena hanno composto la mappa di un vero e proprio festival con l'obiettivo di raccontare una storia e una cultura ancora ben lontani dalla nostra, anche in tempi di globalizzazione. Tre gli spettacoli teatrali che sono stati messi in scena e che erano già stati insigniti di significativi riconoscimenti: il primo *Risk Reduction*, di Geoffrey Dunstan e Rudi Mineur, due acrobati estremi che raccontano la storia di un uomo qualunque impegnato a vivere eliminando ogni imprevisto, tra sogni e bisogni. Il secondo è stato uno show in arrivo da Londra dove ha tenuto il cartellone per più di sei mesi dopo il successo raccolto al festival di Edimburgo, si tratta di *Puppetry of the penis* (foto in basso) per la prima volta in Italia. David Friend e Simon Morley utilizzano gli origami genitali per fare spettacolo in un divertente e, per certi versi anche poetico, spettacolo. Entrambi hanno dichiarato di aver cominciato a "strapazzare" i loro organi genitali per caso durante una sbornia: adesso lavorano sotto il controllo di un medico e consigliano comunque agli spettatori di non imitarli. Il terzo titolo proposto *The secret room*, può essere fruito da un massimo di sette spettatori a sera e porta la firma di due italiani che in Australia si sono conquistati la stima di pubblico e critica: Renato Cuocolo e Roberta Bosetti. In questo caso a ospitare la performance non è il palcoscenico ma una casa privata dove gli spettatori diventano attori loro stessi. Intorno alle rappresentazioni teatrali sono stati organizzati incontri sulla poesia e sulla letteratura australiana contemporanea, "Sguardi australiani on the road", una rassegna cinematografica ospitata da palazzo Ducale e una mostra mercato sull'arte aborigena con gioielli etnici e quadri ospitata nel foyer del Teatro della Tosse oltre a serate gastronomiche sparse un po' per tutta la città. La manifestazione è stata corredata da un ventaglio di attività didattiche per bambini e ragazzi con lo scopo di far conoscere l'affascinante cultura australiana. Abbinato al festival, un concorso patrocinato dal Secolo XIX grazie al quale un fortunatissimo spettatore ha vinto un viaggio nella magica Australia. *Elisa Arma*



Buon appetito, spettatori

Singolare la prima nazionale di *Nel cuore di Astratta Commedia*, pièce tratta da *Astratta Commedia* di Paolo Ferrari (Premio Internazionale Navarro 1998), organizzata dal Centro di Studi Assenza e da La Danza Immobile nel ristorante Altro-Luogo a Milano. Durante la serata gli spettatori-commensali alternano la degustazione di un ricercato menù, creato appositamente per l'occasione, all'esibizione dei due attori (Alessandro Conte e Sabina Villa) e della ballerina (Kea Tonetti), diretti da Corrado Accordino, su musiche dello stesso Paolo Ferrari, le portate si ispirano sia ai quadri esposti di Paolo Ferrari sia al testo. Suggestive e coinvolgenti le performance che fondono recitazione, danza, poesia, prosa e arte, svolgendosi con disinvolture in mezzo ai

tavoli, grazie alla particolare disposizione del ristorante che bene si presta a offrire palcoscenico e quinte per uno spettacolo teatrale. La compagnia sta realizzando l'audace iniziativa di portare *Astratta Commedia* in altri luoghi non teatrali quali biblioteche, gallerie d'arte, librerie così da farne un'opera itinerante. *Albarosa Camaldo*

Torino, patria del teatro ragazzi

La settima edizione de Il gioco del teatro, la consolidata rassegna dedicata al teatro ragazzi, si è tenuta a Torino in aprile. Il folto cartellone ha proposto molte prime di spettacoli realizzati dalle compagnie di Piemonte, Liguria e Valle d'Aosta, ma anche due ospitalità straniere di rilievo. Si tratta della Comic Trust Company di San Pietroburgo (Russia) con *White Side Story* e della compagnia Iota Teaterwerkgroep di Anversa (Belgio) con *Dos au mur*. Accanto agli spettacoli un'offerta altrettanto ricca di eventi collaterali, riuniti sotto il titolo "Il giardino del teatro". Laboratori, incontri con gli attori, momenti di festa e una tavola rotonda con esperti non solo italiani per dibattere della particolare natura e dello stato dell'arte del teatro destinato ai più giovani. Segnaliamo, ancora, nell'ambito dell'attivo settore ragazzi del teatro piemontese la pubblicazione del terzo Quaderno dell'Immaginario, curato da Mafra Gagliardi in collaborazione con la compagnia Stilema. Intitolato Chiusi nell'armadio, ci rivela come e quando i bambini si sentano soli. *Laura Bevione*

Sette novità piemontesi

La terza edizione dell'annuale rassegna di teatro nelle lingue del Piemonte, organizzata dalla regione in collaborazione con lo Stabile di Torino, ha offerto sette nuove produzioni di altrettante compagnie locali, assai attive sul territorio e impegnate a preservare la tradizione teatrale piemontese, magari declinandola secondo modalità di messa in scena più vicine ai gusti del moderno pubblico. Fra gli spettacoli in cartellone, ricordiamo il classico *Le miserie d' monsù Travet*, proposto dalla Compagnia Mario Brusa e coprodotto dal Teatro Giacosa di Ivrea: la regia di Oliviero Corbetta si segnala proprio per il tentativo di applicare un linguaggio drammaturgico nuovo a un testo antico e convenzionale. *Laura Bevione*

I Teatri delle diversità in Laboratorio

Alla facoltà di sociologia dell'Università di Urbino è nato Latedi. La sigla indica il Laboratorio di studi, ricerche e documentazione sui teatri delle diversità, sorto nell'ambito dell'Istituto di Comunicazione e Spettacolo. Il laboratorio intende sviluppare una approfondita ricerca sulla comprensione del fenomeno delle esperienze di teatro negli ambiti del disagio sociale in Europa e si pone principalmente tre obiettivi: divulgazione, ricerca, riflessione critica. Sul piano concreto intende attuare un archivio di documenta-

zione audio e video, diviso per filoni, produrre specifiche documentazioni filmiche per uno studio approfondito di trasferibilità dell'esperienza teatrale, promuovere e organizzare convegni, seminari, *work-shop* a livello nazionale e internazionale, anche in collaborazione con l'Aitu-luta (International University Theatre Association). Promotori dell'iniziativa, che nasce nell'"Anno del disabile" fissato dall'Unione Europea sono Emilio Pozzi, docente di Teatro e spettacolo alla facoltà di Sociologia e Vito Minoia docente di Animazione teatrale alla facoltà di Scienze dell'educazione. Ar.C.

È di scena il... Tazzina - La Compagnia Orchestra Sciàscià, nell'ambito della sesta edizione del Festival delle Abilità Differenti, che si svolge a Carpi (Modena) dal 28 al 30 maggio, mette in scena *Il Signor Tazzina*, dall'omonimo libro illustrato di Maria Sole Macchia (Fabbri Editori) (illustrazione sotto), con la direzione musicale di Gianluca Magnani e quella artistica di Giampiero Candia e i ragazzi della Cooperativa Nazareno Centro Emanuel di Carpi. È attesa la partecipazione dei bambini, che la storia del personaggio disegnato, per distrazione, con un orecchio solo e destinato a scoprire la sua originalità nel mondo, farà certo divertire. Info: www.nazareno_coopsociale.it



galla con un'overdose di alcool e droghe. La pièce è ambientata nella frenesia di un network che sta per trasmettere la diretta dei Grammy Awards. Boss (Andrea Bonati) ha appena raggiunto la vetta di una carriera rampante e per la serata ha scritturato la superstar Alexandra Kosmo, interpretata con buona padronanza scenica da Monika Nagy che diviene perno dell'allegoria contemporanea, divina e disperata star, in bilico tra fragilità affogata nella vodka e il sogno che la giovinezza e il successo non svaniscono in un batter d'ali. La regia dinamica di Fabrizio Caleffi e le musiche coinvolgenti inondano il pubblico di suoni ed emozioni

tenendo sempre alta la tensione e il ritmo. L'ambiziosa riscrittura di Williams è una scommessa vinta tra minimalismo drammaturgico e sapiente orchestrazione degli interpreti, ancora Giovanni Iuliano, Giacomo Agosti, Federico Passi, Carolina Truzzi, Valeria Paternò. *Tino Mantarro*

Leydi, pioniera della musica bassa

Giudicata "bassa" secondo un criterio "borghese" la musica popolare raffrontata alla musica "alta" o "colta". Una logica che non andava giù a Roberto Leydi che ha speso una vita affinché alla musica folk venisse riconosciuta quella dignità artistica che le spetta e che oggi, ormai, nessuno si sente di disconoscerle. Questo, innanzitutto, dobbiamo a Leydi, etnomusicologo apprezzatissimo scomparso a febbraio. Nato a Ivrea nel 1928, appassionato di musica popolare, insieme con Diego Carpitella

Stagione sperimentale

Il Teatro della Contraddizione ha ospitato a Milano una stagione sperimentale europea: un singolare mix di spettacoli internazionali innovativi nel linguaggio scenico. Tra novembre e dicembre la regia *in équipe* di Linzi-Martino-Brignone ci ha offerto *Wop* e la sua stereotipata comunità italiana: una specie di musical oscillante tra sogno e realtà. Un *pastiche* linguistico tra inglese e dialetto, fisicità rubate al reale in tutti i loro tic e diverse angolazioni delle stesse scene hanno conferito emozioni diverse, sempre mantenendo il lavoro in equilibrio tra dramma e commedia. Poi, sempre per la regia di Linzi, è stato proposto *Allemonde 67* (foto sotto) tragedia ipnotica dove Melisande (Sabrina Faroldi), giovane sposa candida, viene condotta nel mondo fittizio della vita di corte: dalle rigide compostezze formali di balli ipnotici alle ripetizioni ossessive di crudeltà borghesi che si reiterano nella mente della protagonista e del pubblico come echi angoscianti e infiniti, condensandosi nel tragico epilogo sacrificale. *Carlo Randazzo*



Sfida d'autore

Dal 6 maggio al 1° giugno, presso i teatri romani Tordinona e Belli, va in scena la seconda *tranche* di "Schegge d'autore", il *match* in cui oltre trenta autori si "sfidano" a colpi di corti - le opere presentate non durano più di trenta minuti -. La prima fase, che ha avuto luogo in gennaio, si è conclusa con la selezione di *I giorni di Tadao* di Barbara Ammanati e *La vicina* di Pina Cusano (foto a destra). Ora verranno votati altri due testi che andranno alla rassegna autunnale di Battipaglia. Come dichiarato dall'ideatore della manifestazione, Renato Giordano, questa terza edizione vede ancora incrementato il numero degli autori ammessi, ben cinquanta, a fronte di quasi 200 domande di partecipazione. "Schegge d'autore" è organizzato dallo Snad (Sindacato nazionale autori drammatici) e dall'Enap (Ente nazionale previdenza degli artisti) e si avvale della collaborazione dell'Istituzione Magna Grecia del Comune di Battipaglia e del Festival del teatro italiano Riviera d'Ulisse. Ar.C.



Un sogno irraggiungibile

Allo Spazio Tikkun di Milano è stato presentato *Il drugstore della giovinezza*, adattato da Monika Nagy e Fabrizio Caleffi, una versione attualizzata di *La dolce ala della giovinezza* di Tennessee Williams. Nell'opera è rappresentata la caducità di fama e potere, macchine insensibili che frullano senza sosta vite, famiglie e amori, lasciando che le vittime dei suoi ingranaggi si tengano a

iniziò a studiarla, catalogarla e diffonderla. Critico musicale e ricercatore, organizzatore di spettacoli e docente al Dams di Bologna, non disdegnò tuttavia di frequentare la musica "colta" ma pur sempre sperimentale accanto a Berio e Maderna nelle prime composizioni di musica elettronica. Ar.C.

Ospiti di Federico

A Montalbano Elicona, in provincia di Messina, si trova uno dei castelli-dimora di Federico II più belli dell'intera Sicilia. Forse per l'atmosfera dei fasti e delle congiure di corte che il castello riteneva tra le sue mura, ma Giovanni Boncoddò, complice l'amministrazione comunale, ha allestito nel palazzo *Un Amleto* uno spettacolo che attinge dal capolavoro shakespeariano innestando su questa base drammaturgica spunti da Vittorini, Carmelo Bene e Laforgue. Ma il lavoro di Boncoddò non si limita alla messinscena pura e semplice, il progetto shakespeariano si è consolidato in un lavoro che dura da un paio d'anni a cui hanno aderito tanti giovani artisti seguendo un parallelo percorso formativo. Boncoddò, infatti, direttore dell'associazione I sotterranei del castello, sta collaborando con il Comune di Montalbano e il Teatro di Messina per creare all'interno del castello un Centro di ricerca teatrale e per istituire dei laboratori a partire già dalla prossima estate. Ar.C.

La società teatrale

in breve
DALL'ITALIA

TRA QUATTRO ANNI? - Poiché da undici anni giace incenerito, la notizia ispira per forza scetticismo. Ma forse no, forse è la volta buona e il Teatro Petruzzelli di Bari

potrebbe tornare ai suoi fasti tra quattro anni. Ad avvalorare quest'ipotesi vi è la firma di un protocollo sottoscritto dal sottosegretario per i Beni e le attività culturali, Nicola Bono, e dai rappresentanti della Regione Puglia, della Provincia e del Comune di Bari, alla presenza del ministro Urbani. La ricostruzione e la gestione del teatro spetterebbe alla Fondazione Città di Bari il cui patrimonio è fornito da comune, provincia e regione.

OGNUNO AL SUO POSTO - Abituati alle sale dei teatri o ai palchi innalzati all'aperto, ecco invece la buona occasione di gustare degli spettacoli in luoghi più consoni alla loro natura. Così le *Storie di pane* di Antonio Catalano si ascoltano nel laboratorio di un panettiere, o il racconto de *L'ape* di Roberto Corona sul limitare di un bosco. E non è tutto. La settima edizione di "A teatro nelle case" prosegue fino al 6 giugno dalle parti di Bologna. Organizzazione: Teatro delle Arie.

LA SUITE DI CARMELO - Numerosi sono gli artisti che hanno trascorso i loro soggiorni milanesi nei confortevoli ambienti del Grand Hotel et de Milan. Tradizione vuole che alle personalità di maggior rilievo l'ente dedichi la suite nella quale erano soliti essere ospitati. C'è quella intitolata a Verdi e quella di De Sica, quella della Callas e quella di D'Annunzio e l'elenco non finisce qui. Recentemente la numero 318 è stata dedicata a Carmelo Bene, occasione per aggiungere un capitolo al volume edito da Franco Maria Ricci che racchiude le biografie dei personaggi celebri di passaggio dal Grand Hotel.

NO STOP - Venti ore senza interruzione, tutte dedica-

te a Giovanni Testori, nel decennale della scomparsa. L'evento, unico, è stato organizzato e si è tenuto al Teatro Franco Parenti di Milano, in marzo. Fu proprio il teatro milanese, animato da Parenti e dall'attuale direttore, Andrée Ruth Shammah, a scoprire e portare in scena le opere del Testori drammaturgo agli esordi. "(S)Veglia per Testori", ha registrato una partecipazione fortissima di teatranti, esperti, critici e di pubblico che ha resistito alla maratona in ricordo del grande lombardo.

OCCUPAZIONI BISSA - Insignito due anni fa del Primo premio del Festival internazionale di teatro Monokl di San Pietroburgo per lo spettacolo *Confessione*, il gruppo Occupazioni farsesche ha questa volta ottenuto il Premio speciale della giuria che ha apprezzato la nuova produzione *Recitarcanzoni* di Riccardo Sottili, con Franco Di Francescantonio e i musicisti Stefano Agostini e Delfio Plantemoli.

NOVITÀ LEGISLATIVA - Il ministro Urbani ha già firmato il decreto che deve ancora attraversare alcune fasi giuridiche prima di entrare in validità e che apporta concrete novità all'attività dei teatranti. La linea guida volge alla semplificazione dei meccanismi per accedere ai contributi statali. Innanzitutto sarà possibile accordare il contributo al periodo annuale o triennale, inoltre la formazione e la promozione, insieme alla comprovata qualità, salgono nella classifica dei caratteri decisivi per l'assegnazione.

IL CARNEVALE DI FO - Un Carnevale fantascientifico, quello ideato da Fo, ma con immancabili riferimenti all'attualità politica, e soprattutto accorati e ironici appelli di aiuto al presidente del consiglio, immortalato poi dal Nobel nei suoi monologhi dell'Ubu. A Fano, la festa di Carnevale organizzata da Dario Fo ha lasciato il segno, coinvolgendo svariate migliaia di persone che hanno assistito alle numerose "spettacolarizzazioni" sparse in città, come in riva al mare.

dove il ballerino è stato spesso applaudito sul palcoscenico della Scala, ha voluto celebrarlo. In Galleria Vittorio Emanuele una mostra di costumi, oggetti e fotografie, ha ripercorso la vicenda artistica di Nureyev. Per fare il punto sulla situazione della danza, una tavola rotonda, a cui sono stati invitati ballerini di provenienza internazionale. Mentre in serata un galà di danza al Teatro Nazionale, il cui incasso è stato devoluto a Emergency, ha chiuso la giornata.

PASSAPAROLA - Una novità per il pubblico romano: la Passaparola Card, una tessera gratuita e senza limiti d'età che permette a chi la detiene una serie di informazioni e facilitazioni. Innanzitutto biglietti ridotti per tutti gli spettacoli che rientrano nella promozione di Passaparola, notizie riguardanti le novità italiane e straniere, e la possibilità di contribuire con il proprio commento all'insieme di valutazioni su un dato spettacolo. L'idea, di Marte 2010 e il Salto dell'Angelo, è per ora limitata al teatro, ma ben presto coinvolgerà anche gli altri ambiti della cultura.

CRISTO GITANO - Riesumata da un romanzo medievale, la figura della zingara Kundry, intorno alla quale è stato costruito lo spettacolo *Cristo gitano*. L'idea di uno spettacolo ispirato alla maledizione inflitta alla stirpe di Kundry che irrisse al Cristo carico della croce e fu perciò punita a partorire un "Cristo gitano", è stata suggerita a Daniele Lamuraglia, autore e regista, da Antonio Tabucchi. Va in scena dal 25 al 27 aprile al Teatro di Rifredi, Firenze.

TEATRO DEL DISAGIO - Di disagio psichico si tratta, nel caso della rassegna "Mirando Babele", organizzata dal Teatro degli dei e che coinvolge in gran numero enti pubblici e privati. Gli appuntamenti si snodano lungo la costa romagnola, dalle parti di Rimini e sono introdotti da testimonianze e riflessioni di familiari e operatori ogni giorno in contatto con le difficoltà del disagio psichico. La manifestazione chiude a maggio, info: degliedei@infotel.it.

OMAGGIO ALLA CATALOGNA - L'ultima edizione di Danae, rassegna che a Milano porta in scena le emozioni di una scena sperimentale e al femminile, ha riservato un posto d'onore a personalità catalane come Maria Carrasco che ha risalito la vicenda artistica e personale di Camille Claudel, la danzatrice Sol Picò, in un assolo irriverente, e la compagnia Conservas che ha miscelato recitazione, danza e videoproiezioni per uno show interattivo. Interessante anche la sezione Labirinto tersicoreo a cui hanno aderito Catia Dalla Muta, Marcella Fanzaga, Francesca Proia, Kinkaleri, Sistemi dinamici altamente instabili.

10 ANNI DOPO - Son già passati dieci anni dalla scomparsa di Federico Fellini. Il Teatro Pöllach lo ricor-

Fabbrica Europa 2003

Dal 2 al 31 maggio torna a Firenze l'edizione n. 10 di Fabbrica Europa. La rassegna internazionale, a cui fanno capo proposte di teatro, danza, musica, con intenti squisita-

mente interdisciplinari e di ricerca, ha sede alla Stazione Leopolda (Porta al Prato) e si arricchisce di una tre giorni, International Fabbrica for choreographers - dall'8 al 10 -, centrata sulla danza contemporanea con spettacoli, incontri e workshop a cura di compagnie emergenti provenienti da tutto il mondo. Ar.C.

FESTA PER NUREYEV - Dieci anni fa scompariva Rudolf Nureyev, straordinario protagonista della danza internazionale. Milano,



da con *Felliniana*, un musical ispirato ai film del nostro maggiore regista.

IL TEATRO VA A SCUOLA - Nata (Nuova accademia del teatro) diretta da Livio Valenti, che opera soprattutto nella zona di Arezzo ed ha particolare propensione per il teatro per i ragazzi, svolge laboratori e lezioni-spettacolo all'interno delle istituzioni scolastiche su richiesta. Gli argomenti spaziano dalla lettura ad alta voce alla narrazione con l'ausilio di oggetti quotidiani, dal teatro d'ombra all'opera di Molière. Info: 0575.561856.

ANCHE D'INVERNO - Il Teatro Povero di Monticchiello, che vanta una storica tradizione di spettacoli finora rappresentati solo nel festival estivo, da quest'anno ha dato il via a una prima stagione invernale stilata dai direttori artistici Andrea Cresti e Carlo Pasquini.

TEATROMUSEO - Andrea Liberovici è il direttore artistico e ideatore di un originale progetto che unisce l'arte con il teatro. Appositamente per "Anime e Azioni", sono stati invitati degli intellettuali a mettere nero su bianco degli spunti per riscoprire dodici musei di Genova. Ispirandosi a un quadro, un salone, un giardino, Vittorio Sgarbi, Aldo Nove, Tiziano Scarpa hanno scritto per il Museo di Storia Naturale, Alain Elkann per il Museo d'Arte Orientale e il poeta Edoardo Sanguineti ha recitato con Liberovici un dialogo di J. Cage su E.

Satie al Museo d'Arte Contemporanea. Rossana Campo, ha invece realizzato *Miss Bell* (ispirata all'omonimo quadro del Boldini).

CAMILLERI TEATRALE - Lo scrittore Andrea Camilleri è il direttore artistico del Teatro Regina Margherita di Racalmuto (Ag) che è rimasto abbandonato per quarant'anni e solo ora è stato riammodernato e ha riaperto con un programma di spettacoli al confine tra teatro e musica. Vicedirettore il regista Giuseppe Dipasquale che dirigerà la Scuola dei mestieri teatrali, inclusi organizzatori e tecnici.

HIP HOP - Anche la cultura hip hop ha un suo festival, "Roma hip hop parade" che include spettacoli di danza, concerti di musica rap, confronti tra *writers*, stage e mostre. Alla sua seconda edizione, il festival animerà luoghi sparsi della capitale nei prossimi mesi di giugno e luglio. Il progetto è curato da Vittoria Ottolenghi.

OTTOBRE INTERNAZIONALE - Mentre il Teatro delle Briciole di Parma annuncia la prima edizione di un festival internazionale che si terrà in ottobre, vediamo gli ultimi appuntamenti di Un festival lungo un anno

che termina a giugno. Tra aprile e maggio sarà la volta di *L'Odissea dei bambini* nel senso che è esclusivamente rivolta a una classe di scuola elementare, del Teatro del Lemming; chiuderà la rassegna uno spettacolo di César Brie (**foto sotto**) sulla perdita dell'infanzia.

POGLIANI-ZECCA - Finalista al Premio Scenari 2001, Metà di uno, di Elisabetta Pogliani e Paola Zecca, duo femminile di talento, è andato in scena al Teatro Verdi di Milano. *Parabola sull'amore*, esperienza agrodolce che prende le mosse addirittura dal primordiale essere androgino, lo spettacolo ha riscosso il pieno gradimento del pubblico. In scena con le due autrici, anche registe del lavoro, Gabriele Calindri, Antonietta Capriglione, Giuseppe Cucco, Luca Gemma, Rosario Spamo.

I AM THE KING - Affermazione che calza a pennello al più grande genio



sullo spettacolo contemporaneo. Installazioni, danza, cinema e i gruppi Kinkaleri e Fanny & Alexander.

GIOVANI GIUDICI - Di due iniziative con risvolti analoghi ci giunge notizia dall'isola di Sardegna. Si tratta di due rassegne-concorsi per ragazzi e studenti. "Il teatro delle meraviglie" che ha luogo a Quartu S. Elena presso il Teatro Centrale Alidos, ha in cartellone otto gruppi di cui gli spettatori bambini stileranno la classifica e i primi tre risulteranno i vincitori della rassegna. Il Ferroviario di Sassari, invece, con "Cartellone", un programma per un pubblico un po' più grande apre il concorso agli studenti delle superiori e università per la stesura di una recensione degli spettacoli in scena.

LARGO AI GIOVANI - Il laboratorio teatrale *Delitti in biblioteca* di Pavia compie vent'anni. Per festeggiare il compleanno niente di meglio che l'organizzazione di eventi speciali: nuove produzioni teatrali, incontri per guardarsi indietro, agli anni Ottanta, epoca a cui risale l'inizio dell'attività, ma, soprattutto, ci pare particolarmente interessante, il progetto che sarà in corso nel mese di maggio interamente dedicato all'esibizione dei gruppi esordienti della provincia di Pavia. Info: 0382.479651.

BERTRAND BLIER DISSE...

«...l'attore? È un mestiere contro natura». D'accordo o meno, all'associazione Cantharide l'affermazione è piaciuta non poco, tanto da dedicarle il titolo della stagione teatrale iniziata a febbraio che terminerà a fine maggio e che quest'anno ha coinciso con l'ingresso nel ristrutturato Teatro-Auditorium di Zola Predosa in provincia di Bologna. L'associazione organizzatrice presenterà la sua ultima produzione, *I sognatori*, da un racconto di Karen Blixen mentre il 31 maggio chiuderà Roberta Carreri con *Orme sulla neve* per la regia di Eugenio Barba.

drammaturgico di tutti i tempi. Stiamo parlando, ovviamente, del Bardo le cui opere hanno travolto non solo il teatro, ma la pittura, il cinema, la musica. Per darsi un'idea del potere ispiratore di Shakespeare, al Palazzo dei Diamanti di Ferrara è in corso un'esposizione, appunto "Shakespeare e le arti" dove si potranno ammirare tele di grandi artisti, foto degli allestimenti più prestigiosi, assistere a concerti e spettacoli. Fino al 15 giugno. Info: 0532.209988.

DOING - Per non mancare le ultime tendenze dell'arte scenica bisogna esserci. A Bologna, dove si è appena chiuso Doing, il Festival internazionale

RABDOMANTI - Procedono sempre con assiduità le letture sceniche dei Rabdomanti. Di recente hanno presentato *Ritardi* di Alessandro Bini e *La poltrona di Molière* di Aldo Selleri. Al Teatro Luciano Piana di Cesano Boscone (Mi). Poi è stata la volta de *Il signore dei profumi* di Silvano Nuvolone, finalista al Premio Fondi La Pastora.

SCRITTURE TRIENNALI - La prima tappa del progetto triennale dell'*atelier* di nuove scritture della Corte Ospitale di Rubiera (Re) curato da Valeria Ottolenghi è appena andato a termine. Costituito da quattro appuntamenti

rispettivamente tenuti da Marinella Guatterini, Franco Brambilla, Mamadou Dioume, Ascanio Celestini.

DA WOLFGANG A PEDRO - Giù il sipario sul progetto triennale dedicato al *Faust* di Goethe, Lenz Rifrazioni riparte con un'altra opera impegnativa da sviluppare nei prossimi tre anni: *La vita è sogno* di Pedro Calderón de la Barca. Il debutto della prima fase del lavoro è previsto per giugno.

KATAKLÒ - C'era una volta il Teatro Ringhiera di Milano... Rimasto chiuso per qualche anno ha finalmente riaperto i battenti rinnovato nel nome e nella gestione. Si chiama infatti Spazio Studio K ed è stato assegnato dal Comune al Katakò Athletic Dance Theatre che l'ha inaugurato con la presentazione dell'ultimo spettacolo *Katacandy*.

TRACCE - Volge alla conclusione *Tracce*, la rassegna che coinvolge piccoli centri dell'Emilia, Pieve di Cento, San Pietro in Casale, Castello d'Argile, Argelato e Bentivoglio, con l'intento di concretizzare l'idea di un teatro inteso come servizio pubblico sul territorio. Per le ultime date - si chiude l'8 maggio - sono in programma *Toni delle Briciole*, *A come Srebrenica* con Roberta Biagiarelli, il Celestini di *Fabbrica* e *Il grande gioco dell'oca* di Teatrinvaggio. Info: 348.8049181.

VICENZA DELLE ÉTOILE - Grande parata di étoile a Vicenza dove va a concludersi la ricca rassegna "Vicenza danza 2003" con l'ultimo spettacolo del Balletto dell'Opéra di Parigi capitanato da Manuel Legris il 25 maggio, unica data italiana. In questa settima edizione

sono rientrati il Ballet de Marseille, Ersiliadanza, Naturalis Labor, Tocna, Fabula Saltica, Compagnia Maguy Marin, Compagnia Zappalà, Compagnia Antonio Márquez, Bayerisches Staatsballett, Compagnia Francesca Selva.

MINIMUSICAL - Un'attrice, Anna Zapparoli, quattro musicisti, Mario Borciani, Ciaccio De Rossi, Sandro Dandria, Marco Gusella, dei piccoli coristi dalle voci bianche, Benedetta e Beniamino Borciani, Ilenia Bratomi, Caterina Hilgenberg, Beatrice Redaelli, questa è il sintetico cast di *Eva*, il musical, travolgente spettacolo reduce dai successi allo scorso Festival di Edimburgo riproposto allo Zazie di Milano.

NARRAZIONE - La stagione della Casa dei Doganieri di Mola di Bari è stata interamente dedicata al teatro di narrazione. Da una parte con una serie di spettacoli centrati su tecniche e temi propri di questa forma di teatro, dall'altra con un progetto formativo curato da Paolo Panaro che dalle forme più antiche è passato ad analizzare l'evoluzione dei modi di narrazione nei secoli fino a giungere ai giorni nostri.

MALACARNE - Il testo di Fortunato Calvino, *Malacarne*, ha ricevuto il Premio Nazionale Calcante 2002 assegnatogli all'unanimità dal direttore Siad (Società italiana autori drammatici). L'opera ritrae un ambiente mafioso governato dalle donne e si appoggia a un linguaggio efficace e musicale. Per la regia di Carlo Cerciello è andato in scena al Nuovo Teatro Nuovo di Napoli.

LA PATRIA DEGLI ORSANTI - Gli Orsanti partirono da Compiano (Parma) per andare a vagabondare predicando il destino e spargendo per il mondo un patrimonio di fantasia. La loro patria d'origine, ora, è pronta ad accoglierne la memoria con una serie di iniziative che vanno dalla riapertura del museo a loro dedicato, il 20 aprile, al lungo festival che dal 21 giugno al 16 agosto, ogni sabato, inonderà le vie di Compiano con girovaghi e saltimbanchi, alla apertura di antiche botteghe artigiane per carpire i segreti di maestri orafi, scultori, pittori. Per saperne di più: Associazione culturale Barbara Alpi, via Costa 3, Compiano (Pr), tel. 0525.825513.

SORPRENDENTE DANZA

Torinodanza, la manifestazione diretta da Gigi Cristoforetti, ha presentato degli spettacoli-eventi di indubbio interesse. Come *Naspe!* dei videomaker olandesi Paul e Menno De Nooijer che hanno lasciato il pubblico libero di vagare tra undici schermi mentre la danza era circoscritta ad un piccolo piano mobile, o come la trasformazione della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo in una casa della danza che ha ospitato per dieci giorni nei suoi spazi artisti - tra cui Roberto Castello, Virgilio Sieni, i Protein - che in contemporanea proponevano le loro creazioni.



AGENTI, PRESTO UN ALBO

Per regolamentare l'attività degli agenti di spettacolo, è stata avanzata una proposta di legge che riguarda l'attività musicale lirica e sinfonica. Oltre a definire la figura professionale dell'agente di spettacolo, la normativa subordina l'esercizio dell'attività all'iscrizione ad apposito albo previo superamento di esame scritto e orale inerente il diritto del lavoro, tributario e commerciale, solfeggio, storia della musica e usi e consuetudini dello spettacolo. Se la legge verrà applicata potranno diventare agenti unicamente soggetti in possesso di diploma di istruzione secondaria di indirizzo commerciale o laureati in materie commerciali o giuridiche.

SCAPARRO IN FILM - L'intento è quello di portare al grande pubblico il teatro. Per questo motivo il regista Maurizio Scaparro ha deciso che tre dei suoi ultimi spettacoli diventino dei film digitali: *Amerika*, *Don Giovanni raccontato e cantato dai comici dell'arte* e *L'ultimo viaggio di Simbad*. L'operazione, prodotta dal Théâtre des Italiens, vede coinvolto il direttore della fotografia Ennio Guarnieri.

CONTRO LE FAIDE - Partire da *Romeo e Giulietta*, o meglio dalla guerra tra Capuleti e Montecchi, per parlare delle faide famigliari che insanguinano il nostro Sud. Il percorso sulle mafie, cominciato dal Teatro pubblico pugliese, la provincia di Foggia e il Cerchio di

gesso, aggiunge un nuovo tassello con l'allestimento dell'opera shakespeariana che ha la regia di Enzo Toma, e con la quale ci si prefigge un'opera di sensibilizzazione al grave problema in particolare rivolta ai giovani.

MUSICAL ALLA SCALA? - Il musical è tra le forme di spettacolo preferite dal pubblico, in particolare quello giovane. Quindi poco da stupirsi se in un futuro prossimo il palcoscenico degli Arcimboldi prima, e della Scala riaperta poi, accoglieranno le produzioni più promettenti in fatto di musical. A dare una mano organizzativa, si fa il nome di Gianmario Longoni, giovane e agguerrito impresario, che a Milano gestisce il Teatro Smeraldo, Nazionale e Ciak e che dalle sue sale ha diffuso con successo l'ultima passione teatrale delle nuove generazioni.

FIRMATO ELEONORA - Dal congruo epistolario di Eleonora Duse, l'Accademia nazionale delle arti ha portato in scena al Teatro Stabile di Formello (Roma), *Eleonora Duse*, ritratto della "divina" attraverso le parole consegnate dalla stessa ai suoi corrispondenti. Drammaturgia e regia di Marco Belocchi, protagonista Bianca Pesce.

IL RITORNO DEI MEDICI - Dal 15 maggio al 28 agosto Firenze torna a ospitare i Medici. Densa di appuntamenti la manifestazione "Il mese mediceo" che invita gli spettatori a scoprire, con luoghi splendidi e insoliti della città, le personalità di Anna Maria Ludovica e Lorenzino De' Medici, di Francesco I e delle dame che si intrattenevano nel giardino di Boboli attraverso spettacoli che li descrivono e ne narrano la vicenda privata e ufficiale. Visite guidate e conferenze saranno di utile approfondimento mentre, per divertirsi, non mancheranno feste ispirate all'epoca medicea (foto a lato).
Info: 055.6120205.



le, alla scoperta di Testoni si potrà essere accompagnati da attori che forniranno spiegazioni rigorosamente in bolognese.

IL BELL'ANTONIO... - cioè il Banderas rapito da Hollywood, è stato tra i protagonisti della nuova edizione di *Nine*, il musical di Mario Fratti ispirato a *Otto e mezzo* di Fellini andato in scena a Broadway in febbraio. Beato chi c'era.

sta portando avanti delle proficue intese con italiane compagnie. Con Geppy Gleijeses, direttore del Teatro Stabile di Calabria, è nata la collaborazione per lo spettacolo *Regine* di Giacomo Carbone, un testo che ambienta in una casa d'appuntamenti la vicenda traspunta di Cenerentola valutata come sogno delle prostitute che la abitano. Con la A. Artisti Associati, la Compagnia Teatro di Verona e i Teatri spa di Treviso, il lavoro comune ha portato alla produzione di un classico come *Le baruffe chiozzotte* di Goldoni (foto sotto) diretto da un chiozzotto doc, Pierluca Donin.

MEDEA CONTEMPORANEA - Porta la firma indelebile della regista Deborah Warner la *Medea* andata in scena a New York sul palcoscenico del Brooks Atkinson Theatre di Broadway con Fiona Shaw. Portato all'epoca contemporanea il testo di Euripide si è declinato in maniera stupefacente con la desolazione di una piccola borghesia insoddisfatta e delirante.

MAGGIO A BUDAPEST - Chi si fosse lasciato sfuggire le repliche italiane sappia che a Budapest, in maggio, tornano in scena *Leonce and Lena*, *Liliom*, *W-Workers' circus* diretti dal giovane e talentoso regista ungherese Árpád Schilling. Presso il Thália Old Studio. Informarsi da: ari-nagy.barbara@kretakor.hu.

ANTEPRIMA EDIMBURGO - Il Festival di Edimburgo si terrà nella capitale di Scozia dal 10 al 30 agosto

e, tra le anticipazioni, si sa che è in programma una vera scorpacciata wagneriana con ben quattro titoli del compositore tedesco.

SABINA E CARL - Se a Roberto Faenza la contorta vicenda tra Jung e la sua paziente Sabina Spielrein ha ispirato il film *Prendimi l'anima*, a Londra, sullo stesso tema, è andato in scena *The talking cure* di Christopher Hampton con uno strepitoso, pare, Ralph Fiennes nel ruolo del celeberrimo medico. Fonte originaria, però, di entrambe le versioni, il libro di Aldo Carotenuto, *Diario di una segreta simmetria*.

COI RAGAZZI DI NAIROBI - In maniera più o meno plateale l'esigenza di impegnarsi in campo sociale, civile, politico contagia sempre più persone, provenienti da qualsiasi campo professionale. Non sempre, però, è facile mettere a servizio altrui le proprie competenze, specie se si spendono su un palcoscenico. "Acting from the street" è il progetto di "pronto soccorso artistico" che Marco Baliani ha messo in piedi con Amref Italia Onlus per recuperare i ragazzi di Nairobi che vivono ai margini. E gli esiti dell'intervento sono stati soddisfacenti. Chi volesse sostenere l'iniziativa può rivolgersi a Giulio Cederna, tel. 06.3202222, o a Raffaella Ilari, tel. 0521.992040.

PARA NIÑOS - Dal 1° al 9 di novembre Buenos Aires ospita il Festival Atina di teatro ragazzi. Gli organizzatori sono già all'opera per selezionare le migliori produzioni del paese. Ma verranno invitate anche compagnie straniere per stilare un nutrito cartellone. Durante il festival non mancheranno seminari, laboratori e incontri. Info: atinaargentina@yahoo.com.ar.

DAL MONDO

ARTISTI CERCASI - Musicisti, poeti, giocolieri si attendono ad Acri (Cs) per animare nella prima quindicina di luglio l'Acribuskerfestival. Gli aspiranti devono far pervenire la propria scheda di partecipazione e un'audiocassetta entro il 10 giugno. Informazioni: Fondazione Vincenzo Padula, Palazzo Padula, via San Francesco, 87041 Acri, tel. 0984.942309.

VISITA IN DIALETTO - Chiude l'11 maggio la mostra che fornisce una panoramica completa sulla versatile personalità di Alfredo Testoni. Commediografo, sceneggiatore, giornalista, Testoni fu autore fecondissimo e l'intero suo archivio è conservato e catalogato presso le Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio San Giorgio in Poggiale, via Sauro 22, Bologna, presso cui è in corso la mostra "Alfredo Testoni - sotto i portici dietro le quinte". Esponente di grido del teatro dialetta-

ITALOFRANCESE - Firenze ha un nuovo teatro, una piccola sala di cento posti a vocazione italo francese. Lo spazio, che finora era destinato solo a proiezioni cinematografiche e concerti, è stato reso agibile dall'Istituto Francese che lo ospita nella sua sede di Palazzo Lenzi. Quasi un destino il nome dato al teatro, *La comédie italienne*, che, in collaborazione col Teatro La Pergola, si è predisposto sia all'ospitalità che alla produzione di spettacoli.

FIUME SFOCIA IN ITALIA - Il Dramma Italiano di Fiume diretto da Sandro Damiani



DIVE SUL PALCO - Le dive del cinema (e non solo) più ammirate non disdegnano affatto imprevedibili incursioni in palcoscenico. Qualche esempio? Negli ultimi tempi Whoopi Goldberg ha interpretato la cantante Ma Rainey nella *pièce* di August Wilson andata in scena a New York. A Londra, invece, la rockstar Madonna ha recitato in *Up for grabs* dell'autore australiano da anni sulla cresta dell'onda, David Williamson. Gwyneth Paltrow, sempre a Londra, è stata osannata per la sua prova in *Proof* di David Auburn.

TEATRO e POLITICA

PROIEZIONE PARLAMENTARE - Contro la pena di morte, diffusa ancora in un'ottantina di paesi, la compagnia Pupi e Fresedde ha dimostrato la propria avversione producendo un video *Non vale la pena, ballata della morte* a cui hanno partecipato Arnoldo Foà (foto sotto), Remo Girone, Valeria Moriconi, Ottavia Piccolo, Amanda Sandrelli, Massimo Wertmüller. Quindi l'hanno spedito a Bruxelles per una proiezione nella sede del Parlamento europeo.

AGAINST THE WAR - Il giorno 3 marzo più di 650 compagnie in una quarantina di paesi diversi hanno aderito al "Progetto Lisistrata" come segno di protesta contro la guerra. Attori e pubblico si

sono incontrati per leggere la *Lisistrata* di Aristofane, un unico grande coro che dai teatri si è unito alla maggioranza dell'opinione pubblica mondiale ma che, purtroppo, è rimasto inascoltato.

PER LA FIAT - Anche il teatro si è mobilitato a fianco dei lavoratori della Fiat. Il Sindacato Nazionale Scrittori e la Fondazione Di Vittorio si sono trovate in sintonia nell'organizzazione di un incontro, al Teatro Vascello di Roma, dal titolo "La classe operaia va in paradiso?" nel quale si è approfondito il rapporto tra letteratura italiana contemporanea e temi del lavoro. Ha concluso i lavori Sergio Cofferati. Mentre "In piazza!" è stata denominata la serata di solidarietà che anche a Torino si è tenuta per i lavoratori Fiat in cassa integrazione. Organizzata dal Teatro Stabile di Torino con Slc-Cgil/Fistel-Cisl/UilCom-Uil, la serata si è svolta in piazza Carignano dove si è proiettato il video *Senza Fiat*, curato da alcuni cineasti piemontesi e dedicato ai primi 30 giorni di mobilitazione operaia sull'ultima vertenza Fiat, e si sono esibiti i Tambours du Bronx.

1° MAGGIO - Il Gran teatro dei burattini di Bomporto (Mo) lancia un appello: la creazione di un forum del teatro per il prossimo 1° maggio di portata europea. In contemporanea, gli aderenti, agiranno con proposte teatrali sul territorio che all'aspetto artistico sappiano coniugare la consapevolezza sociale e politica. Gli interessati possono rivolgersi a Pignatti Luciano, tel. 059.909945.

VERGOGNA NEONAZI - Scrittori, giornalisti, attori, compagnie, un'adesione massiccia di solidarietà con il Teatro Manzoni di Pistoia che nella notte di un sabato di febbraio è stato vigliaccamente imbrattato di

scritte e simboli neonazisti.

NO A LA GUERRA CONTRA IRAK - Anche il mondo teatrale sudamericano si è mobilitato contro la guerra. Con manifestazioni di piazza ma pure dentro ai teatri. Spesso si tratta della lettura di testi-manifesto proposti prima delle rappresentazioni. In Argentina l'Associazione degli attori ha ufficialmente aderito alla "resistenza" contro la guerra: primo segno tangibile, la collaborazione di un gruppo di attrici ad Amnesty International per presentare testi e canzoni "disubbidienti".

LAVORO - Inscenare i gesti, le parole, le canzoni del lavoro. Il Teatro della Limonaia e l'Istituto Ernesto de Martino hanno presentato, tra febbraio e marzo, una rassegna destinata ad analizzare l'ambiente della fabbrica senza disgiungere impegno artistico e civile. Due gli spettacoli in scena: *Ballata per un autunno caldo* di Athos Bigongiali e Nicola Pannelli, *Narramondo di Roma*, immaginato nella sezione Fiat di Marina di Pisa, dove si fabbricavano aeroplani e, prodotto dal Teatro Stabile di Torino, *L'età dell'oro*, uno spaccato di storia italiana degli anni Cinquanta, di Laura Curino e Michela Marelli, con la regia di Serena Sinigaglia, e Laura Curino protagonista che ha riproposto brani dal suo *Olivetti*. Inoltre sindacalisti, rappresentanti di strutture culturali ed artisti si sono riuniti in una tavola rotonda a discutere di cosa è oggi la fabbrica: Mario Agostinelli, Athos Bigongiali, Ivan Della Mea, Mauro Fusco, Ansano Giannarelli, Barbara Nativi, Francesco Niccolini, Daniele Sepe, erano tra i presenti.

IMPEGNO ROMANO - Ferve la voglia di teatro di base, a Roma. Tre sono le recenti acquisizioni. Cominciamo con la neonata associazione Le Sirene, che si definisce "associazione di associazioni" (evidente è il richiamo al "movimento dei movimenti"). Essa ha ora un suo teatro, punto di riferimento del XIII Municipio (Ostia). È attualmente formata da 20 associazioni ed è collegata con molte delle realtà sociali e culturali del territo-

rio. Le Sirene è il frutto di un progetto che prevede un primo esperimento di teatro di "cintura" in Italia, modello di gestione che coniuga istituzioni e realtà territoriali (info: www.comune.roma.it/cultura). Veniamo poi a Sabir, i teatri di Babele: una rete nomade di gruppi e associazioni di teatro e danza. Essi lavorano sui linguaggi metropolitani, realizzando azioni sceniche e *performance* attraverso i territori della città. Infine c'è l'associazione Raabe, che svolge anche attività didattica, ed ha la sua sede a Trastevere (info: 06.5883777, <http://digilander.libero.it/raabe>). A.R.

PREMI

ATTRICI - Rivolto esclusivamente ad attrici nate fra il '71 e l'83 il concorso "La parola e il gesto - Premio Fondazione Cassa di risparmio di Imola" organizzato dall'associazione culturale I portici. Le candidate si sfideranno in quattro serate, a cui seguiranno le due serate di semifinali e la finalissima. In palio c'è il premio della giuria di 3.700 euro, premi del pubblico e l'assegnazione di tre chiavi d'argento che simboleggiano rispettivamente il successo, la fortuna, la passione. Scadenza: 30 aprile. Info: 0542.27531, fax 0542.32732.

MAX 35 - Al premio di drammaturgia "sperimentale" intitolato a Gherardo Gherardi possono accedere autori di non più di 35 anni d'età. Il concorso accetta *pièce*, poesie, romanzi che devono pervenire entro il 30 luglio al Centro Pier Paolo Pasolini, piazza Protche 2, 40046 Porretta Terme (Bo). Il premio consiste nella somma di 1.550 euro e nella pubblicazione. Per informazioni: Giacomo Martini, tel. 051.331978.



PREMIO ALMIRANTE - Entro il 15 aprile devono giungere i testi in concorso per il Premio Giorgio Almirante che prevede l'assegnazione di 50.000 euro alla compagnia che metterà in scena il testo vincitore. Le opere dovranno costituire spettacolo completo, quindi non sono ammessi atti unici, monologhi, rielaborazioni o adattamenti. Il legame tra lo statista scomparso e il teatro deriva dall'attività di Luigi Almirante, zio di Giorgio, la cui compagnia fu la prima a mettere in scena il pirandelliano *Sei personaggi in cerca di autore*. Inviare otto copie del testo a: Fondazione Giorgio Almirante, via Archimede 62, 00197 Roma.

TEATRO TOTALE - La quinta edizione del Premio nazionale di drammaturgia Teatro Totale comprende la sezione eventi (performance, installazioni, parate), la sezione arti visive (poesia visiva, computer art, videopittura) e la sezione teatro che si allarga al teatro-danza e al teatro-musica. Denominatore comune delle tre categorie: l'unità nella diversità di linguaggi, dialetti, culture. Al vincitore della sezione teatro andranno 1.000 euro, 500 per la sezione eventi. I testi verranno pubblicati su *Hystrio* e sulla Collana di editoria telematica Teatro Totale. Mentre il miglior lavoro di arte visiva parteciperà alla prossima Vetrina del Centro nazionale di drammaturgia. Le opere ammesse devono essere inedite e non rappresentate e devono pervenire in sette copie entro il 30 maggio a: Segreteria del Premio nazionale di drammaturgia, Teatro Totale, passaggio di largo Odoardo Tabacchi 104, 00148 Roma, telefax 06.6555936, e-mail cmd.fondazione@tiscalinet.it.

INVITO ALLA REGIA - La VI edizione del concorso Invito alla regia, premio Fantasio Piccoli, quest'anno deborda dai confini e coinvolge oltre a Villazzano, patria della compagnia organizzatrice la manifestazione, Quei de Vilazan, Forlì, Genova, Vasto e Napoli. Attraverso una serie di "eli-

minatorie" regionali, a ottobre resteranno in scena i gruppi che avranno superato le selezioni per una sfida che si concluderà con l'assegnazione del premio alla miglior regia: un trofeo, un premio di 750 euro e l'inserimento di uno spettacolo diverso in alcune rassegne. Informazioni presso: Quei de Vilazan, Invito alla Regia, via San Martino 42, 38040 Vattaro (Trento).

NON PIÙ DI TRE - Questo è il numero massimo dei componenti i gruppi (ma sono ammessi anche solisti) che parteciperanno al concorso per coreografi e danzatori di età non superiore a 35 anni. Le coreografie devono essere adeguate ad un contesto di danza urbana. Le proposte, di durata non superiore a 10 minuti, devono essere presentate in video non oltre il 20 aprile. Le tre che verranno selezionate saranno inserite nella manifestazione "Centri storici in musica", (30, 31 maggio, 1 giugno) organizzata dall'assessorato alla cultura della provincia di Pescara. Informazioni presso Gruppo Athena, via L. Muzii 55, 65123 Pescara, tel. 328.9357855.

PREMIO UGO BETTI - Bandito il Premio Ugo Betti suddiviso nelle sezioni "drammaturgia" riservata ad opere successive al 1998; "studi e ricerche", per studi, atti, saggi inerenti l'opera bettiana ed editi tra il 1° gennaio 2000 e il 31 maggio 2003; "testi di laurea" intorno all'opera di Betti discusse tra il 1° giugno '98 e il 31 maggio 2003. Mentre per le opere drammaturgiche il concorso scade il 30 giugno, per le altre due sezioni la data è anticipata al 15. I riconoscimenti per le opere vincitrici consistono in una somma di danaro oltre, limitatamente al testo teatrale, nella pubblicazione nella collana teatrale "Bettiana" edita da Bulzoni editore. Per maggiori informazioni: Segreteria del premio presso il Centro studi teatrali e letterari "Ugo Betti", via Pieragostini 24, 62032 Camerino (Mc), tel. 0737.634726, fax

0737.630423, e-mail servizio.cultura@camerino.ainp.net.

FESTIVAL PER RAGAZZI - Il 30 aprile è l'ultimo giorno buono per far avere all'Isd Teatro ragazzi, via Metastasio 20, 35125 Padova, la domanda di partecipazione al XXII Festival nazionale del teatro per i ragazzi diretto da Ottavia Piccolo e che si terrà al Teatro Antonianum di Padova dal 27 settembre al 30 novembre. Le compagnie ammesse saranno in lizza per aggiudicarsi il Premio Padova, assegnato dalla giuria e che consiste in un diploma e nell'invito a partecipare al festival nel 2004, e il Premio Rosa d'oro, si tratta di un diploma e di una rosa riprodotta in oro, in base alle indicazioni di gradimento dei piccoli spettatori. Info: 049.8808792, 347.9452435.

PREMIO SALERNO - In forma di dramma o commedia ma pur sempre che trattino di problematiche civili, morali, etiche, politiche: questo è il requisito per partecipare al Premio Enrico Maria Salerno in scadenza il 30 aprile. Una giuria di esperti selezionerà un gruppo di testi che dovrà poi passare il vaglio di una giuria popolare. Il testo vincitore guadagnerà un premio all'autore di 5.000 euro e un premio di produzione di 20.000 euro. Inviare in nove copie a: Centro studi "Enrico Maria Salerno", via Montefiore 86, 00060 Castelnuovo di Porto, Roma, tel. 06.9079216.



IN TRE FASI - Presso la Scuola d'arte drammatica "Paolo Grassi" di Milano, l'Associazione Laban/Bartenieff Italia,

sta per attivare il corso "L'arte del movimento" rivolto a danzatori, mimi, insegnanti e terapisti di movimento. Le iscrizioni si chiudono il 2 giugno. I corsi, articolati in tre periodi, cominciano il 30 giugno, quindi vengono sospesi il 1 agosto per riprendere dal 5 al 23 gennaio, e ancora dal 25 giugno al 13 agosto 2004. Inviare curriculum a Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi", via Salasco 4, 20134 Milano, tel. 02.58302813, e-mail lbi-taly@yahoo.it.

ABBORDABILI - Costano appena 12 euro ad incontro i laboratori del Centro popolare La fucina e Compagnia degli stracci di Sesto San Giovanni (Mi). Gli ultimi appuntamenti sono il 12 aprile, sulla Bioenergetica, il 24 maggio dedicato alle Tecniche di improvvisazione di lettura e il 7 giugno sul Training autogeno; i docenti provengono dalla teatroterapia. Info: 348.0089554.

FLACH E SALVETI - All'Icra di Napoli sono previsti il workshop di mimo corporeo tenuto da Marise Flach in aprile e quello di Lorenzo Salveti sul '700 italiano e Goldoni. Info: 081.5782213.

CIAM DI SCENA - Un workshop per aspiranti fotografi di scena si terrà in maggio a Ravenna. Docente, Silvia Lelli, tra le principali esponenti dell'arte fotografica piegata alla scena, di vastissima esperienza e notorietà internazionale. Info: 0544.36239.

BORSE DI STUDIO - A Roma e a Pergine sono in corso le audizioni per partecipare ai corsi gratuiti di canto lirico, danza e orchestra che si terranno a Pergine Valsugana dal 16 giugno al 2 agosto. Per i partecipanti è prevista l'ospitalità e una borsa di studio, inoltre lo studio sarà volto alla messa in scena di un balletto e di un'opera lirica. Pergine Spettacolo Aperto, via Guglielmi 19, 38057 Pergine Valsugana (Tn), tel. 0461.530179, info@perginepsa.it.

numeri utili



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 - circonvallazione ostiense, 228 - 00154 Roma - tel. 06.5132345

BIBLIOTECHE e 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: archiviostorico@piccoloteatro-milano.it - www.piccoloteatro.org

Biblioteca Livia Simoni presso il Museo teatrale alla Scala - corso Magenta, 71 - 20123 Milano - tel. 02.4691249.

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 - biblio-teatro@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: centrostudi@teatrodiroma.net - www.teatrodiroma.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: teatrostabile-sloveno@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 "Paolo Grassi", via Rovello 2; Teatro Studio, via Rivoli 6; Teatro "Strehler", Largo Greppi, 20121 Milano.

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 Verزارo, 20 - 06123 Perugia - tel. 075.575421 - e-mail: tsu@krenet.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

SCUOLE

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

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

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

Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" - via Salasco, 4 - 20136 Milano - tel. 02.58302813 - e-mail: paolograssi@tiscalinet.it

Scuola del Piccolo Teatro - fondata da Giorgio Strehler e diretta da Luca Ronconi - via degli Angioli - 20121 Milano - tel. 02.72333414 - e-mail: scuola@piccoloteatromilano.it

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

Liceo Teatro Nuovo - Artistico-coreutico-teatrale - C.so Massimo D'Azeglio, 17 - 10126 Torino - tel. 011.6500262 - fax 011.6500218 - e-mail: liceotnt@tin.it - www.liceoteatronuovo.com

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

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.teatrionline.com (portale dedicato al teatro e oltre: servizi e anche un quiz a premi)

www.lospettacolo.it (sito dedicato allo spettacolo in genere: teatro, cinema, musica, tv)

www.teatranti.com (portale sulla scena italiana)

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/operadeipupi/

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.torino.it/cultura/teatro/morteo/morteowelcome.htm (sito del Centro Studi Teatro Ragazzi "Gian Renzo Morteo")

www.comune.riccione.rn.it/riccione teatro/

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

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

www.hystrio.it (sito della rivista trimestrale Hystrio)

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)

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

Punti vendita di Hystrio



Rivista fondata da Ugo Ronfani

ANCONA

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

BARI

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

BENEVENTO

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

BOLOGNA

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

BRESCIA

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

COSENZA

Libreria Domus Universitaria - c.so Italia 74/84 - tel. 0984/36910

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

LUCCA

Libreria Baroni - via San Paolino 45/47 - tel. 0583/56813

MESTRE

Feltrinelli - P.zza XXVII Ottobre, 80 - tel. 041/940663

MILANO

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175
Feltrinelli International - P.zza Cavour, 1 - tel. 02/6595644

La Feltrinelli Libri e Musica - C.so Buenos Aires, 33/35 - 02/2023361

Feltrinelli Duomo - Via U. Foscolo 1/3 - tel. 02/86996903

Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/76000386

Feltrinelli Sarpi - Via P. Sarpi, 15 - tel. 02/3490241
Feltrinelli Piemonte - P.zza Piemonte, 2 - tel. 02/433541

Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel. 02/86451730

Teatro Libero - Via Savona, 10 - tel. 02/8323126
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

Feltrinelli Libri e Musica - Via Cappella Vecchia,

3 - 081/2405401

PADOVA

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

PALERMO

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

PARMA

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

PESCARA

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

PISA

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

RAVENNA

Feltrinelli - Via 4 Novembre, 7 - tel. 0544/34535

REGGIO EMILIA

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

RIMINI

Libreria Interno 4 - C.so d'Augusto 74/4 - tel. 0541/23486

ROMA

Feltrinelli Argentina - L.go Torre Argentina, 5 - tel. 06/68803248

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

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

VERONA

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

The Room Magazine Store - Rigaste S. Zeno, 33 - tel. 045/8014867

La Rivisteria di Porta S.Zeno, 3/C - tel. 045/596133

VICENZA

Librarsi - Contrà Morette, 4 - tel. 0444/547140

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

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

Redazione: Albarosa Camaldo, Elisabetta Longoni (segreteria).

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Collaboratori: Paola Abenavoli, Elisa Arma, Antonio Audino, Sandro Avanzo, Marco Baliani, Claudio Beccari, Alessio Bergamo, Massimo Bertoldi, Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Giulia Calligaro, Danilo Caravà, Paola Cinque, Nando Dalla Chiesa, Pierachille Dolfini, Alessandra Faiella, Eva Franchi, Sandro M. Gasparetti, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Giuseppe Liotta, Claudio Longhi, Simona Maggiorelli, Tino Mantarro, Stefania Maraucci, Massimo Marino, Antonella Melilli, Simona Morgantini, Andrea Nanni, Pier Giorgio Nosari, Tatiana Olear, Renato Palazzi, Dimitri Papanikas, Pino Pelloni, Alfio Petrini, Angelo Pizzuto, Oliviero Ponte di Pino, Grazia Pulvirenti, Carlo Randazzo, Domenico Rigotti, Marilena Roncarà, Maggie Rose, Andrea Rustichelli, Giampaolo Spinato, Mariateresa Surianello, Alessandro Tacconi, Francesco Tei, Martina Treu, Alessandro Trigona Occhipinti, Nicola Viesti.

Direzione, redazione e pubblicità: viale Daniele Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02/40073256, 02/45409483 e 02/48700557 (anche fax).

E-mail: hystrio@libero.it - hystrio@fastwebnet.it
www.hystrio.it

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

Pellicole: Colorpoint, via Oxilia, 23, 20100 Milano.

Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti, 14, 21052, Busto Arsizio (VA)

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

Abbonamenti: Italia € 26 - Estero € 41 Versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

Un numero € 8.00, arretrati € 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.

lavorare

nello spettacolo

concorsi e notizie per i mestieri dello spettacolo

prove aperte

ogni mese nelle edicole e nelle librerie delle maggiori città



**Lavorare come
Attore e Testimonial:
a chi rivolgersi**

**MUSICA CLASSICA
audizioni in Italia
e all'estero**

**i CASTING aperti
di CINEMA e TV**

**MESTIERI:
SCRIVERE
per la TV**

**FARE TEATRO
Non solo Stabili:
Teatro Garibaldi di Palermo
Formazione: Workcenter di
Pontedera Teatro**

**ROCK 'N' WORK
il Direttore Artistico**

**SCUOLE, CONCORSI, AUDIZIONI e OPPORTUNITA'
per Danza, Musica, Poesia,
Animazione, Musical, Arte...**

Ottobre 2002

opportunità concorsi audizioni
notizie e altro per chi lavora
nello spettacolo e nell'arte

Prove Aperte
Salita de' Crescenzi 30, 00186 Roma
Tel. 06.6832497 Fax 06.6832453
www.proveaperte.it

Un Sacco



di Scene

illustrazioni di Maria Sole Macchia

ABBONATEVI!

HYSTRIO trimestrale di teatro e spettacolo in vendita presso
le librerie universitarie e Feltrinelli
costa € 8 e l'abbonamento € 26

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

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

Per informazioni tel. 02-40073256 fax 02-48700557

e-mail hystrio@libero.it

www.hystrio.it