

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

TESTI:

L'ETÀ DELL'ORO
di Laura Curino e
Michela Marelli
PREMIO HYSTRIO 2003

LA NUMERO 13
di Pia Fontana

FIGLIA DELL'ACQUA
di Federica Barcellona

ATROPI
di Danilo Conti

dossier
RETROSCENA
IL TEATRO NELL'ERA BERLUSCONI

anno XVI | n. 1 - 2004 - Sped. Abb. post. - 45% - art. 2 - com. 20/B legge 662/96 Filiale di Milano - € 8.00

teatromondo natieri libri società teatrale

PINTERE



info 06/6832497 www.proveaperte.it

le guide di PROVE APERTE N. 1 "MUSICAL THEATRE"

Una guida per conoscere e lavorare nel mondo del musical moderno

di Marco D. Bellucci

212 pagine con foto
Introduzione storica al genere, con riferimenti allo stile musicale, agli autori e alle tendenze del mercato.

Guida ad oltre 100 musicals con trame, commenti, numeri, indicazioni di vario tipo.

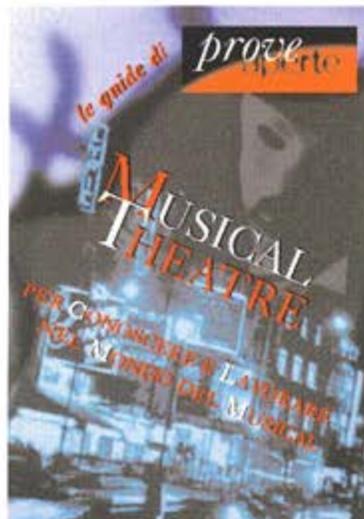
Tutti i più importanti artisti del genere in ogni settore creativo, tecnico e produttivo.

Mappa completa delle scuole di Musical Theatre in Italia.

Interviste a personaggi del musical in Italia e all'estero.

Curiosità e notizie di vario tipo

Prezzo al pubblico Euro 11,00 (incluse spese postali). Nelle migliori edicole e librerie oppure inviare un vaglia postale intestato a Ass. Idee di Velluto, Salita dei Crescenzi 30, 00186 Roma, oppure effettuare un versamento sul conto corrente postale n° 46988002 intestato a Ass. Idee di Velluto



Lavorare nello spettacolo

opportunità concorsi
audizioni notizie e altro
per chi lavora nello
spettacolo e nell'arte

ogni mese nelle edicole e
nelle librerie delle maggiori città

Le basi di Prove Aperte per le vostre audizioni

Strumento indispensabile per coloro che devono sostenere audizioni per musical e/o lavori teatrali e cinematografici dove occorre saper cantare.



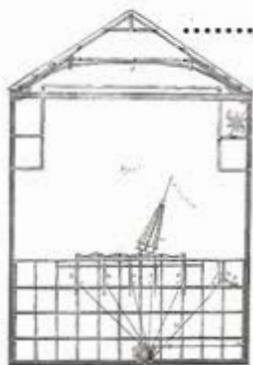
Questi i brani:

- 1) NEW YORK, NEW YORK (J. Kander - F. Ebb) - dal film "NEW YORK, NEW YORK" - base + voce in RE (2.57)
- 2) NEW YORK, NEW YORK (J. Kander - F. Ebb) - base in RE (2.57)
- 3) NEW YORK, NEW YORK (J. Kander - F. Ebb) - base in Sib (2.57)
- 4) DON'T CRY FOR ME ARGENTINA (A. Lloyd Webber - T. Rice) - dal musical "EVITA" - base + voce in REb (4.59)
- 5) DON'T CRY FOR ME ARGENTINA (A. Lloyd Webber - T. Rice) - base in REb (4.59)
- 6) MARIA (L. Bernstein - S. Sondheim) - dal musical "WEST SIDE STORY" - base + voce in SOL#m (2.47)
- 7) MARIA (L. Bernstein - S. Sondheim) - base in SOL#m (2.47)
- 8) ON BROADWAY (B. Mann - C. Weil - J. Leiber - M. Stoller) - dal film "ALL THAT JAZZ" - base + voce in Lab (2.22)
- 9) ON BROADWAY (B. Mann - C. Weil - J. Leiber - M. Stoller) - base in Lab (2.22)
- 10) ON BROADWAY (B. Mann - C. Weil - J. Leiber - M. Stoller) - base in Mib (2.22)
- 11) THERE ARE WORSE THINGS I COULD DO (J. Jacobs - W. Casey) - dal musical "GREASE" - base + voce in SOL (2.05)
- 12) THERE ARE WORSE THINGS I COULD DO (J. Jacobs - W. Casey) - base in SOL (2)
- 13) KING HEROD'S SONG (A. Lloyd Webber - T. Rice) - dal musical "JESUS CHRIST SUPERSTAR" - base + voce (versione interpretata) in LA (2.34)
- 14) KING HEROD'S SONG (A. Lloyd Webber - T. Rice) - base + voce (versione cantabile) in LA (2.34)
- 15) KING HEROD'S SONG (A. Lloyd Webber - T. Rice) - base in LA (2.34)
- 16) KING HEROD'S SONG (A. Lloyd Webber - T. Rice) - base in FA (2.34)
- 17) MEMORY (A. Lloyd Webber - T. Nunn) - dal musical "CATS" - base + voce in Sib (3.49)
- 18) MEMORY (A. Lloyd Webber - T. Nunn) - base in Sib (3.49)
- 19) MEMORY (A. Lloyd Webber - T. Nunn) - base in DO (3.45)
- 20) I DON'T KNOW HOW TO LOVE HIM (A. Lloyd Webber - T. Rice) - dal musical "JESUS CHRIST SUPERSTAR" - base + voce in RE (3.00)
- 21) I DON'T KNOW HOW TO LOVE HIM (A. Lloyd Webber - T. Rice) - base in RE (3.00)
- 22) MUSIC OF THE NIGHT (A. Lloyd Webber - C. Hart) - dal musical "THE PHANTOM OF THE OPERA" - base + voce in REb (3.57)
- 23) MUSIC OF THE NIGHT (A. Lloyd Webber - C. Hart) - base in REb (3.57)

Prezzo al pubblico Euro 15,00 (incluse spese postali). Per acquistarla basta inviare un vaglia postale intestato a Ass. Idee di Velluto, Salita dei Crescenzi 30, 00186 Roma, oppure effettuare un versamento sul conto corrente postale n° 46988002 intestato a Ass. Idee di Velluto



L'Argentina dei nuovi drammaturghi-registi - Incontro con Lars Norén - La Merce Cunningham Dance Company compie cinquant'anni - Nekrosius a Pietroburgo - Ugo Betti al festival di Magnitogorsk - di Massimo Marino, Ricci&Forte, Alessandra Nicifero, Marina Dmitrevskaja, Roberta Arcelloni



I rapporti tra Teatro e Stato, l'Etì, la Siae riformata, il mercato, il teatro di ricerca e di innovazione, i festival: ricognizione sulla situazione organizzativa del teatro italiano di questi ultimi anni - a cura di Mimma Gallina



Le *Tragedie endogonidie* della Raffaello Sanzio - Ritorna *Kontakthof* della Bausch - Pietroburgo al Piccolo Teatro - *La brocca rotta* secondo Lievi - Sellars alla Biennale - Doppio Pirandello per Cecchi e Castri - Pro&Contro: *Ti ho sposato per allegria*

2 vetrina

Da nord a sud, la mappa dei nuovi spazi teatrali in Italia - di Paola Abenavoli, Cristina Argenti, Giulia Calligaro, Claudia Cannella, Anna Ceravolo, Stefania Maraucci, Antonella Melilli

6 la questione teatrale

Le tristi ferie d'estate del teatro - di Ugo Ronfani

8 TEATROMONDO

22 Premio Hystrio alla Vocazione

Il bando dell'edizione 2004

24 dossier RETROSCENA prima parte: il sistema teatrale italiano nell'era Berlusconi

50 teatroraquazzi

Teatro e prima infanzia - di Nicola Viesti

54 nati ieri

Generazione 90: bilancio di un decennio, seconda puntata - di Antonio Audino, Sandro Avanzo, Sisto Dalla Palma, Gianni Manzella, Andrea Porcheddu, Ugo Ronfani, Cristina Ventrucci

60 CRITICHE

90 biblioteca

Le novità editoriali - a cura di Albarosa Camaldo

92 la società teatrale

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

104testi

L'età dell'oro di Laura Curino e Michela Marelli, Premio Hystrio 2003 - *La numero 13* di Pia Fontana - *Figlia dell'acqua* di Federica Barcellona e *Atropi* di Danilo Conti, menzioni speciali ex aequo Premio Teatro Totale 2003

in copertina: *Un Amleto di meno* - tempera su carta di Ferenc Pintér

...e nel prossimo numero: intervista a Peter Schumann, Speciale Scuole: Stati Uniti e Cina, dossier Retrosceca seconda puntata, incontro con Jon Fosse, intervista con Paolo Poli, lettera da Parigi, tutte le informazioni sul Premio Hystrio e molto altro...

da Nord a Sud

NUOVI SPAZI in penisola

Venezia: replicante Fenice

Accadeva otto anni fa: il 29 gennaio del 1996. All'improvviso uno strano odore di fumo si andava mescolando all'umidità che svaporava dai canali ed impregnava le calli del cuore di Venezia. Bruciava la Fenice. Da allora il motto che ha guidato la ricostruzione è sempre stato «dov'era, com'era». Lo ha proclamato per primo il sindaco di allora, Massimo Cacciari che, strani giochi del destino, dopo aver dichiarato per due mandati di non interessarsi particolarmente al teatro, è crollato proprio con le ceneri di un teatro. Un anno era il tempo che lui aveva previsto per restituire ai veneziani la casa dell'opera. Un anno invece è servito appena per decretare il progetto dell'architetto Aldo Rossi quale vincitore del concorso di idee, dopo il ricorso su quello di Gae Aulenti. Ma alla fine, dopo un mai completamente accettato spostamento della stagione sinfonica al Tronchetto, la Fenice, è proprio il caso di dirlo, è rinata dalle sue ceneri, riproducendosi sostanzialmente identica, con alcune novità inevitabili, sia a livello architettonico che di servizio. Per quanto riguarda la sala principale, sono stati mantenuti tutti i cinque ordini di palchi, corredate del medesimo apparato decorativo in cartapesta e legno (vera trovata acustica), sulla base di una minuziosa ricerca fotografica, ma ricavandone circa duecento posti a sedere in più, per un totale di quasi 1000 posti. E faceva un certo effetto rivederli tutti colmi nella serata inaugurale, aggiudicata a Riccardo Muti con l'Orchestra e il Coro della Fenice lo scorso 14 dicembre. A questa hanno poi fatto seguito, sei serate a ventiquattro carati: Christian Thielmann con l'Orchestra di Londra, Myung-Whung Chung con l'Orchestra e il Coro di Santa Cecilia, Marcello Viotti ancora con la compagine di casa, Mariss Jansons e i Wiener Philharmoniker, Yuri Temirkanov e l'Orchestra di San Pietroburgo, nonché il grande Elton

La mappa italiana delle sale teatrali si arricchisce di nuovi spazi - Architettoniche "novità assolute", "resurrezioni" di teatri chiusi da tempo, oppure sale promesse da lavori in corso

John. Ma passata la sbornia del vernissage, la notizia vera è che La Fenice presto ricomincerà a funzionare come in passato. Intanto il cartellone della stagione 2003-2004 comprende una stagione lirica con nove titoli, tre rappresentati per la prima volta a Venezia; la stagione sinfonica "Stili e Interpreti", con tredici concerti con i maggiori direttori della scena internazionale; una serie di progetti speciali che comprendono, tra l'altro, due produzioni di balletto (di cui una rassegna internazionale di danza contemporanea); la realizzazione in prima assoluta di un'opera inedita di Nino Rota, intitolata *Il principe porcaro*; il concorso pianistico "Premio Venezia" in collaborazione con gli Amici della Fenice e del Teatro Malibran, che, assieme al Palafenice, si dividerà ancora per quest'anno l'allestimento degli spettacoli.

Genova: incredibile gestazione

Mario Iorio dirige lo spazio mult-indisciplinato di piazzetta Cambiaso denominato Hop Altrove. L'ultimo teatro genovese, in ordine di nascita, ha avuto una gestazione lunga sedici anni con vicissitudini alterne, ma è giunto finalmente al parto con l'inaugurazione il 3 novembre data in cui, appunto, sedici anni prima era avvenuta la firma del documento che stabiliva la sua realizzazione. Lo spazio, una ottantina di posti e un palcoscenico che può trasformarsi per le proiezioni di film, resta aperto dalle 17 alle 2 di notte ed è dotato anche di una caffetteria e di una biblioteca. Originariamente il palazzo era una dimora nobiliare e a testimoniare è rimasto il loggiato cinquecentesco, che il dovizioso restauro ha riportato agli antichi splendori oltre alla struttura che delicatamente circonda modernissime tecnologie. Per questa prima stagione inaugurale moltissime sono già le proposte: numerosi i titoli di prosa, lo stesso Iorio firma ben tre regie, ma accanto al teatro anche cinema, con una collaborazione con la cineteca Griffith e con il cabaret insieme allo Zelig oltre ad alcune performance di danza. Nutrito anche il calendario degli eventi, con numerose mostre e presentazioni.

Milano: cantieri aperti

Mentre fervono i lavori alla Scala, che ha da poco festeggiato il suo ultimo Sant'Ambrogio agli Arcimboldi, e il settecentesco Teatro Litta ha potuto mostrarsi in tutta la sua bellezza dopo i recenti lavori di ristrutturazione, gli occhi della Milano teatrale rimangono puntati, non senza apprensione, su due cantieri ancora aperti. Il primo, quello dell'ex cinema Puccini, destinato a ospitare i Teatrithalia attualmente attivi al Teatro dell'Elfo e al Leonardo, langue da tempo in lentezze burocratiche. Il secondo, l'ex cinema Eolo di via Mac Mahon, futura nuova sede del Teatro Out Off, roccaforte del teatro di ricerca italiano fondata nel 1976, sembra invece avviato a una felice conclusione con chiusura del cantiere per il prossimo giugno e inaugurazione per la stagione 2004-2005. La spesa per ristrutturare l'immobile, di proprietà del Comune, sarà di 1.600.000 euro, di cui 929.000 ottenuti grazie al Frisl (Fondo Ricostruzione Infrastrutture Sociali Lombardia, un prestito concesso dalla Regione Lombardia che l'Out Off dovrà restituire in 20 anni), 258.000 da una donazione della Fondazione Cariplo, 83.000 dal Comune di Milano-Assessorato Cultura e Musei e 103.000 come partecipazione dello stesso Teatro Out Off. Per i 227.000 euro mancanti è stata fatta una nuova richiesta alla Fondazione Cariplo e si spera in ulteriori contributi delle istituzioni. L'Eolo, situato in un edificio anni '60 che dopo un "glorioso" passato come cinema di quartiere e poi a "luci rosse" versava ormai da una quindicina d'anni in stato di abbandono e degrado, si trasformerà in una sala teatrale da circa 200 posti (ma ampliabile fino a 300) con scena integrata nella sala, per un maggior coinvolgimento del pubblico nell'azione teatrale, uffici amministrativi e un bar-foyer per un totale di circa 1.300 mq. Un soffio di vento benefico che, contrariamente alle "note stonate" pucciniane, dovrebbe presto regalare alla città un nuovo spazio per il teatro contemporaneo e di ricerca.

Bologna: il Macello va stretto

È emigrato negli spazi dell'ex Macello di via Azzo Gardino il Centro di promozione teatrale La Soffitta, costola del Dipartimento di Musica e Spettacolo di Bologna. Dal 1988 La Soffitta si è fatta in quattro: teatro, musica, danza, cinema sono infatti le sezioni di cui il Centro si occupa alternando spazi di approfondimento teorico a spettacoli, eventi e laboratori. In primo piano il concetto di arte e cultura come bene pubblico per la collettività. La causa del trasloco riguarda l'imminente intervento di restauro e ristrutturazione che interesserà Palazzo Marescotti - attuale sede del Dms - della durata prevista di non meno di diciotto mesi. Se il Centro, ribattezzato per l'occasione La Nuova Soffitta, non dovrebbe incontrare intoppi nell'attuazione dei suoi programmi (evento inaugurale nei nuovi spazi la prima dello spettacolo *Predica ai pesci* del Teatro Valdoca), guai in vista per il Dipartimento che letteralmente non sa ancora dove mettere gli uffici dei docenti e del personale tecnico-amministrativo e, ciò che è più grave, neppure dove si svolgeranno le attività didattiche. Il Dipartimento è tra l'altro alle prese con le trasformazioni dettate dalla riforma che, dopo un biennio sperimentale, richiedono ora un'attenta analisi ed opportuni completamenti. Il periodo, quindi, è

davvero il meno indicato per aggravare l'incertezza con pratiche questioni logistiche.

Livorno: un cielo di vetro

Alita la storia tra le pareti del Teatro Goldoni di Livorno. Fatto costruire da Leopoldo di Lorena, il teatro venne inaugurato col magniloquente nome di "Imperiale e Regio Teatro Leopoldo". I lavori si protrassero dal 1843 al 1847 e furono affidati al giovane architetto Giuseppe Cappellini, ma il negligente proprietario, Giuseppe Varoli, buttò l'edificio alle ortiche. Finito all'incanto, il teatro nel 1853 ebbe già necessità di un primo intervento di restauro. Via i Lorena dalla Toscana, la sala assunse la sua denominazione attuale, Teatro Goldoni, in onore alle commedie ambientate in città dal Veneziano. Dopo un secolo circa di alterne vicende, ma di cui l'evento con la maiuscola resta il Congresso del Partito Socialista del '21 che segnò la scissione del Partito Comunista, nel 1984 il teatro venne chiuso per inagibilità. Nel '90 passò nel patrimonio comunale, e finalmente oggi torna ai fasti del passato, quando sul suo palcoscenico si esibivano Enrico Caruso o Beniamino Placido, Mario Del Monaco o Frank Sinatra. Il progetto di restauro, approvato nel '96, ha recuperato l'originaria struttura del fabbricato, dotandolo tuttavia di moderni dispositivi per rendere la "macchina teatrale" adeguata alle odierne esigenze dello spettacolo. Gioiello dell'intera opera di ristrutturazione, la lanterna a vetri di copertura che sovrasta la sala grande. Il costo totale degli interventi al centesimo è stato di euro 17.586.778,19. La Regione Toscana ha coperto 3.356.969,85 euro, il Ministero Beni Culturali ha contribuito per 2.065.827,60 euro attingendo ai proventi dell'8 per mille e per 413.265,52 con fondi ordinari; il resto, 11.802.460,04, sulle spalle del Comune di Livorno. Inaugurazione con il primo cittadino d'Italia, il presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi, livornese doc. Protagonista dell'apertura del teatro un altro livornese, Pietro Mascagni, la cui *Cavalleria rusticana* è stata fatta seguire da *La vida breve* dello spagnolo Manuel De Falla.

Roma: più sale nella Capitale

Un momento felice per il teatro della Capitale, che in pochi anni ha visto moltiplicare i suoi spazi. A cominciare dal recupero dell'Ambra Jovinelli, arricchito di recente da una seconda sala, e dall'apertura del Brancaccino, appena inaugurato da Gigi Proietti accanto allo storico Brancaccio. A testimonianza di una effervescenza culturale e soprattutto di un progetto di città che tende a superare la dimensione di una monumentalità fine a se stessa per una sempre più forte vocazione internazionale. Come ha sottolineato il sindaco Veltroni in occasione dell'inaugurazione in ottobre, del Silvano Toti Globe Theatre. Una struttura circolare di 1260 posti interamente realizzata in rovere delle Ardenne, che è costata 4 miliardi di vecchie lire e che, alta dieci metri, ha una circonferenza di 100 metri e un diametro interno ed esterno rispettivamente di 23 e 33 metri. E soprattutto è uno spazio assai suggestivo, voluto nel cuore di Villa Borghese per il centenario dell'apertura della villa al pubblico, che vuol essere la copia esatta del teatro di

Shakespeare. Anche se non essendoci immagini certe della costruzione originaria, è impossibile riprodurla esattamente. Comunque un'impresa, realizzata in soli tre mesi con una rapidità che per i due costruttori, Claudio e Pierluigi Toti, che l'opera hanno voluto e regalato al Comune in omaggio al padre, rappresenta una cifra di stile dell'azienda di famiglia. Proietti, a cui è stata affidata la programmazione del teatro, ha inaugurato con *Giulietta e Romeo*. Per questo spazio privo di fondamenta e murature, dove il pubblico in piedi nella platea *en plein air* può addossarsi direttamente alla ribalta come accadeva all'epoca del Bardo, Proietti pensa a un cartellone misto di prosa, musica e spettacoli vari. Ma soprattutto a un teatro "umano", che esalti la voce e la parola. Strettamente a ridosso dell'inaugurazione del Globe, quella del Palladium, pure avvenuta in ottobre alla presenza del capo dello Stato. Anch'essa un evento che, all'interno del recupero urbano del quartiere popolare della Garbatella, restituisce alla città una storica sala della capienza di 550 posti. Una sala che un sapiente restauro conservativo, costato tre milioni e mezzo di euro, ha riportato alla dignità originaria di una struttura realizzata negli anni '20 dall'architetto Innocenzo Sabatini. Grazie al meritorio intervento dell'Università Roma Tre che l'ha acquistata e sottratta allo squalore di una futura sala Bingo. Destinandola a essere un teatro d'ateneo e un polo culturale, affidato a Monique Veaute, direttrice artistica di RomaEuropaFestival, capace di unire all'attività produttiva una trasmissione di saperi e formazione in cui far convergere sempre nuova linfa in un intrecciarsi dinamico di studenti, docenti e personalità artistiche diverse. Non un semplice contenitore di spettacoli, dunque, ma una fucina di ricerca, di informazione e di sperimentazione in cui i giovani possano condurre il loro apprendistato attraverso una programmazione articolata di eventi di carattere nazionale e internazionale. Che non a caso si è avviata col debutto di un'opera intitolata *La frontiera*, scritta da Philippe Manoury e diretta da Yoshi Oida.

Reggio Calabria Borboni, terremoto e agibilità

Il Teatro Francesco Cilea di Reggio Calabria ha riaperto i battenti, dopo alcuni anni di lavori di ristrutturazione. Lo scorso novembre l'inaugurazione, con un concerto diretto dal Maestro Rostropovich, che ha dato il via a una intensa

stagione di prosa, danza e lirica. Il teatro era stato già riaperto al pubblico nell'aprile del 2002 ma dopo la serata inaugurale e alcuni spettacoli, per mancanza di agibilità della struttura, e con la richiesta di ulteriori adempimenti da parte della Commissione di vigilanza sui pubblici spettacoli, si è arrivati a oggi. Il teatro nasce come Real Teatro Borbonio nel 1818, e diviene Teatro Comunale nel 1860. Quindi, viene distrutto completamente dal terremoto del 1908: inizia la ricostruzione, ma la nuova struttura vedrà la sua inaugurazione soltanto nel 1946. Da allora il teatro è intitolato al compositore di Palmi Francesco Cilea. Una ristrutturazione verrà poi effettuata nel 1964, prima di quella conclusasi recentemente e realizzata a partire dal 1997. In passato, il Cilea ha ospitato importanti nomi sia della lirica che della prosa. Il teatro, da sempre noto per la sua acustica perfetta, è stato restituito al suo antico splendore, mantenendo le sue caratteristiche classiche. 970 i posti, di cui 430 in platea e gli altri distribuiti tra i 75 palchi, divisi in tre ordini, e il loggione. La platea è stata ridotta rispetto al passato, per dare maggiore spazio al golfo mistico. Per quanto riguarda lo stile dell'edificio, sono stati recuperati i fregi, riprendendo i disegni originali, le colonne del foyer, restituito ai colori del verde e del bianco, così come il vero "gioiellino" del teatro, ovvero il ridotto. Per quanto riguarda, infine, la gestione, sono al vaglio del consiglio comunale due proposte di statuto della fondazione che si occuperà del futuro del Cilea.

Hanno collaborato: Paola Abenavoli, Cristina Argenti, Giulia Calligaro, Claudia Cannella, Anna Ceravolo, Antonella Melilli.

Trent'anni di petrolio al Mercadante

«Ho iniziato un libro che mi impegnerà per anni, forse per il resto della mia vita». Così, in un'intervista comparsa il 10 gennaio 1975 su *Stampa sera*, Pasolini aveva annunciato l'inizio d'un romanzo, *Petrolio*, profeticamente identificato come il suo ultimo lavoro. Una profezia resa veritiera dalla tragica e prematura scomparsa dell'autore (il 2 novembre 1975). Una sorta di "Satyricon moderno", composto di materiali eterogenei e - secondo le intenzioni dello scrittore - destinato ad arricchirsi d'illustrazioni, "opere grafiche", documenti storici riconducibili alla politica e alla storia dell'Eni. L'impressionante lucidità e lungimiranza di Pasolini, confermata dalla continua presenza del "petrolio" fra i più inquietanti spettri della nostra realtà, ha indotto Mario Martone a inserire all'interno del cartellone del Mercadante-Teatro Stabile di Napoli un progetto con il quale tentare di proseguire idealmente il discorso forzatamente lasciato in sospeso da Pasolini. Non un'interpretazione scenica del romanzo, dunque, ma piuttosto il punto di partenza d'un confronto dialettico fra esponenti della cultura contemporanea, come Antonio Capuano, Carlo Cerciello, Cossia-Di Florio-Veno, Rodrigo Garcia, Davide Iodice, Peppe Lanzetta, Antonio Latella, i Motus, Marco Paolini, Fausto Paravidino, Francesco Piccolo, Anna Redi, Letizia Russo e tantissimi altri. Intorno ai temi offerti dalla lettura dell'opera di Pasolini, pubblicata da Einaudi nel 1992, questi artisti hanno creato nuovi testi, spettacoli, performance, installazioni, laboratori, incontri, ai quali - in forme diverse - hanno dato il loro contributo istituzioni culturali e territoriali napoletane e campane. Cosicché, fedele agli intenti programmatici del direttore Ninni Cutaia per la nascita dello Stabile napoletano, il Mercadante s'è reso volano di un'iniziativa capace di collegare strutture e zone del territorio urbano ed extraurbano apparentemente lontanissime (e non soltanto in senso geografico): dal Teatro Nuovo a Galleria Toledo e Elicantropo; da istituzioni di rilevanza storica come l'Accademia di Belle Arti a nuove realtà come il Teatro dell'Area Nord di Piscinola e Art Garage di Pozzuoli; perfino spazi non convenzionali come la Cava di Centurano, la Galleria Morra, la Sala Ferrari-spazio via Cervantes, la Palestra Scialoia di San Giovanni a Teduccio, l'ex officina Italsider a Bagnoli, insolito esempio di archeologia industriale. *Stefania Maraucci*

In apertura l'interno del Teatro Goldoni di Livorno; in bass, la loggia dell'Hop Altrove di Genova.



E' nato il Circuito Teatri Possibili

Si è costituito il Circuito Teatri Possibili, circuito teatrale indipendente, presente nelle città di Legnano, Lugano, Milano, Monza Verona, Trento e Roma. Lo scopo comune è la promozione e la divulgazione del teatro, attraverso la formazione, l'educazione al teatro, la produzione di spettacoli e la formazione di nuovi artisti e di un nuovo pubblico.

le stagioni del circuito

Teatro Libero Milano

dal 7 al 18 gennaio
LA COSMETICA DI AMÉLIE
regia di Corrado Accordino

dal 20 gennaio al 3 febbraio
AMLETO
regia di Paolo Valerio

dal 4 al 8 febbraio
CANTICO DEGLI ASSASSINI
regia di Maria Maglietta

dal 10 al 16 febbraio
SICK BOYS
progetto e regia di Andrea Lisco

dal 17 al 29 febbraio
NATURA MORTA IN UN FOSSO
regia di Serena Sinigaglia

dal 4 al 31 marzo
L'IDIOTA
regia di Corrado Accordino

via Savona, 10 - MILANO
tel. 02.8323126/264
biglietteria@teatripossibili.it

Studio Focè Lugano

dal 28 gennaio al 1 febbraio
Compagnia Teatri Possibili
IL CANTICO DEGLI ASSASSINI
regia di Maria Maglietta

28 febbraio
Compagnia Teatri Possibili
MACBETH
regia di Corrado d'Elia

27 marzo
Teatro Stabile di Torino
OLIVETTI
regia di Gabriele Vacis

via Focè, 1 - LUGANO TI
tel. 0041.91.9663149
info@teatripossibili.ch

Teatro Alcione Verona

5 febbraio
Atlantide Teatro di Verona
OTELLO
regia di Paolo Valerio

12 febbraio
Compagnia Teatri Possibili
L'IDIOTA
regia di Corrado Accordino

25 marzo
Filarmonica Clown
DON CHISCIOTTE
regia di Bolek Polivka

1 aprile
Atlantide - Teatro Libero ESP
MACBETH
regia di Paolo Valerio

via Verdi, 20 - VERONA
tel. 045.8400848
verona@teatripossibili.it

scuola di teatro

TP MILANO
via Savona, 10
20144 - Milano
tel. 02.8323182
tel. 02.45490385
formazione@teatripossibili.it

TP LEGNANO
Auditorium Sc. Media
G. Leopardi
via XXIV Maggio, 34/36
San Vittore Olona (MI)
tel. 0331.597988
legnano@teatripossibili.it

TP MILANO
vicolo Carrobiolo, 30/A
00100 - Roma
tel. 06.6867876
roma@teatripossibili.it

TP LUGANO
via Simen, 14/A
Lugano TI
tel. 0041.91.9213492
info@teatripossibili.ch
www.teatripossibili.ch

TP MONZA
vicolo Carrobiolo, 2
20052 - Monza
tel. 039.2305099
cell. 333.9775031
monza@teatripossibili.it

TP VERONA
piazza Viviani, 10
37121 - Verona
tel. 045.8006100
verona@teatripossibili.it

www.teatripossibili.it

TP TRENTO
trento@teatripossibili.it



di Ugo Ronfani

foto di Maurizio Buscarino

LE TRISTI FERIE D'ESTATE DEL TEATRO

Non è troppo presto, anzi è già tardi per parlare dell'estate teatrale italiana del 2004. Se vogliamo evitare quello che si ripete da anni occorre por mano al problema. Sarebbe ben triste se il *Giornale dello Spettacolo*, settimanale dell'Agis, dovesse ripetere, quando l'Italia andrà in vacanza, lo stesso titolo del maggio 2003: *Festival di musica, danza e prosa: chi può resistere, il caos è sovrano. I tagli per il teatro hanno dimezzato i fondi*. Chi scrive non è così ingenuo da non sapere che l'Agis è il Carroccio dello spettacolo assistito, per cui la lingua batte dove il dente duole. E non ignora che in mancanza di una politica della Cultura e dello Spettacolo con un adeguato quadro di riferimento giuridico e una nuova fiscalizzazione degli oneri (una politica, non una regolamentazione eternamente provvisoria), la questione viene rubricata, ancora una volta, come una questione di *gros sous*, da risolvere, *more solito*, allungando la mano per la questua. Sa infine che mancando ancora, anche nello Spettacolo, una delimitazione di competenze fra lo Stato e gli enti di territorio, restano altrettanto inevitabili la confusione, il disordine e lo spreco nell'allestire, in questo giardino del turismo europeo che dovrebbe essere l'Italia, le occasioni per trasformare le feste d'estate in vacanze almeno un pochino intelligenti. Qualche voce preoccupata, per la verità, si è levata a chiusura di un'estate teatrale svoltasi - come abbiamo tutti constatato - all'insegna della provvisorietà, del *déjà vu*, del disimpegno culturale. Sempre sul *Giornale dello Spettacolo* del settembre scorso,

spente le luci, anzi i lanternini della festa d'estate, si è potuto leggere che l'assemblea di Italiafestival (perché esiste un organo di rappresentanza e di tutela delle rassegne estive, caso mai non ve ne foste accorti) ha approvato un documento in cui s'afferma, con reboante sonorità, che i festival «intendono costituirsi in progetto permanente al fine di trasformare la logica delle contribuzioni pubbliche e private a esse destinate»; dopo di che ha non meno sonoramente denunciato, «come un fatto gravissimo quanto accaduto nel 2003, con l'assegnazione al momento tuttora ipotetica dei contributi ministeriali, con discrezionalità di variazione fin oltre il 15 per cento». L'antifona è chiara: sempre e soltanto una questione di *grosses*. Il bisogno (il vizio, diceva Eduardo De Filippo) di «stendere la mano», l'esercizio della questua come toccasana per bloccare l'anemia perniciosa dalla quale è affetto, nelle quattro stagioni, il teatro italiano. Tenendo nell'altra mano, si capisce, un «progetto permanente», alibi per sollecitare e anzi pretendere le sovvenzioni: progetto permanente di cui ci si guarda bene di indicare natura, contenuti, scopi. Anche perché «pensare il teatro» (come scena della cultura e del costume di un popolo, come luogo di aristoteliche catarsi, come memoria del passato, come specchio del presente, come apertura sul futuro etc.) è l'ultima delle preoccupazioni di chi lo fa, pago di stare in piedi sul battello ubriaco.

I sanculotti dello spettacolo

Basta riandare con il pensiero al ben magro nutrimento dello spirito che ci è venuto dai palcoscenici dell'estate scorsa. Con la sola consolazione di constatare che il malessere, per la verità, non è soltanto italiano. Nel *Midi* francese, ad Avignone, ad Aix-en-Provence e altrove c'è stata ad esempio, nell'estate del 2003, una vera Caporetto dello spettacolo. I precari dello spettacolo (gli *intermittents*, attori, artisti, tecnici) hanno bloccato le attività estive stanchi di subire un sistema basato sul vedettariato e sulle conseguenti, gravi sperequazioni di trattamento loro riservato.

I sanculotti dello spettacolo sono sfilati a migliaia a Parigi, hanno contestato il ministro della Cultura Aillagon, si sono scontrati con la polizia, hanno esteso la protesta nel cinema e nella televisione. Hanno insomma organizzato un loro Sessantotto per rivendicare uno statuto professionale che non hanno, messo in moto un movimento di protesta che non può non lasciarci indifferenti anche in Italia, visto che anche da noi la precarietà dei *peones* dello spettacolo è più che evidente. Questione delicata, complessa. Fra economia e arte ci sono incomprensioni e conflittualità che lo Stato-mecenate da solo non può risolvere, e l'ammucchiata corporativa non è certo il modo migliore per introdurre nella società teatrale regole di eguaglianza. Ma il problema esiste, e la Società dello Spettacolo - che si muove nella vischiosa realtà della società del profitto - non ha ancora trovato un sistema di tutela sindacale per il *lumpenproletariat* del video, della cinepresa, della scena. Torno al tema: che cosa è successo, al teatro italiano, nell'estate del nostro scontento? Vediamo. A Taormina si è data la preminenza alla rassegna cinematografica, un tempo secondaria, dimentichi che la dignità di questo festival era rappresentata da quelle serate di prosa dal vivo nel teatro antico,

che si concludevano festeggiando i maestri come Eduardo. Nella cavea greca di Siracusa l'Inda - che dopo lo scomparsa di Giusto Monaco è stato lacerato da conflitti e calcoli di bassa politica, culminati con l'allontanamento di un presidente galantuomo come l'illustre grecista Umberto Albini per far posto a nani al servizio del potere di turno - ha perso non poco della sua capacità di fare risuonare alta la memoria del grande teatro. C'è stato nel Sud qualche tentativo di legare le manifestazioni d'estate all'idea di un Teatro del Mediterraneo, magari aperto finalmente agli scambi con i paesi rivieraschi, ma non si è andati oltre qualche generica dichiarazione di intenzioni e qualche iniziativa sporadica. A Taranto, un Festival del Mediterraneo ch'era stato messo in piedi da Tato Russo è naufragato per beghe fra amministratori locali; traversie politiche hanno determinato l'instabilità delle rassegne di Brindisi, Benevento, Messina. Le Orestidi di Ghibellina, nate da un'idea di Emilio Isgrò che aveva tradotto in siciliano la trilogia di Eschilo, e fortemente volute dal sindaco Ludovico Corrao per riproporre i grandi testi sul *Cretto* di Burri sorto sopra le rovine del terremoto del Belice, hanno avuto anch'esse alterne vicende e sono diventate, riduttivamente, un avamposto di una parte della sperimentazione, a sua volta condizionata dagli alti e bassi della politica. E potremmo continuare: recitare un *de profundis* per il Festival di Spoleto, se non fosse di cattivo gusto parlare di un cadavere che cammina; deprecare la mancanza di slanci culturali del "teatro del Cielo" di San Miniato, dell'inconsistenza di un teatro cattolico che non ha saputo "teatralizzare" l'anno del Giubileo.

La mancanza di quel coordinamento progettuale invocato soltanto a parole ma privo di contenuti, la semplice registrazione burocratica di eventi strombazzati sulla carta ma abborracciati nella realtà e, soprattutto, l'irrisolto conflitto di competenze - ripeto - fra il (dis)governo centrale del teatro e le amministrazioni locali dominate dalla "politica" degli assessori, sono alla base di questa crisi della programmazione teatrale estiva.

Astiteatro, le rassegne itineranti sulle colline torinesi, nell'entroterra ligure, lungo i circuiti turistici dell'Alto Adige, il Festival di Todì o di Radicondoli, le cento "manifestazioni teatrali sotto le stelle" del tempo delle vacanze nascono e muiono, ormai, in ambiti locali, sono alla mercé dei ricorrenti temporali politico-amministrativi, dell'instabilità meteorologica delle municipalità, delle beghe fra le Pro Loco e i Circoli Culturali; dei calcoli di impresari disinvolti che si limitano a imbastire per le afose serate *en plein air* prove generali degli spettacoli che poi finiranno sui cartelloni d'inverno.

Nessuno ragiona più come Reinhardt o Copeau quando portavano le loro regie alle rassegne del Maggio fiorentino *d'antan*, nessuno più distingue fra lo specifico di uno spettacolo all'aperto e quello di una rappresentazione al chiuso. Le competenze tecniche, quando ci sono, vengono sciupate per rassegne che hanno la consistenza dei fuochi pirotecnici nelle sagre d'agosto. E se qualcuno, pensiamo a Giorgio Pressburger, ha un colpo d'ala e inventa dal nulla una rassegna di scambi europei come il *Mittelfest* di Cividale del Friuli, eccolo ridotto a fare ogni anno i conti con le instabili vicende diplomatiche della Mitteleuropea, le esitazioni della Farnesina, l'irrisolutezza degli sponsor. Rassegne di respiro europeo com'è stata Avignone, come sono Edimburgo o Salisburgo, oggi l'Italietta del teatro non può permetterselo. ■

teatri a Buenos Aires

Il paese è allo sbando politico ed economico, ma sulla scena c'è una vitalità straordinaria - Invitati nei migliori festival europei artisti come Alejandro Tantanian, Rodrigo García, Ricardo Bartís, Beatriz Catani, Daniel Veronese e Federico León, insieme registi e drammaturghi, offrono spettacoli di grande intensità, in cui, dichiarata o sotterranea, ricorre in modo quasi ossessivo l'immagine del giardino come luogo di distruzione e malinconia

GIARDINI ALL' ARGENTINA

di Massimo Marino

Si può interpretare con metafore botaniche un paese in crisi, attraversato dallo spettro del fallimento economico, politico, morale, culturale? Si può trasformare una città come Buenos Aires, mito e paradigma di una condizione urbana, in un giardino, ameno, abbandonato, selvaggio, devastato, sognato? Si può raccontare una realtà dura con il teatro, e come? Queste domande emergono vedendo gli spettacoli che da Buenos Aires, da qualche anno, arrivano nei grandi festival di teatro europei, giungendo in qualche caso anche da noi in Italia. Ma prima di evidenzia-

re le strane assonanze fra lavori diversi, cerchiamo di descrivere un fenomeno. Nella scena della capitale argentina troviamo, a fianco di un teatro commerciale, una miriade di esperienze indipendenti, interessantissime, che sopravvivono nonostante la mancanza quasi completa di finanziamenti pubblici. I loro registi sono anche drammaturghi originali, scrittori o adattatori che fondono in un'unica persona ruoli da noi spesso separati. Personalità come Alejandro Tantanian, Rodrigo García, Ricardo Bartís, Beatriz Catani, Daniel Veronese, Federico León, per citare solo quelli che tratteremo in questo resoconto, scrivono

testi propri e li riscrivono sulla scena con gli attori, traendo dalla loro capacità di autori linfa per le idee sceniche, e viceversa. Lavorano con interpreti che per sopravvivere, in un sistema incentrato sul teatro privato, devono fare altri lavori. Provano la sera e la notte e la mattina tornano alle attività normali, con gli occhi pesti. Credono in quello che fanno in modo totale. Ritengono il teatro un mezzo necessario per affermare idee, per provare a districare la crisi di una realtà che sembra offrire pochi scampi.

È un teatro politico, che però non accetta scorciatoie ideologiche. Le storie, anche quando si articolano fortemente intorno a una metafora, sono piene di vita, di umori filtrati da una letteratura ricca di padri nobili, di un gusto per la vita in scena che non lascia spazio all'unilateralità. Anche quando il tema è esplicito, la crisi vissuta dal paese, nella costruzione degli spettacoli vengono sovrapposti strati che allontanano ogni semplificazione. Perfino i dati snocciolati, le immagini crude degli scontri del gennaio 2002, si intrecciano a salti con varie mitologie. Per esempio si nascondono in percorsi apparentemente neutri in realtà urbane, magari lontane, come negli interventi di Alejandro Tantanian al *KunstenFestivaldesArts* di Bruxelles del 2002. Gardel e i morti negli scontri di piazza, la *milonga* e rapinosi giri del tango, Proust, il Belgio e l'Argentina diventavano specchi di una condizione di conflitto fra memoria e oblio presente, un dislocamento fra continenti mentali, vicini e lontanissimi, per distruggere ogni oleografia attraverso continui cortocircuiti.

La città divorata dal teatro

Tantanian ha portato in Europa, a Bruxelles e in Germania, per due anni di seguito, più che veri e propri spettacoli delle conferenze-performance, dedicate alla condizione di quella città-universo-mito che è Buenos Aires. Nel maggio scorso, con un musicista e un artista plastico, ha ricostruito il caso di un personaggio, Carlos W. Sáenz, nato nel 1956, artista visivo, scrittore, progettista, collezionista, scomparso, a un certo punto, nel nulla, mentre attendeva a un grande progetto. Avrebbe voluto costruire, in Buenos Aires, un teatro della malinconia, della tristezza che contamina l'umanità e la distrugge. Un edificio eretto in un luogo centrale della città nostalgica, distrutta, malinconica o, come sembra in altri punti della sua opera, un teatro che copre tutta la città e di essa, delle sue storie, dei suoi abitanti, dei suoi vuoti, si nutre e cresce. Sáenz, in realtà, non esiste: è un'invenzione borgesiana, un emblema, un illusionistico gioco di allusioni. Contro quest'immagine labirintica e depressiva ne emerge un'altra, ricorrente in modo ossessivo, quella del giardino. Innanzitutto nell'opera del più noto fra gli autori-registi argentini, Rodrigo García, da tempo residente col suo gruppo *La Carnicería* a Madrid e ormai prodotto e vezzeggiato da tutti i grandi festival europei. In Italia è arrivato solo nell'ultimo anno, a dosi insieme massicce e sparute: tutti i suoi ultimi

spettacoli in pochi mesi, per pochissime repliche ognuno. In particolare in *Jardinería humana*, di recente presentato a Modena per la rassegna "Le vie dei festival", organizzata da Emilia Romagna Teatro, e al Festival d'Automne di Parigi, gioca sulla simmetria e sulle opposizioni fra la coltivazione delle piante e quella umana e sull'immagine di un giardino insidiato. La tensione politica contro la globalizzazione nei suoi lavori è in genere sviluppata per linee contrastanti, fra testi fatti di scatti personali o di proclami molto espliciti, e azioni dirompenti, che mettono gli attori in situazioni di pericolo. Continui sono gli choc, per rompere i veli dell'apparenza fino alla realtà dolente dell'alienazione dei corpi, nudi, svelati, o ricoperti di farina, di ketchup, sottoposti ad angherie, sporcati, penetrati da cibi, da oggetti, torturati con clisteri alla Coca Cola...

Una piantina fra rifiuti e detriti

In *Jardinería* la condizione del consumatore viene messa a confronto di continuo, tramite testi o proiezioni video, con i popoli che poco hanno da consumare se non se stessi. L'amore si fa in fretta con la sportina di plastica in mano e varie merci intorno. George Bush incombe con bombardieri dai filmati. Il rapporto col cibo è bulimia, un divorare inarrestabile. Davanti ai detriti che a mano a mano si accumulano, in proskenio vengono pateticamente innaffiate con cura alcune piantine in vaso. Alla fine, fra resti e rifiuti, sotto un lampadario di panini plastificati, un corpo nudo calcificato è seminato, senza possibilità di germogliare.

In apertura, una foto di *Jardinería* di Rodrigo García e, in basso, due scene di *Donde más duele* di Ricardo Barts.



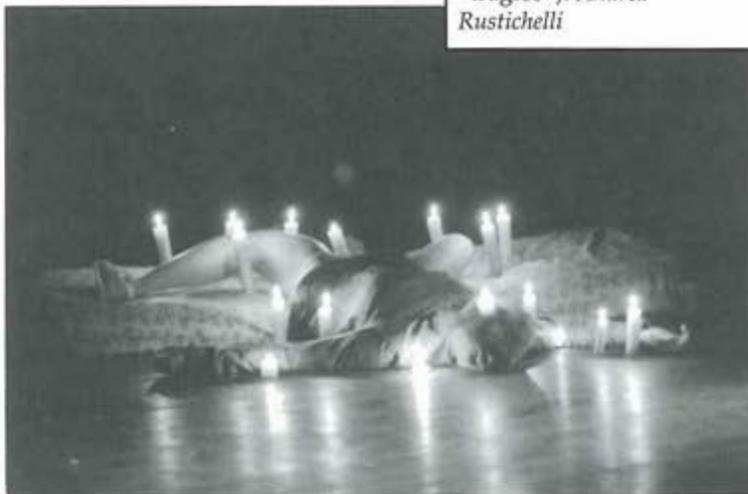
re, di cocci di bottiglia, di vetri verdi spezzati. Un giardino delle nostre città, un minuscolo, perfetto, allucinato orto privato, che coltiviamo con cura distruggendo sconosciute foreste lontane e noi stessi. Il luogo mentale del giardino è ancora di più contenitore e sotterraneo protagonista di altri due spettacoli. Il primo, *Donde más duele* di Ricardo Bartís, considerato un capofila di questo nuovo teatro argentino, arriverà al Teatro delle Passioni di Modena in primavera, dopo varie tournées e una presenza al Festival d'Automne. La scena ruota intorno a un Don Giovanni impenitente, vecchio e accudito da tre donne di età diverse, sue amanti devote fino a immolarsi. Esausto si trascina fra un sipario rosso e barocco, un giardino sul fondo della scena e una bottega dove si distilla, con macchine e alambicchi, il succo delle piante per nutrirlo, per dargli la forza di attendere ai suoi riti di possesso. Le vestali tutte si dedicano a lui, in un gioco di tensioni e solitudini, di rivalità e speranze. Ma i succhi arborei non sono sufficienti: le donne diventeranno le tre parche del loro carnefice, lo supplizieranno nell'esaurimento finale di energie ormai sprecate senza riuscire a soddisfare le troppe fantasie scatenate, le troppe aspettative accese. Un mondo senza forza, che ha prosciugato le energie, che si nutre, come un Moloch, dei figli, delle donne, delle possibilità di riproduzione, di rinnovamento. Su questa stessa ossessione si sviluppa un altro spettacolo, asciutto quanto quello di Bartís è ridondante, visto a Bruxelles al Kunstenfestival 2003. Beatriz Catani, regista, solo dal 1998 ha iniziato anche a scrivere i propri spettacoli. Il

spazio India di Roma

All'Ikea con García

COMPRI UNA PALA EN IKEA PARA CAVAR MI TUMBA, testo, regia e spazio scenico di Rodrigo García. Con Juan Loriente, Patricia Lamas, Rubèn Escamilla. Prod. La Carnicería Teatro, MADRID.

Con cinque spettacoli in pochi mesi, Rodrigo García è fragorosamente sbarcato in Italia, suscitando anche qui piccole folle di ammiratori. Lanciato dal mercato francese (al di là della sua aura culturale, il teatro è pur sempre un "prodotto" con tanto di logo, circuiti e pierre) dove è uno degli autori stranieri più tradotti e rappresentati, in tale veste García è conosciuto Oltralpe. Da noi, al contrario, egli si è esibito anche come regista con i simpatici attori della sua Carnicería Teatro, a parte l'effimero e avvincente allestimento del suo *Borges* a cura di Luca Camilletti, visto quest'estate alla Limonaia. E sarebbe un bell'esperimento far portare in scena i testi dell'autore spagnolo (nato in Argentina) da qualche regista nostrano. L'ultimo spettacolo passato a Roma è *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (*Ho comprato una pala da Ikea per scavarmi la fossa, e non la tomba, che non si scava, come vogliono le traduzioni in voga*), nell'ambito della rassegna "Temps d'images" con cui si è riaperto l'ottimo spazio India, dopo il blocco gestionale del Teatro di Roma. Dopo *Agamennone* (l'ultima produzione di García), che corre il rischio di estetizzare in modo vano e consolatorio la contestazione sociale, la pièce è sembrata riportare l'incontenibile e ormai noto immaginario di García a un punto di equilibrio formale, come accadeva anche per *La historia de Ronald*. Forte dei due migliori attori della sua compagnia, i visionari e stranianti Juan Loriente e Patricia Lamas, la pièce percorre senza strafare il sottile crinale fra idiosincrasia soggettiva e (indiretta) critica sociale: incardinandosi sulla lucida follia dei personaggi, portatori di metafore acide e dissacranti, che - mediante immedesimazione - ci fanno ridere di noi stessi. In tale realismo critico, più che nel compiacimento iconografico della performance esplicitamente contestataria, l'artista argentino sembra dare il meglio di sé: quando riesce, cioè, ad abitare dall'interno i fantasmi, le ipocrisie e i luoghi comuni del nostro mondo "fottuto", per farli deflagrare voluttuosamente. Senza avere la pretesa di porsi all'esterno di essi con un metalinguaggio che appare ingenuo e moralista, voce autoriale che vorrebbe astutamente scampare al massacro per dirigerlo (fosse anche col proposito di indicarci il "tragico"). *Andrea Rustichelli*





suo *Ojos de ciervo rumanos* (*Occhi di cervo rumeno*), mette in scena in modo surreale due figli senza madri. La ragazza è curata come una pianta malata da un padre che non riesce ad arrestare il suo spegnersi. Viene tenuta in vita in un vaso, in mezzo ad alberelli scampati a un incendio, come lei bisognosi di cure, come lei condannati ad appassire senza più linfa. Metafore e immagini della mitologia greca si sovrappongono, con quel seno che nutre il padre e l'altro ragazzo, debole come lei, che riconosce come un fratello, con l'assenza di genitori certi, persi, fuggiti, morti, con padri più o meno putativi che non riescono a salvare i figli, con quelle piante spoglie, quasi secche, come il paese dei *desaparecidos* e dei fallimenti. Una tensione continua regge lo spettacolo, che non scivola mai nella dichiarazione ma evoca ferite brucianti con poetica asciuttezza.

Adolescenza bruciata

Un altro giardino, non dichiarato e bruciato, è quello dell'adolescenza. In due spettacoli, visti anche da noi, a Fabbrica Europa di Firenze il primo e nella solita Modena il secondo, i protagonisti sono giovani e giovanissimi. Daniel Veronese, il fondatore del Periferico de Objetos, una delle compagnie più note, che l'anno scorso portò in Europa *El suicidio*, un canto sulla crisi diretto e bellissimo, è arrivato questa volta con uno strepitoso gruppo di allievi della Scuola di arte drammatica. In *Open house* una decina di giovani raccontano le proprie illusioni e i fallimenti in un'atmosfera fumosa, mentre una ragazza canta con voce arrochita dalle troppe sigarette consumate in scena. Sogni rovesciati in presagi di sconfitta e di morte, solitudini impudicamente esibite, attaccate come maschere alle persone, un'impotenza a sperare nella vita, in un qualche futuro, sono raccontati con grazia amara e sanguinante ironia. In *El adolescente* il ventottenne

Federico León mostra due vampiri di mezza età che vogliono mimetizzarsi in un gruppo di giovanissimi. Li incalzano, li portano per strade rischiose per succhiare la gioventù, senza riuscire a riprodurre quel ridere senza perché, quel guardare svagato, quegli scherzi, quella voglia di vivere. Come in un romanzo di Dostoevskij (la drammaturgia è costruita su figure e situazioni dell'autore russo, rimescolate e rivissute attraverso le improvvisazioni degli attori), qualcuno

cerca di corrompere alcuni giovani, che accettano fino in fondo di essere travati rimanendo puri, di quella purezza confusa e assoluta di chi sta prima della soglia della maturità e delle sconfitte. Scontri di piazza, pietre, caschi di poliziotti appariranno anche in questo lavoro molto fisico, a ricordarci che non parliamo di condizioni generali dell'uomo, ma di un paese determinato, di quel paese. Uno spettacolo come una lama di coltello, che cerca di incidere un cuore troppo pulsante. E molto altro si può trovare sulle rive del Rio de la Plata. Un teatro che crede nella parola e nel corpo, insieme, nell'esibizione estrema e nella misura intima. Un teatro che cerca di scavare sotto la disperazione, di smontare le assicurazioni, di mettere allo specchio un paese perché riconosca quel volto marcio troppo spesso imbellettato e poi esploso con i morti, con i crimini che non hanno avuto giustizia, con la povertà e gli scontri. Un'ultima osservazione: questo nuovo teatro di Buenos Aires, si offre ogni anno in un festival di settembre, che mostra maestri ormai riconosciuti, ma dà la possibilità anche di orientarsi fra le nuove leve. Manifestazioni come Theaterformen di Hannover, come i festival di Bruxelles, Avignone, Parigi, hanno conosciuto in quell'occasione questi artisti, e hanno iniziato a invitarli in Europa. In Italia nessuno ha mai provato, ancora, a fare una rassegna organica. Gli spettacoli arrivati sono stati visti e comprati nei festival europei. È vero che far attraversare l'Atlantico forse costa troppo (ma certo non più di qualche mediocre produzione di un teatro stabile). Una maggiore attenzione a quello che si muove nel mondo sarebbe necessaria. E possibile. Ma qui dovremmo discutere delle scelte e delle possibilità dei festival, delle programmazioni dei teatri, delle agenzie... E invece chiudiamo con quel giardino insidiato dai neri umori della melancolia, con quella coltivazione fiorente di gioventù, di sogni, corpi e desideri, in pericolo di consumarsi in un deserto di radi cespugli stenti. In Argentina come da noi, dopotutto. ■

Nella pag. precedente, due immagini di *Compré una pala*, regia di García e, a lato, un momento di *El adolescente* di Federico León.

Lars Norén

SUSSURRI E GRIDA

nell'oscura notte del non senso

di Ricci & Forte



Le nuove forme di razzismo e di violenza, la Svezia di ieri e di oggi, il metodo di lavoro, la funzione del teatro, il ruolo della scrittura e quello della regia: Ricci & Forte incontrano il massimo drammaturgo scandinavo vivente

Il nostro incontro è avvenuto a La vena di vino, un'enoteca di Volterra. Dapprima ci sembrava che Lars Norén avesse la testa altrove; non c'era niente che turbasse la superficie del suo fascino magnetico, distaccato. Parlava a voce bassa, in modo quasi timido, riservato. Poi, pian piano, davanti a diversi calici di Mastremilio, vino rosso della costa, si è rilassato e, in un flusso di coscienza senza accenni di indulgenza, ha cominciato ad affrontare i temi dolorosi e forti della sua ultima pièce. *Kyla (Il freddo)*, primo segmento della parte finale della trilogia *Morire di classe*, può essere visto come una sorta di prologo alla terza parte. La trilogia, che ha avuto inizio alla fine degli anni '90 con *Personkrets 3:1* e *Skuggpojkmarna (Ragazzi ombrosi)*, è una continua indagine - asciutta fino alla crudeltà, sinistra e perturbante - sulla quotidianità dei diseredati: un'esplorazione dei codici morali, una discesa negli abissi mentali di ragazzi che vivono esistenze contraddittorie, in cui l'elemento sessuale riveste una parte molto esplicita che non manca di provocare scandalo. In una scena nuda, con una semplice impalcatura a teatrino fatta di tubi innocenti, *Kyla* - testo e regia dello stesso autore - è stato presentato al Teatro di San Pietro di Volterra nel luglio scorso (la recensione è pubblicata su *Hystrio* 4.2003). Rappresentato con lucido pessimismo, questo nuovo spettacolo sulle devianze giovanili è un'istantanea sulla glaciazione dei sentimenti; una spietata visione della crudeltà sui più deboli, di cui l'essere umano è capace. Temi cari a Norén affiorano accanto ad altri meno frequentati come l'oppressione, l'aggressività di gruppo, il disfacimento di un ambiente che solo in apparenza sembra perfetto, i brutali conflitti fra gli uomini del nostro tempo che, con le loro azioni e meschinità, provocano effetti a catena devastanti. La vicenda si dipana, nel giro di poche ore, lungo le sponde ombrose di un fiume in un'afosa e tranquilla notte d'estate in Svezia. Tre ragazzi, Keith il biondo (Bjorn Bengtsson), Anders il ciccone (Ulf Ronnerstrand) e Ismael il musulmano integrato (Luis "Tito" Pencheff), vagano senza meta e senza scopo, sprezzanti di tutto e tutti, scolandosi fiumi di birra. Che fare della loro vita? La visione nazional-nazista del terzetto si esplicita quando si imbatte in un quarto ragazzo. Nonostante sia stato adottato alla nascita da una famiglia agiata svedese, Kalle (Kristofer Fransson) è considerato diverso, un inquinatore della purezza della razza, «uno stronzo che galleggia sul latte svedese» solo perché è di origini coreane. In questo clima ogni prospettiva si rovescia. Il gioco si tramuta in guerra, la violenza - dapprima mentale - diventa fisica e, in un *tourbillon* emotivo e di distruzione, ha conseguenze terribili. Di qui fuoriesce ogni sorta di rimosso: la paura ancestrale del mondo esterno, la rabbia ferina contro l'altro da sé, la distruzione dell'ordine e del significato. Molto presto tutti entrano in una spirale di morte, di impotenza - quello che Norén definisce il problema dell'insicurezza maschile - in cui i tre "ragazzi-samurai", attaccati alla tradizione e sospettosi di ogni trasformazione, inneggiando a Hitler e Berlusconi, si inducono reciprocamente a plagiare e sottomettere il giovane. Poi tutto si ricompone nella calma delle tenebre, avvolgendo insieme paesaggio e persone.

RICCI & FORTE - Nell'aprile del 1999 in America due adolescenti fanno irruzione nel liceo *Colombine* e uccidono 12 compagni e un professore. Alla tragedia si ispirano i film *Elephant* di Gus van Sant e *Bowling for Colombine* di Michael Moore. A

differenza dei due film, dove la violenza è frutto del benessere o della noia, Kyla trasmette un allarme: un pericolo si acquatta dietro di noi... Da dove viene questa ideologia nazionalista e razzista che sta assumendo dimensioni sociali preoccupanti?

NORÉN - Da una "maggioranza silenziosa". Credo che manchi un vero rapporto fra genitori e figli: una ferita che incide nell'esistenza una crepa insanabile. C'è un taglio netto fra la loro generazione e quella degli adulti e questo non fa bene. Nelle famiglie i genitori fanno dei discorsi terribili che i bambini all'inizio non capiscono ma crescendo assimilano e sviluppano in un'atmosfera domestica che ha accumulato tensione su tensione, per poi deflagrare in odio. Il razzismo cresce in silenzio, come un cancro, e improvvisamente esplo-
de. Qui in Italia, fortunatamente, avete legami familiari molto più forti.

R&F - *Come mai anche in Svezia, che non è stata in guerra ed è un paese civile?*

N. - Stragi del genere accadono ormai ovunque. Anche nella "fiabesca" Svezia si rispecchia il *cupio dissolvi* di un paese privo di certezze, fragile, dolorante, angosciato, attraversato dalle tensioni razziali, dal grido di un'inafferrabile irrequietezza.

R&F - *Dall'immagine che lei dà del suo paese, non ne sembra molto orgoglioso...*

N. - Non è vero. Pur essendo un viandante senza fissa dimora, un po' cittadino del mondo, un po' disadattato, sono abbastanza contento di come siamo noi svedesi, diversi dai nostri leader. Adoro la mia terra e non la lascerò mai, ma dentro di me sono sempre un "fuoriposto". Sono i politici che non ci rappresentano: la gente normale ha più qualità. Una cosa è la gente, un'altra i leader. E anche se viviamo tempi difficili, sono tempi ciclici. Il vero problema sono i mass media che hanno perso il loro interesse per i fatti e per la verità. Ora sono in grado di costruire un baraccone attorno a un qualsiasi evento, trasformandolo in uno show mediatico.

R&F - *Quando è nata l'idea di Kyla?*

N. - Dopo uno di questi massacri volevo capire, credo come tutti, cosa e perché succede. *Kyla* è un dramma epico, una storia di guerra: la lotta non è tra il bene e il male, ma tra la tradizione e l'avanzare dei tempi moderni. Racconto un tempo di transizione. In ogni cultura c'è stato un momento dove vecchio e nuovo si sono scontrati. Non ci sono solo Iraq e Vietnam. La storia è piena di culture che hanno cercato di imporsi su altre, di razze in lotta tra loro. Alessandro Magno forzava i suoi soldati a sposare le donne dei paesi sottomessi, ma erano pur sempre guerre di conquista. Ho cominciato a scrivere *Kyla*, che non è un dramma autentico ma permeato da una grande autenticità, come modo per esplorare i personaggi di questa tragedia e la situazione in cui si era verificata. I giornali sono sempre pieni di analisi dell'accaduto e ho pensato a un altro modo di drammatizzarlo: attraverso gli occhi dei ragazzi autori dell'assassinio. Ho lavorato un anno nella prigione di Stoccolma a stretto contatto con i carcerati. Tra loro c'erano anche due naziskin giovanissimi. Io non avevo idea che ci fossero persone con pensieri così radicati, nazisti. Gli adulti sono spaventati mentre i giovani vivono in questo nuovo mondo. Forse sono reticenti su quello che fanno, ma sono ben disposti a raccontarti che cosa hanno in mente gli altri.

R&F - *Ritorna la teoria del branco, dello spalleggiamento coatto... è questo che intende quando parla di dramma non originale?*

N. - Sì. Da un punto di vista formale è un dramma sul "raggruppamento/associazione" di persone che si danno forza l'una con l'altra. Ci sono le dinamiche di gruppo: il debole che ha bisogno del più forte. Ci sono tre ragazzi con "giochi" di dominio l'uno sull'altro. Se avessero incontrato singolarmente il quarto ragazzo coreano, non l'avrebbero massacrato e ucciso. Insieme hanno sommato coraggio e violenza. C'è un capo, un altro che segue chi domina, uno che non fa parte di nessun gruppo, neanche quello familiare (padre in carcere, madre volatilizzata) che ha bisogno di appartenere a qualcuno. Il tema è già stato trattato... erano l'ottica e la temperatura incandescente le basi sulle quali mi interessava lavorare. Da qui è nato lo spettacolo: una ricerca di autenticità. Di giorno lavoravamo a *Kyla*, la sera scrivevo drammi d'amore: una sorta di pendolo dialettico che oscilla tra i due mondi.

R&F - *Giochi di dominio, dunque. La realtà, quasi sempre, supera la fantasia. Quello che è successo l'11 settembre ha cambiato qualcosa nelle coscienze della gente. Nella sua? Com'è oggi Lars uomo?*

N. - Quel giorno del 2001 ho pensato: ora capiamo che cosa significa avere paura. Tutti abbiamo una ferita da rimarginare. Da qui possiamo crescere. Invece adesso ho la sensazione che sia tornata l'apatia di prima. Ognuno si è chiuso nella sua piccola tana. Ci deve essere una speranza, qualcosa per cui essere ottimisti. Non mi scoraggio. Ho sempre lottato nella mia vita e sem-



In alto, gli attori di *Kyla*.

pre lotterò per dichiarare le mie idee. Ma c'è una considerazione da fare e non è allegra: l'essere umano è l'unica specie animale che ha la capacità di autodistruggersi. È un tragico difetto.

R&F - *Le capita di guardare al passato con nostalgia: era meglio la Svezia di trent'anni fa?*

N. - Forse c'erano ideali più solidi, meno interessi economici e, in certi aspetti della vita pubblica, una maggiore ingenuità.

R&F - *Torniamo al suo percorso artistico. Tutti i suoi spettacoli si avvalgono sempre di un ensemble eterogeneo e affiatato, pur rimanendo centrale l'importanza delle performance individuali...*

N. - Sì. Il copione è stato scritto durante le prove e ha preso forma man mano come *work in progress*, in stretta collaborazione tra me e gli attori. Non potrei immaginare la parola a prescindere da una gola che la pronuncerà; non scrivo per lasciare le mie storie parcheggiate nei cassette. La drammaturgia contemporanea non può essere postuma.

R&F - *Pensa che sia compito di un autore e intellettuale come lei farsi carico e denunciare le storture di questa società? Credere nel teatro come forza d'urto?*

N. - Drammatizzare le situazioni suggerite dalla vita reale è un compito di chi fa questo lavoro, anche se non ci vuole molto per capire che viviamo in un'epoca esplosiva. Con *Kyla* e tutti gli ultimi drammi, non voglio, però, spiegare nulla: rappresento solo uno spaccato della Svezia attuale. Amo lavorare con esperti. In un altro dramma di sei ore circa (30 personaggi interpretati da 15 attori), parlo di drogati, prostitute, gente della strada. A lavoro ultimato gli attori hanno collaborato con me a limare il testo. Io non credo che un dramma a teatro influenzi la società, ma vorrei che *Kyla*, che non è stato solo rappresentato nelle carceri ma anche nelle scuole, funzionasse come una macchina per far pensare, per spingere alla discussione.

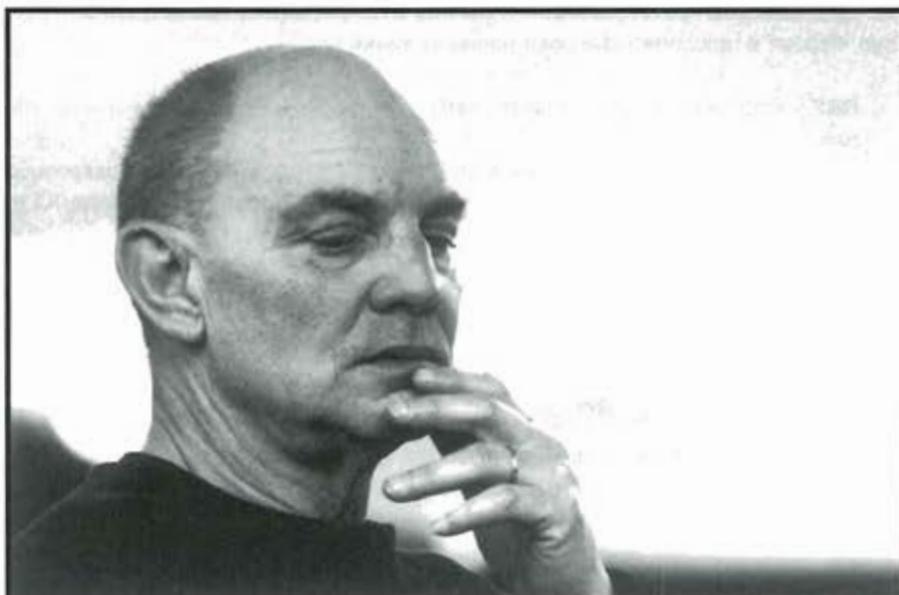
R&F - *L'onda di violenza nitida che lei ricrea, prima nei legami familiari ora nel tessuto giovanile, suscita imbarazzo in platea. Il pubblico sembra più disposto a vedere sul grande schermo le più atroci efferatezze, mentre resta a bocca aperta se assiste a una pièce poco rassicurante.*

N. - Spettacolo, appunto. Un'evasione. C'è spazio anche per loro, ma ogni volta che si affronta il tema della violenza io non posso fare a meno di cercare una riflessione. Preferisco analizzare il motivo che ha portato allo spargimento di quel sangue. Che è poi quello che disturba di più. Il malessere è generato da quello che traspira dalle parole. L'azione è solo il risultato. Come drammaturghi voi sapete bene che mutila di più una frase ben scritta di qualunque affilata *katana*. Questa è la forza del nostro lavoro.

R&F - *Croce e delizia. La brutalità dei nuclei familiari, il sarcasmo corrosivo in cui annega, un linguaggio lirico che si sposa col postmoderno sono, modestamente, binari che tentiamo anche noi di percorrere lungo il sentiero accidentato dell'espressività artistica...*

N. - Davvero? Dovete avere molta pazienza e scarpe robuste, allora... (ride, n.d.a.) Conosco poco il panorama teatrale italiano, ma mi sembra che si

STEFANO RICCI & GIANNI FORTE, trentenni, vivono a Roma dove svolgono, oltre all'attività di drammaturghi, quella di sceneggiatori cinematografici e televisivi. Formatosi all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico", dopo aver preso parte - singolarmente - a diversi spettacoli teatrali e a film sotto la regia, tra gli altri, di Luca Ronconi, Mario Missiroli, Roberto Guicciardini, Liliana Cavani e Luigi Squarzina, frequentano *workshop* di drammaturgia e sceneggiatura in Italia e negli Stati Uniti. Ed è proprio qui che, scontrandosi, iniziano la loro collaborazione, provocando lentamente un sopravvento dell'attività autoriale rispetto a quella del palcoscenico. Nel 1997 vincono il Premio "Studio 12 - Anticoli Corrado" con la commedia *CUORI PULPitanti*. Nel 1998 si aggiudicano i Premi "Giorgia Vignoli" e "Oddone Cappellino" con il testo *I mercoledì di Giocasta*. Nello stesso anno vincono l'edizione del Premio "Vallecorsi" e "Fondi La Pastora" con *Aspettando Marcello* (*Hystrio*, n.4. 1998). Nel giugno 2000 si aggiudicano il Premio *Hystrio* alla drammaturgia. ■



affidi più ad un teatro di regia che non di scrittura. Del resto, la vostra è la patria del melodramma: si preferisce mettere in mostra, esibire, infiocchettare, si celebra l'Ego smisurato di un regista, piuttosto che spellare la realtà attraverso una lucida visione dello scrittore. Ma sta cambiando...

R&F – *Non immagina quanto ce lo auguriamo. C'è una relazione tra i suoi drammi di un tempo e quelli di oggi?*

N. – Qualcuno dice che c'è stato un primo Norén, poi un secondo e così via. In realtà le età dell'individuo non sono così banalmente classificabili. Anzi, vi auguro di sorprendervi e sorprendere gli altri a ogni nuova pièce che scriverete. Io sono solo uno che racconta quello che vive. Gli anni vissuti cambiano un uomo, perché non dovrebbero modificare il suo sguardo sul mondo? No, non c'è un distacco tra i miei drammi: i ragazzi di oggi (di *Kyla*, per intenderci) sono i figli dei genitori dei primi testi con conflitti familiari.

R&F – *Norén autore, Norén regista. Come sceglie i suoi attori?*

N. – Innanzi tutto amo mettere insieme attori professionisti e non. L'ho anche fatto con *Il gabbiano* di Cechov e *Se questo è un uomo* di Levi, dove un solo attore resta immobile per due ore. Lavoro difficile e angoscioso è la scelta degli interpreti. Li incontro e poi cerco di dimenticarli. Sorgono dei ricordi e li recupero qua e là. Il ragazzo di *Kyla* che interpreta il giovane musulmano è un artista rap e recita per la prima volta. Alla fine mi affido all'intuito, esattamente come nella scrittura.

R&F – *Al termine dello spettacolo i giovani attori si sono abbracciati come per scusarsi: il "capo" con il "sottomesso" e poi anche tutti gli altri. Finzione o realtà?*

N. – In Belgio, a un festival, alla fine della prova generale, che è stata terribilmente aggressiva e violenta - come alla prima, qui, a Volterra - gli attori sono rimasti scioccati loro stessi e hanno sentito spontaneamente il desiderio di andare uno verso l'altro, di

abbracciarsi per scusarsi e interrompere la spirale di violenza generata. La vita è leggera e pesante insieme, drammatica e lieve come zucchero filato. Così ho deciso di tenere quest'abbraccio come dimostrazione che fortunatamente "esiste" qualcos'altro. Ora mi manca la possibilità di fare commedie. Nessuno mi vede come autore al di fuori della tragedia. È più facile il contrario... com'è successo a Michael Frayn! ■

DALLA POESIA ALLA REGIA anatomia della famiglia in crisi

A corona del più grande drammaturgo svedese vivente in patria (dal 1999 è anche direttore artistico del Riksteatern di Stoccolma), acclamato sia dal pubblico che dalla critica e rappresentato a livello internazionale, gli è stata messa in testa sin dagli esordi, a partire dalla metà degli anni '80, e da allora non gli è più stata tolta. Agli inizi, per venti anni, Lars Norén (1944) ha scritto poesie (*Lillà, neve*), che sono diventate sempre più brevi, scarne, asciutte come fiammiferi e romanzi (*L'apicoltore*, 1970; *Il paradiso sotterraneo*, 1972). Alla fine degli anni '70 ha smesso con la poesia e i monologhi lirici per scrivere i primi testi teatrali (*Il coraggio di uccidere*, 1978; *Una felicità oltraggiosa*, 1980; *Demoni e Il sorriso della malavita*, 1982; *Il caos è prossimo a Dio*, 1983). Nessuno più di lui ha avuto la sovrana capacità di trattare problemi sociali; di raccontare, vivisezionare relazioni umane e legami familiari, amori malsani, pregni di devianti sottintesi sessuali, soprattutto nei loro aspetti sordidi e inconfessabili. Tra le sue opere più note, *La notte è madre del giorno* (1982), *Nostre ombre quotidiane* (1991), *Autunno e inverno* (1989), pubblicate in Italia da Ubulibri con il titolo *Tre quartetti*, ma anche *La veglia* (1985), *Gli attori* (1987), *Estate* (1992), *Il tempo è la nostra dimora* (1993). Inevitabilmente, per le assonanze con la tragedia greca e naturalismo nordico, è stato considerato l'erede di Strindberg, Ibsen e O'Neill. Dopo questa fluviale produzione come scrittore di drammi di ambientazione borghese, Norén ora è, invece, costantemente alla ricerca di altre forme di espressione per trovare nuove vie per un teatro "altro". Una verità di dettagli - lontana però da un'ottica neorealista e minimalista -, il corpo come valore dominante, la volontà di svuotare il linguaggio e l'estirpazione del midollo tragico contraddistinguono questa sua indagine. Per timore di trovarsi in mezzo a una prosa morta, asettica, con immagini prive di vita, Norén ha adottato anche un dialogo serrato, con un'attenzione particolare per il quotidiano ma con un approccio nel limbo post-moderno, nel senso di autenticità/verosimiglianza, non copia della realtà. Un Genet della Svezia per la sua poetica della delinquenza, espressa con toni duri e tocchi lirici, delicatissimi. Si evidenzia, in questa nuova alba autoriale, un'armonia di fondo all'interno di un mondo capitalistico, insensato e caotico, che sembra offrire unicamente il rifugio dell'ironia. Altro comune denominatore pop è uno spiccato humour, secco e sarcastico, surreale e grottesco, che emerge dalla crudezza dei suoi spettacoli in modo inatteso e penetrante. **R&F**

Teatro delle Albe

Ultimi giorni della Repubblica di Salmagundi di Marco Martinelli

in scena Luigi Dadina, Maurizio Lupinelli, Alessandro Argani, Luca Fagioli, Alessandro Renda, Michele Bandini, Consuelo Battiston, Daniela Bianchi, Alessandro Cafiso, Hélène Delpeyroux, Cinzia Dezi, Gianni Farina, Elena Giovagnoli, Andrea Alessandro La Bozzetta, Michela Marangoni, Alessandro Miele, Emiliano Pergolari, Sara Pompanin, Laura Redaelli, Elisabetta Trupia

ideazione Marco Martinelli e Ermanna Montanari
scene e costumi Ermanna Montanari e Cosetta Gardini
progetto luci Vincent Longuemare
assistenza luci Francesco Catacchio
elaborazione musicale Luciano Titi
direzione tecnica Enrico Isola
tecnici di produzione Andrea Mordenti e Francesca Pambianco
promozione Francesca Venturi
drammaturgia e regia Marco Martinelli
produzione Emilia Romagna Teatro Fondazione, Ravenna Teatro

Anteprime
Teatro Bonci Cesena 29, 30 aprile 2004
Teatro Rasi Ravenna dal 4 all'11 maggio 2004
www.teatrodellealbe.com

Merce Cunningham

La danza giocata ai dadi



Le due ultime coreografie dell'instancabile sperimentatore della danza che chiama in scena due famose rock band, i Radiohead e i Sigur Rós, danno il via a New York alla tournée internazionale per i cinquant'anni della compagnia

di Alessandra Nicifero

La Merce Cunningham Dance Company celebra quest'anno il cinquantenario della sua formazione. Il tour internazionale è partito dalla Brooklyn Academy of Music con due nuove coreografie: *Fluid Canvas*, commissionata nel 2002 dal Barbican Centre di Londra in collaborazione con il Cal Performances di Berkeley (California), e *Split Sides*, in prima mondiale, con la partecipazione straordinaria di due tra le più innovative rock band dell'ultimo decennio: i britannici Radiohead e gli islandesi Sigur Rós. Merce Cunningham, invitato a discutere sulle quattro componenti chiave del suo lavoro (la tecnica coreografica, la *chance operation*, la relazione con la musica e con le nuove tecnologie), appare un ottantaquattrenne fragile e canuto che si lascia accompagnare da un bastone. La voce flebile, gli occhi persi nelle rughe. Ma quando inizia a raccontare, ritroviamo subito il grande creatore, la sua lucidità, la sua chiarezza, il suo entusiasmo per il lavoro. È da cinquant'anni che racconta con parole e coreografie, con disegni e diari, la sua filosofia sul movimento. E non è mai stanco di rispiegarlo a chi è più giovane, a chi non lo ha mai incontrato, ma anche ai suoi vecchi fan che lo seguono da mezzo secolo. C'è sempre un nuovo aneddoto, una nuova riflessione che sorprende e solleva nuove questioni. Merce Cunningham continua a esplorare le possibilità del movimento con la stessa curiosità ed energia di sempre. È, infatti, la sua curiosità a tenerlo continuamente aggiornato sulle novità tecnologiche nei diversi settori delle arti, ed è il suo genio creativo a fare di ogni innovazione tecnologica un possibile punto di partenza per le sue sperimentazioni sulla danza.

A un signore del pubblico che chiede se ha mai pensato di creare coreografie sott'acqua o in uno spazio deprivato dalla forza di gravità, Merce Cunningham risponde di essere semplicemente interessato alle possibilità di movimento "reale"

dei danzatori in uno spazio "reale". E questo è stato da sempre il suo punto di partenza: il movimento dei corpi come esplorazione architettonica nello spazio, al di là di ogni preconcetto filosofico, narrativo, psicologico, espressionistico. Il movimento come significante e significato.

Invitato da Martha Graham

Approdato a New York su invito di Martha Graham nel 1939, Cunningham aveva debuttato, pochi mesi dopo il suo arrivo, a Broadway nel ruolo di Acrobat per *Every Soul is a Circus*. Un anno dopo si rivede come interprete della figura di Cristo ne *El Penitente* per la stessa compagnia. Nei primi anni Quaranta sarà uno dei componenti essenziali della compagnia della madre della *modern dance* americana. In quegli anni, dalla Graham alla Humphrey, i grandi coreografi si erano liberati ormai dal raccontare storie, come nel balletto classico, e la danza da virtuosa sequenza gestuale, finalizzata alla narrazione, si trasformava in narrativa delle emozioni. Il movimento, fluidificatosi, traduceva tematiche che andavano dalla mitologia alla storia, dalla religione alla psicanalisi. Le prime radicali esplorazioni sul movimento di Merce Cunningham coreografo partono proprio dal voler liberare la danza da tutto ciò che è riconducibile al verbale, da tutto ciò che necessita la traduzione in un'altra forma che non è la danza stessa. Fondamentale l'incontro con il compositore John Cage, con il quale collabora fino ai primi anni Novanta, poco prima della morte del musicista. Dopo le prime collaborazioni raggiungono entrambi la stessa conclusione: la danza come linguaggio indipendente può condividere lo spazio e il momento performativo con altre forme d'arte come la musica, ma non ha bisogno di accompagnare o farsi accompagnare. La coreografia di Cunningham e la musica di Cage iniziano a incontrarsi in scena senza sfiorarsi, come due bolle di sapone riprese da una videocamera, seguendo in astratto una stessa procedura di composizione a partitura ritmica. Negli anni Cinquanta era stato tradotto in inglese per la prima volta il libro cinese dei Ching. Le sessantaquattro possibili

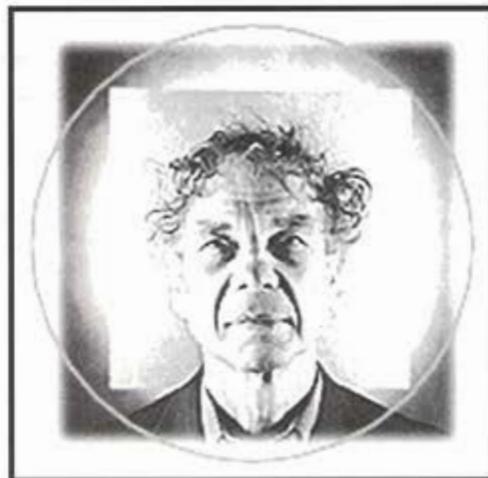
combinazioni degli esagrammi attraverso il lancio delle due monete vengono adottate dal coreografo e dal musicista per combinare casualmente i frammenti di struttura coreografici e musicali. Note e passi vengono riorganizzati in un nuovo puzzle "dal caso". Questa strategia compositiva viene ancora oggi perpetrata da Cunningham che ormai da più di dieci anni scrive le sue coreografie al computer con il software Lifeform: il libro dei Ching accanto al portatile. Prima elabora con le figure stilizzate al computer, poi assembla i movimenti con quella che chiama *chance operation*, e poi affida la coreografia ai danzatori che interpretano, completando così il processo creativo coreografico. Cunningham vede attraverso l'esecuzione dei danzatori la rivelazione delle proprie identità. Crede infatti fermamente che ogni essere umano sia in grado di esprimere la propria individualità attraverso il movimento, così come attraverso la parola, il pensiero. Fino al giorno della "prima" i danzatori non conoscono la musica che verrà utilizzata. A volte l'esecuzione coreografica richiede una tale concentrazione che i danzatori quasi non ascoltano più la musica in scena. E quello che viene usato una sera può essere modificato la sera successiva e quella dopo ancora. Sebbene la teoria della *chance operation* sia ben nota, sorprende vederlo arrivare sul palco prima dell'inizio della performance, accompagnato da un gruppo di amici e collaboratori, a tirare ancora una volta in ballo il caso con il lancio dei dadi, mentre i danzatori si scaldano di fronte al pubblico.

Sfidata ogni regola d'equilibrio

Per *Split Sides* infatti ci sono due composizioni coreografiche di venti minuti ciascuna: A e B. L'ordine coreografico viene stabilito dai dadi nel primo pomeriggio per permettere ai danzatori di prepararsi. Il resto delle combinazioni viene deciso dal lancio dei dadi immediatamente prima della performance. Ci sono due set scenografici creati dai fotografi Catherine Yass e Robert Heishman, che fanno pensare ora alla radiografia di una foresta, ora a palazzi che si dissolvono nell'acqua. I costumi, una versione in bianco e nero e una a colori, sono di James Hall, e così per le luci di James F. Ingalls ci sono due possibili soluzioni. Nella prima serata le due band, Radiohead e Sigur Rós, hanno suonato dal vivo aspettando anche loro l'ordine assegnato dai dadi per accompagnare la coreografia A o la B. Per chi aveva una certa familiarità con la musica delle due band c'è stata una grande sorpresa nel non riconoscere le tonalità adottate per la performance. Per alcuni è stata una delusione, per altri è stato sorprendente vedere l'abbattimento di certi limiti e aspettative. Le due band, liberate dal contesto insolito, hanno esplorato un universo di suoni molto più ampio. Era ancora possibile riconoscere la ripetitività fredda e metallica degli islandesi, o le inconfondibili emissioni sonore di Thom Yorke, ma era tutta un'altra musica. Alcuni critici hanno sottolineato una certa inesperienza dei musicisti nei confronti delle teorie cuninghamiane, perché quasi naturalmente cercavano di seguire i passi di danza, di accompagnare. Eppure anche nelle serate successive in cui le band non suonavano dal vivo, e il caso aveva assegnato un altro ordine, la musica accompagnava perfettamente la danza in

alcuni momenti, pur senza volerlo. A vedere queste ultime coreografie di Cunningham ci si chiede se le possibilità di movimento per un corpo umano siano infinite oppure no. I quindici instancabili danzatori della compagnia disegnano geometrie sempre più estranee al regno del *déjà vu* della danza contemporanea, come le entrate in scena con aperture

lateralmente delle braccia, e teste altalenanti nella direzione opposta, che sfidano ogni regola di equilibrio. Le figure disegnate sono sempre verticali, e sebbene ci siano dei momenti di sincronicità tra i movimenti dei danzatori ognuno mantiene una perfetta indipendenza. A volte le loro azioni fanno pensare a conversazioni simultanee in una piazza di danzatori che comunicano con i loro invisibili alter ego. Il risultato è ipnotico ed energizzante. A volte il pubblico si ritrova a sorridere all'uscita di scena, ad esempio, di un trio in cui i danzatori saltellano via dal palcoscenico reggendo con entrambe le braccia la gamba destra in perfetto angolo retto. In *Fluid Canvas* la ricerca del movimento al limite del possibile, in alcuni momenti fa tremare il senso estetico di armonia da sempre associato o ricercato nella danza. Ci sono duetti velocissimi, con la spina dorsale sempre eretta che si arrotola solo alla fine, abbandonando le teste in curve insolite. Per la scenografia di *Fluid Canvas* (la musica è di John King) Shelley Eshkar e Paul Kaiser hanno creato una danza minimalista geometrica di linee e punti su uno sfondo nero che si muovono a una velocità inversamente proporzionale a quella dei danzatori. Apprendiamo dal libretto che la danza digitale dei due *grafic designer*, collaboratori di Merce Cunningham sin dai tempi della realizzazione del software Lifeform, non è altro che la ripresa del movimento delle mani di Merce Cunningham. Sembra quasi una metafora: l'instancabile Merce Cunningham, il cui corpo è stato rallentato dall'età, continua a danzare con il possibile. Trasformato in un *deus ex machina* digitale, come un direttore d'orchestra dirige virtualmente i suoi danzatori in scena. ■



In apertura, un'immagine da *Split Sides* di Merce Cunningham (nella foto in alto).

Scuola di teatro di movimento e di creazione teatrale

formazione professionale di tre anni.

Esami di ammissione:

17. - 19.5.2004

Inizio dell'anno

scolastico:

6.9.2004

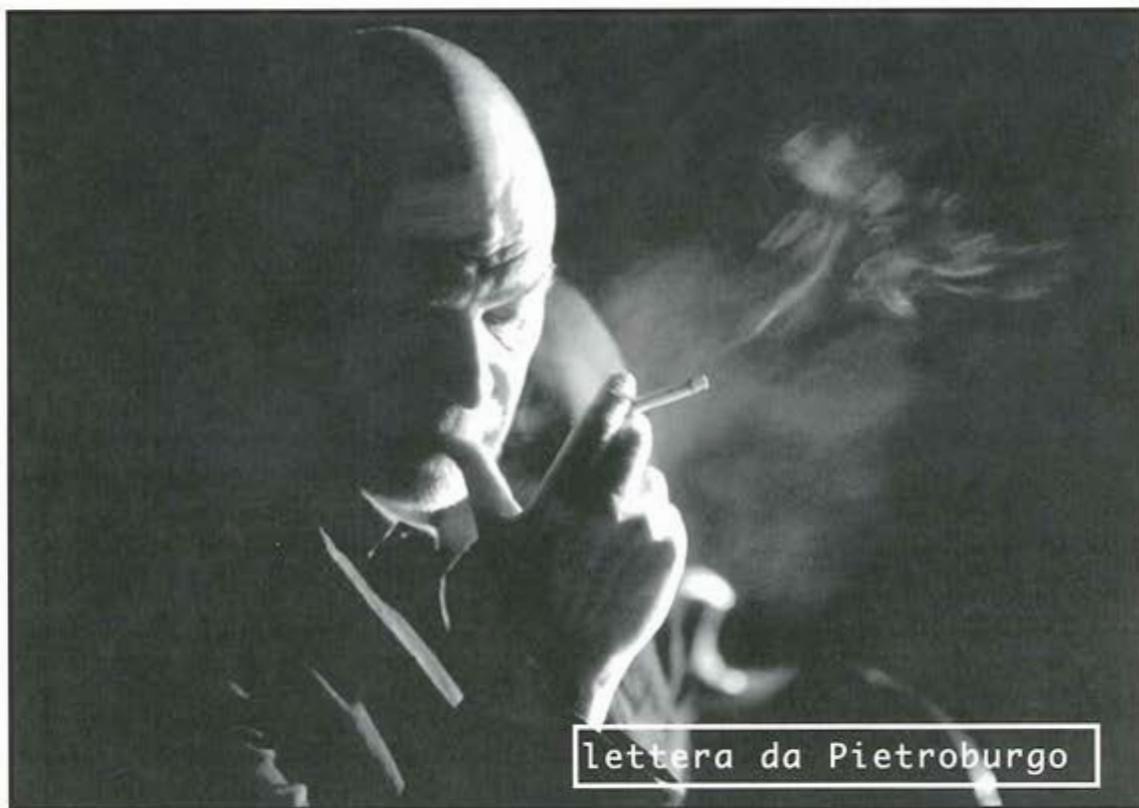
Corsi pasquali e estivi per dilettanti, corsi per bambini:

8. - 12.4.2004

12.7. - 20.8.2004



Informazioni:
Scuola Teatro Dimitri
CH-6653 Verscio
Tel. +41 (0)91 796 24 14
Fax +41 (0)91 796 29 82
scuola@teatrodimitri.ch
www.teatrodimitri.ch



lettera da Pietroburgo

Se gli studi teatrali ispirati al poema lituano del diciottesimo secolo *Le stagioni dell'anno* sono pieni di vita e di fantasia poetica, la messinscena moscovita del *Giardino dei ciliegi* di Cechov, dominata dal tema della morte, si trascina stancamente e senza costrutto per sei ore e rivela una forte stanchezza espressiva del regista di Vilnius

L'autunno di Nekrosius

di Marina Dmitrevskaja

Negli ultimi anni Eimuntas Nekrosius ha messo in scena *Amleto*, *Macbeth* e *Otello*. Che cosa può fare un regista dopo? Nekrosius si è rivolto al poema dello scrittore classico lituano Kristijonas Donelaitis *Le stagioni dell'anno*, scritto nel XVIII secolo e ne ha messe in scena due parti: *La felicità della primavera* e *Il bene dell'autunno* (lo spettacolo è stato presentato a dicembre al Teatro Argentina di Roma, ndr). Dalle tragedie del mondo alle cose semplici, alla poesia del ciclo dell'anno. Da attori famosi a giovani artisti, persino ancora studenti, coi quali ha tenuto prima dell'inizio delle prove, un corso di dieci giorni, diventato una regola del suo teatro. Dalla tragedia all'epos. Dalla cosmogonia ai fondamenti della vita contadina e ai primordi delle percezioni umane. Dalle storie complesse espresse dai versi classici di Shakespeare alla poesia scenica come tale, senza fabula. Dalla distruzione del mondo shakespeariano alla sua creazione, perché quando la terra riappare sotto la neve e il sole comin-

cia a scaldare, non c'è posto per il nichilismo tragico e il deliquio apocalittico: a primavera bisogna seminare - per il bene dell'autunno. In tutti gli spettacoli di Nekrosius sono sempre stati presenti gli elementi naturali: il fuoco, l'acqua, qualche volta il ghiaccio, qualche volta la pietra. E sempre gli elementi primi della vita legata alla terra e al lavoro su di essa, facevano "scaricare a terra" le passioni tragiche. I Montecchi e i Capuleti combattevano con i forconi contadini. Otello trascinava con le corde una "flotta" fatta di piccoli trogoli scalpellati nel legno, quelli in cui si taglia il cavolo e si mette il mangime per il bestiame. Macbeth si guardava in un piccolo specchio, come quelli che stanno sopra i comò di una qualsiasi izba lituana, e alle sue spalle pendevano specchi incorniciati come quelli che abbelliscono le case nelle masserie della provincia lituana.

Il bene della fine della vita

Sì, gli elementi naturali e gli oggetti della vita quotidiana sono sempre stati presenti, ma c'è un particolare da tenere conto: nelle *Stagioni dell'anno* Nekrosius si incontra per la prima volta con un classico della propria letteratura. In Russia i suoi spettacoli sono stati spesso accusati di esse-

re "russofobici" e di affermare un nazionalismo lituano (ah, attenta al nostro Cechov!). Infatti lui, il "nazionalista"; non metteva in scena la drammaturgia lituana, ma preferiva Cechov, Shakespeare e Puskin. Del poema di Donelaitis, il regista ha eliminato le parti legate a temi sociali, agli scontri tra contadino e signore, così come le raffigurazioni concrete della vita contadina. Ha affrontato *Le Stagioni dell'anno* come un poema sulla vita dell'uomo e l'ha diviso in studi. Curioso: in Donelaitis una delle parti è chiamata *I beni dell'autunno* e vi si parla del raccolto, di matrimoni e così via. Nekrosius cambia il nome in *Il bene dell'autunno*: il bene della sfioritura, della vecchiaia, della fine della vita. L'oggetto del suo spettacolo è precisamente la vita. La vita come tale, che inizia e finisce nel tempo che le è dato. Nekrosius ha messo insieme dei giovani attori, fa risuonare costantemente nello spettacolo la potente musica di Mindaugas Urbaitis. *Le stagioni dell'anno* sembrano non essere più teatro. Non c'è azione, manca l'aristotelico passaggio dalla "felicità all'infelicità", non c'è una storia, un soggetto chiaro. Ma c'è, per esempio, la sensazione del mese di marzo. Non di aprile o di febbraio, ma di marzo. Un ragazzino va su uno skiboard rudimentale, si rompe la testa. Gli ricuciono la ferita con un filo rosso, e poi sono già due i ragazzi che rotolano in skiboard, come scivolassero sul ghiaccio primaverile o sui blocchi di ghiaccio del fiume in disgelo... E in modo inafferrabile la scena comincia a odorare di primavera, di neve che si scioglie, di uscite da scuola, di cappotto sbottonato (e corre una ragazza con un fiocco bianco, ma in pelliccia e a piedi nudi, e sente freddo alle gambe, oppure i ragazzi fanno vela in modo buffo con le loro camicie che durante l'inverno sono sempre state bene incollate alle loro schiene). Salta in strada mezzo nudo un ragazzino. «Ti congeli!» gli gridano e lui continua a fare la corte alla ragazza dal cappello bianco, che trascina il secchio con l'acqua di qua e di là. Ed ecco si è congelato, pare morto. Lo riportano in vita a suon di vergate... Un vetro sottile, appeso a un filo, si rompe in pezzi. È primavera. I pezzi di vetro-blocchi di ghiaccio si nascondono sotto la pietra... Viene messo in scena un piatto pieno di terra. Come fosse un piccolo campo di una fattoria. O come fosse un dolce primaverile. La natura si risveglia, la ragazza sotto il vestito si imbottisce il seno con la corda. Poi con questa stessa corda aggiogano i cavalli... Una banda: le dita di ogni musicista strofinano gli strumenti di metallo provocando un comico cigolio... Il primo temporale diventa un vero avvenimento. Il passaggio attraverso il ruscello con lo spaventapasseri dell'orto. Le frittelle calde col miele (allo Spaventapasseri affamato mettono sulla mano aperta una frittella che lui non può prendere perché il braccio è di legno). E si sente già arrivare luglio...

La memoria dell'aria e della luce

A Nekrosius riesce in modo sorprendente di risvegliare in noi la memoria psicofisica dell'aria, della luce, del caldo e del freddo, dell'acqua, del fuoco, della pioggia... Sa restituire sensazioni lontane: il primo maglione di lana indos-

sato dopo l'estate - questo è l'autunno... In questi studi poetici de *Le stagioni dell'anno* si respira la vita e l'inarristabile fantasia di Nekrosius, a suo agio nella natale terra lituana, si sente libera di scatenarsi. Ma scrivere di questo spettacolo è doppiamente illegittimo. Si sa che il vero teatro non si restituisce con le parole. Come non si restituiscono i versi di una poesia. *Le stagioni dell'anno* sono autentica poesia espressa con il teatro, non si possono sottoporre a una traduzione in prosa. Un ragazzo vola sull'altalena e nel volo depone un mattone e così, volando, costruisce la casa. Gli uccelli per salutare l'inizio della primavera cantano con le voci degli uccellini-richiami di terracotta. E d'autunno, quando il vento picchia alla porta e tutti già indossano maglioni di lana, bisogna piallare le sverze. Le fascine di sverze frusciano come le ali degli uccelli che volano via e sistemate sopra una tovaglia nera ricordano il bosco nudo autunnale; oppure una folla di gente sulla terra nera. Le stoppie sul campo a novembre. E se un uomo in nero seduto al tavolo lentamente tira a sé la tovaglia, uno dopo l'altro cadono silenziosamente le sverze-alberi-uomini. Arriva la fine. La fine della vita. La fine dello spettacolo. Semplicemente la fine. *Le stagioni dell'anno* è uno spettacolo nel quale Nekrosius insegna ai giovani ad "accendere il fuoco" del teatro dal nulla, da se stessi. E lui stesso si riscalda a questo fuoco. Sembrava che Nekrosius si fosse dedicato al poema epico di Donelaitis, per ritrovare, come Anteo, l'energia dalla terra, dalla sua terra lituana e forse, per prendersi una pausa. E chissà, anche per non ritornare alla cose passate. Invece ci ha fatto ritorno. Con uno spettacolo non riuscito, messo in scena per la prima volta a Mosca con attori russi. Non una cosa qualunque, ma *Il giardino dei ciliegi*. In occasione dei cento anni del testo si aspettava un avvenimento teatrale di rilievo. Cosa che non è avvenuta. Certo, si tratta di un fallimento di un importante regista e non si può neppure paragonare ai numerosi "successi" teatrali moscoviti. Per Nekrosius è un passo indietro rispetto sia a *Tre sorelle* sia al lontano *Zio Vanja*. Appare in sé "vecchio", come se non esistessero gli spetta-

In apertura un ritratto di Nekrosius; in basso, una scena da *Le stagioni dell'anno* - La felicità della primavera (Foto: Vladimir Lupovskij).



coli degli ultimi dieci anni, e in particolare *Macbeth* con la sua quiete cristiana universale. Nei migliori spettacoli di Nekrosius c'erano sempre non solo il fuoco e l'acqua, non solo oggetti della vita quotidiana contadina, ma anche i suoi attori. Se nella consueta compagnia sono comparsi volti nuovi, è sempre stata presente l'originaria "merce di prima qualità": Kostas Smoriginas, Vldas Bagdonas. A loro non c'è bisogno di spiegare che cosa sono il fuoco e l'acqua. E il legno. E i forconi. Loro stessi sono elementi naturali di Nekrosius. La prima preoccupazione che ha accompagnato l'attesa del *Giardino dei ciliegi* a Mosca è stata proprio questa: come Nekrosius, allontanandosi dalla sua "masseria teatrale" - a Mosca, a Mosca - sarebbe riuscito ad "aggiungere" attori dall'andatura del tutto diversa fra loro, come avrebbe unito in un insieme interpreti di diverse scuole e abitudini? In generale, come possono comporre una compagnia (messa insieme sotto l'egidia del Fondo Stanislavskij su principi commerciali) attori di diverse scuole e teatri come Ljudmila Maksakova e Aleksej

In basso una scena da *Le stagioni dell'anno-Il bene dell'autunno*; nella pag. seguente, una scena dal *Giardino dei ciliegi*.



festival di Magnitogorsk

Ugo Betti negli Urali

Fa un certo effetto arrivare in una città degli Urali, Magnitogorsk, creata dal nulla nel '29 per volere di Stalin per farne un importante centro metallurgico, una città che non ha centro ma è tutta periferia e mantiene ancora intitolate a Lenin e a Marx le sue vie principali; una città circondata da una corona di ciminiere così fitte e ordinate da sembrare canne giganti di un organo surreale, oltre le quali si stagliano le magnifiche montagne della catena degli Urali che, come una lunga muraglia, separano la Russia europea da quella asiatica; fa un certo effetto, dicevo, arrivare qui in occasione di un festival teatrale e ritrovarsi ad assistere a *Delitto all'isola delle capre* di Ugo Betti. Quest'anno fra l'altro ricorrono i cinquant'anni dalla morte del magistrato scrittore e in Italia gli omaggi al drammaturgo, che fu salutato come il migliore dopo Pirandello, si contano sulle dita di una mano (fra cui citiamo *Corruzione a palazzo di giustizia* che Gianni Mantesi ha allestito nel minuscolo Spazio Zazie di Milano), senza contare che le sue opere sono introvabili se non in biblioteca. Del resto, Betti ebbe da subito anche molto successo all'estero dove, mi pare, viene messo in scena più sovente che da noi. Ed è stato proprio il dramma scritto da Betti nel 1948 - la storia, piena di morbosa e mitica sensualità, di tre donne chiuse in una solitudine arcaica e di un giovane uomo seducente e affabulatore, Angelo, che verrà da loro lasciato morire nel fondo di un pozzo - messo in scena con un ottimo gruppo di attori del Teatro Puskin di Magnitogorsk, dal giovane regista stabile Sergej Puskepalis (che si è formato a Mosca con Petr Fomenko) fra gli spettacoli migliori della sesta edizione di "Teatro senza confini", rassegna biennale della città metallurgica. Insieme a *L'anno '41* dal racconto di Boris Lavrenev, storia di un amore drammatico fra una "bianca" e un rosso, diretto sempre in questo teatro da un altro giovane regista Viktor Ryzakov. Il festival, che si è protratto per dodici giorni, ha offerto, infatti, uno spaccato purtroppo pochissimo consolante del teatro della grande provincia russa soprattutto orientale. Si trattasse di grosse produzioni da tipico teatro statale russo, come *Caccia alle anatre* di Vampilov, un classico contemporaneo messo in scena dal teatro di Omsk, *Me ne vado* di Slapovskij del Teatro di Samara, o dell'ebraico *Oro di Elkino* di Josef Bar-Josef del Teatro di Perm oppure di giovani compagnie di più agile composizione dedite a testi come *Art* della Reza, o a rielaborazioni drammaturgiche ispirate al *Cappotto* di Gogol' e allo Scapino di Molière, il livello delle messinscene si è dimostrato straordinariamente basso, con punte di cattivo gusto, di "sciattezza" teatrale che mai avevamo visto in questo paese. Dalle scenografie alle luci, dall'elaborazione dei testi alla regia, all'interpretazione il ricorso a cliché vieti e dilettantistici, a un kitsch smodato e involontario è stato pressoché generale. L'impressione è stata quella di un teatro pigramente *routinier*, afflitto dalla sindrome di Oblomov, che si è infilato vestaglia e ciabatte e si guarda bene dal mettere il naso fuori per vedere il mondo, oppure, nel caso di alcuni gruppi più giovani, di un teatro che caprioleggia, schiamazza, fa smorfie, si disegna i pomelli rossi sulle guance, insomma crede di fare la Commedia dell'Arte e in ciò stesso, chissà perché, si appaga. E il pubblico sembra stare con uguale piacere al gioco di tutti. Un peccato perché il festival diretto da Vladimir Dosaev è ben organizzato, fra uno spettacolo e l'altro ci sono incontri con le compagnie, discussioni, seminari e la partecipazione dei giovani è molto alta. Si tratta soltanto di una cattiva annata teatrale? Speriamo. Anche se già la scorsa primavera a Pietroburgo, al prestigioso e selettivo festival "La maschera d'oro", c'erano stati i segnali di una certa "stagnazione" della scena russa.

Roberta Arcelloni





Petrenko, Evgenij Mironov e Inga Oboldina? Possono rispondere alla lingua strana, grottesca, alogica di Nekrosius? Non ha giovato neppure una certa forzata volontà di chiudere il ciclo cechoviano. Nekrosius ha già messo in scena *Ivanov*, *Zio Vanja*, *Il gabbiano*, *Tre sorelle*. Mancava proprio *Il Giardino*.

Un bosco distrutto dall'incendio

In una delle scene dello spettacolo Lopachin-Mironov cerca di accendere un fuoco, ma i fiammiferi sono finiti e così provoca la scintilla nel modo più antico: pietra su pietra. Il fuoco ci mette molto ad accendersi. Nekrosius da tempo accende i suoi fuochi con una scintilla "primordiale", ma il fuoco moscovita, che si attizza per sei ore (così dura lo spettacolo!) non c'è modo di farlo divampare. Vedo bene come Nekrosius "maneggia" gli attori, costruendo attorno al testo e oltre il testo un mondo di improvvisazioni, che è faticosamente lungo e non aggiunge nulla al contenuto. Ma non riesco a vedere la metafora, bensì segni estremamente piatti, banali. Il giardino non c'è. Quel che è in vendita è il camposanto o un bosco distrutto da un incendio - uno spazio angusto fra due colonne in rovina di una tenuta, che assomigliano a monumenti funebri. In questo spazio il vigoroso Firs (A. Petrenko) pulisce vecchi cappotti, qui da tempo non c'è nient'altro. Al posto del giardino c'è un tiro a segno. Il suo significato si spiega solo alla fine, quando tutti i personaggi, con orecchie di lepre in testa, si schierano dietro un tulle nero e vengono colpiti da cacciatori invisibili. Il "tema leporino" si delinea fin dal primo atto: dapprima Anja vaga nella notte con un coniglio pupazzo fra le mani, poi lei e Varja durante il ballo sal-

MARINA DMITREVSKAJA. Critica e studiosa di teatro, insegnante all'Accademia teatrale di Pietroburgo, dirige dal 1992 il *Peterburgskij teatralnyj zurnal* (Rivista teatrale piombo-borghese), che è, accanto a *Teatr*, la maggiore rivista di teatro russa.

tano come lepri, e Charlotta finge di cacciarle col fucile: pim pam - ohi-ohi... E poi ecco - pim pam nel finale. Il significato che ne risulta è banale, vecchio, cosa che non si addice a Nekrosius, all'autore di grandi metafore teatrali. Sembra non avere nulla da dire con *Il Giardino dei ciliegi*. E così, stanco e anemico, Nekrosius sfilaccia il testo in studi d'atto-

re, in pezzi prolungati di una vita scenica che nasce dall'attore stesso (una cosa indubbiamente utile per gli interpreti, questa "altra vita" con la quale non si erano mai imbattuti, e questo procedimento se lo ricorderanno come uno strano incantesimo su se stessi). Ma si vede che tutto è per loro una lezione, tutto è dimostrato. Il tempo si trascina volutamente lento, la vita extrateatrale è infinita e non si compone in un tutto unico, tutto appare "alla rinfusa". E soprattutto gli attori non risultano un insieme coerente. Recitano come sono abituati a fare nel proprio teatro. Certamente, governa lo spettacolo il tema della morte - dall'inizio alla fine. Ma l'espressione estetica di questo tema mi è sembrata morta lei stessa. Parlare della morte in modo morto. Della morte si può parlare partendo dalla vita. Si ha la sensazione che manchino non soltanto le idee, ma anche energia espressiva. Sembra che Nekrosius non abbia più voglia di fare nulla, ma debba farlo. C'è un progetto, si mettono insieme gli attori, ma le energie espressive non ci sono. Nel *Giardino dei ciliegi* Nekrosius sembra allungare deliberatamente il tempo che precede il momento espressivo, e quando poi, ecco, ti aspetti che qualcosa venga detto, questo non accade. Perché (è la prima volta che capita in un suo spettacolo) non ha niente da dire. È stanco morto. Del resto, ne ha il diritto. (traduzione di Roberta Arcelloni)

PICCOLO TEATRO DI CATANIA

STAGIONE 2003/2004

21/23 Novembre 2003

IN ALTO MARE

di S. Mrozek

Ass. Culturale Harvey, Perugia

13/15 Febbraio 2004

IL TEMPO E LA STANZA

di Botho Strauss

Ass. Cult. Gianni Santuccio, Roma

Con Micaela Esdra

12/14 Dicembre 2003

HANSEL E GRETEL

di D. Carboni

Piccolo Teatro di Catania

27/29 Febbraio 2004

PRIMO AMORE

di S. Beckett

Teatro Stabile, Firenze

con Paolo Graziosi

2/4 Gennaio 2004

MEDEA

di Christa Wolf

Teatro Due, Parma

Con Elisabetta Pozzi

12/14 Marzo 2004

MINNIE LA CANDIDA

di M. Bontempelli

Piccolo Teatro di Catania

16/18 Gennaio 2004

CARTONISSIMA

di e con Ennio Marchetto

Dadaumpa, Bologna

7/9 Maggio 2004

UNA SOLITUDINE TROPPO

RUMOROSA

di B. Hrabal

rid. Filippo Arriva

Piccolo Teatro di Catania

BANDO DI

Il Premio alla Vocazione per giovani attori, giunto con crescente successo alla sesta edizione, si svolgerà nel giugno 2004 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 2004, 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* (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.409.483, hystrio@fastwebnet.it) entro il 30 aprile 2004 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 1974. La quota d'iscrizione è di € 15 per spese di segreteria (da versarsi il giorno dell'audizione).

IL BANDO PER LA SELEZIONE FINALE (giugno 2004, 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* (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.02.45.409.483, hystrio@fastwebnet.it) entro il 9 giugno 2004 corredate della seguente documentazione: a) un breve curriculum, b) una foto, c) l'attestazione di frequenza o il certificato di diploma della

CONCORSO

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 1974. 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

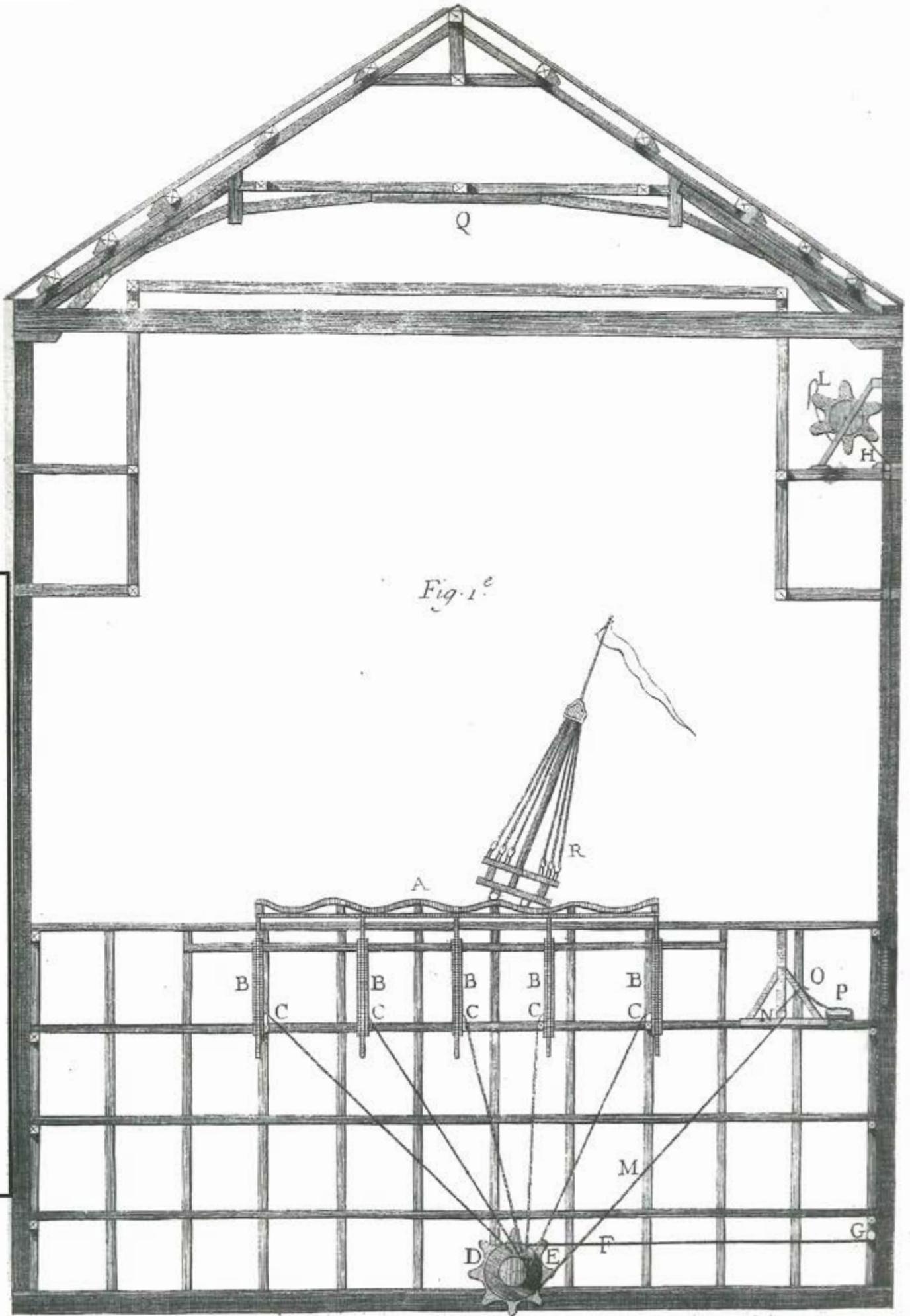
RUOLI MASCHILI

- * 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 Cechov
- * 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)



DOSSTIER



6 pieds 1 2 3 4 5 6 7 Toises

Dal centro sinistra al centro destra - L'attività normativa dei governi di centro sinistra, dal '96 alla primavera del 2001 (ministri Veltroni e Melandri efficacemente assistiti da Oberdan Forlenza) è stata quasi frenetica, e caratterizzata da un disegno generale fin dall'inizio abbastanza chiaro e che si è precisato negli anni. Ha portato ad alcune significative riforme, di cui vogliamo ricordare le più rilevanti: l'abolizione dell'Imposta sullo Spettacolo attesa da decenni e l'istituzione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali (che ha riunificato una materia molto vasta, sottolineandone il significato sociale, politico ed economico "strategico") e all'elaborazione di progetti legge organici (che si sono arenati con il cambio di governo). Alcuni provvedimenti di rilevanza generale hanno avuto ricadute molto importanti anche per lo spettacolo: in particolare la riforma della Pubblica Amministrazione, nota come legge Bassanini. E fra i provvedimenti più specifici, ma significativi sul piano tanto politico che operativo, segnaliamo la riforma delle Commissioni Ministeriali, la trasformazione di enti come la Biennale, l'Inda, gli Enti Lirici (attualmente fondazioni), la deducibilità fiscale di erogazioni liberali. Sul piano della regolamentazione e gestione dei contributi ai vari settori, il regolamento per la prosa (D.M. 4/11/99 n. 470), introducendo il concetto di triennialità e altre significative novità, si colloca in una prospettiva organica di riforma. Nonostante tutta l'attività legislativa del centro sinistra, abbiamo la sensazione che il pragmatismo spregiudicato del governo di centro destra, finirà col lasciare segni più forti sul tessuto del teatro italiano. L'assenza di un disegno generale e di un respiro programmatico (percepibili), fatta eccezione per qualche linea ormai ridotta a slogan (come l'incentivazione del rapporto con il privato, al cui potere taumaturgico non crede ormai più nessuno), accompagnata da singoli specifici provvedimenti e azioni amministrative di apparente scarso respiro, costituiscono, di fatto, una politica di cui non si coglie

forse il peso in corso d'opera, ma i cui effetti possono essere molto incisivi. Ci riferiamo alla riforma non riforma dell'EtI (a suo modo un piccolo golpe), all'applicazione generalizzata dei criteri dello *spoils system* (cioè al controllo di tutte le nomine in tutte le istituzioni culturali, quindi all'eliminazione della dialettica e dell'opposizione) e all'abbassamento conseguente della competenza e della "percezione" del conflitto di interessi, al nuovo regolamento triennale (che amplia i margini di discrezionalità), alla spregiudicatezza nell'operare extra Fus (con discrezionalità anche maggiore), e nel dare vita concretamente ad "agenzie" come Arcus-spa.

Nel corso di questi due anni e mezzo di governo Berlusconi, nel teatro - avvezzo da sempre al passaggio dei Principi e trasformista per natura e per necessità di sopravvivenza - sembra che non sia successo niente. Eppure si ha la sensazione, sommando le tante piccole cose accadute, che molto sia cambiato. Ecco dunque questo dossier in due puntate: un tentativo di fare il punto della situazione organizzativa del teatro italiano, perlustrandone in modo inevitabilmente frammentario, con articoli e flash informativi, i cambiamenti. In questa prima puntata, affrontiamo i rapporti fra Teatro e Stato, parliamo dell'EtI e della Siae riformata, proponiamo una riflessione sul mercato. Poi, passando all'area operativa, diamo la precedenza al settore più giovane, quello della ricerca e dell'innovazione, e dei festival. Il quadro che ne risulta, nell'insieme, non appare per ora molto confortante. Alla prossima puntata gli Stabili pubblici e privati, le compagnie private e indipendenti (il tessuto connettivo del teatro italiano), i circuiti territoriali, le politiche a sostegno della drammaturgia, e un dibattito finale con interventi, naturalmente, anche delle "controparti"

Stato e Regioni - Ma procediamo con ordine, mettendo a fuoco gli aspetti più rilevanti del quadro normativo e politico. In primo luogo le competenze in materia di attività culturale di Stato e Regioni: un nodo che si trascina non risolto da anni e che la legge costituzionale di modifica al titolo V della parte seconda della Costituzione, avrebbe dovuto definire una volta per tutte. «Sono materia di legislazione concorrente... la valorizzazione dei beni culturali e ambientali e la promozione e organizzazione di attività culturali» (...). «Nelle materie di legislazione concorrente spetta alle Regioni la potestà legislativa, salvo che per la determinazione dei principi fondamentali, riservata alla legislazione dello Stato». Secondo il ministero «La nuova normativa è tesa a far sì che a fronte dell'ampio decentramento politico e amministrativo, permanga l'esigenza della Nazione. A livello amministrativo, lo Stato, con lo stesso "meccanismo" dell'interes-

a cura di Mimma Gallina

RETROSCENA

IL SISTEMA TEATRALE ITALIANO NELL'ERA BERLUSCONI

se nazionale, può far valere su regioni e Enti locali, la salvaguardia dell'unitarietà dell'azione amministrativa (art. 5)». (Citiamo dalla relazione all'utilizzazione del Fus del 2002). Non proprio identico il punto di vista delle Regioni che non hanno risparmiato "ricorsi" contro interpretazioni (neo)centraliste. Fra l'altro bloccando per mesi il nuovo "regolamento" per la prosa fortemente voluto dal ministero e dando il via libera solo dopo aver negoziato una significativa premessa: «art. 1) Il presente regolamento ha carattere transitorio in attesa che la legge di definizione dei principi fondamentali di cui all'art. 117 della Costituzione fissi i criteri e gli ambiti di competenza dello Stato, delle Regioni e delle autonomie locali in materia di spettacolo, e il conseguente trasferimento della quota del Fondo Unico per lo Spettacolo riservata all'attività di prosa». Il braccio di ferro si chiude per ora in pareggio: il Ministero vede confermata la titolarità della politica nel settore ancora per un po', e le Regioni ottengono - nero su bianco - l'impegno al trasferimento del Fus. Che è il principale nodo della contesa. Ma questo governo non è federalista? Sarà bene chiarire che, su questa questione, gli schieramenti sono decisamente trasversali. Gli operatori a loro volta (le categorie organizzate all'interno dell'Agis) sono tutte decisamente per il mantenimento centrale delle competenze. Come non capire, del resto, le ragioni dei teatranti. Basta guardare la politica della Regione Lombardia e della città di Milano.

Le risorse - Urbani però dimostra di avere piena consapevolezza e sta cercando soluzioni al problema di fondo, cioè che il Fus non basta più. È a rischio il teatro italiano nel suo complesso (ancor più in caso di attuazione della riforma federalista, che non potendo sorvolare sui problemi di riequilibrio territoriale, potrebbe penalizzare le aree forti del teatro), ma non esiste alcun margine operativo per interventi politici o sostegni mirati. Come già aveva fatto Giovanna Melandri, Urbani opera con una certa spregiudicatezza su fondi extra Fus. Un primo atto molto concreto per trovare ulteriori possibili strade e fondi, è l'istituzione della Arcus-spa (riquadro a parte).

Il Ministero - Il Governo in carica ha operato una serie di interventi normativi e amministrativi che hanno riportato (o forse mantenuto) saldamente il controllo dello spettacolo nelle mani del ministero, anche in applicazione di decreti già emanati ai sensi della legge Bassanini, ovvero esercitando ampiamente tutte le opportunità di "delega". In questa logica è stato approvato con decreto ministeriale, un nuovo statuto e sono stati rinnovati gli organi di gestione dell'Etì. Sempre in regime di delega, è stata modificata, molto di recente, l'organizzazione interna del ministero. E non va dimenticata la legge del 15 luglio

-Who's who: chi comanda il teatro italiano -

Commissione Consultiva per la Prosa

Alle commissioni consultive dello spettacolo compete l'indicazione dei contributi, con particolare riferimento alla componente "qualitativa". Con una legge del '96, il ministro Veltroni ha modificato drasticamente criteri consolidati, prevedendo fra l'altro che i componenti siano «scelti tra esperti altamente qualificati nelle materie di competenza» ma soprattutto «che non versino in situazioni di incompatibilità derivanti dall'esercizio attuale e personale di attività oggetto delle competenze istituzionali delle commissioni». Il ministro Urbani, ha provveduto nel 2002 a nominare nuovi componenti: ci sembra interessante conoscerli meglio perché la loro responsabilità non è piccola (per quanto il ruolo sia, appunto, consultivo) e la loro conoscenza del teatro dovrebbe essere vasta e aggiornata.

Alfredo Giacomazzi - Direttore Generale per lo Spettacolo dal vivo.

Giovanni Antonucci - Di nomina ministeriale: storico del teatro, docente universitario, autore di numerosissime pubblicazioni nel campo dei media, è anche producer televisivo, e giurato di molti premi italiani, oltre che autore di testi, traduttore, adattatore. Critico per il quotidiano *Il Giornale*.

Pasquale Donato - Di nomina ministeriale: nonostante le nostre ricerche non è stato possibile risalire ad alcuna informazione su di lui che lo qualificasse come esperto del settore;

Sabina Negri - Di nomina ministeriale: giovane autrice teatrale, negli ultimi due anni sono stati portati in scena alcuni suoi testi (da compagnie sovvenzionate); è consulente artistica del Teatro della Società di Lecco. Segnaliamo, come riferiscono le cronache (*La Padania*, ma anche Gianantonio Stella sul *Corriere della Sera*), il suo matrimonio con il vicepresidente del Senato, il leghista Roberto Calderoli, officiato dall'amico Marco Formentini con "rito celtico".

Michele Paulicelli - Di nomina ministeriale: musicista e autore di musical di argomento religioso (alcuni dei quali molto rappresentati, come *Forza venite gente*), appartenente ad area cattolica, attivo presso gruppi religiosi, in particolare di ispirazione francescana.

Renato Tomasino - Di nomina ministeriale: docente di storia del teatro presso l'Università di Palermo, è autore di diverse pubblicazioni su cinema e teatro.

Franco Scaglia - Di nomina ministeriale: unico membro della precedente commissione riconfermato, personalità molto nota nel settore televisivo e teatrale. Giornalista e scrittore genovese, Premio Campiello nel 2002 con *Il Custode dell'acqua*. Ex vicepresidente Raisat, attualmente presidente di RaiInternational, è molto spesso presente in qualità di giurato, critico, consigliere, membro di commissioni, in manifestazioni del settore teatrale.

Francesco Carducci Arsenio - Nominato dalla conferenza Stato-città: laureato in Economia e Commercio, ha alle spalle una lunga carriera manageriale, che ha sviluppato anche in incarichi istituzionali nel settore della cultura (ex consigliere di Cinecittà Holding S.p.a., Assessore al Turismo e Grandi Eventi del Comune di Roma durante l'amministrazione Rutelli, consigliere di amministrazione dell'Agenzia Romana per la Preparazione del Giubileo S.p.A. in rappresentanza del Comune di Roma).

Giancarlo Marinelli - Nominato dalla Conferenza rapporti Stato, Regioni e Provincie autonome: giovanissimo (30 anni) autore e sceneggiatore teatrale, finalista al Premio Campiello 2002 con *Dopo l'amore*, attualmente alcuni suoi spettacoli, come autore e come regista, sono in scena, soprattutto nel circuito dei teatri veneti. È stato proposto per questo incarico dalla Regione Veneto. ■



2002 n. 145 sul pubblico impiego (rilevante quindi per tutta la pubblica amministrazione), che, fra l'altro, prevedendo la possibilità di revivazione della posizione di dirigenti superiori nominati dall'amministrazione precedente, ha provocato la sostituzione dei direttori generali e il rinnovo delle commissioni ministeriali. In questo quadro, segnaliamo la scelta di riportare alla direzione generale del ministero Carmelo Rocca, punto di riferimento del settore fra gli anni '80 e '90, consapevole che la politica teatrale in Italia è stata negli anni realizzata a livello di scelte burocratico-amministrative più che politiche. Una consapevolezza che porta, da un lato, in quanto Ministero, a non "cedere" niente di questa prerogativa, dall'altro a cercare di guidare saldamente e indirizzare un'evoluzione inevitabile (perché legata al processo innescato da riforme costituzionali approvate). Una direzione politica e pragmatica e una sicura competenza tecnica risultano evidenti dalla posizione sul Regolamento triennale per la prosa del 1999: «Il regolamento è fortemente innovativo in quanto sposta l'intervento finanziario dalla stagione teatrale all'anno solare, ma soprattutto definisce i contributi a cadenza triennale e non più annuale. Tali innovazioni, che inizialmente erano sembrate risolutive per gran parte dei problemi del teatro italiano, in effetti, nel primo triennio di applicazione (2000-2002) hanno fatto emergere non poche difficoltà, prima fra tutte la mancanza di fondi a sostegno delle attività della seconda parte dell'anno solare 2002». Un problema "tecnico" tutt'altro che irrilevante, risolto con spostamenti dalle quote Fus, quindi una maggiorazione di quella destinata alla prosa. «Altri elementi negativi, e non secondari sono stati l'ingessamento del sistema e l'inflazione dell'attività, sia in termini di spettacoli prodotti che di recite realizzate» (citiamo da una dispensa di Rocca).

Il nuovo regolamento - Il nuovo regolamento (DL 27/2/2003) ha il suo punto di forza, proprio nella rottura dell'"ingessamento" del sistema. «La valutazione qualitativa può determinare una variazione in aumento fino al doppio, ovvero la diminuzione fino all'azzeramento dei costi ammessi» recita l'art. 6, comma 4. Come dire, ampia discrezionalità alla commissione cui compete (a titolo consultivo) la "valutazione qualitativa". Non possiamo entrare nei "dettagli" (definizione dei soggetti, soglie d'accesso, requisiti e valutazioni quantitativi e qualitativi), ma vogliamo sottolineare l'importanza dei criteri di scelta: più sono scarse le risorse, più sono delicati e importanti i parametri. Nonostante tutte le indagini e le relazioni sul Fus, dall'85 ad oggi, commissionate all'Osservatorio dello spettacolo o all'esterno, «le modalità del sostegno statale sono il frutto di una stratificazione scomposta e spesso occasionale di giudizi, protocolli e prassi qualche volta elaborati artigianalmente, altre volte negoziati colpevolmente, altre ancora mutuati da settori del tutto diversi» (è il giudizio di Michele Trimarchi sulla rivista *Economia della Cultura*, n. 4-2003, ed. Il Mulino). Segnaliamo invece aspetti di rilevanza generale del Regolamento, indicativi della strategia del Ministero: - l'abolizione della norma che prevedeva l'esistenza

una freccia nell'arco di Urbani

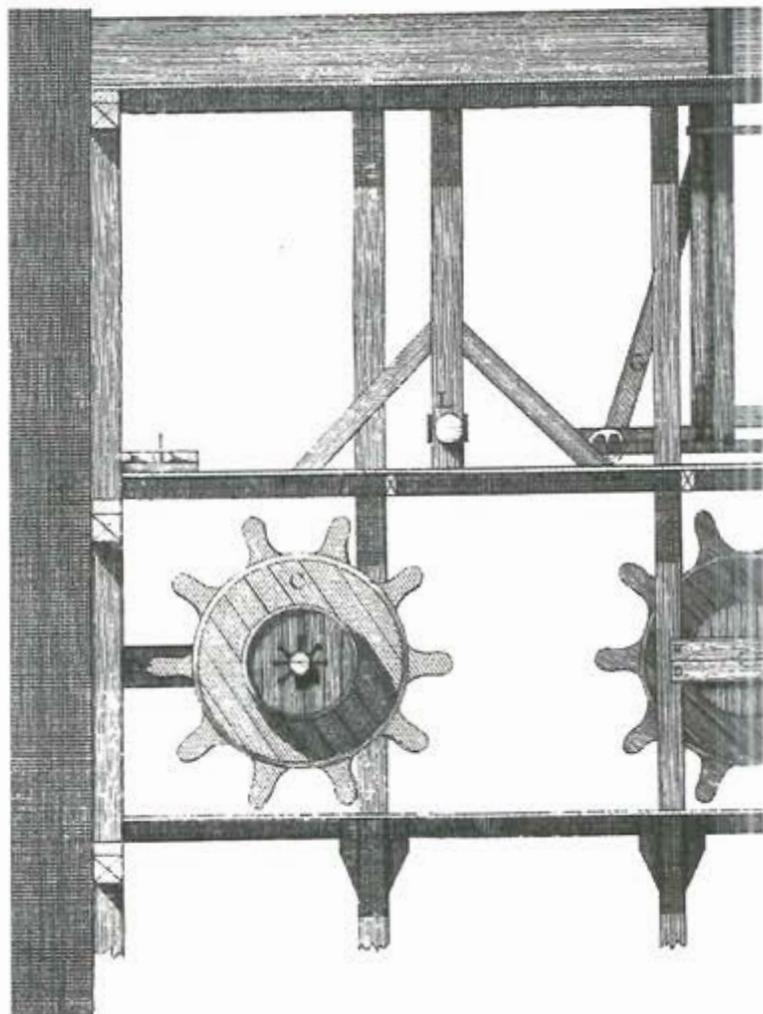
ARCUS-SPA CULTURA E MATTONI

di Anna Chiara Altieri

È entrata in vigore lo scorso 30 ottobre, la legge 16 ottobre 2003, n. 291 che istituisce la Arcus spa, una società costituita come strumento operativo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Art. 2: «Il Ministro per i beni e le attività culturali è autorizzato a costituire, con atto unilaterale, una società per azioni, denominata "Società per lo sviluppo dell'arte, della cultura e dello spettacolo - Arcus Spa" (...), avente ad oggetto la promozione e il sostegno finanziario, tecnico-economico e organizzativo di progetti e altre iniziative di investimento per la realizzazione di interventi di restauro e recupero dei beni culturali e di altri interventi a favore delle attività culturali e dello spettacolo, nel rispetto delle funzioni costituzionali delle regioni e degli enti locali». Le finalità non sono molto diverse da quelle previste dal ministro Veltroni per la Sibec (Società per i Beni Culturali), costituibile, ma mai costituita, in forza della legge 352 del 1997. La legge, su proposta avanzata dal senatore Franco Asciutti, presidente della Commissione cultura del Senato, è stata approvata dalla stessa commissione cultura della Camera, presieduta da Ferdinando Adornato, in sede "deliberante" (cioè senza l'obbligo del passaggio in aula) e quindi in sede legislativa dalla VII Commissione del Senato il 24 settembre. Un iter sorprendentemente rapido, possibile grazie all'accordo compatto tra tutti i partiti. La società ha sede a Roma, e ha un capitale sociale di 8.000.000 euro ed è prevista la possibilità dell'ingresso di altri soci, pubblici e privati, entro il limite del 60% del capitale sociale sottoscritto dallo Stato. Il consiglio di amministrazione, composto da sette membri (di cui tre su proposta del ministro dell'Economia e della Finanza), è nominato con decreto del ministro dei Beni e delle Attività Culturali. Presidente è stato nominato Mario Caccia, ex capo di gabinetto del ministro Urbani, ex membro della Corte dei Conti e attualmente responsabile della Direzione Relazioni Istituzionali e della Direzione Stato e Infrastrutture di Banca Intesa. Arcus spa, per svolgere la sua funzione, potrà attingere a un patrimonio di circa 150 milioni di euro (300 miliardi di lire) nel prossimo triennio, pari al 3% delle risorse stanziare per le infrastrutture e le grandi opere, come stabilito dalla legge finanziaria dello scorso anno. Lo stesso provvedimento legislativo che autorizza la costituzione della società, ne anticipa in qualche misura l'operato determinando (per gli stessi scopi), stanziamenti per il 2003, 2004 e 2005 rispettivamente di 53,2, 47,8 e 51,6 milioni di euro. La destinazione delle risorse riguarda le iniziative più disparate, dal restauro di chiese e monumenti, alla realizzazione di musei, centri sportivi, scuole: va dai 2.500.000 per i campionati mondiali di ciclismo di Verona agli interventi infrastrutturali per la beatificazione del Santo Umile di Bisignano (500 e 500). Non siamo in grado di risalire ai criteri, a meno che una chiave di lettura non sia questa informazione che troviamo sul famigerato sito dagospia: «Riceviamo e volentieri pubblichiamo: "segnalo al punto 82 dei finanziamenti Arcus i 400.000 euro per informatizzare i Musei della Fondazione Lungarotti di Torgiano. I musei sono un'emanazione del più grande produttore umbro di vini, le Cantine Lungarotti. Torgiano è parte del collegio elettorale del Presidente della Commissione cultura del Senato, l'On. Asciutti"». Lasciamo ad altri verificare la residenza dei membri delle commissioni che hanno concorso alla approvazione della legge (e dei relativi collegi elettorali). Qualche finanziamento ha coinvolto anche lo spettacolo: solo 8 su 95 (ma qualche associazione non identificata potrebbe anche operare nel settore): non comprendiamo anche in questo caso con quali criteri se non che i Beni culturali sono privilegiati rispetto alle Attività e che spiccano le Fondazioni Liriche con tre soggetti. La nascita di Arcus è stata salutata dall'Agis come possibile punto di partenza per una vera ristrutturazione del Fus: «Il punto di partenza in tal senso potrebbe essere rappresentato dalla istituzione della Arcus-Spa, di ormai imminente attivazione, con il compito di gestire i fondi derivanti dal prelievo del 3% sugli stanziamenti relativi alle grandi opere che, aprendo nuovi scenari, rende necessario un forte lavoro associativo tendente alla ottimizzazione delle risorse, cercando, prima di tutto, di evitare uno squilibrio troppo marcato a vantaggio dei Beni Culturali e a discapito delle Attività». (Enzo Gentile, *Giornale dello Spettacolo*, 14/11/2003). ■

di un solo teatro stabile per regione per ciascuna tipologia (pubblici, privati o d'innovazione): il che avrebbe determinato la chiusura o l'accorpamento di alcune realtà operanti ormai da anni - la facoltà per le imprese di optare per la progettualità triennale (ma con valutazioni annuali) o annuale: forse una presa d'atto dei limiti del teatro italiano, ma anche il ridimensionamento di un nuovo modo di pensare - e di rapportarsi al Ministero - che aveva cominciato a mettere radici nel sistema teatrale; - un allargamento delle maglie dei requisiti per le prime ammissioni al contributo: tre anni di attività (come prima) o, in alternativa, un direttore artistico con esperienza almeno biennale (prima era decennale). Anche se i mezzi disponibili non hanno consentito una politica decisa in questo senso, ma qualche significativo intervento (ne diamo atto a parte).

E la legge? - La legge "Delega per la riforma del Governo e della Presidenza del Consiglio dei Ministri, nonché di enti pubblici" (6 luglio 2002, n. 137) dedica l'art. 10 ai beni culturali e ambientali e allo spettacolo, delegando il governo per l'emanazione, entro due anni, di decreti legislativi per il riassetto delle disposizioni legislative e regolamentari in materia di spettacolo dal vivo (nel rispetto delle competenze regionali). Ovvero: il governo ha nei prossimi due anni ancora ampi margini di manovra per interventi di adeguamento e riordino del settore, se pure frenati dall'attesa delle norme attuative della legge costituzionale n. 3/2001. Ma per chi crede ancora che si voglia e possa arrivare a una legge "organica" per la prosa o per lo spettacolo dal vivo, e che sia addirittura imminente, ricordiamo che la conclusione della XIII legislatura ha interrotto l'iter di molti provvedimenti, fra cui il testo unificato del disegno di legge prosa approvato dalla Camera il 27/7/99 (Veltroni), mentre, nella legislatura in corso, ne sono stati presentati diversi, generalmente nella forma della legge quadro per lo spettacolo dal vivo. Fra gli elementi in comune vale la pena di segnalare che tutti mantengono allo Stato competenze piuttosto rilevanti. ■



DATI FUS			
Il fondo unico per lo spettacolo			
Istituito con legge 30 aprile 1985 n. 163 "Nuova disciplina degli interventi a favore dello spettacolo" con lo scopo di riordinare gli interventi finanziari a favore dell'intero settore dello spettacolo. Negli anni il Fus ha subito gli andamenti della finanza pubblica e la dinamica inflazionistica:			
Valore del FUS in euro correnti	1985	2002	
	363.484.985,05	512.990.000,00	
Dinamica in euro costanti (calcolati al valore del 1985) corrisponde a un calo del 50%			
Ripartizione settoriale del FUS (percentuale su base annuale)	1985	2001	2002
(ex) enti lirici	42%	47,811%	47,811%
musica e danza	13%		
musica		13,070%	13,779%
danza		1,477%	1,522%
cinema	25%	18,869%	11,082%
prosa	15%	17,143%	24,003%*
circhi (spettacoli viaggianti)	1,5%	1,516%	1,568%
osservatorio dello spettacolo		0,100%	0,103%
quota fondo Ministro		0,012%	0,057%
funzionamento commissioni		0,010%	0,057%
*17% + 7% (maggiorazione una tantum, V. FUS prosa)			
FUS prosa per tipologie di attività		2002	
Enti	15%		
Stabili pubblici	22%		
Stabili privati	12%		
Stabili d'innovazione	10%		
Compagnie	27%		
Teatri municipali e esercizio	2%		
Circuiti territoriali	7%		
Rassegne e festival	1%		
Organismi di promozione	1%		
Teatro di figura	1%		
Estero-Progetti speciali	2%		

FUS PROSA			
	2001	2002	
Stanziamiento ordinario	88.309.069	89.453.466	
Stanziamiento aggiuntivo		31.947.068	
<i>(per recuperare la minore quota assegnata nel 2000 non sufficiente per il passaggio dall'annualità alla stagionalità)</i>			
Stanziamiento per tipologie di attività			
CAPITOLO 3194	STANZIAMENTO 2001 EURO	STANZIAMENTO 2002 EURO	VARIAZIONE %
ETI - Contributo Ordinario	9.037.995,73	9.296.224,00	2,86
INDA	1.549.370,70	1.549.370,00	0,00
Biennale di Venezia	929.822,42	929.822,00	0,00
Accademia Silvio D'Amico	529.368,32	871.394,00	0,27
Teatri Stabili Pubblici	18.607.660,61	19.613.484,00	0,05
Teatri Stabili Privati	10.502.893,32	10.893.240,00	0,02
T-Stabili di innovazione	4.730.306,21	4.841.783,00	0,02
sett. sperimentazione			
T-Stabili di innovazione	4.497.848,96	4.497.823,00	0,00
sett. gioventù			
Soggetti di Promozione e formazione del pubblico	5.939.254,34	5.939.254,00	0,00
Imprese di Produzione	27.092.399,30	24.787.349,00	-0,09
Promozione	931.946,47	736.930,00	-0,21
Teatro di figura	515.785,51	559.839,00	0,09
Esercizio e Teatri Municipali	2.015.924,95	1.705.599,00	-0,15
Festival	851.120,97	625.000,00	-0,27
Estero	723.039,66	364.900,00	-0,50
Art. 24 - progetti speciali	84.967,49	1.497.258,00	16,62
Totale	88.539.304,95	88.309.069,00	0,00



il caso Lombardia

Giù al Nord

di Maria Guerrini

I finanziamenti regionali e locali sono diventati negli anni sempre più importanti, fino a raggiungere il 50% del totale (18% Regioni e Province, 32% Comuni) - Ma è in atto un'offensiva all'intero sistema normativo regionale

LA REGIONE DI ALBERTONI - Il teatro lombardo vive, da un paio d'anni a questa parte - quantomeno dall'insediamento dell'assessore leghista Ettore Albertoni una fase di straordinaria difficoltà e, nel contempo, di turbolenza sul fronte legislativo. Questo almeno a partire dall'agosto 2002, mese in cui - con tipico tempismo balneare - la Giunta regionale lombarda approvava un Provvedimento di Legge volto alla ridefini-

FUS

Ripartizione territoriale dei contributi a confronto con il numero di abitanti

Regione	Contributi %	Abitanti
Piemonte	5,6%	7%
Valle d'Aosta	0,0%	0,2%
Lombardia	15,6%	16%
Trentino A.A.	1,0%	2%
Veneto	3,3%	8%
Friuli V.G.	4,2%	2%
Liguria	4,9%	3%
Emilia R.	9,6%	7%
Totale Nord	44,1%	45%
Toscana	5,8%	6%
Umbria	1,8%	1%
Marche	2,6%	3%
Lazio	22,7%	9%
Totale Centro	33,0%	19%
Abruzzo	2,5%	2%
Molise	0,0%	1%
Campania	9,6%	10%
Puglia	1,6%	7%
Basilicata	0,9%	1%
Calabria	0,9%	4%
Sicilia	5,2%	9%
Sardegna	2,1%	3%
Tot. Sud-Isole	22,9%	36%
Totale Italia	100,0%	100%

FUS 2003

I dati il 2002 (e il confronto con il 2001) si basano sulla *Relazione sulla utilizzazione nell'anno 2002 del Fondo Unico dello Spettacolo*, Segretariato generale-Osservatorio dello spettacolo, 17/10/2003, per l'anno 2003 i dati non sono reperibili in modo completo e riportiamo quindi dati parziali e non definitivi. Tuttavia, mentre il 2001 e 2002 rientrano nel triennio disciplinato dal regolamento triennale 470 e i contributi ai singoli soggetti risultano tendenzialmente identici, i dati parziali del 2003 forniscono qualche indicazione sull'applicazione del "nuovo regolamento".

Stanziamiento globale Euro 506.629.000.000
 Prosa Euro 88.000.000 (circa)

RIPARTIZIONE FUS 2003

Enti lirici	47,81%
Attività cinematografiche	18%
Prosa	17,603%
Musica	13,433%
Danza	1,517%
Circhi	1,516%
Fondo ministro	0,001%
Commissioni	0,016%

Ricerche a cura di Fabrizio Nocera

zione complessiva dell'apparato normativo inerente i Beni, Attività e Servizi culturali lombardi. In sintesi, il PdL prevede una drastica semplificazione e razionalizzazione del quadro legislativo complessivo, con abrogazione di tutte le leggi inerenti lo spettacolo e in particolare della legge 58/77, che - nella sua parziale obsolescenza peraltro a tratti molto "fresca", in particolare nei riferimenti alle trasformazioni degli anni '70, ampiamente recepite nell'articolato - rappresenta il contesto normativo storico del teatro lombardo (da sottolineare che il progetto di abrogazione totale non coinvolge le leggi specifiche inerenti il Piccolo Teatro, la Scala, I Pomeriggi Musicali di Milano e il Centro Teatrale Bresciano). Tratto caratteristico del PdL è il persistente riferimento al finanziamento di "progetti" anziché di soggetti produttivi. Si prevede inoltre l'eliminazione delle consulte, intese esplicitamente come organismi finalizzati esclusivamente all'individuazione di criteri per la ripartizione ed erogazione del finanziamento regionale, anziché come centri in cui dialoghino l'istituzione e le varie istanze della società civile: abrogazione legata strettamente alla prospettiva del "superamento dei piani di riparto". Il tutto arricchito da una visione delle prospettive di *devolution* del Fus estremamente ambigua e preoccupante, tale da far pensare che la Regione attenda solo l'applicazione estrema delle modifiche del titolo V della Costituzione per incamerare le ingenti risorse prodotte dal (e restituite al) teatro lombardo per poterne disporre liberamente e senza alcun vincolo di titolarità. Approvato in Giunta il PdL, la Regione istituisce in termini "informali" un tavolo esteso di concertazione che si riunisce tre o quattro volte senza riuscire ad approdare a sintesi credibili. Un documento Agis, nel quale si chiede una legge apposita per lo spettacolo e la restituzione ai soggetti teatrali della loro titolarità sui finanziamenti, viene chiosato e fondamentalmente respinto al mittente *in toto*. Dopo di allora tutto tace. Il "tavolo" non viene più convocato, ma - in realtà - tutto si muove nei corridoi della Regione nella direzione originaria del PdL. Il 25 luglio 2003 (molto interessante la scelta delle date), viene emanata dalla Giunta regionale una delibera (la n. VII/13797) che prevede bandi per attività, progetti e convenzioni: il quadro normativo rimane, per ora, formalmente in vigore, ma sospeso nei termini di una delibera che - ancora una volta - pare enfatizzare l'idea di "progetto". Un dato che, del resto, pare in larga misura implicito nella forma del bando. A una rapida analisi, si può dire che il teatro lombardo - ma in generale la cultura in Lombardia - si trova a dover affrontare un complessivo attacco, probabilmente senza precedenti; e che non pare configurarsi come conseguenza di una globale contrazione delle risorse economiche nel quale lo spettacolo assume il suo consueto ruolo di "parente povero". È un'offensiva mossa all'intero sistema normativo regionale, alla necessità di quadri legislativi di riferimento dotati di certezza e garanzie che sottraggano le decisioni all'arbitrio dell'interesse politico; un attacco, nel contempo, al permanere di una dialettica almeno consultiva tra Regione e organismi di rappresentanza della società civile, delle categorie, degli enti locali. È molto significativa l'insistenza della Regione sul cambiamento di prospettiva: il passaggio a una logica di governo, che conduce al "superamento dei piani di riparto" intesi come contribuzione "a pioggia" per approdare alla "progettazione concordata" tra istituzione e imprese dello spettacolo sulla base di interessi "condivisi". Da qui al dirigismo o alla dinamica della committenza, più o meno giocata su basi clientelari e politiche, il passo è ovviamente brevissimo: come dimostra per esempio il rapidissimo trasferimento di ingenti risorse su "progetti" a carattere localistico, legati alla «valorizzazione delle tradizioni lombarde», spesso dal bassissimo o inesistente profilo (da 340.000 euro a 840.000 euro in tre anni, con un incremento che passa dal 7% al 24% della spesa totale sulla cultura). Valga qui ricordare i dizionari italiano-comasco, o italiano-"dialetti Valli dell'Adda e della Mera" (!), il progetto "Samonios - Capodanno Celtico" (403.000 euro in tre anni!), le varie rievocazioni di Pontida. Intanto l'intero spettacolo assiste - nel 2003 - a un taglio di risorse superiore al 30% e a una tempistica di erogazione dei contributi che vede solo oggi, dicembre 2003, assegnare quanto da tempo definito nei piani di riparto (in questo, del resto, la Regione si allinea ai tempi irresponsabili di finanziamento che hanno caratterizzato lo Stato e anche, per quanto riguarda la Lombardia, il Comune di Milano alle prese, come vedremo, con il rinnovo delle convenzioni). Mentre, nel quadro complessivo della Cultura, l'andamento della spesa corrente

NEW ENTRY

Stabili pubblici - si segnala una nuova ammissione, il Teatro Stabile delle Marche, con un contributo di 495.000 euro, mentre non risulta ammesso il nuovo Teatro Stabile di Napoli.

Stabili privati - novità più significative con il Teatro Politeama di Roma (390.000 euro), il Massimo di Palermo (260.000 euro) e soprattutto il Teatro Sistina, riconosciuto Teatro Nazionale della Commedia Musicale (780.000 euro).

Stabili di innovazione - numerosi riconoscimenti, come ipotizzati dalla Commissione, non sono stati formalizzati dal ministro (probabilmente per assenza di mezzi che ne giustificassero il riconoscimento). Scompare dalla lista il Teatro Settimo, che è stato assorbito dallo **Stabile di Torino**, che a sua volta ha staccato l'"ufficio territorio" fondando un nuovo circuito regionale: i contributi dello Stabile di Torino nel 2002 erano stati di 2.019.364,48 euro, nel 2003 diventano di 2.200.000 oltre a 110.000 euro per il circuito (i 290.000 euro in più, considerando i due soggetti, sono comunque inferiori ai 387.000 circa che percepiva Settimo e su cui probabilmente lo Stabile faceva affidamento). Fra i **Circuiti**, altre due ammissioni riguardano un circuito per ragazzi in Sardegna e l'Associazione Teatri Calabresi associati (rispettivamente con 150.000 e 140.000 euro).

Festival - passano da 17 a 37 soggetti, con molti contributi simbolici (5, 6, 9.000 euro), confermandosi per il ministero un settore così poco strategico da meritarsi la logica a pioggia.

Compagnie - una cinquantina di nuove ammissioni - l'allargamento delle maglie per l'accesso ha funzionato, il disingessamento anche - molti spiccioli, ma anche qualche signor contributo, come i 90.000 euro (prima istanza!) a Joker s.r.l. di Roma, Doppia Effe di Napoli, Lux factoring s.r.l. di Milano (non abbiamo trovato un granché su internet e ci dispiace di non potervi dire chi è chi).

Esercizi teatrali - una decina di prime istanze, fra cui spicca TIEsse.bi.s.r.l. con 70.000 euro (cifra considerevole per l'esercizio) e anche, se pure con solo 25.000 euro il Teatro di Lecco, lo stesso, crediamo, con cui collabora il membro della Commissione, Sabina Negri.

CHI SALE

Per gli enti (su cui il Ministero aveva maggiori margini di discrezionalità nel quadro del vecchio regolamento triennale), preferiamo concentrarci sul confronto 2001-2002, dati ufficiali: l'**ETi** vede crescere il suo contributo ordinario del 13%, raggiungendo 10.296.224 euro, cui si aggiungono 2.817.211 euro di contributo straordinario. Anche l'**Accademia "Silvio d'Amico"** vede riconoscere in concreto il suo ruolo con un + 26,8%, stazionari invece Inda e Biennale. Fra gli **Stabili pubblici** c'è stato qualche ritocco indicativo ma spicca soprattutto, non tanto per la crescita, non eccessiva, ma per l'assegnazione del contributo a pareggio del bilancio (molto rara) al **Teatro Stabile del Veneto** diretto da Luca De Fusco, che nel frattempo ha inglobato il Teatro Olimpico di Vicenza, e promosso - con l'ETi - i Premi olimpici, presieduti dal suocero, fra l'altro appassionato di teatro, Gianni Letta, sottosegretario alla Presidenza del Consiglio. Fra gli **Stabili privati** spicca (anche nel confronto con alcuni pubblici), il **Teatro di Calabria**, diretto Geppy Gleijeses, con sede a Crotone: da 423.000 a 640.000 euro (più del Metastasio di Prato-Stabile della Toscana). Un investimento sul Sud, supponiamo. Troppo complesso analizzare gli assestamenti verso l'alto di qualche compagnia, mentre un settore che cresce sensibilmente è quello degli **organismi di promozione e perfezionamento professionale**, che passano da 21 a 35 fra il 2001 e il 2002, con una distribuzione di risorse non irrilevante, che va dai 5.000 ai 50.000 euro a soggetto e spazia nei diversi campi dello scibile. Lo notiamo anche nel confronto con il Fus-Musica: la promozione è un grande ombrello che consente di tutto. I **progetti speciali** sono a loro volta cresciuti dal 2001 al 2002 passando da 11 a 19, oltre a 12 finanziati extra Fus. Non entriamo nel merito dei progetti speciali 2003 (non essendo certi del carattere definitivo dei dati), ma ne evidenziamo un paio del 2002: l'Associazione Teatro dell'Abruzzo Molise, il circuito regionale con il finanziamento più alto, ha ricevuto altri 170.000 euro (ci sembra per attività in siti archeologici) e la Scuola di Arti sceniche dell'Università Roma 3 con ben 1.032.914 euro (extra fus).

evidenza che solo nell'ultima legislatura sono diminuiti del 37,5% i finanziamenti per le produzioni culturali, da 43 a 26 miliardi di vecchie lire. Del resto in Lombardia si spendono in un anno 4,23 euro pro capite per la cultura, contro i 13,96 di media nazionale. La Regione Lombardia si colloca, così, al terzultimo posto nel paese.

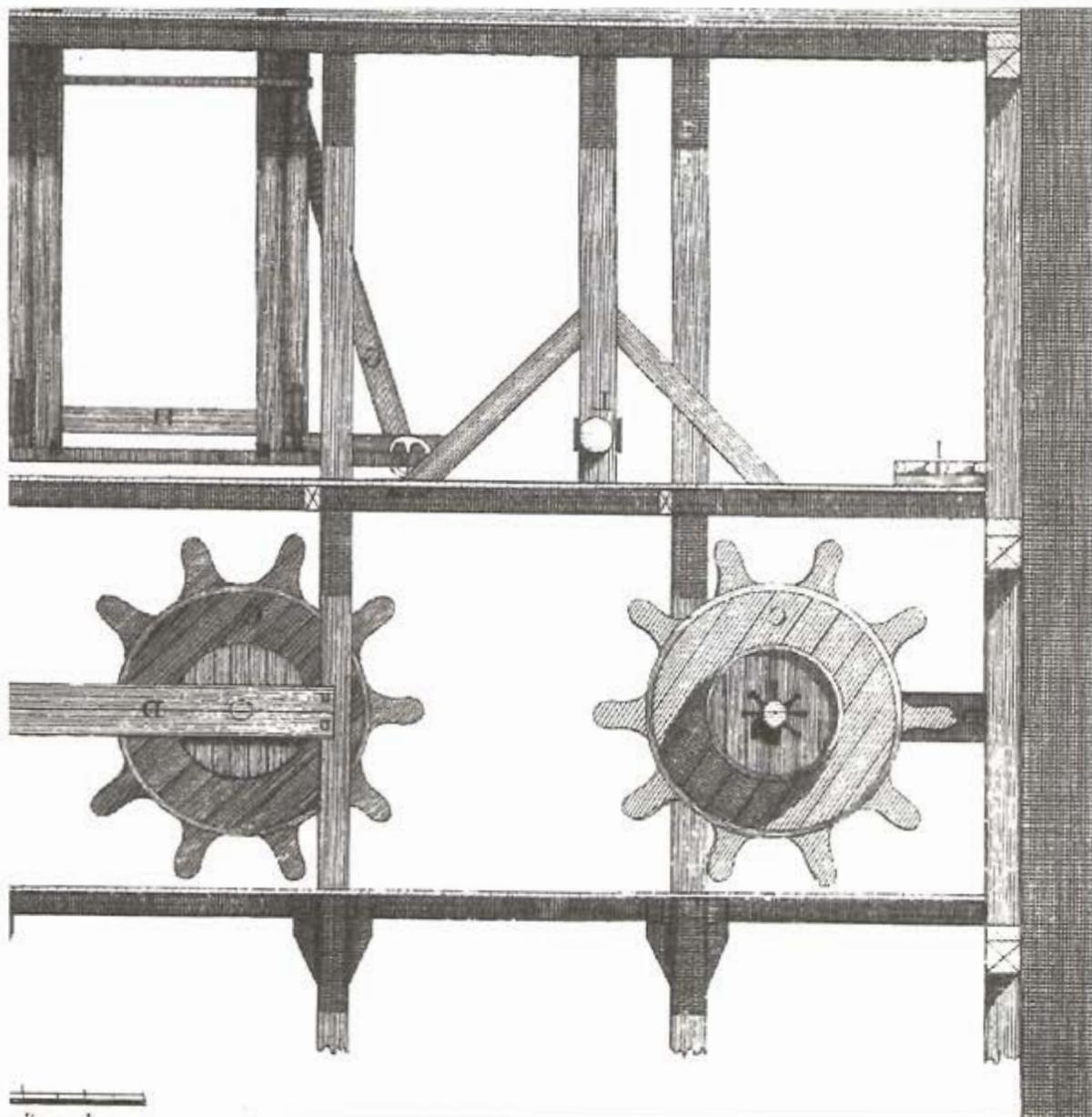
LA MILANO DI ALBERTINI - Mai come quest'estate la stampa e i mezzi di informazione hanno posto al centro dell'attenzione il tema delle attività culturali a Milano. Elenchiamo in rapida sintesi: dal presunto satanismo di Marilyn Manson alla polemica sulla maglietta di Vasco Rossi; dalla "storica" disfida tra la Roma di Veltroni, caciaronna, allegra e trasgressiva e la Milano di Albertini, grigia e bacchettona; dal grido di allarme dell'assessore Carrubba sulle lentezze burocratiche dell'amministrazione alle trombe trionfali sulle «magnifiche sorti e progressive» della futura nuova area Fiera e sulle ipotesi di destinazione della vecchia. Ma la stagione estiva, "Milano Estate", è scomparsa: scomparso il teatro per bambini al Castello, niente più danza, niente musica né lirica all'ombra del Duomo, niente jazz all'Arco della Pace. Sopravvivono la rassegna di classica "Notturmi in villa" divisa tra villa Simonetta e villa Litta e un ciclo di incontri nelle biblioteche di quartiere. Per il resto, il nulla. Una lunga estate calda senza cultura e senza spettacoli, almeno per quel che compete l'assessorato alla Cultura. Secondo il sindaco, del resto, l'interesse della città era molto scarso e «l'offerta superava la domanda». L'assessore alla Cultura Carrubba, ormai da anni, pare trovarsi in una posizione di sostanziale arroccamento difensivo, nel tentativo di sottrarre almeno parte del proprio portafoglio alla continua erosione che l'amministrazione cittadina - sindaco Albertini in testa - pratica ormai in forma metodica. Da questo punto di vista, obiettivamente, la salvaguardia ed il rinnovo delle convenzioni tra i teatri e amministrazione comunale, operato recentemente dall'assessorato e valido per il prossimo triennio, rappresenta una tutela fondamentale del più importante snodo di sistema nella relazione tra la città e il suo teatro. Un rinnovo che, proprio a tutela dai tagli prossimi venturi, ha inglobato nel quadro delle convenzioni (definite «omni-comprehensive») praticamente tutte le voci di spesa sul teatro previste storicamente dal Comune di Milano. Un rinnovo che, peraltro, prevede diverse consistenti modifiche ai parametri con cui storicamente venivano computate le misure di contribuzione, soprattutto all'insegna - tanto ventilata - della necessità di soluzione di sperequazioni storiche tra i teatri o di movimentazione del quadro delle convenzioni: ignorando nel contempo, tuttavia, o fingendo di ignorare il fatto che a questa necessità dovrebbe logicamente corrispondere la movimentazione consistente, l'incremento del budget complessivo. Un incremento che non c'è e la cui assenza determinerà, con ogni probabilità, una decurtazione netta del contributo storico (o notevoli difficoltà per conseguirlo) per alcuni teatri. Che volano ci può essere per il sistema milanese, del resto, in una logica di pura divisione e redistribuzione anziché di addizione delle risorse? Nel contempo, i nuovi parametri di valutazione dell'attività dei teatri (le cosiddette "griglie") accentuano considerevolmente l'importanza di fattori extra-artistici (la presenza del bar, del guardaroba, ecc.), socio-culturale (il teatro come luogo di aggregazione, gli impatti sociali sul territorio), di servizio (il collegamento con i flussi turistici), o relative ad un posizionamento di mercato (i dati sull'*occupancy*). Anzi, i cosiddetti "servizi aggiuntivi" (cioè appunto il bar, ecc.) totalizzano nelle griglie un punteggio pari a quello della qualità artistica (e d'altra parte, nelle prime bozze, erano addirittura superiori). E tutto questo mentre, nel contempo, nessuna riflessione viene spesa - almeno apparentemente - sull'entità delle assegnazioni comunali al Piccolo Teatro e, soprattutto, sull'assenza di un piano teatrale strategico pubblico per la città di Milano. Dov'è rintracciabile, in questo quadro, un pensiero, un progetto di sviluppo per la città che colleghi le attività culturali ad un investimento sul futuro e sulla cultura realmente coerente con le giuste ed interessanti affermazioni dell'assessore Carrubba sulla necessità strategica di posizionamento di Milano come capitale culturale? ■

CHI SCENDE

Segnaliamo qui solo due compagnie. Probabilmente la decurtazione è dovuta a motivi tecnici, ma è anche vero che il ministero si era concesso la massima discrezionalità (e crediamo che l'abbia abbastanza usata).

TEATRI UNITI di Napoli passa da 361.000 a 290.000 euro. *Sabato Domenica e Lunedì* di Eduardo, con la regia di Servillo, è stato considerato il miglior spettacolo dell'anno da tre premi di rilevanza nazionale.

LA SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO di Cesena, che, piaccia o no, è la compagnia italiana più nota all'estero e, forse proprio perché troppo all'estero, è punita con una decurtazione da 206.000 a 190.000.



l'Eti oggi

UN ENTE INUTILE?

di Mimma Gallina

Tutti sapete che, ma non guasta ricordare, nel 1942 viene costituito l'Ente Teatrale Italiano per la cultura popolare, con lo scopo di promuovere «l'incremento delle attività teatrali e di pubblico spettacolo nel quadro delle direttive fissate dal Ministero della Cultura Popolare». Dal dopoguerra e fino ai primi anni Settanta arriva a gestire fino a 180 sale, acquisisce la proprietà dei teatri della Pergola a Firenze, e del Valle di Roma, dove opera con gestione diretta anche al Teatro Quirino, come a Bologna, al Duse. Significativa la sua presenza anche a Napoli, con il San Ferdinando e a Bari, con il Piccinni. Le trasformazioni del sistema teatrale italiano negli anni Settanta danno uno scossone anche all'ente: l'azione crescente e congiunta di compagnie, soprattutto cooperative e enti locali (che spesso riprendono la gestione diretta delle sale), la nascita dei circuiti teatrali territoriali, le prime decise politiche regionali a sostegno del settore, determinano una crescita vertiginosa dell'attività, mettendo in crisi la stessa funzione dell'Eti, che rischia di finire fra i cosiddetti "enti inutili". Ma, mentre tutto il teatro italiano si aspettava una legge organica per il settore (prevista entro il 1979 con decreto), «nel 1978 il legislatore – citiamo dal sito ufficiale dell'Eti - prendendo atto del radicale cambiamento del teatro italiano, con la Legge n. 836 del 14.12.1978 riforma l'Ente, con lo scopo di "promuovere nel quadro delle direttive emanate dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo, l'incremento e la diffusione delle attività teatrali e di pubblico spettacolo nel territorio nazionale e all'estero"». Cosa cambia? Non si chiede più all'Eti di gestire direttamente i teatri (fatta eccezione per quelli di proprietà e in uso), ma di svolgere una funzione di "coordinamento" della distribuzione e soprattutto di operare in collaborazione con i circuiti regionali; inoltre di «svolgere attività di promozione, programmazione e, ove occorra, gestione diretta dei teatri nel Mezzogiorno e nelle isole»; e ancora scambi con l'estero e documentazione. Le forze nuove del teatro italiano sono consapevoli che i compiti individuati sono quanto meno vaghi, ma prevale la convinzione che si definiranno in corso d'opera, anche perché la riforma prevede «un consiglio di amministrazione composto da 21 membri nominati dal Ministro del Turismo e dello Spettacolo e si configura come un vero "parlamento del teatro nazionale", in cui siedono rappresentati degli enti fondatori, delle categorie teatrali, dei sindacati, delle regioni». Insomma si pensa di praticare con successo quello che allora si chiamava "entrismo", e pochi anni dopo "pratica consociativa". L'Ente opererà adeguando un po' i metodi, l'attività distributiva resterà di fatto prevalente, ma attuata attraverso forme di convenzione con enti locali e circuiti, e la scelta delle compagnie si adeguerà quel tanto necessario. Ma è proprio l'impostazione "rappresentativa" che porterà al commissariamento.



La sua storia dimostra una continuità esemplare: se nel 1942, quando nacque, le direttive erano fissate dal Minculpop oggi il suo consiglio di amministrazione appare tutto di nomina ministeriale – A lungo commissariato, è stato riformato nel 2002 in modo anomalo, in barba al teatro italiano che si aspettava una legge organica. Le sue funzioni andrebbero riesaminate senza pregiudizi

Dal commissario straordinario a un "golpe" legalizzato

«Nel 1993 – leggiamo ancora nel sito Eti - a seguito dell'abrogazione, attraverso referendum, della legge istitutiva del Ministero del Turismo e dello Spettacolo (Decreto Presidenziale n. 175 del 5.6.1993) le funzioni del soppresso Ministero vengono trasferite in parte alle Regioni, in parte alla Presidenza del Consiglio dei Ministri. (...) Vengono sciolti gli organi statutari dell'Ente e nominato un commissario straordinario». Il Decreto n. 394, infatti, considera l'incompatibile l'appartenenza agli organi dell'Ente un'attività professionale che pregiudichi l'imparzialità. L'Eti commissariato, paradossalmente, riesce in qualche misura a voltare pagi-

WHO'S WHO

Ente Teatrale Italiano

na, naturalmente sempre come braccio esecutivo del ministero. Con la presidenza di Renzo Tian e la direzione di Giovanna Marinelli l'attività, che già negli anni a cavallo fra la fine degli anni Ottanta e primi Novanta aveva dimostrato segni di una sensibilità nuova, si sposta più decisamente verso la promozione, ovvero il sostegno delle aree "deboli" (ricerca, ragazzi, drammaturgia), progetti speciali per il Sud, rapporti internazionali, progetti speciali di formazione, protocolli di intesa e altro. La programmazione delle sale resta tuttavia l'impegno prevalente in termini di bilancio, anche se innovazioni sostanziali possono essere colte nella gestione della Pergola e del Valle, ad esempio. È certo che l'Eti torna a essere un punto di riferimento del sistema e della sua evoluzione. Negli anni del centro sinistra (cioè dal 1996 alla primavera del 2001) il mondo teatrale nel suo complesso, a partire dalla necessità di chiudere una gestione "commissariata" che durava ormai da troppi anni, si aspettava una riforma generale dell'Eti, in collegamento con la revisione delle competenze fra Stato e Regioni e i nuovi assetti normativi attesi per il settore. Sull'Eti del resto avevano puntato molto i ministri Veltroni e Melandri, tanto che il progetto legge di ispirazione governativa sul teatro di prosa (approvato nel '99 dalla Camera), ne prevedeva (contro il parere negativo di quasi tutto il teatro italiano, e forse anche contro il buon senso), l'autorevole trasformazione in un organismo cardine dell'ordinamento ipotizzato: il Centro Nazionale per il Teatro. Ma le cose sono andate in modo molto diverso. Il primo atto del governo Berlusconi è la nomina a commissario di un "mito" del teatro italiano, l'imprenditore Lucio Ardenzi (scomparso dopo pochi mesi): l'autorevolezza del personaggio è fuori discussione, ma la scelta rappresenta una presa di distanza molto forte rispetto alle linee degli ultimi anni. Ma soprattutto, l'istituzione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, che esercita vigilanza sull'ente, consente per decreto l'approvazione di un nuovo statuto, che si verificherà nel marzo 2002. Il nuovo governo esercita una facoltà cui il precedente aveva rinunciato in previsione della futura legge. Un po' come nel '78, la storia si ripete: quando ci si aspetta un disegno normativo organico, che guarda caso dovrebbe rafforzare il ruolo delle regioni, l'Eti viene riformato (e tutto il resto può attendere). E questa volta cosa resta e cosa cambia? L'unica sostanziale novità sembrerebbe l'allargamento delle funzioni al settore della danza, appare però anche il termine "tradizione", e con toni un po' troppo espliciti per un articolo generale, l'indicazione di accordi con le emittenti televisive. Resta naturalmente confermata la funzione di braccio esecutivo del ministero, anzi, è rafforzata. Le innovazioni più significative riguardano infatti le modalità operative e la composizione del consiglio di amministrazione, tutto di nomina ministeriale, che dura in carica tre anni, è composto dal presidente e quattro membri, «individuati tra personalità di elevata professionalità, con particolare riguardo ai settori di attività dell'Ente e con comprovate capacità organizzative e amministrative» e «eventuali interessi personali e diretti relativi allo svolgimento di attività imprenditoriali ed artistiche nell'ambito del teatro e della

Presidente - Domenico Galdieri: operatore di vasta esperienza e competenza, attivo in particolare nell'area dell'impresariato privato come organizzatore e produttore; ha diretto il Consorzio Teatrale Campano (un circuito teatrale regionale).

Direttore Generale - Angela Spocci: del tutto estranea agli ambienti operativi del teatro di prosa, è un tecnico con competenze gestionali e amministrative nel settore del teatro lirico: dirigente presso l'Ente lirico di Cagliari, il Teatro Regio di Parma, segretario generale dell'Arena di Verona. La sua presenza all'Arena risulta per la verità travagliata - da un procedimento giudiziario originato dalla sua assunzione e qualche contrasto interno - e ha fine con il licenziamento (per cui ha opposto ricorso). Nella sua assunzione come segretario generale dell'ente lirico il procuratore capo di Verona Guido Papalia ha ravvisato il reato di abuso d'ufficio. Sotto inchiesta (il procedimento è stato aperto nel '96) sono finiti i consiglieri di amministrazione dell'ente che nel dicembre del '94 votarono a favore dell'assunzione per chiamata diretta e senza concorso della Spocci. Alcuni consiglieri sono stati accusati anche di arricchimento illecito per lo stipendio deliberato in suo favore (10 milioni al mese). Anche all'Eti la signora Spocci è stata assunta senza concorso (in effetti il concorso non è previsto dallo statuto), ma, conoscendo questi precedenti, e vista l'importanza del ruolo, forse sarebbe stato elegante, da parte del ministero e del oda, promuovere una forma di selezione, che avrebbe potuto dare a questa scelta più precisi connotati di trasparenza.

Consiglio di Amministrazione - I consiglieri sono 4 + 1, un gruppo eterogeneo di intellettuali, operatori, politici, e gestiscono il principale ente teatrale di rilevanza nazionale; la loro responsabilità è notevole, la competenza e le capacità richieste, all'altezza del compito.

Maria Bolasco De Luca - ex presidente dell'Idi (Istituto del Dramma Italiano) fino allo scioglimento dello stesso; persona competente, si è sempre occupata di drammaturgia.

Luca Doninelli - scrittore e critico di area cattolica (*l'Avvenire*) stimato e conosciuto nell'ambiente letterario e teatrale.

Luciana Libero - critico teatrale dell'*Unità* e della *Nazione* è stata coordinatrice dei Centri per la promozione della scrittura teatrale contemporanea.

Massimo Pedroni - politico di Alleanza Nazionale e vicepresidente del Teatro di Roma. (Considerando la rilevanza della presenza romana dell'Eti, non ci sembra impossibile che i due incarichi si configurino di fatto come conflittuali: da che parte del tavolo starebbe Pedroni se si dovesse trattare l'ipotizzato, se pure smentito, passaggio del Valle al Teatro di Roma?). ■

danza costituiscono elemento di incompatibilità con le funzioni di consigliere» (art. 11 dello statuto). Forse perché il passaggio da 21 a 4 oltre al presidente (e tutti nominati dal Ministero) è davvero repentino, si sente la necessità di affiancare due organismi allargati consultivi: una Consulta territoriale e una Consulta tecnico-artistica (art. 13). Da un lato si conferma l'esclusione della gestione "attiva" dei settori interessati, dall'altro se ne prevede la consultazione anche «per supportare l'attività di osservatorio dell'ente stesso». Questi organismi sono impossibili da comporre se non in termini verticistici. Potremmo sbagliarci, ma su questo punto crediamo che la nuova gestione dell'Eti sia (forzatamente ma comunque) inadempiente: sul sito non troviamo traccia della formazione e composizione di queste "consulte", se non con riferimento a una "commissione danza", intesa come parte di quella "tecnico artistica" (che ha in effetti collaborato a progettare i primi passi dell'Ente a favore di questa disciplina). Sappiamo che anche al teatro "di innovazione" è stato chiesto di mandare propri rappresentanti per collaborare a gestire i primi interventi concreti per il settore, e che l'associazione ha optato per indicare degli esperti (che hanno in effetti

collaborato a dividere una torta molto magra). È ormai passato un anno e mezzo dalla "riforma" e dovremmo essere in grado di dare le prime informazioni e valutazioni dell'operato dell'Ente, presieduto da Domenico Galdieri (operatore di vasta esperienza e competenza, attivo in particolare nell'area dell'impresariato privato, come il suo predecessore), affiancato da 4 consiglieri e da un direttore generale, Angela Spocci, precedentemente del tutto estranea agli ambienti operativi del teatro di prosa. Difficile però cogliere vere e proprie linee programmatiche (solo convinte perorazioni sulla funzione delle "belle arti" nel mondo). Del resto non potrebbe forse essere diversamente, visto che l'ente si trova di fronte ai brillanti ossimori del ministro Urbani: «valorizzare la tutela delle tradizioni teatrali nazionali, popolari e locali, promuovendo il rinnovamento dei linguaggi artistici, la valorizzazione delle lingue dialettali e l'interdisciplinarietà delle arti»).

Contributi ordinari davvero straordinari

È d'obbligo riferire di una situazione finanziaria molto grave che sarebbe dovuta ad un errore nelle scritture di bilancio delle precedenti gestioni (gli abbonamenti dei teatri sarebbero stati imputati secondo criteri "di cassa", anziché "di competenza") e all'incidenza del costo del personale. Non entriamo nel merito se non ricordando che l'Eti ha percepito i seguenti contributi: 2001 - Contributi ordinari: 9.037.995,73 euro. 2002 - Contributi ordinari: 10.296.224,00 euro (con un incremento pari al 13,9%), oltre a contributi "extra Fus" (finalizzati) di 2.817.211,00 euro. 2003 - Contributi ordinari 9.474.000,00 euro (questo non significa che i contributi siano stati ridotti, perché non si può ancora risalire agli straordinari Fus e extra Fus per l'anno in corso). A nostro parere questa dotazione è molto alta rispetto all'attività che l'Ente sviluppa, e che sta anzi riducendo; il problema contabile sollevato dovrebbe essere noto da un po' (perlomeno dalla chiusura di bilancio dell'esercizio 2001), e la soluzione non può passare attraverso eventuali incrementi contributivi, ma da una revisione generale della gestione (come farebbe doverosamente qualunque privato), se non si vuole rischiare di tamponare la falla per ripresentarla al prossimo cambio di governo, o di direzione. Dal punto di vista dei teatri direttamente gestiti, si è potenziata «la permanenza di alcune fra le più importanti compagnie di tradizione (al Quirino si è ottenuto un incremento del pubblico e degli incassi del 27%)» (Galdieri sul *Giornale dello Spettacolo* del 14/11/2003). Il Valle non ha visto confermata la linea fortemente innovativa impressa da Tian-Marinelli e non ha trovato una sua strada (anche se si sottolinea l'importanza delle presenze internazionali): forse per questo il Teatro di Roma vorrebbe gestirlo (dichiarazioni di Albertazzi e Veltroni). «L'attenzione alle compagnie di ricerca» ha portato a una convenzione con il Teatro Vascello (stabile di innovazione): dove in effetti c'è di tutto di più, con, pare, risultati piuttosto soddisfacenti. Il sostegno alla danza è partito lentamente e in scala ridotta (programmazione in 9 località con 11 compagnie, che verranno alternate nei prossimi anni, oltre a gala inaugurale, presenze all'estero e ospitalità internazionali, sostegno a poche manifestazioni già esistenti). Gli interventi nel campo della formazione si sono spostati (come da indicazioni ministeriali), verso l'Accademia d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico" (ma ci sembra di capire che risentono molto delle difficoltà finanziarie). Per quanto riguarda il sostegno all'innovazione, al teatro ragazzi, all'attività dei circuiti e ai diversi ambiti compatibili con le funzioni dell'ente, l'Eti ha emanato un documento *Criteri per la concessione di contributi* (anno 2003). I contenuti e i metodi illustrati nella prima parte (incluso il criterio del "bando"), potrebbero essere interessanti, in quanto orientati a una valutazione di specifici progetti. La seconda parte però, annulla i presupposti, indicando requisiti di ammissione che riproducono quasi alla lettera quello che già chiede il ministero ai soggetti in questione e configurando nella sostanza queste collaborazioni come finanziamenti aggiuntivi a quelli già assegnati.

In effetti riteniamo che, senza una propria progettualità autonoma, l'Eti non potrà recuperare una funzione originale e "utile" al sistema.

Francia/1

L'Eti non va in Onda

Le "Giornate professionali italo-francesi di teatro e danza" sono iniziate a Spoleto nel 1997 e si sono perse nel nulla nel 2003. Sei edizioni, alternativamente in una sede italiana e in una francese, per provare a far dialogare due sistemi vicini e diversi. Seminari per operatori, spettacoli o *work in progress*, laboratori, confronti sui temi della traduzione, della circuitazione, della coproduzione, promossi dall'Eti e dall'Onda, l'ente teatrale nazionale italiano e quello francese. Una svolta arriva quando nel 2001, alla scadenza del mandato di direttrice di Giovanna Marinelli, che fortemente aveva voluto le "Giornate", cambia la dirigenza Eti. Il nuovo consiglio di amministrazione è espressione della destra che ha vinto le elezioni. I rapporti con i francesi si raffreddano. L'edizione del 2002 di Lille si apre con molte domande. Si arriva comunque alla fine, riproponendosi di rinnovare la formula: i due sistemi ormai hanno imparato a conoscersi, non ha senso fare un piccolo festival. Un gruppo di lavoro, formato da direttori di teatri e di festival italiani e francesi, elabora alcune linee per il futuro: bisogna superare la vetrina, avviare collaborazioni di ricerca, di produzione, di formazione, di documentazione fra realtà teatrali dei due paesi, allargando gli scambi a un'area mediterranea più ampia. L'Eti non gradisce: propone di continuare con la vetrina, concedendo la possibilità di qualche incontro suppletivo in altre situazioni. Ma, in realtà, sembra puntare a manifestazioni da sostenere in proprio, cercando, in Francia come altrove, partner più congeniali, per promuovere progetti più tradizionali (le giornate avevano finito per privilegiare il teatro contemporaneo), per vendere lo spettacolo italiano. L'Onda rompe nel giugno 2003, dopo numerosi incontri rinviati e lettere senza risposta da parte italiana. Nel frattempo si comprende l'alternativa a cui lavorava l'Eti, la rassegna *Les Italiens* organizzata da Scaparro a Parigi. L'Onda cerca nuove strade di relazione con l'Italia, arrivando, agli inizi di dicembre 2003, a un incontro a Modena fra alcuni operatori francesi e realtà produttive e compagnie italiane, riunite da Emilia Romagna Teatro. La situazione è in evoluzione, tutta da seguire. *Massimo Marino*

Anche per quanto riguarda il Sud, non siamo stati in grado di individuare linee precise (da quando si è chiusa l'esperienza delle aree disagiate). Ma il vero problema è che l'entità del finanziamento che l'Eti destina a questi contributi è irrisoria e temiamo che non ci sia da stare allegri per il futuro (sempre che l'impostazione venga confermata). Non ci resta in conclusione che dare atto di una "voce" partita dall'interrogazione di un consigliere regionale della Toscana e che occupa molto i quotidiani fiorentini: le difficoltà finanziarie porterebbero a mettere in vendita il gioiello di famiglia, la Pergola. Per quanto smentita, la voce desta autentiche preoccupazioni perché, forse non a caso, una delle novità dello statuto riguarda proprio questa materia. Articolo 3, "Teatri di proprietà o in gestione dell'Ente": «I teatri attualmente di proprietà o in gestione dell'Ente potranno essere dal consiglio di amministrazione dell'Ente progressivamente dismessi (...)». Non sappiamo se augurarsi un intervento del Comune di Firenze e della Regione Toscana, o se questo vorrebbe solo dire scaricare sugli enti locali i costi dell'immobile, e di una gestione troppo costosa. Oppure se auspicare un passo indietro deciso, di 25 anni, e chie-

Francia/2

Il pozzo di san Maurizio

«L'Italia 'invade' i teatri di Parigi» titolava pomposamente la *Repubblica* riferendo dell'iniziativa ideata da Maurizio Scaparro. Una rassegna di teatro, cinema, poesia e cultura italiana a Parigi, con al centro i nostri autori. Il titolo *Les Italiens* richiama l'appellativo dato in Francia ai comici dell'arte, ma è anche il nome di una compagnia/progetto speciale del regista, già "decollato" con una lunga presenza al Teatro Valle di Roma lo scorso anno. La parte teatrale della rassegna parigina è partita appunto con uno spettacolo di Scaparro dedicato alla commedia dell'arte per arrivare ad autori come Viviani, Testori, Tabucchi, passando per Goldoni, Pirandello Eduardo, fino a scrittori recentissimi quali Scaldati, Celeste, Nevio Spadoni. Tre mesi e passa di spettacoli e iniziative al Théâtre des Champs-Élysées e in altri luoghi della capitale francese. A guardare meglio, almeno il programma teatrale sembra vecchio e onnicomprensivo, con qualche apertura ma nessuna attenzione al teatro e alla danza contemporanei. Il periodo scelto è proibitivo: in concorrenza con il Festival d'Automne, vero evento parigino della stagione autunnale, ma bisogna stare nel semestre di presidenza italiana della Unione Europea. A osservare a fondo l'operazione appare perfettamente in linea con quelle propugnate all'estero dal governo Berlusconi: vendere la cultura italiana un tanto al chilo, con molta polvere, televisione, moda, mandolini e pastasciutta. Operazione promozionale, di grande spesa, che non si cura di mettere fondamenta per un reale scambio culturale. Analizziamo i dati della sezione teatrale della manifestazione, la più lunga e cospicua. La

fonte è l'Eti che ha finanziato il tutto con un bel po' di danaro pubblico (secondo il *Riformista* per il solo affitto del teatro si è speso circa un miliardo di vecchie lire). Nelle due sale del Théâtre des Champs-Élysées (Comédie con 624 posti e Studio con 232 posti) si sono tenuti, dal 23 settembre al 30 novembre, 27 spettacoli, per 85 repliche complessive, con un totale di 7114 presenze, con una media di 84 presenze a replica (per alcuni spettacoli dobbiamo immaginare la sala vuota). La rassegna stampa conferma il totale disinteresse della "conquistanda" Francia per *Les Italiens* (perlomeno per la parte teatrale, ripetiamo). Molti tamburini, qualche rarissima presentazione di *Le Figaro*, *France soir*, *Zurban*, soprattutto su eventi che si fregiavano di nomi già noti ai francesi (*Una giornata particolare*, uno spettacolo di Marco Bernardi dal film di Scola, un concerto di musiche di Nino Rota e poco altro), qualche recensione su *Focus magazine*, una rivista degli italiani a Parigi, il totale disinteresse di *Le Monde*, *Liberation* e dei periodici specializzati. Nessuna recensione, nessun punto sulla situazione del teatro italiano, sugli autori, eccetera. Nessuna scoperta. Ma se guardiamo la rassegna stampa italiana, il quadro è trionfale, fino a risultare smaccatamente pubblicitario e consolatorio. *Massimo Marino*

dersi se non sia il caso di valutare una per una con obiettività le funzioni dell'Ente, come le assolve e quanto costano, se sono nazionali o locali, se altri potrebbero assumerle e così via, e, forse, arrivare alle conclusioni che è meglio rimettere in circolo mezzi e energie e sciogliere, con cinque lustri di ritardo, un ente "inutile" e forse anche dannoso. ■

istituti italiani di cultura all'estero

Per il buon nome dell'Italia: moda e design

Un'ondata di polemiche ha investito da un anno a questa parte gli Istituti Italiani di Cultura all'Estero: il motivo, le nuove nomine ministeriali di direttori di numerosi Istituti, ma anche le dimissioni spontanee di alcuni di questi a seguito delle direttive emanate dal Ministero stesso sulle attività degli Istituti. Claudio Magris sul *Corriere della Sera*, 10 marzo 2002: «[...] è esilarante sentire il sottosegretario Baccini affermare, tra altre amenità, che "le semplici iniziative culturali non sono più adeguate all'interesse del Paese" e che nel 2002 gli Istituti, "raccordandosi con le imprese, dovranno promuovere moda e design"». Questi cambi al vertice riguardano sia i direttori di carriera interna al ministero (selezionati con pubblico concorso), che i dieci direttori di "chiara fama" di nomina ministeriale (secondo la legge n. 401 del 1990, voluta dal ministro De Michelis). La motivazione di Baccini? «Non c'è nulla di strano, i dieci direttori di nomina politica scelti dalla Farnesina devono rispondere all'interesse del paese. E, se questo cambia, diventa strategico nominare una personalità di fiducia». Il direttore dell'Istituto di Parigi Guido Davico Bonino rassegna le proprie dimissioni per l'impossibilità di adeguarsi alle nuove direttive politiche e culturali del Ministero. Di nuovo Baccini: «[...] in altri Istituti, invece di promuovere il bello dell'Italia, sono stati ospitati attacchi al nostro governo: è inaccettabile che sia stato fatto in sedi ufficiali e con i soldi dei contribuenti. (...) (Mi riferisco) a Parigi, dove il compito del nostro Istituto sarebbe stato quello di difendere l'Italia dalle fameticanti dichiarazioni del ministro della Cultura Tasca contro Berlusconi e il governo. È stata favorita, invece, la presenza, anche al prossimo Salon du Livre, di autori che vanno dicendo che in Italia la democrazia è a rischio. Assurdo. Mi riferisco anche a Bruxelles, dove nel nostro Istituto è stato presentato un libro del giudice Caselli e ciò ha dato motivo per unilaterali polemiche sulla giustizia. E a Berlino, dove è stata favorita la proiezione di filmati antigovernativi sul G8». E proprio a Berlino, dopo una serie di ricorsi, Ugo Perone (docente di Filosofia Teoretica ed ex assessore alla Cultura della città di Torino) non è stato riconfermato nel suo incarico per il secondo biennio (prassi comunemente applicata salvo gravi circostanze), mentre al suo posto è stato nominato Renato Cristin, docente di Filosofia all'Università di Trieste, noto per le sue posizioni ultrareazionarie. Sul *Giornale* del 2 novembre 1998 scriveva: «Nel 1973 Pinochet ha avuto il merito di risparmiare al Cile una dittatura di tipo cubano (...) È stato Pinochet ad aver creato le indispensabili condizioni di pace sociale per un sistema politico liberal-democratico (...)». A.C.A.

MERCATO:

l'anticamera per il pubblico



di Mimma Gallina

È in corso ormai da anni un processo di impoverimento e degrado del sistema distributivo, sul piano sia delle scelte artistiche sia delle capacità gestionali

un valore sempre maggiore alla risposta del pubblico e al contempo con prescrizioni che compromettono di fatto la libertà delle imprese: l'esempio più chiaro ci sembra l'indicazione di prolungare le "teniture" (la durata delle programmazioni) agli Stabili, un'invasione di campo i cui contraccolpi negativi sono di gran lunga superiori agli auspicati effetti positivi.

Se consideriamo l'andamento della domanda (biglietti venduti) per il teatro di prosa su un arco di tempo medio lungo, 1990/2002, (ricaviamo i dati dall'annuario Siae *Teatro in Italia 2002* e da diversi numeri del *Giornale dello Spettacolo*) possiamo

rilevare una crescita lenta ma stabile, con una battuta d'arresto nel 2000/2001, e una ripresa nel 2002. In questo ultimo anno, il comparto definito "teatro" dalla Siae ha totalizzato 13.540.225 biglietti venduti (presenze) pari al 71,71% del totale relativo allo spettacolo dal vivo. È interessante analizzare la composizione di questi dati.

Il **teatro di prosa** propriamente detto, ha totalizzato:

presenze - 11.660.224 (2001); 11.200.243 (2002) con una variazione del -4%

rappresentazioni - 79.849 (2001); 81.228 (2002), con una variazione del 2%

incassi (spesa del pubblico) - 148.380.568 (2001); 147.390.677 (2002); con una variazione del -1%

Questi i dati per la **rivista e commedia musicale**:

presenze - 713.994 (2001); 1.413.320 (2002); con una variazione del 98%

rappresentazioni - 2.146 (2001); 2.907 (2002); con una variazione del 35%

incassi (spesa del pubblico) - 21.540.045 (2001); 44.510.115 (2002); con una variazione del 107%

Nel confronto con la prosa la crescita di commedia musicale-rivista-musical è davvero strabiliante: supera il raddoppio in termini di incassi e quasi lo raggiunge per presenze, mentre l'incremento delle rappresentazioni, + 35%,

Parlare di mercato richiede qualche precisazione preliminare in primo luogo distinguendo fra due tipi di domanda, il pubblico (ovvero il consumatore finale), che decreta certamente in larga misura con la sua risposta il successo di uno spettacolo, ma solo in parte il risultato economico (che dipende molto dal sistema distributivo); e il sistema distributivo: esercizi privati (programmati dai gestori e/o da agenzie), teatri comunali (la spina dorsale del sistema, su cui convergono i maggiori finanziamenti degli enti locali) che possono essere gestiti con criteri artistico-organizzativi più o meno autonomi dalle amministrazioni pubbliche, i teatri di produzione, cioè il sistema della stabilità in un'accezione allargata (in cui le logiche che presidono le ospitalità sono culturalmente, ma anche economicamente legate all'attività di produzione e alla relativa distribuzione: ci riferiamo agli "scambi"), le centrali distributive pubbliche (l'EtI in primo luogo e i circuiti territoriali) e private (le agenzie). Insomma quello che Raffaele Viviani definiva efficacemente «l'anticamera» per arrivare al pubblico. In Italia non si è mai introdotta una distinzione chiara fra pubblico e privato: il settore dello spettacolo - si sa - è "stagnante", "non progressivo" nel suo complesso e si dà per scontato che non possa produrre profitto. Ovvero: i prodotti più orientati al mercato sono considerati oggi, dal sistema teatrale pubblico, sullo stesso piano di quelli d'arte, con incidenze non secondarie sugli equilibri economici del sistema. Oltre a ciò, attraverso i criteri di finanziamento, lo stato interviene sul mercato da un lato prescrivendo "dimensioni" aziendali (produttive e distributive) che attribuiscono

I PROGETTI DI LEGGE

"Disciplina dello spettacolo dal vivo", presentata da On. Carlucci e altri il 9/7/2003 (n. 4153) (che ha sostituito quella presentata nel luglio 2002)

"Disciplina generale dello spettacolo dal vivo", presentata da On. Chiaromonte il 19/3/2002 (n. 2537)

"Disciplina dello spettacolo dal vivo" presentata dagli On.li De Simone e Bertinotti il 2/10/2001 (n. 3218)

"Legge quadro di disciplina dello spettacolo dal vivo" presentato il 10/6/2003 dall'On. Pistone (n. 4050)

"Disciplina dello spettacolo dal vivo" presentato il 1/7/2003 dall'On. Rositani

"Legge quadro per lo spettacolo dal vivo" presentato il 24 settembre 2003 dall'On. Colasio e altri (n. 4313).

dimostra che l'alta ricettività del sistema distributivo nei confronti del settore è stata ripagata ampiamente dal gradimento di un pubblico disponibile a sostenere un maggior costo dei biglietti. Anche il pubblico della prosa ha compensato in parte, con biglietti più alti, il calo complessivo delle presenze, che contrasta con l'incremento delle rappresentazioni (quindi dei costi delle imprese di produzione). Nel complesso una situazione piuttosto preoccupante. Un punto di vista ancora più interno all'andamento del teatro di prosa tra il luglio 2002 e il luglio 2003 mostra tre campioni assoluti nel rapporto rappresentazioni-presenze-incassi: Vincenzo Salemme, Carlo Giuffrè e Gigi Proietti. Segue una fascia composita con nomi di consolidata o più recente notorietà teatrale (da Mauri a Luca de Filippo, da Poli a Dapporto, da Cecchi a Paolo Rossi), ma anche con alcuni degli spettacoli più apprezzati dalla critica (come *Sabato, domenica e lunedì* nella regia di Servillo o *Prometeo* di Ronconi): gli incassi medi in quest'area oscillano dai 6 ai 12.000 euro e le presenze fra le 300 e le 700. Spiccano, nell'insieme, se pure con un minor numero di repliche (quindi di presenze e incassi totali), i risultati superiori alle 1.000 presenze medie di Fo, della Cortellesi, dei Legnanesi, delle "Maldobrie" dello Stabile del Friuli Venezia-Giulia. Nella fascia fra le 200 e le 300 presenze medie, e fra i 2.000 e i 5.000 euro di incasso si collocano la maggioranza delle produzioni. Ma una buona percentuale - non solo fra le proposte di ricerca che agiscono spesso in sale sotto i 100 posti ma anche nel settore della stabilità - raggiunge risultati molto bassi, dimostrando un rapporto di scarsa rilevanza con il "mercato", inteso come pubblico/incassi: 158 spettacoli (su 789, che non comprendono il teatro per ragazzi), totalizzano meno di 100 presenze medie e 281 non superano i 1.000 euro di incasso (quasi la metà di questi sono sotto i 500); a questi dati, corrisponde, forse, anche la necessità di "diluire" l'attività in repliche totalmente improduttive, ingiustificate dal punto di vista del rapporto costi/presenze, ma probabilmente solo necessarie a raggiungere i requisiti ministeriali. Per la commedia musicale ad alcune situazioni di punta, che raggiungono valori assoluti e medi di grande rilevanza (la media a recita di *Notre dame de Paris* è stata di 2.655 spettatori e 101.191 euro di incasso), segue una consistente fascia medio alta e media, ma 24 produzioni totalizzano incassi medi inferiori ai 5.000 euro. Come dire, se pure con dati in crescita (anche dal punto di vista del numero delle produzioni) e molto soddisfacenti, anche in questo settore, da un punto di vista di mercato, non tutti "ci azzeccano". A partire dalle sale si possono "incrociare" altri dati interessanti, relativi alle classifiche di presenze e incassi medi dei teatri, e dal famoso o famigerato "tasso di *occupancy*": una buona affluenza e un buon incasso sono merito delle compagnie ma certo molto anche della solidità dei teatri, e chi riesce a piazzare i propri spettacoli nelle sale più affermate, con un maggior numero di abbonati, ha una chance in più. Come dire: a un buon giro corrisponde una buona risposta di pubblico.

Il musical scaccia la prosa

È chiaro che la potenziale risposta del pubblico (già verificata o presunta), conta nell'orientare le scelte: in misura determinante per i teatri privati - e non è un caso che sempre più sale si stiano specializzando in musical - ma in misura crescente anche per quelli pubblici. La presenza dello spettacolo musicale nei teatri pubblici sta affiancandosi e in parte sostituendo quella della prosa tradizionale, che sicuramente non ha poche responsabilità in questa evoluzione (ripetività, distanza dagli spettatori, soprattutto giovani etc.). Bisogna del resto dare atto che la qualità raggiunta da questo genere è spesso molto alta, i temi che tratta sono spesso più "urgenti" soprattutto per il pubblico giovane, la critica colta si è messa a seguirlo, e anche il ministero l'ha nobilitata con il riconoscimento di "Teatro nazionale della Commedia Musicale" attribuito al Sistina. Altre considerazioni. Tanto i teatri privati che pubblici stanno aumentando i prezzi (tendenza già rilevata nel 2002): scelta inevitabile forse a compensazione dei minori finanziamenti, o forse, per i

Il Teatro Lirico fra Bobo e Dell'Utri

La "selezione pubblica per l'affidamento in concessione del Teatro Lirico di Milano", chiuso ormai da diversi anni, viene indetta dal Comune nel 2002. Due i gruppi privati che rispondono al bando: Ati (cordata milanese che raggruppa Milano Festival e Gestioni Teatrali, guidata da Gianmario Longoni, a capo della triade Smeraldo-Nazionale-Ciak), e Bobotheatre, associazione fiorentina che gestisce il Teatro Puccini di Firenze. L'appalto viene aggiudicato ad Ati, che aveva indicato (sebbene non richiesto) quale futuro direttore culturale del teatro il senatore di Forza Italia Marcello Dell'Utri. Bobotheatre fa ricorso al Tar della Lombardia per presunte irregolarità nello svolgimento della gara: in particolare si contesta il rilancio dell'offerta di Longoni per una cifra di ben 13 milioni di euro contro i 3,5 inizialmente previsti, oltre ad un'esperienza teatrale minore di quella richiesta e ad un'eccessiva presenza del musical nella programmazione. Il 9 settembre dello scorso anno (2003) una sentenza del Tar accetta il ricorso del gruppo fiorentino. Ora si tratta di vedere se la vicenda del Teatro Lirico dovrà passare per un altro ricorso, questa volta presso il Consiglio di Stato. Il ricorso è stato avanzato ufficialmente per motivazioni "tecniche", ma si sa che molte sono le perplessità e le domande negli ambienti teatrali e presso gli stessi cittadini milanesi. Una cordata privata investe una cifra così consistente (4 volte quella richiesta) per la ristrutturazione di un teatro non di sua proprietà. Perché rischiare un investimento così ambizioso che non potrà in nessun caso essere recuperato con la gestione del teatro? L'indicazione di Dell'Utri (che è sembrata più che altro sfrontata), secondo alcuni commentatori si comprende in rapporto ad altre speculazioni immobiliari in atto nella zona: la "fininvestizione" della città passa dal mattone, dalla comunicazione ma anche dalla cultura e dallo spettacolo. E perché proporre un'altra "casa del musical" in una città che offre già un'ampia offerta in questo settore? (Tanto più che una delle ipotesi sulla futura utilizzazione del Teatro degli Arcimboldi - emersa con chiarezza nelle scorse settimane ma ventilata già allora - è proprio lo sfruttamento per il grande musical). Ma a proposito di Arcimboldi, molti ricorderanno le timide voci che avevano suggerito di spostare temporaneamente la Scala al Lirico, piuttosto che aprire un cantiere alla Bicocca e costruire un nuovo teatro da 2400 posti, il cui futuro sta già alimentando non poche polemiche. Era proprio un'ipotesi così stupida? Quanto denaro pubblico avrebbe fatto risparmiare? A.C.A.

privati soprattutto, si è ampiamente verificato che chi ha già scelto il teatro o la musica dal vivo, non si sposta su altri consumi per qualche euro in più. Ma in che misura questo potrebbe scoraggiare il pubblico giovane? I teatri comunali hanno ridotto i cartelloni in media di uno spettacolo rispetto alla stagione 2002/2003 (magari mantenendo lo stesso prezzo degli abbonamenti). Lo spazio concesso alle giovani compagnie e all'innovazione è sempre più risicato. C'è chi collega questi orientamenti a una situazione di campagna elettorale perenne, per cui si teme qualunque intervento possa ridurre il tasso di consenso degli spettatori. I circuiti regionali del resto, per affermazione degli stessi direttori (non di rado esautorati da presidenti-politici) non riescono a operare con decisione in direzione del "nuovo" e il sostegno dell'Etè è praticamente venuto meno. Gli scambi non riguardano solo gli stabili: le imprese di produzione che dispongono di una sede tendono a scambiare in misura crescente (comprensibilmente del resto), non inferiore al 60/70% con punte del 100%. Questo fenomeno e la conseguente chiusura del "giro" per chi, in assenza di sede, non abbia forti elementi di chiamata spingerà qualche compagnia giovane e non, soprattutto nei capoluoghi di regione, ad acquisire una propria sede. Su quale economia potranno basarsi questi spazi anche di fronte alla contrazione dei finanziamenti locali? È prevedibile una fase di selezione, che potrebbe preludere a un "effetto ricambio". Le direzioni artistiche sono in ribasso: quando ci sono, tendono a privilegiare le logiche del marketing rispetto a quelle della funzione pubblica e del progetto culturale e spesso subiscono senza troppi traumi le direttive politiche; in alcune sedi prestigiose non sono stati nominati o rimpiazzati a pari livello i direttori, sostituiti di fatto dalle agenzie, o piuttosto dagli accordi fra agenzie e assessori o funzionari più o meno capaci. Le agenzie più attive in effetti (l'Utim di Milano, Essevuteatro di Firenze), stanno riacquisendo spazi e funzioni che - ci sembra - avessero perso progressivamente, a partire dalla fine degli anni Settanta; ma il ruolo di intermediazione, senza interlocutori competenti, può facilmente allargarsi e determinare "forzature" nei cartelloni: non sarà difficile a questo proposito trovare stagioni "fotocopia". Per concludere: abbiamo offerto qualche elemento di informazione frammentario sul processo - ormai in atto da anni - di impoverimento e degrado del sistema distributivo nel suo complesso, tanto sul piano della progettazione artistica che delle competenze gestionali e, soprattutto, su quello delle tensioni ideali e della consapevolezza della funzione culturale. La situazione, occultata da dati generali apparentemente positivi, è a maggior ragione grave, soprattutto per le giovani generazioni. ■

a colloquio con Severino Salvemini

È ora di toccare il Fondo

I rapporti ministero mercato, le quote del Fus, l'esaurimento delle risorse per la cultura, l'introduzione in teatro di tecniche gestionali avanzate, il caso Lirico

Severino Salvemini, economista, esperto in economia delle istituzioni culturali e di spettacolo, presidente della Scuola di Direzione Aziendale (Sda) dell'Università Bocconi direttore del Corso di Laurea in Economia per le Arti la Cultura e la Comunicazione (Cleac) della stessa università, oltre che consigliere di amministrazione della Biennale, risponde ad alcune nostre domande su aspetti della gestione attuale del teatro in Italia.

HYSTRIO - I regolamenti ministeriali (e prima le circolari) contengono sempre più prescrizioni vincolanti rispetto ai rapporti compagnie/mercato. Per esempio, nell'ultimo regolamento, alle vecchie si sono aggiunte nuove regole come l'allungamento delle "teniture" per gli stabili, il numero minimo di repliche previsto per la metà degli spettacoli di produzione, l'incentivo alle compagnie che producono solo uno spettacolo, si sono precisati i calcoli per la definizione dei cachet ammissibili. Lei pensa che questo tipo di "interferenze" sia necessario e utile, o invece dannoso per l'equilibrio "naturale" del mercato?

Per esempio, nell'ultimo regolamento, alle vecchie si sono aggiunte nuove regole come l'allungamento delle "teniture" per gli stabili, il numero minimo di repliche previsto per la metà degli spettacoli di produzione, l'incentivo alle compagnie che producono solo uno spettacolo, si sono precisati i calcoli per la definizione dei cachet ammissibili. Lei pensa che questo tipo di "interferenze" sia necessario e utile, o invece dannoso per l'equilibrio "naturale" del mercato?

SALVEMINI - Ho la sensazione che quest'ultimo periodo, nonostante il sedicente liberalismo che dovrebbe prevedere un forte decentramento tra centro e periferia, stia rafforzando un neocentralismo (anche un po' becero), dove l'apparato burocratico (nel caso specifico, il ministero) sottolinea un ruolo di indirizzo e di governo molto forte. È curioso che un sistema che dovrebbe delegare gli aggiustamenti al mercato produca invece così tante direttive ministeriali e così tante politiche programmatiche. Personalmente sarei favorevole ad un modello molto più "federalista", ma federalista davvero e non solo nominalistico, come quello strombazzato dai partiti che si richiamano a tale ideologia. Lo Stato, quindi, dovrebbe mettere le condizioni di contorno e poi guardarsi bene dall'intervenire intrusivamente nei fatti quotidiani dell'operatività.

HY - Perfino in alcune delle "analisi del Fus" dell'Osservatorio dello spettacolo, si legge (più o meno fra le righe), che non appare giustificato per molto aspetti lo sbilanciamento della ripartizione a favore della musica (della lirica in particolare). Cosa ne pensa? Questi equilibri sono inevitabili/intoccabili o una "battaglia" per il teatro di prosa dovrebbe forse andare anche contro i criteri di finanziamenti alla musica? I dati dimostrano che le sponsorizzazioni "defiscalizzate" sono tutte o quasi indirizzate alle istituzioni musicali: si potrebbe pensare che apporti privati crescenti consentano in prospettiva un riequilibrio a favore del teatro?

S. - Credo che sia venuto il momento di intervenire sull'esame delle quote in cui il Fus viene ripartito. La parte del Fus dedicato alla musica (lirica in particolare) deve essere giustificata solo da un'analisi più aggiornata che riesca a convincere come mai la maggioranza dei denari vada indirizzata al gruppo degli ex Enti lirici (che oltretutto, dopo la legge delle Fondazioni di diritto privato dovrebbero avere altri introiti complementari). È vero che la lirica (con gli alti costi fissi delle masse artistiche e dei costi diretti degli allestimenti) rappresenta un'attività molto dispendiosa e che non può essere immaginata in condizioni di economicità, ma - ogni tanto - occorrerebbe fermare la semplice progressione annua dei finanziamenti e fare il punto sulla congruenza tra i finanziamenti concessi e le sperimentazioni avvenute e la relativa qualità degli spettacoli innovativi. In tal modo si riuscirebbe a comprendere meglio se, tra la dozzina di tea-

tri lirici, esiste qualcuno che forse non merita tutto il finanziamento ricevuto. Per quanto riguarda il teatro di prosa, vale lo stesso concetto. Occorrerebbe un'indagine aggiornata che faccia il punto sui diversi teatri italiani e le prestazioni conseguite negli ultimi anni in termini di pubblico avvicinato e di spettacoli programmati e prodotti.

HY - Lei ha contribuito ad indicare a Regioni e Enti Locali parametri diversi rispetto a quelli adottati dal Ministero, per il sostegno all'attività di spettacolo. Può dirci in sintesi quali sono i criteri che ritiene più corretti e produttivi (cioè utili a stimolare una crescita anche imprenditoriale di teatri e compagnie), per "misurare" correttamente l'attività teatrale?

S. - Ho partecipato alcuni anni fa ad una commissione del Comune di Milano, che desiderava innovare i criteri per sostenere i teatri con un sistema che non fosse "a pioggia" (e che nel proporre ciò ha dimostrato un certo coraggio, esponendosi a critiche da parte di chi si era un po' abituato a schemi valutativi troppo consolidati). I parametri che sono emersi dalla commissione hanno riguardato la propensione a sperimentare, la capacità del teatro di fidelizzare uno specifico segmento di pubblico, la capacità di proporre sul mercato locale un'offerta che non cannibalizza quelle degli altri teatri ma si posiziona come offerta originale. Una volta stabiliti i parametri in linea teorica, occorre poi che gli stessi trovino indicatori condivisi dagli operatori teatrali in termini di misurabilità e di obbiettività.

HY - Dall'85 a oggi il valore reale del Fus è calato del 50% (calcolo ministeriale). Fino a 4-5 anni fa, questa contrazione è stata compensata dagli interventi di regioni e enti locali (ultimamente anche questi finanziamenti sono in calo). Una prima domanda banale è: a suo parere, come sopravvive il teatro? Quali danni ha creato o può creare - più o meno irreversibili - questa progressiva cronica povertà (che per altro, naturalmente, non è distribuita in modo equilibrato)?

S. - Inseguire la chimera che, prima o poi, qualche ministro della Cultura italiano abbia la forza (o la voglia) per ri-negoziare il valore reale del Fus è un obiettivo irrealistico. Innanzitutto perché il ministro della Cultura nel nostro Paese non ha grande influenza ed è pertanto marginale rispetto al potere dei grandi ministeri economici; in secondo luogo perché la progressiva decadenza del welfare system nei paesi occidentali ci porta a credere che i fondi destinati ai beni culturali e allo spettacolo si ridurranno realmente sempre di più. Se così sarà (e, per carità, mi auguro che qualche ministro creativo del futuro riesca ad inventarsi un metodo per trovare altre fonti finanziarie a quelle modeste di oggi...), le risorse economiche saranno per definizione sempre più limitate ed esauribili e, per questo motivo, diventerà sempre più cruciale il modo con cui tali risorse saranno distribuite tra gli attori (secondo criteri di efficienza, efficacia e di equità tra gli stessi).

HY - Il boom del musical salta agli occhi (anche il ministero del resto ha trasformato il Sistina in Teatro Nazionale, l'unico in Italia!). Su un altro fronte i "comici" impazzano: satira di sinistra, o semplicemente presenze televisive. I maggiori disastri culturali-economici-statistici nella storia del teatro di prosa in Italia nel Novecento si sono avuti quando gli "impresari" si sono messi a rincorrere i nuovi media (con il varietà e l'avanspettacolo negli anni '10-'20, con il teatro dei telefoni bianchi negli anni '30, mentre la rivista non ha saputo e potuto fronteggiare la televisione negli anni '50). Non "disprezziamo" affatto il musical, ma questo eccesso è un fenomeno che può ulteriormente erodere gli spazi del "teatro d'arte"?

S. - Non penso affatto che il musical sia un genere da demonizzare o da confinare in perimetri valutativi da avanspettacolo o giudicabili per un pubblico sotto-culturale. Considero positivo che, anche se tardivamente, anche da noi arrivino apprezzamenti per il musical (e che inizino produzioni autoctone dello stesso come il Pinocchio del Teatro della Luna a Milano). La perdita di rango

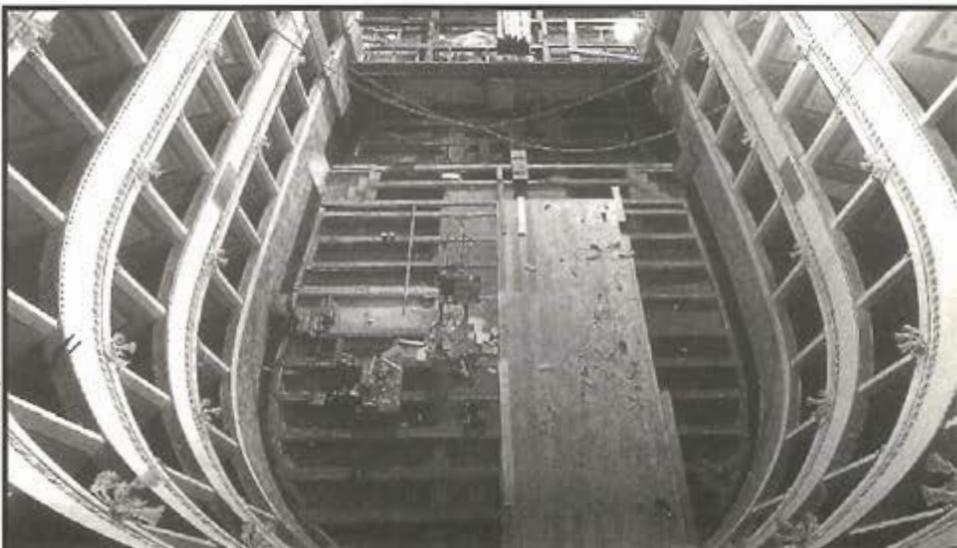
della prosa credo che sia in gran parte dovuta alla scarsa innovazione che il teatro di prosa ha avuto nel nostro paese, che solo negli ultimi anni, grazie ad alcune compagnie o ad alcuni autori di monologhi, hanno scommesso su nuovi format, trovando d'altra parte un discreto successo di pubblico. Però, diciamo francamente, per pochi imprenditori teatrali che scommettevano sul nuovo, quante compagnie che ci propinavano per stagioni e stagioni le commedie borghesi o i tradizionali Pirandello degli anni Settanta e Ottanta! Sui comici, ho la sensazione che il ciclo sia già nella tendenza di saturazione e che, in questo momento, riempiano più la televisione, che rappresenta lo stadio successivo a quello del teatro.

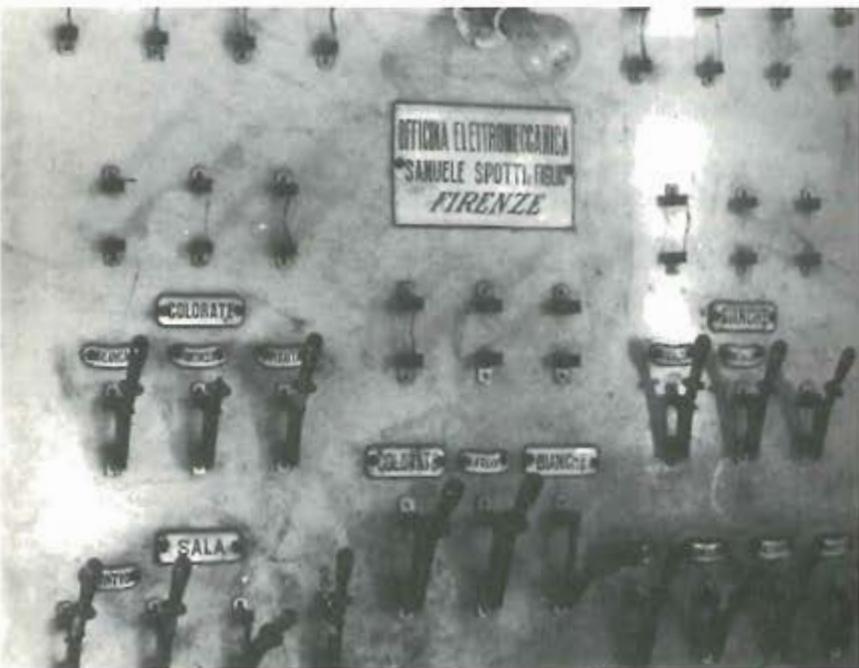
HY - Ormai da parecchi anni si sta operando per l'introduzione nel teatro di tecniche gestionali consolidate in altri settori produttivi. A che punto è questo processo? L'incontro ha avuto luogo e ha dato buoni frutti?

S. - Il dibattito sulla gestione delle istituzioni culturali e dello spettacolo è ancora fermo sulle pratiche più elementari e intuitive (il marketing, la promozione e le fonti finanziarie alternative al box office). Molto deve essere ancora fatto sulle pratiche meno facilmente "replicabili" dalle aziende industriali e commerciali (l'organizzazione del lavoro, la contabilità e la flessibilità produttiva, le economie operative e di esperienza, la programmazione e il controllo di gestione, il vero fund raising, la governance da parte dei consigli di amministrazione - specialmente nei teatri pubblici -, la politica di reticolizzazione e le alleanze tra teatranti e con altri imprenditori di cultura e di intrattenimento, ecc.). Ecco tutte queste "pratiche" sono ancora tutte da sperimentare e da consolidare nel comparto teatrale. C'è però da dire che il mondo degli artisti e degli intellettuali che rappresenta il mondo del teatro (forse perché nel frattempo c'è stato anche un ricambio generazionale) è molto più disponibile oggi rispetto a dieci anni fa a considerare queste metodologie come competenze utili per l'operatività teatrale.

HY - Caso Lirico. Lei, che era un componente della commissione che ha analizzato le offerte, cosa pensa del ricorso che ha bloccato l'assegnazione alla cordata Longoni?

S. - Il caso della gara del Lirico è per me illuminante della faciloneria con cui spesso si chiacchiera e si discute sui fatti senza aver avuto la voglia e il tempo di approfondire ciò che è successo. Quando poi la pseudo-ideologia ci mette anche del suo, la percezione del quadro diventa ancora più distorta. Anche qui il caso è semplice: un operatore ha presentato, fin dall'inizio della gara, un'offerta più articolata e più ricca dell'altro concorrente. Tutto il resto è gossip e contorno. Se poi i risultati della gara non soddisfano le appartenenze di qualcuno, ciò è ininfluente, perché la gara era un processo tecnico e su quello si è svolta. Il problema poteva essere semmai se l'aggiudicazione del Lirico dovesse avvenire attraverso una gara (che appiattisce tutto ad aspetti economici di costi-ricavi e di investimenti) e credo che un dibattito politico serio (ma esiste ancora una politica seria a Milano?) avrebbe dovuto basarsi su questo argomento. (a cura di Mimma Gallina)





Teatri Stabili d'Innovazione: teoria e realtà

ATTENZIONE AI CORTI CIRCUITI

di Adriano Gallina

Quelli che erano chiamati Centri di ricerca e di teatro ragazzi rischiano oggi un'omologazione sul piano produttivo e della programmazione agli altri poli teatrali pubblici e privati - Va sviluppata una creatività organizzativa che riapra piazze e circuiti, perché ritornino a essere luoghi di maturazione, crescita artistica di un teatro che arrischia strade inconsuete, strutturalmente di nicchia ma potenzialmente aperto anche al pubblico più vasto

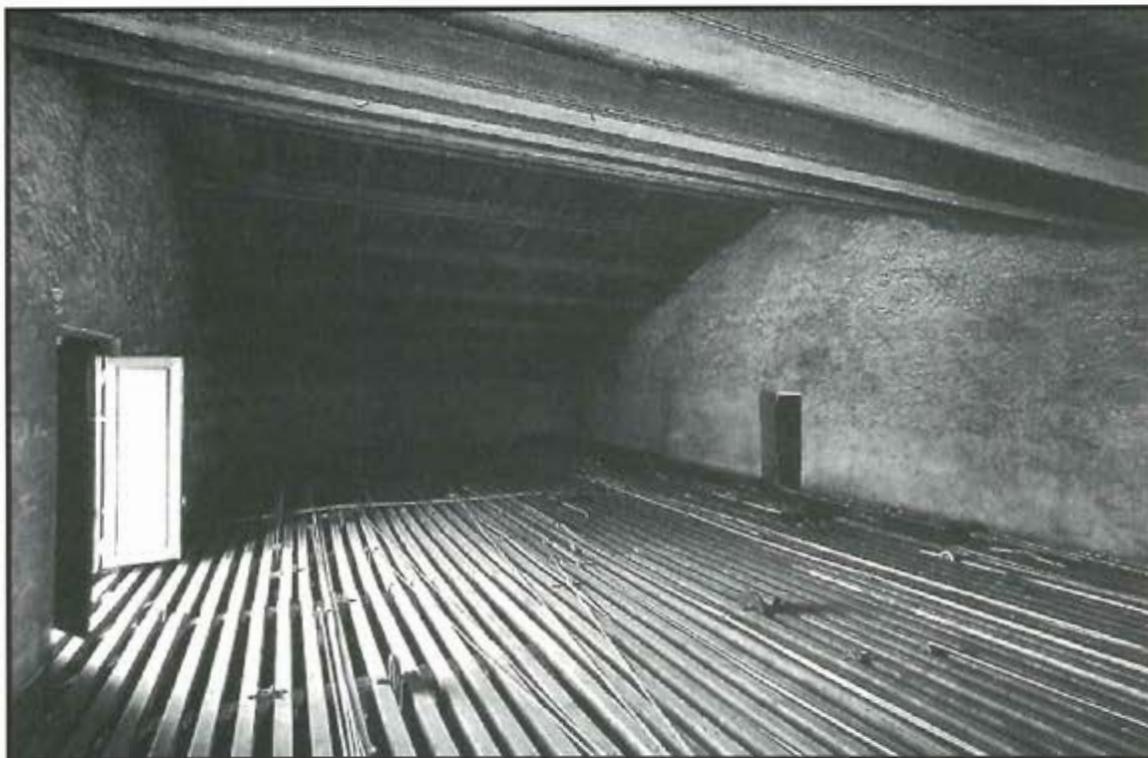
“Teatri Stabili d'Innovazione” è la denominazione con cui il regolamento ministeriale 1999 definiva quelli che, fino ad allora, erano chiamati Centri di ricerca e Centri di teatro per l'infanzia e la gioventù, secondo la terminologia ministeriale che recepiva un modello affermatosi con dignità autonoma nel sistema teatrale italiano nel corso degli anni Ottanta. Con questa variazione terminologica, i Centri venivano affiancati istituzionalmente agli altri due poli storici della stabilità nazionale (gli Stabili Pubblici e Privati) con l'aggiunta di quel *quid* (“d'innovazione”), non riferito alla gestione o all'assetto giuridico (“pubblico” o “privato”) e carico, invece, di notevoli ed ambigue implicazioni relative alla *mission* e alla natura, organizzativa ed artistica, dei nuovi soggetti. Veniva cioè individuata un'area - il teatro d'innovazione - quale parte costitutiva e strutturale del sistema delle stabilità, l'ipotetica “spina dorsale” del teatro italiano. E questa veniva ad identificarsi con l'arcipelago del teatro di ricerca e del teatro ragazzi (sia sul fronte delle stabilità sia, per estensione, sul versante delle compagnie). Una novità che venne accolta con grande entusiasmo dai diretti interessati, ma parimenti con grande disappunto e sconcerto dai molti (vogliamo ricordare almeno Ivo Chiesa) che, forse giustamente, ritenevano che l'attribuzione di una patente “progressiva” ad un'area esclusiva del sistema teatrale italiano ne trasfigurasse ampiamente la realtà. Ma se un cambiamento di denominazione non può essere inteso come atto neutrale o poco significativo, né sul piano strettamente amministrativo-legislativo né - soprattutto - dal punto di vista della visione di sistema (descrittiva e prospettica) che la nuova denominazione implica e sottende, allora vale forse la pena di analizzare sul piano teorico e fattuale i due poli della nuova categoria. Occorre precisare sin d'ora, d'altra parte, che quanto segue va riferito nelle sue linee sostanziali essenzialmente ai centri di ricerca: ben diversa, per molti riguardi, la situazione del teatro ragazzi, per ragioni legate alla sua storia, alla differente (e più garantita) natura

e consistenza del mercato di riferimento, a pratiche più lineari (e forse più semplici) di relazione con l'ente pubblico. Un rilievo, peraltro, da assumere con buona dose di relativismo, soprattutto in considerazione delle notevoli sovrapposizioni tra le due aree della stabilità di innovazione (che fanno sì che qualsiasi considerazione, in misura variabile, si possa in realtà riferire ad entrambi). Sul piano teorico, l'idea di “stabilità” riferita ai centri di ricerca e di teatro ragazzi pare sottendere un modello - artistico, organizzativo e geografico - che attribuisce a questi organismi una doppia funzione: per un verso, ovviamente, il compito di rappresentare uno snodo di eccellenza produttiva coerente con la propria vocazione, caratterizzato (è anche il dettato ministeriale) da un nucleo artistico appunto “stabile”, in grado di operare ai massimi livelli della produzione d'arte di settore; dall'altro lato, una funzione essenziale di natura eminentemente organizzativa e strutturale: il centro deve costituire uno dei poli del sistema del teatro italiano anche come momento promozionale e distributivo sul proprio territorio, porsi come attore incisivo nel tessuto delle politiche culturali, polo di aggregazione e formazione di nuovi pubblici, luogo di irradiazione e diffusione della nuova scena. Una funzione la cui declinazione si dovrebbe tradurre anche sul versante politico, nella persistente pressione all'apertura di nuovi spazi ed ambiti di promozione di un teatro che - per sua natura - ha la necessità del sostegno pubblico, nella vertenza permanente per la riallocazione delle risorse, nel porre programmaticamente sul tavolo della riflessione il tema della *ratio* degli investimenti istituzionali. Se “stabilità”, in rapidissima sintesi, si può schematizzare in questi termini, l'idea di “innovazione

ne", al contrario, rappresenta un tema sfuggente, di grande complessità. Qualunque cosa il termine significhi sul piano descrittivo o teorico, peraltro, non vi è alcun dubbio che l'idea di "innovazione" porti con sé quantomeno due rilevanti implicazioni di natura, al contrario, normativa, in senso non giuridico: da un lato il dato strettamente (e non necessariamente banalmente) anagrafico, in base al quale un teatro stabile d'innovazione si dovrebbe porre - coerentemente con l'autonomia e la parzialità della direzione artistica ma strutturalmente - in una predisposizione all'attenzione a quanto di "nuovo" si affaccia sulla scena e alla sua promozione, con una particolare attenzione al territorio di riferimento; dall'altro lato, ma ovviamente in stretta connessione logica, la considerazione che la funzione di uno stabile di innovazione è probabilmente e precisamente proprio quella di porsi come luogo di maturazione, circuitazione, crescita artistica (ma anche snodo economico) di un teatro costitutivamente a rischio culturale, a scarsa o difficoltosa circuitazione, strutturalmente di nicchia ma potenzialmente aperto anche al pubblico più vasto. Ecco, è forse questo il senso più profondo che potrebbero avere gli stabili di innovazione: se la crescita e la sacrosanta affermazione di un artista o di un gruppo nell'universo sclerotizzato del teatro si configura come un "rito di passaggio", con una partenza ed un approdo, lo stabile di innovazione può forse rappresentare il "margine", il processo, il viaggio. Fino a lidi certo più attrezzati e confortevoli: ma a cui si arriva solo dopo. Se questa è una possibile "teoria" degli stabili di innovazione, un'analisi descrittiva del quadro nazionale mostra al contrario - in realtà - un'immagine molto meno nitida e coerente. Una valutazione della prassi mediamente ormai quasi trentennale di questi organismi attraverso le loro varie fasi di transizione evidenzia in effetti come gran parte delle premesse e delle aspettative che ne avevano accompagnato la nascita e lo sviluppo siano state ampiamente disattese, sotto diversi punti di vista.

Una rete priva di fisionomia

Se non è forse il caso di parlare del quadro produttivo che ne ha segnato la storia - contraddittorio, raramente (tranne in alcuni casi) realmente significativo dal punto di vista dell'eccellenza artistica, quasi sempre senza una politica di reale stabilizzazione del nucleo artistico, volta per volta costituito intorno a progetti estemporanei di allestimento, produzioni di compagnie terze, agibilità accordate a gruppi totalmente autonomi sovente anche sul piano organizzativo - è interessante invece osservare come sia venuto meno, e in realtà non sia mai stato di fatto percorso e realizzato, lo stesso possibile senso organizzativo e di sistema implicito nelle prospettive di progetto degli stabili di innovazione. In breve, oggi, la "dorsale" costituita da questi organismi si configura - certo con le dovute eccezioni - come una rete fondamentalmente priva di fisionomia, che pare condividere una *koinè* poco più che nominale, che non pare rappresentare neppure uno snodo interessante (non diciamo sostanziale) per la circuitazione dei gruppi che operano nell'area della ricerca. Come è indiscutibilmente accaduto in forma estremamente radicale nel settore del teatro ragazzi - nonostante la persistente e un po' corporativa persuasione contraria dei relativi stabili - anche nell'ambito della ricerca il sistema si sta sempre più strutturando lungo le direttrici di una stabilità diffusa, di aree, teatri e piccoli bacini di programmazione gestiti direttamente dalle compagnie, forme di residenzialità non istituzionalizzata, rassegne tematiche spesso collegate ad una funzione complessivamente socio-culturale della connessione organica di un gruppo alla propria comunità. Una realtà diffusa che, altrettanto indiscutibilmente, è insieme causa ed effetto della crisi di fisionomia e di attività degli stabili di innovazione. Spesso sospinti, sul piano produttivo e della programmazione, a percorsi di omologazione agli stabili privati o alla pratica di un teatro senza contorni, tutto teso esclusivamente alla conquista di dati collaterali rispetto a quanto accade sul palco, in una declinazione del ruolo del teatro stesso in chiave più sociologica che artistica, più legata alla dimensione dell'intrattenimento e dell'organizzazione del tempo libero che all'evento scenico, gli stabili di innovazione hanno soprattutto mancato in questi anni il compito storico di "creare circuito", di divenire organismi promotori di innovazione diffusa. Anzi, da questo punto di vista, pare di assistere sempre più negli ultimi tempi ad una declinazione "estrema" dell'idea di stabilità, caratterizzata da cartelloni pressoché totalmente costruiti sulle produzioni del centro che gestisce la sala: una pratica del resto incentivata dalla spinta alle lunghe "teniture" presente nel più recente regolamento ministeriale. Eppure il senso, e forse la necessità, di questi organismi può ancora essere rintracciata proprio nella capacità con cui riusciranno, soprattutto in prospettiva, a definire (o ri-definire) un proprio ruolo e una propria funzione pubblica in relazione al loro naturale referente, territoriale ed artistico: le giovani compagnie dell'area della ricerca, che tanto giustamente sollecitano da tempo un dialogo ed un confronto. Ricostruire cioè una relazione di effettiva reciprocità e collaborazione con i gruppi, nella consapevolezza delle rispettive interdipendenze. Rappresentare e stimolare, nel contempo, un reale mercato "sostenibile", sempre più necessario quanto più la prospettiva dell'intervento pubblico si va assottigliando, sviluppando in parallelo - per quanto possibile - una nuova fase di "creatività organizzativa", nuove dimensioni di decentramento, di contagio, di apertura di piazze e circuiti (un attivismo ed una tensione al decentramento, per contro, molto praticati e sviluppati dagli stabili per l'infanzia e la gioventù). Probabilmente solo con il recupero e il perseguimento coerente di queste linee programmatiche - marcando cioè, e rivendicando, le differenze con i fratelli maggiori pubblici e privati e non rincorrendone una somiglianza strutturale e quantitativa - la tanto rivendicata "pari dignità" sarà possibile e sensata. Certo questo, altrettanto probabilmente, comporta una drastica revisione di prassi consolidate, di tentazioni all'omologazione irresistibili, di abitudini e modelli organizzativi cristallizzati: una sorta di piccola "rivoluzione culturale" di cui non è dato, ad oggi, vedere le reali prospettive e l'effettiva possibilità. Forse solo nella capacità di pressione dei nuovi gruppi e nella proliferazione delle realtà di stabilità diffusa può essere riposta, in prospettiva e al di là della buona volontà degli individui, la speranza di una ripresa di quelle istanze, non foss'altro che in chiave difensiva. ■



nuovo teatro, vecchie istituzioni

Se crollano le azioni

Il convegno itinerante terminato a Volterra e quello di Castiglioncello dello scorso anno, in cui erano stati messi a fuoco i gravi problemi del sistema teatrale italiano, non ha poi avuto grossi esiti. Eppure ci sono forze nuove in movimento: sarebbe un peccato sprecarle

che aveva aperto uno stabile a diverse generazioni e realtà del Nuovo Teatro, era stato stroncato. Altre esperienze che promettevano di introdurre forti cambiamenti nel panorama piatto del nostro teatro pubblico, quella di Castrì a Torino e quella di Paganelli a Prato, erano state smantellate. Con l'avvento della destra al governo il quadro legislativo si era fatto ancora più incerto, mentre tornavano di moda vecchi vizi, peraltro mai morti, la gestione personalistica, i finanziamenti a pioggia, e il teatro veniva consegnato nelle mani di illustri signori in età molto avanzata, pronti a difenderlo come un museo, poco a vederlo come un organismo dinamico. Si esaltava il repertorio o l'"evento" che cercava ampio consenso e successo economico, privilegiando gli elementi di richiamo, magari di derivazione televisiva, piuttosto che l'approfondimento. Alcuni festival giovani, che erano stati laboratori della sperimentazione dei gruppi degli anni Novanta, erano a rischio di chiusura.

Movimentati incontri estivi

Negli incontri estivi si cercò di chiarire posizioni, di individuare obiettivi a partire dalla definizione di nuovi criteri per un riconoscimento (spazi, finanziamenti) a esperienze vitali e molte volte difficilmente catalogabili, perché si situavano ai confini fra diverse arti e media o perché proponevano nuovi rapporti fra spettatori e artisti, o esploravano spazi non tradizionali e agivano spesso fuori dal teatro, in luoghi di conflitto o esclusione. I problemi erano molti: da quelli di una caratterizzazione dei soggetti artistici, che non volevano esser ridotti alla formula commerciale di "imprese di produzione" prevista dal regolamento (si definirono "compagnie di produzione" e iniziarono a incontrarsi in un coordinamento), a quello della rappresentanza di un continente composito, fatto di diversità, all'altro di come osservare il "nuovo" continuamente emergente e come dargli i mezzi per crescere. Il documento finale del percorso, stilato a Volterra, rovesciava il titolo iniziale in "vecchio teatro nuove istituzioni". Sosteneva così la necessità di fare uno sforzo inventivo per abbandonare l'esistente e disegnare un nuovo quadro istituzionale, capace di contenere quello che di inedito e vitale era emerso negli ultimi anni. A fine estate alcune compagnie precisarono i loro obiettivi: riconoscimento delle compagnie di produzione; importanza di una legge quadro nazionale capace di indirizzare e armonizzare le legislazioni locali; intervento ai tavoli regionali in vista delle leggi locali; accesso ai contributi sulla base dei progetti artistici e non solo di criteri basati su parametri economici, sui contributi versati, sulla gestio-

di Massimo Marino

Si è ormai esaurita la stagione della passione, delle discussioni sul sistema teatrale, delle proposte di trovare uno spazio diverso per il teatro che cerca di essere all'altezza dei tempi, contemporaneo nel linguaggio, capace di affrontare e trasfigurare la realtà? O si sta sviluppando in modi meno appariscenti e più efficaci, con un lavoro "sul territorio", in attesa che si chiarisca il quadro di riferimento generale (circolari, regolamenti, legge nazionale e leggi regionali)? Nel 2002 emerse forte l'esigenza di tornare a confrontarsi sulla politica teatrale: quattro festival (Primavera dei Teatri, Opera Prima, Santarcangelo dei Teatri, Volterrateatro) lanciarono l'idea di ritrovarsi a discutere nel convegno "Nuovo teatro vecchie istituzioni", itinerante attraverso le manifestazioni promotrici. Eravamo alla fine di un anno orribile: il tentativo di rinnovamento di Martone al Teatro di Roma,

ne di spazi; considerazione, per l'erogazione dei finanziamenti, delle nuove modalità creative che rompono gli steccati di genere fra prosa, danza, arti e media. Si lanciò un osservatorio e un censimento delle realtà produttive e si continuò la discussione in forum on line, ospitati dai principali siti teatrali, *Tuttoteatro* e soprattutto *ateatro*. Queste discussioni confluiscono nel convegno di Castiglioncello (dicembre 2002). I numerosi argomenti furono esaminati in quattro sessioni di lavoro: leggi e normative nazionali e regionali, la produzione e la circuitazione, l'osservazione del nuovo, l'informazione e la cultura dello spettacolo dal vivo. Fra le altre esigenze emerse la necessità di un confronto più stretto con gli stabili di innovazione, pressoché assenti all'incontro, per richiamarli alla loro funzione originaria di osservazione e promozione del nuovo. In realtà il convegno, come tutto il percorso qui riassunto, non ha avuto grossi esiti, solo alcune piccole propaggini interessanti. Non c'è stato nessun reale confronto con il potere teatrale (i grandi teatri pubblici, i teatri e i circuiti locali, gli stabili d'innovazione) e neppure con quello politico (il ministero, gli enti locali, i rappresentanti dei partiti, gli amministratori): la denuncia non ha saputo darsi strutture efficaci per continuare la rivendicazione. Il problema delle rappresentanze, una volta criticata come usurata quella dell'Agis, non è stato risolto.

Eppure qualcosa s'è mosso

Si è dimostrato, ancora una volta, l'individualismo di un movimento molteplice, fatto di tante realtà, con poetiche, pratiche, esigenze diverse, di soggetti difficili da riunire e forse troppo deboli e ricattabili (dal mercato, dalla necessità di tenersi stretti i risicati fondi e finanziatori) per riunirsi: quando, dopo le appassionate discussioni, si è trattato di mettere a punto strutture d'azione stabili, le difficoltà e le latitanze sono state molte. L'idea, nata a Castiglioncello, di un coordinamento dei festival si è spenta lentamente (se ne parla nell'articolo di questo dossier dedicato ai festival). Eppure qualcosa è proseguito: l'impegno di certe strutture a ospitare e osservare il "nuovo", peraltro paralizzato dalla endemica mancanza di fondi per investimenti a lungo termine e senza risultati immediati; il lavoro di alcuni coordinamenti, come quello delle compagnie lombarde, che sono arrivate al confronto con gli organismi regionali per la definizione della nuova legge; alcune discussioni, in seminari più chiusi, come al festival Contemporanea 03 di Prato, sulla necessità di aprire una vertenza per un ruolo diverso della scena contemporanea nel nostro panorama teatrale. Il forum di *ateatro* ha continuato a essere luogo di scambio di informazioni e di opinioni. Le questioni agitate rimangono aperte. Proviamo a riassumerle:

l'impenetrabilità del mercato ufficiale e la necessità di nuovi canali che possano accogliere realtà originali già affermate, con una forte identità, e possano lasciare aperti spazi per il nuovo che emerge; l'invenzione di spazi e situazioni, di luoghi per lo spettacolo contemporaneo, per la ricerca multidisciplinare, anche in relazione con importanti esperienze straniere; l'introduzione di diversi parametri di erogazione dei finanziamenti, da basare su principi capaci di riconoscere e valutare la differenza, l'identità artistica, la sfida culturale, il rischio e non solo la "produttività", da rendere operanti in ambito legislativo (sia centrale che locale); la costruzione di una rete di luoghi e di una rete di produttori, che non si configuri come un cartello o una chiusa consorceria; la necessità di diversi strumenti di informazione e di cultura teatrali, di elaborazione e di confronto con il pubblico; il bisogno di strutture di formazione e di scambio di esperienze; la costruzione di situazioni di confronto e di strutture di rappresentanza alternative alle associazioni di categoria. Non sappiamo se queste discussioni continueranno, ad ampio raggio o su scala locale, se genereranno azioni, se si svilupperanno sul piano culturale o su quello politico o su quello sindacale. Rimane spinosa la questione di come possa oggi il nostro paese sprecare tante forze nuove, accettandole solo quando sono omologate ai canoni dominanti e più rassicuranti. Sembra la strada giusta per morire di esaurimento. ■

Il vivaio dei Centri sociali

I centri sociali autogestiti rappresentano, ormai da una trentina d'anni, uno dei luoghi, soprattutto all'interno delle grandi città, in cui si è formato un contesto particolarmente fecondo rispetto alla produzione e al consumo di teatro e in generale di spettacolo dal vivo. Si stima che i centri sociali attivi in tutta Italia siano circa centotrenta: tutti propongono anche attività di spettacolo. L'attività che si svolge all'interno di questi spazi non rientra però nei canali "canonici" del teatro, sfugge alle rilevazioni statistiche, non può essere monitorata su basi quantitative, e non è semplice da analizzare neppure per quanto riguarda fisionomia e cambiamenti. Partendo da un'indagine per campioni svolta nel 2003 nelle città di Milano e Roma, attraverso incontri-interviste e questionari, finalizzata a fotografare la situazione degli ultimi 3-5 anni, abbiamo però potuto trarre alcune indicazioni (i dati della ricerca, condotta da studenti della Scuola "Paolo Grassi" di Milano e dell'Università di Roma 1, sono in fase di elaborazione). Il dato che appare inequivocabile è che il teatro (e lo spettacolo) nei centri sociali si è sempre fatto, pur tra alti e bassi. Questi contesti rappresentano comunque un punto di riferimento privilegiato e di aggregazione soprattutto per fasce giovani di pubblico, con una capillarità e una presenza costante sul territorio che di fatto rimane tuttora sottovalutata sia dalle compagnie e dagli artisti alla ricerca di spazi e momenti di visibilità sia da parte del sistema teatrale nel suo complesso. L'altro dato che emerge relativamente al teatro (con riferimento alle due città più rappresentative, Milano e Roma) è che mentre i centri sociali romani sembra stiano vivendo un momento di vitalità e ricchezza di proposte e iniziative (con una presenza costante di laboratori, rassegne e anche con momenti produttivi), a Milano, dopo il grande fermento degli anni '90, si registra una situazione che, per quanto tuttora attiva, manifesta segni di riflusso e di stanchezza progettuale e propositiva. Il settore che esce vincente (a Milano come a Roma) è invece la musica dal vivo, che ha conosciuto in questi ultimi anni un incremento sia della domanda che dell'offerta. A.C.A.

i festival

La crisi dei miracoli

Ci sono stati momenti in cui piccole manifestazioni estive riuscivano a essere, molto più delle grandi, audaci motori di cambiamento della scena - Ora questa carica sembra essersi affievolita se non spenta - Colpa di una politica miope e della frammentazione

di Massimo Marino

I festival sono stati per molti anni, e continuano a essere ancora oggi, un miracolo tipicamente all'italiana. Piccole o medie imprese - nel senso di "avventure" - diversamente connotate, con forti legami locali, capaci di fare qualcosa che strutture più grandi e con mezzi maggiori non riuscivano a realizzare. Non stiamo parlando dei grandi festival nazionali, che si sono mossi con bagliori e discontinuità a seconda delle direzioni artistiche e dei venti della politica. Un esempio per tutti, in questo senso, è la Biennale Teatro di Venezia: agli anni intensi della direzione di Giorgio Barberio Corsetti, preceduti da un lungo silenzio o da uno stento vivacchiare, seguono incerti anni di sperimentazioni e di turbolenze politiche, con lo sciagurato progetto di privatizzazione dell'ente presentato recentemente dal ministro Urbani. Potremmo incasellare analogamente il defunto Festival d'Autunno romano, il discontinuo Festival

dei Teatri d'Europa di Milano, e altre manifestazioni opulente e patinate, che importano grandi spettacoli stranieri e possono permettersi produzioni rilevanti, più indirizzate all'"evento" singolare che a lasciare segni profondi. Qui intendiamo parlare piuttosto di cantieri come Santarcangelo dei Teatri, Inteatro di Polverigi, Volterrateatro, Astiteatro, le Orestidi di Gibellina, Mittelfest di Cividale del Friuli, Generazioni di Pontedera, Armunia di Castiglione, Benevento Città Spettacolo, Oltre90 di Milano, dei più giovani e già estinti o a rischio Operaprima di Rovigo, Primavera dei teatri di Castrovillari e di molti altri. Sono stati luoghi dove si è sperimentato un nuovo teatro, del corpo o della visione, di drammaturgia o di laboratorio, in stretta relazione con un pubblico

Opera Prima "Allegro Finale"

ROVIGO PREFERISCE IL TEATRO AMATORIALE

Nel 2001 le elezioni comunali di Rovigo vengono vinte dalla coalizione di centro-destra e viene nominato sindaco Paolo Avezzù (Forza Italia). Nell'aprile 2002 il sindaco fa sapere che il comune non finanzia più il Festival teatrale Opera Prima Martino Ferrari, organizzato dalla compagnia Teatro del Lemming, quell'anno alla sua IX edizione. Opera Prima, nato nel 1994, si era segnalato nel corso degli anni come una delle più interessanti occasioni di visibilità per le nuove generazioni teatrali, che spesso proprio qui avevano trovato una prima occasione di farsi conoscere (la cosiddetta "generazione 90"), tanto da vincere nel 1996 il Premio Giuseppe Bartolucci come realtà nuova. L'iniziativa era tanto più meritoria in quanto sorgeva in un territorio poverissimo di proposte di questo tipo. Nei giorni successivi Paolo Avezzù dichiara ai giornali locali che l'esclusione di Opera Prima dal finanziamento cittadino è stata dettata da una scelta artistica volta a sostituirlo con una rassegna di teatro amatoriale. Nel giugno 2002 si svolge a Rovigo (ridotta a soli due giorni e cinque spettacoli per mancanza di risorse, nonostante il sostegno della Provincia) l'ultima edizione di Opera Prima Martino Ferrari - *Allegro Finale*. Per salvare il festival sarebbe bastato davvero pochissimo (qualche decina di migliaia di euro): una maggiore sensibilità della Regione, che fra l'altro nei documenti interni identifica l'area di Rovigo fra quelle meno servite culturalmente del

territorio, un "gesto" concreto dell'attivissimo circuito regionale Arteven (che pure collaborava alla manifestazione), un segno di vita del Ministero che in Veneto spende (ripartendo fra pochi soggetti) il 3,34% del Fus prosa, a fronte dell'8% di popolazione residente e di spettatori. Se qualcuno ci ripensasse?

Primavera dei teatri

CASTROVILLARI TRASLOCA A COSENZA

All'inizio del 2003 il nuovo sindaco di Castrovillari (piccola cittadina tra i monti del Pollino, in provincia di Cosenza) Franco Blaiotta (eletto tra le file di Alleanza Nazionale) decide di azzerare il contributo del Comune al Festival Primavera dei Teatri, organizzato dalla compagnia Scena Verticale. Il venire meno di questo sostegno mette a rischio la sopravvivenza stessa dell'iniziativa. Il festival, nato nel 1999, si era segnalato come l'unico appuntamento al Sud interamente dedicato all'ultima generazione teatrale, impegnato in un lavoro di formazione del pubblico intorno ai nuovi linguaggi scenici e alla nuova drammaturgia, unica occasione o quasi per la città di Castrovillari di emergere e occupare un posto all'interno del dibattito culturale nazionale. Lo testimoniano i riconoscimenti ricevuti, tra cui il Premio Bartolucci per una realtà nuova nel 2001 e il Premio della Critica 2002 assegnato dall'Associazione Nazionale Critici Teatrali per la qualità del lavoro artistico e del progetto. Ma questa storia ha un lieto fine: benché esiliato da

cittadino e nazionale, composto di appassionati e affezionati ma anche di spettatori comuni della zona e di turisti. Tali rassegne sono state sempre innervate di progetti speciali, con lavori in divenire, spettacoli disegnati su spazi particolari e non convenzionali, ambiti per «esperienze fuori dalle regole» (fra tutte citiamo il teatro della Compagnia della Fortezza nel carcere di Volterra). Hanno rivelato una forte sensibilità per il nuovo, per il nascente, per la scena internazionale più originale, per gli incroci fra diverse arti e per ogni tipo di "indisciplina". Hanno avviato progetti di lunga durata, capaci di riverberarsi sulle stagioni normali e anche di fornire idee per la gestione di grandi teatri: Martone più volte ha citato l'esempio di questi festival come il modello del suo tentativo di mutare il Teatro di Roma in un luogo di ricerca e di incrocio fra opere e pubblici differenti. In genere quei festival rifiutavano l'idea di supermarket della cultura, come pure quella di un teatro estivo di minor impegno, per definirsi come laboratorio delle arti sceniche, come luogo dove era possibile indagare insieme ricerca e tradizione, superando gli steccati che erigono, nel nostro paese, le stagioni, i teatri, le consuetudini, gli interessi del mercato. Molti osservatori ora rilevano la crisi di questo modello: ripetitività delle proposte, sguardo solo occasionale sul teatro straniero, carenza di finanziamenti, programmi simili da un luogo all'altro, tanto da delineare un mercato parallelo e minore, un'estiva dell'alternativa, senza idee qualche volta, con proposte sempre meno in grado di trovare un proprio spazio nella vita normale del teatro italiano. Molti festival sembrano ridotti a sacca di sopravvivenza, a riserva indiana piuttosto che a motore di cambiamento di un sistema stantio. La colpa sta, evidentemente, nel sistema, incapace di rinnovarsi e di cogliere stimoli in grado di portare la vecchia arte teatrale, con critica dialettica, vicino alla vita contemporanea. Ma sta anche nella frammentazione, nel localismo, nel primato sempre più soffocante di una politica miope. Consigli d'amministrazione e amministratori locali considerano i festival luoghi per acquistare consenso. Intervengono nelle scelte, sostituendo in certi casi le direzioni artistiche, condizionandole in altri o mettendole in condizioni di non poter lavorare. Senza essere in grado, peraltro (siamo sempre in un sistema marginale, e gli stessi membri dei consigli di amministrazione sono in genere politici o personalità culturali di secondo piano), di fare quello che richiederebbe il loro ruolo: reperire fondi e creare occasioni perché i festival possano crescere. L'altro ostacolo è nelle carenti sovvenzioni ministeriali; i festival, inoltre, non sono mai usciti dall'ambito di un finanziamento annuale, non riuscendo, di conseguenza, ad avviare progetti di lungo respiro.

Difficoltà dei direttori artistici

Le direzioni artistiche sono dilaniate fra la necessità di resistere e di fare comunque, accettando condizioni insoddisfacenti pur di dare continuità al lavoro, e la scelta di rompere con un sistema soffocante. La questione diventa pernicioso se aggiungiamo le beghe locali, che spesso paralizzano il lavoro. Difficilmente si riesce a progettare per tempo e in prospettiva, e questo diventa un vero e proprio handicap se si vogliono avviare progetti di scambio, di ricerca o di coproduzione con altri soggetti e in particolare con festival stranieri, ben più solidi e previdenti dei nostri. Le direzioni artistiche, inoltre, si ritrovano a fare lavori che non competono loro, di mediazione politica, di recupero fondi, correndo il rischio di trasformarsi in funzionari, in organizzatori o in abili *fund raiser* e di trascurare l'osservazione, la coltura del campo, il dialogo stretto con gli artisti, l'invenzione. Il piccolo e il medio allora diventano impossibilità di fare, di smuovere, di provocare. Qui arriva l'altra maledizione: la frammentazione. In un panorama creativo depauperato per mancanza di sbocchi (siamo nel classico circolo vizioso) ci si contende la prima, la produzione, il critico, senza essere in grado, nonostante qualche tentativo

Castrovillari, Primavera dei Teatri ha trovato accoglienza e la possibilità di ripartire in seguito all'intervento del Comune e del sindaco di Cosenza, Eva Catizone, dell'Università della Calabria, del Comune di Rende, della Provincia di Cosenza, della Federazione Calabrese delle Banche di Credito Cooperativo. Grazie a questa sinergia di interventi il Festival Primavera dei Teatri rinasce a Cosenza nell'estate 2003 con la sua 5° edizione.

Reggio Parma festival 3X2 (MILIONI DI EURO)

Dal 2002 l'Italia del teatro e della musica ha un nuovo festival: il Reggio Parma Festival, presentato in conferenza stampa il 20 marzo 2002 dal ministro Urbani. Ma la paternità è da rintracciare altrove. Il festival nasce infatti grazie ad un provvedimento extra-Fus stabilito con legge del 23 febbraio 2001 n. 29 "Nuove disposizioni in materia di interventi per i beni e le attività culturali", l'ultima del settore promossa dal governo di centro sinistra. Fra l'atteso intervento a rimborso dei costi dei VV.FF e altre urgenze, l'art. 5 comma 4 recita: «A decorrere dall'anno 2002 sono concessi, per lo svolgimento delle rispettive attività istituzionali, un contributo annuo di lire 4.000 milioni all'Associazione Reggio Parma Festival...». In altre parole vengono erogati, un po' in sordina, circa 2 milioni di euro all'anno, al di fuori di regolamenti o circolari, per un'istituzione nuova (per darvi un'idea

della rilevanza del provvedimento: la quota Fus destinata a tutti i festival teatrali è pari a 750.000 euro). Ma cos'è il Reggio Parma Festival? Una buona idea: nasce dall'incontro di tre iniziative già presenti nel territorio tra Parma e Reggio Emilia: Festival Teatro di Parma (prosa), il Verdi Festival (musica), il Reggio Emilia Danza (danza): in altre parole, riunisce, coordina e promuove le tre proposte già esistenti, all'interno di un'unica cornice, ferma restando l'autonomia artistica, organizzativa e amministrativa di ciascuno dei festival citati. Che infatti mantengono i propri contributi locali e statali (per la cronaca quello al festival teatrale di Parma, gestito dal locale teatro stabile privato, già Teatro Due, è, con Taormina, il più alto del settore: 100.000 euro). I soliti moralisti potrebbero chiedersi: perché si parla sempre dell'impossibilità di effettuare adeguamenti del Fus, della necessità di ridurre le sperequazioni territoriali e di Sud (a proposito: l'intervento per le "aree disagiate" - voluto dal Ministero e gestito dall'Eti - in ben 7 regioni era costato più o meno lo stesso), e poi si trovano cifre non irrisorie per destinarle a un'area geografica già a forte "densità teatrale"? Le sinergie non dovrebbero determinare risparmi? Ma è un modo di pensare ingenuo. Il provvedimento del febbraio 2001 infatti raccoglie un'unanimità parlamentare degna di miglior causa: forse perché vede alleate la rossa Reggio con la vicina Parma, una delle massime *new entry* del centro destra. Un ultimo particolare: il Reggio Parma Festival non prevede il ruolo di direttore (a meno a quanto ci è stato detto per telefono non avendoci soccorso internet), ma solo quello del presidente, attualmente Carlo Latini. ■

fatto in passato, timido e mai convinto, di stringere relazioni con altri festival, di fare "rete" o "sistema", come va molto di moda dire. Il tentativo, avviato l'anno scorso, di un consorzio (labile, mettere in comune il minimo indispensabile, qualche mezzo d'informazione, avviare qualche coproduzione) fra quattro festival dell'Italia centrale (Santarcangelo, Polverigi, Castiglioncello, Volterra), dopo non troppe discussioni e numerose riunioni rimandate è naufragato sul primo scoglio di un pieghevole e della conferenza stampa comuni: alcuni erano meno pronti di altri, certi consigli di amministrazione erano fortemente contrari all'idea di non avere la propria specifica visibilità di fronte a quei due o tre giornalisti, in genere di piccolissime testate, che frequentano i consunti rituali di presentazione alla stampa delle manifestazioni.

Tutto in casa

Il fare tutto in casa si traduce in spreco. Si sente la mancanza di reti di produzione e di competenti osservatori (e di strumenti di documentazione e informazione), magari condivisi. È impossibile un lavoro annuale, che dia al pubblico proposte meno occasionali, e crei un ambiente di lavoro continuo, dove gli spettacoli possano crescere, dove si riesca a offrire ai giovani tempi lunghi e protetti di lavoro, per arrivare a uno schietto confronto con un vero pubblico. Tutte le cartucce, soprattutto economiche, si bruciano sulla visibilità nel breve periodo del festival, e al lavoro duraturo restano le briciole. Ma si sa: qui comandano anche le leggi del turismo e bisogna tenere buoni i commercianti. Molti di questi festival, poi, continuano a non avere sale teatrali, né all'antica italiana, né tanto meno contemporanee. Inventano spazi anomali, spesso meravigliosi, e non riescono a ottenere spazi adeguati per un lavoro stabile. Con tutto ciò i festival rimangono luoghi di possibile rinnovamento e di sperimentazione. Hanno bisogno di scuotersi, di rompere il muro della burocrazia e di mettere in discussione le loro stesse felici acquisizioni. Di rendere praticabile la fantasia e di inventare il rigore. E non è facile. ■

Le schede dei festival sono a cura di Anna Chiara Altieri e Mimma Gallina

Istituto Nazionale del Dramma Antico

I classici danno profitto?

L'Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa, nato nel 1914 con lo scopo di valorizzare il teatro antico, greco e latino, è probabilmente l'istituzione più longeva, e una delle più blasonate del nostro sistema. Una fama non del tutto limpida. "Ente morale" nel 1925, "ente pubblico non economico" nel 1978, nel 1998, officiante Walter Veltroni viene trasformato in fondazione e "risanato" (con contributi straordinari abbastanza straordinari).

Le leggende metropolitane (che di solito hanno qualche fondamento concreto), per gli anni precedenti la riforma, parlano di cuscini pagati a peso d'oro, personale reclutato non proprio limpidamente, amministratori costretti a trattare con tanto di pistola sul tavolo; insomma: infiltrazioni mafiose. Primo presidente del nuovo corso (che succede al grecista Albinì) è Walter Le Moli ("Walter ego", come si è spiritosamente o spudoratamente definito lui stesso in un convegno: sicuramente la personalità del teatro italiano che ha raccolto - negli anni del centro sinistra e oltre - più considerazione, potere e mezzi di qualunque altro). Gli diamo atto che il compito, nel caso dell'Inda, non era facile. Per operare con maggiore agilità, e tenendo lontana la fondazione da qualunque implicazione commerciale (come chiede lo statuto), le Moli istituisce l'Inda spa, di cui la fondazione è socio di riferimento (socio di minoranza è la Re Rebaudengo srl di Agostino Re Rebaudengo, presidente fra l'altro del Teatro Stabile di Torino, dove - finita l'avventura dell'Inda - approda, come direttore, lo stesso Le Moli). Fra i risultati di questi anni: il ciclo di spettacoli classici da biennale si fa annuale, si promuove l'iniziativa "Colosseo 2000 - Progetto Sofocle" che ha visto la riapertura dell'Anfiteatro Flavio agli spettacoli dopo 1500 anni (per inciso, iniziativa gestita in collaborazione con il Teatro Stabile di Parma, la casa madre di Le Moli). Anche la qualità delle proposte è alta, nel 2002 con la trilogia diretta da Ronconi (in coproduzione con il Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa). A Le Moli succede Salvatore Vasile, ottantenne, scrittore, regista, produttore siciliano, attivo nel campo del teatro, ma anche del cinema, della televisione, della radio. Dopo una prima stagione non proprio memorabile (*Eumenidi e Persiani* di Eschilo, regia di Calenda e *Vespe* di Aristofane, regia di Renato Giordano), la discussione sul programma 2004 provoca contrasti duri e le dimissioni del presidente, per divergenze tutte culturali (pare) questa volta. Se Ronconi scriveva a proposito della sua esperienza di regista a Siracusa: «Ricompone l'aura mitica della trilogia del teatro greco antico attraverso tre voci della classicità - Eschilo, Euripide, Aristofane - implica necessariamente una riflessione su un'idea di teatro (...) Un'occasione unica per ripensare il teatro, rileggerne il passato nel "ritorno del tragico" e nella sintesi del comico, indagarne i lacerti di ritualità, e, soprattutto, progettare il futuro», il presidente Vasile è su posizioni opposte. «Ero andato all'Inda con il proposito di restituire alla drammaturgia greca il primato sulla messinscena, cosa che in questi ultimi anni era stata trascurata gravemente. E per affermare l'attualità perenne della drammaturgia classica, "perenne" per le passioni degli uomini, per i condizionamenti del destino, per tutto quello che praticamente resta universale, non legato al costume contemporaneo, senza gli anacronismi e gli arbitri che servono soltanto agli esibizionismi dei registi. Tragedia da non ridurre ad attualità contemporanea. (...) Bisogna salvare il Teatro Greco di Siracusa, favorire il ritorno degli dei, della dimensione religiosa della tragedia greca. (...) Il teatro di regia, che è teatro dei registi, non può andare al Teatro Greco». (*Giornale dello Spettacolo*, n. 33 del 14/11/2003). Ma il comitato scientifico è su altre posizioni. Al programma di Vasile, che prevede *Medea* con la Guerritore, regia di Giordano, *Le Troiane*, con Valeria Moriconi, regia di Maccarinelli e *L'Arbitrato* di Menando diretto da Prospero (il tutto «con un ritorno alla tradizione con l'uso della multimedialità come equivalente delle *machine* degli spettacoli antichi») è stata contrapposta una *Medea* con la regia di Stein (protagonista Crippa) e un *Edipo Re* diretto da Guicciardini, con Sebastiano Lo Monaco. Nel frattempo sindaci, assessori e sottosegretari appoggiano chi l'uno, chi l'altro. Mentre scriviamo, non sappiamo come andrà a finire, ma sappiamo che questo dibattito di alto profilo costa ai cittadini italiani (cifre del 2002), 1.549.370,00 euro di contributo statale, oltre a quelli provinciali, comunali (agli incassi etc.), il tutto per tre spettacoli e quarantuno rappresentazioni a Siracusa (considerando che la fondazione non sta attuando il compito statutario che la vedrebbe operante sulla vasta rete - da costruire - dei teatri greci e romani) e qualche doveroso intervento didattico e culturale collaterale. ■

teatro ragazzi

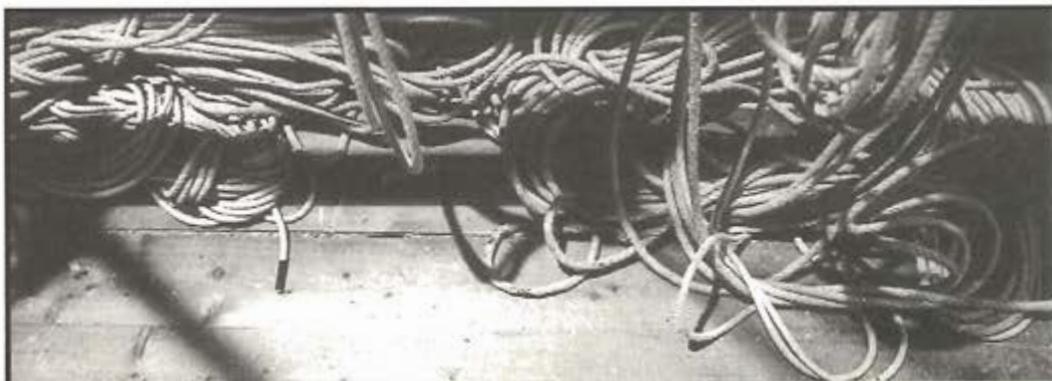
L'ULTIMA RUOTA del carrozzone

di Pier Giorgio Nosari

Il teatro ragazzi italiano resterà, più o meno negletto, ai margini del sistema. Il meglio che potrà capitargli sarà che qualche fondazione bancaria o qualche ente pubblico si frughi le tasche alla ricerca di spiccioli. Così appare la situazione, se la guardiamo non dal punto di vista delle compagnie cooptate, negli anni, nel sistema della stabilità pubblica, ma dall'ottica delle cento e più compagnie che operano sul territorio. Per limitarci all'area dell'ufficialità, oggi esistono venti soggetti stabili (prima si chiamavano Centri per l'infanzia e la gioventù, oggi Teatri stabili d'innovazione, una dizione che li parifica ai soggetti considerati "di ricerca") e circa una trentina di soggetti sostenuti come compagnie. È difficile essere, da questo punto di vista, più precisi, perché non è sempre possibile tracciare una linea netta tra "ricerca" (è già stravagante che essa formi una categoria ministeriale a sé) e "ragazzi". Inoltre, ci sono soggetti che si rivolgono a più segmenti di pubblico, ed altri che operano in più settori. Il punto è un altro. Fuori da questo gruppo, ce ne sono almeno il doppio. E censirli è spesso arduo, tanto magmatica è la situazione, tanto piccole sono le imprese, tanto volatili sono le attività. Ma non è neanche questo il cuore del problema. Il discorso è un altro: riteniamo o no strategico che vi sia, capillarmente diffusa sul territorio, un'attività di base che si rivolge ai più piccoli, a quei cittadini, cioè, che con enfasi pari al sostanziale disinteresse per loro, si dicono essere il futuro del paese? E riconosciamo che questi cittadini di oggi (e non di domani: domani saranno al massimo elettori ed eletti) hanno una specificità psicologica, culturale, umana, sociale e fisica, per cui ha senso studiare, in qualche misura, forme di approccio differenziate? C'è anche dell'altro: un equivoco e un fatto.

Un genere trascurato

L'equivoco è l'atteggiamento di molti, anche addetti ai lavori: il teatro ragazzi è l'ultima ruota del carrozzone? Se lo merita, perché i suoi spettacoli sono spesso sciatti e la qualità media è bassa. Può darsi, è tristemente vero. Ma resta il fatto che la trascuratezza, in cui la politica dello spettacolo italiana li ha gettati, prescinde da ogni valutazione di merito. Nessuno - tra funzionari e commissari - ha ragionato così: il livello è basso, quindi non possiamo sostenere chi produce così male. Il ragionamento invece è stato ed è: si occupano di bambini, sono piccole imprese, sono politicamente scoperte. Quindi possiamo fregarcelo. Il fatto è che questo atteggiamento è lo specchio di una rassegnazione. Nessuno pensa veramente che si possa costruire un sistema più efficiente, equo e trasparente (che è ciò che la Costituzione, oltre tutto, esige dalla Pubblica Amministrazione). Quindi non ha senso combattere anche per chi ha poca voce. Ognuno corra per sé. E infatti nel teatro ragazzi c'è una ventina di soggetti che è riuscita ad avere coperture politiche e forza progettuale sufficienti ad ottenere qualcosa: i centri ieri, i teatri stabili d'innovazione oggi. Quasi mai si formulano programmi in linea con quella che sarebbe (è) la realtà del teatro: il fatto che esso costituisce (dovrebbe costituire) un "sistema", in grado di rispondere ai bisogni culturali di tutti. Pertanto si ignora la vera ricchezza e il merito culturale ed imprenditoriale del teatro ragazzi. Esso ha scoperto un pubblico che tutti, tranne le agenzie di pubblicità, trascuravano. Ha creato un circuito alternativo, negli anni in cui tutti lo vagheggiavano e nessuno ci riusciva. Ha stabilito sul territorio una rete. È andato nelle periferie. Ha anticipato il teatro sociale. Ha aperto le vie del mercato estero. Ha inglobato e contribuito a innovare, nei casi migliori, i linguaggi del teatro contemporaneo. Ha accolto, usato e sfruttato, ma anche salvato, il teatro di figura. Ha dimostrato che piccole imprese, se ben gestite, possono vivere di mercato. Ha stabilito relazioni con gli enti locali, quando ancora non ci si riempiva la bocca di federalismi e autonomie. Questo patrimonio andrebbe valorizzato, non condannato in blocco insieme agli spettacoli che non ci piacciono. E anche qui bisognerebbe distinguere: anche nei periodi più bui, tra i dieci migliori spettacoli dell'anno non sono mai mancati uno-due titoli per ragazzi. Che poi non li si volesse vedere, è un altro discorso: è il fallimento dei critici, delle istituzioni, degli accademici italiani più attenti al loro personale prestigio che alla realtà. La conseguenza è che oggi si rischia di perdere tutto, il buono e il brutto. Un'ultima considerazione: come già scritto su queste pagine (sul dossier teatro ragazzi, *Hystrio* 4.1999) la mappa geografica del teatro ragazzi ufficiale è poco omogenea. Per limitarci agli stabili, la metà è al nord, 6 sono al centro, 4 al sud, isole comprese. Lombardia, Piemonte ed Emilia Romagna, le regioni da cui storicamente è partito il movimento, rappresentano il 40% del totale. La sola Emilia Romagna copre il 25%. Per favore, non si comincino discorsi sul riequilibrio territoriale o non si faccia la fesseria di stabilire dei "tetti" per regione. Si adottino invece politiche per elevare quantità e qualità dei soggetti operanti al sud, a partire dalle infrastrutture, dai bacini di utenza e dalle relazioni con gli enti locali. ■





SIAE

Se il diritto va a rovescio

di Vanessa Polselli

Dopo quattro anni di commissariamento, l'elezione a presidente, nel giugno 2003, di Franco Migliacci ha sancito il ritorno alla normalità della Società che tutela autori ed editori

«**E** adesso dovete scusarmi ma torno nei miei panni di autore perché voglio raccontarvi un mio sogno, che parte però da un evento reale: sulla poltrona di presidente della Siae c'è seduto, dopo tanto tempo, un autore (il nome non ha alcuna importanza). Questo presidente-autore, scrive e riceve lettere, e-mail, telefona ed è circondato da altri autori che hanno scritto tanti successi, sono gli autori veri, quelli con la A maiuscola, i degni discendenti di quelli che, più di cent'anni fa, fondarono la Siae. Sono venuti a portare i loro granelli di saggezza, i loro sogni e li raccontano a modo loro, ognuno con la propria arte. E propongono soluzioni ai problemi degli artisti più anziani e degli artisti ancora sconosciuti che non sanno da che parte cominciare».

Sono alcune delle parole con cui il maestro Franco Migliacci - autore di numerose canzoni tra cui l'indimenticabile *Nel blu dipinto di blu* scritta insieme a Domenico Modugno e fondatore insieme a quest'ultimo nel 1991 del Sindacato Nazionale Autori e Compositori, (Snac) - saluta da neo presidente della Società Italiana Autori ed Editori (Siae) tutti gli associati mostrando la tensione etica che sarà a fondamento del proprio mandato.

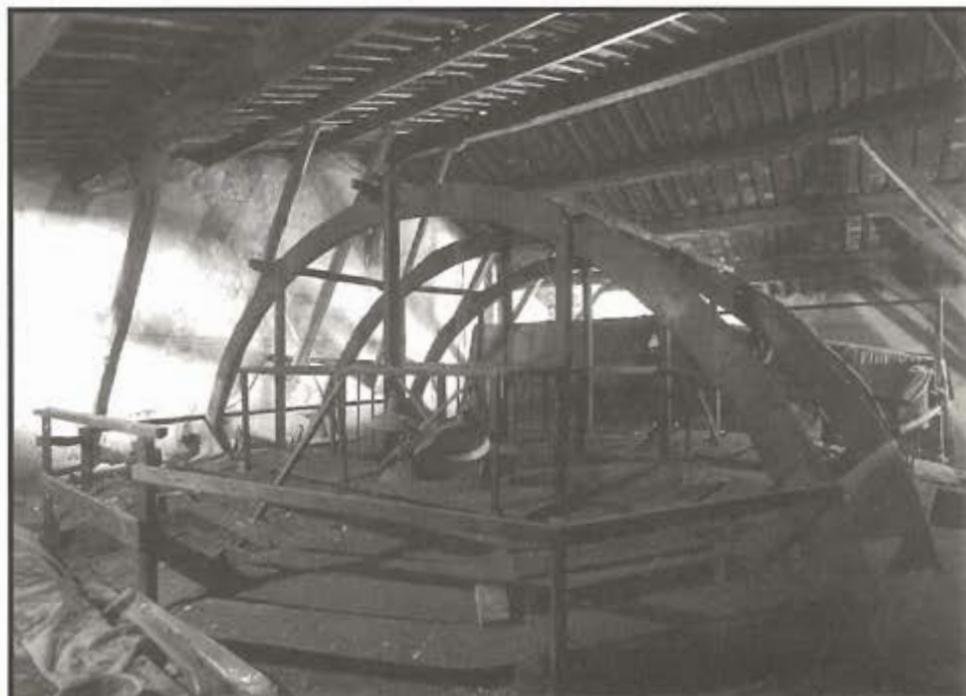
Le elezioni dell'8 giugno 2003 che hanno portato alla presidenza Franco Migliacci hanno anche sancito, dopo quattro anni di commissariamento, il ritorno alla "normalità" degli organi sociali della Siae. Il 31 maggio del 1999, quando Mauro Masi fu nominato commissario straordinario, la Società si trovava in una situazione finanziaria a dir poco preoccupante (fu ovviamente questa la ragione del commissariamento): il bilancio preventivo presentava un deficit di 28 milioni di euro ed in seguito all'abolizione dell'imposta sugli spettacoli (1999) non avrebbe potuto essere coperto dall'entrata di circa 67 milioni di euro garantita alla Società da quei servizi di accertamento e riscossione svolti per conto del Ministero delle Finanze sin dal 1921. La perdita di questo storico ruolo significava inoltre il venir meno di una consolidata funzione e la conseguente urgenza di un riposizionamento che ne coinvolgeva lo stesso assetto strutturale. A questa delicata situazione organizzativa e costitutiva si aggiungeva la necessità da parte della Siae di intervenire attivamente nell'ampio dibattito sostanziale quanto legislativo e normativo sull'istituto del diritto d'autore - a livello nazionale, europeo ed internazionale - nel rivoluzionato mercato virtuale dell'era telematica, un dibattito che richiede tuttora una struttura forte e degna di fiducia. I quattro anni di commissariamento hanno portato la Siae non solo al riconsolidamento della propria situazione finanziaria, ma anche al recupero ed al rafforzamento della sua posizione di agente primo nella difesa del diritto d'autore e interlocutore privilegiato di molti enti pubblici e privati. Facciamo però un passo indietro seguendo le tappe iniziali: il 1999 registra come si è detto l'abolizione dell'imposta sugli spettacoli (in proiezione gli effetti sarebbero stati successivi), il commissariamento ed infine il 29 ottobre il

decreto legislativo riguardante il riordino degli enti pubblici; quest'ultimo dopo aver definito la Siae un «Ente Pubblico a base associativa», individua fra le sue possibili funzioni «la gestione dei servizi di accertamento e la riscossione di imposte, contributi e diritti, anche in regime di convenzioni con pubbliche amministrazioni, regioni, enti locali ed altri enti pubblici e privati». E proprio sulla ricerca di tali funzioni Mauro Masi decide di far leva per far fronte da una parte alla mancata entrata dal Ministero delle Finanze e dall'altra al bisogno di ricollocare nell'ambito di un fertile campo di sinergie il ruolo ed i compiti stessi della Società. L'attenta gestione commissariale introduce a questo scopo nell'organigramma aziendale una Divisione Servizi a cui affidare la ricerca e lo sviluppo di accordi di cooperazione con lo Stato e con enti ed istituzioni pubbliche e private. Servizi erariali, Servizi di antipirateria, Servizi diversificati e Ufficio statistica sono le attuali articolazioni della Divisione Servizi ovvero corrispondono ad altrettanti campi di azione che hanno permesso alla Società di presentare un quadro positivo della propria opera. Gli accordi che la Siae in questi quattro anni ha sottoscritto certificano infatti da una parte l'enorme capacità di riconversione dei propri organi per servizi a terzi (sostanzialmente è passata da una funzione di riscossione ad una di raccolta e trasmissione di dati ed informazioni), e dall'altra l'affidabilità e l'efficienza di un sistema capillarmente diffuso su tutto il territorio e sorretto dalla aggiornata professionalità dei propri operatori. La cooperazione, con una logica organica, viene ricercata in settori ed ambiti contigui alle sue funzioni istituzionali così tra gli enti con cui la Siae ha stipulato accordi, convenzioni, cooperazioni compaiono: Ministero delle Finanze (per l'accertamento a fini tributari e la raccolta e trasmissione di dati, svolta dall'ottobre 2003, dopo l'introduzione dei sistemi automatizzati per l'emissione dei "titoli di accesso", per via telematica); Enpals (attività amministrativa di sportello e cooperazione nella vigilanza dei versamenti contributivi a tutela del lavoratore dello spettacolo); Rai (accertamento dei canoni speciali); Unidim (per la rilevazione e il controllo delle presenze nella sale); Inps (raccolta e trasmissione di informazioni utili all'accertamento del versamento dei contributi).

Faticoso accordo con l'Agis

Accanto a questa tipologia di servizi la Siae ha proseguito in questi quattro anni una politica di accordi intercategoriale, tra i più importanti si rileva quello concluso con l'Agis (2002) e costato più di un anno di lavori, trattative, ripensamenti e scontri. Questa politica di patti bilaterali da una parte consente la semplificazione e la chiarezza delle procedure di utilizzo e riscossione dei diritti sul patrimonio protetto dalla legge, ma dall'altra svolge un compito ben più profondo quale la sensibilizzazione al diritto dell'autore come bene da difendere e non da evadere, garante della crescita culturale del paese (anche globale) e della libera attività di creazione. Sul fronte della protezione delle opere dell'ingegno in un momento in cui il diritto dell'autore appare economicamente e sostanzialmente messo in discussione e più vulnerabile per la diffusione a basso costo della nuova tecnologia (un costo talmente basso che spesso fa sembrare esosi i diritti d'autore) sono intervenute prima la nuova legge sul diritto d'autore (n. 248 del 18 agosto 2001, nota come "legge antipirateria") e poi il decreto legislativo n. 68 del 2003 che recepisce la direttiva comunitaria 2001/29/CE. Queste disposizioni hanno cercato di dare una risposta legislativa al nuovo mercato virtuale dove il vecchio sistema di produzione-distribuzione-vendita o noleggio del supporto contenente l'opera stessa è stato completamente superato dalla sua trasmissione a distanza attraverso la rete che la rende non solo scaricabile da ogni parte del mondo, ma anche manipolabile. Così l'uso delle tecnologie prezioso per la diffusione della cultura può anche diventare dannoso se l'opera perde il proprio status e la propria forma (chi garantisce dopo numerose manipolazioni la bontà della stessa?). L'azione della Siae in questo campo da una parte si è manifestata in senso più strettamente punitivo attraverso numerose azioni antipirateria volte ad individuare i canali e gli anelli stesi della diffusione del fenomeno (tra le ultime Muster Buster), ma dall'altra ha mostrato una grande tensione all'innovazione ed allo studio di canali nuovi per combattere il fenomeno, si è fatta promotrice di un rinnovamento nella difesa del copyright che passasse non solo attraverso un'azione di contrasto ma anche attraverso l'offerta di strumenti agili e innovativi quali ad esempio le licenze per l'uso nelle reti telematiche del repertorio protetto (tra i primi accordi raggiunti quello con Kataweb) perché come ha sottolineato Masi «il vero problema della pirateria non è tanto quello del contrasto alla pirateria dei supporti, ma è quello del *downloading* illegale». Durante questi quattro anni di commissariamento non certo indolore (non spetta a questa sede definirne la giustezza della guida interna, criticata e osteggiata da alcuni settori) la Siae è stata dunque investita da cambiamenti che ne hanno ridefinito la struttura (con il 2002 si conclude l'iter di approvazione del nuovo statuto che ne sottolinea la natura associativa) e la funzione spingendola con precisione ad un'azione di intermediazione a più ampio spettro che l'ha condotta a creare un interessante campo di collaborazioni, cooperazioni come anche di discussioni. ■

Le immagini di questo dossier sono tratte da *I teatri storici della Toscana*, a cura di Elvira Gaibero Zorzi e Luigi Zangheri, 4 vol., Marsilio, Venezia, 1990-1995; la tavola in apertura di dossier è tratta dal volume *Il Teatro*, a cura di Fernando Mastropasqua, Gabriele Mazzotta editore, Milano, 1981; le foto alle pagg. 47 e 48 sono di Silvia Lelli e Roberto Masotti, tratte dal volume *Le siècle de feu de l'Opéra italien*, a cura di Gérard Gefen, Editions du Chêne - Hachette Livre, Paris, 2000.





teatro e prima infanzia

Lo spettatore GATTONA

di Nicola Viesti

In un quadro di crisi, che peraltro investe ora in maniera drammatica tutto il settore teatrale, i più attenti protagonisti della scena per i ragazzi si stanno interrogando sulle strategie per affrontare la contemporaneità e, nello stesso tempo, prendendo ad esempio l'esperienza francese già ampiamente consolidata, cominciano ad avventurarsi - e mai termine è più idoneo - in percorsi "al limite" con proposte dedicate e dirette a un pubblico dell'età di pochi mesi. Un vero e proprio viaggio all'insegna della creatività che permette scoperte appassionanti grazie alla sua natura assolutamente sperimentale e che parte dall'assunto di conferire piena dignità di spettatore ai piccolissimi. Un lavoro tanto entusiasmante quanto accidentato per la mancanza di spazi e di attenzione e per le qualità

umane e artistiche richieste per affrontare un'esperienza tanto delicata. Il luogo deputato a essere palcoscenico di questo particolare tipo di scena sembrerebbe essere quello degli asili nido, all'estero realtà funzionanti e assai diffuse ma da noi ben lungi dal presentare quelle caratteristiche di efficienza e capillarità. Una rappresentazione quindi che non attende il suo pubblico ma che gli va incontro in luoghi che fanno parte della sua quotidiana realtà. Quello degli asili nido come posto privilegiato di fruizione del prodotto artistico è ormai un dato acquisito, la cui validità è ormai più che sperimentata ma alcune osservazioni possiamo trarle dalla nostra semplice e limitata attività di osservatori. Può scoprirsi infatti come per i piccoli a volte sia fondamentale, al fine di un'ottimale fruizione dello spettacolo, avere la percezione di un "altrove" e vivere una dimensione di "estraneità", intendendo per altrove un luogo sconosciuto al bambino come quello di un vero spazio teatrale e per estraneità la distanza dalle persone che lo accompagnano e di cui ha quella fiducia necessaria al piccino per essere totalmente assorbito dall'evento senza interferenze. L'occupare e il vivere, anche solo per poche ore, un luogo meno familiare può costituire un nuovo e stimolante viaggio verso territori sconosciuti che racchiudono tra le proprie pareti la "meraviglia" del gioco nuovissimo del teatro, possibilmente affrancandosi dalla stretta sorveglianza, anche psicologica, di genitori e maestri. Si può notare come la presenza della maestra si riveli, a volte e in maniera perfettamente comprensibile dato il senso di responsabilità, come assillante e disturbante per un eccesso di vigilanza quasi sempre superfluo, mentre genitori avveduti e con una propria personale dimestichezza con il teatro risultano molto più disponibili a comprendere e a facilitare il distacco del bambino verso il momento spettacolare. È fondamentale per lui condividere l'esperienza con l'adulto che, di fronte a questa particolare forma artistica basata sull'intuizione e sulla percezione, risulta molto più spaesato del pargolo, se non proprio ostile, costituendo spesso un vero problema.

Dalla Baracca di Bologna al Teatro Laboratorio Mangiafuoco di Milano, da Laurent Dupont, fondatore nei primi anni Ottanta a Padova del Tam Teatromusica, al Kismet di Bari, si moltiplicano le proposte rivolte a un pubblico di piccolissimi

Armadi e frigoriferi

Tra i primi in Italia a interessarsi ad un teatro per piccolissimi, La Baracca di Bologna vanta al suo attivo un vero e proprio repertorio idoneo a una fascia d'età che parte da un anno. E, a questo proposito, La Baracca propone la prima edizione di "Visioni di futuro, visioni di teatro", festival di teatro e cultura per la prima infanzia, che si terrà dal 30 gennaio

all'8 febbraio presso il teatro Testoni Ragazzi. Concepiti da Roberto Frabetti, *Storia di un armadio*, *Avventure in frigorifero*, *Atomi* o *I colori dell'acqua* sono solo alcuni dei titoli che mettono al centro della messa in scena elementi e oggetti riconoscibili e d'uso che si trasformano in un mondo fantastico tutto da inventare per un cammino alla scoperta delle differenze. Temi come il confronto tra "piccolo" e "grande" o il tentativo di comunicare oltre le parole con suoni, luci e immagini costituiscono da tempo un lavoro fruttuoso che ha la fortuna di interloquire con un tessuto organizzativo e sociale tra i più avanzati nel nostro paese. Dobbiamo a Claudio Borò del Teatro Laboratorio Mangiafuoco di Milano una costante attenzione e il prodigarsi rivolto ad affermare anche da noi l'utilità e l'importanza di tali proposte grazie all'organizzazione di convegni di studio e festival come il recentissimo "Teatro e prima infanzia" che ha permesso, per il terzo anno di seguito, il confronto tra gruppi italiani e realtà francesi e belghe e che accoglie il debutto di sigle storiche del teatro ragazzi, per la prima volta impegnate con gli infanti da zero anni, come quello della Compagnia Stilema-UnoTeatro di Torino con *Nidevento/Pasticcione*. Un altro nome molto noto, quello del Teatro dell'Angolo, con *Orsetti* della scorsa stagione gioca sul doppio binario della narrazione - una coppia di artisti circensi monta uno spettacolo - e del coinvolgimento in una messa in scena elaborata appositamente per gli asili nido. Infaticabile nella promozione del teatro per la piccola infanzia, Marie Claude Gouy con il suo lavoro di organizzatrice costituisce un prezioso ponte di collegamento tra Italia e Europa, in particolar modo guardando alle produzioni francesi grazie agli stretti rapporti tessuti per anni con le più importanti rassegne d'Oltralpe come il *Méli Mômes* di Reims o *1,2,3 Ricochet* diretto da Anne Françoise Cabanis, senza dubbio la maggiore teorica e studiosa del fenomeno. Importantissima la presenza nel nostro paese di Laurent Dupont, fondatore nei primi anni Ottanta a Padova del Tam Teatromusica, sigla con la quale un decennio fa ha iniziato un affascinante e rigoroso percorso creando spettacoli ormai celebri come *L'air de l'eau*.

La curiosità del fare

«Il mio punto di partenza» sottolinea Dupont «è stata una

Catania

Gli hamburger della strega

HÄNSEL E GRETEL, di Domenico Carboni, dai fratelli Grimm. Regia di Gianni Salvo. Scene e costumi di Oriana Sessa. Luci di Simone Raimondo. Musiche di Pietro Cavalieri. Con Rita Salonia, Anna Passanisi, Federica Bisegna, Nicola Alberto Orofino. Prod. Piccolo Teatro di CATANIA.

Nodosi tronchi d'albero, foglie d'ogni specie che s'intrecciano e s'inerpicano hanno preso il posto delle colonne del Piccolo Teatro di Catania, che con magica metamorfosi è mutato in Foresta Nera per l'illusione dei grandi e, soprattutto, dei più piccoli, subito interessati dalla rappresentazione di una fiaba nota, ma rivisitata con la consueta eleganza e arguzia teatrale da Domenico Carboni. *Hänsel e Gretel*, con la sua storia di bambini sfruttati da genitori sfiancati dalla miseria, quindi preda di una strega fin troppo interessata a fagocitare i due fanciulli, solleva temi che, garbatamente adombrati nel corso dello spettacolo, possono favorire ulteriori dibattiti: la carestia, la fame e le guerre nel mondo sono problemi sempre attuali, ai quali è qui aggiunta la riflessione sul potere persuasivo di una strega che propone hamburger, patatine e merendine con una forza di seduzione d'impronta tipicamente mediatica. Ma tutto questo rappresenta, appunto, un momento da condurre dopo lo spettacolo, che scorre con ritmo avvincente, seguendo il flusso inarrestabile e vorticoso della regia di Salvo e la divertita trama musicale che Cavalieri intesse, con esilaranti ammiccamenti a Rossini e Ciaikovskij in versione jazz. Sulla scena, Bisegna e Orofino sono un modello di funambolico virtuosismo nell'assumere i ruoli più diversi: del secondo si ricorderà un lupo sceriffo d'ispanica autenticità, mentre la prima, esilarante strega, è inarrivabile nei panni di Uga, la vecchia tartaruga in cerca di lattuga, con tanto di accento *very british* da zitella britannica. Accanto a una Gretel (Passanisi) di simpatica evidenza, occorre poi salutare il debutto di un eccellente Hänsel *en travesti* (Salonia), perfetto per *physique du rôle*, contagiosa comunicativa e giovanile entusiasmo. *Giuseppe Montemagno*



In apertura una scena di *Il venditore di palloncini*, di e con Roberto Frabetti; in alto, un momento di *Hänsel e Gretel*, di Domenico Carboni e, in basso, *Che accada!* del Kismet

ricerca musicale e sonora intimamente legata al movimento. Nei bambini c'è una naturale curiosità, una curiosità del fare. E la mia ricerca è inscindibile da una costante curiosità prodotta dal piacere sensoriale e motorio del "fare". È questa dimensione ludica che mi ha permesso di trovare nel bambino un interlocutore privilegiato». Una teatralità basata su "linguaggi interverbali" che programmaticamente assume la semplicità come tramite poetico e che si sviluppa intorno al suono e a un tempo diverso che si rifanno a universi mitici o a archetipi. In *Chiaro di terra* la protagonista è una figura femminile che riporta alla primordiale mater-





In alto, Rossana Farinati in *Piccoli misteri*; in basso, in senso antiorario, scene da *Chiaro di terra* e *Al di là* di Tam Teatromusica.

nità mentre i classici elementi di acqua, terra e fuoco segnano stagioni caratterizzate dai canti. Nel più recente *Al di Là* è invece il rapporto di coppia che gioca con «la presenza e l'assenza, la luce e l'ombra, il suono e il silenzio» mentre l'intera rappresentazione si coagula intorno a una sfera, simbolo di ciò che nasce e si evolve sino a giungere all'autonomia e al distacco. L'influenza delle tematiche e dei segni sviluppati da Dupont risulta evidente nei *Piccoli misteri* del Teatro Kismet che con Rossana Farinati sta elaborando un percorso di grande interesse e suggestione. *Piccoli misteri*, che nel 2001 si è aggiudicato lo Stregagatto, assume la forma di rituale dedicato alla terra e al grano, immerso nel bianco e punteggiato da nenie di tradizione popolare, tutti elementi già evidenziati da Dupont nelle proposte del Tam e che qui, nella collaborazione con la Farinati, acquistano un nitore e una linearità esemplari. Centrale diviene la benigna presenza di una Grande Madre intenta alla preparazione del cibo, il pane, nutrimento dalle infinite valenze simboliche. Ogni movimento e ogni suono tendono a creare un'atmosfera sospesa in attesa che l'evento si compia e l'attenzione dei piccoli diviene assoluta. La loro concentrazione, la loro "trance", non viene meno anche alla fine del piccolo cerimoniale, quando rivestito di candido lino

l'impasto, la protagonista invita i piccini a mangiare del pane già cotto. Un percorso che il Kismet sviluppa ora con *Che accada!*, in cui alcune delle regole del genere vengono messe in crisi per intra-

prendere nuove ricerche. La Farinati, sorpresa da una prima prova accolta in maniera entusiasta dal pubblico - molti spettatori infatti percepivano come ostile persino la scenografia e problematica la presenza dell'attrice per un uso poco convenzionale del suono e del movimento - ha deciso di trasformare *Che accada!* in un lavoro in costante divenire ed elaborato con la comunicazione e tramite lo sguardo del bambino. I risultati del metodo si stanno mostrando straordinariamente fruttuosi e, a nostro avviso, innovativi rispetto a quanto elaborato sino a oggi. Lo spettacolo pur conservando la forma di una cerimonia dedicata al tema dell'origine, risulta volta per volta arricchito da una struttura aperta e sensibile al confronto. Tutto inscritto in un cerchio di sabbia creato a vista dalla protagonista dall'insolito ed aggressivo colore rosso, tenta di stabilire, in ogni suo momento, una specie di supremazia del suono del silenzio, rotto solo a tratti, e in maniera inaspettata e spiazzante, dal rumore prodotto dall'uso dei pochissimi oggetti e dai gesti, sino al momento finale in cui finalmente la parola viene conquistata. Ma *Che accada!* paradossalmente inizia proprio quando tutto sembra terminato, quando i piccoli sono invitati a invadere lo spazio. Alle repliche a cui abbiamo assistito ciò avveniva in perfetta armonia e continuava per un tempo superiore a quello dello spettacolo stesso con pargoli di un anno che, gattonando, si avvicinavano tra la sabbia ricostruendo a loro modo, in piena libertà e senza alcuna sollecitazione, le varie fasi della rappresentazione. ■



Teatro della Contraddizione
Stagione Sperimentale Europea

*Le Foreste
di Arden*

da Kyd, Webster, Ford, Linzi

22 gennaio - 8 febbraio

via della Braida, 6 - 20122 Milano

02 5462155 - www.teatrodellacontraddizione.it

di **Alessandra Faiella**



LA LUCERTOLA nel pub

sul muro ad ovest del simpatico locale, campeggia inesorabile, immancabile, implacabile, un enorme schermo televisivo ad alta definizione con volume da spaccare i timpani. Facciamo appena in tempo ad accorgerci del "mostro", che di colpo la vita nel locale si blocca: i camerieri si fermano col bicchiere in mano, gli avventori interrompono la loro già frammentaria conversazione, l'unico neurone del buttafuori si paralizza, la cassiera distoglie lo sguardo inebetito dallo scontrino fiscale per rivolgerlo alla ...PUBBLICITA'.

Era infatti iniziato il rito dei consigli per gli acquisti: immobili, in un'atmosfera quasi irreale, gli umanoidi pseudo-scozzesi che abitano questa assurda casetta prefabbricata contemplanano estasiati un pupazzo a forma di lucertolone che divora un sofficino.

Fulminante, improvviso, lucidissimo mi assale un pensiero: l'umanità è sull'orlo del baratro. Ne sono ormai certa, siamo spacciati, finiti, distrutti: è finita.

La satira lo sa. È livida, pessimista, amara. Si ride a denti stretti, un alone cupo aleggia sulle menti brillanti dei comici cosiddetti impegnati che tendono ormai a fare i giornalisti piuttosto che gli umoristi.

Del resto il comico è un genere bizzarro, una forma artistica carica di contraddizioni: smaschera i vizi e ammicca ai viziosi, sovverte le regole e rinsalda le norme sociali, deride i potenti ma anche i più deboli, trasgredisce la morale e moraleggia a destra e a manca.

Una cosa è certa: per far ridere non bisogna mai spingersi troppo oltre. La cattiveria non può diventare ferocia e la consapevolezza del tragico che sta dietro al comico non può diventare tragedia. Il personaggio comico interpretato dall'attore è sì un'icona della debolezza o dell'idiozia umana ma è anche un essere nel quale identificarci per guardare con indulgenza alle nostre fragilità. Il personaggio comico viene deriso, ma suscita simpatia: ecco perché non credo molto nel potere della satira, tranne quando diventa invettiva, denuncia e quindi satira non è più. Poveri comici! Non c'è proprio più niente da ridere. Eppure il mondo ride ancora (del resto se il vento ha ancora voglia di soffiare!), si ride, stancamente, ma si ride, forse per disperazione. In fondo è bello vivere sull'orlo del baratro: non sai se domani avrai ancora il lavoro, se tua madre non avrà più il medico, se le piogge acide non corroderanno gli alberi del tuo giardino, se tua figlia farà l'ingegnere o la colf.

In fondo tutti noi vogliamo una vita piena di sorprese. Anch'io non so se voglio ancora fare l'attrice o la comica. Per il momento posso dire che il mio prossimo spettacolo sarà drammatico.

Lo rappresentiamo in un pub irlandese.

A Vercelli. ■

Qualche giorno fa, me ne andavo bel bella (si fa per dire), accompagnata dal consorte (bel bello anche lui) ad assistere ad uno spettacolo teatrale che debuttava in una rinomata quanto periferica sala teatrale. Eravamo in anticipo e così, ebbri per la straordinarietà dell'evento (andare insieme a teatro per chi ha bimbi piccoli è un evento straordinario, provare per credere!), decidiamo di cercare un bar dove accrescere la nostra ebbrezza con modiche ma corroboranti libagioni. Ma ahimè la periferia di Milano è piatta e priva di interesse quasi quanto la mia vita interiore ed è

quindi un'ardua impresa trovare qualsiasi tipo di luogo deputato a ristoro. Quand'ecco, vediamo sorgere nel mezzo di quella disumana landa postindustriale... un pub irlandese! Proprio così, a Milano, a due passi da quell'amenissimo luogo denominato Piazzale Maciachini, sorge un autentico (!!!) pub irlandese prefabbricato, con tanto di salmoni imbalsamati incorniciati e appesi al muro. Superato lo sguardo esaminatore del buttafuori, un energumeno alto un metro e novanta con la profondità spirituale di un mobile Ikea, entriamo in questa folkloristica quanto esotica oasi di pace... le luci soffuse irradiano caldi bagliori, l'arredamento in legno di massello massiccio emana la stessa accogliente intimità del tinello di mia zia Pina, i boccali di birra spumeggiante evocano simpatiche bevute in amicizia di gaudenti etilisti scozzesi.

Ci stiamo accomodando sui ridenti sgabelli irlandesi quando i nostri padiglioni auricolari vengono raggiunti e oserei dire aggrediti dalla voce del Gabibbo: alla nostra sinistra,

seconda puntata dell'inchiesta

GENERAZIONE 90



gioventù ardente o bruciata?

Prosegue il dibattito, iniziato sullo scorso numero della rivista, intorno a un decennio teatrale, che ha visto fiorire e sfiorire nuovi gruppi e giovani artisti, poetiche e pratiche della scena - La formazione, il rifiuto dei maestri, il rapporto con il pubblico, le istituzioni e la critica al centro delle domande poste a sette operatori e critici teatrali (Cordelli, Marino, Palazzi, Rigotti e Ruffini hanno partecipato alla "prima puntata") - Le pagine di *Hystrio* restano comunque aperte a ospitare nuovi, eventuali contributi

Le domande

- 1 - Il rifiuto dei maestri, l'autopedagogia, il rapporto con il pubblico e le istituzioni. Radiografia sintetica, nel bene e nel male, della generazione 90.
- 2 - Tra assistenzialismo e indifferenza, velleitarismo e opportunismo culturale. Le responsabilità di operatori e istituzioni.
- 3 - Un'attenzione episodica e, a volte, interessata, consacrazioni premature e stroncature inutili. Colpe e meriti della critica italiana nei confronti della generazione 90.
- 4 - Una *nouvelle vague* già al tramonto o l'embrione di quel che sarà il teatro italiano del terzo millennio? Bilanci e prospettive.

Antonio Audino (critico teatrale)

1 - Non mi pare che ci sia stato, da parte della generazione '90, un vero e proprio rifiuto dei maestri. Figure di riferimento ce ne sono state, ad esempio Romeo Castellucci o certi pensatori contemporanei. Il rifiuto era più che altro verso la formazione, verso la scuola, verso l'accademia. E questo ha comportato, come sempre, una *pars destruens* e una *pars construens*. La parte costruttiva era nello sbarazzarsi da pesi culturali, da presenze ingombranti, soprattutto della ricerca, tentando invece di esprimere una visione artistica ben precisa, propria, non derivata da qualche vecchio saggio della scena, semmai condivisa con altri gruppi o con studiosi e critici che a quell'area si erano avvicinati. D'altro canto (e questo è stato il valore negativo) non si può dimenticare che molte esperienze di quest'ambito (alcune delle quali fortunatamente passate nell'oblio) erano animate da gruppi di giovani volenterosi ma ben lontani da una qualunque idea della pratica scenica.

2 - Le istituzioni continuano ad avere una responsabilità enorme. Se alcune delle esperienze artistiche emerse nell'ultimo decennio, ormai mature e seguite da un vasto pubblico, continuano ad arrancare e a vivere di stenti è per colpa delle grandi cattedrali del teatro italiano che al massimo li ospitano per qualche replica in qualche rassegnetta collaterale. In qualunque paese europeo, anche quelli con economie più disastrose della nostra, i teatri finanziati dallo Stato si sentono in dovere di sostenere i giovani. Se non fosse stato così non ci sarebbero stati Árpád Schilling, Braunschweig, Ostermeier, Thalheimer, che sono coetanei dei nostri giovani artisti. Se pensiamo che il bilancio di uno Stabile conta almeno cinque o sei milioni di euro è impensabile che nessuno di questi spenda una cifra pur esigua di quel budget per produrre uno spettacolo di una nuova formazione. Produrre, dunque, non ospitare, perché queste compagnie, molte delle quali giunte alla loro maturità piena, hanno bisogno di confrontarsi con una struttura produttiva reale, con possibilità economiche, con tempi e modi differenti da quelli della gestione casalinga, con problemi come la promozione e il bilancio. Con lo scopo primario che sarebbe quello di dar modo a questi artisti di diventare adulti da tutti i punti di vista, di avere tempi e modi di creazione più tranquilli, di consentire alla propria ricerca di svilupparsi con il minor numero di limiti e di condizionamenti possibili. Problemi di etica delle istituzioni. I meno pressanti di questo momento storico. Sia a destra che a sinistra.

3 - La critica. Ma la critica come tale non esiste da tempo. Qualche giornalista o qualche studioso ha cercato di osservare con attenzione il fenomeno, analizzando, riflettendo, interrogandosi, anche se c'era un tempo in cui non era consentito sollevare dubbi su alcuna delle esperienze di questa nuova ondata perché la generazione andava salvata *in toto*, senza distinzioni. Se la critica non c'è più esistono però dei critici che detengono un potere. E questi hanno fatto sì che si creasse una moda relativa ad alcuni gruppi, sempre gli stessi, in giro ovunque a rappresentare il nuovo teatro italiano. Contemporaneamente il pubblico guardava altrove incurante delle indicazioni di certi giornali dando luogo a fenomeni di attenzione generale, come quello che ha consacrato Ascanio Celestini, con un successo enorme nato prima ancora che i signori della carta stampata se ne accorgessero, e che tentassero di recuperarli a cose fatte. Dunque la critica non è un problema per nessuno, tranne per quelle istituzioni culturali che non rischiano mai se non

con la benedizione di una firma, che gli garantisce appoggi politici, possibilità di scambio, e qualche fumosa riga di elogio, anche quando lo spettacolo andrebbe altrimenti analizzato.

4 - La situazione è radicalmente cambiata. Oggi molte realtà hanno definito il loro percorso e la loro linea di ricerca. Per alcune di queste non si può più parlare di "giovani gruppi", di esperienze in divenire, non bisogna più aspettare una conferma o uno sviluppo. Credo che in questo decennio si sia separato il grano dal loglio, e questo pone fine a molte discussioni. Alcuni si sono persi per strada, avevano due o tre idee, magari immagini o sensazioni, concetti e filosofie, ma tutto questo non si è trasferito nell'esperienza teatrale. Si sono invece evidenziati con risalto alcuni artisti giunti con gli anni alla loro maturità artistica, che oggi propongono spettacoli veri e propri e hanno un loro pubblico. Basta col definirli giovani o emergenti. Fanno parte ormai del teatro italiano più interessante, meriterebbero teniture lunghe e tournée all'estero Ripeto, andrebbero inseriti nei normali circuiti produttivi e distributivi, ma non c'è dubbio che siano loro le nuove e più solide voci della scena del nostro Paese. Alcuni nomi in settori vari della ricerca, Ascanio Celestini, Davide Enia, Michele Sinisi, Emma Dante, l'Accademia degli Artefatti, Roberto Latini, Fausto Paravidino, Arturo Cirillo, Jurij Ferrini.

Sandro Avanzo (critico teatrale)

1 - Prima ancora di affrontare gli argomenti in questione credo sia importante chiedersi da quali ambiti culturali sono usciti i gruppi e quale è stata la spinta che li ha portati su una scena. Per anagrafe dobbiamo considerare che la loro è una generazione cresciuta davanti a una televisione che trasmetteva i primi cartoon giapponesi e in cui il teatro, sia quello di prosa tradizionale, ma anche quelle competenze derivate dalla vita di palcoscenico che rientravano nei varietà del sabato sera, erano già stati aboliti dai palinsesti. I modelli e i riferimenti di larga popolarità sono loro genericamente mancati. In seconda battuta penso sia altrettanto importante sottolineare il fatto che è questa la prima generazione che ha vissuto l'uso e le potenzialità del computer e del web come quelli di un banale elettrodomestico e a tale situazione mi viene da attribuire il particolare tipo di apertura mentale alle potenzialità della tecnologia e la mancanza di uno specifico confine geografico del loro linguaggio. Più che un rifiuto dei maestri mi pare che ci sia stata un'assenza dei maestri. A chi rivolgersi a parte le poche scuole serie (quante altre oltre all'Accademia di Roma, a quella dell'Ert e alla Civica di Milano?) dove insieme a un rigore fin troppo formale si potevano trovare anche stimoli e competenze da parte di adulti disponibili a insegnare ciò che conoscevano e avevano praticato nel teatro? E per coloro che non potevano arrivare a una scuola? Non restava che l'autoformazione in spazi alternativi spesso precari o del tutto non teatrali, in primis i vitali e caotici centri sociali (Teatro Aperto) o addirittura le discoteche (Motus). C'è poi da ricordare che molti gruppi sono approdati al teatro spinti da esperienze in differenti campi espressivi come la video-arte, l'architettura (Masque Teatro) o la musica (Amorevole Compagnia Pneumatica, MK). In mezzo a tante difficoltà non è un caso se molti di questi gruppi sono sopravvissuti per il tempo di un solo spettacolo.

2 - Come molte altre delle istanze culturali nel nostro Paese anche quella teatrale è gestita tra mille contraddizioni. In via di principio, e spesso anche negli atti della pratica, le istituzioni la valorizzano e la sostengono; ma per quanto le istituzioni in sé abbiano un fondamento certo e

duraturo nel tempo, sono altresì costituite da persone specifiche che si avvicendano le une alle altre e non è detto che costoro abbiano sempre le medesime idee e gli stessi interessi nei vari specifici culturali/teatrali. Ciò comporta una continua accelerazione/rallentamento delle dinamiche delle vicende e delle direzioni delle varie politiche culturali. Un esempio recente: il repentino e improvviso cambio di rotta del Teatro Stabile di Roma, tolto dalle mani di Martone nonostante l'eccellente lavoro da lui svolto nello stantio mondo della capitale. Questa premessa mi serve per arrivare a dire delle varie vetrine che negli ultimi anni gli enti pubblici hanno aperto un po' dovunque in Italia per portare alla luce le nuove creatività delle compagnie più giovani. Mi riferisco ovviamente a iniziative come la lombarda Scena Prima, la romana Enzimi e tutte le altre consimili. Iniziative degne della massima lode, ma che il più delle volte restano legate a specifiche figure politiche al timone delle istituzioni culturali e dunque in balia di ogni nuovo cambio di governo locale. Non solo i gruppi (neonati e non) trovano nelle istituzioni deputate scarsissimi sostegni sufficienti a crescere (economici, organizzativi, tecnici, spazi, ecc.), ma la storia dell'ultimo decennio ha visto la nascita e il rapido declino di numerose di tali vetrine. A questi meritori monitoraggi di una realtà di vagiti teatrali non succedono quasi mai, nella pratica, fatti costruttivi che offrano ai gruppi una reale opportunità di sviluppo. Occasioni importanti che si trasformano il più delle volte in sgargianti credenziali di politici da far valere in occasione di successive competizioni elettorali.

3 - Onore e merito a quella critica (dei cui esponenti principali verifico un'età intorno ai 40 anni) che oltre ad aver colto il fenomeno l'ha sostenuto, monitorato, e approfondito. Mi pare che di rado ci sia stato negli ultimi decenni un impegno così attento a tenere sotto controllo le variazioni di un momento teatrale nella sua interezza: un tentativo di storicizzare e sviscerare gli eventi nel momento stesso in cui stanno avvenendo. Questo ha comportato spesso delle precise scelte di campo, anche con schieramenti e partiti estetici differenti. A ciò non è per nulla estraneo il vizio di mercato che ha portato taluni critici a operare come diretti organizzatori o consulenti della produzione-promozione dell'attività teatrale in strutture come i festival o i teatri (sia pubblici che privati). Difficile dunque per costoro rimanere totalmente neutri nel proprio giudizio e non tentare di promuovere le proprie "scoperte" come le novità più interessanti del panorama. Tantopiù che anche il mercato teatrale si dimostra sempre più assetato di nuovi eventi da lanciare, commercializzare e sfruttare. Così un ulteriore problema con cui si trovano a confrontarsi i giovani gruppi diventano i tempi sempre più rapidi con cui si

chiede loro di creare prodotti d'alto valore artistico e nel medesimo tempo di facile spendibilità. In tal modo non si concede loro un adeguato spazio di riflessione e di crescita e li si sottopone a uno stress creativo tutt'altro che positivo.

4 - Non un declino e neppure l'uovo dorato da cui nascerà il teatro del nuovo millennio. Solo (come sempre) un teatro che è espressione degli stimoli e delle contraddizioni dell'epoca da cui assorbe la linfa vitale. Siamo in tempi troppo vicini per un bilancio e nessun essere umano ha veramente doti divinatorie per illustrare oggi lo sviluppo futuro. Comunque un teatro che dimostra di essere ancora vitale e che si pone come una delle rare alternative alla massificazione orwelliana del pensiero unico televisivo.

Sisto Dalla Palma (direttore del Centro di Ricerca Teatrale di Milano)

1 - La generazione degli anni '90 si connota per una discontinuità forte nei confronti delle generazioni precedenti. Ma, a differenza di esse, questa discontinuità è più spontanea che dichiarata e programmata. Segno che è in atto una sorta di mutazione genetica dentro cui si legge la crisi dei tradizionali punti di riferimento, l'insofferenza per il magistero, il cambiamento dei codici espressivi, la caduta di tensione etica e politica, l'indifferenza rispetto ai nessi produzione-distribuzione, all'incidenza dei processi organizzativi, ai dati di mercato e all'approvvigionamento delle risorse. Non meraviglia dunque la mancanza di maestri. Sottolineo: mancanza più che rifiuto, che presuppone pur sempre una presa di coscienza, e una capacità di sintesi. Ma, più in profondità, c'è la crisi della pedagogia teatrale che, tra tutte le pedagogie, è la più attardata e ingenua, priva di pensiero reale, e di reale capacità di innovazione. Nel migliore dei casi siamo al modello chiuso delle Accademie, che presumono di ereditare e promuovere un sapere teatrale organizzato e dotato di senso. Ma questo sapere non c'è più e per forza di cose la formazione si sviluppa sul terreno della nuova prassi teatrale, della ricerca empirica, delle nuove sensibilità, che si sviluppano entro lo statuto dell'ensemble e nella contaminazione dei linguaggi.

2 - Di fronte a una cultura emergenziale del giorno per giorno, all'incapacità di tutta una generazione a pensare altro che in termini prepolitici, sarebbe ingeneroso denunciare il velleitarismo e l'opportunismo dei '90. Qui la responsabilità è, con tutta evidenza, delle istituzioni politico-amministrative da una parte e delle istituzioni culturali dall'altra. Responsabilità grave perché non si è voluto mettere a tema la questione della libertà, dell'autonomia e dell'indipendenza del teatro nella transizione politica, nell'avvento del maggioritario e nella dissennata asseverazione che la cultura appartiene alla maggioranza che vince: Veltroni docet. Non si è voluto ricostruire un sistema delle istituzioni culturali in uno spazio altro rispetto alla politica. Di qui la degenerazione del sistema, l'invasione della politica soprattutto a livello degli enti locali, con assessori oramai responsabili in diretta di programmazioni culturali che comportano un grave sperpero delle risorse e una pratica conclamata di organizzazione del consenso. Si è voluto orientare le risorse verso i momenti di falsa eccellenza, di malinteso prestigio, entro un disegno di marginalizzazione del dissenso, del diverso e dell'emergente, rimuovendo le diverse aree di criticità. La divaricazione tra istituzioni e pro-

In basso Spiro Scimone e Francesco Stramelli in Bar.



cessi di rinnovamento ha portato una generazione allo sbando, condannandola allo scacco politico e inevitabilmente alla sterilità culturale.

3 - La critica teatrale poteva essere un momento di congiunzione tra istituzioni e movimento, promuovendo una dialettica corretta, mantenendo distanze critiche appropriate, regolando se non i processi, almeno le riflessioni sui processi. Sullo sfondo c'è la frustrazione della figura del critico, la riduzione degli spazi a disposizione per l'effetto dirompente dei media (oramai è più facile recensire uno spot televisivo che uno spettacolo teatrale). La critica degli anni '90 ha seguito il destino dei gruppi, ne ha condiviso le sorti, con quella presenza "mordi e fuggi", intermittente, alla ricerca di spazi interstiziali, o addirittura di luoghi dove sentenziare. Ma non di sentenze avevano bisogno artisti, operatori e pubblici ma di strumenti per capire e di sussidi per sostenere il cambiamento. Invece no: questa pretesa di essere parte e al di sopra delle parti, arbitri e forza in gioco, in un coinvolgimento attivo dove il critico diventa volta a volta agente, operatore, curatore, direttore artistico ha ingenerato una caduta di moralità, e quel conflitto di interessi che è la vera malattia mortale della critica, a dispetto dei pretesi poteri forti.

4 - Non so leggere nella sfera di cristallo. Ma intuitivamente si può affermare che, al di là degli esiti artistici, delle poetiche e degli assunti teorici, si può rilevare un diverso atteggiarsi della sensibilità e dei linguaggi, il formarsi di un nuovo terreno di cultura. È il teatro che sta cambiando pelle e questo cambiamento non si produce certo dentro i quadri storici che caratterizzano convenzioni e istituzioni, ma entro un nuovo sistema di relazioni, con modelli operativi e culturali che crescono nella differenza, in un'area tangente al teatro. I cambiamenti, si sa, si producono sui confini, come accadeva nel basso romano impero quando alle infiltrazioni dei popoli vincitori seguirono le invasioni barbariche, portatrici di nuovi valori.

Gianni Manzella (critico teatrale)

1 - Nutro da sempre qualche dubbio sulla reale esistenza di una "generazione 90". Nel migliore dei casi si tratta di una definizione di comodo, priva di significato. Ma non è ovviamente un problema di vocabolario. A teatro la qualità non si misura ad annate, come i vini. E i maestri ci sono, hai voglia a negarli. Del resto non li hanno mai negati gli artisti più seri, basta chiedere a Pippo Delbono. C'è, voglio dire, una tradizione che ti viene addosso anche se non lo vuoi, sedimentata da quarant'anni di esperienze, da Carmelo Bene a Castellucci. Meglio davvero farci i conti che non correre dietro alle sirene interessate di chi ti dice «come te, nessuno mai».

2 - Uno sguardo ai programmi dei teatri più o meno stabili o stabilizzati è sconcertante, sembra una gara a promuovere solo quanto di più vecchio e stantio esiste. Ma non è solo una questione generazionale, è proprio un sistema teatrale (quello pubblico e sovvenzionato, l'altro faccia pure quel che crede e può) che ormai è al collasso. Non è un caso che torni ai posti di comando una gerontocrazia impresentabile mentre è quasi scomparsa una nuova leva di registi. Pessime certo le istituzioni, ma che dire delle "agenzie" che gestiscono la distribuzione spesso in condizioni di monopolio? (È il mercato, bellezza?) Dunque tornare al proprio "laboratorio" e lasciar perdere gli "operatori".

3 - Qui ognuno risponde per sé, per quello che dice o scrive o fa. Carta canta, come si diceva. Ogni discorso generale sulla "critica" mi è sempre sembrato inutile. Non parliamo dei "critici", oggi poi non esistono quasi più. Un esercizio ben più utile sarebbe andare a rileggersi cosa scrivevano, in un passato più o meno lontano, certi recensori a proposito di artisti che sono stati davvero maestri per più di una generazione. E vale al contrario per certi elogi sperticati che oggi si sprecano al primo spettacolo, pur di metterci il cappello sopra, è la stessa mancanza di intelligenza.

4 - Grazie al cielo, del futuro non c'è certezza. Si vedrà. E si vedranno quelli che hanno gambe e fiato per resistere alla distanza. Certo i giovani vanno seguiti e incoraggiati, ma senza chiusure nel ghetto dei simili a sé, senza tentazioni protezionistiche (e guai a chi osa sollevare dubbi, come si è permesso?), non del festivalino in cui autoriprodursi in cattività hanno bisogno, ma di confronto e voglia di rischiare.

Andrea Porcheddu (critico teatrale)

1 - Non c'è stata una nuova scuola, o un'ondata – tanto sono diverse e disgregate le poetiche –, né c'è stato un movimento politico, sociale o artistico – tanto è stata aspra la lotta a coltello dell'uno contro uno. Il problema semmai, si pone nella sempre più diffusa pratica auto-formativa (un tema che mi sta particolarmente a cuore) che diventa sublime menzogna per nascondere da un lato la totale mancanza di strumenti tecnici, dall'altro l'acquisita prassi del "professionista dello stage", che segue un corso e il giorno dopo insegna. Si è persa la fatica, il lavoro, lo studio sistematico? Forse fin troppo. Proviamo a fare un confronto con la musica classica (c'è qualche autodidatta nei Berliner?) o con la danza o con l'odontoiatria: ci si può perfezionare, attraverso lo stage, l'apprendimento e la formazione sono frutto di percorsi lunghi e fastidiosi. Altrimenti continuiamo a cadere nel dilettante intuitivo allo sbaraglio, o nel *Saranno Famosi* televisivo. Ritrovare l'arte dell'attore, la sapienza di una regia critica, il lavoro produttivo di ampio respiro, il confronto con testi non abituali, sono presupposti fondamentali perché la "generazione anni novanta" possa crescere ulteriormente.

2 - Qualcuno ci ha campato, forse. Qualcuno ci si è arricchito? Non credo. Fanno quasi tenerezza certi teatri solerti nel programmare e produrre ogni piccolo fermento creativo se solo questi godono del tutoraggio del nobilito di turno. E fanno altrettanto rabbia le Istituzioni sorde a qualsiasi cambiamento. La generazione 90, a Roma, si è tradotta in Giorgio Albertazzi all'Argentina, Mico Galdieri all'Eti, Giuseppe Patroni Griffi all'Eliseo e Gigi Proietti ovunque: tutti seri professionisti, per carità, ma certo non dei giovanotti... In pieno clima di Controriforma culturale nazionale, nella corsa verso il basso di istituzioni e artisti, va anche detto che i gruppi anni Novanta hanno – salvo rare eccezioni – evitato costantemente ogni presa di posizione politica, ogni dialettica con il sistema, limitandosi a pretendere riconoscimenti (economici e critici) per vivere il loro splendido isolamento creativo. Quando era il momento per "scendere in piazza", per rispondere ai primi, scoraggianti, segnali di normalizzazione, nessuno si è fatto sentire... Direi, quindi, che assistenzialismo e indifferenza, velleitarismo e opportunismo siano da distribuire, equamente, da entrambe le parti.

3 - Anche in questo caso mi sembra chiaro che il decennio abbia registrato più fallimenti che successi. La critica italiana ha fatto quello che fa da almeno trenta anni: creare squadre, promuovere eccellenze, cavalcare filoni. C'è chi stronca per ripicca, e chi esalta per partito preso: gli anni Novanta hanno suggellato il critico "clonico", clone e portavoce dell'artista. Ma c'è anche qualche segnale di apertura (in effetti c'è qualche nome nuovo in giro) e mi sembra di poter dire che, in generale, si sia comunque fatto il mestiere, ingrato, di porsi in modo dialettico nei confronti del palcoscenico: accompagnare, discutere, analizzare, incoraggiare, porre domande, verificare... Ci sono sempre state mode passeggere e percorsi originali, non si possono condannare i primi e salvare solo i secondi. Al critico il compito di distinguere: prendere atto dei fenomeni modaioli, e confrontarsi sistematicamente con quegli artisti – pochi – che hanno qualcosa da dire. C'è chi lo fa liberamente, e con coscienza; chi animato da sincera passione; chi, infine, per conseguire qualche risultato. Non c'è poi molto da scandalizzarsi: la prassi è consolidata, e il teatro – quello vero – se ne infischia. Forse, anche in questo caso, vale ancora la pena domandarsi chi legga le critiche (quando vengono pubblicate), o quanto il pubblico sia sedotto da articolini di venti righe, criptici e auto-referenziali. C'è da chiedersi perché la critica teatrale sia sempre così lontana dalla grande comunicazione, e perché, insomma, ci si accontenti di un chiacchiericcio tra addetti ai lavori.

4 - Arturo Cirillo, Valerio Binasco, Emma Dante, Ascanio Celestini, Davide Jodice, Motus, Roberto Latini, Accademia degli Artefatti, Fanny&Alexander, Davide Enia, Scena Verticale, Jurij Ferrini, Sdai di Alessandra Sini, Cossia-Veno-Di Florio, Serena Sinigaglia e Atir, Teatro Cargo, 'O Zoo Nô, Quellicherestano, e ancora i nuovi segnalati dal premio Scenario, i palermitani M'Arte, e Habillé d'Heau, Teatro Minimo di Sinisi e Santeramo. Sono i primi che mi vengono in mente, in ordine sparso: sono tanti. Sono bravi. Si possono condividere o meno i loro lavori, alcuni sono più riusciti altri meno. Ma sono tutti frutto di percorsi intensi, seri, motivati, rigorosi, sviluppati negli anni Novanta. Non sono una *vague*, ma una realtà concreta, con cui fare i conti. Altri sono passati, si sono persi al terzo spettacolo, hanno coltivato l'ombelichismo e i loro privatissimi solipsismi. Ma tant'è. Il problema, semmai, per quelli che resistono, è nel confronto con il repertorio (per cui tutti "devono" fare *La tempesta*...), e nella possibilità di effettiva maturazione: non parlo di integrazione, o di confronto con il mercato. Semmai di rafforzamento, di consolidamento, di conquistare un linguaggio che possa superare la straordinarietà del gesto estremo, con la coscienza e la capacità di chi non vuole essere solo un artista "maledetto", ma anche, e soprattutto, un intellettuale in grado di comunicare, di raccontare, di illuminare attraverso il teatro la società in cui vive.

Ugo Ronfani (critico teatrale, scrittore)

1 - Ho qualche difficoltà a ordinare per segmenti generazionali qualsivoglia tappa evolutiva della cultura, teatro compreso. La generazione teatrale del '90 mi sembra essere anzitutto la figlia insofferente, e ribelle, di una società teatrale vecchia, l'espressione di una naturale resistenza a pratiche, gestioni, estetiche della scena caratterizzate dalla ripetizione e dal conformismo. Se il sistema teatrale respirasse secondo una normale dialettica creativa, se la ricerca fosse organica e permanente al suo interno (se cioè gli Stabili praticassero il rinnovamento

e il Teatro Privato non indulgesse nell'archeoteatro), non ci sarebbe il bisogno di interrogarci su presunti strappi generazionali. Il rifiuto dei maestri? Se è rifiuto dei cattivi maestri di cui parlava Popper (ci sono, e dalla televisione generalista sciamano sulle scene) siamo d'accordo; se si vuol dire che è possibile, anzi auspicabile procedere nell'ignoranza delle esperienze e degli insegnamenti del passato, la pretesa è assurda. La cultura non può aprirsi a nuove investigazioni senza memoria del passato, o diventa una disarmata e disarmante scoperta dell'acqua calda. Stesso discorso per la tendenza a considerare l'autopedagogia come un atteggiamento virtuoso a tutela dell'autonomia e della libertà espressive. In suo nome si può arrivare alla negazione di ogni rapporto maieutico, al monologo sterile al posto del dialogo, al rifiuto preconcetto delle regole e degli strumenti che danno un senso – una necessità, vorrei poter dire – al rapporto fra scena e pubblico. O a certe tentazioni nulle che possono magari esprimere una certa "energia barbarica" ma che si concludono nell'afasia espressiva. Quando non conducono a impulsi distruttivi estremi, in fondo ai quali potrebbe risuonare ancora la formula di Goebbels: «Quando sento la parola cultura, la mia mano corre alla pistola». L'autopedagogia è come la fatica di Sisifo, simmetrica all'ossessione pedagogica di tempi autoritari ma in definitiva sterile. Un sintomo, non una terapia. Preferirei che la Generazione 90 praticasse una "pedagogia critica".

2 - Quanto alle responsabilità di operatori e istituzioni, mi pare che nel contesto attuale sia abbastanza evidente che: a) alla cosiddetta Generazione 90 si sono rivolti quanti (una minoranza) si sentivano estranei, anzi ostili, allo *status quo* di un teatro inquinato dal conformismo mediatico imperante; però in contropartita i nuovi gruppi hanno preferito atteggiamenti autoreferenziali anziché allargare le basi del consenso. Sicuramente, ripeto, per l'impermeabilità del sistema vigente, ma anche per la tendenza a considerarsi autosufficienti: peccato originale di tutte le avanguardie. Mentre, b) dalle istituzioni i nuovi gruppi hanno continuato a chiedere – chi con la rassegnazione del questuante, chi con arroganza – di essere ammessi ai benefici del teatro assistito. Da tempo ormai, nel vuoto culturale, le "catacombe dell'Off" (scantinati, periferie teatrali etc.) sono e restano degli annessi ai palazzi padronali del Teatro. Una dinamica riformatrice all'interno della società teatrale sarebbe, per operatori e istituzioni, la fine di posizioni di rendita e di privilegio cui non intendono rinunciare. La loro responsabilità culturale, e storica, è quella di voler praticare, nelle vischiosità di un consociativismo diffuso, la regola di Tancredi nel *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa: fingere il cambiamento perché tutto rimanga com'è.

3 - Colpe e meriti della critica teatrale nei confronti della Generazione 90? Non credo ne abbia: come si fa ad attribuire colpe o meriti ad una agonizzante? Non mi riferisco agli spazi negati, all'intrusione invasiva della promozione e della pubblicità, ai casi di sclerosi postideologica cui sono soggetti l'analisi e la riflessione; penso piuttosto alla perdita, da parte della critica, dei codici di riferimento, alla confisca del diritto di giudicare da parte di accademici che conoscono il teatro soltanto dalle biblioteche, all'abitudine tutta italiana di rinunciare alla libertà di giudizio per "sporcarsi le mani" ricavandone vantaggi. Penso ai limiti e ai difetti che Gobetti, già nel primo Novecento, attribuiva alla critica teatrale italiana, fino al punto da affermare che, per il bene del Teatro, convenisse abolirla. Ed è quanto sta accadendo. Quali colpe, quali meriti di una critica che non c'è più?

4 - Per carità! Basta con le previsioni apocalittiche, con le palingenesi annunciate! Nel teatro si sono riflessi da sempre una cultura e una società: punto e basta. Non ci sarà un teatro italiano del terzo millennio finché negli individui e nella collettività non sarà maturata la coscienza di ristabilire delle tavole dei valori che ricompongano secondo logiche unitarie la cultura della crisi e la società dell'effimero. Il contributo della Generazione 90 mi sembra in questo senso utile, ma non sufficiente. Il terzo millennio, come scena, credo debba nascere dall'incontro fra la memoria e il futuro, dal senso del cambiamento nella continuità, dalla ricerca comune di valori e pratiche smarriti, dalla pazienza e dall'onestà di questa faticosa ricerca. In una parola, da una riforma dei modi di fare teatro che da cinquant'anni è in agenda, ma che nessuno sa o vuole fare.

Cristina Ventrucci (critico teatrale)

1 - Innanzitutto: dove sono i maestri? O quali sono? Sono Carmelo Bene? Carlo Cecchi? Kantor, Peter Brook o Pina Bausch? Sono Federico Tiezzi, Romeo Castellucci o Marco Martinelli? Oppure sono Deleuze, Bacon, Wittgenstein e Pasolini? Sono Dario Fo o Luca Ronconi? Artaud? Quentin Tarantino? Lynch o Fellini? Sono al cinema? Nelle gallerie? Su carta o allo zoo? O sono forse sui libri? Inoltre, se siamo d'accordo che non è il maestro a determinare l'allievo, se siamo poi consapevoli che il vero maestro è chi non ci si pone in quei panni ridondanti, che l'allievo migliore è colui che supera il maestro, non sarà forse il caso di parlare anche di una generazione di maestri che hanno rifiutato di avere allievi? Poco importano le scaramucce sulle somiglianze che suonano come accuse, i legami rinnegati, il fatto che molti degli artisti di quella generazione che si è detta "antiscuola" siano in verità andati a scuola (per poi distruggerla, per fortuna). All'inizio di molti, infatti, ci sono partecipazioni a laboratori, quando non vere e proprie sessioni accademiche (dal Clandestino all'Impasto, e poi via, ognuno per la propria strada). Si parli allora di rifiuto della scuola, piuttosto che dei maestri, o meglio del rifiuto a riconoscersi in una corrente, ad appartenere a una corallità, o a una omogeneità. E si parli di questo come di un'espressione della solitudine contemporanea e nello stesso tempo se ne leggano anche il valore politico, la natura individualista dell'arte, la laicità. È questo ad esserci piaciuto negli anni '90, è questo che si è imposto, la corrispondenza di quei gruppi, delle loro modalità, delle loro invenzioni, con la necessità di un'epoca post-ideologica di trovare immagini per specchiarsi.

2 - A Milano! A Milano! E tutti a Milano. Ma la verità delle relazioni nasceva in Emilia-Romagna, lo si è detto più volte, non so se lo si sia veramente capito. Così Milano metteva in mostra ciò che era nato in campagna, in collina, in provincia. Ne faceva un fenomeno da baraccone, con conseguenze positive, altre negative. E tutti giù a ruota, centri, teatri, "alberghi" della scena, a farsi belli di una gioventù rubata. Mentre qui in Romagna, dove continuo a stare, la gioventù la si coltiva, ancora oggi, con sudore e fatica, con gioia e risultati concreti, non effimeri. Ecco. Questo va sottolineato: abbiamo purtroppo poi assistito all'abbandono da parte dei gruppi (con eccezione di Masque e Lemming) di quell'intraprendenza organizzativa che aveva fatto

parte dei moti "tardo novecenteschi". Oggi qualcuno si riavvicina alla pratica. Importante sarebbe che ciò riprendesse corpo in questa Italia in agonia, assistita pietosamente dagli zii d'Europa senza i quali non sapremmo proprio come andare avanti. Importante sarebbe costruire fatti e pensiero basandosi proprio su un'intraprendenza, su un'anarchia, su una visionarietà tutte Italiane.

3 - Da critico parlare di come si sia comportata la critica cos'è, un'autocritica? In questo caso ho da dire che se mi fossi resa conto di certe strumentalizzazioni da parte del sistema, non vi avrei partecipato; ma lo si dice col senno di poi, troppo facile. Dopodiché per rimediare ho attenuato i toni quando erano esaltati, li ho accentuati quando nessuno ascoltava. Perché le meteore si creano proprio con il sistema pubblicitario, alla milanese per intenderci. E poi io sono un bastian contrario. E per il resto, di quale squadra critica vogliamo parlare? Quella devota alla recensione, esaltazione o stroncatura che sia, quella che fa di questo strumentino il proprio manganello, ha continuato a fare il suo lavoro, né peggio né meglio di prima, con la distrazione e l'aridità di sempre. Nei casi peggiori aggiungendovi un po' di malafede. Quella invece (e il confine tra le due non è generazionale, si badi) che si è prestata alla relazione, che si è interrogata, che si è lasciata prendere, pur analizzando e distinguendo (e ci mancherebbe!), quella che addirittura ha investito in proprio incentivando pubblicazioni o esponendosi nel sostegno di virgulti a rischio ma che comunque si è data al confronto, beh, quella si non ha fatto altro che il suo lavoro, e lo fatto bene. Non va sottovalutata la presenza, perlomeno all'inizio, di quelli che hanno invece sostenuto, nutrito, e anche, perché no?, scosso questa generazione di artisti che, nati giustamente presuntuosi, oggi sono il fiore all'occhiello della ricerca italiana.

4 - La generazione non si è mica fermata lì. Dopo il primo scoppio, forse più corale e dirompente, sono nati altri soggetti, da Kinkaleri a EmmeKappa, a Sacchi di sabbia. Nel frattempo si sono imposti nella parola Ascanio Celestini, Emma Dante, Davide Enia, Fausto Paravidino o Spiro Scimone, bravissimi pur se meno spiazzanti, i cui linguaggi sono più riconoscibili rispetto a percorsi del passato eppure autentici, hanno catturato giustamente l'attenzione, ma non per questo ci si deve trovare con lo sguardo accecato. Credo siano ancora molte le cose che gli artisti nati negli anni '90 devono dirci. Sta a noi volerle riconoscere e darci un po' da fare. E intanto speriamo solo che non se ne vadano tutti all'estero. ■

In basso i Fanny & Alexander in *La felicità di tutti* (foto: Patrizia Piccino).



TRAGEDIA ENDOGONIDIA, regia, scenografia, luci e costumi di Romeo Castellucci. Composizione drammatica, sonora e vocale di Chiara Guidi. Traiettorie e scritture di Claudia Castellucci. Musiche di Scott Gibbons. P.#06 con Alessandro Bedosti, Luca Nava, Sergio Scarlattella, Silvano Voltolina, Patricia Zanco. R.#07 con Ofelia Bartolucci, Luca Nava, Sergio Scarlattella, Silvano Voltolina, Atos Zammarchi. Prod. Societas Raffaello Sanzio, Cesena - Festival d'Avignon - Hebbel Theater, Berlino - Kunsten Festival des Arts, Bruxelles - Bergen International Festival - Odéon e Festival d'Automne, Parigi - Romaeuropa Festival - le Maillon-Théâtre de Strasbourg - London International Festival of Theatre - Théâtre des Bernardines con il Théâtre du Gymnase, Marsiglia.

Colpisce allo stomaco con immagini sorprendenti la *Tragedia Endogonidia* della Societas Raffaello Sanzio. Bombarda l'emozione e la raffredda in lente azioni di eroi silenziosi, condannati al sacrificio. Illude lo spettatore, gli fa credere di poter arrivare facilmente vicino ai suoi segreti e lo trascina verso fughe di prospettive ingannevoli e vertiginose. Si tratta di un progetto in divenire che rappresenta una sfida inedita alle abitudini creative e produttive del nostro teatro. Il sesto e il settimo episodio, preparati in parallelo, hanno debuttato l'uno dopo l'altro a Parigi per il Festival d'Automne e a Roma per Romaeuropa Festival. Ogni tappa,

ideata e diretta da Romeo Castellucci, con i graffi sonori di Scott Gibbons e la collaborazione di Chiara Guidi e di Claudia Castellucci, è un organismo autonomo, costruito in stretta relazione con una città. Il ciclo è partito nel 2002 dalla sede della compagnia, Cesena, e là si concluderà dopo aver toccato Avignone, Berlino, Bruxelles, Bergen, Parigi, Roma e, nel 2004, Strasburgo, Londra e Marsiglia.

Ciascuno spettacolo si muove intorno a una contraddizione: accumula figure di eroi soli, tragici perché la loro azione inevitabilmente li porta alla sconfitta, all'esaurimento, alla morte, ma invece di esaurirsi nell'entropia costituisce un organismo capace di autoriprodursi per forza endogena (endogonide). Figure e atti simili si combineranno in organismi sempre nuovi negli episodi successivi. È un visionario confronto con l'idea di tragedia oggi, quando l'eroe non ha più intorno una polis e un coro, una collettività, che provino almeno a comprendere il suo gesto estremo, a rifiutarlo o ad accoglierlo. Non c'è salvezza possibile nell'isolamento contemporaneo, e non c'è catarsi tragica. Carlo Giuliani, morto vicino all'estintore, emergeva negli episodi di Cesena e di Avignone. A Berlino lo spettatore trovava la platea invasa di conigli di pezza reclinati sulle sedie, come i cadaveri del teatro Dubrovke di Mosca. A Bruxelles, in una scena simile a un marmoreo ministero o a un obitorio, un corpo si

rotolava in sangue finto precedentemente sparso, mentre due poliziotti lo pestavano seguendo un ritmo martellante. Fra camere dorate o nel bianco di paesaggi glaciali, fra esseri dal sesso incerto o mutevole, nel collasso delle parole e degli alfabeti per saturazione di segnali, fra nascite, bare e animali si sono aggirate compassionevoli e impotenti madri anonime, si sono visti profeti e assassini, soldati, clown, bambini, immagini evanescenti e macchine di guerra. Della città divina e di quella umana non rimangono né la trascendenza né la socialità: solo profeti muti e nudi e violenti o ridicoli poliziotti. La performance parigina, P.#06 (ogni spettacolo è identificato con la sigla della città e un numero progressivo), introduce brandelli di storia in

Societas Raffaello Sanzio

DIECI CITTÀ PER UNA TRAGEDIA

di Massimo Marino





questa macchina produttrice d'immaginario. Bandiere francesi escono da un muro grigio per lottare nel vuoto, sventolando fino all'esaurimento contro frastuoni di guerra. Un uomo incoronato di spine irrompe dallo spazio esterno accompagnato da una grande luce; finirà crocifisso sul tettuccio cromato di un'auto, precipitata insieme ad altre due dal soffitto della sala, lo spazio industriale degli atelier Berthier dell'Odéon. Una donna imbacuccata, simile a un'umile migrante con la sportina della spesa, gli offrirà latte, un letto, il suo petto, senza riuscire a distoglierlo dalle sue azioni lente, dal suo sguardo fisso, dalla muta domanda rivolta a una sfinge. Il corpo morto di quel Cristo sarà deposto nell'abitacolo della macchina da un vecchio in palandrana rossa. Tornano i poliziotti che all'inizio scorrazzavano con lazzi e gag da film muto fra orchestre senza suono e sacrifici umani: danno vita a un nero dragone che si nutrirà degli umori dell'eroe, in una festa chiassosa, sotto una pioggia di carta simile a neve. L'esplosione di immagini implode in un vecchio De Gaulle, smarrito fra i resti delle bufere. Le auto ora sembrano una sessantottesca barricata sotto una bandiera rossa abbacchiata, con il corpo dell'eroe inumato, come noi ogni giorno, a un posto di guida. Raffaello Sanzio ci porta alle radici della nostra condizione individuale e sociale. Il potere si rinserra

Corpi mutilati, corpi grassi, vecchi, filiformi, laringectomizzati. Cavalli, asini, capri, corvi. Fiamme, pistole, luci simili a croci, caverne, ferite. Oracoli segnati su corpi, alfabeti inventati. Scimmie e sangue. Veli, fantasmi bambini di una favola. Piccole bare. La Societas Raffaello Sanzio racconta il suo teatro in un libro fotografico in edizione bilingue italo-francese. Contiene immagini violente e dolci, come gli spettacoli che effigiano, dall'iconoclastia di *Santa Sofia*. Teatro Khmer del 1986 a *Genesi* del 1999 (i testi e le azioni di alcuni di tali spettacoli sono stati trascritti sulla pagina in un altro volume Ubulibri del 2001, *Epopèa della polvere*). Quattro brevi scritti di Franco Quadri, Frie Leysen, Alan Read e Cristina Ventrucci presentano per sprazzi il lavoro di questa compagnia che ha scelto la bellezza come unico metro dell'agire teatrale. Perché «la bellezza è violenta e devastante come un fulmine, una scossa. Non è mai giusta. Non ha argomenti. Non è conciliante, né positiva»; perché «solo l'estetica ci può offrire di attraversare i corpi e il naufragio della parola». In questo libro il bello assomiglia spesso al terribile: al misterioso, alla degradazione, all'animale, all'infante senza voce, alla notte, al pullulare microscopico, a tutto quello che ci riporta al divino o alla sua assenza, all'uomo e al suo destino, alla lotta fra la fragilità della vita che scorre e l'illusione di fermarla nella rappresentazione. Un ritmo incalzante, pagina dopo pagina, cattura dagli occhi i nervi; il tentativo di memorizzare scene a temperatura ghiacciata o bollente rende questo volume un atlante del mistero e del dolore, ma anche della necessità e della gioia di creare, di trasfigurare. M.M.

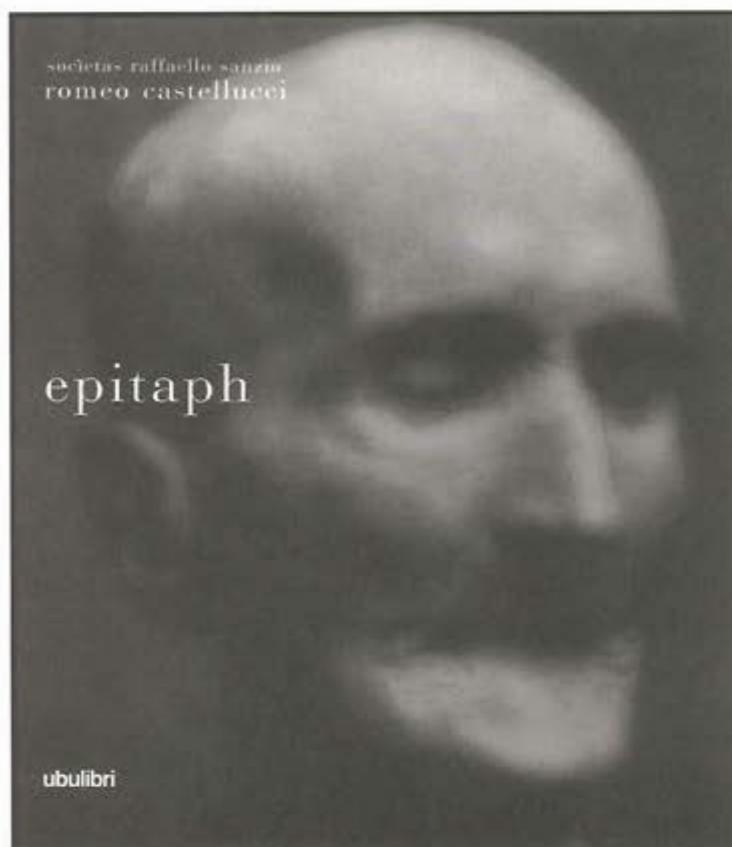
contro ogni ribellione, si rigenera dalle sue stesse ferite, sordo alle verità dei ribelli e dei doloranti. In perpetua guerra civile, si nutre della carne dei suoi figli, gli oppositori, trasformandoli in eroi buoni per parate, cristallizzandoli in modelli inerti, pronti a perpetuare ordini repressivi. Allora il teatro, un teatro di corpi disarmati, spesso grotteschi, sofferenti, un teatro ricco di immagini, spesso difficili, sempre perturbanti, accumulate per suggestioni e choc, si trasforma in avventura sconvolgente, in arma capace di scuotere la nostra rassicurata

EPITAPH

immagini di orrore e bellezza

Societas Raffaello Sanzio, Romeo Castellucci, *Epitaph*, Ubulibri e Les Solitaires Intempestifs, Milano e Parigi, 2003, pagg. 255, € 29.

Le foto di queste pagine sono di Luca del Pia.



apparenza con la forza e l'ambiguità di fantasmi che scuotono a fondo. A Roma il richiamo al teatro e alle superfici è più esplicito, in uno spettacolo fortemente ambiguo sotto l'aspetto lineare e smagliante. Siamo vicini a una storia nostra, con lo spirito che diventa potere temporale sul palcoscenico del Teatro Valle trasformato in un'abbacinante camera bianca. *R.#07* procede con ironia, per abbaglianti figurazioni, con una marca felliniana, un balletto continuo di pretini in tonaca nera. Esibisce l'apparenza e la sua maledizione, il *glamour* e il suo contrario, il corpo goffo, il corpo morto, la naturalezza dell'animale e la menzogna dell'attore. Il sangue nutre la maschera di Arlecchino, colorata come una gag, molto italiana. Uno scimpanzé è in scena ad apertura di sipario, chiuso da una vetrata. Gira intorno a un cubo, bianco come la scena: Kubrick ritorna fra noi con la sua *2001 Odissea nello spazio*. Cerca da mangiare rovistando sotto un telo ugualmente bianco. «Una scena perfetta» la definisce un display a rulli da stazione. Con rotazioni di lettere si compongono frasi ammirate della bellezza istintiva dell'animale, per scombinarsi presto per mancanza di vocali o consonanti, un precipitare del linguaggio, come il gesto naturale nella maledizione dell'uomo storico. Poi appaiono i pretini. Giocano ovattati col pallone, che resta in bilico nel canestro come per miracolo, subito oggetto di devozione. Entra un uomo grasso in accappatoio bianco che assomiglia a un papa re o a Mussolini, costretto dal balletto dei pretini a firmare un patto, la sciagurata transazione fra Stato e Chiesa, la spiritualità avvilita a norma di Stato, o un potere temporale che si perpetua cambiando pelle nelle transizioni politiche (a Parigi il tema era già annunciato). Tutto viene sporcato di cioccolato. L'uomo in bianco muore, sbuca un giovane in palandrana rossa che gli succhia il sangue senza riuscire a nutrirsi: lo sputa sul vetro verso il pubblico, mentre una trave precipita fra rombi di terremoto. Una donna dalla corporatura pesante attraversa la scena, nuda sui tacchi spinge un carrello della spesa. Vede il morto, si piega, si copre la testa con un velo, sembra piangere. Una voce le ordina di girarsi, l'accusa e lei diventa la colpa, nuda, donna, pietosa, con quel troppo quotidiano carrello della spesa... Il vampiro genera un Arlecchino malinconico, la scena da bianca diventa multicolore. L'attore e lo scandalo della finzione, la ruffianeria, forse, di un costume nazionale a pezze. I pretini ritornano e il loro girotondo è disperso dal suono di una campana. La scena resta vuota. Solo un microfono, pronto a raccogliere proclami, parole. Ma il pavimento si squarcia, le assi si frantumano, il microfono si abbatte e qualcosa, qualcuno, spinge per uscire alla luce dal sottopalco. Arlecchino, cupo, con un fucile, col costume ora a losanghe bianche e nere, simile a quello di una figura affrescata sul soffitto del teatro. L'attore, il guerriero, quello che prima ha indossato una maschera da scimpanzé e fornito al Mussolini spalmato sul vetro della scena-acquario l'osso del delitto primario, lo scandalo di quell'animale che ha scoperto la ferocia umana, lo scandalo della parola che riempie e si inceppa, intreccia e svuota, lo scandalo dell'esibizione, della maschera detta dagli antichi *persona*, delle trasformazioni dei travestimenti, una voce urlante, imperiosa, che emerge dal buio: «Non devi guardarmi! Non devi guardarmi!». Mentre i lampi accendono i nostri occhi che ancora cercano di scrutare. ■

In queste pagine, alcune scene dall'ultimo spettacolo di Pina Bausch, *Kontakthof*.

Ferrara



BAUSCH/KONTAKTHOF settantenni in cerca d'amore

di Domenico Rigotti

Davvero un inno alla Terza Età come ha ritenuto di scrivere qualcuno? Andiamoci cauti. Certo non è cosa di ogni giorno vedere insieme sulla ribalta tredici coppie di anziani che senza un attimo di sosta si muovono con vigore, ardire, entusiasmo. Che per oltre tre ore in un continuo cerimoniale di gesti, passi di danza, parole di confessione dimostrano una carica emotiva impressionante. Come appunto succede in questo *Kontakthof* di Pina Bausch, o per dirla più esattamente *Kontakthof - mit Damen und Herren ab 65* (e quell'*ab* significa appunto non sotto ma oltre i 65 anni). Spettacolo che, nato quasi per sfida, e dopo lunghe e dure selezioni degli interpreti, da qualche anno tiene banco nei teatri d'Oltralpe, con segni di trionfo (la popolarità della sacerdotessa del *Tanzteater* continua ad essere alle stelle. E, sarà perché da noi latita un personaggio simile al suo). *Kontakthof* ha aperto la lunga e ricca stagione di danza del Comunale di Ferrara, uno dei pochi teatri dove ormai è dato vedere le più importanti compagnie straniere. Non una proposta originale, ma il *remake* di un balletto *cult* nato nel 1978 e che ebbe a girare molto e dovunque a fare scalpore. Fu anche alla Scala. Come tutti i lavori della grande artista tedesca evita un vero intreccio ma, basandosi su un fuoco di fila di lucide e provocatorie invenzioni, risulta la straordinaria fotografia di un'umanità i cui rappresentanti si trasformano in eroi del grottesco quotidiano. Il luogo deputato qui, è uno stanzone grigio, anonimo. Tante porte, una fila di sedie, un pianoforte, un teatrino sul fondo con tanto di schermo, su cui a un certo momento

sarà dato vedere un tedioso documentario sulla fauna acquatica. E ancora, un vecchio cavalluccio a dondolo sul proscenio che simboleggia l'infanzia perduta, il salone delle feste di un dopolavoro, forse di un Rotary di provincia. Comunque, come esprime il titolo, il "luogo dei contatti". Dove ciascuno, in un rito collettivo, quello del ballo, cerca attraverso mille modi seduttivi l'amore. O comunque va alla ricerca di qualcosa che trascenda la sua vita banale e ordinaria. Cerca un brivido di felicità, l'amicizia, l'evasione, la libertà. Il clima non è tuttavia pacifico e sereno. Anche se tutto corre sull'onda di musicchette leggere, piacevoli: canzoni volgarucce degli anni Trenta e motivetti felliniani e nemmeno assente, e ciò dà vita a una delle sequenze più riuscite, il *Valzer triste* di Sibelius. I contatti sono tuttavia difficili, aspri, cattivi. Quelle *damen* di provincia secche o corpulente e quegli *herren* dai capelli grigi e dagli arti affaticati da tempo in pensione non fanno altro che respingersi,

maltrattarsi, pizzicarsi, comportarsi come bambini maleducati. E però sempre pervicacemente a ritentare l'attacco, fino alla noia e allo sfinimento. Spesso le luci di sala s'accendono debolmente a ricordarci come siamo anche noi, il pubblico che osserva e sorride malinconicamente, i protagonisti di quell'affollato palcoscenico. Noi con le nostre nevrosi, la nostra meccanica brutalizzante ripetitività quotidiana, i nostri sussurri e le nostre grida. *Kontakthof* contiene tutti i tic o se vogliamo i vezzi cari a Pina Bausch. Il continuo cambiare abiti anche in scena, il togliersi e met-

tersi le scarpe, le *grimaces*, i gesti caricaturali, i girotondi da giostra di luna park. Vezzi che la coreografa di Wuppertal mantiene *in toto* anche in questa versione, che ha subito il taglio di qualche più acido passaggio, ma non certo edulcorazioni. Non ha perduto il significato originale. Semmai gli assai bravi e impegnatissimi interpreti (veri professionisti che sudano e mai non vogliono apparire fuori tempo), a recare nel corso dell'ironico e malinconico spettacolo, qualcosa di più dolente ancora. Il peso anche, dell'esperienza della vita. Si lanciano i *super senior* come si lanciavano un quarto di secolo fa i loro più giovani colleghi nelle loro gare di seduzione, ma sanno già cos'è l'amore e la relazione tra esseri umani. Più tristezza che gioia. Tutto a ripetersi come allora, ma in una luce più crepuscolare. A vedere, più soffocante. Non allora *Kontakthof 2* un inno alla Terza Età, ma solo il segno che la Terza età non è ancora fuori dalle lacerazioni e dagli affanni della vita. ■





omaggio del Piccolo a San Pietroburgo

IL VERO ANTON PAVLOVIC è di Michel Piccoli

di Roberta Arcelloni

Certo, sono parole di Cechov quelle che sta pronunciando, ma potrebbe forse anche dire tutt'altro, qualcosa di meno profondo e ironico, e la nostra commozione sarebbe la stessa. Il senso delle parole di Cechov ci arriverebbe comunque, perché quel senso si è fatto sorriso, sguardo, occhi, gesti. Stiamo parlando di Michel Piccoli che nello spettacolo di Peter Brook, *Ta main dans la mienne*, dedicato al rapporto fra lo scrittore e

l'attrice e moglie Ol'ga Knipper, ci ha fatto riprovare il piacere, e direi anche la gratitudine, per il teatro, o meglio per l'attore quando mette tutta la sua sapienza, la sua sensibilità al servizio del suo personaggio e della poesia che questo a sua volta serve. Sentimenti sempre più rari a provarsi, visto che i nostri grandi attori, sbarazzandosi senza più sensi di colpa della regia, sono tornati ad essere in molti casi come i loro antenati ottocenteschi, accentratori, narcisi e guitti. Ma torniamo a Piccoli e al suo Anton Pavlovic. Aveva 37 anni, quando lo scrittore e drammaturgo conobbe Ol'ga Knipper, attrice del Teatro d'arte, fondato dal mercante attore dilettante Konstantin Stanislavskij e dal drammaturgo, pedagogo Vladimir Nemirovic

Dancenکو e che divenne, benché con fatica e lunghi travagli, il luogo eletto della drammaturgia cechoviana. L'inizio del rapporto d'amore con la Knipper, interprete dell'Arkadina nel *Gabbiano*, e poi di Elena in *Zio Vanja*, di Masa in *Tre sorelle* e di Ljubov' Ranevskaja nel *Giardino dei ciliegi*, coincide con l'aggravarsi della malattia dello scrittore, la tisi. Ha inizio, dunque, quando Cechov è costretto dai medici a vivere da esiliato in quella che chiama una "Siberia calda", vale a dire in Crimea, nel sud della Russia. Salutata come ultima pagina della sua vita, la sua unione con Ol'ga sarà fatta di incontri rari e di molte lettere. Lei gli scriveva da Mosca dove provava e recitava e lui le rispondeva dalla sua dacia di Jalta. Superata la sua paura terribile «della cerimonia nuziale, delle felicitazioni e dello champagne che si deve tenere in mano e intanto sorridere con espressione vaga», Cechov si risolverà infine a sposarla. In gran segreto, naturalmente, con due testimoni presi all'ultimo per via. Lo spettacolo che Brook costruisce intorno alle lettere fra lo scrittore e l'attrice, è fatto come si dice di niente. Di quel niente di cui sembra fatto, per l'appunto, il teatro di Cechov, che ci parla della vita «così com'è, punto e basta» (come scriveva a un amico), delle sue illusioni e dei

TA MAIN DANS LA MIENNE, di Carol Rocamora tratto dalla corrispondenza fra Ol'ga Knipper e Anton Cechov. Regia di Peter Brook. Con Natasha Parry e Michel Piccoli. Prod. Cict-Théâtre des Bouffes du Nord, PARIGI.

ZIO VANJA, di Anton Cechov. Regia di Lev Dodin. Scene di David Borovskij. Con Sergej Kurisev, Igor Ivanov, Petr Semak, Ksenija Rappoport, Elena Kalinina, Tat'jana Scuko, Aleksandr Zavjalov. Prod. Malyj Teatr, SAN PIETROBURGO.

CORO DI MOSCA, di Ljudmila Petrusevskaja. Regia di Igor Konjaev. Scene di Aleksej Poraj-Koziz. Con Tat'jana Scuko, Sergej Vlasov e altri venti attori. Prod. Malyj Teatr, SAN PIETROBURGO.

suoi disincanti, e nel tempo spicciolo quotidiano, nei suoi silenzi, immette il respiro ampio di un tempo cosmico, che indifferente e al contempo pietoso scorre senza fine e inafferrabile nel suo senso. Peter Brook sa cogliere questa particolare musica cechoviana e con la sua inconfondibile grazia intinta d'ironia ne infonde il ritmo nello spettacolo. Su una piccola pedana quadrata su cui si trovano solo due sedie e un tavolino e ai cui lati giacciono arrotolati dei tappeti, Michel Piccoli e Natasha Parry non fanno assolutamente nient'altro che "scriversi" a voce,

in tutta semplicità e franchezza, uno di fronte all'altra. Parlano molto di teatro, certo - dei "grilli" stanislavskiani che così tanto infastidivano Cechov, dei nuovi testi, *Tre sorelle* e *Il giardino dei ciliegi*, che il Teatro sollecita con ansia, della fatica di portare al successo una drammaturgia che prima nessuno era stato capace di interpretare, - ma anche della noia quotidiana, della solitudine, della natura e delle sue amatissime piante di rose, dell'inutilità di ricercare un perché all'esistenza, della necessità del lavoro. E, infine, sola in scena la Knipper-Parry ripercorre, in quelle commuoventi sue lettere postume al marito, gli ultimi giorni di vita di "Herrn Anton Tschechow" nel caldo afoso di un albergo di Badenweiler nella Foresta Nera. Lo spettacolo di Brook era parte di un programma-omaggio che il Piccolo Teatro di Milano ha voluto dedicare ai trecento anni di Pietroburgo. Ci dovrebbero spiegare che c'entrano Cechov e la Petrusevskaja con la città fondata da Pietro I, ma poiché ormai le occasioni di vedere spettacoli stranieri sono poche, ci accontentiamo di questa rassegna "fuori tema". (La proposta più appropriata è stata l'intensa lettura - una sola, purtroppo -



che Patrice Chéreau ha dato di *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij). Non molto diversamente da Shakespeare, il teatro di Cechov si è sempre offerto come materia privilegiata per farvi specchiare il proprio tempo. A giudicare dalla lettura che Dodin ha dato di *Zio Vanja*, viviamo più che in tempi bui in tempi depressi. Nessuna vera illusione - semmai una piccola vanagloria - sembra avere mai albergato nell'animo di Vanja, di Astrov, di Sonja o di Elena immessi dal regista in una vuota stanza-scatola tutta nera sovrastata da una sorta di fienile con due grossi covoni di paglia, che solo alla fine caleranno in scena (un effetto davvero un po' modesto, visto che è l'unico dello spettacolo). Dodin sembra avere volutamente mancato gli appuntamenti che il testo offre, come a voler costruire una regia tutta contro quel che solitamente "si fa". Il risultato ci è parsa una lettura di *Zio Vanja* così dimessa, antiretorica, trattenuta, da risultare un po' piatta e incolore. Ecco allora la famosa scena dello sparo, quando Vanja manca per ben due volte il professore, un momento straordinario per la sua drammatica comicità, risolta tutta in minore, sostanzialmente elusa - tenuta alla lettera fuori dalla porta - con un Serebrjakov che non perde il suo aplomb cupo da barone vanesio. E appaiono appiattiti sui toni di un mesto mélo, gli incontri fra il dottor Astrov, ridotto a un ubriacone qualsiasi (ma perché? in lui c'è tutto Cechov, le sue angosce e il suo alto senso civile) e Elena. Per non parlare della scelta abbastanza sconcertante di far cogliere in flagrante Astrov e Elena nel loro bacio finale e di far pronunciare così la famosa battuta di Serebrjakov «Fatti, signori, non parole» rivolta al dottore. Come a dire, mio caro che uomo sei, non te la sei neppure portato a letto. Banalizzando così a quella frase e rimpicciolendo la sua forte carica di beffarda verità. Dodin, insomma, sembra non riuscire a recuperare la felicità degli spettacoli di un tempo e anche la sua compagnia appare meno straordinaria del solito. Veniamo al *Coro di Mosca*, l'altra produzione del Malyj che il Piccolo ha inserito nel programma pietroburchese (passandola, fra l'altro, come l'ultima regia di Dodin, cosa del tutto inesatta). Il testo della Petrusovskaja, drammaturga molto nota in Russia, incentrato su temi che proba-

bilmente solo i russi possono afferrare sino in fondo, non è affatto male e con quel suo un po' surreale alternare canti corali di Bach o Pergolesi ai drammi familiari piccoli e grandi di una *kommunalka* (l'appartamento in coabitazione) negli anni '56-'57, si sottrae al bozzettismo patetico e impegnato, per assurgere a quadro lugubre e doloroso dell'epoca post staliniana. Igor Konjaev, allievo di Dodin e attore nei suoi spettacoli "giovani" (*Gaudemus e Claustrophobia*), costruisce uno spettacolo ben recitato e ineccepibile sul piano formale, anche se un po' ingessato e poco sensibile alle corde pazze che risuonano nel testo. Ma, forse, allo spettacolo, alla sua scena fatta di mobili arroccati dall'aria un po' luzzatiana, fatta per un "Piccolo" russo, non ha giovato lo spazio troppo ampio del teatro Strehler.

La cassoeula di Brera

GIOÀNN BRERA, di Sabina Negri. Regia di Walter Manfrè. Con Cochi Ponzoni, Elio Baldi Cantù (pianoforte), Giuliano Nidi (contrabbasso), Marianna Storelli (fisarmonica). Prod. Teatro Filodrammatici, MILANO - Teatro della Società, LECCO.

È vero che fu uno scrittore, Giovanni Brera, di forte teatralità, immerso nella campagna dell'Oltrepò, fluido come il grande fiume, semplice come la cultura contadina di cui era figlio colto ma sanguigno. Il "Gadda dei poveri", amante della vita, del Barbera, delle trattorie, giornalista per vocazione assoluta e immaginifico paroliere (sue alcune delle più veraci invenzioni linguistiche del giornalismo sportivo), entra in scena senza ingombro, sornione al principio, con la figura che gli anni hanno arrotondato di Cochi Ponzoni. Entra con la *Torpedo Blu* di Gaber attraverso Porta Romana, e ci racconta del Gioiann bambino, della scuola e del pallone, seduto davanti all'Olivetti azzurrina con un tono biascicato, sul tavolino accanto una bottiglia di rosso immancabile. Si snoda un racconto pacato, neppure troppo aneddottico, che incontra prima la gioventù balilla, gli esordi

nelle testate sportive defilate dall'ufficialità fascista, sempre un occhio al mito del *Corriere della Sera*. Si intreccia poi soprattutto alla vicenda prima umana che sportiva di Fausto Coppi, l'Italia in bicicletta del dopoguerra e la metafora della scalata e della resistenza infinite di quei decenni, in cui tutto era lacrime, sudore e sangue. La Negri ha scritto un bel testo, magari un po' lirico data la figura ruvida del personaggio, che io ricordo ospite alla *Domenica Sportiva*, con l'irritazione tipica dei ragazzini di fronte all'adulto trombone e volgare, per nulla conquistato dalla blesa cadenza lombarda e sempre associato al puzzo dell'immane sigaro. Questa ruvidezza, l'immediatezza senza sconti o riserve di quelli che "non la mandano a dire", ha di certo attraversato la scelta di questo testo e dell'interpretazione di Cochi. Che, si vede, prova quasi un'ammirazione "fisica" per quell'omone, quasi un pugile di vecchia scuola, di quelli che per discutere dan piglio ai cazzotti e magari poi si scusano con una vigorosa e distruttiva pacca sulla spalla. Non dispiace soprattutto nell'irregolare strascichio della voce, soprattutto quando spezza il monologo con le canzoni degli anni Cinquanta e Sessanta, senza "fare" Gaber più di quanto non rifaccia il Cochi del Derby. Piace quest'assenza di nostalgia canaglia, la tentazione retorica che non eccede (impossibile non ce ne sia, dato il caso). Dispiace che si intuisca anche il limite della scelta cameristica, per pochi amici al bar, in fondo poco o nulla aggiungendo ai tanti monologhi sui tanti personaggi della memoria che affollano il teatro. Magari il "Gadda dei poveri" poteva regalarci dei guizzi ancora più spiazzanti, come il Brera sapeva fare fuor di macchietta. *Ivan Groznij Canu*

Nella pag. precedente, in alto, una scena di *Zio Vanja*, regia di Lev Dodin e, in basso, Michel Piccoli e Natasha Parly in *Ta main dans la mienne*, regia di Peter Brook; in basso, una scena di *Gioiann Brera* di Sabina Negri, regia di Walter Manfrè.



Testori "prova" Manzoni

I PROMESSI SPOSI ALLA PROVA, di Giovanni Testori. Regia di Maurizio Schmidt. Scene di Sergio Cangini. Costumi di Gaetana Gabriella Campagna. Musiche di Ramberto Cimmarughi. Luci di Giorgio Cervesi Ripa. Con Virginio Gazzolo, Giorgio Branca, Anna Della Rosa, Ancilla Oggioni, Franco Palmieri, Lilli Valcepina, Elisabetta Vergani. Prod. Elsinor, MILANO - Meeting per l'amicizia fra i popoli di RIMINI.

Un palcoscenico vuoto: su il sipario, parete di fondo in bella vista, corde allentate. Un gruppo di attori in attesa del capocomico. Si deve provare la messinscena del capolavoro manzoniano *I promessi sposi*. Così Giovanni Testori ha voluto rileggere il massimo romanzo italiano: un'attualizzazione che il poeta di Novate, scomparso dieci anni fa e ricordato quest'anno da una lunga serie di spettacoli più o meno riusciti, ha voluto affidare al mondo a lui caro del teatro. La parola scritta che diventa parola detta, parola levatrice che fa venire al mondo: nascono i personaggi, davanti agli occhi del pubblico, ma nasce anche in chi ascolta il senso della vicenda, il desiderio di indagarne i significati più profondi. Ecco perché il regista Maurizio Schmidt, che fu interprete della prima edizione dello spettacolo nel 1984 al salone Pierlombardo sotto l'occhio vigile dello stesso Testori, ha scelto per la sua versione de *I promessi sposi alla prova* una scena nuda che, attraverso delle pedane si insinua tra il pubblico. Un pubblico spettatore, ma anche un pubblico coro, chiamato a commentare le vicende che dal romanzo - richiamato dalla proiezioni sulle pareti della sala del teatro di incisioni tratte dalla prima edizione a stampa de *I promessi sposi* -

In basso, Virginio Gazzolo in *I Promessi Sposi alla prova* di Testori, regia di Maurizio Schmidt (foto: kinostudio EV/Gianni Camocardi); a destra Amii Stewart in *Lady Day*; nella pag. seguente, i tre interpreti di *Rosa la rossa*, regia di Serena Sinigaglia.

arrivano in palcoscenico. Ad accompagnare attori e pubblico nell'abisso dei personaggi manzoniani - di volta in volta si materializzano con tutta la loro drammatica verità Renzo e Lucia, Gertrude e l'Innominato - un capocomico con vesti lacere e consunte dal lavoro del palcoscenico: la voce di Virginio

Gazzolo ridà forza alla parola di Manzoni che Testori ha voluto filtrare con i suoi occhi di sottile indagatore. Impegnati e autentici nelle loro prove gli interpreti che vestono i panni degli attori in prova: tra loro, da ricordare, l'intensa Lucia di Elisabetta Vergani e la Gertrude di Anna Della Rosa. *Pierachille Dolfini*

Billie Holiday in musical

NEL JAZZ CLUB con Amii Stewart

Come capita in diversi spettacoli firmati dal regista Massimo Romeo Piparo, il meglio sta negli ultimi dieci minuti, nei cosiddetti bis che fanno alzare in piedi il pubblico, battere le mani e cantare. Era il caso de *La febbre del sabato sera*, con uno scatenato Bob Simon a trascinare nel finale gli spettatori. E ricapita oggi con questo *Lady Day*, musical scritto a quattro mani da Piparo insieme ad Amii Stewart, voce inconfondibile e interprete strepitosa chiamata a riproporre il repertorio che fu già di Billie Holiday. Affascinata da tempo dalla figura della popolare cantante, nata nel 1915 e morta nel 1959, Amii Stewart ha voluto dedicarle uno spettacolo: una biografia spietata che accanto ai successi canori, ottenuti dopo un'infanzia e una giovinezza tormentate, mette in luce le miserie che la donna visse tra alcool e droga, finendo anche in carcere. Una biografia ripercorsa attraverso il genere teatrale che oggi va per la maggiore: il musical. Una confezione anomala, per dire la verità: la Stewart e Piparo hanno preso a prestito celeberrime canzoni di Cole Porter e Duke Ellington cucendole insieme con una fragile cornice drammaturgica. Come dire, un pretesto per dare alla cantante - che in questo riesce magnificamente - la possibilità di proporre al pubblico la sua versione di intramontabili successi quali *The man I love* e *Night and day*. Gli autori, che si sono anche messi a tavolino a comporre alcune canzoni pensate ad hoc per raccontare la vita di Billie, hanno pensato poi di affidare la narrazione a un tale Frank (leggi Frank Sinatra) che, ci confida all'apertura del sipario, vorrebbe essere «tutti gli uomini della sua vita». E in scena lo è davvero: il gestore del primo locale frequentato da Billie, il discografico, l'aspirante cantante che la va a trovare in camerino. Accanto alla cantante ecco poi un immaginario Fletcher, collega e confidente di Billie che, nelle intenzioni degli autori, è un alter ego della donna, il suo lato oscuro. Ne esce uno spettacolo troppo fin troppo lineare, nel quale le idee sono tradotte anche semplicemente. Uno spettacolo che nelle parti recitate sfiora la noia - la scrittura non riesce a costruire un'adeguata tensione e i salti avanti e indietro nel tempo spaziano lo spettatore - e nei numeri coreografici non trova il lampo di genio necessario per il musical. Restano le canzoni che ci regala la straordinaria voce di Amii Stewart in una cornice da Cotton club: Piparo ha infatti voluto trasformare i teatri che hanno ospitato lo spettacolo (il Sistina di Roma prima e il Nazionale di Milano poi) svuotando la platea dalle poltrone e riempiendola con tavolini dotati di champagne per gli spettatori. *Pierachille Dolfini*

LADY DAY, BILLIE HOLIDAY LA REGINA DELLO SWING, di Amii Stewart e Massimo Romeo Piparo. Musiche di Cole Porter, Duke Ellington e Billie Holiday. Canzoni originali composte da Emanuele Friello, Amii Stewart e Massimo Romeo Piparo. Regia di Massimo Romeo Piparo. Scene di Giancarlo Muselli. Costumi di Renato Geraci. Coreografia di Roberto Salaorni. Con A. Stewart, M. Reale, T. Martin, P. Lopatriello, M. Pascale, M. Di Folco, G. Vannini, F. Zaccherini, M. Bartolini, M. Pagano, E. Dura, S. Di Liberto, C. Munoz Contreras, N. Amura. Prod. Broadway Italia, MILANO.





La ballata di Rosa la rossa

ROSA LA ROSSA, di Sonia Antinori. Regia di Serena Sinigaglia. Con Maria Pilar Perez Aspa, Marco Fubini, Beatrice Schiros. Prod. Atir, MILANO.

Serena Sinigaglia - vale a dire una delle migliori promesse della *nouvelle vague* registica - porta avanti con entusiasmo e vigore contagiosi le sue biografie teatrali (dopo Che Guevara e Rosa Luxemburg seguirà Panagulis) che - afferma - le infondono coraggio in un'epoca scarsa di valori. Sono queste biografie - vedete il successo dei suoi spettacoli - ardimentosi inviti ai giovani affinché sostituiscano ai poveri simulacri della società mediatica grandi figure che insegnino la speranza, il rifiuto del (dis)ordine costituito, l'utopia di cambiare il mondo. Allestire un racconto scenico su Rosa la Rossa era, dopo il tramonto (ma sarà definitivo?) del marxismo e del "sogno" sovietico trasformatosi in incubo orwelliano, una prova irta di difficoltà. Di un *santino* rivoluzionario non si sentiva alcun bisogno, né di uno spettacolo epico-popolare-didattico alla Brecht. Al fuoco di una spinta ideale in cui la giovinezza ha la sua parte, e di un salutare irrispetto per la retorica, Serena Sinigaglia (con Sonia Antinori, che ha scritto un solido *découpage* biografico intersecando il pubblico e il privato) ci ha dato invece, di colei che a ragione è considerata la prima vera donna politica dell'Europa rivoluzionaria fra '800 e '900, una sorta di ballata popolare, neomodernista, che a furia di sequenze incalzanti, di *tableaux vivants*

quasi mai celebrativi, di vibranti intrecci fra le ragioni della mente e quelle del cuore, ottiene di farci appassionare al destino dell'ebrea polacca che fu in Germania l'anima della Spd, rivoluzionaria con Lenin, polemica con centralismo bolscevico, animatrice di scioperi e pacifista, fondatrice del partito spartachista, assassinata dalla controrivoluzione nel '19. In questo spettacolo di una narratività incalzante, che non pretende di proporre dogmi ideologici ma la passione per la giustizia e la libertà, tre ottimi attori - Maria Pilar, Rosa febbrile e tormentata, Beatrice Schiros e Marco Fubini, questi in diversi ruoli - rispondono molto bene alla ferma, incisiva, inventiva regia. *Ugo Ronfani*

C'era una volta Milano

TECOPPA: Tecoppa brumista di E. Giraud, *Tecoppa in tribunale* di C. Bosisio, *Carlo Alberto* di R. Silveri. Adattamento di Rino Silveri. Regia di Marco Rampoldi. Scene e costumi di Elisabetta Gabbioneta. Con Piero Mazzearella, Marco Alberghino, Alessandro Maria D'Errico, Maurizio Dosi, Alberto Mancioffi, Stefania Pepe, Elena Petrini, Roberta Petrozzi, Filippo Vaccari. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

Dopo una separazione biennale Mazzearella è tornato Tecoppa, la maschera milanese che Edoardo Ferravilla si dipinse addosso oltre un secolo fa. Sempre impelagato nei guai, Tecoppa incarna un modello bonario di opportunismo dettato dallo sforzo di barcamenarsi. Seguendo in ciò le orme di maschere e personaggi di una tradizione che trova le sue origini in un passato antico.

Ferravilla - spiega Mazzearella in un prologo colloquiale che è quasi una chiacchierata col pubblico - morì ben prima della sua nascita, per cui il "suo" Tecoppa nulla poté ricalcare dell'originale; originale, quindi, anch'esso. I testi, rigorosamente in dialetto milanese, richiedevano sia di essere ammodernati che "rimpolpati", probabilmente scritti già con l'intenzione che i "vuoti di parole" fossero riempiti dall'estro degli attori e la struttura drammaturgica elementare, raffinata da un ritmo comico incalzante. Nessuno meglio di Rino Silveri, interprete con Mazzearella di tanti lavori dialettali, avrebbe potuto adattarli alla rinnovata situazione scenica. La selezione di tre atti brevi è caduta su *Tecoppa brumista* di Giraud, *Tecoppa in tribunale* di Bosisio e *Carlo Alberto* dello stesso Silveri. Testi, i primi due, insaporiti di colore popolare, ruotano intorno a un nucleo rudimentale che con Tecoppa protagonista, lascia spazio a una girandola di caratteri (qualcuno per la verità un po' stereotipato) divertentissimi (esilarante l'avvocato-ballerino di Alessandro Maria D'Errico). L'ultimo è piuttosto una minicommedia degli equivoci, una *petite pochade* in cui una moglie sospettosa (Elena Petrini, misurata e vigorosa) e un marito bugiardo (Alberto Mancioffi, scoppiettante, dopo aver interpretato l'arcigno giudice) escogitano, lui un modo di nascondere le sue marachelle, e lei di portarle alla luce coinvolgendo emeriti ignari tra cui il Tecoppa che si presta pur di salvarsi dal pignoramento. Indosso un giustacuore rosso, calzoncini a scacchi, un cappotto sgualcito e una mezza tuba scalcagnata, il Tecoppa di Mazzearella è una figura anarchica (e non solo per i colori), ma per un'intrinseca insofferenza a rientrare in ranghi precostituiti, testardo accaparratore di un giorno alla volta. L'ambientazione ancorata a una Milano attraversata da carri di fieno, e dove il brum (la carrozzella tirata da un cavallo) era rifugio per Coppiette in cerca d'intimità, è uno scenario immalinconito, da cartolina in seppia. D'altronde anche il dialetto è illanguidito in un passato remoto estromesso da una lingua che il milanese doc infarcisce di termini stranieri agghiacciati. Il rischio anacronistico Mazzearella l'aveva messo in conto. Invece, e indubbiamente perché in scena c'è lui, interprete generoso e straordinario, ecco che quelli che sembravano limiti, risultano il segno distintivo di un teatro che il pubblico continua ad applaudire con entusiasmo. *Anna Ceravolo*

Woyzeck o Frankenstein?

WOYZECK, EIN FRAGMENT, dai manoscritti di George Büchner. Traduzione di Luciano Colavero ed Emanuel Rosenberg. Regia di Luciano Colavero. Luci di Davide Arsenio. Con Francesco Colella, Michele Demaria, Valentina Masella, Andrea Trapani, Francesco Villano. Prod. CRT, MILANO.

Woyzeck è in questo spettacolo il soldato, il guerriero, archetipo junghiano che si propone in mutazioni genético-drammaturgiche sempre differenti: ora stranito e straniato *miles gloriosus* plautino, impregnato di genitalità aristofanesca, ora sofocleo Aiace in preda a psicotico turbamento. Le scene sono costruite con piglio scientifico laboratoriale e rendono il protagonista un esperimento pavloviano, un essere zoomorfo vessato da un meccanismo sociale che tanto ricorda la psicologia del behaviourismo, di quel rigido determinismo psichico in cui l'uomo rattomorfizzato è un servomeccanismo, generatore di fatti. In questo gabinetto delle meraviglie, in questo mondo di *freak* caratterizzati da tare esistenziali, spirituali, l'unica legge è una freudiana coazione a ripetere, uno sfottò del nietzschiano eterno ritorno. L'imperativo morale ricordato a più riprese dal capitano a Woyzeck, il quale vive lo scontro antinomico di natura e cultura (*l'enfant sauvage* di Rousseau è ormai un Frankenstein incontrollabile), è molla per far marciare grottescamente gli automi-personaggi. Gli attori sono efficaci, in particolare Francesco Colella nella parte di Woyzeck caratterizzato da staccati fonetici, da una vocalità *delabré* con un'accordatura diaframmatica al limite della tensione, e una fisicità animalesca sintomo di lombrosiana predisposizione al crimine. Danilo Caravà

Anatomia di un suicidio

4:48 PSYCHOSIS, di Sarah Kane. Traduzione di Barbara Nativi. Regia di Daniele Abbado. Scene

e luci di Gianni Carluccio. Suono di Hubert Westkemper. Con Giovanna Bozzolo. Prod. CRT Artificio, MILANO.

Sarah Kane, giovane drammaturga inglese morta suicida, gioca con questo testo il suo "finale di partita" senza farsi e fare sconti. Nella camera oscura di una hegeliana coscienza infelice si sviluppano tracce mnestiche sovraespresse, si fa l'autopsia di un pensiero tautologicamente condannato ad analizzare se stesso. Un monologo o meglio una critica della ragion impura costringe l'attrice alla schizofrenia tra la *res extensa*, il corpo, e la *res cogitans*, la mente, mentre nella caverna del mito platonico appaiono immagini elettroniche, ombre mediatiche del proprio Sé. Lampi di luce e pannelli neri e rumori disturbanti (unica concessione scenografica) rievocano una metaspazialità mentale, una residua attività elettrica di neuroni tormentati e torturati. La farmacologia psichiatrica, evocata nel testo, nulla può di fronte a questo fallimento epistemologico di un'anima, di fronte al rifiuto, all'impossibilità dell'*adeguatio rei et intellectus*. L'attrice incarna o meglio disincarna questo corpo scenico e ci offre un'interpretazione controllata, mentre nella sua vocalità, scorrono al *ralenti*, sofferte e usurate scansioni sillabiche, che, liberate dalla partitura tonale, suonano una musica schonberghiana, cacofonica. La parola diventa la formalina dell'anima, ultima trincea, *finis terrae* di un dolore metafisico che si riscatta dall'*hortus conclusus* dell'autobiograficità per abbracciare orizzonti di poetica tragica attraverso l'aristotelica ipoteca di universalità. Danilo Caravà

TV, la regina degli anni '80

DISCO '80, EDUCAZIONE SENTIMENTALE E MONOPOLIO TELEVISIVO, drammaturgia, testi e regia di Renata Ciaravino. Scene di Maria Spazzi. Luci di Laura Bresciani. Con Matilde Facheris, Silvia Gallerano, Carmen Pellegrinelli. Prod. Compagnia Teatrale Dionisi, MILANO.

Nel prologo iniziale, a luci accese in sala, senza indugio, una delle tre protagoniste s'interroga sul vero senso e ruolo degli anni '80, nel contesto del Novecento, quando aveva otto anni oppu-

re tredici o diciassette, come per le altre due interpreti. Evidenza che i decenni precedenti hanno avuto un ruolo preciso e insostituibile: gli anni '40, la Resistenza; i '50, la Ricostruzione; i '60 con il mitico Sessantotto, i '70 con il Femminismo e le Lotte Operaie, concludendo amaramente «sembrava che tutto quello che doveva succedere di "importante" fosse già successo e non restasse più nulla a chi arrivava dopo, salvo guardare la tv cinque ore al giorno». Così alla fine si rende conto che proprio questa buona e cattiva Mamma-tv prima con il monopolio della Rai, poi con l'ascesa senza soluzione di continuità di Berlusconi, è il Verbo degli anni '80. Sulla scena assistiamo a una serie di siparietti, tutti legati ai vari programmi televisivi di allora. Come scena fissa un tendone da circo semiabbassato, su cui spiccano le stelle e un televisore mobile. Matilde, Silvia e Carmen, intreperti ancora acerbe ma entusiaste, cercano di coinvolgerci con le proprie storie tra pubblico e privato. Ecco le emozioni di un arduo provino televisivo, della prima fatica in palestra con l'aerobica, del primo amore che fa rima con passione, sulle note della Piaf di *Ne me quitte pas*. E pure assistiamo all'entrata di un suggestivo teatrino da bambole con i pupazzi del Cavaliere e Craxi al tavolo di un ristorante, che si promettono appoggio eterno, a lume di candela, condividiamo l'entusiasmo per le campionesse di pallavolo del cartone animato *Mimi Ajuara* o per *Lady Oscar* e il fascinoso Arthur Fonzarelli di *Happy Days*, oppure siamo malinconici per l'ultima trasmissione di Telecluson, che chiude per l'arrivo de-

In basso Giovanna Bozzolo, interprete di 4:48 *Psychosis* di Sarah Kane, regia di Daniele Abbado; a destra un'immagine di *Disco '80* di Renata Ciaravino.



«Lo squalo Berlusconi». Tra le musiche, oltre alle sigle dei cartoni animati e delle trasmissioni più note, l'*Internazionale* delle manifestazioni di piazza e *Culo diritto* di Guccini, per la scena finale quando le tre si rivestono e tornano all'oggi. *Sandro M. Gasparetti*

Quattro lingue per Rosaura

LA VEDOVA SCALTRA, di Carlo Goldoni. Regia di Eugenio de' Giorgi. Scene e costumi di Alfonso Andreoli. Con Enrica Barel, Ilario Carvelli, Paul Chidi Duru, Ian David Holmes, Paco Tranzano, Elena Boat, Alberto Faregna. Prod. Associazione teatrale Duende, MILANO - Teatro Olmetto, MILANO.

L'invenzione centrale del regista Eugenio de' Giorgi è stata quella di affidare ad altrettanti attori di madre lingua i ruoli dei quattro pretendenti alla mano della giovane vedova Rosaura. Inconfondibilmente italiano di temperamento e di accento è il tormentato conte di Bosco Nero affidato alla nervosa interpretazione di Ilario Carvelli pienamente calato nel geloso, ultrapossessivo, invadente nobiluomo meridionale. A impersonare il manieroso Monsieur Le Blau è l'atletico e longilineo Paul Chidi Duru, nato in Camerun ma allevato nel culto della lievità e dell'apparenza parigina, mentre l'inglese Ian David Holmes trasmette appieno la riservatezza e la parlata asciutta del londinese Milord Runebif, in gridante contrasto con l'esibita *grandeur* dello spagnolo don Alvaro di Castiglia impersonato da Paco Tranzano. Come quasi tutti gli innamorati goldoniani nessuno dei quattro innamorati di Rosaura riesce a superare in garbo, misura, accortezza la disinvoltata quanto prudente vedova scaltra, che alla fine decide di legarsi per la vita al tempestoso conte italiano senza valutarne appieno il troppo focoso temperamento. Ma a Goldoni non interessa il lieto fine: e la regia di Eugenio de' Giorgi gli fa da scorta affinando un personaggio muliebre che Enrica Barel tiene in accorto equilibrio tra la nativa astuzia e un'apparente ponderatezza troppo sensibile peraltro alle sollecitazioni del gentiluomo italiano. Nello spettacolo improntato al più severo contorno scenografico e ai più capricciosi costumi si delinea al meglio l'idea innovatrice della

seconda commedia di carattere che l'irrequieto commediografo aveva affidato alla complicità interpretativa di Teodora Medebach, primadonna del veneziano Teatro di San Samuele. *Gastone Geron*

Cronaca di un delitto

LA VERA STORIA DI ROSA VERCESI E DELLA SUA AMICA VITTORIA, di Guido Ceronetti anche regista. Con Simonetta Benozzo e Paola Roman. Prod. Teatro dei Sensibili, TORINO - Piccolo Teatro, MILANO.

Torino non è certo città di cantastorie o pupari, come la solare Sicilia, ma il multiforme, estroso Ceronetti sta facendo di tutto, con spettacoli come questi, per accreditarsi come artista di strada. Il suo Teatro dei Sensibili - sia animato da pupazzi estrosamente surreali ch'egli fabbrica con le sue mani, o rappresentato come in questo caso da due (brave) attrici in carne e ossa - evoca fra le nebbie del Po storie e fantasmi dell'immaginario popolare. Nell'agosto del 1930 Torino sabauda, fascista e perbenista, è risvegliata da un atroce delitto. È stata uccisa, con ferocia, la giovane modista Vittoria Nicolotti. Rosa Vercesi, amica della vittima, è accusata in base a indizi che alla fine diventano prove. Movimento: il furto o la passione erotica che univa le due donne? Faccendiera stravagante e discussa, condannata all'ergastolo, la presunta assassina confesserà soltanto parecchi anni dopo, non volendo ammettere nel contesto di una Torino (apparentemente) puritana la propria relazione con la vittima. Ceronetti aveva raccontato la cronaca del delitto in un piccolo libro pubblicato da Einaudi nel 2000. E così, a furia di scavi nel sottosuolo di Torino, nel subconscio delle due tragiche amiche, e di scavi psicologici, grazie alla qualità visionaria e poetica della sua scrittura, ha finito per comporre una *tranche de vie* dostoevskijana. Dopo di che, impaginando secondo i dettami dell'arte povera la sua storia in una serie di *tableaux* per la scena, si è divertito - è il caso di dirlo - a comporre una cupa, torbida *bande dessinée* stile *Le crime ne paye pas* di France Soir. Gli schizzi scenici dello spettacolo - fragili siparietti, accessori elementari e travestimenti approssimativi - hanno la fisicità e il fascino di una rappresentazione di burattini. Ma i burattini, qui, si animano via via - eccome! - delle più torbide e incon-

fessabili passioni umane, la cronaca disvela misteri e dolori profondi, vergogne sepolte, morbide complicità, moralistiche esclusioni. Lo spettacolo "popolare" si snoda, in crescendo, nel subconscio delle due donne amanti e tra le pieghe oscure dell'immaginario collettivo. Come Simenon quando, giovane cronista a Bruxelles, imparava a indagare sull'anima umana scrivendo *feuilleton* di pronto consumo, così Ceronetti, con l'aria falsamente innocente di un burattinaio, ci conduce nel regno delle tenebre. Con la sensibilità, pietosa, di un poeta. *Ugo Ronfani*

Stravaganza felliniana

8 3/4. *Commedia musicale molto circense e poco psichica con la partecipazione straordinaria di normali feroci e pazzi domatori*, di Denis Gaita. Musiche di Denis Gaita, Nino Rota e Dimitri Shostakovic. Con attori portatori di disagio psichico e psicofisico. Prod. La Stravaganza Onlus, MILANO.

Il sottotitolo della nuova impresa della Stravaganza dice già quel che ci attende: un pubblico di sedicenti normali ingabbiati e inguinagliati dai pazzi circensi. L'incubo delle società borghesi, i pazzi in libertà, per le strade diventa spettacolo sotto il cappello di un domatore felliniano. L'associazione musicoterapica, riconosciuta ormai anche dalle istituzioni che la patrocinano, Premio Hystrio 2003, ha attraversato l'opera verdiana e rossiniana, Bellini e Strauss, e ora approda a Fellini, attraverso le marce e i valzer di Shostakovic e la musica di Rota, anche se qua e là echeggiano le romanticherie di Lloyd Webber e si canticchiano volentieri le canzoni di Gaita. Lo spettacolo trascende le gabbie, c'è una tentazione continua alla mescolanza, alla partecipazione non pietistica ma divertita. L'impertinenza, l'*understatement* che va tanto di moda nella cultura del *talk show* permanente, del barzellettiero al potere, nella Stravaganza assume i toni della libera associazione di idee costruite in mesi di prove per uno spettacolo vero, niente affatto cialtrone, molto partecipe anche della funzione terapeutica che il teatro ha assunto per questa associazione volontaria, che fuori dalla retorica della tenerezza e della raccolta fondi, non indulge neppure nella gratuita violenza della denuncia patinata. *Ivan Groznij Canu*

regia di Lievi

La brocca dell'(in)giustizia

Si può ancora contare su uno stato di diritto? La risposta, che pure si annida dietro un parziale lieto fine e una leggerezza linguistica da *divertissement* filosofico, è amara. Quel che accade in un pesino rurale delle Fiandre, che in realtà adombra la Prussia di inizio '800, è una storia senza vincitori né vinti, dove anche la rettitudine morale in fondo non è appannaggio esclusivo di nessuno. La signora Marta, che chiede giustizia per la sua brocca, rotta da un misterioso indivi-

duo introdottosi nottetempo in casa sua, non ottiene alcun risarcimento. La figlia, che ha permesso al giudice Adam di entrare nella sua stanza dietro la falsa promessa di esonerare il fidanzato dal servizio di leva, viene scagionata, ma le rimane addosso un alone di complicità maliziosa. Ruprecht, il fidanzato, recupera una compagna probabilmente ancora illibata nel corpo, ma dall'anima meno ingenua di quanto potesse immaginare e l'ispettore, a cui tocca il compito di chiarire il caso, ha il suo bel da fare a difendere un sistema corrotto alla sua base, cioè in coloro che dovrebbero amministrare la giustizia. È il giudice Adam, infatti, il colpevole del misfatto e proprio a lui, quasi fosse una parodia dell'*Edipo* sofocleo, tocca indagare su se stesso cercando, non senza effetti comici, di sviare gli indizi che, inesorabili, convergono sulla sua persona. È questo che emerge dalla lettura di Cesare Lievi della commedia di von Kleist: una disillusa riflessione su come un'intera comunità sia intrappolata in un sistema, in cui i confini tra chi giudica e chi deve essere giudicato, tra chi è colpevole e chi è innocente sono labili e intercambiabili. Un tema estremamente attuale che però rischia di rimanere a sua volta intrappolato nella confezione splendida e filologicamente impeccabile (sembra un quadro di Rembrandt), ideata da Maurizio Balò e illuminata con la consueta sapienza da Gigi Saccomandi. Anche l'interpretazione dei protagonisti - quella un po' troppo esagitata e alla ricerca dell'effetto comico a tutti i costi di Giancarlo Dettori (il giudice Adam) e quella

LA BROCCA ROTTA, di Heinrich von Kleist. Traduzione e regia di Cesare Lievi. Scene e costumi di Maurizio Balò. Luci di Gigi Saccomandi. Con Giancarlo Dettori, Franca Nuti, Marco Balbi, Sandra Toffolatti, Emanuele Carucci Viterbi, Leonardo De Colle, Giuseppina Turra, Piero Domenicaccio, Paola Di Meglio, Carlotta Viscovo. Prod. Ctb-Teatro Stabile di BRESCIA e Ert-Emilia Romagna Teatro, MODENA.

volutamente tignosa di Franca Nuti (la signora Marta), a cui si aggiungono gli ambigui slanci della brava Sandra Toffolatti (la figlia), le permalosità contadine di Leonardo De Colle (il fidanzato) e la trombonaggine sorniona dell'ispettore (Marco Balbi) - non osa uscire da schemi tradizionali, sufficientemente naturalistici da far perdere di vista il senso sinistro di una parabola filosofica costruita per veicolare temi universali. Insomma, un solido spettacolo da Teatro Stabile, in cui il buon mestiere di tutti rende accettabile anche quel retrogusto di routine raffinata e un po' algida.

Claudia Cannella

Fiaba noir in tangenziale

LA VERGINE DELLA TANGENZIALE, favola in musica di Silvio Cocco, Sergio Licursi, Davide Livermore. Musica e direzione musicale di Andrea Chenna. Regia di Davide Livermore. Scene e costumi di

Botto & Bruno. Luci di Alberto Giolitti e Mario Merlino. Musiche eseguite dalla Banda Baretti. Con Valentina Arru, Davide Livermore, Giancarlo Judica Cordiglia, Lorenzo Fontana, Roberta Cortese, Maurizia Paradiso. Prod. Cinedeal Baretti, TORINO - Teatro Regio di TORINO - Teatro Giacosa, IVREA.

Una "favola in musica", così da dichiarare con salda evidenza eredità e costruzione drammaturgica di questo insolito ed emozionante spettacolo. Il legame col teatro musicale barocco è esplicitato non soltanto dagli scampoli madrigaleschi nascosti nella partitura, ma in primo luogo dalla lettura di versi tratti da *La Rappresentazione di Anima, et di Corpo* di Emilio De' Cavalieri. E il libretto di quell'antica opera secentesca, recitato dalla voce fuori campo, autorevole e politonale, di una sorprendente Maurizia Paradiso, diventa una sorta di contrappunto al nuovo testo. Una favola vera e propria, in cui non mancano nonne, principi azzurri, fanciulle indigne e cattivi. Il panorama, però, coincide con uno squallido distributore di benzina ai bordi di un'anomima tangenziale e la "dolce vecchietta" anziché proteggerla, costringe la nipote quattordicenne alla prostituzione. Una decadenza che sottrae umanità ai personaggi, imprigionandoli in movimenti e pensieri meccanici ed egotici. La musica, che costantemente accompagna l'azione, sceglie di non calcare sulla ferocia delle situazioni, ma preferisce un più efficace gioco di coloriture e dissonanze. Il "recitar cantando" dei cinque eclettici interpreti si accompagna, poi, a un'accurato lavoro sul corpo - gesti, tic, andatura, ecc. - così che esso possa essere immediata oggettivazione della brutalità originata da quella *Vanitas* già stigmatizzata in epoca barocca da Cavalieri. *Laura Bevione*

In basso Franca Nuti in una scena de *La brocca rotta* di Kleist, regia di Cesare Lievi; a destra, una scena da *La vergine della tangenziale* di Silvio Cocco, Sergio Licursi e Davide Livermore.



Serra-Gallione

IL SESSANTOTTO SEGRETO del "bombarolo" Bisio

I BAMBINI SONO DI SINISTRA, di Michele Serra e Giorgio Terruzzi. Regia di Giorgio Gallione. Canzoni di Fabrizio De Andrè. Musiche di Mariana Carli e del Quartetto Zelig. Con Claudio Bisio e il Quartetto Zelig. Teatro dell'Archivolto di GENOVA.

Dopo *La buona novella* Bisio, il Malaussène della scena, la star dello Zelig in tv, torna a ispirarsi al Fabrizio De Andrè di *Storia di un impiegato*, per un originale *one man show* che sta a mezzo tra cabaret e teatro-canzone, satira di costume e invettiva civile. *I bambini sono di sinistra* rappresenta un esempio riuscito, e inattaccabile, di intrattenimento satirico salutare e benefico. È doveroso aggiungere subito che la performance di Bisio – dentro la struttura del teatro-canzone di Gaber, e con un retrogusto zavattiniano tutt'altro che sgradevole – deve non poco alle fulminee interazioni col pubblico dell'interprete, «per capire se è sveglio, se io sono sveglio, se ci capiamo», ma soprattutto ai testi (non nati necessariamente per lo spettacolo, desunti da giornali, riviste e libri – di Michele Serra, sempre di pungente, infallibile *vis satirica* e di Giorgio Terruzzi. Nell'insieme, un succedersi di monologhi sull'attualità e sulla politica. Un uomo che magari sfoga delusione e rabbia sognando di diventare un "bombarolo", anche se questa è alla fin fine l'anarchia innocente dello zavattiniano Totò il Buono. Le sue giornate scorrono fra un '68 che non c'è più o che, meglio, serpeggia sotto il trionfo del consumismo sfrenato, incontrollabile, che gli riempie il frigorifero, ad esempio di una dozzina di carciofi destinati alla spazzatura. È anche, questa dell'uomo senza qualità Bisio, una

resistenza disperata, e vana, contro la stupidità della televisione, le complicazioni della tecnologia selvaggia, il luddismo di chi sta soccombendo al logorio della vita moderna, e delizie consimili. E così, invitato dalla bravura di Bisio a ridere per non piangere, lo spettatore si trasforma in Monsieur Tout-le-monde e partecipa, anzi complice, si scarica i nervi e applaude. È indotto a ragionare, secondo il canone del *ridendo castigat mores*, sulle storture di questo globalismo nel quale siamo tutti immersi fino al collo. Approdando alla fine a disapprovare quanto sta dicendo in America l'economista Lester Thurow, nel suo *pamphlet Fortune favors the bold*: che l'ondata globale avvantaggerebbe alla fin dei conti i poveri più di quanto farebbe un protezionismo avaro. Signomò, constata Monsieur Tout-le-monde mentre applaude Bisio: sa ormai, al di sopra dei fracasso mediatico delle multinazionali. *Transit*: con Bisio si ride, secondo la dominante di questa stagione teatrale, spensierata com'era l'orchestrina del *Titanic* prima del naufragio. Tra una frecciatina politica ai governanti e un pensiero inquieto alla sua prostata e al nucleare, litigando con il suo frigorifero stracolmo di prodotti incommestibili impostigli dalla pubblicità, Bisio ha risate dolcemente che si trasmettono al pubblico. A un certo punto l'anarco-umorista Michele Serra si domanda – con qualche ragione, direi – se il telespettatore non si sia trovato per caso iscritto d'autorità a un club di sadomaso ancora capaci, magari, di trarre dalla quotidiana tortura pubblicitaria degli spot un qualche segreto e misterioso piacere. Ed ecco perché mi pare che *I bambini sono di sinistra* abbia il diritto di figurare sull'albo d'oro della satira che tiene a freno l'incretinimento generale; ecco perché mi auguro che lo spettacolo giri ampiamente in Italia. Ugo Ronfani

Brusati-Avogadro

L'amaro vaudeville dell'italico boom

Rappresentata per la prima volta nel 1959 e poi dimenticata, la commedia di Franco Brusati offre un quadro, analitico e sferzantemente ironico, dell'Italia frastornata dall'improvviso "benessere" economico. Un disorientamento morale non ancora risolto che giustifica questa ripresa, sebbene Avogadro correttamente sfugga alla tentazione di attualizzare. Brusati – che fu anche sceneggiatore e regista – preferì a una critica dei costumi dei suoi contemporanei livida e indignata, un'apparente leggerezza, costruita sulla non ordinarietà delle situazioni e sulla sagacità del linguaggio. Peculiarità queste cui la regia di Avogadro si accosta timidamente, scegliendo un approccio da disincantato e rassegnato osservatore esterno. Nell'aligido salotto dalle pareti grige e nere l'azione procede lenta e inesorabile, senza che vi sia un reale stacco fra la prima parte – quasi un *vaudeville* – e la seconda, in cui il tono si volge al malinconico e quasi al tragico. L'inconsueto *modus vivendi* consapevolmente concordato e portato avanti con apparente soddisfazione dalla seducente stilista Flora e dal marito Giacomino, il girotondo degli amanti e dei mariti traditi, le malignità di un'amica invidiosa e le stranezze di un vecchio compagno di scuola. Tutto questo avrebbe richiesto un ritmo altrimenti accelerato che, peraltro, avrebbe enfatizzato per contrasto la desolata solitudine che pervade il finale. Nel cast, disomogeneo, spiccano Anita Bartolucci e, intelligente e debitamente fascinosa, Elisabetta Pozzi, le uniche in grado di fare risuonare limpida la lingua ironicamente aguzza di Brusati. Laura Bevione

IL BENESSERE, di Franco Brusati. Regia di Mauro Avogadro. Scene di Francesco Zito. Costumi di Giovanna Buzzi. Musiche di Daniele D'Angelo. Luci di Giancarlo Salvatori. Con Elisabetta Pozzi, Luca Lazzareschi, Anita Bartolucci, Marco Toloni, Irene Ivaldi, Andrea Bosca, Francesca Bracchino, Noemi Condorelli, Elisa Galvagno, Gianluca Gambino, Mariano Pirello, Alessio Romano, Olga Rossi. Prod. Teatro Stabile di TORINO - Fondazione Teatro Due, PARMA.

In alto Claudio Bisio (foto: B. Caroli); in basso i protagonisti de *Il benessere* di Franco Brusati, regia di Mauro Avogadro (foto: Giorgio Sottile)



Biennale-Sellars

OTELLO CAMBOGIANO per un teatro di pace

Il 2003 ha coinciso con la nuova impostazione della Biennale. Fino al 2005 il settore "danzamusicateatro" è affidato a una triplice reggenza annuale, con tre direttori alla guida dei tre Festival, ognuno in carica un anno e tutti chiamati a ideare un progetto che esprima la loro visione di contemporaneità. Frédéric Flamand alla danza, Uri Caine alla musica, Peter Sellars per il teatro sono i direttori uscenti dell'appena passata edizione. Nel 2004 il testimone del teatro passa a Massimo Castri, nel 2005 a Romeo Castellucci. Questo 35° Festival Internazionale del Teatro (23 ottobre-1 novembre) si è assolutamente distinto per intenti e programma fuori dagli schemi: fuori non solo dal teatro di tradizione occidentale e parimenti da quello di ricerca, ma fuori soprattutto dal teatro che ha in se stesso e nei suoi canoni il suo unico (mortifero) riferimento. Il regista Peter Sellars (Pennsylvania 1957), attivissimo, ottimista e sorridente, persino naïf agli occhi di artisti e critici europei immancabilmente più accorti e "maledetti", a Venezia si è fatto infatti profeta di un nuovo concetto di avanguardia artistica, così come la ritiene adatta agli scenari del XXI secolo minacciato da una guerra permanente. Il ruolo dell'artista va ora ripensato come «portatore di pace, guaritore, visionario, attivo nel sociale, fonte di informazione alternativa e creatore di storie e spazi condivisi nel contesto della diversità, della complessità e del conflitto». Dunque, ecco due spettacoli dedicati a popoli che «cercano di superare il genocidio e sono in lotta per l'indipendenza». *Samiretechak* dell'Ensemble di danza e musica della Royal University of Fine Arts di Phnom Pehn guidata da Sophiline Cheam Shapiro (coreografa sopravvissuta ai campi di sterminio di Pol Pot): una raffinata, ipnotica e soave riscrittura, grazie all'antica danza (femminile) cambogiana, di un Otello fuori dal tempo-spazio che riabbraccia una risorta Desdemona. E *Paradise* del gruppo Mau diretto dal neozelandese di origine maori Lemi Ponifasio, dove l'uso del linguaggio teatrale attuale (luci, video, musica elettronica) non intacca il legame con il mondo ancestrale e rituale (evocazione di dei e demoni, prologo di benvenuto e conclusiva cerimonia d'addio con la bevanda della pace). Oltre a ciò, Sellars ha presentato il suo workshop su *The Love Cloud*, poema d'amore indiano del V secolo (con tre danzatori indonesiani e le musiche dei britannici Asian Dub Foundation), e una serie di film e incontri sulle culture a noi più remote. Certo avremmo voluto vedere altro ancora. La coraggiosa Biennale di Sellars è persa più un incipit che una rassegna, forse per semplice mancanza di tempo. Ma intanto alle premesse dell'incipit aderiamo. Ci pare importante definire il teatro del nostro tempo come teatro della riconciliazione e non solo della memoria (delle atrocità ad esempio). In questo senso si può provare anche a "cambiare i finali": come nell'*Otello* cambogiano, perché linguaggi e immagini di guerra hanno fatto il loro tempo, anche nell'arte.

Emanuela Garampelli

In basso due interpreti di *Samiretechak*, coreografia di Sophiline Cheam Shapiro; a destra gli interpreti de *Il trionfo dell'amore* di Marivaux, regia di Luca De Fusco.



Marivaux in technicolor

IL TRIONFO DELL'AMORE, di Pierre Carnet Marivaux. Regia di Luca De Fusco. Scene di Antonio Fiorentino. Costumi di Giuseppe Crisolini Malatesta. Luci di Emidio Benezzi. Musiche di Antonio di Pofi. Con Ugo Pagliari, Paola Gassman, Mascia Musy, Fulvio Flazarano, Alberto Fasoli, Valentino Villa. Prod. Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni, VENEZIA - Teatro Biondo Stabile di PALERMO.

In questo suo nuovo spettacolo il direttore dello Stabile del Veneto Luca De Fusco punta ancora una volta a imbastire una dialettica tra realtà e finzione, quindi, in fondo, un discorso metateatrale. Purtroppo nel suo ago c'è solo il filo grosso delle impunture a vista, e il rammendo non tiene. Il bel testo di Marivaux narra di una principessa regnante - l'energica ma fin troppo in posa e ostinata in una recitazione "soffiata" Mascia Musy - che si innamora del principe regnante Agis - il fresco e talora crudo Valentino Villa - spodestato da suo padre. Per conquistare il cuore, dovrà dunque sedurre, spacciandosi per uomo, i razionali filosofi Hermocrate e la sorella Léonine - l'accoppiata comica Pagliari-Gassman -, grazie all'aiuto dei loro servitori Dimas e Arlecchino (rispettivamente Fulvio Flazarano e Alberto Fasoli). Insomma una tipica commedia di travestimento e amore, che nel contempo mette alla berlina l'algida ragione dei Lumi. La scelta scenica di De Fusco è quella di un mondo in bianco e nero che riacquisterà colore e pomposità solo con la riscoperta della passione, che coincide anche con lo svelamento della verità. O almeno pare che a questo puntino le successioni di velari che vanno via via scoprendo una scena - questa, sì, suggestiva - che rispecchia con le deformità e le contraddizioni del tempo la bella facciata del teatro di Palladio a Vicenza, dove lo spettacolo ha debuttato. E sempre a questo paio di destini i doppi dei personaggi in forma di

pupazzo che, come palloncini, scapperanno in aria come bolle di sapone, mentre anche il telone del fondale teatrale naturale verrà abbattuto da un cielo in technicolor. L'effetto, per l'eccessiva semplificazione dei contrasti,

è più che altro disneyano. Un teatro che forse vuole presentarsi come pacificato, di intrattenimento, ma che non raggiunge né la poesia dell'arte né la prosa della realtà. Il tutto rimanendo troppo greve e prevedibile. *Giulia Calligaro*

Crisi di coppia in tre flash

ALBE TRE, di Paolo Puppa. Regia di Walter Manfrè. Scene e costumi di Laboratorio Teatrale. Musiche di Arvo Pärt. Con Isabella Caserta, Roberto Vandelli, Andrea Bendazzoli. Prod. Teatro Scientifico-Teatro Laboratorio, VERONA.

Coraggiosa messinscena del Teatro Scientifico-Teatro Laboratorio di un testo di Paolo Puppa. Tre flash sulla crisi di coppia. All'inizio lei è una malata terminale, ospite di un albergo-ospedale in riva a un lago. In una sala di attese metafisiche la coppia vestita di bianco "analizza" la propria vita matrimoniale; gli occhiali scuri che indossa la moglie la isolano dal resto del mondo e dal compagno con cui non è possibile il confronto e la comunicazione. Ognuno parla a se stesso in fondo, rinchiuso in un solitario monologo interiore. Lui, il marito, vitale e pieno di futuro (ha una sua studentessa da cui aspetta un figlio), è accorso attirato dalle paure della donna angosciata da una visione ricorrente. Nel secondo flash i due personaggi, a turno, si rivolgono all'assenza di luce, che incombe sull'acqua, lui si arrende al non senso della vita, non sa riconoscersi nel suo attivismo, nella sua ricerca di successo e fama, chiede al buio di imporsi per sempre e di interrompere il ciclo bestiale dell'esistenza. Ognuno dei due (tolti gli occhiali da sole) pare liberare una maschera opposta a quella esibita nella prima scena, scava nel proprio ego e mostra il suo vero volto. Nel terzo flash si torna al passato. L'albergo ospedale è una villa sul lago. Lei si è svegliata giovane e sana, e racconta al marito un brutto sogno in cui era ammalata, vecchia, abbandonata da lui, che la tranquillizza. Lo spettacolo, inquietante e suggestivo, con momenti quasi beckettiani, è sospeso in questa successione onirica dei tempi in cui le atmosfere create da Manfrè prevalgono a tratti sul racconto, ma per chiarirlo. Dramma di situazioni, pressoché privo di azioni: il distacco, il livore tragico tra i due, gli insulti che si mandano e con cui si apre la prima scena non sono prodotti da

Paravidino

Natura morta

sei attori per un monologo

Non è passato molto tempo dalla prima messinscena di questo testo (regia di Serena Sinigaglia, con Fausto Russo Alesi) e già si ha l'opportunità di vederne una nuova edizione. Un fatto più unico che raro, soprattutto perché si tratta di un testo di drammaturgia italiana contemporanea e il suo autore, per quanto talentoso e pluripremiato, è un giovane di

ventisette anni. I motivi del "miracolo" sono sostanzialmente due. La fiducia che lo Stabile di Bolzano e il suo direttore Marco Bernardi hanno riposto, fin dagli esordi, nelle capacità di Fausto Paravidino e il desiderio dell'autore, qui anche regista, di dar forma scenica alla sua pièce in modo diametralmente opposto rispetto a quello scelto un paio d'anni fa dalla Sinigaglia. In quell'occasione il testo, "commissionato" ad hoc per la rassegna milanese Oltre 90, era stato creato su un tema ben preciso (un fatto di cronaca tra il thriller e il noir) e per un unico attore. Era un "anomalo" monologo, o meglio una giustapposizione di monologhi, in cui il bravissimo Fausto Russo Alesi dava vita a tutti e sei i personaggi che compongono la storia, in questo aiutato da una struttura in cui i protagonisti non interagiscono mai fra loro. Intorno al cadavere di una ragazza ritrovato ai margini di una provinciale del nord Italia, agiscono sei figure identificate solo dalla funzione che svolgono (la madre, il pusher, il boy ecc.) a comporre il quadro agghiacciante di una vicenda di ordinaria follia. Ognuno la racconta a suo modo, aprendo squarci involontari sulle miserie umane e morali di esistenze apparentemente tranquille: la droga del sabato sera, insospettabili prostituzioni, ipocrisie familiari, un cocktail di brutalità e indifferenza nei rapporti interpersonali e, su tutto, l'invadenza dei media. Nella nuova messinscena di Paravidino i sei personaggi sono incarnati da sei attori diversi e agiscono, ciascuno recitando a tempo debito il suo monologo, sulla scena fissa iperrealistica (un "troncone" di strada asfaltata, vista in sezione e con fosso annesso) di Laura Benzi. Ma in questo modo il ritmo si perde, l'astrazione evocativa comunicata da un solo attore per più ruoli lascia il posto a una sorta di naturalismo a tratti pedante nel voler raccontare tutto e il gioco dei personaggi-archetipi, funzionali a un *one man show*, diventa in questo caso noioso e ripetitivo. E tutto ciò senza nulla togliere alle interpretazioni degli attori, tutte di buon livello, con una menzione speciale per Maria Paiato, straordinaria madre attonita e stralunata. Il problema rimane lì, nel rapporto fra testo (sempre bellissimo alla lettura) e messinscena. Ma di quest'ultima, questa volta, l'autore non può incolpare il regista. Quanto al motivo che ha spinto Paravidino a snaturare l'essenza originaria della sua pièce, rimane un capriccioso mistero. Ma alla sua età è giusto sperimentare, anche solo per far tesoro di qualche sano "scivolone". *Claudia Camella*

NATURA MORTA IN UN FOSSO, testo e regia di Fausto Paravidino. Scene di Laura Benzi. Costumi di Sandra Cardini. Con Maria Paiato, Franco Ravera, Fabrizio Coniglio, Davide Lorino, Carlo Orlando, Nana Torbica. Prod Teatro Stabile di BOLZANO.

nessuna azione, così come lo sfogo di dolore e sogno che si libera nella seconda scena e l'apparente normalità del finale. In questa fissità, immersi nel biancore totale della scena, i bravi Isabella Caserta e Roberto Vandelli, immobili su sedie a rotelle spostate da un cameriere-infermiere-automa muto, riescono a calamitare l'attenzione del pubblico con la forza della loro recitazione e a emanare un'angoscia sospesa, ma purificatrice. *Rudy De Cadaval*

In basso, Davide Lorino e Fabrizio Coniglio in *Natura morta* in un fosso di Fausto Paravidino.



Tedeschi torna a Lori

TUTTO PER BENE, di Luigi Pirandello. Regia e scene di Jurij Ferrini. Con Gianrico Tedeschi, Marianella Laszlo, Aldo Alori, Sveva Tedeschi. Prod. Compagnia di Prosa Gianrico Tedeschi, GORIZIA - A. Artisti Associati, GORIZIA.

Un vedovo inconsolabile che vive nel ricordo della moglie scopre tardivamente che la cara estinta l'aveva tradito e che la figlia è il frutto dell'adulterio con un politico di pochi scrupoli, autorità accademica ed ex-ministro. Quando scopre l'inganno gli crolla il mondo addosso, tanto più che gli altri pensavano che l'onest'uomo sapesse, ma traesse vantaggio dalla situazione. Il merito di Jurij Ferrini - giovane regista e attore formatosi alla scuola dello Stabile di Genova e una delle figure di punta, ormai, nell'opera di rinnovamento del teatro - è stato quello di produrre uno spettacolo che mettesse a contatto - anzi a confronto, se non in opposizione - la maestria di Gianrico Tedeschi, che di Pirandello è stato insuperato interprete (per la seconda volta alle prese con il personaggio di Martino Lori), con un tipo di allestimento che non assecondasse le inclinazioni del linguaggio e delle indicazioni sceniche al teatro di convenzione e, attraverso una stilizzazione della vicenda depurata da implicazioni melodrammatiche, in una simultaneità quasi surreale delle situazioni e delle scene, riuscisse a riproporre il dramma borghese dell'onore e della rispettabilità in una dimensione "quotidiana": dal lutto mai elaborato del Lori per la moglie venerata *post mortem* al "circo personale" che l'o-

nest'uomo deve elaborare quando la verità lo colpisce come una mazzata: «clown con la faccia tinta di candida vergogna e di livido furore che pretende, alla fine, di avere una vita normale, una famiglia normale, una figlia normale». Pare a me che l'operazione tentata da Ferrini alla fine funzioni: c'è nello spettacolo qualcosa del "grottesco all'italiana" come nel nostro teatro del Novecento; c'è una discorsività narrativa come nel teatro di Rosso di San Secondo; c'è il tragicomico che, oggi più di ieri, colora i nostri giorni. A Tedeschi il

compito di "salvare" l'umanità del suo personaggio dall'incombenza delle convenzioni teatrali (e lo fa con ammirevole naturalezza); al regista (e agli interpreti, fra i quali meritano una menzione speciale Aldo Alori, l'ex-ministro; Marianella Laszlo, pungente vedova Agliani, e Sveva Tedeschi, figlia d'arte in crescita nella parte della figlia) la scommessa - riuscita - di traghettare Pirandello verso il contemporaneo. Un modo, insomma, per riproporlo in una società di mutati costumi e di nuovi codici teatrali. *Ugo Ronfani*

Ovadia-Babel'

L'ANIMA EBRAICA della rivoluzione russa

Ebraismo e comunismo. Trotskij e Kantor. Fra alberi spettrali, in atmosfere gelide o arroventate del rosso della lotta e dagli ideali della rivoluzione bolscevica, Moni Ovadia ha ridotto per la scena *L'armata a cavallo* di Isaac Babel'. Tra fanfare, canti russi o profonde meloee yiddish, che arrivano dritte alle fonti dell'emozione, ha ricostruito l'epopea di un battaglione dell'Armata Rossa sul fronte polacco, seguendo a sprazzi il racconto dello scrittore ebreo-russo. Sfilate di soldati come fantasmi, apparizioni di un pianista che suona fra le rovine, e lo stesso protagonista, Roman Siwulak nei panni di Ljutov-Babel', sono evidenti citazioni del teatro di Kantor. Sullo sfondo emergono, fra le piccole scene di vita dei soldati e i grandi quesiti sul necessario cambiamento del mondo, proiezioni di cariche di cavalleria, di scontri, di combattimenti, di comizi. Lo spettacolo si interroga sull'anima ebraica della rivoluzione come aspirazione a un mondo più giusto. Come «internazionale di uomini buoni» dirà Ghedali, il cieco rigattiere ebreo, una specie di veggente che sogna un sommovimento dolce, senza morti. Il personaggio principale, un intellettuale con gli occhiali, controfigura dell'autore, si arruola fra i terribili cosacchi per dimostrare di essere un vero rivoluzionario, ma riuscirà a violare il comandamento "Non uccidere" solo sparando a un'oca. Figure sfumate di un paesaggio mentale sembrano i soldati, su cavalli stilizzati

KONARMIJA. L'ARMATA A CAVALLO, di Moni Ovadia, liberamente tratto da *L'armata a cavallo* di Isaac Babel'. Regia di Moni Ovadia. Coreografie di Elisabeth Boeke. Scene di Leonardo Scarpa. Costumi di Elisa Savi. Suono di Mauro Pagliaro. Musiche e arrangiamenti di Carlo Boccadoro. Luci di Gigi Saccomandi. Con Moni Ovadia, Roman Siwulak, Ilià Popov, Olena Skakun, Stefano Corradi, Luca Garlaschelli, Janos Hasur, Massimo Marcer, Albert Mihai, Vincenzo Pasquariello, Paolo Rocca, Marian Serban, Emilio Vallorani. Prod. Nuova Scena Teatro Stabile di BOLOGNA.

mi, ma molto concrete e pesanti risultano le domande aperte. Il regista si interroga sui modi della rivoluzione per riaffermare, contro ogni revisionismo della nostra società basata solo sul denaro, la necessità di cambiamento, per sottolineare le storie di piccoli grandi uomini, perlopiù ebrei, capaci di indossare in modo quotidiano l'inquietudine del mondo, per provare a trasformarlo. Lo spettacolo assume un respiro da ballata epica, con i dialoghi in russo o in yiddish doppiati dal narratore Ovadia, gli interventi del coro-orchestra, le proiezioni e i filmati curati da Mauro Contini. Ma tutti questi fili, compreso quello kantoriano, non sono perfettamente fusi in una drammaturgia stringente, convincente. Molti spunti e poco approfondimento delle tante strade possibili lasciano lo spettatore con qualche delusione. Lo spettacolo ha momenti di bella suggestione, Ovadia è bravo, ma invece di andare veramente a fondo in problemi ancora caldi, in argomenti sempre più rimossi, rimane troppo in superficie, su elementi noti declinati in modo prevedibile. *Massimo Marino*

In basso Moni Ovadia in una scena di *L'armata a cavallo* di Babel' (foto: Maurizio Buscarino)



Quattro attori per le *Smanie*

LE SMANIE DELLA VILLEGGIATURA, di Carlo Goldoni. Adattato, diretto e interpretato da Elena Bucci, Stefano Randisi, Marco Sgrosso, Enzo Vetrano. Prod. Le Belle Bandiere/Diablogues, RUSSI (RA).

A teatro, come è noto, non c'è nulla di definitivo. Dopo le edizioni di Strehler, Missiroli, Castri ben venga questa versione divertita e beffarda, per soli quattro attori in scena a fare diversi ruoli, della commedia goldoniana *Le smanie della villeggiatura*, prima parte di una "trilogia" in cui Carlo Goldoni mette in ridicolo la voga del tempo della villeggiatura a tutti i costi. Un tema di costume - morale e sociale - che si intreccia alle vicende economico-sentimentali che hanno per protagonisti il vecchio Filippo, con la figlia Giacinta, e Leonardo, innamorato di Giacinta, con la sorella Vittoria. Due coppie anomale per questa commedia della partenza in cui si rischia di non partire più per l'agognata vacanza, ma dove alla fine ogni cosa si accomoderà col fidanzamento di Leonardo e Giacinta, per essere rimesso in discussione nella seconda, *Le avventure*, e ricomporsi definitivamente nella terza, *Il ritorno*: ma queste sono altre storie. Lontani da ogni psicologismo e, tanto meno, da qualsivoglia rilievo di costume (o satira sociale) i quattro attori tendono soprattutto ad affermare in scena la loro matta voglia di recitare. Fanno alla loro maniera personaggi a cui non somigliano per nulla; intrecciano situazioni improbabili, inverosimili, per quel gusto sottile e invincibile d'essere "teatranti" a tutti i costi, alterando le situazioni fino a trasformare una bella commedia in un'opera buffa, "grottesca", collocandola in un inedito e ineffabile spazio drammaturgico che sta fra Scarpetta e Pirandello. Naturalmente, in questo sono bravissimi, e alcune

Barberio Corsetti-Lindo Ferretti

Viaggio in musica nel tempo e nella storia

In un mondo dove il denaro circola più facilmente delle persone è facile smarrire la capacità di orientare etimologicamente il proprio sguardo verso l'origine. Uno spettacolo intenso e emozionante, allestito seguendo una sottile linea di ispirazione tra l'elogio del viaggio, la sete di conoscenza e il tentativo di non dimenticare che ontogenesi e filogenesi coincidono. Nel lavoro di Lindo Ferretti e Barberio Corsetti i sei danzatori protagonisti prendono possesso di una scena così scandalosamente tridimensionale da non prevedere limiti fisici alle infinite potenzialità del movimento. Questi volano sospesi da fili invisibili attraverso uno spazio che sfugge costantemente alle leggi della fisica dei corpi. Equilibri tutt'altro che quotidiani ricercati in lotte tra corpi sudati dove il maschile e il femminile si confondono armoniosamente. Giovanni Lindo Ferretti ha attraversato indenne il tempo in cui i cavalli si libravano in cielo, ha rubato la carne e il latte alla comunità dei lupi montani, è sopravvissuto alla catastrofe nucleare, è spirato inchiodato a una croce umana e, deposto come il Cristo morto del Mantegna, è giunto a risorgere pallido su una poltrona meccanica che lo spingerà fino al cielo per partecipare, unico invitato, a una colazione nel salotto volante dell'empireo. Le sue canzoni salmodiate sembrano le liturgie medievali di una messa laica e cantata. L'allestimento di Giorgio Barberio Corsetti alterna ripetutamente immagini video - proiettate su uno schermo trasparente che lascia intravedere i danzatori sulla scena - all'essenzialità della scena. I corpi diventano evanescenti e le loro proiezioni, interagendo tra di essi, confondono i piani. Spetta al narratore-cantante Lindo Ferretti stabilire di volta in volta una relazione logica e fisica tra di essi. E così, in una notte di novembre abbiamo visto un uccellino-astro-nauta immolarsi in una gabbia celeste, abbiamo rivisto volare l'angelo di Wenders sopra i cieli di

Berlino e, per una volta ancora, abbiamo contemplato l'angelo di Benjamin, spirito della storia, volare sulla scena del tempo al contrario. *Dimitri Papanikas*

INIZIALI: BCGLF, di Giorgio Barberio Corsetti e Giovanni Lindo Ferretti. Regia di Giorgio Barberio Corsetti. Scene di Giorgio Barberio Corsetti e Cristian Taraborrelli. Costumi di Cristian Taraborrelli. Musiche di Gianni Maroccolo. Luci di Piergiorgio Foti. Con Nancie Badinga, Chiara Bagni, Sonia Beltran, Johann Durand, Giovanni Lindo Ferretti, Pierre Harley, Julien Lambert. Prod. ERT-ATER, MODENA - Romaeuropa Festival 2003, ROMA.



"entrate" in scena suscitano forti risate, così come qualche iperbolica carat-

terizzazione. Nella esplicita parodia, nel gioco divertito del libero scambio delle parti, il discorso comico è largamente assicurato. Ma può, da solo, bastare? *Giuseppe Liotta*

A sinistra, gli attori e registi de *Le smanie della villeggiatura* di Goldoni (foto: Tommaso LePera); in alto, Giorgio Barberio Corsetti e Giovanni Lindo Ferretti.



regia di Garella

GLI ANNI '80 AL VETRIOLO di Pier Vittorio Tondelli

Effettivamente, come afferma il regista Nanni Garella, gli anni '80 sono un periodo passato senza lasciare tracce consistenti nella letteratura teatrale italiana. Forse troppo vicino ai grandi e bui momenti storici del decennio precedente per riuscire ad affrontarli, forse troppo concentrati a nutrirsi del gaudente effimero di quegli anni in un frenetico rimbalsare da un vernissage in galleria d'arte, alle feste o alle sfilate di moda. Pier Vittorio

Tondelli, prematuramente scomparso nel 1991, quegli anni li aveva in parte vissuti così e la commedia, datata 1983 (del 1985 il Premio Speciale della Giuria al Riccione-Ater), ce li racconta in modo spietato attraverso il ritratto di una "strana" famiglia, dilaniata da rapporti e sentimenti devastanti, con un *coté* omosessuale, più o meno manifesto, a fare da comune denominatore. Tutto ruota intorno a due fratelli trentenni, legatissimi, Fredo e Didi, uno avvocato rampante e l'altro scrittore fallito e alcolizzato. Mentre incalza la partita Italia-Germania dei Mondiali di Spagna, ha luogo, nel loro appartamento algido e trendy, una "riunione di famiglia", in cui esploderanno i più torbidi conflitti: Fredo vuole smascherare il tradimento della moglie, in realtà geloso dell'amante di lei, che un tempo gli si era dato per interesse, il vecchio avventuriero americano e "padre putativo" Tommy si rivela, specularmente, colui che aveva spinto al suicidio il padre dei due ragazzi a causa di una relazione con la di lui consorte e forse Didi è, in realtà, il "figlio della colpa". Dalla apparente leggerezza di una pièce di conversazione (il modello, ricalcato anche dal titolo, è Eliot), ben presto si sprofonda in inferni domestici eccessivamente mélo. Già, perché Tondelli non è Strindberg e la sua ipertrofica scrittura, da romanziera, non riesce a prendere le misure e i tempi del teatro. Garella ha fatto un gran lavoro drammaturgico di "asciugatura" del testo, ma la verbosità è troppo insita nella struttura portante per riuscire a trasformarla in una bella commedia. La scelta registica, poi, di ridurre al minimo i segni specifici degli anni '80, che potrebbero renderla almeno una pièce "storicamente" interessante, di certo non giova perché comunque *Dinner party* non ha l'autonomia, né la caratura, di un grande classico. Gli attori si prestano generosamente al gioco al massacro imposto dalla vicenda, ma solo il terzetto Fredo-Didi-Giulia (Roberto Valerio, Mauro Malinverno, Rossana Mortara) riesce a trovare toni credibili di dolore e rabbia, mentre gli altri troppo spesso non riescono a liberare i loro personaggi da imbarazzanti tratti macchiettistici. Non avremmo forse sopravvalutato il Tondelli autore di teatro? *Claudia Cannella*

DINNER PARTY, di Pier Vittorio Tondelli. Regia di Nanni Garella. Scene di Antonio Fiorentino. Costumi di Claudia Pernigotti. Luci di Robert John Resteghini. Con Roberto Valerio, Rossana Mortara, Mauro Malinverno, Mirko Rizzotto, Elisabetta Piccolomini, Umberto Bortolani, Alessandra Guerzoni. Erf, MODENA - Clb, BRESCIA.

In basso Mirko Rizzotto e Rossana Mortara in *Dinner Party* di Tondelli, regia di Nanni Garella.



L'ultima pasta di Krapp

L'ULTIMO NASTRO DI KRAPP, di Samuel Beckett. Regia di Giancarlo Cauteruccio. Costumi di Alessandra Vadalà. Luci di Roberto Innocenti. Suono di Andreas Froeba. Immagini video di Stefano Fomasi. Con Giancarlo Cauteruccio. Prod. Compagnia Krypton, FIRENZE.

Non molti lo sanno, ma quando nel 1958 andò in scena *L'ultimo nastro di Krapp*, il registratore era stato appena inventato: un oggetto ultramoderno, quindi, che molti spetta-

tori ancora non conoscevano e non avevano mai visto. Insomma, la tecnologia più avanzata entrava in teatro... È qui, allora, un collegamento con il lavoro di Giancarlo Cauteruccio, che ha sempre utilizzato nel suo teatro "elettronico" mezzi tecnologici, linguaggi futuribili e multimedialità. Un uso che, però, in questo *Krapp* si fa più discreto, anzi quasi impercettibile, anche se davvero memorabili sono i momenti in cui sono la scena vuota, la musica – poetica e bellissima – e l'immagine video a "recitare", con effetto lirico, teatralissimo e struggente. Lo stesso accade quando diventano "protagonisti" – muovendosi da soli, in apparenza in modo misterioso – gli oggetti che ricordano altri drammi di Beckett: l'ombrello di Winnie di *Giorni felici*, la sedia a rotelle di Hamm in *Finale di partita*, la sedia a dondolo di *Dondolo*, assieme alla carrozzina evocata dal racconto di Krapp, residuo cruciale del tempo fissatosi nella memoria, nella dimensione immaginaria e insieme quasi iperrealistica di un impossibile "sempre" proprio del ricordo. Eppure quella di Cauteruccio è una lettura del testo che si affida – soprattutto – alla presenza, all'intensità, persino alla sofferenza dell'attore, alla sua fisicità a tratti come deformata, stravolta e angosciata. Quello dell'attore-regista è un Krapp uomo comune, anche se psicologicamente minato e disastroso, che vive il presente e il passato con dolore e disillusione ma anche con una sua vitalità, utilizzando il dialetto calabrese e addirittura cucinando un bel piatto di pasta da offrire agli spettatori. Alla fine, Krapp-Cauteruccio resterà sulla scena seduto di fronte a noi e al suo registratore con la maschera di un respiratore, indice di una inarrestabile deriva verso la morte e la distruzione anche fisica, dopo la distruzione nel tempo delle speranze e delle illusioni. *Francesco Tei*

Tanovic, dal film alla scena

NO MAN'S LAND, di Sandro Veronesi. Traduzione e adattamento dalla sceneggiatura del film di Denis Tanovic. Regia di Massimo Luconi. Scenografia di Mariangela Capuano. Costumi di Paola Marchesin. Luci di Roberto Innocenti. Musiche originali di Mirio Cosoffini. Con Marco Baliani, Giuseppe Battiston, Andrea Collavino, Roberto Rustioni, Fernando Maraghini, Igor Horvat, Lucka

Pockaj, Branko Zavrzan, Ivan D'Alì. Prod. Metastasio, Teatro Stabile della Toscana, PRATO.

Per Sandro Veronesi, che lo ha trascritto e riscritto per il palcoscenico, il film di Tanovic sta esattamente nel "punto medio" tra Beckett e Quentin Tarantino. In questa direzione, poi, di fatto, vanno anche la regia di Luconi, e l'interpretazione degli attori: in primo luogo di Marco Baliani che è Tchiki, non più il duro/balordo balcanico, molto più serio e anche doloroso, "arrabbiato" che era nel film. È sempre difficile trasferire un film, le sue logiche, le sue atmosfere in palcoscenico: qui, tuttavia, l'operazione appare riuscita, almeno sul piano formale, su quello del linguaggio, grazie anche all'impostazione e perfino ai ritmi teatrali che la pellicola indubbiamente ha. Il problema, invece, sta nella chiave dominante dello spettacolo, nel clima scelto da Veronesi e da Luconi: o, forse, in quello che arriva allo spettatore, che si percepisce, anche al di là delle intenzioni della messa in scena. Sì, perché, tanto per fare un esempio, non mancano i tentativi di rendere ancora più forte, più intensa, più spasmodica la tensione. Eppure, nell'insieme, è proprio la tensione che fa difetto. Ad una situazione così impressionante, così forte, così tragica – abbiamo di fronte, appunto, un soldato che non può alzarsi da terra, perché altrimenti la mina "balzante" che è sotto di lui esploderebbe – finiamo presto, malauguratamente, per abituarci. Era giusto che un *No man's land* fatto non più da ex-jugoslavi, da persone che la tragedia della Bosnia l'hanno vissuta sulla loro pelle, avesse un'intonazione un po' diversa da quello originale, che era quasi un urlo contro la guerra. Ma quello che era dramma, cronaca atroce e amara, sia pure contaminata di tragica farsa (nelle scene con i giornalisti e i caschi blu), si disperde qui, in una versione teatrale, che sembra

inseguire una sorta di leggerezza ironica, affascinante ma difficile da mantenere registicamente su una linea convincente. Probabilmente il problema è anche di attori, nonostante la preparazione, la tecnica e la solida professionalità di molti, come lo straordinario artificiere di Branko Zavrzan. Questi interpreti, più che il regista, non hanno la forza e l'eccezionale intensità che sarebbero necessarie per far quadrare i conti e mantenere un arduo equilibrio tra intonazioni e chiavi molto diverse. Del resto, sembra poco azzeccata, per esempio, la scelta di utilizzare un attore straordinario proprio per la sua fisicità come Giuseppe Battiston (che pure fa il possibile) in un ruolo, quella di Tsera, che lo lascia completamente immobile e teatralmente inattivo. *Francesco Tei*

Eduardo, Santagata fa tris

QUALI FANTASMI, di Eduardo De Filippo. Regia di Alfonso Santagata. Scene e costumi di Daniele Spisa. Con Rossana Gay, Johnny Lodi, Augusto Masiello, Massimiliano Poli, Anna Redi, Alfonso Santagata. Prod. Katzenmacher, PONTERA - Teatro Kismet Opera, BARI.

Estro, ironia, leggerezza, alcuni degli ingredienti di una giusta *vis comica* ci sono tutti nel nuovo allestimento di Alfonso Santagata. Un artista che in lunghi anni di carriera si è fatto conoscere e apprezzare per regie coraggiose su temi taglienti e scomodi e che approda a una nuova stagione teatrale ancorandosi alla tradizione tutta italiana del grande Eduardo De Filippo. Si tratta di un progetto triennale dedicato al maestro napoletano, che porta Santagata con la sua compagnia a individuare nel drammaturgo l'ispiratore di un incontro col pubblico il più possibile vasto e differenziato. Il primo degli allestimenti, *Quali fantasmi*, è in realtà un assemblaggio di tre atti unici. *Gennareniello*, *Amicizia* e *Il cilindro*. Il ritmo, le situazioni, le caratterizzazioni drammaturgiche dei personaggi sono fortemente segnate dalla penna e dall'intelligenza teatrale di Eduardo, ma la bravura di Santagata e degli attori fa risultare esilarante la visione di questa pièce. In

Gennareniello i personaggi assumono tratti assurdi e fantasiosi, dove il mondo delle classiche finzioni della tradizione napoletana danno il meglio di sé. Toni grotteschi, derisione, travestimenti, sono i temi del secondo atto, dove il sentimento dell'amicizia, che dà il titolo, si rovescia nel suo contrario, mentre ne *Il cilindro*, dove compare Santagata nella caratterizzazione del personaggio dell'ex custode di teatro, la carrellata di personaggi improbabili eppure così autentici si chiude su un teatrino di comicità amara e paradossale. L'elemento della magia compare in tutti e tre gli atti unici, che si delineano in realtà quasi come un *continuum*, e si insinua come metafora dell'illusione teatrale, destinata a dissolversi come il potere che la finzione esercita sulla realtà. Il risultato è per lo spettatore un divertimento sicuro. *Renzia D'Incà*

Orfeo nell'Ade borghese

g, di e con Giovanni Guerrieri, Giulia Gallo, Enzo Illiano, Gabriele Carli. Prod. I Sacchi di Sabbia, PISA - Santandrea Teatro, PISA - Armunia, CASTIGLIONCELLO (LI).

Settima lettera dell'alfabeto, la g (minuscola) è usata come simbolo per indicare l'accelerazione di gravità, ed è proprio in quest'accezione che I Sacchi di Sabbia l'hanno scelta per siglare il loro nuovo spettacolo, seconda tappa di un dittico aperto da *Orfeo. Il respiro*, opera con cui il gruppo toscano si è aggiudicato una nomination ai Premi Ubu 2003 per la messa a fuoco di un linguaggio in cui il comico si rovescia nel tragico (e viceversa) attraverso un vivo - e affatto usuale - confronto con la tradizione popolare nostrana. I due spettacoli risultano infatti complementari nel tracciare

A sinistra, Marco Baliani, interprete di *No man's land* di Veronesi, regia di Massimo Luconi; in basso due interpreti di *Quali fantasmi* di Eduardo De Filippo, regia di Alfonso Santagata.



un itinerario scandito da continue sottrazioni, in bilico tra sospensione mitica e caduta nel quotidiano. Con affilato sguardo antropologico, in *g* Orfeo ed Euridice precipitano in un Ade borghese, ormai catatonici spettatori di un sogno di leggerezza in bianco e nero evocato dai volteggi di Ginger e Fred. Sarà un black-out, preannunciato da ripetuti sfarfallii di

luce, a spingere la coppia, incongruamente seduta in abiti da cerimonia davanti al televisore, a tentare di incarnare un anelito ormai destinato a franare rovinosamente al suolo, mentre un terzo familiare battibecca tormentosamente con un santo vanesio e ricattatorio di cui cerca inutilmente di disfarsi. Come un reagente chimico perfettamen-

te dosato, il comico rivela in tutta la sua desolazione l'impossibilità del tragico grazie a una partitura ritmica in cui si intrecciano con defilata sapienza artigianale coazioni masticatorie e altri domestici scricchiolii. Brevi dialoghi si sovrappongono sincopati, eludendo l'ascolto delle parole altrui tra improvvise spezzature e ripetizioni cicliche. E se Beckett e Ionesco sogghignano dietro le quinte, in platea si ride a denti stretti di fronte a questo sberleffo inscenato sul bordo di un abisso in cui non è difficile specchiarsi, consolati dal rigore e dalla freschezza di un piccolo gioiello di intelligenza teatrale, in cui l'economia di mezzi va di pari passo con la capacità di reinventare una dimensione politica libera da tentazioni didascaliche. *Andrea Nanni*

regia di Latella

PROSPERO l'artista nel paese dei balocchi

Difficilmente una recensione potrebbe prendere seriamente in considerazione le dichiarazioni di intenti dell'artista: quest'ultimo, con il suo bagaglio psicologico e intenzionale, è semmai una funzione dell'opera, non viceversa. Ecco, dunque, che il lirismo soggettivo con cui Antonio Latella si avvicina a *La tempesta* svanisce purtroppo di fronte alle sorti meno generose del suo spettacolo.

Impotenza di ogni programma di sala, le presunte "istruzioni per l'uso", rispetto alla ricezione pubblica che dell'opera s'impone nel qui e ora del suo accadere sulla scena. La paterna voce esteriore dell'artefice, la glossa dell'"io volevo dire", arriva sempre troppo presto o troppo tardi. Era certamente una bella idea, far giocare Annamaria Guarnieri nella parte di Prospero. Ma il senso barocco della scena, quello per esempio dei suoi Genet, non sembra portare Latella molto lontano in questa delicata tappa del suo cimento: dove sul palco c'è una grande e circolare pedana di legno a evocare un tiro a segno per freccette, mentre i personaggi sono svagati pupazzi o (come Ariele e Calibano) riverberi dell'Io di Prospero, con Miranda «piccola ballerina dalle scarpe rosse» (note di regia). Se i testi dell'autore di culto francese potevano divenire una sorta di baldanzoso giardino dei divertimenti da arredare con ammiccante iconografia, tale esuberanza, *mutatis mutandis*, sembra trovare nel

LA TEMPESTA, di William Shakespeare. Traduzione di Salvatore Quasimodo. Adattamento e regia di Antonio Latella. Scene e costumi di Emanuela Pischredda. Luci di Giorgio Cervesi Ripa. Musiche di Chiara Cipolli. Con Annamaria Guarnieri, Danilo Nigrelli, Fabio Pasquini, Silvia Ajelli, Matteo Caccia, Alessandro Quattro, Nicola Stravalaci. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA.

testo di Shakespeare un insidioso compagno di viaggio, più che un amico compiacente. Latella non lo ignora: tuttavia è alla fine preponderante la curiosa ingenuità con cui egli cerca di asservire invano la riottosa densità del testo. Intendiamoci: è un problema di respiro del lavoro, non di ossequio per la lettera. Non è peregrina l'idea cardine di Prospero come metafora esplicita dell'artista, dunque della sua isola evocata da una scena piena di balocchi animati. Piuttosto, nella sua ridondante ovvietà, essa è svolta con strumenti banali e privi di acutezza. Quell'assunzione di principio, incarnata in modo perentorio nella scenografia, non fa che citare stancamente se stessa lungo tutto il lavoro, tarpando più pregnanti aperture. Con tutta la buona volontà di assecondare Latella e di dimenticare Shakespeare, non ci siamo inventati noi del pubblico che lo spettacolo cui stiamo assistendo è pur sempre *La tempesta*! Ne scaturisce una maldestra prova di forza tra regista e testo, il cui risultato sembra una riduzione confusa, un simulacro pallido delle ricchezze inesplorate di quella lontana isola del sogno. *Andrea Rustichelli*

In basso Annamaria Guarnieri, interprete de *La tempesta* di Shakespeare, regia di Antonio Latella.



Ancona-Napoli

Il capocomico e il pappagallo

SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE, di Luigi Pirandello. Regia di Carlo Cecchi. Scene e costumi di Tifina Maselli. Luci di Paolo Manti. Con Paolo Graziosi, Luisa De Santis, Antonia Truppo, Francesco Ferrieri, Cecilia Finetti, Angelica Ippolito, Carlo Cecchi, Federico Olivetti, Alessandro Baldinotti, Isabella Carloni, Paola Giorgi, Paolo Mannina, Rino Marino, Stefano Tosoni. Prod. Teatro Stabile delle Marche, ANCONA - Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI.

Una pedana girevole inserita nel palcoscenico ruota velocemente e, all'improvviso, nel bel mezzo delle prove d'una compagnia teatrale, da insospettabili pacchi e valigioni collocati sulla scena in maniera apparentemente casuale, quasi come fossero delle merci, saltano fuori i sei personaggi. Un arrivo - questo immaginato dal regista Carlo Cecchi - che sembra sottolineare quella dimensione del viaggio identificabile come una delle componenti forse più interessanti del notissimo dramma di Luigi Pirandello. Un viaggio dal mondo dell'arte alla realtà che s'esprime nella richiesta dei personaggi di

Tra i fantasmi di Miller

IL MONDO DI MR. PETERS, di Arthur Miller. Regia di Enrico Maria Lamanna. Scene e costumi di Paolo Tommasi. Luci di Giovanni Santolamazza. Musiche di Marco di Gennaro. Con Giorgio Albertazzi, Erica Blanc, Dario Mazzoli, Crystal White, Carlo Caprioli, Elio Crifò, Paola Fulcinifi, Marianna De Micheli. Prod. Teatro di ROMA.

Il commesso viaggiatore è morto da tempo e il rumore dei vetri rotti ritorna a ferire chi, calpestandoli, non si accorge più di loro. Lo sguardo gettato dal ponte del risentimento sembra rivolgersi al passato e non vedere più nulla. Gli ottantatré anni di Arthur Miller si sentono tutti. Una commedia amabile, cinica al punto giusto,

ma estremamente lineare nella sua apparente complessità. Nel suo insieme un'opera già vista, un *leit-motiv* ampiamente affrontato e non sempre con una drammaturgia adeguata. Arthur Miller è invecchiato e non è certo solo responsabilità dell'allestimento di Enrico Maria Lamanna (per il quale invochiamo comunque il concorso di colpa) se *Il mondo di Mr. Peters* risulta una commedia dotata di una didascalicità a tratti irritante. Harry Peters, vecchio pilota in pensione, dialoga coi fantasmi del proprio passato in una sorta di rievocazione funebre di personaggi realmente esistiti e di altri immaginari plasmati dall'immaginazione. Questi, sopravvissuto a tutte le amate, le amanti e gli amici, eccetto che alla propria moglie, sembra avere già attraversato da tempo

la soglia della morte ma il suo corpo è in ritardo. L'allestimento di Lamanna accentua i contorni di un dramma con sbavature trasformando alcuni dei personaggi in macchiette volutamente eccessive. Tutto si regge sulle spalle di un Giorgio Albertazzi-Mr Peters che, pur prestandosi al gioco, non riesce a guadagnare quell'autonomia dal contesto che gli consentirebbe di orchestrare al meglio la propria recitazione, divenendone al tempo stesso vittima indifesa. Le scene di Paolo Tommasi e le luci di Giovanni Santolamazza sottolineano l'impossibilità di un testo scomposto e sincopato nella sua drammaturgia, ma bene si adattano a sottolineare gli stati di coscienza dell'anziano protagonista. Le musiche, indulgenti verso i ritmi di un jazz classico, si compiacciono di alcuni riferimenti a Eric Clapton e a Cat Stevens. I vetri sono ancora rotti, nessuno li ha ricomposti, e il vecchio Arthur Miller-Mr. Peters torna a gridarci lo scandalo amaro di un suicidio sfiorato. *Dimitri Papanikas*

Cecchi di Pirandello

poter "vivere" sulla scena la loro tragedia familiare. Una sorta di rivelazione, dunque, d'inveramento o, anche, d'affermazione d'un diritto di nascita e d'esistenza da parte d'individualità che sembrano provenire da un mondo superiore (non a caso, in una delle prime rappresentazioni straniere del testo, quella del 10 aprile del 1923 alla Comédie des Champs Elysées, peraltro particolarmente amata dal drammaturgo argentino, Georges Pitoëff aveva fatto arrivare in scena i personaggi dall'alto, utilizzando il montacarichi di servizio e facendoli apparire quasi come delle divinità). E, in effetti, padre, madre, figliastra, figlio, giovinetto e bambina vengono da lontano, ma la loro sembra essere una lontananza intellettuale, poetica, artistica, dolorosamente acuita dal brutale "abbandono" subito da parte della mente di chi li ha generati. Lontano dal prendere troppo sul serio le problematiche filosofiche sull'essere e l'apparire, presenti in questa come in gran parte delle opere pirandelliane, Cecchi costruisce uno spettacolo che oscilla tra l'adesione al dramma

e la sua caricatura. Libero da qualsiasi timore reverenziale, infatti, si diverte a giocare con il testo, offrendone una lettura completamente basata sul lavoro con gli attori. Così in uno dei momenti topici della vicenda, nei panni del capocomico e in quel suo accattivante dialetto toscano-napoletano perennemente in rotta di collisione con il mondo dei testi da lui affrontati, si diffonde in un'esilarante lezione di recitazione, palesemente irrisoria nei confronti delle tecniche usate da gran parte degli interpreti di scuola ronconiana e non soltanto di quella. Estremamente fedeli alla sua idea di teatro, al contrario, i "suoi" attori, tutti straordinariamente bravi nell'inescure quell'irrinunciabile campo energetico tra se stessi e con il pubblico che rende così riconoscibili gli allestimenti di Carlo Cecchi. Dall'intenso Paolo Graziosi (il padre), alla grintosissima Antonia Truppo (la figliastra), passando per la tragicità dolente della madre (Luisa De Santis), del figlio (Francesco Ferrieri) e del giovinetto (Cecilia Finetti) come pure per l'ambigua contaminazione della bifronte Madama Pace di Angelica Ippolito. Molto belli, infine, anche i costumi "fintamente" polverosi di Tina Maselli, e la conclusione, affidata alla cantilena inarrestabile - "realtà-finzione-realtà-finzione" - pronunciata da un pappagallo meccanico rinchiuso in una gabbia fatta scendere dall'alto. *Stefania Maraucci*

Good bye massaggiatore

LA CERIMONIA DEL MASSAGGIO, di Alan Bennett. Traduzione, regia e interpretazione di Anna Marchesini. Scene e costumi di Sibylla Ulsamer. Prod. Marisa srl, ROMA.

Non nuova ai funambolismi verbali e alla penna intinta nella cicuta di Alan Bennett, di cui ha interpretato *Una patatina nello zucchero*, *Un letto di lenticchie* e *L'occasione d'oro*, Anna Marchesini è il vero factotum di quest'ultimo *one-woman-show*, di cui è interprete, regista e traduttrice del testo (che avrebbe tuttavia potuto contare qualche parolaccia banale in meno). In un'austera tonaca sacerdotale,

In basso Carlo Cecchi in una scena di *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello.



temperata da una monellesca papalina da cui sfuggono riccioli impertinenti, la Marchesini appare in scena da dietro una delle colonne-tendaggio che cadono a piombo. La scena, perfetta e essenziale, che si completa di un fondale plumbeo, qualche panca, rari arredi, richiama per suggestioni l'interno di un edificio ecclesiastico. È qui che si tiene l'ufficio funebre di Clive Dunlop, morto a soli trentaquattro anni d'età, noto come massaggiatore-fisioterapista del *jet-set* londinese, ma che in sostanza, al massaggio terapeutico, opponeva prestazioni, terapeutiche sì, ma non di carattere esattamente ortopedico. Facendo la gioia tanto di mogli insoddisfatte quanto dei rispettivi mariti - all'oscuro le une degli altri -, nonché del popolo gay. Non da ultimo pure del sacerdote officiante, il gioviolotto Padre Jolliffe, per il quale la commemorazione di Clive rappresenta pure un "esame" delle sue abilità oratorie, essendo presente, tra i fedeli, l'arcigno arcidiacono che ha il compito di giudicarlo in vista di una possibile promozione. Impietoso Bennett, mette alla berlina senza riserve la crema della società, presentando i personaggi accorsi in chiesa (star dello spettacolo, filosofi, cuochi celebri e responsabili aziendali, docenti universitari e funzionari di governo) attraverso le loro più irridenti debolezze, scoraggiando senza appello la fiducia nella classe dominante. Anche lo spettro dell'aids diventa spunto comico privilegiato poiché, ignote le cause della morte di Clive, verosimilmente l'immunodeficienza, il pensiero degli astanti è irresistibilmente attratto dal tarlo di un possibile contagio fino alla rivelazione liberatoria

del più insignificante dei presenti. La Marchesini, con la duttilità vocale che la distingue e la padronanza assoluta di un ritmo comico vorticoso, si fa in trenta per dar vita a tutti i personaggi nominati nel pungente, comico, splendido testo di Bennett. Solo, la personalità vivacissima dell'attrice, lo esula da quella freddezza inglese che, per contrasto, avrebbe probabilmente condotto a risultati ancor più esilaranti sul filo di uno humour sottile e acuminato. *Anna Ceravolo*

Una Fedra postmoderna

PHAEDRA'S LOVE, di Sarah Kane. Traduzione di Barbara Nativi. Regia di Fabrizio Arcuri. Scene e costumi di

Fabrizio Arcuri e Rita Bucchi. Luci di Diego Labonia e Francesco Contento. Ambienti sonori di Marco Caronna. Con Fabrizio Croci, Francesca Zavaglia, Simonetta Checchia, Antonluigi Gozzi, Rocco Antonio Buccarello. Prod. Accademia degli Artefatti e NumeriPrimi, ROMA.

Pare che questo spettacolo - *Phaedra's love*, testo della Kane per la regia di Fabrizio Arcuri - fosse concepito per pochissimi spettatori, tutti per altro insediati all'interno della scena. Tutt'altra situazione si presentava, invece, al pubblico romano del teatro Piccolo Eliseo, dove scena e platea sono assai ben divise. Non vogliamo entrare nel merito delle diatribe tra gestori e artisti sperimentali: sarà stato

In basso una scena di *Concha bonita, luna bonita*, di Alfredo Arias.

Arias e Piovani

La favola di Concha da calciatore a donna

Un rapporto privilegiato quello di Alfredo Arias col Teatro Valle di Roma che presenta in prima nazionale esclusiva per l'Italia questo *Concha Bonita, luna bonita* con una versione speciale realizzata ad hoc per la sala romana. Uno spettacolo delizioso e d'equilibrio perfetto, che s'inserisce nel solco fantasmagorico e colorato del precedente *Peines d'amour d'une chatte anglaise*. Grazie soprattutto a un'inedita collaborazione col Premio Oscar Nicola Piovani, che ne firma le

CONCHA BONITA, LUNA BONITA, libretto di Alfredo Arias e René De Ceccatty. Regia di Alfredo Arias. Scene e costumi di Françoise Tournafond. Musiche originali e arrangiamenti di Nicola Piovani. Con Alfredo Arias, Catherine Ringer, Alejandra Radano, Gaëlle Mechaly, Claire Perot, Mauro Gioia, Jacques Haurigné, Vincent Heden e con l'Orchestra AD LIB diretta da Nicola Tesari. Prod. Théâtre National de CHAILLOT - Groupe TSE, Maison de la Culture de Loire Atlantique, NANTES - Maison de la Culture d'AMIENS.

musiche e gli arrangiamenti. La creatività dell'uno sembra fondersi e compenetrarsi in quella dell'altro per uno spettacolo solarmente aperto alla felicità della fiaba. Poiché tale è la storia di Concha, divenuta donna dopo una giovinezza di calciatore e di ballerino. Tutto viene avvolto nella brillantezza patinata di un'aperta ironia che, con la figura dello stesso regista nei panni di un presentatore intento a spiegare i vari episodi della vicenda, strizza simpaticamente l'occhio al pubblico e l'accompagna complice lungo il percorso di una transessualità volutamente lontana da ogni cliché di dolore e di miseria. Dove non manca un'ex amante di sentimentale volubilità, interpretata da una malleabile Alejandra Radano, e soprattutto una figlia, delineata da una scatenata Claire Perot, dapprima guardinga e timorosa e poi sicura nella conquistata identità di una moderna teen ager. E dove tutto si compone in un sorridente lieto fine sul filo di un musical dinamico e divertente, che con leggerezza va narrando di rapporti familiari, di libertà e di felicità. Realizzando un piccolo trionfo di smagliante fantasia, capace di intrecciare in mille sorprese lo scintillio delle bellissime musiche, e la fantasmagorica ricchezza dei magnifici costumi di Françoise Tournafond, autrice anche delle scene. Dove Concha, donna inventata, si muove con la femminilità giocosa e caleidoscopica di Catherine Ringer, che al suo personaggio, donna finta, infonde la splendida verve di una donna vera e di un'artista di versatile eclettismo, già leader di un affermato gruppo rock parigino. Mentre la compatta bravura dell'affiatato pool di interpreti italiani, francesi e argentini, concorre con le sfaccettature sapienti di una cesellata attenzione alla gradevolezza armoniosa e divertente di uno spettacolo di ritmo incalzante e di raffinata fattura. *Antonella Melilli*



il fascino di un luogo blasonato, sta di fatto che questi ultimi hanno accettato di presentare il loro lavoro in quel preciso contesto. È forse questo il motivo di ciò che ci è parso presto come un gratuito e interminabile supplizio? Non solo a chi scrive, per altro, constatato il comprensibile stillicidio di spettatori in fuga da questo ulteriore esempio di "teatro di prozac", ovvero di teatro come luogo di espiatione e di completa assenza di godimento. Acida e ulteriore rivisitazione postmoderna della storia di Fedra e del suo impossibile amore per il figliastro Ippolito, il testo della Kane tanto male non è, anzi. Si tratta di farlo girare nel modo giusto: questo dovrebbe essere il compito di una regia riuscita. Arcuri, al contrario, sceglie di far suonare un 45 giri come fosse un 33. Il tutto assume dunque un aspetto rallentato e dilato, senza che questo trovi una plausibile giustificazione drammaturgica ai nostri occhi di spettatori seduti in platea. Sperimentalismo domestico e cerebrale - alla "vorrei ma non posso" -, che taglia completamente i ponti con la nostra voglia di lasciarci prendere dal gioco, fosse anche voglia spazzante e masochistica. Sul tutto, insomma, una noia mortale, a cui poco giovano la piena dignità degli attori e i rarissimi istanti di felicità, come quando una straniata Fedra canta il suo psichedelico e straziante amore per il maledetto Ippolito. *Andrea Rustichelli*

Nevrosi da amare

ANCORA UN ATTIMO, di Massimiliano Bruno. Regia di Furio Andreotti. Con Paola Cortellesi e Massimiliano Bruno. Prod. Fascino PGT, ROMA.

Fuori dal mucchio di tanto teatro vuoto e commerciale, di quel teatro usa e getta, ecco una piccola, fragile commedia che ti afferra, ti fa sorridere e riflettere e che ti fa pensare come ci sia ancora qualcuno che crede nel valore della parola e della vita. La firma il giovane Massimiliano Bruno che ne è anche il paffuto e bonario protagonista insieme alla deliziosa e ben più conosciuta Paola Cortellesi. *Ancora un attimo* il suo titolo, garbato e stuzzicante. Stuzzicante come la vicenda che vede al centro un inedito *toi e moi*. Una lei e un lui che si chiamano Beatrice e Roberto distanti e al tempo stesso vicini nel modo di sentire la vita. È dolce e graziosa lei, ma ha l'handicap di essere narcolettica.

Simpatico e chiacchierone lui, ha il difetto di essere un poco cleptomane. Spesso lei si addormenta senza motivo e al risveglio poco ricorda o nulla delle persone appena conosciute. Lui è svelto di mano e spesso ciò che gli capita sotto l'occhio sente il bisogno di metterlo in tasca. Difficile la vita in queste condizioni e però essa va portata avanti. E infatti Beatrice lavora, è maestra elementare, Roberto invece un aspirante scrittore, di fiabe. Entrambi hanno deciso di affidarsi alle cure di una psicologa e il loro incontro avviene lì nell'anticamera dello studio. Nasce un amore,

un bimbo e una vita regolare. Apparentemente normale perché la ferita che è nella giovane donna si riapre sempre e il finale resta aperto. Il tema non è leggero ma leggera è la scrittura. Dialoghi che corrono via veloci e costruiti con abilità. Freschi e pungenti. E sottile, sincera è l'interpretazione. Massimiliano Bruno fa vivere con vivida naturalezza e qualche buffa pennellata il suo Roberto. Paola Cortellesi dà felici sfumature alla sua Beatrice che attraversa la vita con coraggio. Lineare, lontana da artifici, la regia di Fulvio Andreotti. *Domenico Rigotti*

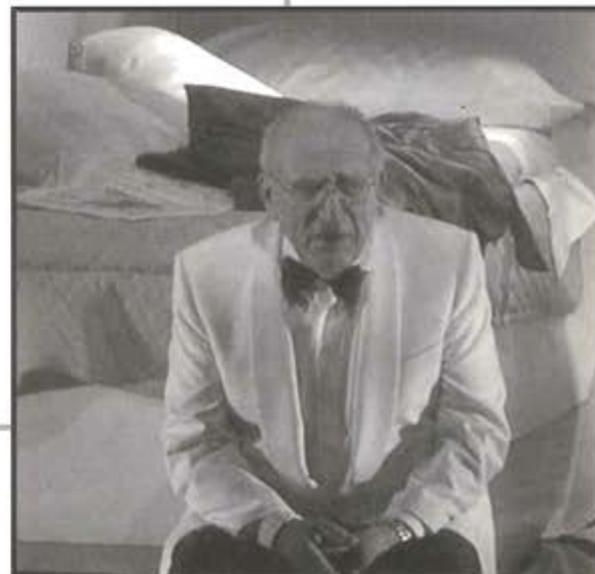
Baricco-Vacis

NOVECENTO: FOÀ sulla nave del teatro

Con quella sua voce sempre bellissima, bisogna vederlo Arnoldo Foà, nei suoi robusti ottantasette anni, come è ancora capace di stregare la platea. Lì sulla scena a far rivivere quell'affascinante monologo che è *Novecento* di Alessandro Baricco. Rivivere con intensità straordinaria, con pienezza di sentimento e dolce malinconia come se anche lui Foà, fosse nato, come il protagonista, su quella nave, il Virginian, il transatlantico che tra le due guerre viaggiava sull'Atlantico con il suo carico di varia umanità. La gente dorata e i poveri emigranti. Come se anche lui, impregnato del profumo del mare, il ronzio delle onde nelle orecchie e negli occhi non fosse mai sceso da quella nave che per lui simboleggia il teatro. Che cos'è *Novecento* rimesso in cantiere con fantasia e bella sensibilità da Gabriele Vacis, che già dieci anni fa aveva curato un primo allestimento con protagonista Eugenio Allegri? La storia di Danny Bodman Lemmon, detto Novecento, il più bravo pianista mai esistito, che ama esibirsi solo in mare, sull'Oceano e perciò vive su quella nave dove è nato all'alba di un secolo sconvolgente. Sono gli anni del ragtime e del jazz, su ogni ponte della nave si suona e lui è il re incontrastato, capace di arrivare al cuore di ognuno. A raccontare la sua storia è un altro musicista, un suonatore di tromba che l'aveva conosciuto bene e che gli era stato compagno nell'allietare i croceristi della prima classe. Su una piattaforma ondulante che simula il movimento del mare, nel chiuso di una cabina che è anche camerino d'attore tutto tappezzato di foto e di quadri, prima in veste da camera seduto su una grande poltrona come un bonario vecchio zio che ha tanta voglia di ricordare la sua giovinezza e la sua vita, poi in giacchetta elegante da musicista e a starsene sopra un grande pianoforte che spalanca i suoi tasti bianchi e neri davanti allo spettatore e suona misteriosamente da solo, Arnoldo Foà è Tim Toney. Tim il trombetta che a poco a poco subisce la metamorfosi e diventa lo stesso Danny Lemmon, lo straordinario illusionista che sa quali sono gli incanti per ammaliare la platea che poi altri non è che il doppio dello stesso Foà che consuma tutta la sua arte per farci capire, sottovoce, senza artifici, cos'è e dove sta la vera, autentica magia del teatro. *Domenico Rigotti*

NOVECENTO, di Alessandro Baricco. Regia di Gabriele Vacis. Scenofonia e luci di Roberto Tarasco. Con Arnoldo Foà. Prod. Aldo Miguel Grompone e Monica Veaute - Mondrian Kyl Rpy Fund, ROMA.

In basso Arnoldo Foà, interprete di *Novecento* di Alessandro Baricco, regia di Gabriele Vacis.



Liolà in Magna Grecia

LIOLA', di Luigi Pirandello. Regia di Gigi Dall'Aglio. Scene di Emanuela Dall'Aglio. Costumi di Sabrina Chiochio. Musiche e canzoni di Alessandro Nidi. Coreografie di Renato Greco. Luci di Giaccio Trabalzini. Con Franco Castellano, Edmondo Tieghi, Serena Spaziani, Marina Zanchi, Paola Bacchetti, Glenda Cima, Maria Cecilia Cinardi, Irma Ciaramella, Heidi Mancino, Elena D'Anna, Emanuela Scipioni. Prod. Mario Chiochio, ROMA.

Nel ridare credito alla terza commedia che Pirandello scrisse per l'attore Angelo Musco, impegnandosi per anni nel tentativo di arrivare a un «parlato italiano» che non impoverisse l'immediatezza e la peculiarità dell'originario "dialetto girgentese", il regista Gigi Dall'Aglio si è richiamato al mito della Magna Grecia immettendo due saltellanti satiri nella scena fissa che contrappone una caverna a forma di maschera tragica a un grande tronco abitato dai tre mocciosi, che il protagonista ha avuto da altrettante fuggivevoli avventure affidandoli alle cure della disponibile mamma Ninfa (l'attrice Marina Zanchi). Al centro delle scorribande sensuali del contadino Nico Schillaci, soprannominato Liolà, qui affidato allo slancio del televisivo Franco Castellano, si colloca il vociante gineceo impersonato dalle disinibite raccogliatrici di mandorle, e più

In basso, la compagnia di *Fame the musical*, regia di Luigi Perego e Gigi Saccomandi; nella pagina seguente, Edy Angelillo e Blas Roca-Rey.

innanzi impegnate nella vendemmia, al soldo dell'intrigante zia Croce, cugina e consocia dell'anziano zio Simone, tormentato dall'ansia di avere un figlio dalla giovane seconda moglie Mita cui trasmettere il suo ricco patrimonio. Edmondo Tieghi è un Simone in temerario equilibrio tra grottesco e patetico, ben disposto ad accettare per sua la creaturina che porta in grembo la bella nipote Tuzza dipinta a colori sgargianti da Glenda Cima. Ma la tresca ordita dall'accorta zia Croce, impersonata da Serena Spaziani si scontra con la decisione dell'«uccello di volo e non di gabbia», ovvero dell'irridente Liolà, che convince la riluttante Mita (l'attrice Maria Cecilia Cinardi) ad avere a sua volta un figlio da spacciare per suo all'accomodante marito. Nella giostra di pagani accoppiamenti, ignari della dannazione del peccato trovano spazio l'irruenza canterina della maliziosa Moscardina di Irma Ciaramella e le gelosie invidiose di un coro muliebre che Pirandello sembra aver ereditato da Artistofane. *Gastone Geron*

Quindici debuttanti per Fame

FAME THE MUSICAL, di Josè Fernandez. Canzoni di Jacques Levy. Regia di Luigi Perego e Gigi Saccomandi. Coreografie di Stefano Bontempi. Scene di Sebastiana Di Gesù. Costumi di Paola Catalini. Musiche di Emanuele Friello. Con Danilo Brugia, Stefania Fratapietro, Stefano Di Gangi, Kris Jobson, Marta Belloni, Francesca Nerozzi, Serafina Frassica, Andrea Casta, Beatrice Mondin, Raffaele Kohler, Moncia Small, Maria Grazia Valentino, Bruno Fornasari, Eyal Lerner, Emily Angelillo e con l'orchestra diretta da Maurizio Campo. Prod. Lorenzo Vitali-L'artistica srl., ROMA.

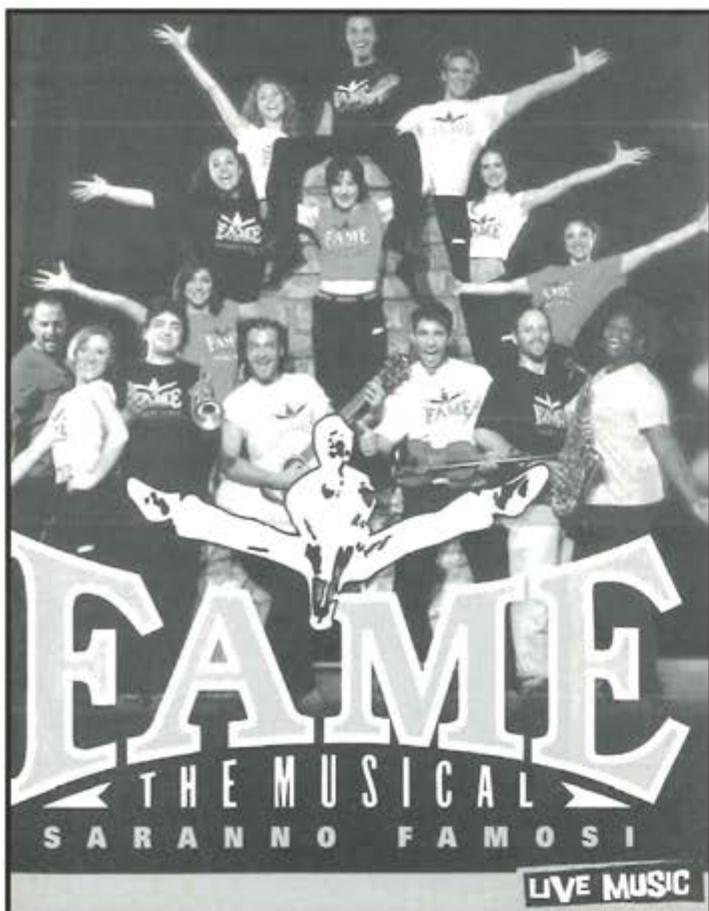
Attraverso una serie di flash di taglio cinematografico un gruppo di giovani, appena ammessi nella prestigiosa School of Performing Arts di New York, viene seguito per quattro anni. Rivivono così alcuni momenti significativi della loro esperienza: il provino di ammissione, le lezioni, le prove, il saggio di fine corso. Il messaggio dello spettacolo, che trae spunto dal film *Fame* del 1980 ideato da David De Silva, più che dal fortunato serial televisivo andato in onda dal 1982, è che imparare a danzare e a recitare costa fatica. Così il ribelle Tyrone (Kris Jobson) deve ripetere gli esami perché pensa solo a ballare e non studia Shakespeare, non ritenendolo importante per la formazione

di un ballerino, la fragile Cameron (Marta Belloni) non rispetta le regole comportamentali della scuola e, allontanatasi, diventa tossicodipendente. La messa in scena è di Perego e Saccomandi, che l'uno come scenografo-costumista, l'altro come light designer, da anni lavorano nei musical ma si cimentano per la prima volta nella regia. Scelgono un cast di attori debuttanti che possono così calarsi pienamente nel clima dello spettacolo con la loro energia e il loro desiderio di emergere. Inoltre, mantengono nella formazione del cast l'internazionalità dei quindici giovani che provengono da vari stati e che, nonostante le differenti culture, convivono armoniosamente. Anche le specialità degli artisti vengono valorizzate, così si assiste a esibizioni estemporanee di rap, tango argentino, danza classica, break dance e anche concerti di musica punk. Originali le scenografie a blocchi che compongono la scritta *Fame* e che ricreano i vari ambienti: la palestra, l'aula delle lezioni, il palcoscenico delle esibizioni. Vivaci e incisive le coreografie di Stefano Bontempi che spaziano dalla danza classica nella prova del *Lago dei cigni*, al rap per esprimere la rabbia di Tyrone, ragazzo di colore, smanioso di dimostrare il suo valore, seguendo l'evolversi dell'azione scenica che coincide con i miglioramenti artistici dei ragazzi nel corso dei quattro anni di scuola. Di grande impatto sul pubblico sono le esibizioni di Kris Jobson, che mostra la professionalità e la completezza degli artisti americani e della cantante lirica Moncia Small (Miss Sherman). *Albarosa Camaldo*

Processo a Mussolini

L'AVVOCATO DEL DUCE. ANALISI DI UN PROCESSO, di Vincenzo Sinopoli e Alessandro Capone. Regia di Alessandro Capone. Scene di Enzo De Camillis. Costumi di Vera Cozzolino. Luci di Marco Carosi. Musiche di Marco Tiso. Con Massimo Venturiello, Andrea Tidona, Irma Ciaramella, Gianni Garofalo. Prod. Promnibus on Stage, ROMA.

In *L'Avvocato del Duce. Analisi di un processo* la Storia stessa si fa protagonista, ma attraverso la mediazione di una fantasia che sulla scena fa incontrare il capo del fascismo e Francesco Carnelutti all'indomani della caduta del Duce. È in realtà un autentico interrogatorio, nel corso del quale un Mussolini ormai stanco e malato



è costretto a fornire le sue ragioni al famoso Principe del Foro, che vuol conoscere le motivazioni del suo agire prima di decidere di difenderlo in un ipotetico processo. Con lui si addentra con inflessibilità decisa nelle gravi responsabilità che gravano sul suo operato, dall'instaurazione della dittatura al delitto Matteotti, dalla promulgazione delle leggi razziali all'entrata in guerra accanto alla Germania. Accuse pesanti che risuonano nei luoghi stessi del regime, aperti per l'occasione per la prima volta a uno spettacolo teatrale. Facendo di questa rappresentazione una sorta di evento nell'evento, che si carica di ombre inquietanti e perfino un po' lugubri nella penombra della Sala Regia di Palazzo Venezia. Quasi un corpo a corpo che contrappone la lucidità ferrea di un umanista consapevole della barbarie, in cui il fascismo ha sprofondato il Paese, splendidamente interpretato da Massimo Venturiello in una sorta di compressa indignata malinconia, e l'inedita fragilità del Duce, disposto ad ammettere i suoi errori, ma non per questo a rinunciare ai propri meriti, che Andrea Tidona impersona fra credibili stanchezze d'uomo sconfitto e rigurgiti repressi di spazientito orgoglio. Mentre, accanto a loro, Irma Ciaramella si addentra con sorvegliata misura nelle pieghe di un amore profondissimo e sincero all'interno di uno spettacolo di asciutta e irreprensibile severità. Antonella Melilli

Napoli global in salsa soap

PIÙ O MENO ALLE TRE, di Andrei Longo. Regia e scene di Emanuela Giordano. Costumi di Teresa Acone. Luci di Marco Calmieri. Con Walter Da Pozzo, Rosaria De Cicco, Lucianna De Falco, Paolo De Vita, Pietro Taricone. Prod. Compagnia Teatro La Cometa & Società per Attori, ROMA.

Andrei Longo, autore del testo, parte da uno spunto preciso: l'attentato alle torri gemelle avvenuto due anni fa, l'evento che ha cambiato la storia mondiale dopo le due guerre. In concomitanza con la carneficina, una decina di storie parallele si intrecciano sullo sfondo di una Napoli globalizzata sempre più simile a Bombay. I personaggi, completamente assorbiti dalle proprie avventure o sventure, sembrano totalmente indifferenti al frastuono dell'evento mediatico o almeno troppo distratti da un consumismo alienante. In pratica percepiscono la profonda angoscia che l'evento ha scatenato in modo

inconscio, senza possibilità di discernimento critico. Si tratta di gente qualunque infatti, non di intellettuali: pizzaioli, prostitute, guardoni e commissari. La regista Emanuela Giordano disloca nello spazio le varie scene che si susseguono a incastro attraverso un montaggio molto simile a quello delle soap televisive e non a caso. Gli attori, di verace partenopea sensibilità, sono tutti molto bravi e accondiscendono con vena brillante ai numerosi spunti comici del testo. Il personaggio più incisivo anche da un punto di vista comico è quello interpretato magnificamente dalla versatile Rosaria De Cicco, che è una povera sartina assurda per caso (o per amante giusto) a diva della soap. Dopo aver girato 1455 puntate ha una crisi d'identità, come il personaggio che interpreta, ed entra in analisi: non riesce a distinguere fra la sua realtà e quella della sartina Floriana. Da segnalare il debutto di Pietro Taricone, ex star del *Grande Fratello*, che, pur con gravi carenze nella dizione e capacità vocale, dimostra comunque un certo talento non trascurabile. Simona Morgantini

Crisi di coppie in noir

TRE DELITTI, di Giovanni Clementi, Edoardo Erba, Angelo Longoni. Regia di Bruno Maccalini. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Eleonora Maddaloni. Con Edy Angelillo, Blas Roca-Rey. Produzione I Magi s.r.l e Teatro XX Secolo a.c. - Mac Prod. ROMA - Astiteatro, ASTI.

Tre delitti porta la firma di tre affermati protagonisti della drammaturgia contemporanea, che narrano la storia di una coppia con epilogo delittuoso in tre diversi episodi *Tracheotomia* (Longoni), *Piccole gioie del matrimonio* (Erba) e *Giorgetto* (Clementi). Il *noir* grottesco è lo stile di fondo che lega i tre episodi. Il tema è la crisi di coppia interpretata da Edy Angelillo e Blas Roca-Rey. Principale imputato è l'odio. L'odio genera l'omicidio fra i due o l'incomprensione (primo episodio) che è sempre comunque una forma di separazione. In *Tracheotomia*, uno stucchevole idillio fra due innamorati rifugiatisi in un cottage di montagna si interrompe macabramente con l'assassinio involontario di

lui che offre crostacei alla donna allergica e inconsapevole. La donna creatura melensamente romantica, appiccicosa e odiosa, morirà cianotica per shock anafilattico con inspiegabile e umoristico piacere dello spettatore. Senz'altro è questo l'episodio meno convincente. Maggiormente riuscito il secondo quello di Erba: una coppia sta visionando le diapositive di un safari con gli amici. Lei odia lui e si ubriaca. Lui è pedante e insopportabile. Erba con maestria degna di un novello Hitchcock, ci fa seguire a ritroso, tramite il racconto dell'uomo, le vicende avvenute durante il safari sino alla scoperta del tentato omicidio di lei nei confronti del marito. Il marito, che sembra ignaro fino all'ultimo momento, con un colpo di scena improvviso si vendica avvelenandola. Il terzo episodio di Clementi è comunque il più riuscito. La solita coppia alla deriva si sbatte in faccia tutto l'odio e le colpe possibili: il figlio Giorgetto uccide entrambi i genitori. In tutti e tre gli episodi la visione del matrimonio è apocalittica e il pessimismo devastante, ma viene riscattato da una comicità grottesca davvero trascinate. Benissimo i due protagonisti e in particolare Roca-Rey che si muove brillantemente con rara capacità di ritmo e straordinaria vivacità. Simona Morgantini

Nella casa-tomba di Gigliola

LA FIACCOLA SOTTO IL MOGGIO, di Gabriele d'Annunzio. Con Caterina Vertova e Flavio Bucci. Regia di Massimo Belli. Scene e costumi di Marina Luxardo. Prod. APAS, ROMA.

Considerata dal suo autore come "la perfetta" fra le sue tragedie, *La fiaccola sotto il moggio* è la storia della presa di coscienza del male sullo sfondo delle vicende di una nobile famiglia in rovina. A chi si aspettava



una rivisitazione della tragedia in chiave modernista il regista Massimo Belli ha risposto con una messa in scena piuttosto aderente e al testo e alla complessità di matrice simbolista che alcuni critici attribuiscono a questo esperimento drammaturgico. Risolta in chiave di simbolismo cristiano (la fiaccola rimanda alla parabola del Vangelo, mentre proprio durante la Pentecoste si svolgono gli eventi del plot) appare anche la bellissima ideazione della scena, di Marina Luxardo, pensata come una enorme scatola-casa tombale che si apre e si chiude incorniciata da un marmo chiaro sulla cui sommità (tetto?) si affaccia una entità angelica. Le vicende della famiglia dei Sangro, storie di sangue e di veleni, di vendette e ossessioni che segnano la decadenza e la fine di una dinastia, sono tratteggiate con un certo rigore a cominciare dalla protagonista Gigliola-Caterina Vertova, meglio nota per le apparizioni sul piccolo schermo televisivo, la quale, tuttavia, indulge a un eccesso di drammaticità espressiva, da diva d'altri tempi. Flavio Bucci ci regala invece, con la sua partecipazione straordinaria, un'interpretazione fuori registro per un personaggio ambiguo che ben gli si attaglia, ma che in qualche modo sposta il baricentro su cui si aggrappa il registro recitativo mantenuto compatto e condiviso dall'intero gruppo. Risultato: un effetto straniante che lascia lo spettatore con qualche dubbio di troppo e un certo umor nero. *Renzia D'Inca*

Moscato canta i suoi film

HOTEL DE L'UNIVERS, drammaturgia e regia di Enzo Moscato. Progetto musicale, musiche originali e rielaborazioni di Pasquale Scialò. Scene e costumi di Tata Barbalato. Luci di Cesare Accetta. Con Enzo Moscato, Cristina Donadio, Carlo Guitto, Vincenza Modica e i piccoli Costanza Cutaia e Giuseppe Affinito junior. Prod. Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI.

In basso, Gabriele Lavia, regista e interprete de *L'Avaro* di Molière (foto: Giuseppe D'Angelo); nella pag. seguente Enzo Moscato in *Hotel de l'univers*.

Molière

Lavia nella tana dell'*Avaro*

La casa - o per meglio dire, il palazzo - di Arpagone, l'avaro, sembra devastata, schiantata da un terremoto. Più in generale, è in rovina, con le sue architetture sghembe e i suoi spazi ingombri di macerie e di residui di vario genere, che sporgono perfino oltre il limite della ribalta protesi verso la platea. Un'immagine di sfascio, di degrado, oltre che di squalore, accentuato pure dal vecchiume e dalla polvere dei mobili e degli oggetti d'arredamento, anch'essi accatastati fino al punto di creare, nella scena

L'AVARO, di Molière, traduzione di Cesare Garboli. Regia di Gabriele Lavia. Scene di Carmelo Giammello. Costumi di Andrea Viotti. Luci di Piero Sperduti. Musiche originali di Francesco Galli. Con Gabriele Lavia, Francesco Bonomo, Manuela Maletta, Lorenzo Lavia, Andy Luotto, Marco Cavicchioli, Vittorio Vannutelli, Clotilde Sabatino, Faustino Vargas, Emanuela Guaiana, Luca Fagioli, Alfredo Iacopini, Giancarlo Condè, Patria Crea. Prod. Compagnia Gabriele Lavia, ROMA.

creata da Giammello, veri e propri percorsi, quasi dei cunicoli, e una vera e propria tana per l'avaro impersonato da Lavia. Questo sfascio, questo degrado è lo stesso che Arpagone impone alla sua famiglia, o meglio a quello che ne rimane: i figli Elisa (Manuela Maletta) e Cleante (il figlio autentico di Lavia, Lorenzo), che, rispettivamente sono convertiti in una ragazzina punk e in una sorta di transfuga da *I Simpsons*. Capricciosi e imbelli, in fondo, in questa lettura di Lavia, dal caratterino ribelle ma - alla fin fine - fragili, caricaturali. Non troppo diversamente dal Valerio di Francesco Bonomo, una sorta di robotino gelido e grottesco: del resto, a un livello più profondo e sottile, non sfugge a Lavia regista l'ambiguità insistente di questa figura di "commediante", finto, certo, ma fin troppo costante e persuasivo nell'accondiscendere alle assurdità e crudeltà di Arpagone. Lui che - in realtà - lavora solo per sfuggirgli con l'innamorata Elisa. Senza tempo anche il vigoroso Saetta di Marco Cavicchioli, che chiaramente ritorna un personaggio da Commedia dell'Arte: quella vera, più aggressiva, più provocatoria (vedi il "duetto"-duello con Arpagone, di cui è il servo indisciplinato). Altri tocchi di contemporaneità forse un po' forzati ma che, alla fine, non stonano, il Commissario in abiti di oggi - esagitato e quasi da comiche - di Luca Fagioli, e la Frosina dal look sado-maso di una inguainatissima Clotilde Sabatino (a proposito di attori, obbligatoria la citazione per Andy Luotto, nel ruolo tutto esplosioni irose del personaggio di Mastro Giacomo, cuoco e cocchiere). Tutto questo, però, di cui abbiamo parlato fino a adesso è l'altro polo dello spettacolo (modernizzato anche da certe pieghe della traduzione italiana): c'è, poi, l'Arpagone riletto, rivisto, forse anche rivissuto da Lavia. Un personaggio grottesco, sicuramente, esagerato: ma, soprattutto, è un "uomo ridicolo", doloroso proprio nei suoi eccessi e nella sua stessa violenza sugli altri, oltre che nella follia che lo spinge continuamente all'assurdo. Non un vecchio, non una maschera, ma atteggiamenti da maschera per un uomo vero, in carne ed ossa, che soffre il suo inesorabile scivolare nell'età avanzata. *Francesco Tei*

Ha sicuramente numerose affinità con *Embargos* (1994) e *Cantà* (1999) l'ultimo lavoro di Enzo Moscato - *Hotel de l'Univers* - con il quale s'è aperta la prima stagione da teatro stabile di Napoli del Mercadante. Anche se, stavolta, lo spettacolo non è dedicato alla canzone o al canto in generale, com'è stato per i due precedenti, bensì a quella musica specifica, comunemente detta colonna sonora, che ha contribuito a rendere indimenticabili alcuni colossi prodotti dal mondo di celluloido. La canzone cinematografica che Moscato ha voluto ricordare o re-

inventare per l'occasione è quella degli anni Cinquanta e Sessanta: un ventennio marcato indissolubilmente da capolavori quali *Le notti di Cabiria* di Federico Fellini, *Carosello napoletano* di Ettore Giannini, *Gervaise* di René Clément, *Il principe e la ballerina* di Laurence Olivier, *L'eclisse* di Michelangelo Antonioni, per citarne solamente alcuni. Film che hanno nutrito fin dall'infanzia la fantasia del drammaturgo, regista e attore napoletano. Coticché, accanto alla riscrittura e alla rielaborazione delle tracce musicali di queste mitiche pellicole, lo spettacolo presenta diversi



brani inediti anch'essi ispirati all'universo espressivo della decima arte, passata e contemporanea, con sorprendenti omaggi a figure affascinanti dello schermo come Anna Magnani, Marilyn Monroe, Bette Davis. A esse, tuttavia, quasi a volerne esorcizzare la valenza di "mostri" dell'immaginario dell'autore, fanno il verso tre sedicenti icone del cinema d'una volta, efficacemente incarnate da Cristina Donadio, Carlo Guitto e Vincenza Modica, e collocate su tre strutture verticali somiglianti a moderne edicole votive. Una "performance plurale", capace di armonizzare tre specifici, quello musicale, teatrale e cinematografico, all'interno dei quali Moscato, nel ruolo da egli stesso definito di "cinerecordator", si muove con la consueta bravura e disinvoltura, accompagnato dai musicisti dell'Hotel de l'Univers ensemble diretti da Pasquale Scialò, disposti sui due lati del palcoscenico, come pure dalle oramai irrinunciabili presenze di due candide figure di bambini. Un'ennesima via di fuga dalla drammaturgia, dunque, che passa attraverso un raffinato intreccio di citazioni teoriche sul cinema e di "canzoni narrative" tanto familiari alla tradizione musicale napoletana: da *Chiaro ô Scuro* a *Dos Gardenias para ti*, toccando gli accorati omaggi ad Anna Magnani e Pier Paolo Pasolini, per approdare alla *Mensa Bambini Proletari di Montesanto*. Stefania Maraucci

Femmenielli in cerca d'amore

RAGAZZE SOLE CON QUALCHE ESPERIENZA, di Enzo Moscato. Regia di Geppy Gleijeses. Scene di Paolo Colafiore. Costumi di Lodovica P. Legnelli. Con Geppy Gleijeses, Gennaro Cannavacchio, Tonino Taiuti, Agostino Chiummariello. Prod. Teatro Stabile di Calabria, CROTONE - Teatro Franco Parenti, MILANO.

Un vasto e squallido interno napoletano odoroso di secoli e di povertà fisica e morale. Due vite chiuse nella loro solitudine senza sogni o solo miseri sogni. Esistenze che reclamano un loro posto al sole e si consumano nelle chiacchiere vane. Uno scampolo di drammaturgia partenopea che si decompone e smaterializza fino a perdere il suo realismo schematico e falso è questo, e qualcos'altro ancora, *Ragazze sole con qualche esperienza* di Enzo Moscato. Al centro esistenze prive di affetti veri e sinceri, violentate dalla vita, dove l'isteria, frutto dell'emarginazione, diventa il motore del dramma. In questo lavoro duro, ostile, cupo sotto la maschera del grottesco, i protagoni-

Ruccello-Cirillo

Felice Sciosciammocca avventuriero hollywoodiano

Una cornice di luci abbaglianti si staglia nel buio del palcoscenico, mentre la mitica colonna sonora della Paramount introduce la voce stentorea che presenta titolo, ambientazione e personaggi dello spettacolo in procinto d'iniziare. Questo l'avvio de *L'ereditiera*, testo scritto da Annibale Ruccello e Lello Guida nel 1982, come una sorta di adattamento teatrale napoletano dell'omonimo film realizzato nel 1950 da William Wyler e, a sua volta, ispirato al romanzo *Washington Square* di Henry James. La vicenda, «spostata dalle nebbie di New York al magico incanto del golfo di Sorrento», si dipana intorno all'amore contrastato della ricca ereditiera Caterina Morlicchio per il losco avventuriero don Felice Sciosciammocca. Complice della timida e maldestra fanciulla contro l'intransigenza del padre, don Benedetto, consapevole delle cattive intenzioni dell'aspirante genero, è la vecchia zia, donna Lavinia Gambardella, desiderosa di vedere "sistemata" a tutti i costi la sgraziata nipote. Ma a ostacolare la felicità della coppia si aggiungono anche le gelosie di don Ciccillo e donna Margherita Scarnecchia, rispettivamente innamorati di Caterina e di don Felice, come pure le continue, improbabili agnizioni, dei due camerieri di casa Morlicchio - Pulcinella e Teresa Thompson - destinate a determinare la rovina dell'inaffidabile Sciosciammocca. Una storia ingarbugliata che inizia nell'Ottocento fra separé, cineserie e parati dipinti, e finisce nel Novecento fra i più emblematici simulacri della società dei consumi, secondo un ardito meccanismo drammaturgico capace di combinare la farsa scarpettiana con il film hollywoodiano, la sceneggiata con il dramma borghese e il musical. Cosicché classici della canzone napoletana interpretati da Nino D'Angelo e Angela Luce possono intrecciarsi a brani portati al successo da Mina, ma anche a famose arie verdiane, risultando sempre "intonati" alle diverse situazioni proposte. Pienamente indovinata la regia di Arturo Cirillo (peraltro esilarante nei panni della vecchia zia), che riesce a calibrare toni comici, cupi e grotteschi e a offrire una chiave di lettura del testo, in grado di evidenziarne tutti gli elementi riconducibili al progressivo e inesorabile sgretolamento d'una società sempre più asservita ai consumi e alla pseudo-cultura di massa. Affiatati e bravi tutti gli attori (molti dei quali hanno accompagnato Cirillo anche nel precedente fortunato allestimento dello scarpettiano *Mettiteve a fà l'ammore cu me!*): in particolare Giovanni Ludeno (don Felice), straordinariamente duttile nel proporsi ora come irresistibile canaglia ora come marionetta stralunata in balia degli eventi, e Monica Piseddu (Caterina), sempre divertentissima sia da impacciata zitella sia da amante palpitante e tormentata. Stefania Maraucci

L'EREDITIERA, di Annibale Ruccello e Lello Guida. Regia di Arturo Cirillo. Scene di Massimo Bellando Randone. Costumi di Gianluca Falaschi. Musiche di Francesco De Melis. Luci di Marcello Falco. Con Monica Piseddu, Giovanni Ludeno, Arturo Cirillo, Rosario Giglio, Michelangelo Dalisi, Antonella Romano, Salvatore Caruso. Prod. Nuovo Teatro Nuovo Teatro Stabile d'Innovazione - NAPOLI.

sti si riducono a due travestiti che vivono in simbiosi e che cercano la loro identità sotto i nomi pittoreschi (la commedia risale al 1985, e allora venne recitata solo per poche sere) di Grand Hotel e di Bolero. Più che il plot, che nel secondo tempo, procedendo piuttosto sgangheratamente quasi sui binari di una farsa, si tinge di noir e porta a una conclusione alquanto frettolosa,



ciò che ancora una volta cattura e rende il lavoro stimolante, è il suo spessore espressivo. Quel linguaggio ricco di umori e di nere solarità (si passi l'ossimoro) che nasce dalla contaminazione di vari registri linguistici e idiomi arcaici e contemporanei di cui Moscato è da sempre grande campione. Linguaggio che sembra cosa naturale sulle labbra degli interpreti. Così per Geppy Gleijeses, che si è fatto carico con intelligenza anche della regia, e per Gennaro Cannavacciuolo: assai bravo il primo nel ruolo del mite e straziato Grand Hotel, straordinario il secondo nell'invenzione del più determinato e però altrettanto disperato Bolero. Così per i loro due fiancheggiatori il guizzante Tonino Taiuti che fa del personaggio di Cicala un guappo spaventato e da vecchia sceneggiata (ma anche ha occasione di farci ascoltare uno straziante e lirico monologo che è un vero *planctum* sull'amatissima Napoli) e Agostino Chiummariello che gioca di spalla in quello di Scialò. Un tassello anomalo e però vivo in mezzo a tanto teatro asfittico e commerciale. *Domenico Rigotti*

Il Ciclope nella fortezza

IL CICLOPE DI EURIPIDE, tratto da un'opera di Enzo Siciliano. Regia di Mimmo Calopresti. Con Francesco Siciliano, Antonino Iorio, Mimmo Calopresti. Prod. Consorzio Turistico "Conca d'Oro" di Le Castella, CAPO RIZZUTO (Crotone).

Dopo anni di impegno cinematografico, il regista Mimmo Calopresti approda al teatro: e sceglie di farlo affrontando un testo classico e decidendo di ambientare la prima di questo spettacolo in uno scena-

rio naturale, che ben si adatta alle caratteristiche di un'opera davvero particolare. Nella suggestiva fortezza aragonese di Le Castella, a Isola Capo Rizzuto, va così in scena il dramma satiresco *Il Ciclope*, di Euripide, in una versione particolare, quella dello scrittore Enzo Siciliano. Una rivisitazione che giunge dopo altre riletture, come quella di Pirandello, e che si basa su commistioni, inserimenti linguistici differenti. Dunque, lo scenario del Mediterraneo per un testo che affonda le radici nella Magna Grecia e che guarda alle influenze di quest'area, che ben si riflettono in un luogo crocevia naturale di culture. Uno spettacolo nato in poco tempo, dopo una visita del regista (di origini calabresi, essendo nato a Polistena, in provincia di Reggio), a Le Castella, con un *work in progress* aperto al pubblico e con una messa in scena che ha saputo fornire spunti nuovi, emozioni e suggestioni. Lo stesso autore, Enzo Siciliano, diventa voce fuori scena, mentre Calopresti, come spesso accade anche nei suoi film (per essere dentro a ciò che vuole raccontare, come ha più volte sottolineato in passato) si ritaglia un ruolo, quello di Sileno, personaggio che nell'opera di Euripide viene aggiunto rispetto all'episodio dell'*Odissea*, così come i Satiri che formano il coro e che partecipano, insieme a Ulisse (un intenso e sempre più impegnato Francesco Siciliano), all'accecamento del Ciclope. Una rilettura del testo di Euripide, rilettura in cui l'elemento della confluenza di culture, di lingue, diventa determinante. E la sua rappresentazione in un luogo, che diventa scenario ideale, contribuisce a dare forza e a coinvolgere. *Paola Abenavoli*

Caprioglio, moderna Elettra

ELETTRA, di Sofocle. Traduzione di Salvatore Quasimodo. Regia e scene di Lindo Nudo. Costumi di Mirella Paolillo. Luci di Giuseppe Calabrò. Con Debora Caprioglio, Angelo Libri, Paola Garibotti, Massimo Cimaglia, Antonio Brancati, Roberto Guerrera, Manolo Muoio, Alessandra Ponti, Debora Falcone, Valeria Betrò. Prod. Teatro Stabile di Calabria, CROTONE - Amministrazione comunale di REGGIO CALABRIA.

Un insieme di contaminazioni, di invenzioni sceniche che rimandano più volte al cinema, alla pittura, alla fotografia; e

soprattutto la scelta di creare due palcoscenici paralleli che riflettono e contrappongono i piani del racconto, il ricordo e la realtà, ma anche i due aspetti della vicenda, due mondi. Una *Elettra*, dunque, densa di novità, quella portata in scena dal regista Lindo Nudo (premio Eti-Scenario 2001). La tragedia di Sofocle rivive attraverso approcci nuovi, si diceva: e a ciò si affianca la gradevole sorpresa di numerosi giovani attori, molti dei quali calabresi, che affrontano con impegno personaggi non facili. Così come non facile è quello della protagonista: a interpretarla è Debora Caprioglio, al suo debutto in un ruolo drammatico. L'attrice si accosta a *Elettra* con umiltà e determinazione, pur se rimangono margini di crescita. Una novità in più, quindi, per questa versione, in cui il regista calabrese tenta un approccio differente ad un testo classico. L'attualità di storie e dialoghi vengono così sottolineati dalle scelte registiche: quando si parla della sofferenza dei bambini durante la guerra, ad esempio, ecco scorrere, alle spalle della protagonista, una serie di immagini, di foto di bambini, ancor oggi principali vittime dei conflitti. È solo una delle invenzioni, che contribuisce anche a rendere più fluida la scena, come quella, già citata, dei palcoscenici paralleli. Soprattutto tanti spunti visivi, cinematografici, sottolineati, nei momenti più tragici, da un uso delle luci che a tratti sembra ricordare scene pittoriche create da Caravaggio: come nel caso della ricostruzione della battaglia in cui sarebbe morto Oreste, fratello di *Elettra*. Innovazioni che si riscontrano anche nell'uso del coro, formato da tre giovani attrici, nell'uso delle voci fuori campo durante le preghiere, di musiche che si rifanno a vari generi, superando confini di tempo e di spazio. Insomma, spunti interessanti che fanno prevedere per Nudo ulteriori evoluzioni artistiche. *Paola Abenavoli*

In basso, foto di gruppo per *Ragazze sole* con qualche esperienza, di Enzo Moscato, regia di Geppy Gleijeses; a destra una scena de *Il ciclope* di Euripide, da Enzo Siciliano, regia di Mimmo Calopresti.





Pirandello-Castri

QUESTA SERA SI RECITA LA REALTÀ

di Ugo Ronfani

QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO, di Luigi Pirandello. Regia di Massimo Castri. Scene e costumi di Maurizio Balò. Con Valeria Moriconi, Vittorio Franceschi, Manuela Mandracchia, Sergio Romano, Alarico Salaroli. Prod. Teatro Biondo Stabile di PALERMO - Teatro DI ROMA.

Tre cose colpiscono nell'allestimento di *Questa sera si recita a soggetto*, a parte – ovviamente – la sicura direzione di un cast di alto livello e la conferma dell'intesa profonda fra il regista e Balò, la cui scenografia, di funzionale mobilità, tanto contribuisce a ricreare l'atmosfera primo Novecento del testo, imprestando a pittori come Carrà, De Chirico o il ritrovato Usellini. La prima è lo scrupolo filologico (per Castri inseparabile con l'adozione di testa e di cuore di un autore) con cui è attento dal principio alla fine a mostrare che *Questa sera* fa parte della trilogia pirandelliana del "teatro nel teatro": tanto che l'uso della platea per la recita, introdotta come da copione dagli attori-spettatori nei palchi, insomma l'abolizione della quarta parete, la marcata enfaticizzazione del ruolo del regista Hinkfuss al quale l'intelligente, estroso Franceschi conferisce una istrionica ridondanza di accenti, la scelta di fare sparire nel nulla, ancora dalla platea, l'in-

felice Mommina, alla quale Manuela Mandracchia presta accenti di nevrotico, desolato abbandono e il rilievo iconico della processione di paese con l'angelo, la Madonna e i bambini (da Castri desunta, immagino, dal primo allestimento del dramma in Germania), processione che raggiunge il palcoscenico muovendo dal foyer, tutto questo fa pensare ad un calco registico – non certo casuale – dei meccanismi scenici dei *Sei personaggi* come memoria e tradizione ci hanno consegnato nel tempo. E la seconda cosa che colpisce consiste nell'evidenziare il dramma di Mommina - distrutta dalla gelosia retrospettiva e patologica del marito, il Verri - contrastandolo fortemente con l'espressionismo descrittivo della provincia siciliana, dove il regista s'abbandona al gusto di fare agire, al comando tirannico alla fine contestato di Hinkfuss, i personaggi "fra vestiti che ballano": ed il riferimento a Rosso di San Secondo non sembra improprio, è aderire secondo l'estro italiano alla cultura teatrale dell'epoca, importata dal teatro tedesco. Ora, nella scena a due – un'ultima cena di incomprensione e di dolore fra i coniugi infelici, condotta con sensibilità estrema dal regista, dalla Mandracchia e da Sergio Romano – Castri mette sotto i riflettori un delirio strindberghiano ch'è la parte più intensa

della pièce: e qui s'arriva nelle zone emozionali del vero, grande teatro. La terza cosa che colpisce è l'innesto del Pirandello più vicino a lui (e a noi), nella macchina scenica del "teatro nel teatro", del contrasto tra "finzione" e "realtà" come enunciato (in forma paradigmatica, e – aggiungiamo oggi – didascalica) nei *Sei personaggi*. La rappresentazione di questo contrasto oggi ha perso non poco della sua incisività, fino a diventare congegno strutturale del teatro di Pirandello ma assai meno sostanza umana e poetica. Ora, Castri è regista di sensibilità ed intelligenza così alte che non avrebbe potuto non accorgersi che il "cuore" di *Questa sera* non è – non è più, oggi – nel "dentro e fuori" fra attori, personaggi e spettatori che settant'anni fa potevano anche suscitare polemica, scandalo o inquietudine, ma nel confronto delle due "anime nude" di Mommina e del marito. E allora ce le mostra tutte, da esegeta e da maestro, le *ficelles* manovrate da Hinkfuss (dove resta impigliata inevitabilmente, fra l'altro, la Signora Ignazia della Moriconi, col suo mal di denti e la sua statuetta della Vergine scacciadolori); ma per poi condurci alla grande scena che colpisce a morte il cuore di Mommina. E il finale reboante, con *La forza del destino* che conclude lo spettacolo, "convenzione nella convenzione" del melodramma, mentre Mommina è inghiottita in platea dal Regno delle Ombre, vuol dire traghettare assai lucidamente il pubblico dalla "finzione", ormai insostenibile, alla "realtà" che Pirandello cercava. ■

Dostoevskij nella matroska

DELITTO E CASTIGO, da Dostoevskij. Progetto e regia di Lia Chiappara. Traduzione di Giorgio Kraiski. Scene e costumi di Dora Argento. Realizzazione elementi scenici e costumi di Claudia Campanella, Salvatore Barcia, Gianfranco Mancuso. Luci di Gianfranco Mancuso. Musiche eseguite da Giuseppe Viola, Ruggiero Mascellino, Luca Mazzone, Daniela Santamura. Con Gabriele Calindri, Andrea Failla, Massimiliano Lotti, Alessandra Pizzullo, Elisabetta Ratti. Prod. Teatro Libero di PALERMO.

Assassini crudeli e misteriosi, intrighi complicati, colpi di scena, rivelazioni inaspettate, passioni travolgenti, improvvisi tracolli economici e altrettanto improvvise fortune, ladri, prostitute dal cuore genero-

In alto Valeria Moriconi in *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello, regia di Massimo Castri (foto: Nino Annaloro)

so, ubriaconi e relitti umani che si compiaccono di sprofondare sempre più nell'abiezione, esseri infami e perversi, veri mostri morali e creature di angelica bontà: questi temi e personaggi universali che animano le pagine, spesso convulse e allucinate, dei romanzi di Dostoevskij, e questi, probabilmente, i motivi che le hanno rese, da sempre, particolarmente disponibili alle trasposizioni teatrali. Pienamente condivisibile, dunque, l'idea di Lia Chiappara di rendere *Delitto e castigo* il "pre-testo" per riflettere e interrogarsi su problemi morali ed etici senza tempo. La storia ha per protagonista Raskolnikov, un poverissimo studente di provincia colpevole d'aver ucciso una vecchia usuraia e sua sorella, testimone del delitto, nella superomistica convinzione che sia dovere di grandi individualità liberare tutto il genere umano di quegli elementi inutili e addirittura dannosi. Salvo, poi, dover fare i conti con un senso di colpa invincibile che, grazie anche al rapporto con Sonja, costretta a prostituirsi per mantenere la sua famiglia, porta l'assassino a riappropriarsi dei valori umani persi di vista, fino alla decisione estrema d'accettare il castigo per il delitto commesso. Bravi gli attori nell'esprimere quel senso della "doppiezza" della psiche umana, in cui si agitano impulsi opposti, irrazionali, e conflitti laceranti impossibili da ricomporre, che sembra essere alla base del progetto della Chiappara. Come pure molto originale l'idea di affidare a una demiurgica matrioska l'introduzione e l'espulsione dei vari elementi utili alla realizzazione dei diversi "quadri" scenici (tavolini, specchi, divani, toilette etc.), opportunamente dotati di rotelle. *Stefania Maraucci*

Un Guardiano in salsa etnea

IL GUARDIANO, di Harold Pinter. Regia di Pippo Spicuzza. Scene e costumi di Bruno Caruso. Con Tuccio Musumeci, David Coco, Salvo Piro. Prod. Teatro Biondo Stabile di PALERMO.

Il guardiano è un ossimoro imbevuto di tragica comicità. È tutto e il contrario di tutto. Come i tre personaggi, che s'incontrano dentro una di quelle "stanze" di Pinter in cui non succede nulla o quasi. Uno è un vecchio clochard, permaloso e attaccabrighe (Tuccio Musumeci), mentre gli altri due, i "padroni di casa", sono due fratelli. Nel primo tempo, le battute tragiche che proferisce Tuccio Musumeci, con toni imbambolati e trasognati e con il suo caratteristico timbro etneo, si vestono di ilarità rendendo ancora più irreale l'atmosfera e il plot. Nel secondo e terzo tempo conosciamo l'altro fratello (Salvo Piro), un po' schizzato invero per come s'esprime e per il modo repentino di arrivare e lasciare la stanza: dice d'essere lui il proprietario dell'appartamento e che il fratello è lì perché dovrà arrenderlo. Quest'ultimo tra l'altro confesserà d'essere stato ricoverato in una clinica psichiatrica e d'essere stato curato con l'elettroshock. Il vecchio, vedendo l'opportunità d'installarsi in modo stabile, si offre ai due fratelli come guardiano della casa. Ma il suo carattere irascibile e petulante fa innervosire sempre più il giovane (David Coco) che l'ha accolto, al punto di cacciarlo via. A nulla servirà il tentativo ultimo di riappacificarsi perché ormai entrambi i fratelli hanno deciso che da lì dovrà sloggiare. Una storia d'emarginazione sociale o forse semplicemente, come dice qualcuno, una storia «simbolo della lotta tra giovani e vecchi, tra padri e figli, della difesa del territorio, della ricerca d'identità». *Gigi Giacobbe*

Nel nome dei morti di mafia

QUESTA TERRA DIVENTERÀ BELLISSIMA, di Felice Cavallaro. Regia di Giovanni Anfuso. Scene e costumi di Dora Argento. Musiche di Nello Toscano. Luci di Franco Buzzanca. Con Carla Cassola, Antonietta Carbonetti, Debora Bernardi, Elisabetta Carta, Berta Ceglie Terranova, Barbara Gallo, Raniela Ragonese, Daniela Alfonso, Luana Toscano, Davide Sbrogiò, Enzo Campailla, Santo Santonocito, Riccardo Maria Tarci, Giuseppe Bisicchia, Lucia Chiaia, Giorgia D'Urso, Laura Di Stefano, Andrea Gambadoro, Marzia Longo, Giovanna Mangiù, Marcello Montalto, Salvo Puglisi, Marco Sanna, Joe Schittino, Laura Tornabene, Emilio Torrisi. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

I terribili fatti degli attentati ai giudici Giovanni Falcone e Paolo Borsellino, uccisi dalla

mafia rispettivamente nel maggio e nel luglio 1992 sono diventati un vibrante testo teatrale di Felice Cavallaro che lo titola con le parole usate dallo stesso Borsellino per rincuorare la vedova di Vito Schifani, uno degli agenti della scorta di Falcone. Uno spettacolo oratoriale con la presenza di ben 26 attori, parecchi impegnati in tre e quattro ruoli, ruotante attorno alle vite della Schifani e di Rita Costa, moglie del giudice Gaetano, procuratore della Repubblica di Palermo ucciso nel 1980 e poi di tante altre vedove di personaggi illustri morti ammazzati a opera di Cosa Nostra. Nel sentire i loro nomi cantilenati come in preghiera sembra di snocciolare i grani d'un rosario: Piersanti Mattarella, Cesare Terranova, Ninni Cassarà, Pio La Torre, Carlo Alberto Dalla Chiesa, Libero Grassi... - «Perché si sono fatti ammazzare i nostri uomini?» gridano queste novelle troiane. «A Roma si discute e Segunto viene espugnata». «Perché in Sicilia, terra di mercanti e di scrittori e di tanto altro ancora, è più facile morire che continuare a vivere?». «Chi ha ucciso i nostri uomini?» - Interrogativi che s'accavallano, ai quali non è facile dare risposte esaustive, utili a far riflettere anche coloro che non vivono in quest'isola lordata spesso di sangue. Uno spettacolo fra storia e cronaca, ben calibrato dal regista Giovanni Anfuso, in cui le parole "giustizia" e "libertà" si caricano di elettroni positivi e riescono a smascherare mafiosi e affari loschi di Stato. Sugli scaloni della semplice scena di Dora Argento si intravede Liggio ma non appare mai Buscetta, si odono i nomi cancerogeni dei politici della prima repubblica e non vengono risparmiati i giornalisti d'assalto, i magistrati vincenti e perdenti, i Corvi e le Talpe. Queste madri coraggio capitanate da una strepitosa Carla Cassola che ha accanto le bravi Antonietta Carbonetti, Debora Bernardi, Elisabetta Carta, Berta Ceglie, Barbara Gallo e poi tutte le altre, sono le proiezioni di chi continua a vivere in questo pezzo di terra, ferito e segnato duramente dal dopoguerra a oggi e che nonostante tutto è riuscito a reinventarsi una nuova vita. *Gigi Giacobbe*

In basso Massimiliano Lotti e Andrea Falla in *Delitto e castigo* di Dostoevskij, regia di Lia Chiappara; a destra una scena di *Questa terra diventerà bellissima* di Felice Cavallaro, regia di Giovanni Anfuso.



Ginzburg

Ti ho recensito per allergia

di Fabrizio Caleffi

Sbatti la Ginzburg nella stessa pagina: lunedì 17 novembre, quotidiano *La Repubblica*, pagina Teatro&Musica, recensione di *Ti ho sposato per allegria*. Titolo: *Sbiadisce con il tempo l'allegria della Ginzburg*. «Il segno pesante del tempo - scarseggiando i segni che facciano risaltare la datazione anni 60 - non aiuta la regia di Valerio Binasco a evitare la caduta nel boulevard». Firmato: Franco Quadri.

Recensione *Dialogo e il Cormorano*. Titolo: *Dialoghi di coppie in crisi così compassati nel dolore*. «Aveva ragione, Natalia Ginzburg, a dire che nelle case e nelle stanze delle commedie sono custodite voci smesse che forse si sono perse, ma che devotamente ascoltiamo. È quel che accade ora grazie a un piccolo, ma strepitoso miracolo di teatro della compagnia Quellicherestano... purtroppo non si scrive più teatro così». Firmato: Rodolfo Di Giammarco.

Quadri si riferisce allo spettacolo andato in scena al Teatro Manzoni di Milano, Di Giammarco a quello visto al Piccolo Eliseo di Roma. Da una parte, Binasco dirige Maria Amelia Monti e Antonio Catania, dall'altro Werner Waas firma la regia per Carla Chiarelli e Fabrizio Parenti. Questione di formazione o d'informazione? L'aria romana è più propizia al minimalismo di parola dell'aria milanese?

Ma torniamo a *Ti ho sposato per allegria*. Ancora irresistibili le nozze della Ginzburg titola il *Giornale*: il pezzo è di Enrico Groppali, che dice, tra l'altro «Natalia fa dei coniugi Piero e Giuliana due spiritosi di una contestazione minimalista».

Ma sentiamo Franco Cordelli del *Corriere della Sera*: «Registi come Binasco riportano il teatro indietro di trenta o quarant'anni, quando la regia non aveva valore artistico. Come regista, Binasco lo si può definire un semplice artigiano. (...) Si riscopre la Ginzburg. Ne vale la pena? A questa domanda non so rispondere. (...) Noi oggi crediamo che la sua "piccola virtù" sia oltre lo stesso stile e che quei due giovani sposi siano persone come noi: crediamo di riconoscerci in loro e ne siamo felici; il teatro ci somiglia; il teatro non ci affatica».

Interviene Gastone Geron su *Gente*, titolando *Una sposina irresistibile*: «...la celeberrima scrittrice torinese ha improntato i suoi monologhi a ruota libera della protagonista alla paradossale vicenda del matrimonio-lampo della svitata Giuliana con il disincantato avvocato Pietro attratto dalla contagiosa allegria di una partner per molti versi inaffidabile, ma sorretta da un'innocenza di fondo che supera ogni barriera logica, rendendo plausibile persino l'assurdo».

Dunque? Che dire? Natalia sì, Natalia no:

la terra dei cachi (e dei cachinni) resta divisa. Esempio di democrazia bipartisan o di partigianeria preconcepita? Il Vs amatissimo ha visto solo lo spettacolo al Manzoni. E non ne è uscito entusiasta. Ma non per la scrittura drammaturgica. Piuttosto per una certa opacità di Catania a confronto con l'esuberanza *sit-com* di Monti. L'arbitro-regista deve aver optato per la non volontarietà del "fallo" e non ha mai estratto il cartellino giallo dell'ammonezione per i suoi attori. Il lessico di Ginzburg mi è parso intatto, ancorché familiare. Difetta uno spettacolo dove a scatenare il pubblico è la consumata caratteristica (Ariella Reggio) e non la protagonista. Dicono che la Asti, per cui fu scritta la pièce, fosse portentosa. Adriana mai si è guastata con le *sit-com*. Opto, comunque, per un salomonico 1 a 1 tra Milano e Roma. ■

Aree intermediali

DUE ATTORI "ABUSIVI"

le sorprese a UbuSettete

Otto le compagnie che hanno partecipato a UbuSettete, rassegna romana che esplora i luoghi inusuali del teatro. Uscendo da questa "fiera autogestita di alterità teatrali", devo segnalare due bravissimi attori "abusivi", (con buona pace di Mario Ferrero che considera "abusivi" gli attori formati fuori dell'Accademia dove lui insegna). Il primo è Daniele Timpano (Amnesia Vivace) che in *Caccia 1* ha dimostrato di sapere umanizzare il teatro e di possedere una forte capacità di fascinazione scenica. Ha regalato al pubblico piacere e divertimento, dimostrando di essere più bravo del giovane Fo. Una forza della natura. Non è stata da meno Soledad Nicolazzi (Stradevarie): davvero *Ciclonica* nel monologo per donna in bicicletta, ispirato alla Critical Mass e a Don Chisciotte. Vitalità scenica e capacità di comunicare con diversi codici espressivi sono le doti non comuni di questa attrice chapliniana che, assieme a Timpano, si apprezzano anche per la comicità intelligente, estranea alle scurrilità dilaganti. *E se fosse che morirò domani* è un'operina sul piacere di utopia, realizzata da un gruppo interessante (Residui Teatro), da seguire. *La penna di Hu*, da Calvino, cade dal cielo, ma Domenico Stante (Mungo Dream) fa cadere lo spettacolo nella noia. *Cento*, testo e regia di Marco Andreoli (Il Circo Bordeaux), è un apologo morale - tema la corsa - intriso di risvolti psicologici. *Ongossu*, regia di Vania Castelfranchi, è la storia del popolo Guaranti Kaiowa, interpretato da quattro artisti stakanovisti (Ygramul Le MilleMolte), che sciupano i nobili intenti antropologici nei tecnicismi di un teatro ideologico: tanta fatica per nulla. Il concerto d'improvvisazione radicale, rumorismo dada e industrial del gruppo Lendormin e del trombettista Dbpit è risultato molto coinvolgente. Peccato che, per motivi tecnici, sia mancata la interazione con le immagini. Non convince *Rosalinda*, installazione performativa di Dalia Padoa (Stradevarie) per carenze drammaturgiche e incertezze interpretative. *Amleto e sua moglie Ofelia* di Gabriele Linari (LABit) è un prototipo di teatro della chiacchiera. Le performance di OlivieriRavelli Teatro non erano performance, ma corti teatrali di scarsa significanza. A UbuSettete non è mancato il pubblico, accorso numeroso. È mancato semmai il coraggio di sbagliare e un forte e motivato desiderio d'innovazione, che non sono cose di poco conto per soggetti che si pongono come "alterità teatrali". *Alfio Petri*

In basso Daniele Timpano in *Caccia 1* drago.



SAGGI E MANUALI

Paolo Bertinetti, *Il teatro inglese del Novecento*, Einaudi, Torino, 2003, pagg. 274, € 17,50.

Analisi sintetica ma puntuale degli autori inglesi che si sono affermati dalla fine dell'Ottocento fino alla seconda guerra mondiale, tra cui Shaw, Yeats, Eliot, Coward e i creatori del teatro leggero. La seconda parte del volume partendo da Samuel Beckett segue i protagonisti della rinascita teatrale - Pinter, Arden, Osborne, Wesker, Stoppard, fino a Churchill e Barker - con una scrittura attenta e coinvolgente.

Teatro delle Ariette, *Teatro da mangiare?*, a cura di Massimo Marino, Le Ariette Libri, Castello di Serravalle, 2003, pagg. 169.

Testi, lettere degli spettatori, fotografie, disegni, racconti degli interpreti, recensioni ricostruiscono la singolare esperienza del Teatro delle Ariette che si è imposto all'interesse nazionale con *Teatro da mangiare?* Uno spettacolo in cui vita e teatro si fondono attorno al tavolo su cui vengono consumati i cibi preparati al momento dagli attori.

Massimo Locuratolo, *Invito al cabaret*, Mursia, Milano, 2003, pagg. 147, € 12,90.

Una carrellata su linguaggi, tecniche e artisti che hanno creato la comicità popolare. Partendo dai mimi greci e latini, passando per gli istrioni medievali e i comici dell'Arte fino al cabaret di Zelig, il volume analizza i meccanismi del riso e le tecniche drammaturgiche del comico spesso considerate, a torto, teatro di serie b.

Luca Ninnipieri, *L'attore e la poesia*, Pendragon, Bologna, 2003, pagg. 62, € 9,00.

Otto conversazioni con Anna Bonaiuto, Flavio Bucci, Piera Degli Esposti, Iaia Forte, Virginio Gazzolo, Sandro Lombardi, Ivano Marescotti, David Riondino che hanno interpretato testi di poesia per scoprire la simbiosi che si crea tra poeta e attore.

Margherita Becchetti, *Il teatro del conflitto*, Odradek, Roma, 2003, pagg. 187, € 12,00.

La storia della Compagnia del Collettivo, nata nel 1971 dalle esperienze del Centro universitario teatrale di Parma, e dal Festival internazionale del teatro universitario. Oltre alla ricostruzione della loro attività, viene delineato lo scenario culturale nazionale e internazionale che ha favorito il sorgere delle numerose esperienze teatrali giovanili che dal '68 in poi trasformarono l'impegno artistico in militanza politica.

Franco Del Moro, *L'arte della narrazione*, Ellin Sela, Murazzano, 2003, pagg. 166, € 14,00.

Il testo dello spettacolo *Il funzionamento dell'uomo*, monologo ironico di Franco Del Moro sulla natura dell'esistenza, è accompagnato da un saggio che si propone come guida pratica per chi vuole imparare a "narrare" un testo teatrale. Utili agli aspiranti narratori anche le testimonianze e i consigli di alcuni protagonisti del teatro di narrazione: Ascanio Celestini, Laura Curino, Tiziano Scarpa, Raul Montanari, Stefano Tamburrini.

Daniela Battaglia Damiani, *Anatomia della voce. Tecnica, tradizione scienza del canto*, Ricordi, Milano, 2003, pagg. 344.

L'autrice, diplomata in canto al Conservatorio, foniastra, cantante, insegnante di canto e terapeuta della voce, con un taglio descrittivo e scientifico e con l'apporto grafico di precise riproduzioni degli organi interessati, illustra le diverse complesse componenti della tecnica vocale.

Musiche e danze della Cambogia, a cura di Giovanni Giuriati, Ricordi, Milano, 2003, pagg. 209.

Inaugura la collana Popoli & Musiche, rivolta allo studio delle civiltà fiorite in terre lontane. Musica, danza e forme teatrali, elementi fondanti della cultura cambogiana, si legano alla storia, ai monumenti, al sacro e al divino, alla complessità e alle contraddizioni della Cambogia contemporanea. Alla raccolta di saggi si affianca un'antologia di testimonianze storiche della civiltà Khmer.

Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2003, pagg. 217, € 22,00.

Un libro che colma finalmente una grossa lacuna negli studi in Italia sul teatro del Novecento. La nascita della regia, che nello spazio di una trentina d'anni, cambia completamente il modo non solo di fare teatro ma anche di guardararlo, è un momento fondamentale, imprescindibile per capire tutto quello che è successo dopo, dal secondo dopoguerra fino agli anni Settanta. La Schino ci conduce come in un racconto appassionato fra le domande, i problemi del teatro che i padri fondatori, Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, hanno affrontato con accanimento ineguagliabile.

bibli

Eduardo impresario

Maria Procino Santarelli, *Eduardo dietro le quinte. Un capocomico-impresario attraverso cinquant'anni di storia, censura e sovvenzioni (1920-1970)*, Bulzoni editore, Roma, 2003, pagg. 342, € 25,00.

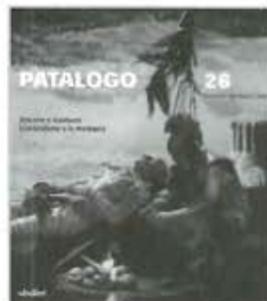
L'autrice ha lavorato nella compagnia Il Teatro di Eduardo e nella Compagnia di Teatro di Luca De Filippo, non come attrice, ma nella squadra organizzativa. Ricercatrice storico-archivista ha avuto la possibilità di accedere all'archivio dell'attore drammaturgo, facendo così confluire nel volume, oltre a molte testimonianze preziose, articoli, lettere, interviste. L'arco di tempo analizzato - 1920/1970 - comprende mutamenti storici importanti intrecciati alle vicende del teatro dei fratelli De Filippo. Si ripercorrono i momenti più difficili come la separazione artistica dei fratelli nel 1944, il gravoso progetto delle ricostruzioni del Teatro san Ferdinando a Napoli che sarà inaugurato nel '54. Anni contrassegnati anche dall'impegno politico nel tentativo di ottenere maggior attenzione ai problemi economici e organizzativi del teatro. Eduardo, come afferma l'autrice, «nonostante le delusioni e le amarezze ha continuato a lottare come autore, come impresario, come senatore» nonostante le difficoltà che incontra il teatro napoletano mentre, nella stagione '68-'69, nascono otto Teatri Stabili. Due le appendici che raccolgono interviste a collaboratori scenici di Eduardo e la descrizione dei fondi De Filippo e una aggiornata nota bibliografica. Bella la serie di foto "dietro le quinte".



Un anno di teatro

Patalogo 26. Annuario del Teatro 2003, Ubulibri, Milano, 2003, pagg. 326, € 49,00.

Come ogni anno la Ubulibri raccoglie informazioni su spettacoli e protagonisti dell'ultima stagione teatrale. Oltre alle consuete rubriche dedicate al repertorio, ai festival nazionali e internazionali, a convegni, libri, mostre, premi, il Patalogo riflette, nella sezione "Scrivere e riscrivere, l'invenzione e la memoria", sul teatro di narrazione e sull'impostazione civile che tale forma di spettacolo assume in autori-attori come Ascanio Celestini, Davide Enia, Emma Dante, Fausto Paravidino, Paolo Rossi. Nel decennale della morte di Giovanni Testori viene riportata, oltre al materiale allestito, una intervista a Franco Branciaroli. Inoltre, Enrico Fiore argomenta su "quale Eduardo" viene rappresentato oggi in teatro, prendendo spunto dal trionfo di *Sabato, domenica e lunedì* di Toni Servillo e dal successo di *Napoli milionaria!* di Francesco Rosi.



Sui confini della drammaterapia

Salvo Pitruzzella, *Persona e soglia. Fondamenti di Drammaterapia*, presentazione di Claudio Bernardi, Armando, Milano, 2003, pagg. 223, € 19,00.

A fronte di una sempre più ampia e articolata diffusione, nelle aree del disagio e della marginalità, di pratiche teatrali a vario titolo definite, o sedicenti, come "drammaterapeutiche", il libro di Salvo Pitruzzella ha innanzitutto il merito di fornire una prima sintesi teorica sull'argomento, finora affidata unicamente alla versione italiana del libro, ormai non più recentissimo, di Robert Landy (*Drammaterapia, concetti, teorie e pratica*). Rispetto al binomio dramma-terapia, quasi a ridimensionare gli eccessi di alcune recenti derive psicologizzanti, sclerotizzate su una visione riduttiva e del tutto strumentale della componente drammatica, prevale poi nel testo un'impostazione decisamente orientata a favore



oteca

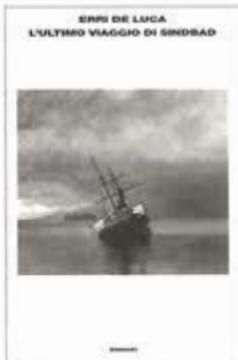
a cura di Albarosa Camaldo

della matrice teatrale: la drammaterapia non è in prima istanza un metodo di cura asservito alle griglie interpretative e alle valutazioni delle scienze psicologiche e psichiatriche, ma piuttosto uno specifico atteggiamento. Non si tratta tanto di curare ma di prendersi cura, di favorire l'incontro e il riconoscimento dell'altro da sé. Pertanto, come arte delle relazioni, la drammaterapia non può che affondare le sue radici nel teatro, luogo privilegiato per lo studio delle identità e dei rapporti intersoggettivi, delle potenzialità trasformative della persona e del gruppo. Pitruzzella lo dimostra non solo mediante puntuali riferimenti ad alcuni maestri della scena del Novecento, da Stanislavskij ad Artaud a Grotowski, ma anche attraverso la valorizzazione di alcuni elementi chiave della rappresentazione: l'importanza della maschera come protezione e addestramento ai ruoli della vita, la centralità del corpo come nucleo irradiante del cambiamento, la qualità analogica del rapporto attore - personaggio, l'apporto creativo del gioco drammatico, la funzione liberatoria della narrazione. Tuttavia l'autore sa bene che radicare la drammaterapia nel teatro non significa certo introdurre un principio di assoluta autonomia ma al contrario esporre la disciplina su delicati territori di confine. Per questo il libro è continuamente attraversato, fin dal titolo, dal concetto di soglia come ambito in cui si consuma ogni intervento drammaterapeutico. Sono infatti sempre presenti soglie istituzionali (tra istituzioni teatrali, pubbliche, socio-sanitarie), soglie interdisciplinari (tra teatro, psicologia, antropologia, scienze sociali), soglie ambientali (lo spazio del laboratorio teatrale e i vari spazi della terapia), soglie identitarie (soprattutto tra realtà e finzione), soglie performative (tra attore e personaggio), soglie temporali (tempo quotidiano della vita, tempo extraquotidiano della rappresentazione). Il segreto, per Pitruzzella, sta nel favorire i passaggi mantenendo le differenze: per questo il drammaterapeuta è spesso definito conduttore, ma si potrebbe anche chiamare "custode delle soglie". *Fabrizio Fiaschini*

Le Mille e una carretta del mare

Erri De Luca, *L'ultimo viaggio di Sindbad*, Einaudi, Torino, 2003, pagg. 53, € 6,00.

Sollecitato da Maurizio Scaparro a scrivere un'opera sul marinaio Sindbad per il suo progetto Mediterraneo del 2002, De Luca ha idealmente dato seguito ai versi della sua *Opera sull'acqua* con uno scarno racconto teatrale, nel quale il marinaio fiabesco lascia l'Oceano Indiano per attraversare il Mediterraneo al comando di una carretta del mare, imbarcando clandestini e reietti, esuli ed emigranti verso le Americhe. Più che al teatro, De Luca si rivolge alla sua bravura di traduttore biblico, echeggiando i libri di Giona e *Qoélet*, verso i quali è debitore il lirismo povero, un fraseggio secco e antiretorico, ma iterativo e musicale. Pure, un testo di scarsa presa emotiva, forse troppo "ispirato" per ispirare un'immediata adesione al dramma da cronaca quotidiana dell'immigrazione mediterranea da cui prende avvio, così compreso in una lingua che, troppo lirica, ci distacca. Non so alla prova del palcoscenico, ma alla lettura si sente l'artificio della forma più che la sincerità della scena. *Ivan Groznić Canu*



Corsari della scena ideale

José Sanchis Sinisterra, *La scena senza limiti*, Edizioni corsare, Perugia, 2003, pagg. 113, € 9,50.

Ultimo nato di una giovane, coraggiosa casa editrice perugina che sfida le secche della pochezza intellettuale italiana dividendo il catalogo tra narrativa per adulti, ragazzi e teatro contemporaneo (e quest'ultimo con autori come Baliani e Rostagno, Sinisterra e gli africani Kwahulé e Badiane), la raccolta di saggi teatrali di Sinisterra è una *summa* del suo pensiero teorico e pedagogico (la prima parte, influenzata da un approccio semiologico al teatro, dai concetti di forma e di frammentarietà della parola, dalla fisica dei quanti e dei sistemi) e di regista e drammaturgo (i capitoli su Beckett, il catalano Belbel e Pinter). Un tassello aggiunto alla riflessione contemporanea sulla necessità del teatro. *Ivan Groznić Canu*



Fuori scena. Il teatro di fronte al mondo contemporaneo, a cura di Rita Testa e Riccardo Grozio, Roma-Bari, Editori Laterza, 2003, pagg. 121, € 12,00.

Articolato in tre sezioni, *Culture e media*, *Verso nuovi pubblici*, *Estetica ed economia*, il libro introdotto da Omar Calabrese, raccoglie i contributi del convegno di Genova dell'ottobre 2001, fra cui citiamo quelli di Volli, Sanguineti, Crepet, Abirached.

Storia della regia teatrale in Italia, a cura di Paolo Bosisio, Mondadori Università, Milano, 2003, pagg. 192, € 12,00.

Sotto l'ampio titolo *Storia della regia teatrale in Italia* sono raccolti alcuni brevi saggi sui registi più significativi del '900, rivolti agli studenti universitari. Il primo analizza la nascita del fenomeno della regia in Europa e il suo riflettersi in ambito italiano. Gli altri presentano, in ordine cronologico, la biografia e la produzione di Luchino Visconti, Strehler, Ronconi, Castri fino all'ultima generazione di Vacis, Garella, Navello. Una bibliografia essenziale conclude il testo.

Katia Spinato, *Miti mediterranei dall'America: il teatro cortigiano di Lorenzo de las Llamosas*, Salerno-Milano, Oèdipus, 2003, pagg. 232, € 14,00.

L'intento di questo studio, unico compendio della vita e delle opere di de las Llamosas finora esistente, non è tanto quello di ribaltare il giudizio sostanzialmente negativo della critica, ma piuttosto quello di sottrarre l'autore all'oblio e di collocarlo nella giusta posizione che gli compete nella storia della letteratura drammatica in spagnolo. Ampio spazio viene dedicato alle tre zarzuelas di de las Llamosas.

MULTIMEDIA

Sabina Guzzanti, *Il diario di Sabina Guzz*, Einaudi-Stile libero, Torino, 2003, pagg. 240, € 19,00.

La "cattivissima ragazza terra e sapone" racconta in un diario-romanzo "a cuore aperto" gli ultimi tre anni della sua attività artistica intrecciati ai fatti dell'Italia contemporanea descritti con la sua tipica verve comica. Il video allegato, a cura di Nicola Fano, raccoglie un montaggio di quindici anni di televisione e di teatro dando vita a un nuovo e unico spettacolo in cui sfilano, spaziando dalla satira politica a quella di costume, le imitazioni di Valeria Marini, Moana Pozzi, Massimo D'Alema, Silvio Berlusconi, Irene Pivetti, Che Guevara.

Dario Fo, *Juan Padan*, a cura di Franca Rame, Einaudi-Stile libero, Torino, 2003, pagg. 140, video 60', € 19,00.

Il testo e il video di uno degli spettacoli più dissacranti, allegri, vertiginosi di Dario Fo. Juan, curioso personaggio che ha i tratti dello Zanni della Commedia dell'Arte e di un personaggio di Ruzante, si ritrova nelle Indie al seguito della quarta spedizione di Colombo e vive le sue rocambolesche avventure.

Renato Sarti, *Mai Morti*, Piccola Biblioteca Oscar Mondadori, Milano, 2003, pagg. 70, video 70', € 14,80.

Dopo il successo ottenuto in teatro dal monologo interpretato da Bebo Storti, ecco il testo e il video dello spettacolo, frutto della trascrizione di documenti, atti processuali, testimonianze dell'epoca sulle tristi imprese della Decima Mas.

Gino Bramieri, *La sai questa?*, a cura di Roberto Buffagni, Biblioteca Umoreistica Mondadori, Milano, 2003, pagg. 279, video 80', € 17,60.

La raccolta delle celeberrime barzellette del grande comico, divise per argomento, si intreccia ai ricordi e agli aneddoti di familiari e di compagni di lavoro come Italo Terzoli, Enrico Vaime, Iria Fiaschi, Pietro Garinei, Gianfranco Jannuzzo. Le testimonianze ripercorrono le varie fasi di lavoro e di vita di Bramieri e costituiscono una sorta di commossa biografia. Il video, curato da Sabrina Barletta e Antonella Rucci, propone stralci degli spettacoli televisivi.

TESTI

Andrea Camilleri-Giuseppe Dipasquale, *Teatro*, Lombardi editore, Palermo, pagg. 333, € 16,00.

Raccolta dei tre testi allestiti dal regista Giuseppe Dipasquale: *Il birraio di Preston*, rielaborazione dell'omonimo romanzo; *Troppu trafficu ppi nenti*, incentrata sulla presunta notizia della nascita in Sicilia di Shakespeare e, nata per l'attore Turi Ferro, *La cattura*, rivisitazione della novella pirandelliana *La Giara*.

Delio Tessa, *Vecchia Europa*, a cura di Dante Isella, Archinto, Milano, 2003, pagg. 101, € 12,00.

Una nuova edizione, proposta come libretto di sala per l'omonimo spettacolo interpretato da Piero Mazzarella, del poema di Tessa ideato come soggetto cinematografico.

La società teatrale

notiziario

a cura di **Anna Ceravolo**

Africa

La storia riparte dal teatro

di Anna Ceravolo

L'associazione Talents des femmes, creata da Odile Sankara (nella foto di Wanda Vergna) e Léontine Ouédraogo, è di recente stata insignita del Premio intitolato a Grazia Zerman, fondatrice della storica e celebre Libreria delle Donne di Milano, scomparsa prematuramente nel 1995. Odile Sankara, che dal Burkina fa la spola con la Francia, attrice e insegnante di teatro, è

sorella minore di

Thomas Sankara, mito immortale del burkinabè che, giunto al potere nell'83, in quattro anni di governo illuminato rivoltò il paese con una ventata di straordinarie innovazioni, a partire dal nome che, fino ad allora "Alto Volta", fu mutato in Burkina Faso, letteralmente "Paese degli uomini integri". Sankara assottigliò il divario tra classe governativa e popolazione, obbligò gli uomini al potere a dedicare del tempo alla coltivazione per comprendere la fatica della gente comune, puntò alla formazione dei

giovani e all'emancipazione della donna, applicò misure di politica economica destinate a ridurre la dipendenza dall'esterno e il debito. Nel 1987 Thomas Sankara fu assassinato e il processo di modernizzazione del Paese subì una battuta d'arresto definitiva. In una nazione che è agli ultimissimi posti per pil e grado di industrializzazione, Odile Sankara crede oggi nella forza della cultura come strumento per rifarsi sulla storia. Attraverso Talents de femmes la cultura e

l'arte diventano leve sociali per dare voce, innanzitutto, a chi nella società burkinabè non ce l'ha affatto: le giovani donne. «Nella comunità tradizionale la parola è consacrata ai saggi, agli anziani, al capo del villaggio - racconta Odile - mentre i giovani, le donne non ne hanno diritto. Il teatro diventa dunque il luogo dove ci si riappropria della parola e dove la donna può rivestire un ruolo impegnato».

HYSTRIO - Qual è la genesi di Talents des femmes?

SANKARA - Nel '96 abbiamo messo in scena il nostro primo spettacolo, *Les Co-epouses* dell'algerina Fatima Gallaire, testo di un certo impatto, visto che parla della coalizione delle mogli che sottomettono il marito poligamo. Mentre nel '97 si è tenuta la prima edizione di Voix de femmes, festival non solo di teatro, ma anche di musica, danza e canto tradizionali, ed esposizione di manufatti artigianali. È una manifestazione senza vedette; noi vogliamo mostrare il lavoro delle donne dei villaggi. All'inizio, quindi, della storia dell'associazione, le ragazze che hanno aderito erano unicamente persone di teatro, perché io sono un'attrice, e quindi Talents de femmes è nata con questa impronta. A mano a mano, però, all'associazione si sono avvicinate insegnanti, avvocati, giornaliste, e anche una donna ministro.

HY - Come reagisce la famiglia delle giovani donne che partecipano all'associazione?

S. - In generale non ci sono problemi. Piuttosto è il pubblico esterno che snobba un po' le donne intellettuali. In Africa non si può andare in fretta. La gente ci segue, ci ama, ma ancora non riesce a condividere la nostra riflessione.

HY - In Burkina esistono dei generi teatrali definiti?

S. - Ci sono gruppi che lasciano spazio al coinvolgimento del pubblico che sale in scena e partecipa attivamente. Cercano così di creare una sensibilizzazione su problemi come l'escissione, i matrimoni forzati, l'uguaglianza della preparazione scolastica per ragazzi e ragazze, l'uso dei contraccettivi, la limitazione delle nascite: questo teatro è formidabile. Altre compagnie, invece, presentano in scena il folclore tradizionale, un genere molto gradito al pubblico. Altri gruppi, anco-



ra, non si danno una connotazione particolare, ma scelgono temi che riguardino direttamente l'Africa d'oggi, per esempio la disoccupazione dei giovani, la corruzione, la perdita dei valori tradizionali, l'abbandono della vita in comunità; insomma quanto faceva la forza dell'Africa e che ora sta scomparendo. A teatro certi argomenti vengono accettati perché il pubblico li relega, appunto, al teatro, convinto che con la vita reale non abbiano niente a che fare. È vero anche che nei villaggi talvolta le compagnie hanno avuto delle difficoltà, perché la gente

non era d'accordo con gli attori, e si sono verificate delle accese opposizioni. Ma il teatro, anche in questi casi, ha assolto al suo ruolo di luogo di dibattito pubblico. Dal punto di vista delle sue manifestazioni, invece, il teatro riprende la stessa vitalità che si respira nei villaggi, come se si trattasse di un matrimonio, di una veglia. Non è come in Occidente dove si fa grande attenzione al rigore, al rispetto del testo, alla dizione; noi cerchiamo sempre la vita all'interno delle nostre creazioni. Il divertimento sale ma, a un tratto, il pubblico non

ride più: è in quel momento che inizia a riflettere.

HY - Hai vissuto a lungo in Francia e vi torni spesso, vivi dei conflitti tra la cultura occidentale e quella africana?

S. - Sì. Qui ho paura di perdere il senso della vita comunitaria, temo di non poter condividere i miei problemi con altri. D'altro canto ciò che più apprezzo della società occidentale è il poter esprimere liberamente le proprie idee, poter dire di no. Io non posso assolutamente dire "no" ai miei genitori, per nessuna ragione al mondo, tutt'al più posso dire "non sono d'accordo", ma mi fermo lì. In Occidente ho imparato ad avere un mio pensiero e ad esprimerlo pubblicamente. Voi godete di un'enorme libertà, ed è normale entrare in contraddizione con altri, ma spesso è una contraddizione costruttiva, da noi quando dici "no", diventi un nemico.

HY - Credi con il tuo teatro di continuare

il progetto di tuo fratello?

S. - Io non sono una persona impegnata politicamente. Ma credo fermamente nelle sue idee, nella sua lotta, e so di portare un nome molto pesante. Con il mio nome, Sankara, non potrei mai, per esempio, cedere alla corruzione, ma più semplicemente non posso permettermi di non prestare attenzione al mio comportamento sociale. Devo e voglio difendere questo nome e i valori che difendeva mio fratello. ■



IN SCENA I DRAMMI del Continente Nero

Per tirare le somme sul grado di impegno del teatro africano basta scorrere il cartellone del Fitmo (Festival international de théâtre et de marionettes de Ouagadougou) - che per la verità oltre alla capitale è stato esteso ad altri nove centri del Burkina -, tenutosi in novembre. Alla manifestazione partecipano compagnie da tutto il continente e gruppi europei. Le tematiche sono scottanti, anche se spesso introdotte da metafore che riportano all'attualità passando dai miti, come è il caso di *Imonlé!* degli Agbo-n'koko del Benin: si parte dalla vicenda di un re leggendario per giungere a parlare di Lumumba, Sankara, Kofi Annan; si parla di dittatura in *La malice des hommes*, Théâtre de la fraternité, e di xenofobia in *De wat' n bao à yel waogo*, Ttc, gruppi entrambi del Burkina. La tragedia della guerra civile torna con tormentata insistenza in *La femme et le colonel*, Théâtre de l'imaginaire, Congo Brazzaville, *Noces d'enfer*, Sokan Théâtre, Costa D'Avorio, *La terre com... promise*, Les gueules-Tapes, Senegal. Perfino con le marionette si riesce a fare un teatro che informa, educa, scuote la ragione; citiamo solo un titolo illuminante, *Le sida nous concerne*, in cui si tratta di prevenzione dell'aids e di solidarietà con chi ne è stato contagiato. Un luogo comune che concerne il teatro è che esso recupera completamente la sua funzione civile quando è calato in una realtà ardua, difficoltosa. Allora, all'Occidente sazio di soporifero intrattenimento, il teatro africano ha molto da insegnare. A.C.



Artisti emigranti

Dall'1 al 15 febbraio va in scena al Teatro Greco di Milano "L'Altrofestival, Teatro delle migrazioni", l'atteso appuntamento annuale organizzato dalla compagnia Mascherenere e prodotto da una ong, il Coopi. Il programma è nutrito e per questa edizione i gruppi arriveranno da Romania, Germania, Camerun e Spagna. Le compagnie, però, sono ad alto contenuto di artisti di varia provenienza geografica emigrati in quei paesi. I ragazzi giocolieri e acrobati strappati da Miloud Oukili a un tetro futuro si esibiranno in *Parada*; i rapporti tra le tre religioni monoteiste saranno discussi in *Prophètes sans Dieu*, Förderverein Deutsch; *Muysua* riporterà indietro nel tempo, nelle Americhe pre-1492, e sempre di Sud Teatro Cenit andrà in scena *Campocruz*, storia di un contadino colombiano a cui viene sottratta la terra. Di Mascherenere vedremo *Medzoo M'okos* da un'epopea del Camerun. L'Altrofestival si arricchisce inoltre di una serie di attività che rendono l'iniziativa molto attraente: matinée per le scuole, dopoteatro al Leoncavallo con gli artisti per chiacchierare e fare musica, una mostra di maschere africane, una di fotografia sul tema dello Straniero, un laboratorio sulla maschera a cura di Bernardo Rey e Nube Sandoval, un secondo laboratorio di canto camerunense con Martin Ambara e cene etniche. Informazioni e prenotazioni: 02.6692456 (spettacoli), 02.3085057 (laboratori). A.C.

Una fucina di risate

"La fattoria dei comici" è il laboratorio stabile di Roma che la direttrice Serena Dandini dedica alla ricerca e formazione di nuovi talenti comici, attori e autori: una vera palestra teatrale, in linea con l'ideale di factory del Teatro Ambra Iovinelli. Le trasmissioni televisive che hanno consacrato il gruppo, che è in continua evoluzione, sono state *Mmmhh!*, *L'ottavo nano* e *Bra: braccia rubate all'agricoltura*. Il gruppo presenta spettacoli poliedrici, basati su sketch comici, musica, numeri di magia e assoli, ma l'aspetto più interessante riguarda i testi che superano la dimensione macchietistica e cabarettistica classica e tradizionale. La factory è una fucina di idee e innovazioni ma soprattutto è uno dei pochi teatri in Italia in cui si concepisce una satira intelligente, realistica e non ideologizzata in senso retorico. Fra i migliori talenti (ormai confermati da anni) Paola Minaccioni e Marco Marzocca (anche ottimi attori drammatici in altra sede); fra i più giovani: Alexandra Filotei, Max Paiella e Stefano Vigilante. Seguono (ma non in ordine di bravura): Federica Cigola, Fabio Ferri, Claudio Fois, Paola Maccario, Mago Mancini, Marco Marzocco, Antonella Questa, Scontrino alla Cassa. *Simona Morgantini*

Nuvole d'innovazione

Finalmente anche la Campania ha il suo Teatro Stabile d'Innovazione Ragazzi. La prestigiosa nomina, infatti, è stata assegnata, con decreto del 5 settembre scorso, dal ministro ai Beni e le Attività culturali Giuliano Urbani al Teatro Le Nuvole Edenlandia di Napoli. Da più di diciotto anni impegnata nella produzione di spettacoli ed eventi culturali destinati a un pubblico di piccoli e giovani, la società cooperativa Le Nuvole, per la stagione in corso, ha presentato il nuovo progetto artistico "Teatro Arte Scienza". Un'iniziativa che, contaminando mondi e linguaggi differenti, oltre ad articolarsi in diversi luoghi della città (dal Museo di Capodimonte ai

Campi Flegrei, da Città della Scienza al Teatro Le Nuvole), percorrerà in lungo e in largo l'intera penisola, ospite di rassegne e festival di teatro ragazzi. *Stefania Maraucci*

La felicità non si compra

L'appendice autunnale del Gioco dell'immaginario, consueto festival primaverile dedicato al teatro ragazzi ha affiancato agli spettacoli, delle proiezioni cinematografiche, dei laboratori e la presentazione dei risultati dell'ultima indagine realizzata dall'Osservatorio dell'Immaginario. Il tema unificante era il "regalo di compleanno": cosa desiderano e quale valore attribuiscono ai doni i bambini dai tre agli undici anni? Smentendo i luoghi comuni e rivelando una certa resistenza al consumismo, la maggior parte dei ragazzi identifica la felicità con l'essere piuttosto che con l'avere. L'iniziativa, ideata da Unoteatro e dal Teatro dell'Angolo con il sostegno della Coop - che ha promosso laboratori di educazione al consumo - ha sorprendentemente rivelato la solida sopravvivenza di valori quali la famiglia e lo stare insieme fra bambini meno omologati di quanto ci si sarebbe potuti aspettare. *Laura Bevione*

I cento anni di Peppino

Per festeggiare il centenario della nascita di Peppino De Filippo (**foto a destra**), Napoli ha reso omaggio all'artista con una mostra presso l'Archivio di Stato di Napoli. Esposta una documentazione inedita - costituita da lette-

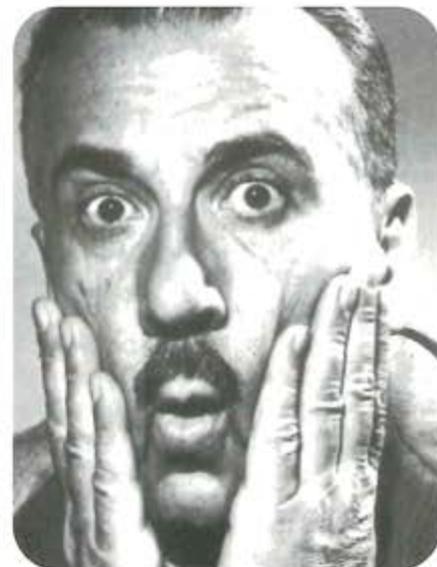
re, copioni, fotografie, oggetti appartenuti all'artista - suddivisa in sezioni cronologiche e tematiche: dall'infanzia alle memorie scarpettiane, dai luoghi del teatro napoletano dei primi anni del secolo - proposti con le stesse immagini che Peppino scelse a corredo del suo volume autobiografico *Una famiglia difficile* - agli esordi teatrali. Una ricca sezione fotografica ha ripercorso, inoltre, l'affermarsi della compagnia dei tre fratelli De Filippo sulle scene italiane, fino allo scioglimento del 1944. Mentre lo spazio più emozionante è stato la fedele ricostruzione del camerino di Peppino, con tutti gli oggetti e il suo baule personale. *Stefania Maraucci*

La casa delle guarattelle

All'inizio di novembre s'è inaugurato al Palazzo dello Spagnolo di Napoli, l'Istituto delle Guarattelle. La struttura, diretta dall'attore e maestro burattinaio Bruno Leone, si propone come punto di riferimento per la conservazione e lo sviluppo dell'antichissima arte dei burattini di tradizione napoletana. Un vero e proprio teatro stabile di Pulcinella, con una stagione teatrale, uno spazio didattico riservato ai laboratori e ai seminari e un'area espositiva che raccoglie preziosissimi burattini e oggetti di scena dei maggiori maestri italiani, come Giovanni Pino, Nunzio Zampella, e Otello Sarzi. In occasione della festa di inaugurazione s'è svolta una non stop teatrale con spettacoli e performance. Si è vista *La livella*, in omaggio a Totò (per gentile concessione dell'Associazione Antonio De Curtis), di Rossella Ascolese; *Il viaggio di don Mais* della compagnia argentina Redoma Titeres, *Pulcinella*, Cristina Quadrio (Como); e, per finire, Bruno Leone con *Il convitato di pezza*, riscrittura per guarattelle del capolavoro mozartiano. In questa occasione sono stati presentati i progetti speciali che da novembre a maggio saranno realizzati in città, come il "Carnegale di Pulcinella", nel centro storico di Napoli, l'allestimento di una produzione teatrale, il testo *La mère Gigogne*, a

Plauto universitario

Un turbinio di trovate esilaranti, per la messa in scena di *Casina* al Teatro S. Gaetano di Milano con la Compagnia Teatrale dell'Università degli Studi di Milano, per la regia di Sergio Longo (**foto sotto**). La vis comica è quella triviale, italica, licenziosamente gustosa del più verace Plauto che ci fa riassaporare il godimento atavico della farsa. Senza alcun precetto moralistico, ma anzi con intento caricaturale, gli attori stimolano una risata grassa, ammiccante, maliziosa. I ritmi di questo carnevale di folle comicità sono rigorosi, ma la scelta di una scenografia scabra, quasi spoglia meglio evidenzia l'affacciarsi di figure che più che mostrarci le grandi difficoltà della vita, sembrano volerci far sorridere dei suoi piccoli intoppi. La verve umoristica delle circostanze si accompagna anche ad una lettura studiata, per esempio, il personaggio di Lisidamo con la sua senile *pruderie* non incontrerà la schiava Casina che è anzi volutamente assente dalla scena. Il teatro plautino era finalizzato ad uno scurrile *risum movere* spontaneo e felice, e questo spettacolo ben ce lo rammenta. *Carlo Randazzo*



AUTRICI ALLA RIBALTA

L'Assessorato Pari Opportunità della Provincia di Napoli e l'Associazione Cam dello spettacolo/Compagnia Le Métec Alegre, nell'ambito del progetto "Differenti Segni: visioni di donne sul mondo", presenta la seconda edizione del premio di drammaturgia "La scrittura della differenza. Scambio internazionale di drammaturghe Napoli/Barcellona/Buenos Aires/La Habana". Nonostante l'incisivo apporto delle autrici, sia per temi che linguaggio, a fatica conquistano uno spazio sulla scena, e sempre circoscritto, oltre che tiepidamente sostenuto. Questo premio vuole promuovere la creazione di un archivio europeo di testi contemporanei scritti da donne per incentivarne la conoscenza, e la circolazione, attraverso incontri, conferenze e cicli di letture dramatizzate. Il premio, pubblicizzato contemporaneamente in Italia, Spagna, Argentina, Cuba, fa parte di un'idea nata in collaborazione con l'associazione catalana Associació de Creadores Escèniques. Una giuria formata da donne provenienti dal mondo del giornalismo, accademico e teatrale sceglierà i testi finalisti (uno per ogni paese partecipante). Le opere selezionate verranno presentate in lettura dramatizzata dal 25 marzo al 15 aprile 2004 presso la Libreria Guida Port'Alba, e quelle premiate saranno pubblicate dalla casa editrice Guida. Info: 333.6814270, 339.6276954, www.provincia.napoli.it link pari opportunità. *Stefania Maraucci*

cura di Bruno Leone e Massimo Perez, e le attività internazionali legate al progetto intercontinentale "Pulcinella senza frontiere" iniziato con la tournée teatrale effettuata nei mesi scorsi in Chiapas e nei territori occupati tra Jenin, Gaza e Ramallah. Il progetto porta Pulcinella nelle aree povere del mondo. Dalle favelas brasiliane al Kurdistan, all'India all'Africa centrale. La direzione artistica dell'Istituto delle Guarattelle è dello stesso Leone, l'organizzazione è della associazione I Teatrini mentre la

direzione del Museo e la ricerca scientifica e antropologica è a cura di Massimo Perez. Per informazioni: I Teatrini tel. 081.5446053 - fax 081.5644918 www.iteatrini.it. *Stefania Maraucci*

Canavese da scoprire

Un "arcipelago" di luoghi, personaggi, storie e pensieri, attratti l'uno dall'altro da forze invisibili ma tenaci. Questa è l'immagine-simbolo che ha fornito lo spunto e, allo stesso tempo, l'obiettivo all'ideazione dell'articolato progetto di un "parco culturale" che sappia fare relazione fra loro e riflettere all'esterno variegate esperienze del Canavese. Una zona segnata dall'ardita avventura della Olivetti di Adriano e, oggi, alla ricerca di una nuova identità. Il Parco Culturale - nato per iniziativa dell'associazione Il Contato del Canavese, che già da qualche anno gestisce il Teatro Giacosa di Ivrea - intende in primo luogo riscoprire passioni, talenti e valori che quella terra ha generato nel passato. Sono state dunque individuate quattro linee tematiche: la

passione per l'Oriente, la vocazione liberale e perfino rivoluzionaria, le "vie dei canti", ovvero l'amore per la parola (ricordiamo almeno Gozzano e Giacosa) e, ancora, la civiltà del lavoro, l'ingegnosità e il pragmatismo di chi è abituato a sporcarsi le mani. Quattro "sentieri interrotti" cui il Parco intende dare continuità e visibilità, promuovendone fra l'altro inedite intersezioni e deviazioni. Il mezzo prescelto per dare concretezza a questo disegno è il teatro. Un denso programma vedrà susseguirsi da dicembre fino a settembre 2004 - ma il progetto continuerà negli anni non qualificandosi né come un festival né come una generica rassegna - tradizionali spettacoli di prosa, concerti, letture, inedite contaminazioni di musica, danza e cinema, proposti in località diverse del territorio e in luoghi perlopiù non-teatrali. Segnaliamo l'omaggio a Jean Cocteau che avrà come protagonista Catherine Spaak, il *Concerto per Giacomo Leopardi* con Arnoldo Foà, lo spettacolo dedicato all'olivetti-

tiano" Paolo Volponi curato da Oliviero Corbetta e le *Storie di ceramica* che Laura Curino ruba alla secolare tradizione artigianale di Castellamonte. Un Parco Culturale che è in primo luogo uno strumento per fare riaffiorare identità e consapevolezze e per stimolare dialoghi e meno timide rinascite. *Laura Bevione*

Pochi ma buoni

Visto che all'impegno profuso non corrispondevano risultati adeguati, Scena Prima quest'anno è "dimagrita" e da vetrina milanese di una nutrita serie di proposte quasi debuttanti, si è trasformata in manifestazione volta a sostenere un numero limitatissimo di gruppi, soltanto tre: la Compagnia teatrale Dionisi con *Disco '80*, Teatro Equilibrista con *Natasha* (foto sotto), Nudoecruo Teatro con *Sulla pelle* (foto sotto) e *Sull'Italia calavan le bombe*; le realtà che da sé erano le più promettenti. Ha prevalso quindi la logica di investire su un probabile salto verso la professionalità per pochi, piuttosto che la volontà di far esprimere molti. Il progetto Scena Prima, in corso dal '95, è promosso dalla Regione Lombardia in collaborazione con la Provincia e il Comune di Milano. Per questa edizione l'organizzazione è stata curata da tre teatri, Crt, Teatrithalia e Verdi ciascuno dei quali si è incaricato di ospitare le compagnie selezionate e di fornire loro consulenza produttiva, distributiva, promozionale, legislativa.



UN GLOBE TORINESE

San Salvario, uno dei quartieri più complessi e sfaccettati di Torino, entra a fare parte della mappa dei teatri cittadini grazie alla riapertura del Cineteatro Baretto. La stagione, denominata "Globe 2004: a journey", si muove lungo tre percorsi: la drammaturgia contemporanea, il teatro musicale d'avanguardia e sperimentazione, e il teatro interculturale (stretta la collaborazione con Alma Teatro). La direzione artistica è affidata al regista, attore e cantante Davide Livermore.

Laura Bevione

Ubu 2003

Ha stracciato le migliori previsioni lo spettacolo *Sabato, domenica e lunedì*, che ha fatto incetta di riconoscimenti agli ultimi Ubu 2003 (in basso foto della serata): premio spettacolo dell'anno, migliore regia a Toni Servillo, miglior attrice Anna Bonaiuto, miglior attore non protagonista Francesco Silvestri. Premiata Daniela Dal Cin per la scenografia di *Bersaglio su Molly Bloom*. Il premio al miglior attore è stato attribuito ex aequo a Carlo Cecchi in *La storia immortale* da Karen Blixen e a Roberto Herlitzka in *La Mostra* di Claudio Magris. Altro premio ex aequo quello alla miglior novità italiana andato a *Tomba di cani* di Letizia Russo e *Carnezeria* di Emma Dante. Miglior attrice non protagonista Manuela Mandracchia in *Amor nello specchio* di Giovan Battista Andreini. Miglior novità straniera *Cara professoressa* di Ljudmila Razumovskaja. Miglior spettacolo di teatro-danza *Il migliore dei mondi possibili* di Roberto Castello - Compagnia Aldes. Nuovo attore del

l'anno Marco Foschi. Infine la giuria ha scelto il *Woyzeck* con regia di Wilson come miglior spettacolo straniero presentato in Italia, mentre i Premi speciali sono andati a *Iliade* di Teatrino Clandestino e a Davide Enia.

COME LAWRENCE E MICHAEL - Renato Soriano e Massimiliano Cataliotti si sono messi sulle orme di Lawrence Olivier e Michael Caine, e, come i più celebri colleghi, sono stati i due protagonisti di *Giochi Mortali* di Anthony Shaffer, carnefice e vittima in un continuo gioco di specchi dietro il pretesto di un *affaire* di gelosia. Lo spettacolo è andato in scena al Teatro Verga di Milano.

ULTIMO DI CHITI - Ha preso vita sul palcoscenico del Teatro Metastasio, *I ragazzi di Via della Scala - ovvero cinque storie scellerate*, ultimo atto della trilogia *Recita del popolo fantastico* che Ugo Chiti ha scritto e diretto per Arca Azzurra Teatro. Qui cinque ragazzi si raccontano storie di paura scavate nella tradizione e nel racconto popolare, a partire dalla agiografia per giungere alla narrazione fantastica e alle testimonianze di fasi buie e reali della nostra storia. Con Massimo Salvianti, Lucia Socci, Dimitri Frosali, Giuliana Colzi, Andrea Costagli.

in breve DALL'ITALIA

BUON COMPLEANNO - Da qui al 2008, nell'anniversario della nascita di Giuseppe Verdi, il 10 ottobre, il Teatro Regio di Parma ha steso il ricco programma di concerti battezzati "Buon compleanno Maestro Verdi". Per il genetliaco del genio di Busseto, saliranno sul palco le uogle più quotate del mondo. Alla prima edizione hanno cantato Valter Borin, Marco Camastra, Luca Casalin, Arturo Cauli, Fiorenza Cedolins, Antonio De Gobbi, Gianluca Floris, Marcello Giordani, Elisabete Matos, Raul Melo, Zvetan Michailov, Sabrina Modena, Leo Nucci, Rossana Rinaldi, Michela Sburlati, Gloria Scalchi, Riccardo Zanellato; voce recitante, Franco Nero; la serata è stata curata da Lamberto Puggelli.

DONNE IN RETE - La Provincia di Torino, in collaborazione con alcune associazioni no profit composte in prevalenza da donne, ha creato la Rete Culturale Virginia. L'obiettivo è quello di realizzare un portale che raggruppi le esperienze artistiche al femminile - musica, teatro, danza, pittura, ecc. - attive nel territorio della provincia. Info: www.reteculturelevirginia.net

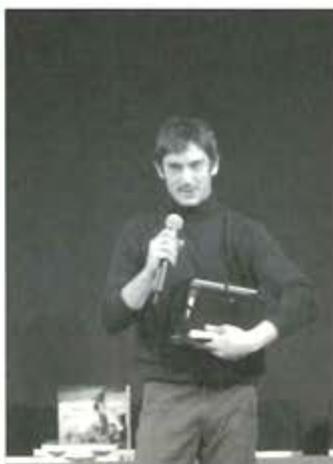
SON SCAPPATI I MATTI - Tappa dopo tappa, ogni mese, al Teatro Studio di Scandicci, Ascanio Celestini va completando *Storie da legare ovvero dei matti non si sa niente*, un laboratorio sul disagio della malattia mentale che partendo dall'interrogativo sulla situazione sconosciuta dei malati dopo la chiusura dei manicomi,

compone un mosaico con il contributo delle testimonianze di infermieri, parenti, amici dei malati che verrà presentato il 9 aprile con la messinscena di una conferenza-spettacolo.

KERMESSE BAZAR - Svincolato dai consueti cartelloni, Kermesse Bazar, programmazione trimestrale autunnale dello Spazio Xpò di Milano, ha riunito interessanti fermenti della scena, espressione della contemporaneità. *De motu street opera*, per esempio, con una decina di artisti di strada alle prese con le ultime forme della creatività urbana: breaking, djeing, writing; oppure la "spettacolare pedalata" di Soledad Nicolazzi ispirata alla Critical mass e a Don Chisciotte in *Ciclonica*; o ancora la mostra *Safe journey* di Federico Solmi che mette alla prova la nostra percezione della sicurezza in materia stradale.

DAI 3 IN SU - "Comincio dai 3", è il cartellone stilato da Tib Teatro che a Belluno ha organizzato l'XI rassegna di teatro che, appunto a partire dai tre anni d'età, offre proposte che accompagnano i ragazzi fino alle superiori. Articolato per scuole di riferimento, e comprendente una serie di appuntamenti domenicali per tutta la famiglia. Tra i titoli, *Arrivi e Partenze*, fotografia dell'Italia che fu attraverso gli occhi di un corriere che viaggiava lungo l'asse commerciale Ancona-Roma per piazzare la sua merce, di e con Francesco Mattioni di Teatro Pirata; *Shoa-Le Memorie* per trasmettere, quasi a fil di labbra, l'orrore del genocidio, drammaturgia e regia Daniela Nicosia, inoltre direttrice artistica della stagione, con Alessandro Rossi e Vania Bortot.

AMINA E GLI ALTRI - La storia di Amina Lawal ha fatto il giro del mondo, mobilitando forze e movimenti di pensiero per farle salva la vita. Per non smettere di riflettere su Amina e le altre vittime strette nella morsa della morte da leggi disumane, Stefano Massini ha scritto e diretto *Prima dell'alba*, interpretato da un'intensa



Amanda Sandrelli. Lo spettacolo, collocato all'interno delle manifestazioni per celebrare la Prima giornata mondiale di lotta alla pena capitale, è stato rappresentato al Teatro della Compagnia di Firenze, tra gli intervenuti anche Hauwa Ibrahim, avvocato di Amina.

TOTÒ LIBRO - *Totò, femmine e mala-femmine* è il libro fresco di stampa per i tipi della Rizzoli scritto dalla figlia dei tipi della Rizzoli scritto dalla figlia del "Principe", Liliana De Curtis e da Matilde Amorosi che racconta debolezze e passioni del grande Totò in materia di gentil sesso. Immane nella biblioteca dei fan del più amato dei comici.

TESTORI IN RETE - Varato di fresco www.progettotestori.org, sito dedicato allo scrittore lombardo e costruito da EuroLab, la sezione multimediale del Piccolo Teatro di Milano. Scopo del sito è di valorizzare il Fondo Testoriano acquisito dalla Regione Lombardia; accanto alla documentazione saranno presentate memorie registrate di interpreti di opere di Testori.

DIALOGHI DI LUTTAZZI - Hanno fatto scalpore i *Dialoghi platonici* riletto da Daniele Luttazzi in cui trova posto perfino un *tête à tête* tra Andreotti e il cadavere di Moro. In scena al Teatro Modena di Genova con la regia di Giorgio Gallione.

PREVEGGENTI - Prospettarono un anno prima della legge Basaglia, la soppressione dei manicomi. Era l'anno 1977 e il Teatro Nucleo di Ferrara aveva creato un esempio di teatro legato al sociale. Da quello spettacolo di venticinque anni fa ci si è mossi idealmente per giungere al Festival del teatro di interazioni sociali, dislocato oltre che nella patria del Nucleo, a Bologna, Parma, Faenza, e diretto da Claudio Meldolesi.

SODDU E LAZZARINI - Per la commedia *L'Europa si salva*, Ubaldo Soddu ha ricevuto il Premio Ugo Betti per la drammaturgia; a Giulia Lazzarini, invece, il premio alla carriera. In giuria: Renzo Tian, Antonio Audino, Ugo Chiti, Claudia Cannella, Marco De Marinis, Paolo Puppa, Claudio Vicentini.

WEEKEND DI PAURA - 220 euro per essere protagonisti di un thriller. Al Romantik Villa di Monte Solare (Perugia), una villa settecentesca che sarebbe piaciuta ad Agatha Christie, vanno in scena dei fine settimana da brivido. I partecipanti, impegnati in un gioco di ruolo, dovranno, sulla base di indizi, mettersi sulle tracce dell'assassino. Le prossime date: 30 gennaio-1 febbraio, 20-22 febbraio, 12-14 marzo. Tel. 075.832376, e-mail: montesolare@romantikhotels.com.

LA CULTURA SI FA IN 3 - Novità sul fronte istituzionale. Il consiglio dei ministri ha approvato la proposta di decreto legislativo avanzata dal ministro Urbani che rinnova l'attuale struttura del ministero per i Beni e le Attività culturali. Con l'abolizione del segretariato generale, il ministero verrebbe a comprendere tre dipartimenti: Antichità, belle arti e paesaggio, Ricerca e innovazione (che rappresenta il fulcro della riforma), Spettacolo e sport.

REPLICANTE - Per vincere la solitudine un uomo si moltiplica in fotografia per costruirsi intorno una folla. L'ultimo dissacrante spettacolo di Antonio Rezza (**foto in basso**) - creato insieme a Flavia Mastrella - *Fotofinish in bianco e nero*, è un'amara ed esilarante parabola sulla solitudine.

GRANDI E PICCINI - L'intenzione sarebbe quella di dar vita a un Centro permanente di teatro ragazzi, intanto si va avanti con iniziative di spettacolo per i piccoli e laboratoriali per insegnanti, educatori, genitori. Inseriti nella rassegna "A teatro anch'io" dell'associazione culturale Ortoteatro, segnaliamo gli spettacoli *Hansel e Gretel* di Florian Proposta; *Carletto Zuppapà*, un lavoro che indirizza i bambini verso una buona educazione alimentare, della Compagnia degli Sbuffi; *Buona notte piccolo sonno*, tratto da un racconto di Beatrice Masini, la traduttrice di *Harry Potter*, del Teatro Telaio. Mentre per adulti proseguono fino a marzo i seminari su animazione, clown, relazione adulto/bambino durante il processo creati-

vo. Al Centro Don Bosco di Pordenone. Tel. 0434.961052.

CURA DI TEATRO - Che il teatro-terapia sia una realtà certa e proficua è fuor di dubbio: immedesimazione, estroversione, sperimentazione dei propri limiti e potenzialità, rappresentano esperienze benefiche nelle persone con disturbi psichici. Al "Teatro in terapia" è stato dedicato un omonimo convegno con l'organizzazione di Fondazione Sipario Toscana. Grande presente Shakespeare, segno che il genio del Bardo ha fissato all'epoca sua i prodromi della psicanalisi.

CINQUE AL FORUM - Si svolgerà in marzo a Padova la manifestazione Teatroforum, dopo che tra tutti i candidati verranno selezionate le cinque compagnie che meglio risponderanno al requisito della valorizzazione degli autori italiani e degli attori emergenti. Al termine degli spettacoli dibattito con il pubblico. Tel. 049.8808792.

FUORI LUOGO - C'è chi non si ferma davanti a niente. La compagnia Santibriganti, tanto per fare un nome. Senza uno spazio teatrale, di cui sente sempre più il bisogno, non ha rinunciato a colmare un cartellone "appoggiandosi" a un museo, una palestra, circoli d'arte, eccetera. Ovviamente non poteva che chiamarsi "Teatro fuori luogo".

SI RIDE AL FILO - Appuntamento con la comicità al Teatro Filodrammatici di Milano che dedica il giorno di riposo della prosa al cabaret. Ogni lunedì sera largo agli esordienti della risata: da Alessandro Brunello a Rafael Didoni e Angelo Ciccognani, da Walter Leonardi e Flavio Pirini a Davide Colavini e molti altri.



LIVE MEDIA - Dal 22 al 24 gennaio torna a Bologna Netmage, festival internazionale dedicato alle arti elettroniche, in particolare per quanto riguarda i live media (generazione e mixaggio di immagini e suoni), di cui si vedrà il meglio della scena internazionale con una sezione, inoltre, dedicata a Berlino. Il teatro verrà limitato a un intervento del gruppo Fanny & Alexander.

COMICI SUL PODIO - È Marco Guarena il vincitore del concorso di cabaret "Comunque anomali" di Torino, secondo importante traguardo quest'anno per il comico, che ha inoltre ottenuto il premio per il miglior testo al Festival nazionale di cabaret di Agrate.

13 ALLA RISCOSSA - Neonato in Lombardia il coordinamento indipendente FaQ in cui si riconoscono 13 compagnie di produzione, non legate stabilmente alla gestione o programmazione di teatri, bensì rivolte all'innovazione dei linguaggi della scena: Aia Taumastica, Aida, Alma Rosé, Animanera, Associazione culturale Dionisi, Atir, delleAli, Figure capovolte, La fionda, Macrò Maudit, Teatro Aperto, Teatro Inverso, Teatro Magro. Il primo risultato è stata la stesura di un documento consegnato alla Regione in cui i gruppi hanno precisato la distinzione della loro situazione di fatto rispetto ai Teatri Stabili d'innovazione o privati, per legge sottoposti comunque alle medesime norme. Chi fosse interessato all'iniziativa può contattare il coordinamento all'e-mail: FaQ.lombardia@libero.it.

BANCA, ADDIO - Per la Milano del teatro, il nome Brancato significa costumi impeccabili e di impareggiabile fattura. Ma la sartoria Brancato non sarebbe quella che è se Eufemia, nel dopoguerra, non avesse voltato le spalle al suo sicuro impiego in banca, per gettarsi anima e corpo nei rutilanti modelli per la scena. Prima nella sartoria del Piccolo, poi nella sua piccola azienda privata, arrivando a lavorare per i maggiori costumisti degli ultimi decenni. Per rendere omaggio a questa figura

La società teatrale

che ha coniugato con successo arte e impresa, Silvia Brasca ha creato un video *Eufemia Brancato o la passione teatrale* prodotto dalla Provincia di Milano nell'ambito della collana "Gente di Milano" proiettato durante una serata-evento allo Spazio Oberdan.

ORIENTE - Sotto quali forme la cultura e l'arte orientali hanno influenzato lo spettacolo del Novecento occidentale? Su questo argomento si sono confrontati al Castello di Torre in Pietra di Roma eminenti studiosi provenienti dai quattro angoli del pianeta: Georges Banu, Béatrice Picon-Vallin, Kii-Ming Lo, Antony Tatlow, Ivanka Stojanova, Leonard Pronko, e nazionali, tra cui Elisa Guzzo Vaccarino, Ferruccio Marotti, Federico Masini, Marco De Marinis, Ferdinando Taviani. Non solo il teatro, ma soprattutto la musica ha risentito di una rigenerazione attraverso il superamento del sistema tonale, ma anche dal punto di vista delle dottrine filosofiche l'Oriente ha lasciato il suo segno sul secolo scorso.

SELLARS LAUREATO - Presso l'Università di Roma Tor Vergata, a Peter Sellars, regista e attuale direttore della Biennale Teatro di Venezia - è stata conferita la Laurea honoris causa in Lettere per il suo impegno nell'attualizzare i classici del teatro greco.

TEATRO IN ONDA - Va in onda tutti i giovedì dopo il Tg3 delle 12.00 il programma dedicato al teatro e condotto da Rosanna Cancellieri *Chi è di scena?*: prosa innanzitutto, ma anche opera lirica, danza, circo.

NO E NO - Dopo le dimissioni (ritirate) a causa di gravi problemi familiari, il presidente dell'Inda Turi Vasile ha ripresentato nuovamente la volontà di ritirarsi per incomprensioni insanabili con il consiglio d'amministrazione. I contrasti riguarderebbero la programmazione della prossima manifestazione sulla quale vi è spaccatura totale: Vasile vorrebbe un cartellone dedicato alle grandi figure femminili del teatro greco con messinscene essenziali per lasciare il massimo dell'espressività alla drammaturgia; il cda, dal canto suo,

ha espresso il dubbio che il gesto di Vasile sia significativo sul destino dei membri dello stesso cda, tutti in scadenza mandato.

CIRCO: UNO AL MESE - Al via la prima rassegna torinese dedicata al circo contemporaneo, è stata inaugurata con il *Circ Panic in Servizio a domicilio*, il duo franco-spagnolo ha unito esilaranti acrobazie comiche con una trama tesa attorno alle avventure di una turista e un idraulico. Dopo questa prima proposta, la Scuola di Circo diretta da Chiara Bergaglio e Paolo Stratta intende mantenere un appuntamento al mese con uno spettacolo. Info: 348.5287980.

MUSICA A TAORMINA - Da una costola del festival estivo Taormina Arte, è nato un programma natalizio prevalentemente musicale. Si sono esibite celebrità come Uri Caine, David Gilmore, Cecilia Gasdia, Hevia e l'Harlem Gospel Choir; in scena uno spettacolo multimediale di Vincenzo Spampinato, *La Roccia*, progetto del Ministero dei beni e le attività culturali.

ADDIO POLITECNICO? - Il romano Teatro Politecnico è ai ferri cortissimi. Rischia infatti lo sfratto perché moroso nel pagamento del canone d'affitto. Il Teatro dichiara di aver sostenuto a sue spese i costi della ristrutturazione con l'effetto di rivalutare il valore dell'immobile provocando l'innalzamento del canone. In più il ministero quest'anno ha tagliato i soccorsi finanziari. Dopo il danno anche la beffa? Il Teatro sta cercando di svolgere una campagna di sensibilizzazione alla ricerca di gesti di solidarietà. Teatro Politecnico, via Tiepolo 13, Roma, tel. 06.3219891, 06.3611501.

ORVIETO STUDY LAB - Orvieto ha festeggiato l'inizio del nuovo anno con una manifestazione sulle ultime tendenze del fare spettacolo: eventi di *contact improvisa-*

tion di danza e musica e dieci study lab (che altro non sarebbero che laboratori) sullo stesso tema.

DEDICA AD ASSIA - La prossima edizione di Dedicata, manifestazione ogni anno destinata ad una personalità dell'arte e della cultura, vedrà protagonista la scrittrice e regista algerina Assia Djebbar (**foto sotto**), già premiata al Festival di Venezia per il suo film *La Noubia des femmes du mont Chenoua* e a Francoforte con il Premio per la pace. Nelle giornate di Dedicata, dal 6 al 20 marzo, numerose saranno le proposte di spettacolo dall'Algeria e gli incontri sul tema della situazione femminile a cui l'artista ha dedicato molto della sua creazione. A Pordenone, Tel. 0434.521217, 338.9103813.

SCRITTURA - Firmato da Valeria Moriconi, in collaborazione con la Scuola Holden di Torino, è stato varato il primo festival di scritture contemporanee "Intrecci... d'autore tra teatro, cinema e letteratura". A Jesi sono approdati Scimone (*Il cortile*), Baliani (*No man's land*), Serra e Cacucci per un incontro col pubblico, Haber dietro la macchina da presa (*Scacco pazzo*), la Moriconi e Vacis impegnati nella lettura scenica di *L'eredità di Esther* di Sandro Marai, Bergonzoni, Fava, Gambino.

SARTI D'ORO - Meritatissimo l'Ambrogino d'oro, ambito riconoscimento squisitamente milanese, assegnato dal Comune all'autore e regista Renato Sarti, anche per il coraggio di aver intrapreso la gestione di una sala di periferia, il Teatro della Cooperativa,

ma soprattutto per *Mai morti*, spettacolo sulle efferatezze del regime fascista che ha fatto il giro della penisola riscuotendo successo ma anche

affrontando aspre ostilità.

L'ORIGINE DEL SUONO - Da anni sul fronte delle mostre interattive, la compagnia Drammatico Vegetale ha proposto a Milano ultima, in ordine di tempo, l'esposizione-esperienza "La via dei suoni", un percorso emozionale alla scoperta dell'origine del suono. Un'avventura per i più piccoli, una festa per gli adulti.

EX SCUOLA - Da una decina d'anni il Teatrino dei Fondi operava in una ex scuola elementare a Corazzano, piccola frazione di San Miniato in provincia di Pisa, dividendo lo spazio con la casa editrice Titivillus. Da gennaio un'importante novità ha "sconvolto" le attività: la ex scuola è diventata Teatro Comunale dotato di una sala di un centinaio di posti, uno spazio espositivo, un centro di drammaturgia e una biblioteca.

RAPALLO - La cittadina ligure sale alla ribalta per le iniziative culturali di questo 2004. Il programma è davvero consistente e fittissimo. In aprile sarà dedicata una giornata di studi al mito di Edipo e per Pasqua verrà rappresentato sul sagrato del Santuario di Montallegro un'opera medievale, *Il dramma di Daniele*. Paulo Coelho intervverrà a Rapallo in occasione della messinscena del suo *L'alchimista*. In estate è previsto un festival di teatro, musica e danza, mentre l'autunno sarà dedicato al cinema ligure. Novembre e dicembre, invece, all'insegna della golosità con cene tipiche della tradizione regionale. Progetto Culturale Rapallo 2004: Associazione culturale Valle Christi, via Volta 9/3, 16035 Rapallo, Genova, tel. 0185.56734, 340.6075775, e-mail valle.christi@libero.it.



DAL MONDO

EDIMBURGO 2004 - In Scozia la precisione è quasi svizzera: sarà infatti annunciato il 1 aprile il cartellone del prestigioso Festival di Edimburgo che quest'anno andrà dal 15 agosto al 4 settembre. Per ora dall'Italia si fa per certo solo il nome del direttore d'orchestra Daniele Gatti.

NAPOLI-NEW YORK - Dopo una "tournée" partita da Napoli, la mostra "Memoria del futuro - Il teatro antico greco e romano nell'area del Mediterraneo", tra gli eventi culturali in occasione del semestre di presidenza italiana del Consiglio dell'Unione Europea, farà tappa in vari paesi di area mediterranea per approdare il prossimo autunno al Guggenheim Museum di New York.

IN 90 PER BIGAS LUNA - Più noto come cineasta, il catalano Bigas Luna ha portato in scena *Las Comedias Bárbaras* di Valle Inclán, con un esercito di 90 attori, sei cavalli e sei cani in uno scenario rutilante dove il fantastico immaginario personale del regista ha preso il sopravvento sulla drammaturgia originale. L'evento ha chiuso la II Biennale di Valenza.

LES ITALIENS - Il meglio della produzione teatrale nostrana approda a Parigi per il programma di Les Italiens di Maurizio Scaparro. Le iniziative non si fermano tuttavia al teatro, ed ecco rassegne cinematografiche, tavoli di letteratura con Raboni o Doninelli, mostre (fa gola quella dedicata ai costumi dei film di Pasolini), cicli di incontri. Les Italiens, c/o Comédie des Champs Elysées, 15 avenue Montaigne, 75008 Parigi, tel. 01.47235573.

TRASFERTA SUDAMERICANA - Due proposte per "sfondare" sui palcoscenici sudamericani. La prima è rivolta ad artisti di teatro di figura e riguarda il 2° Festival Ojo al títère, che si svolgerà in maggio a Tucumán (Argentina). Fino al 27 febbraio si raccolgono le proposte di partecipazione. Video e documentazione devono arrivare a: La Soderia Casa de Teatro Juan Posse 1141, c.p. T 4001 IPE, San Miguel de Tucumán, tel. 0381.4285295, ojoaltire@hotm ail.com,

info@soderiateatro.com.ar. Solo fino al 15 di gennaio, invece, si accettano candidature per la Semana de Teatro 2004, dal 27 marzo al 3 aprile, organizzata dal Centro Paraguayo de Teatro, Avenida República 284 e/ O'leary y 15 de Agosto, Asunción, Paraguay, semana2004@telesurf.com.py.

GIRAMONDO - Firenze Guidi, artista italiana che vive in Gran Bretagna (e che non manca di ritornare periodicamente in penisola con le sue creazioni), sarà in febbraio alla Butler University di Indianapolis con *Santa Giovanna* di Shaw poi, di nuovo in Inghilterra, a Brighton, per *Immortal* con il NoFit State Circus.

ZELDA PER CALEFFI - New York. La commediografa Zelda Stein ha affidato a Monika Nagy e Fabrizio Caleffi la traduzione italiana e l'adattamento della sua nuova commedia *Harlem Tiger Story*. Il Celebrity international group (Milano-Budapest-New York), che ha allestito nelle scorse stagioni altri lavori di Stein, come *No Way Out*, metterà in scena la pièce nel 2004, dopo il riallestimento di *Ritratto di Giulia*, tratto da un'opera di Maugham.



MIMO - Occasione da non perdere per i performer che si trovano in zona. Presso la sede dell'Icra Project di Napoli, Marise Flach, che ha curato il movimento degli attori in tanti spettacoli del Piccolo di Milano, terrà in aprile un seminario di mimo incentrato sul corpo maschera. Tel. 081.5782213.

ALLIEVO DI BROOK - Tapa Sudana, artista balinese, allievo di Peter Brook, sarà in Italia dal 26 gennaio al 3 febbraio per tenere un atelier d'attore di 50 ore, nel quale si sperimenteranno le tecniche atto-

ASSOCIAZIONE AMICI DEL TEATRO DI DOCUMENTI
VIA N. ZABAGLIA, 42- 00153 ROMA
Tel. 06 5744034 - Fax. 5741622

STAGIONE 2004

FEBBRAIO 2004 -Selezioni per il
TERZO PROGETTO "SIPARI - LE BACCANTI DI EURIPIDE"

La Direzione dell'Associazione Amici del Teatro di Documenti con sede del TEATRO in via Nicola Zabaglia 42 informa che sono in corso le selezioni di giovani di età inferiore ai 37 anni per: Aiuti Registi, Attrici, Attori, Scenografi, Costumisti, Direttori di Scena. I giovani che intendono partecipare devono inviare il proprio curriculum, se Attori con 2 foto, e con foto o fotocopie di alcuni lavori di scenografia e di costume se Allievi di Belle Arti, entro il 15 gennaio 2004.

MAGGIO 2004
BACCANTI OGGI

libera interpretazione delle Baccanti di Euripide riduzione e regia di Luciano Damiani.
Il testo più enigmatico della tradizione classica, alla luce dei drammi del nostro tempo: non una semplice attualizzazione, ma un confronto assoluto tra Euripide e la contemporaneità testo di E. Exitu.

8 - 20 GIUGNO 2004
IL MAESTRO E GLI ALTRI

di Luigi Lunari, riduzione di L. Damiani, E. Exitu.
In occasione della presentazione dello spettacolo "Così fan tutte" al Teatro Quirino per l'omaggio a Giorgio Strehler il Teatro di Documenti presenta "Il maestro e gli altri" tratto dal romanzo di Luigi Lunari. Ingresso libero al Teatro di Documenti per tutti coloro che presenteranno al botteghino il

Teatro
Stabile di
Genova

Stagione 2003/2004

Nuove produzioni

Lotta di negro e cani di Bernard-Marie Koltès, regia di Matthias Langhoff

Elena di Euripide, regia di Marco Sciaccaluga
in coproduzione con Teatro Stabile di Catania

Il tenente di Inishmore novità per l'Italia di Martin McDonagh
regia di Marco Sciaccaluga

L'alchimista di Ben Jonson, regia di Jurij Ferrini

Candido novità assoluta di Andrea Liberovici e Aldo Nove da Voltaire
regia di Andrea Liberovici
con la collaborazione del Comitato Genova 2004

Spettacoli ripresi

Madre Courage e i suoi figli di Bertolt Brecht, regia di Marco Sciaccaluga

Il cerchio di gesso del Caucaso di Bertolt Brecht, regia di Benno Besson
in coproduzione con il Teatro Stabile del Veneto "C. Goldoni"

Schweyk nella seconda guerra mondiale di Bertolt Brecht, regia di Jurij Ferrini
in coproduzione con Progetto U.R.T.

Mojo Mickybo di Owen McCafferty, regia di Jurij Ferrini
in coproduzione con Progetto U.R.T.

Teatro Stabile di Genova
Carlo Repetti direttore Marco Sciaccaluga condirettore
Piazza Borgo Pila 42 • 16129 Genova • tel. 010.53421 • www.teatrostabilegenova.it

La società teatrale

rali orientali ed elementi estrapolati dalle arti marziali, di cui Sudana è un esperto, mescolate ai codici del teatro occidentale. Le iscrizioni chiudono il 15 gennaio. Informazioni: Fondazione Aida, tel. 045.8001471, e-mail: formazione@f-aida.it.

SACRO E PROFANO - "Le forme della tradizione e il teatro rituale" è il corso organizzato da Scenaprima, la scuola di arti sceniche di Riccione, in cui verranno esaminate le numerose forme di teatro tradizionale occidentale e orientale nell'intero spettro che va dal sacro al profano: devozioni, processioni, carnevali, maggi, teatro No, katakālī. In dodici incontri dal 20 febbraio al 14 maggio. Tel. 0541.603709.

MANAGER - Progettato e realizzato dalla Sda Bocconi con l'Accademia d'arti e mestieri dello spettacolo Teatro alla Scala, il Master in management dello spettacolo da gennaio a dicembre 2004. Info: 02.58366835, www.sdbocconi.it/masp.

WEEKEND - Fino a maggio c'è davvero l'imbarazzo della scelta: i seminari organizzati dall'associazione Liberamente Unico, a Montalto Dora (Torino), hanno un doppio denominatore comune - la durata di un weekend; il costo, 100 euro compreso pernottamento - ma presentano una grande varietà spaziando dalla presenza scenica ai rapporti tra voce e movimento, dalla costruzione del ruolo alla consapevolezza dell'attore. Info: 333.7928774, liberamenteunico@yahoo.it.

TEATRO E ARTI - Dopo gli spazi dedicati al teatro antropologico e alle tecniche d'espressione più innovative, la rassegna Incontrosensì che si tiene tra Pesaro, Pescara e Città Sant'Angelo continua con iniziative dedicate alla relazione tra teatro, poesia e pittura. Segnaliamo i laboratori per attori che si terranno tra gennaio e marzo: "Oltre la voce" con Gabriella Rusticali, "Nell'occhio, nell'orecchio, nei muscoli tesi" con Cesare Ronconi, "Una tragedia dell'arte" con Claudia Contin e Ferruccio

Merisi. Info: 329.4953743, 339.6409430.

SAPONARO E ROSSI - Casa Babylon Theatre ha in cantiere due interessanti stage. Dal 16 al 20 febbraio Francesco Saponaro della Compagnia Rossotiziano condurrà il corso "Il secolo dell'insicurezza" dedicato a Beckett, Bernhard e Havel; mentre dal 9 al 13 marzo il danzatore e coreografo Giorgio Rossi terrà uno stage dal titolo "Sentire e guidare". Informazioni e iscrizioni: Casa Babylon c/o Centro sociale di via De Gasperi, Pagani (Sa), tel. 081.5152931, 328.9074079.

CALEFFI ON CURSE - Hanno inizio il 24 gennaio 2004 gli stages intensivi di teatro (recitazione, scrittura, regia, critica) "Un week per il teatro" promossi dal Celebrity group di Fabrizio Caleffi e Monika Nagy nella sede di via Olona, 11 (MM Sant'Ambrogio) a Milano. Informazioni inviando una e-mail a: cinefab@yahoo.it



TRE BIRBE - Le "birbe" in questione, Silvia Moreni, Francesca Milani, Anna Tognetti Stuart, attrici in cerca d'autore, aspettano testi comico-brillanti per dare sfogo a tutta la loro verve interpretativa. Le opere, della durata massima di 75 minuti, inedite e scritte da autori non professionisti senza limiti di età, devono pervenire entro il 15 marzo all'indirizzo mail: trebirbe@tiscali.it. Al migliore, un gettone di 500 euro, e la messa in scena al Teatro Testaccio di Roma. Tel. 338.8988160, 06.8181140.

PREMIO CAPPELLINO - Riservato ad autori che al 20 luglio 2004 non abbiano ancora compiuto 40 anni, il Premio Oddone Cappellino per un testo inedito e mai rappresentato per un massimo di sei

Guida tra i cartelloni milanesi

Per la presentazione della guida, a cura del Comune di Milano, contenente i cartelloni di tutte le sale teatrali milanesi, utilissima per addetti ai lavori e spettatori appassionati, si è svolta in novembre, presso la Banca Popolare Commercio e Industria di via Moscova, una suggestiva serata-evento dal titolo "Il suono delle parole". La manifestazione, condotta dal sempre ironico Roberto Recchia, ha visto in singolare accostamento degli estratti dal teatro-canzone, dal musical e dal teatro di prosa. Carlo Fava, cantante, attore, compositore, ha proposto un'anticipazione dello spettacolo *Le notizie*, scritto insieme a Gianluca Martinelli, in cui da canzoni e monologhi scaturisce un racconto che alterna dramma e comicità in un susseguirsi emozionante di notizie politiche e personali che formano un quadro dei nostri tempi. Sono seguiti tre omaggi a Testori, nel decennale della morte: brani dalla commovente e coinvolgente *Gilda del Mac Mahon*, interpretata da un'intensa Cinzia Spanò, protagonista de *I segreti di Milano*, rielaborati da Emilio Russo, dall'*Ambaleto* proposto con maestria da Sandro Lombardi e Iaia Forte, dai *Promessi sposi alla prova* di cui Virginio Gazzolo interpreta il Maestro, invasato di teatro che spiega ai suoi allievi il romanzo manzoniano. Ha concluso la serata l'ironica performance dei quattro interpreti del musical da camera *Ailoviù*, Roberto Recchia, Luca Sandri, Marisa e Paola Della Pasqua, una vetrina esilarante di tutte le manie delle coppie contemporanee. *Albarosa Camaldo*

personaggi. Il premio, promosso dal Festival delle colline torinesi e dal Comune di San Raffaele Cimena in collaborazione con il Centro studi dello Stabile di Torino, consiste in una segnalazione per un'eventuale messinscena nel corso della successiva edizione del festival. Info: www.festivaldellecolline.it, info@festivaldellecolline.it, lory@teatrostabiletorino.it.

CORTI IN GARA - Aperto anche ad opere già rappresentate purché gli autori in lizza siano iscritti - o si scrivano per l'occasione - allo Snad (Sindacato nazionale autori drammatici) o all'Enap (Ente nazionale di assistenza e previdenza per i pittori e gli scultori, i musicisti, gli scrittori e gli autori drammatici), i due enti organizzatori del premio Schegge d'autore. I testi della durata massima di trenta minuti non possono richiedere più di sei interpreti e prevedere una scenografia poco ingombrante. Tra tutte le opere pervenute ne verranno selezionate 36 che andranno in scena per tre repliche, dal 26 aprile al 30 maggio, in due teatri romani. Al termine della manifestazione verranno assegnati premi agli spettacoli, agli autori, agli attori

e alla regia. Chiude il 28 febbraio. Testo, nota di regia, sinossi e scheda tecnica devono giungere alla segreteria Snad c/o Teatro Tordinona, via degli Acquasparta 16, 00186 Roma.

SCUOLA ALLA RIBALTA - La Rassegna nazionale teatro della scuola di Serra San Quirico (An), che mette in mostra spettacoli prodotti dalle scuole, si terrà dal 17 aprile all'8 maggio. Possono partecipare lavori che non superino i 60 minuti di durata, messi in scena da studenti, insegnanti, con l'eventuale aiuto di operatori teatrali. I partecipanti avranno l'occasione di frequentare laboratori e per l'allestimento, avranno la collaborazione di alcuni studenti di scenografia dell'Accademia di Brera. Tel.: 0731.86634, 0731.869042, e-mail: atg@teatrogiovani.com.

COREOGRAFI - Il Teatro Giuditta Pasta di Saronno bandisce "Vetrina nuova coreografia", concorso sostenuto dal Ministero per i Beni e le Attività culturali e dalla Regione Lombardia. Le selezioni saranno decentrate sul territorio nazionale con una serata di gala fissata l'8 maggio a

Premio Vallecorsi Pistoia in festa nella fabbrica del teatro

Con una festosa cerimonia, condotta dall'attrice Monica Minchi, sono stati accolti i vincitori del 52° Premio Vallecorsi. Nell'insolita - ma consueta per la manifestazione - cornice dei reparti di produzione dell'AnsaldoBreda a Pistoia, hanno ricevuto il prestigioso riconoscimento Francesco Principato di Porto Empedocle, vincitore con *Il cratere di Pirandello*, un testo gustoso anche per l'utilizzo raffinato di un linguaggio intriso di sicilianità che dipana un caso giuridico intorno a una vicenda che ebbe per protagonista lo scrittore agrigentino. Il secondo premio è andato a Mario Chiocchio, autore di *L'amore fa male*, una storia di famiglia che si tinge di noir, infine Patrizio Cigliano si è aggiudicato il terzo premio con *Due gocce di sangue* sul conflitto israelo-palestinese. La giuria, presieduta da Carlo Maria Pensa e composta da Giovanni Antonucci, Andrea Bisicchia, Antonio Calenda, Nando Gazzolo, Gastone Geron, Valeria Moriconi, Ugo Pagliai, Luigi Squarzina, ha poi voluto segnalare altri tre testi meritevoli: *Fuori tempo*, di Ilaria Jovine, *Graal, la notte che Wagner uccise Spontini*, di Gianni Gualdoni, *Assassinio per una cattedra*, di Lucia Beradinelli. Il premio speciale della giuria è infine andato a Franco Vassalli per il testo *Federico II*. Alla premiazione ha fatto seguito un dibattito, moderato dal direttore della sede Rai della Toscana Nicola Cariglia, su come favorire un rinnovamento del repertorio teatrale italiano e a quali enti tocchi il compito di promuovere la drammaturgia contemporanea del nostro Paese. Tra buone intenzioni e sano spirito polemico, sono intervenuti, tra gli altri, il presidente dell'Eni Mico Galdieri, il direttore del Teatro La Pergola di Firenze Marco Giorgetti, il presidente della Fondazione Vallecorsi nonché amministratore delegato dell'AnsaldoBreda Fausto Cutuli, il sindaco di Pistoia Renzo Berti, l'assessore alla cultura della Provincia Luigi Giorgetti e il presidente dell'Associazione Teatrale Pistoiese Giuseppe Grattacaso. A Ugo Pagliai, accompagnato dalla moglie Paola Gassman, è andato infine il Premio Pistoia Teatro, che avrà un bis di festeggiamenti quando, nei prossimi mesi, gli sarà consegnata la scultura in bronzo, appositamente realizzata da Jorio Vivarelli. ■

53° VALLECORSI - Scade il 31 gennaio il termine per partecipare al Premio Vallecorsi per il Teatro. I testi in concorso devono costituire spettacolo di normale durata e vanno inviati in 11 copie alla Segreteria della Fondazione Premio Teatrale Nazionale Vallecorsi, via Ciliegiole 1210/b, 51100 Pistoia. Al primo classificato andrà un premio di 5.000 euro e verrà pubblicato su *Hystrio*, al secondo e terzo classificato verrà assegnata un'opera dello scultore Jorio Vivarelli. Ulteriori informazioni allo 0573.3701.

Saronno. Le domande di partecipazione vanno inviate entro il 28 febbraio. Per il bando: Segreteria Progetto Danzaria, tel. 02.96704161, fax 02.96702009, direzioneorganizzativa@teatrogiudittapasta.it, www.teatrogiudittapasta.it.

ALFIERI - Avete meno di 35 anni, appassionati di Alfieri e aspiranti drammaturghi? Allora mettetevi al lavoro; "Idee per Alfieri" è un concorso che raccoglie proposte ispirate alla figura e all'opera dell'astigiano con l'intento di selezionare quelle più interessanti che troveranno sfogo scenico durante la prossima edizione di AstiTeatro. Inviare curriculum e proposte in sei copie di massimo 10 cartelle a: Concorso "Idee per Alfieri", Teatro Alfieri, via al Teatro 2, 14100 Asti; oppure in

posta elettronica a: ideeperalfieri@comune.asti.it. Tel. 0141.399035

EUROPEO - Il Premio Pier Maria Rosso di San Secondo - Marionetta d'argento per la drammaturgia e le arti sceniche è rivolto ad autori italiani e della Comunità Europea. I testi devono essere inediti e mai rappresentati e, se in lingua straniera, devono pervenire con traduzione in italiano. In palio, per il vincitore, vi è la diffusione del testo attraverso letture pubbliche e la fattiva possibilità di una messinscena. Le opere, in cinque copie, vanno inviate a: Associazione culturale Rosso di San Secondo, via della Camilluccia 305, 00135 Roma. Scadenza: 30 gennaio.



**CONTRONATURA
2004**

una stagione all'inferno

Teatro-Auditorium di Zola Predosa
(ingresso da viale Della Pace 2)

31 gennaio ore 21
Teatro Alkestis
Il bicchiere della staffa
Il linguaggio della montagna
regia Claudio Morganti

20 febbraio ore 21 e 21 febbraio ore 17
Ass. Culturale Cantharide
I sognatori
regia Elena Galeotti e Sandra Enel

13 marzo ore 21 e 14 marzo ore 17
Teatro Nuova Edizione/Teatro delle Moline
Anna Cappelli
regia Marinella Manicardi

3 aprile ore 21
Rosalba Genovese
Buonanotte Caterina
regia Else Marie Laukvik

17 e 18 aprile ore 15
La Nuova Complesso Camerata
Verdi
Spettacolo per campagne e un piccolo gruppo di spettatori

5 e 6 giugno ore 21.30
Ass. Culturale Cantharide
Bluff
regia Filippo Plancher

Info: 338 7628534 cantharide@libero.it





teatroluogocomune
teatro delle passioni
stagione 2003/04



<p>21 gennaio Dinner Party di Pierluigi Corbelli regia Roberto Gualtieri</p>	<p>8-9 gennaio Il cartello di Sergio Savarese regia Tiziana Bazzani</p>	<p>22-23 gennaio Io sono il passante di Anna Maria Chioccioli</p>	<p>20-21 gennaio Diras mujeres Altra uomo di Anna Maria Chioccioli regia Tiziana Bazzani</p>	<p>26-27 gennaio Madre e assassina di Anna Maria Chioccioli regia Tiziana Bazzani</p>	<p>10-11 marzo Due di Anna Maria Chioccioli regia Tiziana Bazzani</p>
<p>14 gennaio Zero spaccati di Anna Maria Chioccioli regia Tiziana Bazzani</p>	<p>18-19 gennaio Flicker di Anna Maria Chioccioli regia Tiziana Bazzani</p>	<p>2-3 aprile Il mare in tasca di Anna Maria Chioccioli regia Tiziana Bazzani</p>	<p>15-17 aprile Pericle di Anna Maria Chioccioli regia Tiziana Bazzani</p>	<p>2-3 maggio Dove más que dove gli altri di Anna Maria Chioccioli regia Tiziana Bazzani</p>	



biglietteria del teatro • via Scuderi, 28 • 41100 Modena • tel. 059.204.793
ore: 4 martedì dalle h.11 alle h.13 • dal mercoledì al sabato h.11/13 e h.14/19
proiezioni telefoniche • dal lun. al ven. h. 11/13 al n. 099.2134021
www.teatroluogocomune.com

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" - (biblioteca, video archivio, laboratorio audiovisivi: materiali dagli anni '50 a oggi) - via Salasco, 4 - 20136 Milano - tel. 02.58302813 - lu-gi 10.30-14.30, 16-19, ve 10.30-14.30

Archivio del Piccolo Teatro - (recensioni, saggi critici, testi teatrali) - largo Greppi - 20121 Milano - tel. 02.72333220, 02.72333320 - e-mail: archiviostorico@piccoloteatromilano.it - www.piccoloteatro.org

Biblioteca Livia Simoni presso il Museo teatrale alla Scala - (fondata nel 1955 su lascito di Renato Simoni: carteggi, libri antichi e moderni, fotografie, manifesti, stampe e una raccolta di scenografie teatrali e di autografi di musicisti) - corso Magenta, 71 - 20123 Milano - tel. 02.4691249, fax 02.4691563 - museoteatrale@teatroallascala.org - lu-ve 9-12.30

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 11-13.30, gi 16-18.30 - 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, 010.561054, fax 010.5533202 - museoattore@tin.it - lu 14-19, ma-ve 9-13

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

Centro Studi del Teatro di Roma - (testi, rassegne stampa, foto, locandine, video) - largo di Torre Argentina, 52 - 00186 Roma - tel. 06.68400050 - e-mail: 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 44, Roma - tel. 06.6819471, fax 06.68194727 - biblioteca.burcardo@siae.it - www.theatrelibrary.org - lu-ve 9-13.30

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 9-14

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 - e-mail: centrostudi@teatrostabile.umbria.it - 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 - 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 Verzaro, 20 - 06123 Perugia - tel. 075.575421 - e-mail: tsu@teatrostabile.umbria.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

ma.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.teatroetteatrobiondo.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

Liceo Teatro Nuovo - Artistico-coreutico-teatrale - corso Massimo D'Azeglio, 17 - 10126 Torino - tel. 011.6500262, fax 011.6500218 - e-mail: liceotnt@tin.it - www.liceoteatronuovo.com

Scuola del Teatro Stabile di Genova - piazza Borgo Pila, 42 - 16129 Genova - tel. 010.5342212, tel. segreteria (9-15) 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

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 (9-19)

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, 338.6420465

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

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.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.riccioneteatro.it (sito del Premio Riccione per il Teatro)

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

www.teatrototale.it (sito del Centro Nazionale di Drammaturgia Teatro Totale)

www.dramma.it (sito sulla drammaturgia contemporanea)

www.hystrio.it (sito dell'omonima rivista trimestrale)

www.proveaperte.it (sito dell'omonima rivista)

members.xoom.it/tempimoderni (sito dell'omonima pubblicazione)

www.drammaturgia.it (sito dell'omonima rivista)

www.ateatro.it (webzine di cultura teatrale a cura di Oliviero Ponte di Pino)

www.amnesiavivace.it (rivista on line di teatro e arte)

www.tuttoteatro.com (settimanale di informazione e cultura teatrale)

www.teatro.firenze.net (collegato ai siti dei principali teatri italiani)

www.teatroedintorni.it (mappa nazionale del teatro: produzioni, festival, servizi per lo spettacolo, ecc.)

www.editoriaespettacolo.it (sito dell'omonima casa editrice)

www.manifatturae.it (dedicato in particolare alla drammaturgia)

www.culturaespettacolo.com (cartelloni dei teatri, curriculum artisti e notizie su audizioni e provini)

www.royalcourttheatre.com (sito del Royal Court Theatre 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 Schaubühne 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 (sito sul teatro russo)

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

www.atelier-traduction.com (sito dell'Atelier di traduzione teatrale di Orléans)

www.babeleurope.com (sito dell'Atelier europeo della traduzione)

LIBRERIE

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

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

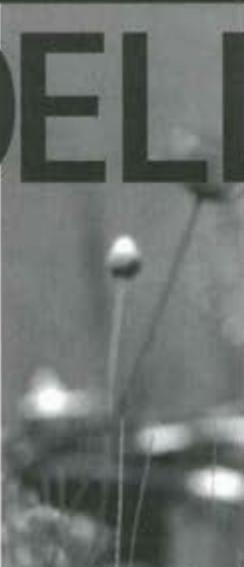
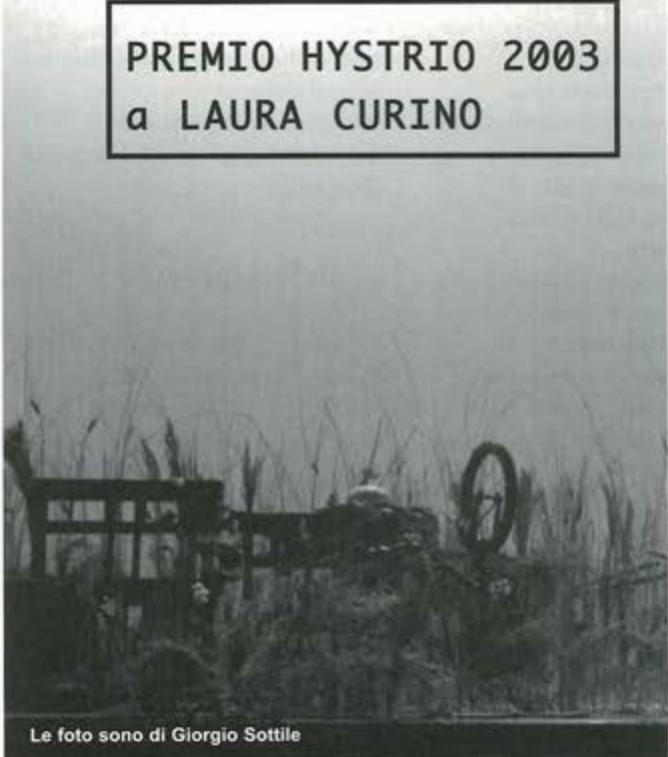
Libreria Broadway - via Rosolino Pilo, 18 - 90100 Palermo - tel. 091.6090305



Laura Curino e Michela Marelli

L'ETÀ DELL'ORO

PREMIO HYSTRIO 2003
a LAURA CURINO



Le foto sono di Giorgio Sottile

PROLOGO

Sipario chiuso.

Davanti al sipario.

Sono stata allevata in un harem, circondata da donne di ogni età e condizione. Là dove sono cresciuta scorre l'oro. Sui tavoli di cucina rotolano gioielli e nelle cantine invece di tabacco noi ci rolliamo diamanti, smeraldi e ogni sorta di pietre preziose. Affluente naturale dell'oro è un fiume di storie. Noi custodiamo negli stessi forzieri l'oro e le storie e vi mettiamo mano volentieri.

Musica Din din delle Zap Mama.

Si apre il sipario.

È un mattino pieno di sole. Si vede un campo con papaveri, fiordalisi e spighe, che nascondono gli oggetti. Spiccano: a destra per il pubblico una vecchia scalletta di legno a tre gradini e a sinistra un mucchio di cassette da vino anch'esse di legno. Bottiglie polverose. Vecchi giornali. Ferraglie abbandonate. Il Narratore va a prendere un barattolo di latte e lo usa come fosse un telefono.

NASCITA

Ines - "Pronto. Pronto. Qui è il posto telefonico pubblico di Villabella, frazione di Valenza Po. Sono la telefonista! Sono io che telefono! Pronto? Mi passi l'Ospedale Maria Vittoria in Torino. Pronto? (Ferre voi parlo io). Pronto, è l'Ospedale Maria Vittoria in Torino? La telefonista, non il telefonista! A lei non importa? A me importa! Vorrei parlare con la parente della partoriente. (Ferre!) È la parente della parente della partoriente? (Sì, è lei). Sono tutte qui in trepida attesa. Chiedono notizie. Dice che la partoriente ha partorito. Voci di giubilo. Noi qui più che altro si vorrebbe sapere che cosa ha partorito. Sarebbe lì la ragione... Sì. Sì. Sì. È nata, è femmina e sta bene! Voci di giubilo, tripudio e gaudio! E la partoriente come sta? Sta bene, ma vuol buttare la bambina dalla finestra?"

Lascia cadere il barattolo.

Per tre giorni torturai mia madre cercando di non venire al mondo... subodorandolo. Il quarto, alle quattro del mattino, capitò. Appena nata trovai l'esistenza di mio gradimento e dimenticai completamente perché prima avevo fatto tante storie. (Spostandosi al centro) Era il 26 gennaio 1956 e faceva freddo! Al mondo fa un freddo! Un politologo americano, Walter Lippmann, conia il termine esatto: guerra fredda. Usa versus Urss. Non si parlano, non si guardano, si guardano. Sotto terra: talpe, cimici, cavi, spie. Sopra, in cielo: missili... e nuvole e neve. Anche in Italia fa un gran freddo, l'inverno più freddo del secolo, eppure anche quell'anno, negli album di famiglia, si vedono le stesse foto di bambini nudi sul copriletto che va di moda: lucido, scivoloso, di quelli che fa freddo solo a guardarlo. Tutti hanno foto uguali, cambia solo il colore del copriletto. Quello della mia migliore amica Anna è rosa antico, quello del mio amico Cesare oro vecchio, il mio verde menta, e quello di Laura Lanza, che non è una mia amica, verde mutua. Il papà di Laura Lanza è ragioniere alla Malf Mutua Assistenza Lavoratori Fiat. Si dice che abbia mandato sua moglie all'ospedale a partorire a piedi per paura che una rottura prematura delle acque gli sporcasse gli interni della sua 600 Fiat familiare! Anche mio papà lavora alla Fiat, è operaio allo stabilimento SpA Stura, il mio papà fa i cavi dei camion, noi non abbiamo ancora la macchina. Il papà del mio amico Cesare, che

fa l'orafo e per vendere l'oro macina i chilometri, ha la Mercedes. Il papà di Anna invece ha il trattore perché lavora nei campi come tutta la sua famiglia. Anna è proprio nata a Villabella frazione di Valenza Po. Va verso il fondo lungo le traversine della ferrovia al centro del palco. A Villabella è nata mia nonna Primina e tutte le sue amiche. Qui è nata mia mamma e tutte le sue amiche. Io sono nata a Torino, ma appena uscita dall'ospedale, mia mamma mi ha portato a Villabella da mia nonna Primina a farmi consolare. Prende una carriola e la porta avanti a sinistra per chi guarda. La drappeggia con una copertina per neonati, trasformandola in una culla. Un canillon suona la Ninna nanna di Johannes Brahms.

L'HAREM

Attorno alla carriola.

Attorno alla mia culla si diedero convegno le Fate.

Rina - "Bella! Che bella bambina, Primina non faccio per dire, anche la mia nipotina..."

Questa è la Rina, non faccio per dire... parla sempre della sua nipotina. (La copertina diventa una stola)

Ines - "Fine, la bambina è molto fine!"

Questa è Ines, la telefonista è un po' rude, ma è sensibile. (La copertina diventa un pannello plastico)

Teresina - "Ciu, ciu, ciu... Pio, pio, pio!"

Questa è Teresina, la pitocchina, vede tutto il mondo sotto forma di gallina. (La copertina diventa una coda piumata)

Nonna di Anna - "Uhh... che bisù! Che bisù!"

Questa è la nonna della mia amica Anna, sa fare di tutto: zappare e cucinare, seminare e ricamare. (La copertina diventa un asciugamani)

Donna Rachele - "Bela 'n fasa. Bruta 'n piasa."

Bella in fasce, brutta in piazza! Questa è la nonna di Laura Lanza, detta Donna Rachele, per i suoi trascorsi col fascismo: era amante del podestà. (La copertina diventa un asciugamani)

Donna Rachele - "A fasciarla così le verrà l'anchilosi dell'anca."

Maria - "Ma sta sitta corvo nero."

Questa è la Maria di Adria, venuta con l'alluvione del Polesine.

Carmelina - "Primina, accetta questo regalo, l'aggio fatto ch' mani mie."

Questa è Carmelina che ha sempre la "ranguleira", che sarebbe la raucedine, perché non si è mai abituata al clima.

Carmelina - "E oggi sei poco coperta, domani sei troppo coperta!"

Nonna del Cesare - "Primina ti ho portato questa copertina. Veramente l'avevamo fatta per noi, ma abbiamo poi avuto il Cesare e questa per un maschio ci è sembrata troppo frivola, se non ti offendi..."

Nonna Primina - "Grassie."

Mia nonna parla poco, ma c'è. Dovreste vedere con che dignità ringrazia per le copertine...

Nonna Primina - "Grassie."

...pagliaccetti...

Nonna Primina - "Grassie."

...collettini, vestitini...

Nonna Primina - "Grassie."

...bavaglioni...

Maria - "Tien qua, un pensiero."

La Maria è di Adria e regala solo ceramica o grappa. Secondo voi cosa ha regalato a un neonato?...

Maria - "Grappa! Grappa tesoro!"

Nonna Primina - "Grassie."

...calzine, muffole...

Nonna Primina - "Grassie."

...cuffiette, scarpine, camicini, pannolini, e soprattutto montagne di ciripà: gli antenati dei pannolini. E alla fine, immancabile, la cerimonia del peso.

Prende in braccio la vasca della carriola come fosse una culla e si siede sopra la struttura della carriola.

Wilma - "Uhh, la madrina una medaglia, senti che peso."

Nonna del Cesare - "Tre catenine, una bella lunga, questa invece... degli zii di Torino, lascia che te lo dica Primina... non si son sprecati... pensare che tu Primina, quando è nato suo nipote... una bella grossa, spesso un dito... l'avevate presa da noi."

Teresina - "La Madonna gliel'hanno fatta?"

Carmelina - "Uh, quante Madonne l'Incoronata, l'Assunta, e l'Addolorata... Le bambine chiamano la Madonna, se era un maschio tutti Cristi..."

Teresina - "La croce quella gliel'hanno fatta?"

Rina - "Sì, bella pesante. Adesso no, ma, non faccio per dire, vedrai come la porterà volentieri da grande... Proprio una bella croce..."

Donna Rachele - "Tre braccialetti col nome, tutti uguali."

Nonna del Cesare - "Eh guarda Rachele, questa volta hai proprio ragione... Primina tieni il più bello, dammi gli altri due che te li faccio fondere e prendi qualcosa in cambio..."

Detto fatto: cambio!

L'angioletto! Una bella medaglia con la testa d'angelo dal faccetto paffuto incastrato tra due alucce e lo sguardo rovesciato all'insù.

Carmelina - "Eh, quello è l'angelo custode, ci vuole! Ce l'hanno tutti."

Rimette la vasca sul sostegno della carriola.

Niente di più bello per un neonato che addormentarsi al suono delle voci di tutte queste nonne, zie, vicine di casa, sempre parenti strette o lontane di qualcuno che conosce qualcun altro. Il mio magnifico harem, le mie vecchie odalische, le mie Fate.

Va a prendere una seggiola sul fondo.

Si allontanarono tutte quante lasciandomi dormire, ma una Fata si fermò sulla soglia e tornò indietro, e cominciò a raccontarmi qualcosa, per molti anni non mi ricordai che cosa mi aveva detto, sapevo soltanto che...

Si siede vicino alla culla, copertina sulle ginocchia. La luce si sfalda. Atmosfera onirica.

VALENZA S'INVENTA UNA STORIA ECCELLENTE

Raccogliendo da terra un libro.

...era qualcosa che aveva a che fare con l'oro...

Apri il libro.

Caramora generò Canti, Canti generò Morosetti, Morosetti generò Melchiorre, Melchiorre generò... Credeva nel potere ipnotico della lettura. Quando mi doveva addormentare mia nonna prendeva qualcosa di scritto: *Don Chisciotte, Famiglia Cristiana, Kim*, il giornale di sei mesi prima, *Il piccolo principe, L'orafo valenzano*... e me lo leggeva. Caramora generò Canti, Canti generò Morosetti, Morosetti generò Melchiorre, Melchiorre generò...

L'orafo valenzano: "La nascita di questo paese si perde nella notte dei tempi. Così come si dice: la ceramica di Deruta, la porcellana di Limoges, le antiche spade di

Toledo, il vetro di Murano, i pizzi di Cantù, i fanghi di Abano, si dice l'oro di ... Valenza Po. L'antica città dell'oro."

Nonna Primina - "Antica? Un comò! Figurati, senti qua."

"Ancora ai primi dell'ottocento a Valenza era tanto se di orefice ce n'era uno, un certo Francesco Caramora. Il suo marchio erano le sue iniziali con una mezzaluna in mezzo."

Nonna Primina - "A Valenza l'oriente non ha mai fatto paura."

"Quando Caramora muore i suoi strumenti li compra all'asta un certo Piero Cantù..."

Nonna Primina - "Non costano molto. Non ci vuol tanto allora come adesso a metter su bottega a Valenza. Morale: per fare l'oro conta più la testa che l'attrezzatura."

"Quattro mura, quattro lire, un po' d'oro e quattro lavoratori, che presto restano tre perché a venticinque anni uno di loro, il più bravo, si mette in proprio. Il Vincenzo Morosetti. Marchio: V. M. Vergine Maria e in mezzo un bel cuore di Gesù."

Nonna Primina - "Non fa una grinza."

"Il Morosetti ha un'idea straordinaria: chiama il suo laboratorio "fabbrica". Fabbrica Orafa Vincenzo Morosetti."

Nonna Primina - "Fabbrica un comò!"

Non è mica vero che lo è, ma funziona! Fa figura, sta bene sulla carta da lettera, è di buon augurio, fa pensare in grande. Mette coraggio. Tutti ci credono, gli affari prosperano.

Nonna Primina - "Che morale dobbiamo trarre: un po' di coraggio e un po' di faccia tosta."

"Ben presto anche lui ha: quattro mura, quattro lire, quattro lavoratori."

Nonna Primina - "Vedi ci vuole fantasia, ma anche costanza."

"Lavoranti che dopo aver appreso il mestiere lo lasceranno nella bagna... per mettersi per conto proprio: con quattro mura, quattro lire, quattro lavoratori."

Nonna Primina - "Morale: uno ti lascia e devi ricominciare. Insegnare il mestiere a qualcun altro che magari diventerà ancora più bravo di te. Quattro mura, quattro lire, quattro lavoratori."

È così che Caramora generò Cantù, Cantù generò Morosetti, Morosetti generò Melchiorre, Melchiorre generò...

Nonna Primina - "Buona notte, amore mio." (Si addormenta)

Il potere ipnotico della lettura funzionava soprattutto su mia nonna.

Sposta la sedia di lato, lascia la coperta per terra e riporta al suo posto la carriola.

Per molto tempo non mi sarei ricordata più che cosa mi aveva detto esattamente. Era qualcosa che aveva a che fare con l'oro.

THE ANGELS : LA BANDA

Qualche anno dopo. Un pomeriggio di sole. Una cassetta di cassette come un muretto, dove si trovano già, un mucchio di giornali, e un pentolino del latte. Laura e Cesare vanno a sedersi sul muretto.

Cesare - "Laura, lo sai che si trovarono nei campi di concentramento nazisti ingenti quantità d'oro sotto forma di denti?"

Il mio amico Cesare che sa già leggere racconta solo

storie trucidate a me e alla mia amica Anna, la mia migliore amica. Anna parla poco, anzi diciamo niente, ma c'è.

Cesare - "I nazisti cavavano i denti agli ebrei fra atroci dolori e poi ti terrorizzavano urlando in tedesco e se non capivi ti vaporizzavano."

Laura - "I tedeschi erano acquarterati nella villa abbandonata. Mia nonna faceva la cuoca, le toccava cucinare per loro. Ma di notte prendeva la carriola e portava la minestra ai partigiani."

Cesare - "Tutti i giorni minestra?"

Laura - "Sì, credo di sì..."

Cesare - "E non poteva cucinarci qualcos'altro ai partigiani tua nonna?"

Laura - "Magari potevano mangiare solo minestra perché i nazisti gli avevano strappato tutti i denti."

Cesare - "Scema, mica si facevano vedere dai nazisti partigiani."

Laura - "Scema a chi? Guarda che mio papà è stato due anni in campo di concentramento e tutte le notti grida perché si sogna i tedeschi."

Cesare - "Li ha ancora tutti i denti tuo papà?"

Laura - "Sì, ma forse li ha rimessi dopo."

Cesare - "Chiediglielo."

Laura - "No, mio papà non vuole più sentir parlare di campi e di tedeschi. Non ci vuole più pensare. Dice che esiste anche l'oblio. Anna aiutami, non vedi cosa dice..." (Le viene da piangere)

La Anna, la mia migliore amica era già lì pronta con un fazzoletto. (Lo tira fuori dal pentolino)

Silvana - "Cesare!"

Laura - "Oh, è la Silvana."

La Silvana ... la Silvana era più grande di noi, era bellissima, e io l'amavo. (Si soffia il naso)

Silvana - "Cesare, tu che sai tutto, il mio angelo custode è proprio uguale al tuo angelo custode?"

Cesare - "Identici, ci hanno regalato a tutti la stessa medaglia, le fatte tutte mio padre con lo stesso stampo."

Silvana - "Cesare, gli angeli custodi sono uguali anche sotto sotto dove non si vede?"

Cesare - "Silvana questa è una questione di lana caprina. Innanzitutto è noto che gli angeli non hanno sesso: prendete l'angelo custode. Custode è maschile o femminile? Custode, maschile, custode femminile, custode è indeterminato. Ed è proprio questa indeterminatezza, femminile, che fonda la vostra possibilità, femminile, di fare parte di questa banda. Se no vi toccherebbe giocare tutto il giorno ai pentolini."

Laura - "Bleah, pentolini l'orrore, pentolini lo scempio! Pentolini la morte! La morte, ma non pentolini."

Cesare - "Mentre è proprio la sostanziale indifferenza del sesso degli angeli che vi permette di far parte della nostra banda in libertà, egualità e fraternità."

Laura - "Cesare! Si dice uguaglianza."

Cesare - "Certo, ma poi non è più francese."

Laura - "È vero. Anna?"

Finiva sempre che la Anna era già lì da un pezzo con la mano tesa. A questo punto per santificare la nostra banda, ci togliavamo la medaglietta dell'angelo custode. Anna raccoglieva le medaglie dell'angelo, le metteva in bocca le mescolava e ne risputava una ciascuno, a caso, in mano, così.

Adesso si che eravamo una banda. Hut! Hut! Hut! Hut! (Come un clacson)

Get a Job, *The Silhouettes dalla colonna sonora del film Stand by me di Rob Reiner.*

Laura - "Ci sono i Lanza!"

Cesare - "All'attacco! Chi parte? Parto io! (Rinforza gli sputi sulle mani) Eccoli. Dai. Dai. Pronti? Via! Signor Lanza! Che piacere! Fatto buon viaggio? (Stringendo la mano al Signor Lanza e poi appiccicando gli sputi addosso a tutti i Lanza) Bella macchina! Ha il vetro un po' appannato! Laura! Quanto tempo che non ci si vede! Vieni a giocare con noi? Signora Lanza, le è caduta la borsetta, non si sarà mica sporcata?"

Signora Lanza - "Maleducati! Papino, Lallina, andiamo. Non ti mischiare."

Laura - "Ti piacerebbe."

Mi piacerebbe avere la 600 come il ragioniere Lanza, le scarpe di lucertola, la borsa di coccodrillo, le bestie pendule di visone, la permanente a riccio come la signora Lanza. Ma soprattutto mi piacerebbe il bebè Ciccibello grandezza naturale di Laura Lanza.

Laura Lanza - "Noi siamo una tipica famiglia del ceto medio anni '50 in piena ascesa economica."

Cesare - "E allora perché quando venite in campagna a trovarci scroccate vino, pane, salame e formaggi e non portate mai niente?"

Laura Lanza - "Perché se i contadini non fossero almeno ospitali e generosi che gusto ci sarebbe a frequentarli?"

Il papà di Silvana è muratore, il papà di Cesare è orafo, il papà di Anna è contadino... per fortuna la Anna pareva non aver sentito... E quanto a me... Mio papà fa l'operaio. Tutto l'harem dice: "Beato tuo papà! Alle cinque torna a casa, non ha pensieri, al ventisette prende lo stipendio, e a agosto fa le ferie! Altro che ammazarsi come bestie nei campi, beato lui." Beato lui, beata me. Mia mamma fa la sarta. Tutto l'harem dice: "Beata tua mamma! Ha le lavoranti, i figurini, i gessi, le calamite e non deve dipendere da nessuno. Altro che: tieni questi e fatteli bastare tutta la settimana! Beata lei." Beata lei, beata me. Io vivo nella città dell'oro, nell'età dell'oro, in pieno miracolo italiano. Sono ricca, giovane e bella. Chi è più beato di me?

Si sentono suonare le campane.

Silvana - "Cesare presto sbrighati! Senti che suonano già le campane? Devi andare in sacrestia!"

Cesare era il chierichetto di fiducia di Don Perfetto (giuro, si chiamava così: Don Perfetto Palandella). Il Cesare era l'unico che potesse aiutarlo con le preziose reliquie, le statue dei santi, i labari e la pisside, solo lui poteva toccare la pisside.

Laura - "Sbrighati che devi tirar fuori le statue e il baldacchino per la processione."

Silvana - "Vai Cesare."

Laura - "Vai Cesare!"

Noi non vedevamo l'ora che Cesare se ne andasse. Restavamo finalmente fra donne. Io e le ragazze senza di lui avevamo il nostro momento di beatitudine.

GRAND HOTEL

Sul muretto.

Silvana - "Letto, letto, letto, già letto! ... Questo ci è sfuggito!"

Domenico Modugno canta Come hai fatto.

(Aprendo una rivista) Letteratura illecita.

Domenico Modugno - "Io ti voglio bene come nella mia vita non è accaduto mai."

Laura - "Fotoromanzi!"

Domenico Modugno - "Così profondamente che ho paura di me. Di questo smisurato amore che adesso

provo per te."

Non saper leggere non era un problema. Il fotoromanzo è tra i primi esempi di comunicazione iconica totale.

Domenico Modugno - "Io ti desidero..."

Laura - "Massimo."

Domenico Modugno - "Un desiderio nuovo che mi tormenta."

Laura - "Lasciami andare, Alfredo."

Domenico Modugno - "Talvolta mi domando come è possibile."

Laura - "Impossibile."

Domenico Modugno - "Che mi debba addormentare, che mi debba risvegliare..."

Laura - "Sì!"

Gemiti in crescita fino ad urlare.

Laura - "Silvana! Fammi il rossetto con le more! Silvana fammi l'unghiolina con i gerani! Fammi l'ombretto col verderame delle foglie di vite!"

La Silvana ci faceva la cosmesi naturale prima che l'avessero inventata.

Laura - "Silvana? Ma dove è andata?"

Quando arrivava l'ora che tornava su papà, la Silvana non diceva niente a nessuno ed era già andata via, così senza salutare.

Laura - "Anna!?"

La Anna era già andata da mia nonna, nell'harem, a farci preparare merenda.

È metà pomeriggio. Laura porta una sedia, una pentola e un sacchetto di fagioli nel bacello al centro del cortile.

LA MERENDA

Il pomeriggio, l'harem si riunisce tutto nel mio cortile. Qui cuce, ricama, sferruzza, spisella, sfagiola, parla e sparla di storia e di spoltica. L'harem dice che non se ne intende, ma poi parla e sparla sempre di spoltica.

Musica di Nino Rota: Ballando con Raquel.

Un tema allegro sottolineato dalla tromba.

Rina - "Non faccio per dire, quando c'era ancora il re..."

La Rina, non faccio per dire, si figurava che in tempi di monarchia si vendessero più gioielli, anche suo nipote era orafo. Non sa che adesso ci sono gli arabi e noi vendiamo tantissimi gioielli alle principesse degli harem... quelli veri.

Ines - "Vero. In tempo di guerra... Suona l'allarme... scappiamo nei campi, mio povero fratello e tua mamma restano a casa e si mangiano tutte le frittelle... e pensare che solo una settimana dopo..."

Per la Ines, la guerra era una ferita recente, un colpetto e lei sanguinava, come le mie croste.

Teresina - "Oh Dio, oh Dio, oh Dio, quando siamo andate tutte a piedi allegrette a vedere Mussolini..."

Questa è Teresina la pitocchina. Avrebbe dovuto sposarsi con un repubblicano, non se ne fece niente. Né con lui né con altri. Si era innamorata della parte sbagliata e finita la guerra lui aveva preferito cambiare aria e non si era più fatto vedere. Teresina per conso-

AUTOPRESENTAZIONE

ORO E DINTORNI

Noi cercatori d'oro siamo gente strana. Pronti a trascorrere ore a setacciare fango e pietre e detriti, pur di separare qualche pagliuzza dai rifiuti.

Noi che abbiamo trovato pepite grosse come patate siamo ormai a posto per tutta la vita e giriamo su limousine bianche e fumiamo sigari cubani.

Noi che su lamine d'oro scriviamo preghiere, con pazienza le appiccichiamo sulle gambe già d'oro del Buddha disteso.

Noi che chiediamo la carità agli angoli delle strade con i nostri bambini scalzi, ci togliamo i denti d'avorio e ce li facciamo mettere d'oro e dentro ci incastriamo diamanti.

Noi che abbiamo amato "el pibe de oro" gli abbiamo visto lo stesso diamante tra i denti.

Noi che abbiamo sepolto tesori segreti lasciamo mappe ancora più segrete ai viventi futuri.

Noi che scappiamo dalle persecuzioni abbiamo monete cucite nelle fodere dei nostri cappotti.

Noi vendiamo Cristo per un sacchetto di monete.

Noi per un pugno di gettoni abbiamo venduto la faccia alla televisione.

Noi che costruiamo gioielli abbiamo le mani sporche di nero.

Noi abbiamo oro nero nei nostri condotti e le mani sporche di sangue.

Noi avari abbiamo materassi sonanti.

Noi strozzini abbiamo manganelli pesanti.

Noi uomini dei banchi dei pegni custodiamo ricordi a scadenza, poi vendiamo passato ai ricchi di data recente.

Noi diamo l'oro al maggiore, la guerra ai cadetti e doti di tela alle figlie.

Noi compriamo gli anelli agli sposi.

Noi cuciamo l'oro degli amuleti sotto le maglie ai soldati.

Noi doniamo l'oro alla patria.

Noi ricamiamo pianete con refe d'oro filato.

Noi scrutiamo pianeti, compiliamo trattati segreti, riduciamo in numeri il mondo e lo distilliamo negli alambicchi, cercando l'oro dentro alle trasformazioni.

Noi abbiamo capelli d'oro a l'aura sparsi.

Nell'età dell'oro tutto era gioia e bellezza. Non esistevano malvagità e dolori, latte e vino sgorgavano dalle fontane, le belve erano mansuete, le piante rigogliose davano frutti in ogni stagione. Dato il clima sempre mite e generoso non si soffrivano mai freddo o fame, gli abiti non erano necessari e gli umani, liberi da vincoli e necessità, vivevano in dolce felicità senza che disaccordo, invidia, potere, turbassero mai le loro lunghe e intense giornate, senza che li toccasse mai un attimo di noia, disappunto, sofferenza. Bei tempi, quelli. Come poterli anche solo immaginare? Forse tornando all'infanzia. La mia generazione ha avuto in regalo da quelle precedenti un'infanzia lunga e fortunata perché libera dall'indigenza e dal lavoro che solo fino alla metà del secolo ventesimo toccava ancora molti bambini. Certo anche i bambini hanno le loro lacerazioni, i loro drammi. Ma se torniamo con la memoria all'infanzia saremo d'accordo a dire che alcune assolate e struggenti giornate prima della scuola o durante le vacanze estive hanno qualcosa a che vedere con l'età dell'oro. Se poi quelle estati le abbiamo trascorse in Monferrato, magari a due passi da Valenza, la parola "oro" si carica di materia e concretezza, di vita e relazioni che fondano l'esistenza. A quei giorni e a quei luoghi è dedicato questo mio monologo, partendo da un'immagine: certe albe, in campagna, quando la voglia di saltare giù dal letto a giocare faceva aprire le finestre che era ancora tutto buio e nero. Poi, a poco a poco, una luce leggera puliva il mondo fino a far luccicare la terra. Dal nero all'oro.

Contrasto affascinante e importante, che quella terra conosce bene. Come altri tipi di opposizione: salvezza e perdizione. Legami e libertà. Miseria e nobiltà. Per un pugno d'oro si può tradire, un pugno d'oro può fabbricare schiavi, un pugno d'oro ha comprato fughe, ha restituito libertà. Sull'oro sono scritte parole di violenza e sangue, ma anche preghiere, voti, ricordi, promesse d'amore.

Questi contrasti, generati dall'oro, hanno ispirato gli artisti nei secoli, popolato i sogni, nutrito l'economia e la politica, servito la scienza.

Ma, torniamo a quei lunghi indolenti giorni d'estate, i cui i bambini spiano il mondo degli adulti, senza farsi notare: ecco emergere dai ricordi, gli occhi, le mani, le storie di persone immerse in una atmosfera singolare. Un mondo piccolo a sé stante, diverso, anche se perfettamente inserito in quello grande. Un luogo dove orgoglio della propria abilità, cultura dell'eccellenza e solidarietà lottavano in modo discreto e distaccato, quasi con ironia, con l'incalzare della mediocrità, dell'omologazione, dell'indifferenza. "A che gioco giochiamo?" cominciava così la giornata, allora. Giochiamo a far riemergere alcuni frammenti di quell'universo, quelli comuni a tutti (che tutti siamo stati bambini) e quelli che, per la loro singolarità, per analogia o per contrasto, possono farci divertire a giocare anche oggi, con la memoria, con le storie.

Magari giochiamo a sederci un momento a guardare l'alba, la bella terra che da nera diventa d'oro e luccica nell'aria ancora pulita, luccica su acqua incontaminata, luccica su vetri ancora intatti, su tetti ancora integri, umidi di rugiada. *Laura Curino*

larsi aveva aperto un allevamento di galline.

Donna Rachele - "Tutte, tutte davamo la vera alla patria e quando dico tutte..."

Donna Rachele invece si era sposata con il suo podestà, anche se poi l'avevano spodestato. Comunque aveva mantenuto un bell'impiego, come tutti quelli che durante il fascismo avevano avuto incarichi di rilievo.

Maria - "Nera. Quando ghe gera la borsa nera."

Più di tutto mi piaceva la borsa nera: mi immaginavo una enorme borsa come quella di Mary Poppins.

Maria - "Ma sta sitta insimonia che ghe giera na povertà. Fame, botte, guera, tisi, tera dura."

Quando la Maria sembrava ritirarsi in quella amarezza incatramata, riusciva a tirarla fuori solo la voce rauca della Carmelina.

Carmelina - "Maria, ma guarda: pane, luce, acqua, scarpe, scuole, fabbriche, lavatrici, frigoriferi, lucidatrici, televisori... me pare nu miracolo!"

Gli anni '50 sono gli anni del miracolo economico. L'italiano in dieci anni da povero diventa ricco, lo ha fatto con le sue mani, sulla sua pelle... ma non ci crede, così lo ascrive al regno del soprannaturale: miracolo economico. In dieci anni l'homo agricolus si trasforma in homo industrialis. Da cosa si evince? L'homo agricolus è scuro, bassetto, tarchiatello, magro... mangia poco, forte e muscoloso... lavora tanto. Mani callose. L'homo industrialis invece è... uguale identico. Ma...

Un'altra musica di Nino Rota, questa si intitola solo Raquel: struggente.

... gli brilla una luce negli occhi. Perché si sta muovendo verso il futuro, va in città a lavorare in fabbrica: a Milano (Milano aumenta la sua popolazione del ventiquattro per cento), ma soprattutto a Torino (Torino aumenta la sua popolazione del quarantadue per cento). L'uomo agricolus ha lasciato la sua casa, se ce l'ha ancora una casa: è appena finita la guerra qualcuno ha perso la casa, qualcuno ha perso le cose, qualcuno ha perso la famiglia, qualcuno ha perso tutto, ma sta andando incontro al futuro. E non c'è niente come la speranza di futuro che possa far brillare una luce negli occhi. Pensate ai filmati dell'epoca: macerie sullo sfondo, davanti due ragazzi che guardano in macchina, cappottoni sformati, sono poveri... ma belli.

Carmelina - "Pane, acqua, luce, scarpe, scuole, fabbriche, lavatrici, frigoriferi, lucidatrici, televisori... a me pare 'nu miracolo!"

Maria - "Ma quale miracolo Carmelina, ma dove ti vivi, no ti senti il radiogiornale, tutti i giorni catastrofi, alluvioni, inondazioni, frane, terremoti, miniere che le va zo, fabbriche che le salta sù, morti naturali, morti sociali, morti malati, morti sparati, morti suicidati."

Le mie odalische insistono che loro di politica: "per carità, non faccio per dire, non me ne intendo". E intanto sono lì a disegnare un'Italia in confusione, un'Italia dove De Gasperi dice al papa: "Caro Pacelli, non faccio per dire, io coi fascista non faccio la lista elettorale!"
Ines - "L'ambasciatrice americana non glielie ha mica mandate a dire: "Caro Valletta o fuori i comunisti dalle fabbriche o niente piano Marshall. Noi americani non vi diamo una lira."

Mentre nasce l'Italia del benessere in Italia si sta male. Si sta male perché gli americani ci minacciano. Perché gli ungheresi si ribellano. Si sta male perché i Russi invadono l'Ungheria. Altro che boom economico qui si bisticcia a destra e a sinistra. "Monarchia o repubblica. Comunismo o democrazia. Rossi o neri. Russia o

America."

Intanto si alza e toglie di mezzo sedia, pentola e fagioli. "Loren o Lollo. Vespa o Lambretta. Bartali o Coppi. Camay! E Cadum! E Omo! E Ava! E sil! E no! Et vori semper avej rason! Chi? Mi? Mi no! T'è Ti! Mi?! Sil! Ti!"

Primina - "Basta. l'ei nen vergogna d'rusà dad' nan dal masnà!"

Non vi vergognate di litigare davanti alle bambine?

Maria - "Ti gha rasun Primina pore creature vostu un biscottino?"

E dai che per farsi perdonare la Maria ci dà un biscotto.

Teresina - "Ninin, ten chi. At pias, l'amaretto?"

Un amaretto Margherita specialità di Valenza.

Rina - "Tiu vori, non faccio per dire, al canarin?"

E giù un savoiardo detto anche canarino.

Donna Rachele - "Due pavesini?"

Laura - "Rachele, molla pure tutto il pacchettino."

Carmelina - "Mangia creatura, mangial!"

Maria - "Magna vissere, magna. Un po' de baccalà de ier sira?"

E vai con: Pane olio e sale? Pane burro e zucchero? Pane burro e marmellata? Pane burro e acciuga? Pane e pomodoro! Oro! È questo il giardino delle delizie! Felicità.

Musica: Gabriel Fauré, Pavane.

Felice età e secoli felici quelli a cui gli antichi diedero il nome di età dell'oro... e non perché in essi l'oro si ottenesse senza alcuna fatica. Ma perché in quell'età benedetta tutti ignoravano queste parole: tuo e mio. Tutte le cose erano comuni. Le robuste querce invitavano con generosità a cogliere i loro frutti maturi e gustosi. "Mangia creatura, mangial!" Le chiare fonti e i fiumi correnti offrivano in meravigliosa abbondanza deliziose e limpide acque. "Bevi creatura, bevi!" Tutto era pace allora, tutto amicizia, tutto concordia.

Teresina - "L'ha fini tucc i friculin!"

Maria - "Ha finito tutte le frittelle!"

Le odalische, finita la merenda mi inventariano.

Cade una pioggia d'oro.

Wilma - "Un piat ad gnocch che t'avghiisi!" (Avessi visto che piatto di gnocchi)

Rina - "L'ha gratà la padela!"

Ines - "Senti che cosciotte!"

Maria - "Guarda che bella panzottina..."

Sono tutte a palpate e strizzare guance, cosce, bracciotti. Mi piace che mi passino di mano in mano, che mi bacino, mi stropicciano, mi strafognino... Onorate mi, baciatiemi! Le loro facce viste da vicino sono più rugose, le vene sulle mani più gonfie, i fianchi ubertosi, i seni montuosi, i gomiti bitorzoluti, i piedi accidentati, orografia benedetta!

Smette di piovere oro.

Sono tutte bellissime. Siamo tutte bellissime ed eterne! Io sono bellissima ed eterna!

Laura - "Anna ho capito una cosa: noi siamo tutte bellissime ed eterne! Anna?"

Suonano le campane della chiesa. Laura si batte sulla fronte.

Ma certo! La mia migliore amica Anna era già andata avanti a preparare velo, corona e messale per la processione.

PROCESSIONE. MESSA. QUESTUA E GRANDI SANTE

Salta fuori un cappello da prete a tesa larga: Don

Perfetto organizza la processione.

Don Perfetto - "Forza bambine avanti. Tutte le bambine, davanti col velo e i cesti di petali di rosa! Avanti!" Davanti le donne in fila indiana per fare la fila più lunga. Poi i maschi, i contadini sono vestiti bene, quelli di Valenza arrivano con la novità... lo spezzato, le scarpe bicolore, e un orologio da mezzo chilo al polso.

Don Perfetto - "Gioco di polso con quel turibolo, Cesare."

Spuntano le sottovesti: alle vecchie per l'artrite, alle giovani perché se non fai vedere in processione la sottoveste, quando la fai vedere?

Don Perfetto - "Avanti col Cristo che la procession s'ingruma!"

Sfila tutto il miracolo economico. Sfila e canta. Le mogli dei comunisti, che sono quelli che stanno fuori dalla chiesa a fumare, devono cantare più forte per chiedere perdono per i loro mariti.

Laura - "Per i miseri implora perdono, per i deboli implora pietà!"

A me a alla Anna ci fa ridere. Ma soprattutto ci fa ridere:

Laura - "Mira al tuo popolo, oh bella signora..."

(Appostata dietro al cespuglio) Ci fa venire in mente che al prossimo cespuglio c'è dietro la Madonna col Fiobert di mio zio che mira sul suo popolo e tatatatata!

Nonna Primina - "Basta bambine, il riso abbonda sulla bocca degli sciocchi!"

E dai a ridere di nuovo immaginando tutti questi sciocchi che ridono e il riso gli abbonda nella bocca...

Nonna Primina - "Adesso basta! Entrate in chiesa, Anna di là, Laura di qua."

Inginocchiata in proscenio su dei ciocchi di legna.

Laura - *Avemariagraziaplenadominustecum, Paternosterquiesincielis, Gloripater...*

All'inizio è anche bello, ti dà l'idea di sapere il latino. I guai venivano con *Genitorigenitoque! Lausetiubilationes... Salusonorvitusquoque... Quo, que!* Come si fa a non ridere?

Nonna Primina - "Basta bambine."

E però ci fa ridere, ci fa ridere soprattutto il Cesare vestito da chierichetto, che passa a prendere la *lemosina* col borsellino a bastone... lo e la Anna ci prepariamo ogni possibile genere merceologico, per ficcarglielo nel borsellino.

Prende il borsellino e scende in platea.

Goran Bregovic, Railway station dal film Gatto nero gatto bianco di Emir Kusturica.

Raccoglie l'elemosina e smaschera vari tipi di fedeli (quello tirchio, quello timido, quello distratto, quello vanitoso...) giocando col pubblico. Individua contadini, mezzadri, allevatori. Quelli che sognano il posto fisso e quelli divisi fra l'oro e la terra. E poi orafi d'arte, orafi d'amore, di serie, futuri orafi mediatici, orafi di nicchia, orafi in barrique, orafi millesimati. Ritorna all'altare.

Cesare - *(Terrorizzato)* "Quelle due cretine, con i loro odiosi scherzetti non mi spaventano. Io presto il fianco. Lo faccio per loro, per farle divertire e la cosa non mi preoccupa per niente."

Laura - Oggi serviamo: triturato di ortica all'urlo, appena infila la mano nel borsellino urla. Se per caso rovescia il contenuto direttamente sul tavolo della sacrestia, abbiamo: una caramella già succhiata, che si appiccica bene alle monete, ma meglio ancora alle banconote. E poi, *plat de resistance*: una pallina rotonda di cacca caprina che Anna si è procurata fresca fresca, in mattinata, avvolta in un pezzetto di carta dorata dei ciocca-

latini. Il Cesare all'oro non resiste." (*Sta ridendo e le arriva un ceffone*)

Laura - "Se a me lo danno di qua, ad Anna lo danno di là. Conviene assumere un'aria mistica..."

Silvana - "Guardami!"

Laura - "No."

Silvana - "Guardami!"

Laura - "No!"

Nascosta nell'ombra della navata di destra c'è la Silvana sotto al quadro della bellissima Agata.

Don Perfetto non permette che noi bambini stiamo troppo davanti a quel quadro. Ma io, anche se è buio, la so a memoria... ho sempre avuto una passione per le bellissime. Nel quadro Agata è ritratta vestita... seminuda, accanto c'è un braciere ardente e un soldato in atto di strizzarle un seno con una tenaglia. La Silvana da sotto al quadro si strizza un inizio di tetta e mi sibila:

Silvana - "Guardami!"

Laura - "No!"

Silvana - "Dopo cena ci vediamo sulla cascina."

Laura - "No!"

(*Attirata quasi contro la sua volontà*) Dico sempre che non ci andrò ma poi ci vado. Ci andiamo tutti. Nonostante sia proibitissimo. (*Si siede sulla scaletta*) Primo: è proibitissimo fare tardi dopo cena. Secondo: è proibitissimo salire sulla scale in alto. Terzo: è proibitissimo salire sulle balle di paglia. Però, se non salgo, non ci vedo.

Luci rosse.

Sulla cascina la Silvana fa le sante. Le ha lette su un libro che ha rubato a sua zia suora.

Con un rullo di tamburi: Eva, la Venere selvaggia di Roberto Pregadio.

Silvana in piedi sulla scaletta.

Silvana - "Ero una vergine."

E già qui i maschi ridacchiano, ma lei li ferma con gli occhiacci.

Silvana - "Una vergine nobile e di rara bellezza. Il console di Sicilia si invaghì di me e tentò di sedurmi, ma non ci riuscì. Allora mi rapì e mi consegnò ad una mezzana esperta in filtri amorosi che però non riuscì a smuovermi, allora mi fece incarcerare e ordinò ai carnefici di torcermi e strapparmi i seni con le tenaglie..." E qui la Silvana si apriva la camicia.

Silvana - "...ma non riuscirono a smuovermi. Allora fece spargere cocci di vetro e carboni ardenti e mi costrinse a rotolarci sopra, nuda..."

E si rotolava sulla paglia.

Laura - "Silvana, si vedono le mutande!"

Silvana - "Non sono Silvana, sono Agata! Ecco che un violento terremoto scuosse, scossé, scotette la terra..." E qui precipitava giù da una balla di paglia.

Silvana - "Allora la popolazione insorse in mia difesa..."

E qui i maschi andavano a tirarla su e lei li guardava come a dire: "E quanto c'è voluto?!"

Silvana - "...allora..."

E se li scrollava di dosso con due sbracciate secche.

Silvana - "...il console ordinò che mi si riportasse in carcere dove spirai... pregando."

Laura - "Silvana, sei bravissima!"

Dopo la seduta con la Silvana avevo bisogno di un po' di movimento fisico.

Laura - "Andate a casa voi, io prendo la bici e faccio il giro lungo!"

Si avvicina al relitto di una bicicletta con le ruote all'aria. Fa girare una ruota: la dinamo funziona ancora! Si

accende il fanalino. Altro che sante... Dopo una seduta con la Silvana faceva un caldo... La Silvana mi stancava e avevo bisogno di stancarmi di più, molto di più. Continua a far ruotare la ruota sempre più veloce. Ma di stancarmi in un certo qual modo che se non ci fosse stata la Silvana non avrei mai scoperto. La Silvana era l'apprendistato, il prologo, la prefazione, il tirocinio, il preludio, il noviziato, la prolusione, l'avvertenza, il preliminare, l'anticipazione, l'ouverture, la promessa. Più veloce. La Silvana ti faceva espandere, avevi cento braccia, cento gambe, cento mani, un polipo gigantesco. Altro che: "Non mettere le mani sotto le coperte!" Ma perché non sanno cosa farci, se sapessero cosa farci le metterebbero tutti le mani sotto le coperte!

Finalmente ferma la ruota.

Laura - "Nonna! Nonne! Anna! Ho imparato una cosa fantastica!"

E poi non gliel'ho detto. Avevo scoperto una cosa pazzesca e non gliel'ho detta. Io gli dicevo tutto a mia nonna, quando ho trovato i vermi nella cacca, subito gliel'ho detto a mia nonna. Questo non gliel'è detto, perché? Bah, forse subodoravo. (*Scende dalla bicicletta*)

Si fa notte.

ECCELLENZA. PASSIONE. DIVERSITÀ

Nonna Primina - "Piedi?"

Laura - "Lavati."

Nonna Primina - "Denti?"

Laura - "Lavati."

Nonna Primina - "Faccia di sopra?"

Laura - "Lavata."

Nonna Primina - "Faccia di sotto?"

Laura - "Lavata."

Nonna Primina - "Brava, vai a letto."

Laura - "E la storia?"

Nonna Primina - "Adesso arriva."

Prende il libro.

Caramora generò Canti, Canti generò Morosetti, Morosetti generò Melchiorre, Vincenzo Melchiorre... Questo Vincenzo Melchiorre era uno che a tredici anni lavorava dieci ore al giorno in bottega, e alla sera scuola di disegno lineare e d'ornato. Era nato nel 1845. A diciassette anni Vincenzo Melchiorre era già bravo, bravissimo. Valenza gli sta stretta. Vuole andare a imparare dai migliori: a Torino, da Twerembold, una gioielleria più grande. Li diventa molto amico di un altro ragazzino, Luigi Rolandi da Milano. Un giorno che tutti e due stanno lavorando a quattro mani al cofanetto di nozze per la Regina Margherita:

"Vincenzo?"

"Lasciami stare, Luigi, concentriamoci."

"Vincenzo..."

"Quante volte te l'ho detto: io sul lavoro mi devo concentrare."

"Vincenzo di, ti piacerebbe andare a vedere un po' di mondo, venir via da Torino?"

"Altroché!"

"Ci verresti con me a Parigi?"

"Sì, sì! Figurati!"

"Ma non scherzo, dico sul serio, a Parigi ho uno zio che disegna gioielli, il Camillo Bertuzzi."

"Appunto, è tuo zio. Io cosa c'entro?"

"Guarda che se gli scrivo, è conosciuto, magari ti prende anche te."

"Va bene, scrivigli Luigi, ma non fammi morire!"

Parigi in quegli anni non è un po' di mondo. Parigi è il mondo. Arriva la lettera dello zio Camillo.

"È fatta!"

Vincenzo e Luigi vanno insieme a Parigi! Il Bertuzzi, li accoglie, li introduce, in francese, in inglese, più spesso in meneghino, son feste, son pranzi, son concerti... "Di", ma come fa tuo zio a permettersi una vita così?"

È che quel gigante nelle mani ha una magia, ali di libellula. Disegna gioielli, ma non disegni qualunque, il Camillo Bertuzzi con l'inchiostro di china fila tela di ragno, con l'oro lui ci disegna la nebbia, la neve. E per ogni cristallo a Parigi fanno la fila. Ma siamo nel 1870 guerra Franco Prussiana. Lo zio Camillo non può disegnare con i cannoni che sparano alle spalle e gli salta la penna. Tocca scappare. "Addio!" Camillo Bertuzzi se ne va a Londra. "Addio!" Luigi se ne va a Firenze.

"Addio!" Vincenzo rimane solo? No, scappa via con Angiolina, la sorella del Luigi. Se a Parigi non ci trovi un amore... I due ragazzi scappano e arrivano a Valenza.

E adesso guarda bene: sono tutti lì, seduti attorno al tavolo, Vincenzo, Angiolina e mamma Piatti, la mamma di Vincenzo. Attenta che qua si svolge una scena che cambierà la vita non di tre persone, ma di una intera città nei cento anni successivi. L'oreficeria l'avranno anche inventata gli uomini, ma Valenza l'antica città dell'oro la inventa adesso mamma Piatti. "Vincenzo, Angiolina, se vi fermate a Valenza, io vendo la vigna e vi regalo l'oro per cominciare." "Ma mamma, la vigna?"

Nonna Primina - "A quell'epoca la vigna non era una vigna, era "la" vigna."

"Vincenzo tu pensa al tuo laboratorio, al tutto il resto penseremo io e l'Angiolina. Se sei d'accordo Vincenzo." Certo che Vincenzo è d'accordo! Quello che desidera più di tutto, dopo tanto peregrinare, è fermarsi e lavorare chiuso nel suo bel laboratorio. Vincenzo, è come quel personaggio di *Cent'anni di solitudine* di Garcia Marquez, il colonnello Aureliano Buendia, che ha vinto tutte le guerre, ha percorso tutte le terre, ha amato tutte le donne, ma... (*Si siede su un grosso pezzo di lamiera arrugginita*)

Un pianoforte in lontananza suona Un samedi sur la terre di Pascal Comelade.

... trova gioia e soddisfazione solo nel fabbricare certi suoi bellissimi pesciolini d'oro. "Ahi, mis pesesitos de oro!". Quando ha consumato tutto l'oro, il colonnello Aureliano fonde i pesciolini in un crogiuolo, in modo da avere di nuovo materia per poterne creare altri... "Ahi, mis pesesitos!"... che poi fonderà e così ancora... poiché solo in quell'arte meravigliosa egli trova gioia, pienezza, pace. Perché per lui non sono tanto importanti i pesciolini d'oro... "Ahi, mis pesesitos!"... quando l'arte del costruirli.

Le mani del colonnello disegnano pesciolini nell'aria. Li dismano. Li disegnano ancora e così via come una danza.

Nonna Primina - "E se capisci questo, allora hai capito tutto: Caramora generò Canti, Canti generò Morosetti, Morosetti generò Melchiorre..."

Torna a sedersi sulla sedia.

PADRI E PATRIARCHI

Mattina assolata.

Laura quasi aggrappata alla seggiola, guarda in alto di fronte a sé.

Laura - "Mi guarda."

Cesare - "Ma va là cretina!"



SCHEDA D'AUTORE

LAURA CURINO è nata a Torino il 26 gennaio 1956. È tra i fondatori del Laboratorio Teatro Settimo. È autrice ed attrice, tra gli altri, degli spettacoli: *Esercizi sulla tavola di Mendeleev*, 1984, premio "Francesca Alinovi"; *Elementi di struttura del Sentimento*, 1985, da *Le affinità elettive* di J.W. Goethe, premio Ubu come miglior spettacolo di ricerca; *Nel Tempo tra le guerre*, 1988; *Istinto Occidentale*, 1988; *Stabat Mater*, 1989, premio Città Urbino, premio Fringe Festival di Edimburgo; *La Storia di Romeo e Giulietta*, 1990, da Shakespeare presentato a TaorminaArte, 1990, premio Ubu 1992 per la drammaturgia; *Passione*, 1992 Milano, premio "Milano 90, il Contemporaneo 1993" per la drammaturgia, pubblicato da Interlinea; *Villeggiatura, smanie, avventure e ritorno*, 1993; *Canto per Torino*, 1995, spettacolo-evento realizzato in collaborazione con la Città e la Provincia di Torino; *Canto delle Città*, 1996, progetto realizzato in collaborazione con Città e Festival di Dubrovnik, Mittelfest, Città di Torino, Regione Piemonte; *Olivetti Camillo: alle radici di un sogno*, monologo, 1996, di Laura Curino e Gabriele Vacis, lo spettacolo è stato trasmesso da Raidue Palcoscenico nel 1998 e nel 2001, pubblicato da Baldini & Castoldi, Collana Le Isole; *Adriano Olivetti: il sogno possibile*, 1998, di Laura Curino e Gabriele Vacis prodotto in collaborazione con Città di Ivrea - Provincia di Torino - Regione Piemonte, lo spettacolo è stato trasmesso da Raidue Palcoscenico nel 2001; *Cori*, 1999, progetto speciale in collaborazione con Eti/Ente Teatrale Italiano condotto da Laura Curino, Roberto Tarasco, Gabriele Vacis; *Geografie*, 1999, di e con Laura Curino; *Fenicie*, 2000, coproduzione Teatro Settimo/Teatro Stabile di Torino; *Macbeth Concerto*, 2001, da Shakespeare per il quale ha curato la traduzione; *L'età dell'oro*, 2002 di Laura Curino e Michela Marelli, produzione Teatro Stabile di Torino.

Nel 1993 vince il premio "Milano 90, il contemporaneo" come miglior attrice e autrice giovane e il premio Napoli Tassello D'Argento come miglior attrice per lo spettacolo *La storia di Romeo e Giulietta*. Nel 1998 riceve dall'Anct (Associazione Nazionale Dei Critici di Teatro) il premio della critica come migliore attrice e nel 2003 Premio Hystrio alla drammaturgia. Ha all'attivo spettacoli e letture dalle opere di A. Storni, I. Allende, D. Walcott, Yeats, C. Bene, C. Goldoni, V. Woolf, M. Schwob, C. Pontiggia; conferenze, seminari e laboratori presso le Università di Bologna, Genova, Padova, Siena, le Accademie di Belle Arti di Napoli e L'Aquila, l'Università Cattolica di Milano e di Brescia, l'Istituto Orientale di Napoli, la Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano, la "Scuola Holden" di Torino, nonché laboratori per allievi attori presso numerose compagnie italiane e progetti di formazione per insegnanti per conto di assessorati alla pubblica istruzione. Con il professor Gerardo Guccini dell'Università di Bologna sta curando la pubblicazione di un volume storico-critico su Teatro Settimo di prossima pubblicazione. Ha preso parte ai film *Mostos* di Franco Piavoli; *La seconda volta* e *Preferisco il rumore del mare* di Mimmo Calopresti; *San Salvatore* di Enrico Verra. ■

Laura - "Ti dico che mi guarda."

Cesare - "E tu spostati!"

Laura senza mollare né sedia né sguardo si sposta.

Laura - "Anche se mi sposto, mi guarda. (Già non mi piace aspettare la Silvana, a casa sua è tutto buio, puzza di cera e c'è quello incorniciato nella foto che mi guarda). Cesare, sai mica chi è?"

Cesare - "È il papà della Silvana."

Laura - "Ma va' il papà della Silvana lo conosco è grosso come uno scimmione."

Cesare - "Quello grosso come uno scimmione è il patrigno, non è il suo papà vero. Il suo papà vero è morto durante una rapina."

Laura - "Faceva il rapinatore?"

Cesare - "No il carabiniere, cretina, se no non lo mettevano nella foto incorniciato."

Laura - "Ecco, ecco... Il problema è la cornice."

Foto ce n'è di tutti i tipi nell'album: neonato hai la foto sul copriletto, a scuola foto di scuola, poi ti sposi, fai i figli, diventi papà, nonno, trisnonno, avo, avolo, bisavolo e allora, solo allora, vai nella cornice. Giovani e belli nella cornice: escluso!

Cesare - "Sei proprio una cretina. È morto, è morto, è

morto, è morto..."

Siccome non avevo ancora conosciuto nessun morto da vivo...

Cesare - "È morto!"

... sapevo che morivano gli antichi, i santi, che sono antichi anche loro, e i molto vecchi... che sono antichi anche loro! Bei giovani e bambini: escluso!

Cesare - "È morto, è morto, è morto!"

Laura - "Ma dai Cesare: se non muoiono solo i nonni, allora possono morire i genitori, e se possono morire i genitori, possono morire i figli, e se possono morire i figli..."

Per fortuna che arriva Silvana a distrarmi dai miei pensieri e non chiudo il cerchio.

Cesare - "Silvana si può sapere perché ci hai messo tanto?"

Silvana - "Perché dovevo ancora allacciarmi il reggipetto."

Cesare - "Silvana incarna perfettamente il prototipo di tutto ciò che detesto. (Rovescia rabbiosamente la sedia) Detesto le femmine e lei fa la femmina super-femmina."

Laura - "E io Cesare?"

Cesare - "Cosa c'entra? Tu non sei femmina."

Laura - "E la Anna?"

La Anna era già andata a prendere le biciclette per andare a Valenza.

Cesare - "Quattro gelati, da venti. Grazie..."

Felicità! Felicità è gelato per tutti, gelato spatolato sul cono in epoca pre pallottole. Gelato leccato arotando con concentrazione la lingua attorno al cono ricolmo, poi risucchiare la sommità formando un ricciolo, indi aspirare con baci umidi e poppanti le gocce sfuggite sui lati, ah! Felicità è lo scandagliare il fondo del cono fino all'ultima lappata di crema.

Laura si sdraia languidamente sul "muretto" (le vecchie cassette).

Cesare - "Laura, cosa farai da grande?"

Laura - "Giornalista, maestra, parrucchiera, principessa o fanciulla. E tu Cesare?"

Cesare - "Io da grande farò l'orefice come mio padre, se no gelataio."

Laura - "E tu Silvana, cosa farai da grande?"

Silvana - "Io sono già grande."

Laura - "E tu Anna?"

Anna ha trovato venti lire. Magari sono di quel signore, seduto su quella panchina, ma noi non glielo diciamo così dopo possiamo comprarci un altro gelato...

Laura avanza di soppiatto per prendere le venti lire.

Cesare - "Signore. Sono mica sue queste venti lire?" (Andando a portargliele)

Laura - "Cesare veramente però..."

Cesare - "Sono sue queste venti lire?"

Vecchio Orafo - "No, io le avrei fatte meglio."

Laura - "Lei sa fare l'oro?"

Vecchio Orafo - "L'oro non si fa, l'oro è."

Laura - "Lo dice sempre il papà di Cesare, conosce il papà di Cesare?"

Vecchio Orafo - "Io conosco tutti a Valenza e tutti mi conoscono. Di un nome."

Laura - "Caramora?"

Vecchio Orafo - "Orafo, capostipite."

Laura - "Cantù?"

Vecchio Orafo - "Orafo. Figura di passaggio."

Laura - "Morosetti?"

Vecchio Orafo - "Orafo. Imprenditore."

Laura - "Melchiorre?"

Indossa una sciarpa con una vistosa spilla col simbolo anarchico e si siede sulla "panchina" (la lamiera).

Vecchio Orafo - "Pulisciti la bocca prima di pronunciare il nome di Vincenzo Melchiorre. Il patriarca, il maestro, insegna il mestiere a generazioni e generazioni di orafi, disegnatori, incassatori, cesallatori, incisori, viaggiatori e pulitrici... È lui che li incoraggia a girare il mondo, studiare, cambiare, adattarsi, assecondare. Vincenzo Melchiorre! Se Valenza è la città dell'oro è merito suo."

Laura - "Veramente mia nonna la racconta diversa."

... e non so perché ho cominciato a ripetergli la storia tutta in linea femminile, e lui a dire che sì, forse era proprio così...

Laura - "Signore, non sa mica poi come è andata a finire, perché mia nonna si è messa a leggere un altro libro."

Vecchio Orafo - "Non è finita, continua!"

Nel 1925 a Valenza il numero degli orafi ammonta a ottocento. Le ditte, fra piccole e grandi, sono centono-

vantacinque. Quattro per ditta. Pochi, agili, forti, duttili. Neanche la crisi mondiale del '29 riesce a fermarli. Uno scossone e in soli in cinque anni, vai: tutto torna come prima, più di prima. Ma la ditta Melchiorre e Figli non c'è più, e non perché siano falliti. Anzi, hanno incrementato. Il fatto è che in quel tempo l'Italia si tinge di nero. Non è più questione di adattarsi, assecondare, essere duttili, adesso bisogna piegare la testa davanti ai prepotenti, mortificarsi. Nel 1933, i Melchiorre, dopo aver messo al sicuro i disegni del Bertuzzi, nebbia filata, i quaderni con la descrizione dei gioielli, delle pietre e delle ore che ci sono volute a costruirli, le biografie degli artigiani (l'oro e le storie nello stesso forziere), chiudono la cassaforte e a chi chiede loro di piegare la testa rispondono: "Grazie, ma preferiremmo di no". (Si alza)

Vecchio Orafo - "Ci facciamo un'orzata? Fuori le venti lire."

Infanzia e maturità di *Ennio Morricone* dal film Nuovo cinema Paradiso di *Giuseppe Tornatore*.

IL BAR DELLA GRADISCA

Il vecchio orafo raccoglie un vecchio manifesto pubblicitario.

Vecchio Orafo - "Coi discorsi di Togliatti non si condiscie la pastasciutta. Perciò le persone intelligenti votano per De Gasperi che ha ottenuto gratis dall'America la farina per gli spaghetti e anche il sugo per condirli." Gradisca, ma perché tieni ancora qui appesa dietro al biliardo questa schifezza democristiana?"

Gradisca - "La tengo, così quelli come te si incazzano e gli altri si vergognano."

Vecchio Orafo - "Quattro orzate e un bicchiere di vino. E voi, seduti."

A un tavolino, a cavalcioni sulle sedie, i bambini chiacchierano.

Cesare - "Laura lo sapevi che a Valenza democristiani non ce ne sono più perché siamo tutti comunisti?"

Laura - "Come fate a fare i cortei contro i ricchi?"

Cesare - "Tanto a Valenza siamo tutti ricchi."

Laura - "Ricchi e comunisti?"

Cesare - "Certo!"

Laura - "Non è possibile."

Cesare - "Perché?"

Laura - "Non so, mi sembra che i poveri devono fare i comunisti e i ricchi gli sporchi capitalisti."

Cesare - "A Valenza non siamo sporchi..."

Vecchio Orafo - (*Sedendosi anche lui*) "Bevete le orzate e non dite bazzagnate, non è una questione di capitalisti o comunisti, è sempre questione di ricchezza e di povertà. Di chi ha potere e di chi non ne ha."

Laura - "E tu?"

Vecchio Orafo - "Io? Io niente, io sono anarchico. Ci vediamo."

Laura - "Dove vai? Vai a casa?"

Vecchio Orafo - "Non ho casa. Ho avuto case in mezza Europa, io. Ma adesso credo che andrò al ricovero. Non voglio esser di peso a nessuno, io. Ho creato pezzi da museo. Ottave meravigliose. Non è rimasto più niente. Sapete qual'è la maledizione dell'orafo? L'oro. Puoi fare la cosa più bella del mondo, ma se gli uomini vogliono l'oro distruggono tutto e se lo riprendono. Da dove nasce il mondo per gli indiani? Da un uovo d'oro! Buddha scende dal cielo con una scala d'oro. Fidia scolpisce con avorio e oro. Il metallo del sole



SCHEDA D'AUTORE

MICHELA MARELLI è nata a Meda nel 1973. Nel 1995 si diploma in drammaturgia presso la Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano. Nel 1996 con il testo *La segretaria* vince la seconda edizione del Premio "Pier Vittorio Tondelli". Con Mauricio Paroni de Castro firma la drammaturgia di *Pantagruelle*, *Panurgo* e *la Canga*, liberamente tratto dall'opera di Rabelais, e de *L'asino d'oro*, liberamente tratto da Apuleio, regia Mauricio Paroni de Castro, entrambi produzioni del Crt Centro di Ricerca per il Teatro, Milano, 1996 e 1997. È assistente alla drammaturgia degli spettacoli *Olivetti Camillo: alle radici di un sogno* e *Adriano Olivetti: il sogno possibile* di Laura Curino e Gabriele Vacis, produzione Laboratorio Teatro Settimo, regia di Gabriele Vacis. Con Lucilla Giagnoni e Bruno Macaro scrive *Nudo su paesaggio*, regia di Bruno Macaro, produzione Codice Atlantico, Armonia e Laboratorio Teatro Settimo, 1998. Per il Teatro Cargo di Genova riduce *Il giro del mondo in 80 giorni* e *20.000 leghe sotto i mari* di Jules Verne, regia di Laura Sicignano, 1999 e 2001. Collabora con Laura Curino alla scrittura di *Geografie*, (produzione Laboratorio Teatro Settimo, 2000). Fonda il Teatro in-folio per cui cura la drammaturgia e la regia degli spettacoli *Nel paese di mia madre*, *A cotica deglutita* e *La figura nel quadro*. È autrice de *Il Che Vita e morte di Ernesto Guevara* (produzione Atir, regia di Serena Sinigaglia, 2002). Testo pubblicato da Lab Acquaviva nel 2003. È coautore con Laura Curino de *L'età dell'oro*, produzione Teatro Stabile di Torino. ■

serve a creare bellezza e sapienza. Ma se ti basta il metallo non c'è bellezza che tenga. Guardatevi attorno: impalcature, fervore, fermento. Oggi costruiamo presi dal sogno, ma domani sarà difficile continuare a vederlo. Presi dall'oro preferiremo distruggere tutto. Grazie, preferisco di no. Quello che avevo l'ho già regalato. Oro disperso, come fa il sole. Spreco. Non voglio farmi comandare da nessuno, io... (*Se ne va salutandolo*) Grazie, ma preferisco il ricovero."

Laura crolla sulla sedia.

Noooo! I poveri vecchi! L'ospedalino! L'harem se solo sente questa parola gli viene la caghetta. L'ospedalino, o ricovero, è l'orrore di tutte le mie vecchie odalische. Prima, tanto tempo fa, se non eri proprio povero povero all'ospedalino non ci finivi, ma adesso che la gente è ricca e ha tanto da lavorare... si è saputo di donne ricchissime, con più figli molto, molto, molto, ricchi che sono finite lo stesso all'ospedalino.

Cesare - "Laura, ti spicci a bere quell'orzata, che dobbiamo andare al cinema e io aborro vedere il film già incominciato."

Laura - "Tanto lo vediamo domani a Villanella."

Cesare - "Ma figurati, Don Perfetto, taglia le scene."

Il Cesare aveva ragione al cinema...

Don Perfetto - "Covo di comunisti!"

Don Perfetto si tagliava baci troppo lunghi, gonne troppo corte. Come in tutta Italia. *Rocco e i suoi fratelli* oscurato per quindici minuti. Tagliati Antonioni e Bolognini.

Musica: Valzer chic di Piero Piccioni, dolcissima.

La dolce vita di Fellini diffonde il vizio. Si riesce a tagliare persino un film come *Suor Letizia* di Camerini. Zuccherosa storia di una suora, interpretata da Anna Magnani, che si affeziona a un bambino abbandonato. (Nato fuori dal matrimonio, per forza che lo hanno abbandonato...) Un giorno stanno giocando a prendersi, lei corre, corre, il bambino la raggiunge, si aggrappa al velo che scivola via: "Ma sei una donna!" Taglio! Perché?

Laura - "Perché mi lasciano sempre sola? Perché

sono andati tutti nel laboratorio orafo del papà del Cesare."

VENDETTA TREMENDA VENDETTA

Banchetti, stocchi, trapani, seghetti, tenaglioli, martelli, mazzuoli, crogiuoli, cannelli, bilancino e tante lime: piatte sui quattro lati, piatte a bordi lisci, piatte a bordi tondi, triangolari, tonde, mezzo-tonde, a coltello, a barretta, a foglia di salvia.

Cesare - "Non servono per le unghie, Silvana!"

In un laboratorio orafo è tutto nero, non c'è niente che brilla, sono tutti neri: banconi, grembiuli, gioielli, tutto nero. Ma l'oro è bello perché luccica. Da migliaia di anni l'uomo è stregato dall'oro perché lì dentro ci vede il sole. E se c'è il sole allora c'è calore, e dove c'è calore c'è vita, carne, forza, salute, fertilità. E dove c'è fertilità c'è ricchezza, possesso, gloria, potere... e dove c'è potere c'è grandezza, leggenda. E se c'è leggenda c'è eternità, se c'è eternità c'è sogno, avventura, libertà... E qui è tutto nero. L'oro tornerà a brillare solo molto più tardi, sotto le mani della pulitrice, nere. "Hut! Hut! Hut! Hut!" (*Lo stesso clacson*) Mamma Lanza è venuta a scegliere un collier per il suo regalo di anniversario, entra. Babbo Lanza, il ragioniere, deve pagare il regalo, entra. Laura Lanza resta fuori a guardia della macchina. Usciamo tutti.

Cesare - "Per favore, signorina, smetta di consumare questo marciapiede. E non ostruisca il passaggio."

Laura Lanza - "Perché tu qui fai il portiere?"

Cesare - "Per tua norma e regola questo laboratorio orafo appartiene interamente a mio padre."

Laura Lanza - "E allora dovresti avere un po' più di rispetto per i tuoi clienti."

Cesare - "Con tutto il rispetto, mio papà con clienti come voi ci si pulisce il culo. Noi lavoriamo per Cartier, Tiffany, Harper, Van Cliff, sultani e principesse."

Laura Lanza - "Sì, e io sono la regina d'Inghilterra."

Cesare - "Non lo sei, ma sei brutta e ciospa come lei."

Laura Lanza - "Ma guardati tu, tappo, rachitico, sca-

rafo, quattrocchi e balbuziente."

Cesare - "Non balbetto, ho un grazioso rotacismo di origine francese."

Laura Lanza - "Prova a dire: trentatrè trentini, trentini, entrano a Trento con il treno, tutti e trentatrè trotterellando."

Cesare - "Trentatrè trentini, trentini..."

Laura Lanza - "Trentatrè trentini, trentini, entrano a Trento con il treno trotterellando."

Cesare - "Trentatrè trentini, trentini..."

Laura - "Piano, Cesare, che ce la fai."

Cesare - "Trentatrè trentini, trentini..."

Laura - "Cesare? Cesare, respiral!"

Cesare - "Trentatrè trentini, trentini... Non sono capace!" (*Cade in ginocchio e si mette a piangere*)

Musica: Trust in me dal film Disney Il libro della giungla. Ipnotica, avvolgente. Luce dorata.

Hann - "Cesare! Cosa fa lì nella polvere nostro piccolo Kaiser?"

Era arrivato Hann da Anversa quello che vende le pietre al papà del...

Hann - "Cesare, cosa fa, nostro piccolo Czar, lì in ginocchio? Su! Tuo padre è occupato, molto occupato. Vogliamo giocare nostro piccolo gioco con tua fiera amica?"

Laura Lanza - "E questo da dove arriva? Parla peggio di un terrone."

Cesare - "Guardi che lei non è mia amica..."

Hann - "Pazienza! Cesare. Giochiamo. (*Compare un tavolino*) Questo gioco ha origini antichissime, viene da India. (*Spiega un drappo luccicante*) Il fascino di gioco viene da pietre. Io disporrò pietre qui sopra. (*Estrae dalla scatola con gesti da prestigiatore le pietre e le dispone sul tavolino*) Nostro Kaiser e sua fiera amica guarderanno per tutto il tempo che serve. Contatele e se avete bisogno toccatele. Poi io coprirò, e voi dovrete dire quante erano e cosa erano."

Cesare - "Allora..."

Hann - "Cesare, prima ospiti! Prego..."

Laura Lanza - "Ci sono tredici pietre, cinque azzurre, tre verdi, due rosse, c'è una pietra gialla trasparente, una bianca tipo perla... e un diamante da fidanzamento!"

Cesare - "Prima di tutto, le pietre sono quindici e non tredici. Le cinque pietre azzurre sono due zaffiri di Ceylon. Un turchese del Turkestan, comune, con venature nere. E due acquamarine, una tagliata a goccia, l'altra quadrata. Le pietre verdi sono tre smeraldi, due identici per un paio di orecchini, e uno tagliato a baguette per un anello. La pietra gialla "trasparente" è un topazio russo, alta caratura, pietra importante. La pietra bianca "tipo perla" è un pendente, perfettamente sferico, di opale nobile, con riflessi d'arcobaleno. Provenienza Australia. C'è un rubino birmano, senza imperfezioni, e un granato di Boemia, a taglio curvo. I diamanti sono tre, tutti di prima acqua: due piccoli e uno adatto ad un solitario: l'anello di fidanzamento."

Laura Lanza - "Non vale! Lui conosce i nomi delle pietre. Riproviamo con cose normali che conosciamo tutti e due."

Cesare - "Ci sono: un soldatino di plastica, dragone a cavallo dell'armata napoleonica, senza cavallo, ma con la spada, naturalmente. Tre biglie: gialla, rossa, e gialla rossa e verde. Quattro figurine: due coi calciatori, due del formaggio Mio, che muovendosi cambiano figura. Un fazzoletto da femmina bianco centimetri venti per venti con ricamata tre paperette gialle su un

prato. Una penna Aurette. Una matita morsicata nella parte superiore. Due succhi. Un brutto-buono. Una stringa di liquerizia lunga ventiquattro centimetri perché qualcuno l'ha già iniziata. Un farfalla di pastasciutta. Un ferma codini a palline..."

Laura corre in tondo nel cortile, sale sulla scaletta, ecc..

Laura - "We are the champions... Venceremos... Vincerò, all'alba vincerò... Hasta siempre comandante... Avanti popolo alla riscossa..."

Non le conoscevimo, ma se le sapevimo le cantavamo. Cesare l'ha stracciata, massacrata, distrutta. L'ha suturata e poi le ha fatto saltare i punti. Cesare ha vinto. Abbiamo vinto. Io ho vinto. Ho tre amici. Ho sei anni. Ho la bellezza, la ricchezza, l'eternità. Cosa mi manca?

LA SCUOLA DELL'OBBLIGO

...il telefono pubblico celo... le fate odalische celo... la medaglia con l'angioletto celo... la banda celo... pane olio sale celo... pane burro zucchero celo... sante celo... bici graziella celo... amici vincenti celo... gelato da venti celo... cinema celo... croste celo... favole celo... lucciole celo... gelsi celo... fiordalisi celo... more, rane, cucine americane...

Cosa mi manca? (*Accento yankee*)

Musica: Valzer chic reverie di Piero Piccioni, dal film Una vita violenta di Brunello Rondi e Paolo Heusch.

La giornata si fa grigia, come la scuola.

Il grembiolino celo, il fiocco celo, la cartella celo, il portapenne celo, quest'anno devo andare a scuola... nooooo! ColoriconpecoraGiottoOdiGiottoCimabue celo, penna celo, pennini celo, nettapennemultistrato celo, l'asilo ero riuscita a sfangarlo vomitando e prendendo subito orecchioni e morbillo, "meglio che stai a casa, mi dai più lavoro all'asilo che a casa". Quaderni di bella celo, di brutta celo, libro di lettura celo, ma la scuola è obbligatoria, non si può evitare, "quest'anno andrai a scuola, sei contenta?" Siii, ho la morte nel cuore. "Saluta la nonna, saluta tutti!" Addio, monti sorgenti dall'acque, ed elevati al cielo; cime inuguali, note a chi è cresciuto tra voi, e impresse nella sua mente, non meno che lo sia l'aspetto de' suoi più familiari; torrenti, de' quali distingue lo scroscio, come il suono delle voci domestiche; ville sparse e biancheggianti sul pendio, come branchi di pecore pascenti; addio! Quanto è tristo il passo di chi, cresciuto tra voi, se ne allontana!"

Laura si infila nello schienale della seggiola, come fosse un banco assai scomodo e costrittivo.

Laura Lanza - "Io ti conosco, ti conosco molto bene."

Nooo! Laura Lanza compagna di banco.

Laura Lanza - "Non sporcarmi il banco con l'inchiostro e stai nella tua metà, se sconfini ti ammazzo."

Mi sembrò di precipitare all'inferno. Da oggi, bambina, ti sia sottratto il grande mantello del tempo. Da oggi l'anno sia tagliato in due: Tempo di scuola, tempo di vacanze! Lo spazio fia diviso in due: città e campagna. I valori siano divisi in due: buoni voti, cattivi voti. Il bene e il male. Da oggi conoscerai l'ansia del lunedì: "Venga ora alla lavagna...", la rabbia del martedì: "Quattrocchi! Cicciafritta!", la nausea del mercoledì: "A scuola, Laura, ci vai lo stesso, è inutile che ti fai venire la nausea.", la vendetta del giovedì: "Beccati questo, faccia di bollito!", la nota del venerdì: "Scrivi cento volte non devo bucare Laura Lanza col pennino.", la risoluzione del sabato: "Diventerò più brava di loro e le distruggerò a colpi di pagella, le deficienti... masticeranno rabbia al posto

del cicless!"

Laura Lanza - "Chewing gum, si dice Chewing gum."

Laura - "E io dico cicless, cicca, gomma e tiramolla, oca!"

Laura Lanza - "Chi te l'ha insegnate queste scemenze, quello scarafio balbuziente del tuo amico?"

Laura - "Cesare, non è uno scarafio, e se lo chiami ancora così ti dò una sberla."

Laura Lanza - "Ti faccio cadere anche gli altri denti?"

Maestra - "Curino, non disturbare Laura Lanza."

Laura - "Chi, io? Che tu possa incenerirti."

Ma è possibile che questo brutto muso mi avveleni così la vita? Mentre tutta l'Italia avanza verso l'età dell'oro, dello sviluppo, del boom, del frigo, della televisione, del benessere diffuso, del welfare state, il mio malessere deve crescere così? Per fortuna che il sabato e la domenica posso tornare dalla nonna e ritrovare la pace.

FINE SETTIMANA IN CAMPAGNA

Luminoso pomeriggio.

Laura si siede tranquillamente sulla catasta di cassette.

Laura - "Silvana, secondo te è più bella la Loren o la Lollo? Verità verità."

Silvana - "Secondo me è più bella la Loren."

Laura - "No, no è più bella la Lollo, Silvana, dai."

Silvana - "Veramente non mi piace nessuna delle due."

Laura - "Silvana, secondo te è più bella la Grace Kelly o le gemelle Kessler?"

Silvana - "Eh, domanda difficile... beh, sì, è più bella la Grace Kelly, poi lei è principessa, solo che loro sono gemelle. Bisvalide!"

Laura - "Silvana, verità, verità, secondo te io sono bella?"

Risposta: "Come il culo della padella!"

Laura - "Anna!"

(Ma allora Anna parla!) Scherza, lo so che scherza...

Laura - "Anna?"

La Anna era già andata a guardare le fotografie che la Rina, non faccio per dire, avrebbe portato di lì ad un momento.

Rina - "Anna! Laura! Vi ho portato le foto della mia nipotina. Sono bellissime, non faccio per dire."

Laura - "Che bello! Bellissimo vedere di nuovo le foto della sua nipotina."

Non faccio per dire, ci fa vedere le foto tutte le domeniche.

Rina - "Non faccio per dire, l'hanno fatta la Reginetta della scuola."

Laura - "(Sì... Miss intervallo...)"

Il soggetto è effettivamente notevole. Una Lolita di sei anni, la mia età, vestita come la bambola sul letto di mia nonna e con gli stessi occhi azzurri spalancati. Scarpe alla bebè col cinghietto (le mie sono ortopediche, l'anchilosi dell'anca poi effettivamente mi è venuta), capelli lunghi e lisci alla svedese (i miei sono corti e ricci), vestitino a nido d'ape, vitino di vespa, (io a forza di "Mangia, creatura mangia!" più che un'ape sono un calabrone).

Si sente il volo del calabrone di Rimsky-Korsakov, versione di Bobby MacFerrin e Yo-Yo Ma.

Ma ho la faccia simpatica, sono gentile, vado bene a scuola e faccio ridere quando racconto mentre quella lì sembra avere il carattere di una iena, l'indole di una biscia e l'intelligenza di un'anguilla... sì, però ha la fac-

cia di una bambola...

Rina - "Oh ma anche tu, Laura... tu sei un tipo..."

L'ha detto? No, dai, non l'ha detto. Ha detto quella parola? Esattamente ha detto la parola tipo? Mai parola sarà più subdola! Lemma più infido. Aggettivo più traditore. Cattiveria più sottile. Vocabolo più menzognero. Termine più ipocrita. Tipo cosa? Tipo perché? Tipo sarai tu! Ma ti sei vista? Non faccio per dire! Tu e tutte le tue vecchie bavose intorno. Altro che harem: streghe una più brutta dell'altra! Oh, no... non l'ho detto. Ma l'ho pensato. Io non l'avevo mai pensato. Cosa mi succede? Mi succede che mi sono arrabbiata perché si è squarciato il velo che copriva la verità: ho capito che da adesso dovrò sgobbare per farmi rispettare. Noi tipi dobbiamo stracciarle ai punti.

DI NUOVO A SCUOLA

Al banco, nel grigiore.

Laura Lanza - "Curino, quante medaglie hai già preso?"

Che stronza, Laura Lanza, sa benissimo che non ho mai preso la medaglia del sabato di bambina più brava della classe, e non per il profitto, dove non mi batte nessuno, ma per la condotta.

Maestra - "Scrivi cento volte: "Non si buca Laura Lanza col pennino.""

Laura - "E va beh, però se la tira."

Laura Lanza - "Questa è la mia sesta medaglia!"

Laura - "Che tu possa giocare con una bomba!"

C'è ancora pieno di bombe in giro, no? A scuola i manifesti mostrano bombe di ogni tipo. Bambini incauti giocano... "Non giocare con la bomba, bambino, che diventi mutilato!" Così noi dopo raccogliamo soldi per i mutilati di Don Gnocchi, soldi per le missioni in Africa... e passi! Ma perché devo raccogliere soldi per la Cassa di Risparmio che mi dà il salvadanaio?

Laura - "Io non faccio nessun risparmio. Se ho bisogno di qualcosa chiedo ai miei e loro se possono me lo danno."

Alcune mie compagne, che non hanno il papà, ma il padre o il babbo, hanno la paghetta settimanale.

Laura Lanza - "Mio padre e mia madre mi aumentano la paghetta se faccio delle commissioni o sparecchio in tavola."

Laura - "Io lo faccio perché li amo, stronza!"

Laura Lanza in campagna! Laura Lanza a scuola! Laura Lanza a catechismo! Laura Lanza alla Prima Comunione...

LA PRIMA COMUNIONE

L'apprendista stregone di Paul Dukas.

Venite, venite, venite, Fate che mi avete allevata, nutrita, amata. Aiutatemi a sollevarmi dalla polvere in cui mi avete gettata pronunciando quella parola: tipo. Venite, odalische, che non siete mai mancate nel momento del bisogno, aiutatemi a uscire dal girone infernale in cui sono rinchiuso quelle che, come me, fanno tipo. Venite. E se non siete state capaci di farmi bella come Biancaneve, almeno cucitemi il vestito di Cenerentola! *(A tempo di musica, in una luce magica, mima la creazione di vestito sontuoso)*

"O si è un'opera d'arte o la si indossa." Oscar Wilde. *(Congiunge le mani e ferma la musica)*

"O compra il vestito da noi o la bambina non può fare la Santa Comunione." Le suore della parrocchia.

Cioè, mi faccia capire? "Siamo contrari alla esibizione del lusso in un'occasione che dovrebbe rappresentare il trionfo dello spirito sulla vanità." Morale: farò la prima comunione vestita da suora. Invece del vestito da principessa cucito gratis da mia mamma con gli avanzi di pizzo delle sue nozze, la costosissimo tonaca fornita dalle suore della parrocchia. È un saio. Di misto lana e terital. Con tanto di velo da monaca. E cordone. Non è bianco. È beige... e punge. Come credete fosse vestita la Lolita, non faccio per dire, faccino di bambola, cuore d'anguilla? Da principessa. Al rinfresco ci siedono vicine e ci fotografano insieme.

IL CONIGLIO

Laura - "Ciao." Parenti. "Ciao." Amici, cugini, vicini di casa. "Ciao." Schiacciati a sanguis fra i genitori, parenti, amici, vicini di casa, anche il Cesare, "Ciao." la Anna, "Ciao." la Silvana... ha un occhio nero.

Laura - "Cesare, sai perché la Silvana ha un occhio nero?"

Cesare - "Perché il suo patrigno l'ha scoperta che si baciava col suo ragazzo e l'ha menata."

Laura - "Ah, non me l'aveva detto che aveva il ragazzo."

Arrivano Anna e Silvana.

Laura - "Anna, ma a te l'ostia ti è rimasta attaccata al palato?"

Anna - "No."

Laura - "A te, Cesare, l'ostia è rimasta attaccata al palato?"

Cesare - "Veramente, no."

Laura - "Silvana a te l'ostia..."

La Silvana non risponde neanche.

Lo sapevo che solo io mi masticavo Gesù Cristo. Vado

a farmi un giro.

Gli uccelli cinguettano.

"Ciao." Tenente Garcia, il nostro maiale. Galline. "Ciao." Papere. "Ciao." Conigli! Mia nonna li tiene semi liberi in un recinto molto grande.

Laura - "Zorro! Zorro! Zorro è il mio coniglio. È nero: Zorro. L'ho addomesticato con un sistema ingegnosissimo: fili d'erba, sempre più corti, sempre più corti. Mi ha fatto venire l'idea mia nonna con un altro libro... *(Prende il libro della nonna)* La mia vita è monotona. Ma se tu mi addomestichi, la mia vita sarà come illuminata. Conoscerò un rumore di passi che sarà diverso da tutti gli altri passi. Gli altri passi mi faranno nascondere nella terra, il tuo mi farà uscire dalla tana come una musica. Se tu vuoi un amico, addomesticami!"

Fili d'erba, prima lunghissimi, poi sempre più corti, sempre più corti, alla fine Zorro si fa accarezzare, ma solo da me. È diventato il mio coniglio, ma nessuno lo sa... Fili d'erba, sempre più corti, sempre più corti...

Laura - "Zorro? Ehi? Amico? E figurati! Il giorno della Prima Comunione non mi danno retta i miei amici, figuriamoci un coniglio."

Tomo a tavola, dopo il ventesimo antipasto, il quarto primo, sono al secondo secondo: coniglio.

Laura - "Coniglio?"

La musica circolare KNEE 3 di Philip Glass, dall'opera Einstein on the beach regia di Robert Wilson.

Corro.

"Dove vai?"

Corro.

"Dove vai?"

Corro.

"Dove vai?"

Si prenda il coniglio.

Corro.

L'ETÀ DELL'ORO in tournée

Regia: Serena Sinigaglia

Scene: Maria Sprazzi

Scelte musicali: Sandra Zoccolan

Luci: Alessandro Verazzi

Produzione Teatro Stabile di Torino, con il sostegno del Comune di Valenza e con il contributo della Provincia di Alessandria e della Fondazione Cassa di Risparmio di Alessandria.

TORINO - dal 13 al 18 gennaio Teatro Gobetti, via Rossini, 8.

MANIAGO (Pordenone) - 20 e 21 gennaio Teatro Giuseppe Verdi, via Umberto I°, 53.

UDINE - 22 gennaio Auditorium Zanon, via L. da Vinci 2.

PARMA - dal 27 gennaio al 1° febbraio Teatro Due, via Basetti 12/a.

RUBIERA (Reggio Emilia) - 3 febbraio Teatro Herberia, piazza Gramsci 1/b.

CASTIGLION FIORENTINO (Arezzo) - 6 febbraio Teatro Comunale, via delle Mura.

CHIUSI (Siena) - 7 febbraio Teatro Mascagni, via Garibaldi.

SAN LAZZARO DI SAVENA (Bologna) - 14 febbraio ITC-Teatro Il Giorno, via Rimembranze 26.

OMEGNA - 17 febbraio Teatro Sociale, via Giuseppe Carducci, 8.

CHIVASSO (Torino) - 18 febbraio Teatro Politeama, via Orti 2.

PADOVA - 19 febbraio Multisala Pio X, via Bonporti, 22.

MIRA (Venezia) - 20 febbraio Teatro Villa dei Leoni, via Don Minzoni, 26.

SARONNO (Varese) - 21 febbraio Teatro Giuditta Pasta, via I Maggio.

ARZIGNANO (Vicenza) - 22 febbraio Teatro Villa Mattarello, corso Mazzini 22.

RIO SALICETO (Reggio Emilia) - 3 marzo Teatro Comunale Montanari, via Garibaldi, 28.

PIACENZA - 4 e 5 marzo Teatro Comunale Filodrammatici, via Santa Franca 33.

PADERNO DUGNANO (Milano) - 8 marzo Cinema Teatro Metropolis, via Oslavia, 8.

NAVE (Brescia) - 11 marzo 2004 Teatro San Costanzo di Nave, via Monte Clana

IVREA - 12 marzo Teatro Giacosa, piazza del Teatro.

MONZA - 13 marzo Teatro Villoresi, piazza Carrobiolo 8.

MILANO - dall'8 al 20 giugno Teatro Grassi, via Rovello 2.

Con un colpo secco lo si sgozzi,
Corro.
... trattenendolo per le zampe...
Corro.
... impedendogli di schizzare il sangue d'attorno.
Corro.
Raccolto il sangue in una bacinella...
Corro.
... e incisa profondamente la pelle ...
Corro.
... la si rivolti con un colpo secco ...
Corro.
... scuoiandolo da testa a coda.
Corro.
"Dove vai?"
Corro.
Mi viene da vomitare.
Corro.
Inciampo nelle radici.
Corro.
Casco sopra ai sassi.
Corro.
Mi fanno male le ginocchia.
Corro.
Finalmente c'è il cancello.
Corro.
"Non si entra nella Villa!"
Non si uccidono i conigli!
Aprò.
Entro.
Chiudo.

LA VILLA

Umidi riflessi verdastr.
La villa. Due piani di corpo centrale. Padiglioni deserti. Poi le terrazze, la torretta, le scuderie... I cavalli io li vedo anche se non ci sono. Non ci sono più, eppure nitriscono ancora. Se state attenti li sentite. "Ribot, Ribot, Ribot! Ribot vince! Ribot vince sempre." ... le serre, voliere... lo certe volte, volo. Ci sono dei giorni che chiudo gli occhi e volo. Se state attenti mi vedete. ... statue, grottesche. La chiesa col suo cimitero. Una conca di pietra smangiata. (*Prende la vasca della cariola e la sistema con cura al centro del proscenio*) Piante infestanti. Muschi e licheni. Ci sono sempre muschi e licheni nei racconti di ville abbandonate. Luertole. Sterpi e serpi. E un lago di limo. Entrare in questa villa è proibito. Ma non veramente proibito. Basta non dirlo. Basta che tu non ti faccia scoprire. Scendere al laghetto, invece, è proibito veramente. Lo impone la regola non scritta che vieta ai bambini le rogge, le cisterne e i pozzi. Le acque sono gonfie, livide dei cadaveri scolpiti nei racconti di bambini morti annegati. Bambini morti, come i bambini dei pastori. Nel cimitero ci sono piccole tombe di bambini pastori transumanti. Bambini nati morti o morti in fasce, lontani da casa. Sono tombe abbandonate, che si concedono fiori solo nel giorno dei morti, mazzetti che rubiamo alle tombe onorate. (Onora il padre e la madre. Chi onorerà i bambini?) (*Decora la vasca con fiori e spighe. Come fosse una tomba. Ai lati due bottiglie da vino di vetro scuro come urne*) In paese tutti dormono, composti nei divani, all'ombra delle persiane e del ddt. Le mosche danno un ultimo ronzio isterico e poi cadono sulle incerate delle tavole, sulle fodere delle seggiole allineate negli angoli di sale da pranzo mai usate. Cadono sulle foto incominciate dei morti.

(Onora il padre e la madre. Chi onorerà i bambini?) Il tempo è fermo ed eterno. (*Rovescia nella vasca dell'acqua. Poi riempie le bottiglie di fiori*) Le api ronzano forte. La terra e il cuore ormai li ho nelle orecchie. E se proprio oggi io dovessi restare imprigionata dentro la villa, fino a che non arriveranno i pipistrelli e i gufi? Finché non usciranno dalle tane le volpi e i tassi. Finché i topi e tarli prenderanno coraggio e col buio roderanno gli ultimi brandelli di terital. Capace che se sto qui, con la bocca aperta, prima o poi mi finiscono in bocca dei semi e fra anni e anni e secoli e secoli... sai che foreste! (*Si toglie le scarpe, le appoggia con cura, si toglie gli occhiali, li ripone nelle scarpe, si arrotola i pantaloni, le maniche della camicia. Entra in acqua*) È finita un'epoca. Quella in cui tutti mi amavano per come ero. Ho perso l'eternità, ho perso la ricchezza e quel che è peggio ho perso la bellezza. Rivoglio l'anno che è passato. Rivoglio il mio magnifico harem. Voglio tornare ad essere l'araba felice che ero. Sto crescendo a perdita d'occhio e non ho ancora pelle abbastanza. Diciamoci la verità: che età dell'oro di merda è l'infanzia?

Nonna Primina - "Ma cosa fai? Vieni fuori di lì. Vieni fuori di lì! E non dire bestialità."

Laura - "Nonna, mi hai fatto paura!"

Nonna Primina - "Meno male, così impari. Asciugati e sta zitta! I giovani! La mania di piagnucolare, confessare al mondo dolori e disgrazie. Vogliono dire la verità, loro! E con che gusto si flagellano: me povero, me misero, ma come sono stupido... ma cosa credi? Che facendo così ti attiri simpatia degli altri? Ricordatelo bene: il mondo perdona qualsiasi cosa, ma non le disgrazie. Ricordatelo: solo la fortuna è fortunata. Detto questo..." (*Prende la sedia e il libro*)

Nonna Primina - "Detto questo è inutile anzi, dannoso, lamentarsi e pigolare. Vieni qui, piccolina, ascolta: "Può darsi che dall'infelicità possa nascere il fuoco, può darsi che ci sia rivincita alle guerre inutili e al passato sanguinante, può darsi che dalla collera possa nascere l'entusiasmo, dall'avarizia l'economia, dalla gola l'appetito, dall'invidia l'emulazione, dalla pigrizia le fantasie dei poeti e dei saggi. Quanto alla lussuria può darsi che da cento braccia, cento mani e braceri ardenti possa nascere una bella donna che si chiama Amore." Resisti, piccolina, difenditi, non arrenderti, continua a lottare, anche quando tutto sembra contro di te, tu resisti e vedrai... vedrai!"

Paul Anka, My way cantata da Nina Hagen.

*"And now, the end is near;
And so I face the final curtain.
My friend, I'll say it clear,
I'll state my case, of which I'm certain.*

*I've lived a life that's full,
I've traveled each and ev'ry highway;
But more, much more than this,
I did it my way.*

*Regrets, I've had a few;
But then again, too few to mention.
I did what I had to do
And saw it through without exemption.*

*I planned each charted course;
Each careful step along the byway,
But more, much more than this,
I did it my way.*

*Yes, there were times, I'm sure you knew
When I bit off more than I could chew.
But through it all, when there was doubt,
I ate it up and spit it out.
I faced it all and I stood tall;
And did it my way.*

*I've loved, I've laughed and cried.
I've had my fill; my share of 'boozing'.
And now, as tears subside,
I find it all so amusing.*

*To think I did all that;
And may I say - not in a shy way,
"No, oh no not me,
I did it my way".*

*For what is a man, what has he got?
If not himself, then he has naught.
To say the things he truly feels;
And not the words of one who kneels.
The record shows I took the blows -
And did it my way!"*

Buio. La musica continua.

SALUTI

*Luce piena anche in sala.
Sul ritmo travolgente della musica tutti i personaggi ringraziano:*

Laura, cioè io.
Il mio amico Cesare, un leggero rotacismo di origine francese.
Anna la mia migliore amica.
Silvana che è già grande.
Laura Lanza.
Primina, mia nonna.
La nonna del Cesare.
La nonna di Anna.
La nonna di Laura Lanza: Donna Rachele.
I genitori di Laura Lanza e...
"Hut! Hut!" la loro 600 FIAT.
Ines la telefonista.
La Rina non faccio per dire
Teresina la pitocchina
Carmelina che non si è mai abituata al clima.
Don Perfetto, giuro si chiama così.
La bellissima Agata.
Vincenzo Melchiorre e mamma Piatti.
Il colonnello Aureliano Buendia
e sus pesesitos de oro.
Il vecchio orafò.
La Gradisca, barista.
Hann da Anversa.
La maestra di prima.
La monaca della parrocchia.
Tenente Garcia, il maiale.
Papere, galline, pulcini.
Zorro, il mio coniglio.

BUONA NOTTE



LA NUMERO 13

di Pia Fontana

Una stanza. Letto, lavabo, tavolo, armadio, poche cose. Tutto rigorosamente bianco. L'età della protagonista non è rilevante. Potrebbe avere quarant'anni come sessanta. La vecchietta a cui si allude nel monologo è di ordine psicologico, non necessariamente fisico. Entra un po' ansante. Ha con sé una pesante sporta di plastica. Si sfilia la giacca, si siede, si toglie le scarpe, infila un paio di ciabatte. Si massaggia i polpacci. Toglie dalla borsa di plastica un grosso barattolo di colore e un pennello da imbianchino. Appoggia il barattolo sul tavolino, lo apre e comincia a mescolare il colore.

Molto stanca. Stanca. La passeggiata quotidiana mi stanca. Ma mi diverte. Non potrei rinunciare alla mia passeggiata quotidiana. A questa passeggiata quotidiana. Mi stanca ma mi diverte. Una passeggiata quotidiana non può farti che bene. Mi fa ridere. Ho bisogno di ridere. Ho bisogno di passeggiare. Una volta camminare, correre... adesso passeggiare. Un piede davanti all'altro. Passeggiare. Una volta correre. Sempre la stessa passeggiata. Adesso. Naturalmente. Novità quali novità... Troppo vecchia per le novità. Passeggiare. La stessa passeggiata. Sempre. Al Monumentale. Naturalmente. Nessun'altra passeggiata è altrettanto divertente. Come la passeggiata al Monumentale. Solo là si riesce a ridere. Di gusto. Solo là. (ride) Tutte quelle sculture. Le famose sculture del Monumentale. E quelle architetture. Le famose architetture del Monumentale. Esilaranti. Tutto l'insieme. Esilarante. (ride) Lo dico sempre. Solo al Monumentale si riesce a ridere.

Si infila un paio di guanti di gomma, un camicione da lavoro e comincia a pitturare una parete. Colore giallo.

Dipingere questo muro di giallo. Un muro tutto giallo. Dal bianco al giallo. Giallo. Faticoso. Alla mia età. Non ho più l'età per questo genere di lavori. Troppo vecchia. Troppo faticoso. Anche se non sono ancora così vecchia. Da non poter dipingere questo muro di giallo. Il Monumentale mi dà l'energia. Che ci vuole. Per questo muro. Per dipingere questo muro di giallo. Figure dolenti di donne molto in carne. Cristini in carne. Torsi nudi. Muscolosi. Angeli in carne. Morti in carne. Coi loro visi di vivi. In bronzo. Più vivi di quando erano vivi. Esilarante. Un complesso esilarante.

Ride.

Sfinita dal gran ridere. Quasi morta. Invece la numero tredici mi rilassa. Davanti alla numero tredici smetto di ridere. Mi siedo sulla panchetta di pietra. Davanti alla numero tredici. Per fortuna c'è una panchetta di pietra. Non so come farei. Quando arrivo alla numero tredici sono già sfinita. Totalmente sfinita. Dal ridere. Tutte quelle figure. Le famose sculture del Monumentale. In folla. Gesticolanti. Piagnucolanti. Ma tutte ben in carne. Comunque in carne. Carne di bronzo o di marmo. Corpi in posa, visi in posa, dolore finto. Fiori finti, candele finte. Tutto finto. Arrivo davanti alla numero tredici sfinita dal ridere. Per fortuna c'è una panchetta. Mi siedo e rifletto. Seduta davanti alla numero tredici, rifletto. Mi rassereno. Mentre rifletto, progressivamente mi rassereno. Azzurra e oro. Ali

Il testo di Pia Fontana viene pubblicato per iniziativa di Outis - Centro Nazionale di Drammaturgia Contemporanea.

d'oro e corpo azzurro. Un'onda. Un angelo. Una polena. Una nuvola. Testa e braccia mozzate. La testa non serve a niente. A cosa serve la testa? Le braccia neanche. Se sei un angelo. Una nuvola. Un'onda. La testa, le braccia, sono in più. Non servono a niente. Se sei una nuvola. Un'onda. Ma probabilmente un angelo. L'oro delle ali col tempo è quasi sparito. Invece l'azzurro resiste. Aggiunge un po' d'acqua al colore troppo denso. Mescola.

Osservi la bellezza della scultura sulla tomba numero tredici. Intanto non dimentichi i visi e gli occhi dei due extracomunitari al cancello. Stanno là, quei due, e non sai cosa fanno. Li guardi, loro non ti guardano. Si sfregano le mani. Osservi la bellezza della scultura sulla tomba numero tredici. Non puoi dimenticare i loro visi. Né le loro mani. Le unghie degli extracomunitari di colore sono in genere rosa. In contrasto con lo scuro della pelle. Olivastra o nera. Visi, mani e unghie che non si dimenticano. Contempli la bellezza insostenibile della scultura celeste e oro sulla tomba numero tredici. Ma non riesci a dimenticare le unghie rosa e la pelle nera degli extracomunitari al cancello. Berretti di lana pesante anche col sole. Come se il sole d'Europa non scaldasse mai abbastanza. Il nostro sole. Pallido al confronto col sole africano. Anemico. Si sfregano le mani. Infreddoliti. Anche d'estate. Berretti di lana e mani infreddolite. Davanti al cimitero probabilmente a spacciare. Cosa? A chi? Me non mi hanno neanche guardata. Una vecchia. Niente di interessante. Solo una vecchia. Una che sta là imbalsamata sulla panchina a fissare la numero tredici. Una matta. Eh, sì. La scultura è là in aria, sospesa, infilata a un perno d'acciaio a cinquanta centimetri da terra. Cinquanta o settanta centimetri. Come in volo. Dopo un po' ti dimentichi del perno. All'inizio ti aveva disturbato. Ma poi lo dimentichi. Un angelo impalato. Dopo un po' te lo dimentichi, il perno. Ti sembra che la scultura galleggi nell'aria. È l'anima che se ne va? Così bella l'anima? Celeste e oro? Con ali? Senza braccia e senza testa? L'anima l'hai sempre pensata nerissima. Nerissima e pesante. Senza ali. Per questo è stato inventato l'inferno. Per anime nere senza ali. Invece questa è un'anima di colore azzurro. Ali dorate che il tempo ha sbiadito - l'oro. Più bella di prima, più bella. Adesso. Alucce che la sostengono. In aria. Con o senza perno. Te ne stai là come un scema sotto il vialetto di tigli - tigli? Il nuovo custode ti guarda con sospetto. Non sarà una di quelle che rubano i fiori sulle tombe? Per quanto sulla tredici non c'è mai nessun fiore. Ti gironzola intorno con sospetto. Cosa ci fa là imbalsamata davanti alla tredici, pensa di rubare i fiori da qualche tomba? Vecchie che rubano i fiori e li rivendono fuori del cancello. Proprio là dove ci sono gli extracomunitari. Altra merce. Allora, cosa

ci fa? Ti guarda, tu non lo guardi. Dopo un po' non ti guarda più. Ha capito. Solo una vecchia scema. Tu te ne stai là come una scema e intanto il culo ti si gela sulla panchina di pietra. Mentre contempi la bellezza della scultura sulla numero tredici, tutto il corpo ti si va gelando sulla panchina di pietra. Un po' alla volta diventi una morta anche tu, una scultura anche tu, un pezzo del Monumentale. Grigia anche tu come le

sculture del Monumentale. Fredda anche tu. Neanche bloccata in una simulazione di movimento. O di dolore. O di pianto. Senza movimento. Senza pianto. Senza dolore. Neanche in carne. Rinsecchita. Neanche giovane. Vecchia. Una scultura del Monumentale più orribile di tutte le altre sculture del Monumentale. Per quanto orribili. Lacrimose. Finte. Probabilmente già morta. Di fatto morta. Solo che non lo sai. Non ne sei ancora convinta. Ti compiacci di pensare che la scultura della numero tredici ti dà un grande godimento. Come se tu potessi godere, i morti potessero godere. Con le sue alucce dorate sbiadite eccetera. Intanto non ti accorgi che il freddo della panchina ti sale attraverso la schiena fino... non ti accorgi che di fatto sei già morta anche tu. Giallo, un po' di giallo. Molto giallo. Il giallo è il colore della luce. Del sole. Della vita. (con esaltazione) Vita, un po' di vita qua dentro! Spennella con foga.

Lei dice che ne sai tu - della vita - tu che non sei mai stata madre? Non sei mai stata madre, non puoi capire. Capire cosa? Io sono stata madre, sono stata più madre di te. Tu sei stata madre di bambini - una bambina, un'unica bambina, adesso più niente. Una sola bambina. Morta a tredici anni. Il tredici è il nostro numero. Io sono stata madre di opere. Questo muro giallo. Pur di farla finita col bianco. Una volta per tutte, col bianco. In ogni caso madre di opere. Le cose durano più degli uomini. Io sono stata madre e sono ancora madre - tu sei stata madre e non sei più madre. Chi è madre di bambini prima o poi non è più madre di niente. Paura della solitudine. Paura dell'abbandono. Chi è madre di bambini vive nella paura della solitudine e dell'abbandono. Tutte le madri di bambini prima o poi precipitano nella solitudine e nell'abbandono. Inevitabilmente. Le mie opere non mi abbandonano. Le mie pitture non mi abbandonano. Questo muro giallo non mi abbandona. Mai temuta la solitudine. Una folla di figli che non ti abbandonano mai.

Come estenuata smette di pitturare il muro, toglie il camicione e i guanti di gomma, si siede. Non riesco a sentirmi umanamente vicina a te, dicevo spesso a mia sorella. Il fatto che siamo gemelle non aiuta. La tua vista mi è sempre stata ripugnante. Vedersi e riconoscersi in un'altra persona non aiuta affatto. I tuoi difetti - i miei difetti - mi sono sempre sembrati ripugnanti. Il tuo aspetto - il mio aspetto - mi è sempre sembrato ripugnante. La tua scelta di essere madre, in opposizione alla mia scelta di essere artista, mi è sempre sembrata ripugnante. Volevo bene alla tua bambina perché quella bambina non era te - così dico a mia sorella e lei piange. Piange per la sua bambina morta e piange

per la mia *disumanità*. Lei è sempre stata umana, io sono sempre stata disumana, dice. Tu ti sei sempre messa in scena, dice di me, io me ne sono sempre stata in disparte. Tu, in disparte, dico, occupavi tutta la scena, io in scena occupavo una parte piccolissima. Quando c'eri tu, non c'era spazio per me, dico. Nostra madre, come tutti, ha sempre preferito te, la futura madre di bambini, a me, la futura madre di opere. Tutti hanno sempre preferito te. Una donna *deve*, dicevano tutti, *deve, deve*, se no che donna è? La scelta di non fare bambini l'ho sempre pagata con la parola "disumana". Anche delle mie opere tutti hanno sempre detto "disumane". Un'artista disumana non può fare che opere disumane. Quella famosa notte di Natale, quando sono stata presa dalle convulsioni, tutti hanno detto: isteria. È così che si dice quando qualcuno cade in convulsione la notte di Natale. Isteria. Soprattutto se questo qualcuno è una madre di opere, un'artista, non una madre di bambini. A nessuno è passato per la testa che anche una madre di opere può essere in certo senso "umana". Il fatto di non volere bambini porta a queste crisi isteriche, ha detto il medico. E tutti si sono associati: un'isterica disumana, una che ha rinunciato a essere madre per dipingere di giallo i muri non può essere che un'isterica disumana. Anche se adesso io dipingo il muro di giallo, allora non avevo ancora dipinto nessun muro di questo colore. Perfino il bianco non mi faceva ancora abbastanza ribrezzo. Accettavo il bianco come accettavo un sacco di altre cose ributtanti. Ma questo non mi ha salvata - non è stato sufficiente a salvarmi - dall'accusa di "disumanità", così come non mi ha salvato - non è stato sufficiente a salvarmi - dall'accusa di "isteria". Che dipingere un muro di giallo possa essere a suo modo una cosa "umana" a nessuno verrà mai in mente. Tassativamente proibito. Qua è tassativamente proibito dipingere i muri di qualsiasi colore. Muri rigorosamente bianchi. Letti rigorosamente bianchi. Tavolini rigorosamente bianchi. Sedie, lenzuola, asciugamani rigorosamente bianchi. Qua dentro non entra il colore. Nessun colore. Non solo il giallo non può entrare qua dentro, ma nessun altro colore. Tutto rigorosamente *bianco*. Dipingere questo muro di giallo porterà le sue conseguenze. Mi sarà imputato a disumanità e isteria. La *solita* disumanità e isteria. Dopo aver dipinto questo muro di giallo forse non potrò più andare al Monumentale. Probabilmente, anzi con la massima probabilità. Né al Monumentale, né in nessun altro posto. Reclusione. Mia madre e tutti gli altri hanno sempre guardato con sospetto alle mie opere. Disumane. Disumane. Quando ti decidi a fare un figlio. Le donne fanno figli. *Devono* fare figli. Una vocazione *naturale*. *Deve, deve*, la donna *deve*, se no che donna è? *Tira fuori dalla tasca una serie di matite e gessi colorati, palline di mollica, alcune fotografie e li allinea sul tavolino.*



SCHEDA D'AUTORE

PIA FONTANA, narratrice e drammaturga, vive e lavora a Venezia. Nel 1987 vince il Premio Calvino con i racconti *Sera e mattina*. Nello stesso anno la sua opera prima *Spokane* viene pubblicata da Marsilio. Sempre con Marsilio pubblica *Il corpo degli angeli* (1991); *Bersagli* (1993); *Le ali di legno* (1994); *Andante spianato* (1997). Con la casa editrice Piemme pubblica *Il pesce arabo* (1999). Ha scritto una nuova serie di racconti con il titolo *Con panna o senza*. Per il teatro ha scritto il monologo *Il grido*, rappresentato a Firenze; *Devozione*, presentato in lettura scenica al Teatro La Pergola di Firenze nel 1998; *Bambole*, pubblicato da Outis-Centro Nazionale di Drammaturgia Contemporanea, e rappresentato a Milano con la regia di Roberto Valerio, produzione di Teatridithalia (2001). Ha scritto inoltre: *L'errore di Lacan*; *Loden e libertà*; *La casa nuova*; *Luna carminia*; *La numero tredici*, con Cristina Crippa, regia di Elio De Capitani; *Da qua si gode un'ottima vista*; *Il compleanno dell'imperatore*; *Candido celeste*, scritto per il Festival di Sabbioneta 2002; *Se son rose...* scritto per lo spettacolo *Il viaggio*, regia di Walter Manfrè. Nel settembre 2003 partecipa al festival *Tramedautore*, prodotto da Outis, con *Una scimmia chiamata uomo*, diretto da Walter Manfrè. Nell'ottobre dello stesso anno, in qualità di autrice, prende parte al progetto scenico *Trame da camera*, diretto da Manfrè, presso il museo Bagatti Valsecchi di Milano. I suoi testi sono tradotti in francese, tedesco, inglese. Recentemente è stato pubblicato presso Mondadori il suo ultimo romanzo, *Nessun Dio a separarci*. ■

Sempre piaciuti gli abiti con tasche. Molte tasche. Dove mettere di tutto. Palline di mollica, matite, gessi, fotografie. (*guarda una foto*) Una bambina che non ti assomiglia per niente, ho sempre detto a mia sorella. La tua bambina assomiglia più a me che a te, ho sempre detto a mia sorella. Due gocce d'acqua. Qua siamo in montagna. Il vestitino tirolese. Questi ridicoli vestitini tirolese che vi ostinate a metterle addosso. E poi siamo andate in paese. Come al solito pioveva. La piccola ha divorato un krapfen. Con la lingua leccava lo zucchero agli angoli della bocca. Pioggia battente. Anche trentasei ore consecutive, a volte. Mani appiccicose di krapfen. Krapfen sempre piuttosto unti. I krapfen sanno farli solo in Austria. (*guarda un'altra foto*) Queste sono le margherite che abbiamo raccolto nella casa di campagna. Un mazzo grande così. Mezzo viso nascosto dalle margherite. Margherite gialle, naturalmente. Alla piccola piacevano solo le margherite gialle. Solo il colore. Il colore e nient'altro. Le piacevano i miei gessi colorati, le piacevano le mie matite colorate. Niente bambole. Non le piacevano le bambole che mia sorella si ostinava a ficcarle in mano. Che mia madre - sua nonna - si ostinava a ficcarle in mano. Che tutti si ostinavano a ficcarle in mano. Perché non diventasse come me. Gioca con le bambole, dicevano. Ma la bambina rubava le mie matite e scarabocchiava sui fogli montagne, fiori, grattacieli. Sopra le montagne e i fiori e i grattacieli c'era sempre la luna e il sole. Il sole a destra, la luna a sinistra. (*altra foto*) Qua invece sta nuotando. (*socchiude gli occhi*) Caldo, mare. Scompariva sottacqua. Non la vedevo più. Hai avuto paura? (*rimette le foto sul tavolo*) Una bambina che amava il sole, il colore... come me. Due gocce d'acqua. Mi ha sempre riconosciuto, lei. Nonostante la nostra somiglianza fisica la bambina non si è mai sbagliata. Fra me e mia sorella. Tutti si sbagliavano fra noi due, non la bambina. Lei è stata la sola persona che non si è mai sbagliata fra noi due. Nonostante l'incredibile somiglianza. E anzi *identità*. Tutti hanno sempre fatto confusione

fra me e mia sorella, la bambina no. Capiva a colpo sicuro chi di noi due... Gli uomini di mia sorella mi brancicavano addosso. Siete tutte e due così uguali! Proprio le stesse. Proprio gli stessi porci, dicevo io. Anche tu hai una tetta più piccola. La destra. E ridevano. Voi invece avete due coglioni perfettamente uguali. Alla vostra testa. Coglioni! *Si rialza, rimette il camicione e riprende a pitturare il muro.* Di mia sorella dicevano che era femminile. Di me dicevano che ero intelligente. Mia sorella conquistava con la sua femminilità. Io allontanavo con la mia intelligenza. Tutti erano conquistati dalla sua femminilità, allontanati dalla mia intelligenza. Un'aria così innocente. Lei era *il grembo!* Quando è morta la bambina il suo grembo si è vuotato. È così che succede. Lei è invecchiata, io no. Lei si è svuotata, io no. Chi si riempie si svuota, chi non si riempie non si svuota. Una volta lei rideva. Adesso non ride più. Piange e si svuota. Un vuoto assoluto. «Solo fra uomo e donna il rapporto è ideale», diceva mia sorella. «Solo con se stessi il rapporto è ideale», dicevo io. Mia sorella ostentava la sua pancia gravida come una prova. «Guarda qua, senti!». Ma senti cosa? La mia pancia piatta è la prova della mia coerenza, la tua pancia gravida è la prova della tua illusione, dicevo. Un'illusione finita sopra una tomba. Dove finiscono tutte le illusioni. Una bambina finita dentro una tomba. Al Monumentale si va per ridere, negli altri cimiteri si va per piangere. Tu va' pure al cimitero dalla bambina, io vado al Monumentale. Meglio, molto meglio. Oggi i tigli - i tigli? - erano gialli proprio come questo muro. Foglie gialle sotto i piedi, foglie gialle sui rami. Non molte. Ma gialle. Gialle come questo muro. Un muro giallo come i tigli del Monumentale. (*con furia*) Via questo bianco. Tutto questo bianco. Bianco a coprire la putrefazione. Ipocrisia. Falsità. Indifferenza. Soprattutto indifferenza. (*smette di pitturare, fissa il vuoto*) I capelli neri della bambina risaltavano sul giallo. Il ritratto della bambina su fondo giallo è stato unanimemen-

te lodato. Un successo. La mia opera migliore. Un acquirente americano l'ha pagato centomila dollari, duecentomila dollari, trecentomila dollari. Non ricordo. All'epoca... E se l'è portato via in America. Gli piaceva il ritratto della bambina su fondo giallo. Voleva quel quadro e nessun altro. Piaciuto anche a mia sorella. Lei che pure detestava il giallo. Bello sì, ma perché quel fondo giallo? Una totale incomprensione per il colore, una totale incomprensione per l'arte. Una grandiosa abilità culinaria sradicata da qualunque propensione artistica. Una mostruosa abilità culinaria. Pasticci, sformati, timballi, ma soprattutto torte. Ingozzava la bambina di torte. Una bambina che non ha mai amato le torte. Solo i colori. Unicamente i colori. A undici anni già disegnava benissimo. Un talento. Una bambina con un talento molto promettente. Ingozzata di torte. A forza.

Ritorna al tavolino, prende in mano un'altra foto della bambina e la guarda.

Tirava un tale vento, sulla spiaggia. Intabarrate tutte e due. La poesia delle spiagge invernali. Nuvoloni neri. Ma poi è spuntato l'arcobaleno. Un arcobaleno così. Che occupava tutto il cielo. Mai visto un arcobaleno così. La piccola correva proprio sotto l'arcobaleno.

Si mette seduta con aria di sfinimento.

Ha sempre dato la colpa agli altri, lei. Di quanto è successo. Quando è evidente che la colpa era unicamente e totalmente sua. Lei aveva fatto della bambina un essere infelice, un essere destinato alla morte. Fin da principio si era capito come sarebbe andata a finire. Non poteva finire diversamente. Destinata alla morte. Guardavo la bambina e la vedevo morta. Dipingevo il ritratto della bambina e la vedevo morta. Questa bambina non vivrà, dicevo mentre riempivo il fondo di giallo. Nessuna bambina potrebbe vivere in questo soffocante stato di tensione. Costretta sempre a scegliere. Fra me e lei. Fra una natura femminile e una natura artistica. Costretta a mangiare torte e a giocare con le bambole. Per compiacere la natura femminile. Una bambina, no? Perché non metti qualcosa di bianco nel fondo? - mia sorella. Trecce nere e fondo bianco? Ma va! Una totale insensibilità per il colore. E per qualunque espressione artistica. Mai salita su un treno senza stiparsi la borsa di orrendi panini al salame. Al salame e al prosciutto. E acqua minerale. Astemia. Naturalmente. Non vorrai bere ancora? A me. Ancora. Ancora, bevo quanto mi pare, voglio bere fino a quando...

Tira fuori da una specie di nascondiglio una bottiglia e ne beve a canna alcune sorsate.

Una faccia a tutti gli effetti mostruosa. Un collo con grosse vene. Il colletto perennemente abbottonato. Fino a soffocare. *(fa il gesto di allentare il colletto come se soffocasse)* Mani rapaci sempre intente a fare qualcosa, per lo più torte. La ucciderai con le tue torte! Meglio le mie torte dei tuoi colori.

Prosperare nel dolore e nella catastrofe. Alla fine, nessun dolore, nessuna catastrofe.

Sembra che stia per piangere, ma si riprende e ricomincia a spennellare con vigore.

Opere. Le opere. Un lavoro estenuante. Troppo vecchia per questo tipo di lavori. Un muro giallo, quindici, forse trenta, cento metri quadrati.

Estenuante. Da pitturare tutto di giallo. Fino all'ulti-

Autopresentazione

Schizofrenia d'artista

L'idea per questo monologo mi è venuta a Milano, dove di tanto in tanto capito per lavoro e dove di tanto in tanto - piuttosto raramente - trovo nella giornata un "buco" di un paio d'ore. Era autunno, una bella, fredda giornata di sole, ne ho approfittato per una visita al Monumentale. Non sono particolarmente interessata ai cimiteri, ma sapevo - come molti sanno - che fra le tante belle e brutte sculture del Monumentale ce n'è una particolarmente affascinante, una figura alata in ceramica policroma realizzata da Lucio Fontana. Nelle indicazioni poste all'ingresso del cimitero, la tomba con la scultura in questione è contrassegnata come la numero 13. L'ho riconosciuta facilmente facendomi strada fra l'assieparsi delle retoriche statue cimiteriali: una forma come presa nel vento, una Nike senza testa, senza braccia, eppure aerea, leggera, volante, il colore in continui trapassi fra l'azzurro e l'oro. Mi sono seduta sulla panchetta antistante e là, sotto il giallo dei tigli autunnali, mentre tutto intorno si spandeva l'aura magica che alona le creazioni dell'arte, nella mia testa - ostinatamente testa di scrittrice - si è formata a poco a poco l'idea di questo monologo, che inevitabilmente mette a confronto due cose: l'arte e la morte. Dell'arte si dice che è immortale e dunque i due concetti tendono a elidersi, oppure convivono, come nella protagonista, in una dolorosa scissione schizofrenica. Del resto ogni artista è costitutivamente orientato alla schizofrenia, costretto a far convivere in sé l'individuo - transeunte, vulnerabile - che di fatto è, e al contempo l'artefice di forme immortali. Ma cosa succede se un fatto particolarmente traumatico viene a spezzare questo fragile equilibrio? È la domanda che mi sono posta quel giorno, mentre seduta sulla panchetta davanti alla numero 13 osservavo l'immortale bellezza della scultura sovrastante povere spoglie mortali. Intanto le foglie gialle dei tigli - caduche come l'uomo - scendevano a terra infittendosi a ogni colpo di vento. La risposta, o almeno una delle risposte possibili, è in questo monologo dove la protagonista, donna dilaniata da un lutto immedicabile, si dibatte nel dramma di un conflitto irrisolto, in un crescendo di tensione drammatica fino alla sorprendente rivelazione finale. *Pia Fontana*

mo metro, fino all'ultimo centimetro. A costo di stramazzarci sotto. Mi fanno male le spalle... a sollevare questo pennello. E la schiena... ad abbassarmi di continuo. Una schiena spezzata in due... spezzata in due... Di giallo. Come piaceva a lei. Un mazzo di fiori gialli in mano. Mani sottili, dita lunghe. Trecce nere su fondo giallo. Cento, duecento, trecentomila dollari. Schiena spezzata. Una vecchia, ormai. L'artista non ha età. Non ha età. *(ride)* Perfino il peso di questo pennello mi è insostenibile. Non ce la farò a finire questo muro. Una volontà di ferro. Questo ci vuole per... portare a termine... un progetto... del genere. Vite parallele. La femminile e l'artistica. Dappertutto una terrificante difficoltà di esprimersi. Lo sgradevole sforzo di vivere. La vita è contro l'arte. Si disinteressa dell'arte. L'arte è contro la vita. Le circostanze sfavorevoli della vita sono le circostanze favorevoli dell'arte. *(ride)* Un'artista. *(con voce mutata)* Complotti, invdie, amici intrattabili. Familiari intrattabili. Con la tua sorella gemella non hai mai potuto andare d'accordo. *Soprattutto* con la tua sorella gemella. Il tuo opposto. A me sei la più brava, a lei sei la più bella. Professori intrattabili. Genitori intrattabili. Quando mi è stata consegnata la medaglia - un premio, a me! - ho deluso tutti. Non ho pianto. Lei, lei piangeva. Nel suo stile. Il premio è stato consegnato a me, ma lei piangeva. Non sembri emozionata, non

ti interessa questo riconoscimento? Una grande cerimonia, una grande festa. La mia sorella gemella se ne stava là con gli occhi umidi. Emozionata, lei. Sempre nella parte. Un'attrice. Consideriamo la vita una fortezza da conquistare e non ci accorgiamo che ci stiamo dentro. *(con rabbia)* Finché la fortezza non ci crolla addosso.

Tira fuori da un cassetto uno specchio e si guarda. Invecchiata. Capelli radi. Pelle spessa. Non eravamo così. Guardare mia sorella mi ha sempre dato disgusto. Guardarmi allo specchio. Ma adesso un disgusto maggiore. Invecchiata. Borse sotto gli occhi. Rughe dappertutto. Anche tu, dice lei. Tutto molle, dove una volta era duro. Rigido dove era flessibile. Anche tu, dice lei. Per questo guardarti mi dà tanto disgusto. Guardarmi allo specchio. Infrollite. Non è invecchiata solo la donna, la procreatrice di bambini, è invecchiata anche l'artista. Inesorabilmente decadute. Una decadenza quasi simultanea. Prima la madre di bambini, poi subito dopo la madre di opere. O forse prima la madre di opere e subito dopo la madre di bambini. Tutto invecchia, tutto decade. Ma non si muore. Sempre vive. Sempre più vecchie, sempre più vive. Sempre più decrepite, sempre più vive. Attaccate alla vita come sanguisughe. Quanto più vecchie... Già mummie... con artigli... La piccola, invece, sotto. Tredici anni.

Si sbarazza del camioncino e beve un altro lungo sorso dalla bottiglia.

Ancora un posto solo, nella tomba di famiglia. Tutto pieno. I bisnonni più sotto. Sopra i nonni, gli zii. Poi i genitori. La mamma sotto il papà. Morta prima. Gerarchia, nella tomba di famiglia. Rimasto un posto solo. Quando io e mia sorella si andava a visitare la tomba di famiglia, si pensava chissà chi di noi due occuperà questa tomba. Dato che c'era una sola tomba vuota. Chissà chi di noi due. C'era una certa invidia fra noi. Per chi di noi due avrebbe occupato quella tomba. Ma poi in quella tomba ci è finita la bambina. Tutto pieno. *Esaurito.* Dovremo farci un'altra tomba, ha detto mia sorella, una tomba nuova. Una tomba nuova? Siamo rimaste solo noi due. Non c'è più nessun altro. Una tomba per noi due? Va bene, una tomba per noi due, allora, ho detto. Mia sorella non ha detto più niente. Una volta tanto mia sorella non ha detto più niente. Margherite gialle. Porto sempre margherite gialle sulla tomba della bambina. Le rare volte che vado al cimitero. Non mi piacciono i cimiteri. Solo il Monumentale e la numero tredici del Monumentale. Trovo sempre margherite bianche sulla tomba della bambina. Costretta ogni volta a gettare nella pattumiera le margherite bianche per far posto alle gialle. Mia sorella fissata col bianco. Bianco, il colore della purezza, dice. Purezza, si sa, una bambina di tredici anni.

Rimette il camioncino e spennella con furia.

Farcela. A tutti i costi. Vecchia per questo genere di lavori. Troppo vecchia. Braccia doloranti, schiena dolorante. Un muro giallo. Pitturare tutto un muro di giallo. Cinquanta, forse cento metri quadrati. Farcela. Faticoso, ma non impossibile. Posso aiutarti, se non ce la fai, dice mia sorella. Ma cosa vuoi aiutarmi se sei più vecchia di me. Non puoi farcela se non ce la faccio io. Ma io ce la faccio, vedi? Faticoso, ma non impossibile. Posso aiutarti, se non ce la fai. Sei vecchia, più vecchia di me, dico, cosa vuoi aiutare? Sono la tua gemella, come posso essere più vecchia di te? - dice lei. Sei vecchia. Decrepita. Perché ancora non sei morta? Perché è morta lei, la bambina? Al tuo posto. *Tu dovevi morire!* (con cambio d'intonazione) Non hai nessuna gemella, dice il dottore, nessuna sorella, dunque nessuna gemella, dice. Nessuna gemella? Nessuna sorella? Smettila di farneticare di gemelle che non ti assomigliano, - dice. Nessuna gemella? Nessuna sorella? Va' al cimitero, dice, quello vero, non il Monumentale, va' a trovare la bambina, porta margherite gialle sulla tomba della bambina, bianche o gialle, come vuoi. E piangi. No. Io vado al Monumentale. Preferisco un'atmosfera rilassante. Non mi piace piangere. E poi davanti alla numero tredici si pensa. Si riesce a pensare. All'anima. Alla vita. Alla morte. Riesco a pensare alla bambina solo davanti alla numero tredici. Sulla tomba. Sulla tomba della bambina sempre quelle orribili margherite bianche. Cimiteri pieni di morti e di margherite bianche. Che io butto nella pattumiera. Mia sorella si ostina con le margherite bianche, io mi ostino a buttarle nella pattumiera. (con cambio di voce) Non hai nessuna sorella, nessuna gemella, dice il dottore. Nessuna sorella? Calmati. Più calma di così. Nessuna sorella, dice. (spennellando con rinnovato vigore) Se non fosse per questo muro. Ce n'è sem-

pre ancora un pezzetto. Farcela assolutamente. Faticoso, ma non impossibile. Finire il muro prima che... dopo che... I dottori, si sa, non capiscono niente. Una cosa assolutamente proibita, qua dentro. Il giallo. Bianco dappertutto. Cliniche come sepolcri. A me nessuno mi ha mai proibito niente. Libera come l'aria. Come l'aria! Quante margherite gialle avevamo raccolto insieme quel giorno. Lei correva.... rideva.... Libere! Voglio essere come te, diceva, come te. Come me? E si rideva. Le spazzolavo i capelli. Ogni mattina. Trenta colpi di spazzola, come si faceva una volta. Trecce nere lunghe così. Le trecce non si usano più, perché ti ostini a farmi le trecce?, diceva. Le tue trecce sono bellissime, quando sarai grande ti taglierai i capelli. Ma adesso tieni le trecce. I tuoi capelli sono così lunghi che ti oltrepassano la vita. La vita. La vita. Morta a tredici anni. Questo muro. Così giallo. Così bianco, prima. Vestita di bianco nella bara. Il colore della purezza. Purezza. Purezza! Quale purezza? Fetida, morte fetida. Coprire tutto di giallo. Mia sorella, con tutta la sua femminilità non ha capito che... (con cambio d'intonazione) Non hai nessuna sorella, dice il dottore. (confusa) Ma... (sprezzante) Cliniche coi muri sempre dipinti di bianco. Dottori sempre vestiti di bianco. Reclusione. Nessuna sorella, no. Tanto meno una gemella. Bianco assoluto su tutti i muri. (con improvvisa allegria) Invece al Monumentale, tutto giallo. Il giallo delle foglie dei tigli sui rami dei tigli. Il giallo delle foglie dei tigli sotto le suole delle scarpe. Giallo anche sulle tombe. Giallo anche sulla numero tredici. La scultura con le ali d'oro della numero tredici. L'angelo della numero tredici, una bellezza sconvolgente. Anche lei, la piccola, era di una bellezza sconvolgente. L'angelo della tredici è il suo ritratto. Niente più trecce. Dove l'hanno sepolta non c'è nessuna bellezza. Fra tutti quei vecchi morti, ossa levigate dal tempo. La povera piccola... Fra tutti quei vecchi morti. Settimane, mesi, anni sotto i tigli davanti alla numero tredici. Un tempo tutto uguale. Tigli prima verdi, poi gialli, poi spogli. Adesso gialli. Mentre il freddo sale lento dal culo. A tutte le stagioni. Culo sempre freddo, mani e piedi sempre freddi. Quando tornava da scuola si scaldava le mani sul termosifone. Rannicchiata sul termosifone. Cosa sei, una gatta? Sempre addosso al termosifone. A scaldarti. Ti farà male tutto quel caldo. Nella schiena. Ma il male - che male! - gliel'ha fatto quel camion. Nella schiena. Spezzata. Morte istantanea. Non ha sofferto, dice il medico. Un solo istante per passare dalla vita alla morte. Lei, la bambina, amava il colore, il giallo. Altro che il tuo bianco, dico a mia sorella. Quale sorella?, dice il medico. Non hai mai avuto nessuna sorella. (sorpresa) Nessuna sorella? Ma allora tutte quelle margherite bianche, le orribili margherite bianche che io scaravento ogni volta nella pattumiera? È tutto nella tua testa, dice il dottore. Fantasmi. Una testa confusa. Fantasmi? Rilassati. (dipingendo furiosamente) Mi rilasso, sì. Più rilassata di così! (urla) Di così! Scaraventa lontano il pennello. In piedi, immobile, con voce commossa.

Tutta piena, adesso, la tomba di famiglia. Ma nessun morto piccolo come lei, nella tomba di famiglia. Ottantacinque, il bisnonno, novantuno la bisnonna, ottantuno il nonno, novantotto la nonna, nessun tre-

dici, no, nessun tredici tranne il suo, nella tomba di famiglia. (quasi piangendo) Piccola! Così piccola! Oro e celeste nei suoi occhi, proprio come l'angelo della tredici. Si correva insieme, una volta, oh come si correva giù per i prati, insieme! Allora le mie gambe erano così agili - si volava - e anche le mie braccia. Altro che questo dannato pennello. Così pesante. Potevo sollevare un sacco di cinquanta chili senza chiedere aiuto a nessuno. Una volta. Patate. Provviste di patate per l'inverno. Cinquanta chili, op! E come si correva giù per la riva vicino alla roggia. Una volta nella roggia ci abbiamo trovato un asino. La carcassa di un asino. Precipitato giù nella roggia. Rotolato nella roggia e poi rimasto là. Stecchito. Mezzo divorato dai cani e dalle formiche. Vermi negli occhi. Vermi dappertutto. La piccola si è spaventata. Mamma, anche noi diventiamo così dopo morti? No, piccola, tu no, tu tutta celeste e oro come l'angelo della numero tredici. L'asino è putrefatto, i nonni e bisnonni sono putrefatti, io sarò putrefatta, ma tu no, angelo mio, tu solo celeste e oro, sospesa nell'aria, leggera, per sempre. Purché questo muro finisca presto. Per colpa di questo muro giallo non mi faranno uscire di qua per un pezzo. Carcerieri. Chi ti ha dato il permesso di dipingere questo muro di giallo? Tutti i muri sono bianchi qua dentro. Tu sei ammalata. Una povera pazza. Coccoli il fantasma di tua sorella per non guardare in faccia la realtà. Tua sorella sei tu. Hai sempre contrastato i gusti della bambina. Le piaceva il giallo e tu a sferruzzare maglioni bianchi. Le piacevano le margherite gialle e tu a riempire la casa di margherite bianche. Ingozzata di torte, a forza. Non poteva non morire, vicino a te. Costretta a scegliere di non vivere, vicino a te. Soffocante asfissiante. Asma, dicevi tu. Ma eri tu la sua asma. Allergica a un sacco di cose. Allergica a te. Tu hai soffocato e ucciso tua figlia! Col tuo soffocante amore.

In ginocchio, con voce soffocata, lamentosa.

Non io, non io. Gente correva di qua e di là, anch'io correvo, la piccola, la mia piccola, a pochi metri dalla porta di casa, quasi sulla porta di casa... appena il tempo di muovere qualche passo in direzione del marciapiede di fronte... quella frenata... o poi gli urlò, tutti urlavano, urlavo anch'io, ancora non sapevo, sapevo e non sapevo, urlavo. Tutti a spingermi indietro... tu no, no... lo - io - io... sì. Sulla strada. Un piccolo fagotto insanguinato. Una bambola rotta.

Si rialza a fatica e riprende con visibile sforzo a spennellare.

Finire questo muro... prima che... dopo che... faticoso, ma non impossibile... (con astio) e tu piantala con le tue margherite bianche!

FINE

La numero 13, uno studio di Elio De Capitani, con Cristina Crippa, produzione Teatriditalia in collaborazione con Outis-Centro Nazionale di Drammaturgia Contemporanea, è in scena allo Spazio Xpò, via Benaco 24, Milano, dal 4 al 19 febbraio 2004.



FIGLIA

dell'acqua

di Federica Barcellona

Menzione speciale ex aequo Premio Teatro Totale 2003

Elementi utilizzati: tre video proiettori, uno schermo. Terra umida, tulle di colore azzurro. Cavi d'acciaio. Imbragatura.

La scena è attraversata da un percorso di tulle. Il tulle crea delle sezioni divise l'una dall'altra, sul tulle vengono proiettate immagini di scena in scena differenti. La dea uccello è parte integrante della scenografia.

Se è possibile lo spettatore entra in uno spazio buio. Entrando sente l'odore della terra bagnata, con cui è ricoperto il pavimento della scena. Lentamente si alza la luce. come un'alba.

Lo spazio è tutto definito dal tulle che crea delle sezioni aperte. Sul tulle vengono proiettate le immagini video. La Dea Uccello sovrasta tutta la scena. La sua mobilità deve essere totale, così come la sua capacità di muoversi nell'aria. (Meglio se è una trapezista). La Dea Uccello è una figura antropomorfa, è centrale, sospesa tra cielo e terra: i capelli sono lunghissime liane che la collegano al cielo, i piedi si allungano come radici che cercano la terra. Sul tulle vengono proiettate immagini di antichi simboli e geroglifici della dea primordiale. La voce della dea è innaturale. I suoi movimenti sono una danza nell'aria.

Il video: sullo schermo una figura con le ali si lancia da un'alta rupe precipitando nell'oceano. Avviene l'iniziazione: le ali si trasformano in pinne. La Dea diventa una sirena.

Dea Uccello - In quel tempo, / il torrente che fluisce sul corpo sgorga dagli occhi. / In quel tempo / l'energia feconda ruota intorno alla bocca / e come corna d'ariete o spire di serpente / il cerchio porta il dono. / In quel tempo / ogni sillaba pronunciata ha suono divino. / Solleva l'amore al canto. / In quel tempo / la forza rigeneratrice è pari agli occhi umidi del sole, / dell'albero che cresce, del cerchio. / Ma l'inganno domina gli illusi. / È facile confondere la saggezza con il potere, / la vita con la morte, la speranza con la disperazione. / Quel tempo è ora. / Non una volta, o allora. / Adesso nell'istante del desiderio, nell'istante dell'azione, / della volontà, il dolore è solo un confine. / Devi lasciarlo cadere. / Devi lasciarlo morire.

La Dea Uccello si chiude a guscio, mentre arrivano echi di sirene.

Video: l'acqua si trasforma in infiniti fili blu, e poi in una crisalide che si apre a diverse forme astratte.

Simone Weil - (La sua immagine è quella di una persona sempre in viaggio. Infatti l'attrice circumnavigherà la scena comparando e scomparendo. Indossa un cappottino, un cappello. Spinge una valigia enorme di 2mt x 2mt. Quando deve parlare si ferma e pronuncia le parole con un ritmo un

Testo segnalato al Premio Nazionale Teatro Totale 2003 promosso dal Centro Nazionale di Drammaturgia, con il sostegno del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali (Direzione Generale dello Spettacolo dal Vivo) e della Regione Lazio (Assessorato alla Cultura Sport Spettacolo).

po' a singhiozzo) Sono debole e non so se sopravviverò. / Non sopporto di essere abbracciata da estranei. / Le mie mani sono gonfie, sono maldestre. / Sono poco intelligente e non so se sopravviverò. / Non posso sperare di accedere alla verità / non so se sopravviverò. / Preferisco morire piuttosto che vivere senza di essa. / Solo che dopo mesi di oscurità interiore, all'improvviso e per sempre, / ho la certezza che qualsiasi essere umano penetra nel regno della verità / se fa di continuo uno sforzo d'attenzione per afferrarla. (Scompare dietro del tulle. Quindi resta un'immagine velata fotografica)

Ritornano gli echi della sirena.

Dea Uccello - Qui c'è l'ebbrezza dell'aurora e l'aurora è negli occhi. / Qui c'è la gioia del canto e il canto è nel cuore. / Qui niente si arresta. Un tutto fluisce. / Non esiste un spazio veramente vuoto. / Tutto mi appartiene. / Un tutto mi riempie. / Mi svolgo liquida nelle infinite possibilità. /

Video: dalle forme astratte si ritorna all'acqua. Una danzatrice sub esegue una danza subacquea.

Sul tulle a tratti sbattono proiezioni di forme

PERSONAGGI

LA DEA UCCELLO
SIMONE WEIL
DEA DELLA FERTILITÀ (danza)
THETYS (danza in video)
ZENOBIA
LA PAPESSA GIOVANNA
LA NEREIDE (danza)
LILLITH

INTERPRETI

ATTRICE-DANZATRICE: 1
ATTRICI: 3
SOPRANO: 3
DANZATRICI: 1

astratte di ferro e di luce.

Thetys - (È collegata con i polsi e le caviglie ai fili di tulle, così che i suoi movimenti sono i movimenti della scenografia. I suoi gesti sono sinuosi, acquatici) A quante cerimonie nel fondo dei mari ho assistito? / Da più di trentamila anni io discendo e ridiscendo sola / fra colonie di luce odo canti tersi e liquidi / e fra i miei seni la gioia si scioglie e si distende. / Acqua densità fluida che genera e sconvolge. / Io sono il fiume potente dal corso tumultuoso che niente delimita. / Quaggiù dove io discendo e ridiscendo sola, / talvolta i suoni si fanno oscuri ed irrequieti, / allora il mare calmo mi raccoglie ed è armonia: / mi trovo separata ed unita al tutto che respira. / In questo continuo assorbimento io divengo senza limiti. / Poggio i miei occhi su spiragli blu / da dove scorgo la terra tremante e vivida. / Quaggiù dove io discendo e ridiscendo sola / vedo cose che lassù non si guardano e si dimenticano. / Quelle che appaiono isole nella profondità sono un'unica terra. / Immagino viaggi invisibili senza barriere. / Basterebbe guardare un po' più in là. / Riconoscersi in un possibile altrove, più avanti, più in là. / Se il dolore mi scompone di sete risano il cuore. / Il filo senza estremità si dipana. / Ma l'inganno domina gli illusi. / Io sono colei che tutto contiene / ...eppure il desiderio di essere contenuta anch'io.

Dea Uccello - Ma ciò che appare: un buco nero. Un contenitore. Un cerchio. Una voragine. Un risucchio. Un mutamento. Un pozzo senza terra. La morbidezza della carne... / Vorrei penetrare senza perdere / Vorrei adagiarmi senza preoccupare.

La Dea Uccello rimane immobile. Tra il tulle compaiono le tre cantanti soprano vestite da centurioni. Entrano una davanti e due dietro, tenendo Zenobia per le braccia, intonando un coro molto basso che accompagnerà il monologo di Zenobia salendo come un'onda gradualmente fino ad un apice che sarà ingoiato dai jambés.

Video: fondi di cromatie sui rossi.

Zenobia - Io erede al trono / io imperatrice d'Oriente / io che qualche volta non mi sento / ...tale è la condizione umana. / Io guida del mio popolo / cerco solo di essere libera / io che cerco di essere... / essere qualcosa di nuovo. / Io col mio passo / io precedo i vostri cuori. / Che cos'è il coraggio? / Io non credo alla morte / io non ho prodezze eroiche / io non sopporto il dolore / che cos'è il coraggio? / io credo nella gioia / io combatto con la mia paura / io spero nel giorno / questo è il coraggio? / Io cerco ogni possibilità / io vedo i cieli aprirsi nel mio sguardo quando desidero... / io donna o imperatrice / il mio sguardo serve ai vostri occhi / il mio incedere traccia il letto di un fiume / e scorre veloce l'ac-

qua / trema la terra, / la terra del deserto.

Arrivano echi di percussioni. Entra una danzatrice afro con una partitura di forza. La danza e la musica devono evocare la terra che si apre. Sul finire i musicisti si allontanano e scompare la musica. Resta la danzatrice.

Video: immagini di una figura femminile con un ventre smisuratamente grande. All'interno del ventre compare un monitor con immagini ecografiche di un feto.

Dea della fertilità - (*È la danzatrice, recita in africano. La Dea Uccello ripete il testo quasi sottovoce in italiano*) Così rinasco come terra umida / feconda di desiderio la sfioro. / Con l'aria penetro la mia solidità. / Nei movimenti la dolcezza violenta l'anima. / Madre di me stessa figlia nel tutto divengo / Così rinasco come terra / guardo il sole negli occhi / e corro rapida dove l'acqua fugge. / Non può durare a lungo un cuore senza battito. / Così rinasco come terra / nel tempo dell'incompiuto / è il tempo della meraviglia. / La vita cammina in punta di piedi / permea il silenzio e nel vuoto accade. / Madre di me stessa d'infiniti figli / un tutto si rigenera un tutto fluisce. / Così rinasco come terra / nel rumore del caos / rinnovo l'ordine dell'uno. / Così rinasco come terra / senza separazione nel divenire / perché ciò che appare immobile è solo stanco.

Video: mare in tempesta, scuro.

Passa Simone Weil con la valigia, fa un pezzo di scena.

Simone Weil - A volte mi sembra di soffocare. / Mi ritiro naturalmente. / Non mi occupo più di politica. Non mi occupo più di niente. / L'illusione impervia nella lotta. / La rivoluzione non è il trionfo dell'irrazionale. / È un'azione metodica di cui ci si deve sforzare di limitare i guasti. / È una moralità superiore. / L'inganno domina gli illusi / Vedo il pericolo di guerra. / Lo vedo e cresce davanti a me. / vedo la guerra e il senso, qual'è il senso? / A volte mi sembra di soffocare.

Dea Uccello - Leggenda o verità / leggenda o verità / di te madre, silenzio profondo. / Quaggiù dove io discendo e ridiscendo sola / mi solca d'assenza la terra. / Di te madre profondo sentire / urlo alla tua voce il frazionato tempo di noi / ti partorisco di piume e di sangue / mi svolo / nessuna consistenza mi riempie / un tutto si strazia un tutto mi riempie.

Autopresentazione

Acqua, simbolo della vita tra mito e tempo contemporaneo

Attraverso lo scorrere di immagini ed emozioni, si sviluppa la sequenza di dieci quadri. Ognuno di questi riporta visioni, possibilità, storie diverse attraverso il sentire femminile. Al di là delle differenze culturali, sociali e temporali c'è un sentire comune. Questi quadri apparentemente a sé stanti, in realtà compongono un'opera unica. Sono tali per la loro caratteristica monogenetica. Monadi in viaggio passano come le emozioni nella pulsione della vita. In quanto monadi contengono in sé lo stesso principio delle altre: come infiniti specchi si riflettono e si attraversano l'una nell'altra. Si richiamano.

Il testo trova la sua completezza nelle contaminazioni delle diverse espressioni artistiche. L'ambientazione scenografica, il canto, la danza, i costumi e le parole lavorano in una sinergia creativa verso la comunicazione sensoriale. La scenografia è un'installazione ambientale all'interno della quale avvengono delle performance e vengono proiettate le immagini. Il contemporaneo ed il corrispettivo ancestrale avvengono simultaneamente nell'incontro tra le immagini e le performance. In maniera surreale è evocata una realtà dove l'elemento divino si rivela presente in ogni essere umano, qui ed ora. Tutto è evocativo non rappresentativo. La Dea Uccello ispira al volo, il suo costume è parte integrante della scena: i suoi capelli sono fili che la collegano al cielo ed i suoi piedi, radici che si protendono verso la terra. La forza della fertilità viene ispirata dalla danza della terra. Il peso sentito e vissuto dalla vita sempre in fuga di Simone Weil sta nello spostamento di un'enorme valigia, dal ritmo a singhiozzo del suo sillabare parole di grande determinazione e credo. E così proseguendo. Il simbolo dell'acqua, presente insieme ad altri come il cerchio, le spire, le mani, i piedi, riporta l'antico segno della Dea primordiale della creazione, della morte come rigenerazione, dell'energia stessa, del tempo ciclico. Simboli evocatori come stimoli del divenire: così tracciati di vita avvengono e scompaiono. Emozioni scorrono, forse si ripetono, a volte si trasformano. Come nelle pulsioni della vita le sensazioni sorprendono ed abbandonano, alla ricerca di un senso apparentemente inesistente, nell'incessante flusso per consentire una continuità. La Dea Uccello è nascita e morte insieme, l'aspetto notturno della dispensatrice di vita. Un osso nudo, colore dell'osso, osso stesso. Un enorme triangolo pubico e occhi tondi impregnati dell'umidità creatrice di vita. In quanto promotrice dell'inizio del ciclo vitale, la Dea appare come un minuscolo, misterioso feto: è un gemito neonato in un corpo di donna. A quante cerimonie nel fondo dei mari ha assistito, Thetys? Il corso d'acqua inarrestabile pronto ad estinguere ciò che è incerto ed oscuro. In questo la fanciulla è emanazione del sacro. Acqua benedetta ed amata dalla Papessa per cui l'acqua diviene lo specchio nel quale s'immerge ed affoga. L'acqua completa lo specchio. La figlia dell'acqua vi si immerge, talvolta ne diviene la stessa profondità. Così come sirena solleva l'amore al canto. La Luna è acqua e si dona nella rugiada, per essere raccolta in specchi quadrati: Simone Weil, capace di accedere al regno trascendente, si fa portatrice di saggezza, ed inconsapevolmente, d'immortalità. Amanti e profetesse di un mondo capace di cambiare e rinascere dalle stesse fontane un tempo nate dalle loro lacrime: «In quel tempo il torrente che fluisce sul corpo sgorga dagli occhi, e il dolore è solo un confine». *Federica Barcellona*

Video: immagini suburbane.

La luce è bassa.

La Papessa Giovanna - (Indossa una veste papale in juta, lo stile è quello dell'800. Sembra uscita da un sotterraneo suburbano del 2000, il suo tono è decisamente duro ed ironico, in alcuni momenti si trasforma in una voce calda e quasi dolce) Leggenda o verità / leggenda o verità / sì, perché io sono morta. / Eliminata, mai esistita. / Colei che ha osato sedere sul trono di Pietro. / Leggenda o Verità? / "Per due anni,

sette mesi e quattro giorni / fu a quanto si dice una donna / adolescente, travestita da uomo, progredi nelle diverse scienze / che più nessuno poteva eguagliarla. / Destò grande ammirazione. / Fu eletta Papa all'unanimità." / Colei che rese necessaria la verifica della reale esistenza / del sacro augello. / Eccovi i seggi forati. / "Che non venga iscritta nel catalogo dei pontefici / a motivo dell'indegnità che il suo sesso femminile comporta in materia." / Di me madre ad un tutto appartengo / sento ancora i lacci stringermi le caviglie / sento ancora la terra strisciarmi sulla pelle / strisciare fino a morire. / E mentre morivo nascevo a nuova vita. / Leggenda o verità / io e non io / son secoli di cammino, in cui mi perdo, mi ritrovo. / Intanto viaggio. / Ogni passo è il viaggio. / Ogni viaggio è la meta. (Esce)

Dea uccello - La mistica dei sensi, l'isteria... già, già, già! Il gesto bloccato, il sentire reciso, l'impossibilità di esprimere. / La saggezza divina diviene visibile.

La luce è sui gialli. Si alza come un'alba. Entra la Nereide e danza come in punta di piedi sull'acqua. L'immagine dovrà brillare.

Video: proiezioni di giochi di luce e colori. Riappare Simone Weil che percorre un pezzo di scena.

Simone Weil - Scopro un nuovo rispetto, rispettando me. / Scopro un nuovo amore, amandomi. / In questo vi è una fonte inesauribile di gioia. / Non dimenticare mai che tu hai il mondo intero, la vita intera davanti a te, / che per te la vita può essere più reale, più piena, e più gioiosa. / Non mutilarla in anticipo con nessuna rinuncia.

Video: fotogrammi di particolari di volti femminili: bocche, occhi, etc.

Rimane in scena come in uno scatto fotografico Simone Weil. Compagnono una ad una tutte le figure. Ognuna di loro stacca dalla terra le radici della Dea Uccello. Un coro basso sostiene le entrate e la Dea Uccello, libera dal basso, sale poco più in alto. La Dea Uccello ora incarna Lillith.

Lillith - (Eterea, la sua voce è un soffio)



SCHEDE D'AUTORE

FEDERICA BARCELLONA, vive e lavora a Genova. Durante gli studi al Dams di Bologna, dove si laurea in spettacolo, sviluppa una ricerca sul corpo dell'attore, all'interno di installazioni. L'incontro di diverse espressioni artistiche dà luogo, nel '98, ad un principio di contaminazione in scena. Il desiderio di realizzare una comunicazione sensoriale, piuttosto che concettuale, stimola una ricerca che utilizza maggiormente l'immagine evocativa piuttosto che la riproduzione rappresentativa. Realizza diverse opere (installazioni semoventi) di cui è autrice e attrice. Dal viaggio nel sentire femminile e dallo studio del linguaggio della Dea primordiale, nasce l'opera *Figlia dell'acqua*. ■

Sinceramente / preferisco salire / verso la gioia / il respiro / il soffio. / Attraverso le ombre illuminare il dubbio. / Sentirmi finalmente leggera / lasciare le braccia libere aeree. / Ridere e amare / senza rinunce. / Non voglio dover rinunciare. / Non rinuncia-

re. / Niente può separarmi da me stessa. / M'involo nel cielo che riempie la terra, / cielo che riempie la stanza, / lo stesso cielo che riempie anche me. / Il cerchio porta il dono. / Per il resto, ogni essere che vive l'avventura umana, sono io.

PREMIO NAZIONALE DI DRAMMATURGIA TEATRO TOTALE

Anno 2003 - V^a edizione

La Giuria, composta da Giovanni Antonucci, Claudia Cannella, Paolo Guzzi, Alfio Petri e Lamberto Pignotti, ha deciso di non assegnare il Premio Nazionale di Drammaturgia Teatro Totale anno 2003, relativamente alla Sezione Teatro, per due motivi fondamentali: a) perché buona parte delle opere ricevute non sono state progettate e realizzate nella prospettiva del Teatro Totale; b) perché quelle inerenti al target non sono state ritenute di rilevante importanza artistica e culturale.

SEZIONE TEATRO

Tuttavia la Giuria ha ritenuto di dare una menzione speciale ex-aequo ad *Atropi* di Danilo Conti e a *Figlia dell'acqua* di Federica Barcellona, testi che guardano con interesse alle forme di teatro danza. In particolare, *Atropi* rivela un apprezzabile comportamento poetico dell'autore, mentre *Figlia dell'acqua* utilizza in modo funzionale la tecnica del frammento nella prospettiva di un lavoro multicodice.

SEZIONE EVENTI

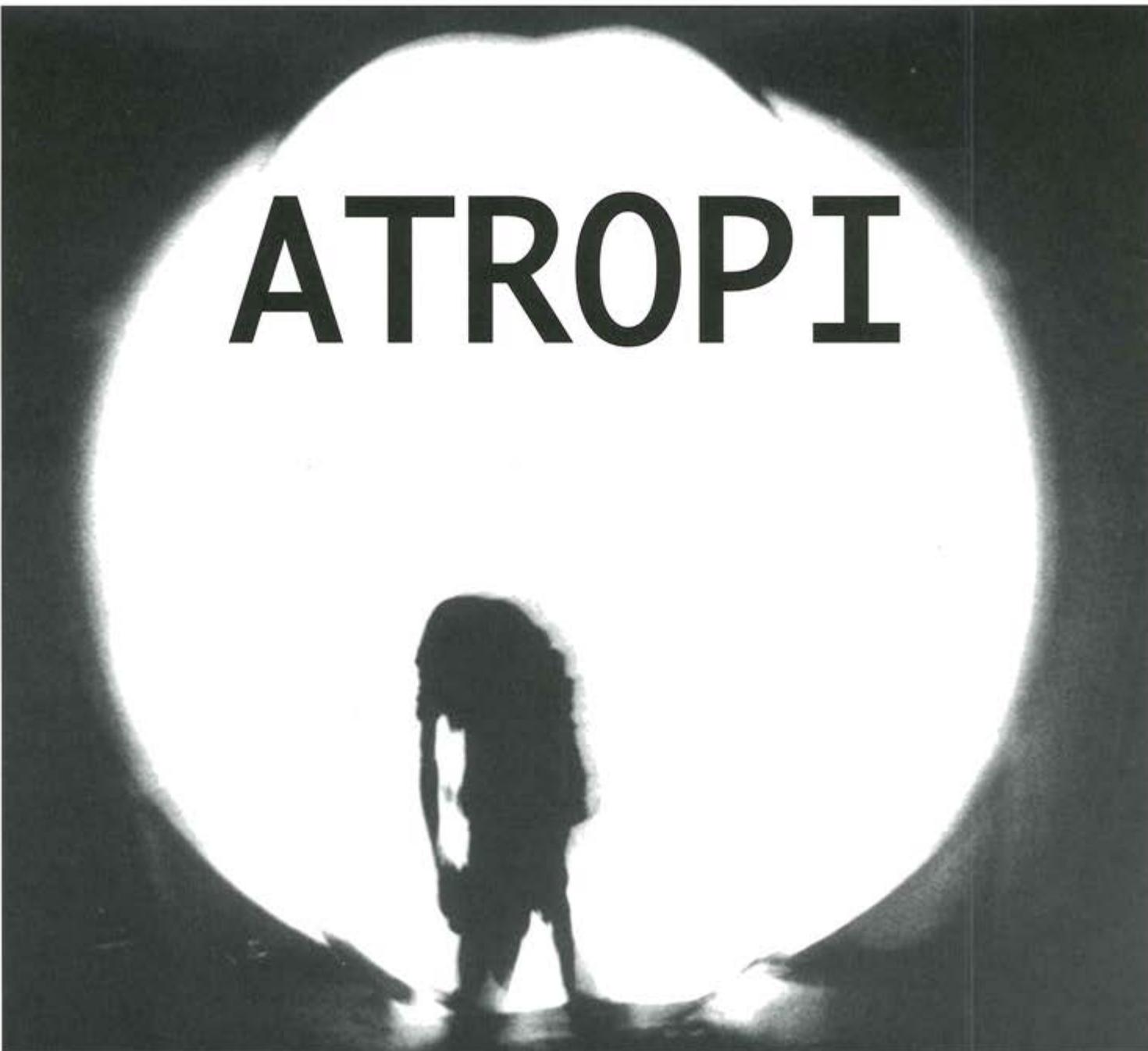
La Giuria ha deciso di assegnare il premio a *Libera Giona* di Eliana Langiu. Una performance sul mito di Giona ingoiato dalla balena, che utilizza oggetti, immagini, suoni e lingue diverse.

SEZIONE NUOVE ARTI VISIVE

La Giuria ha deciso, per la video-arte, di assegnare il premio a *Internal conflict* di Verther Germondari per la sintesi poetica, l'ironia e la pluralità dei significati di rimbalzo.

Per la poesia visiva, invece, il premio è stato assegnato a *Lettera da Citera* di Marcello Diotallevi, per la particolare fantasia e abilità espressiva su cui si fonda una originale ed efficace scrittura verbovisiva. Vengono, inoltre, segnalate per l'alta qualità tecnica ed artistica *Omaggio a Monet-2003* di Fernando Andolcetti, *Scritture di sostegno* di Mauro Manfredi e *Stitolo - Atitolo* di Ezio Campese. Complessivamente quattro opere di grande pregio, progettate e realizzate in aree intermediali e sinestetiche.

ATROPI



atto unico di Danilo Conti

(con il contributo indispensabile di Francesca Proia e Antonella Piroli)

Componimento per azione, frequenze, interferenze, effetti sonori e luce al neon
lento, a volte lentissimo, quasi grave

Menzione speciale ex aequo Premio Teatro Totale 2003

1

una stanza bianca larga cinque metri per tre metri di profondità, con le pareti alte tre metri / il pubblico vede la scena attraverso una leggera tenda bianca da finestra che copre tutto il boccascena / la tenda è riquadrata ai lati e nella parte superiore di nero / nell'interno non ci sono porte né finestre, nessuna entrata o uscita fatta eccezione per una grande gattaiola in basso a sinistra nella parete di fondo / (per una visione ottimale si raccomanda il pubblico seduto su una gradinata posta di fronte alla scena) (dietro le tre pareti della scenografia si potrebbe creare, se il luogo della rappresentazione lo consente, una intercapedine larga circa 60/70 centimetri, percorrendo la quale il pubblico potrebbe avere accesso alla sala / come passando nell'interno dei muri della stanza dove si svolgerà l'azione / stesso percorso per l'uscita / ovviamente il corridoio dovrebbe essere arredato allo scopo di rendere la suggestione di uno spazio che isola la stanza dal resto del mondo ma che è inutilizzato: finta polvere, pezzi di legno sparsi al suolo fatto di terriccio, piume di uccello, carcasse di piccoli animali, alcuni rifiuti, chiodi, ...)

interno della stanza: pavimento di linoleum a piastrelle da cucina consumate / sul pavimento, a sinistra di chi guarda, barattoli di vetro da conserva o frutta sciropata, alcuni vuoti, altri con qualcosa di indefinito dentro / biancheria intima bianca da donna è accatastata a terra vicino ai barattoli / una piccola bacinella rossa rotonda con dentro resti di un liquido latteo, poggiata a terra quasi nel centro della stanza / una cornice sul muro di fondo con dentro la foto del muso di un cane nero / attrezzi da lavoro scuri di ferro nero sparsi sul pavimento nella parte sinistra della stanza / una branda rivestita di tela bianca sulla destra, vicino al muro laterale / un vecchio vaso con delle rose spampanate o nere secche ai piedi della branda / vicina al vaso una vecchia radio / un paravento rosso diviso in tre parti a lato della branda, verso il centro della stanza / dietro al paravento una piattaforma rotonda di legno montata su quattro piccole ruote con due scarpe da donna nere col tacco fissate al centro e un vestito bianco da cerimonia con la gonna, lunga fino alle ginocchia, fissata ai bordi della piattaforma con strisce di stoffa / appeso alla parete di fondo un nido di vimini per uccelli di piccola taglia /

luce al neon molto cruda / in alto, nel centro dello spazio è sospesa una plafoniera con due neon bianchi lunghi 120 centimetri / atmosfera da obitorio o magazzino / vaghi suoni dall'esterno, ovattati come di una grande strada di città che si rianima in un'alba indefinita (un tram che sferraglia, una moto...)

sospesa dal pavimento, con i piedi nudi, addossata al muro F, in abito bianco, lungo, da sposa o da serata di gala, è immobile /

2

(F è a cavallo di una piccola staffa di legno

Testo segnalato al Premio Nazionale Teatro Totale 2003 promosso dal Centro Nazionale di Drammaturgia, con il sostegno del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali (Direzione Generale dello Spettacolo dal Vivo) e della Regione Lazio (Assessorato alla Cultura Sport Spettacolo).

imbottita che il pubblico non può vedere e che si ritrarrà all'interno della parete di fondo non appena lei scenderà) / le mani strette al ventre nascondono un grosso coltello /

sulla branda, A, supina, con le mani sul ventre, quasi giunte, come a racchiudere qualcosa, smania, ha un sonno agitato / F protende in diversi momenti un braccio davanti a sé / A smania nella branda / il neon ha delle intermittenze, poi la luce diviene costante /

F, muovendo le mani, mostra il coltello, la lama lucida, acuminata / lentamente scende a terra / la sua discesa svela al pubblico, immobile sulla parete, un grosso ragno nero / raggiunto il pavimento F (la sua discesa deve risultare un movimento costante, irrealista, come di un'entità, presente, ma appartenente ad una dimensione immateriale / deve avere la qualità dell'apparizione) si aggira come sonnambula per la stanza lasciando ciondolare, senza curarsene troppo, il coltello in una mano / la punta acuminata rivolta al pavimento / F compie evoluzioni insensate come se non fosse presente, come se fosse un fantasma senza meta, raggiunge il centro della stanza, ruota su se stessa, si aggira / in certi momenti raggiunge delle posizioni di staticità in cui si fissa e dalle quali esce roteando la testa ora da un lato ora dall'altro, come guardandosi alle spalle per minacciare qualcuno / si avvia, come senza volerlo alla branda dove giace A / il coltello ciondola dalla mano abbandonata, sem-

PERSONAGGI

A, una donna di circa 35 anni, fisico asciutto, capelli neri

F, una donna di circa 25 anni, fisico sensuale, leggermente muscoloso, capelli arancione rossiccio

Un uomo robusto vestito da guardiacaccia

Un cane di grossa taglia

Un bengalino bianco

pre la punta rivolta al suolo /

A smania, ma resta supina, le mani giunte poggiate sul ventre /

F cade a terra, seduta, le braccia in grembo / la mano si apre, il coltello è ora sulla gonna bianca / F compie strani movimenti con le mani come se avesse perso il controllo degli avambracci /

ora il silenzio è assordante / i rumori della strada, non si sa da quando, sono terminati /

A si sveglia di colpo, si sporge dalla branda solo con la parte superiore del corpo, le gambe restano come incollate alla tela / beve da un bicchiere raccolto da terra / non si cura di F seduta a terra / libera dalle sue mani un piccolo uccello bianco che resta sulla sua pancia, forse lo tiene con l'altra mano / A si acquieta e sembra riaddormentarsi / conserva la posizione supina /

F si riprende, si rialza, recupera il coltello, il suo lento incedere / F ora è vicina alla branda: eretta, immobile, guarda A stesa, immobile / tra loro solo un uccellino bianco / F stuzzica, pungendo, con la punta del coltello le gambe di A che non reagisce, poi si china, fa salire l'uccellino sulla lama, lo afferra con la mano libera e brandisce, con un movimento rapido il coltello in aria /

A, di colpo, in modo gentile, ma deciso, senza essersi mossa dalla posizione supina, le offre una scatola da scarpe bianca che ha preso con un solo movimento del braccio sinistro dallo spazio tra la branda e il muro /

3

F lascia cadere il coltello e prende la scatola / frenetica va dall'altro lato del paravento rosso / si siede a terra e apre la scatola. / lancia occhiate timide e furtive in direzione di A / estrae dalla scatola un paio di scarpe bianche / posa l'uccellino al loro posto e chiude la scatola / strappa la parte finale della gonna, accorciandola (il vestito da sposa si trasforma in un vestito da ballo, la parte della stoffa strappata, che in realtà era unita al resto della gonna in modo invisibile, con del velcro, resta attaccata nella parte posteriore e forma uno strascico sghembo che F si trascinerà dietro nella prima parte della scena successiva, prima di strapparla definitivamente) /

F indossa le scarpe / ogni tanto rivolge la sua attenzione ad A sorridendole / un sorriso bambinesco, spontaneo, silenzioso / si alza, guardandosi le scarpe, tenendosi la gonna schiacciata sulle gambe con le mani aperte / A si agita nella branda / protende le braccia verso F / compie movimenti nell'aria, come se volesse accarezzarla /

F fa alcuni passi / si strofina un polpaccio con il collo del piede, in modo distratto e indolen-

SCHEDA D'AUTORE



DANILO CONTI - Teatro:

- Teatro Naku (Caracas-Ravenna), 1990-1994, fondato con Sonia Gonzalez (scrittrice e regista): realizza *Angelo* (finalista Premio Eti Stregagatto 1992 e Premio Eti Scenario), *Namonina a Re*, *Istantanea*.

- TCP Tanti Così Progetti - Accademia Perduta Romagna Teatri, (dal 1994): realizza *Un Castello di Carte* (finalista Premio Eti Stregagatto 2002), *I tre porcellini* (finalista Premio Eti Stregagatto 1998), e, tra gli altri,

L'Osservatorio di Palomar (il paese dove non si muore mai), *Victor*, *Hansel e Gretel*, *Cappuccetto Rosso*, *Il Gigante egoista*, da Oscar Wilde.

- TCP Tanti Così Progetti: realizza *Le Ore* (2003), *Il Movimento Apparente* (2003), *La punta dei capelli* (1996), *Un Miracolo Superfluo* (1994), *Le Ceneri di Lola Montes* (2000) e collabora alle performance di Antonella Piroli (*Trabocca*, *Testa a Piedi*, *Povera una poveretta...*) e alle creazioni di Francesca Proia (*Racconto Immorale*, *Svankmaier Solo*, *Can Can Live*).

- Taptoe (Gent - Belgio): dirige con Antonella Piroli *I tre Porcellini* in lingua fiamminga (1999).

- Teatro delle Marionette degli Accettella (Roma): dirige *La famosa avventura degli Orsi* (2003).

Danza:

- Partecipa a diverse produzioni tra cui *Fragole e Sangue*, *Ritratti* (Premio Danza&Danza), della Compagnia di danza contemporanea Monica Francia, 1992-1998.

Cinema:

- Collabora alla realizzazione di *Kinder Kino* nell'ambito del Festival cinematografico Corto Imola diretto da Franco Calandrini, ST/ART Produzioni Cinematografiche.

- *Gertrude*, *Ammutinamenti da sbarco*, *Vento Divino*, *Pazi Snaiper*, regia di Maria Martinelli.

- *L'uomo più buono del mondo*, *Matrioska*, *Dollari Dollari*, regia di Edoardo Gagliardini.

- *Tizca. Gli uccelli dipinti del Caucaso*, Luisa Pretolani - Massimiliano Valli (Vaca Produzioni cinematografiche)

- *Caligola*, *Metamorfosi*, regia di Gerardo Lamattina. ■

te / muove alcuni passi ondegianti / avanza verso la tenda leggera del boccascena / toccando dolcemente la tenda va verso la branda e accende la radio / sintonizza con movimenti lenti l'apparecchio fino a trovare una musica (il brano dei Married Monk A spasso) / strappa il lembo di stoffa che si stava trascinando dietro /

compie alcuni passi sulla musica, si guarda le gambe sollevando la gonna, si bagna le cosce con le mani umide di saliva, riabbassa la gonna e comincia a camminare / si volta verso l'interno della stanza con le spalle alla tenda, solleva le gonne sul davanti / ancheggia in modo sensuale con la gonna alzata / movimenti delicati, appena accennati /

A dalla branda chiama la sua attenzione con ampi gesti delle mani e schiocchi delle dita / F non presta attenzione ad A / A prosegue nei suoi tentativi fatti di gesti sempre più ampi / F si arresta, di colpo, le si avvicina in un attimo, cambiando repentinamente la velocità dei suoi movimenti, che ora sono più energici /

F prende in braccio A, sollevandola di peso / A ha le gambe morte, non le può muovere /

F bacia A sulle guance, in modo vistoso, come ringraziamento per le scarpe / un ringraziamento sopra le righe, esagerato /

A si addolcisce e comincia a frignare / A appoggia la sua testa sulla spalla di F /

F si fa brusca e porta A dietro il paravento / la branda ha delle chiazze scure nel centro /

F esce dal paravento e spegne la radio (durante la musica i suoni provenienti dall'esterno sono cresciuti di intensità, un vero e proprio traffico ora si muove nella strada) / F resta un attimo accovacciata vicino all'oggetto poi guarda il centro della stanza, come assorta / da dietro il paravento non proviene alcun rumore /

F si accorge del grosso ragno nero, si alza lentamente dalla sua posizione e saltellando sulla punta

dei piedi, con un'andatura estremamente naturale, per niente goffa o caricaturale, lo raggiunge, vi si mette sotto con la schiena appoggiata al muro, le gambe leggermente piegate e divaricate / passa silenziosamente sotto l'aracnide / lo guarda ruotando la testa, strisciando la schiena sulla parete / si stacca dal muro, raccoglie dal pavimento una grossa pinza di metallo nero e lo cattura / lo chiude in un barattolo di vetro che ripone con gli altri /

4

F esamina il contenuto di ogni barattolo, ripone i barattoli in un ordine preciso, vicini, a comporre quasi un piano unico e poi, sussurrando un sibilo tra i denti, come se cercasse di addormentare un bambino, si sdraia a pancia in giù su di loro /

rilassa tutto il corpo, le braccia e le gambe toccano il pavimento, poi, finisce di pronunciare "sssss...sssss" e si rialza per sdraiarsi supina e sospendersi senza toccare terra sul materasso di barattoli di vetro / (lentamente i suoni di traffico provenienti dall'esterno si trasformano in un assordante coro di cicale) /

dal paravento, verso il centro della scena, lentamente escono le braccia di A, tese, le mani aperte / F si irrigidisce, le vede, si alza lentamente e si appoggia alla parete di fondo rivolta al paravento / oscilla, si protende con il busto verso le braccia di A, poi con tutto il corpo / le braccia di A scompaiono di colpo / F ritorna appoggiata al muro come in trance /

le braccia di A rispuntano di nuovo e si protendono, a mani aperte / F di nuovo oscilla verso il paravento, poi solleva a sua volta le braccia / finalmente muove un primo passo verso il paravento / raggiunge le mani di A che la afferrano e dolcemente la trascinano dietro / F non oppone resistenza, come ipnotizzata, scompare /

secchi, decisi colpi di martello / il suono delle cicale si arresta di colpo /

A, eretta, issata sulla piattaforma a rotelle, riappare tirata da F / A è fissata in modo da poter essere rivolta, rigidamente, in una sola direzione, in modo che, se la piattaforma non viene fatta ruotare, lei può guardare solo davanti a sé, oppure, con torsioni del busto, cercare di ruotare anche in altre direzioni / A è vestita in bianco ed è fissata con delle corde alla piattaforma / calza le scarpe nere fissate al centro della piattaforma, i suoi piedi non possono muoversi e solo in questo modo le sue gambe la sorreggono /

F la dirige per la stanza su indicazioni di A / A vorrebbe toccare, accarezzare F con le mani e si protende; ma F si sottrae abilmente alle carezze / F sposta A a suo piacimento per la stanza / in modo irregolare, con variazioni, anche brusche della velocità e della direzione / A dapprima si lascia andare in questa grottesca danza assecondando con movimenti delle braccia ogni spostamento, a volte lento, a volte più veloce, fatto anche di scatti e stop secchi / A non interrompe mai i suoi tentativi di toccare e accarezzare F, ma non vi riesce a causa del disorientamento che le procura il movimento irregolare /

ad un certo punto A riesce a dare una sonora scu-
lacciata a F che rallenta /

F non si sottrae, si imbroncia, ne prende altre / final-
mente si fermano bene in centro rivolte alla leggera
tenda che chiude il boccascena / A sculaccia F come
se fosse una bambina, tenendola ferma per un brac-
cio /

F, quando A termina la sua azione, le si accoccola ai
piedi e resta seduta /

immobilità /

A, dalla cintola in su non è completamente vestita,
indossa una canottiera bianca/

5

nella cornice sul muro il cane nero è scomparso, al
suo posto il volto pallido di una donna senza occhi
(gli occhi sono stati ritagliati) / da dietro qualcuno
osserva nella stanza le due donne /

immobilità nella stanza /

A, in piedi sulla piattaforma, rigidamente diritta, con
una mano protesa tenta di accarezzare la testa di F /
F ai suoi piedi / F guarda in terra, assorta nei suoi pen-
sieri, con le dita traccia strani disegni sul pavimento/
A non riesce a toccarla /

A estrae dalla sua gonna una lunga stecca sottile,
una bacchetta, e indica le scarpe bianche di F /
F dapprima finge di non accorgersi del gesto, poi si
gongola e sembra felice, di una felicità semplice
come se conoscesse solo pochi gesti per dimostrar-
la / tocca con la punta del dito indice sinistro la pelle
bianca delle scarpe. un movimento lento, la testa
inclinata da un lato, lo sguardo assente, ma intenso/
A aspetta un poco poi indica una scatola tra i suoi
piedi, sulla piattaforma /

F la prende e ne estrae un collarino ornato di fini
decorazioni metalliche, che sembra essere un sem-
plice ornamento /

F è incredula, fissa A, poi l'oggetto, poi A e infine lo
indossa /

non fa in tempo a terminar il gesto che A le aggancia
il collarino a un guinzaglio che ha estratto dalla
gonna con movimento veloce e leggero e in questo
modo la imprigiona al suo braccio /

F tenta di liberarsi, ma i suoi sforzi, in verità deboli e
poco convinti, sono inutili, servono solo a spostare A
sul suo piedistallo oppure a girarle intorno /

infine F vinta dall'impossibilità di liberarsi escogita lo
stratagemma di fingersi addormentata e si stende ai
piedi di A che la guarda con occhi teneri e pieni di
protezione./

l'immobilità è claustrofobica /

A inizia a sussurrare una cantilena, si comprendono
solo alcune parole/

F resta addormentata poi lentamente manifesta
fastidio /

la cantilena di A diventa più dura, ma sempre sus-
surrata /

F allora si alza e scivola dietro A / F poggia la sua
guancia su quella di A che al contatto si interrompe

AUTOPRESENTAZIONE

La rivoluzione dell'immobilità

Atropi. Farfalle crepuscolari caratterizzate da una macchia che sem-
bra un teschio. Corpi splendidi della luce attorno alla quale sal-
tellano volando. Delle due presenze sulla ipotetica scena, una
sicuramente è più concreta, più reale. L'altra potrebbe essere un'appa-
rizione, un fantasma. Ma le loro vite sono regolate da una relazione
che le annienta.

In uno spazio angusto, piccolo, spiate da occhi che compaiono in un
quadro alla parete. Quadro che cambia soggetto e che influenza la
scena. Suoni ovattati dal mondo esterno e nel finale una presenza mas-
siccias, concreta: un uomo con il cane. Una comparsa, per la rapidità
con cui esegue il suo compito, che però evoca un impassibile, indiffe-
rente mondo esterno dove l'osservazione è più forte dell'intervento,
dell'azione. Le due presenze si espongono allo studio, all'analisi del
pubblico senza compiere azioni particolari, forzate.

E infatti è l'immobilità il motore di tutto, è la qualità dell'immobi-
lità che rende visibile il senso di solitudine e di inutilità e l'odio
verso le proprie e altrui azioni.

L'immobilità è ricerca di un altro mondo attraverso una rivoluzione dei
ritmi; lo stare in un luogo diventa assenza, e insieme presenza che
richiede nuove regole. Come una finta morte.

Il senso dell'azione va quindi cercato vicino, nell'azione in sé, nel-
l'esposizione stessa dei corpi, nella concretezza della presenza umana
in scena, una presenza che va attentamente distillata, cui va costante-
mente tolto il troppo. *Daniilo Conti*

di colpo e assapora la sensazione /

F sussurra delle parole ad A che, come in trance,
traccia dei gesti con le mani nell'aria, davanti a sé,
poi, lentamente, estrae dalla gonna un bisturi e ini-
zia a incidere le carni delle braccia e del costato /
(incide dove vi sono impercettibili sacche realizzate
in lattice e applicate al suo corpo / rigonfiamenti che
contengono un liquido bianco) /

dall'esterno, in leggero crescendo, giungono i suoni
ovattati di una parata carnevalesca, musica di banda
si confonde con il suono di una folla che avanza / il
suono tuttavia non diventerà mai molto forte, come
se tutto si svolgesse in una strada vicina

dalle ferite di A sgorga latte bianco, così come dalla
bocca di F che cerca con le mani di non perderne
neanche una goccia / (F si mette in bocca il liquido
bianco nascondendosi per un attimo dietro la schiena
di A, mentre quest'ultima inizia a incidere con il
bisturi le sue carni / lo beve da un apposito conteni-
tore che può avere nascosto addosso, oppure nel
costume di A)

6

A tira leggermente il guinzaglio al collo di F e la invi-
ta a mettere quanto più latte le sia possibile nella
bacinella rossa sul pavimento, porgendole un picco-
lo pezzo di stoffa bianca / A lascia il guinzaglio che
dondola lungo la schiena di F durante i suoi movi-
menti /

l'operazione è compiuta con lo straccetto spugna
che F striscia su di sé, su A e sulla base su cui è fis-
sata in un andirivieni senza pause e senza fretta /
tutti i movimenti eseguiti con molta cura /

F mostra ad A il contenuto della bacinella e gliela
posa vicino ai piedi /

i suoni dalla strada si attenuano in lontananza, poi si
spengono del tutto. silenzio

A è sempre più esausta mentre F si distrae e si diri-
ge verso la cornice appesa sulla parete di fondo /

ora nella cornice, al posto del volto di donna senza
occhi, c'è un fantasmato bianco che si agita (una
proiezione in Super 8 o in video, da dietro, su un
supporto bianco che occupa tutta la cornice), F si
appoggia al muro sotto il quadro ed è come ipnotiz-
zata dalla visione che canta una canzoncina (una
versione velocizzata di una canzone, della quale si
sente anche la musica, velocizzata anch'essa) /

fantasmato (che ha l'aspetto classico dei fantasmi, in
tunica bianca / il volto, azzurrognolo, scoperto e
un'espressione da vecchio incartapecorito) (canto):
torna peddi rilli / billi geims daffi ti attende / torna
peddi rilli / torna da meeeee... (ripete più volte, le
parole quasi inudibili, lontane)

A, spossata, si è come assopita in un dormiveglia
che prelude ad un risveglio imminente / ritta in piedi,
la testa che ciondola da tutti i lati /

F è ancora appoggiata con la schiena al muro in
ascolto del fantasmato, poi scivola a sedere per terra
e nasconde il volto tra le mani / il fantasmato scom-
pare, e così anche la sua canzone svanisce, resta la
tela bianca /

F viene richiamata da A che, risvegliatasi, la incita ad
andare a prenderle un indumento per coprire la
parte superiore del suo corpo ancora semivestita /

F va nell'angolo dove sono accatastati indumenti
vari bianchi e, non vista da A si impossessa di una
pinza, apre uno dei suoi barattoli di conserva, ne
estrae un grosso scorpione, lo attacca alla stoffa

della camicetta che prende e si avvia verso A che nel frattempo era distratta dalla cura di se stessa / A indossa l'indumento senza accorgersi di nulla, anzi manifestando piacere come per un solletico improvviso. / F si allontana da lei, va a sedersi sulla branda, lentamente si spoglia di tutti i vestiti e del collarino / tiene solo le scarpe bianche / accende la radio / F si stende, supina, immobile, le braccia lungo il corpo / una voce profonda di donna, con un leggero difetto di pronuncia (come se calcasse il suono delle s, sibilandole leggermente) legge un brano dal racconto di Leonora Carrington *La debuttante* /

voce femminile alla radio: ...mi sentivo un po' nervosa quando chiamai Maria, la cameriera. Non l'avrei fatto se non detestassi talmente i balli. Quando Maria entrò, mi voltai verso il muro per non vedere. È vero che l'operazione fu rapida. Un breve grido e basta. Mentre la jena mangiava io guardavo dalla finestra. Dopo qualche minuto, disse: "non ce la faccio più a mangiare; sono avanzati i due piedi, ma se mi dai un sacchetto, li mangerò più tardi, in giornata."

(l'interpretazione, da questo momento, viene interrotta, con tempi irregolari, da disturbi alla sintonizzazione / disturbi che ad un certo punto resteranno l'unico suono nella stanza)

7

voce femminile (continua il radiodramma): "guarda nell'armadio, ce ne deve essere uno, ricamato con dei fiori di giglio. Togli pure i fazzoletti che ci sono dentro e prendilo". Fece come le avevo detto. Poi: "Adesso puoi girarti, guarda come sono bella!". Davanti allo specchio la jena si ammirava con la faccia di Maria. Ne aveva accuratamente mangiato i contorni in modo che restasse proprio quel che occorreva. "Certo hai fatto un bel lavoro" dissi. Verso sera quando la jena fu tutta vestita, mi annunciò: "Mi sento in gran forma. Ho l'impressione che avrò un gran successo, stasera..."

mentre la voce interpreta il testo F lentamente scivola a terra dalla branda e procedendo a carponi si avvicina alla piattaforma dove è fissata A / si striscia, come un grosso felino sulle gambe di A che con vigore le accarezza la schiena, chinandosi sopra di lei, tirandole la pelle nel movimento (un movimento molto ampio, dalla testa al bacino di F, lungo tutta la spina dorsale / mentre questo avviene la radio manda scariche irregolari, poi lentamente il disturbo si fa più fitto finché copre le parole e interrompe la trasmissione / A continua a strofinare la schiena di F / il disturbo radiofonico regna, padrone dell'aria della stanza / F si accoccola e si addormenta, rannicchiata, ai piedi di A / A, lentamente, assume una posizione accovacciata, estrae da sotto la gonna una boccetta scura e ne versa il contenuto nella bacinella / in un primo momento dosa il getto, poi versa tutto il contenuto / A si rialza in posizione eretta /

F si è svegliata e la guarda immobile solamente girando la testa verso l'alto / il disturbo radiofonico prosegue / attimi di immobilità / A e F si guardano / A inizia a mandare baci in direzione di F e, a volte, gesti di impazienza e minacciosi per la mancata reazione / F immobile guarda A con espressione di intensa fissità neutra / F resta a lungo immobile a guardare i movimenti di A poi si siede con le spalle alla tenda, si alza e prende la bacinella rossa / sparisce dietro il paravento / ritorna con, intorno alla bocca, i resti del liquido bianco /

F ora indossa un grembiule da macellaio, di pelle, con le maniche lunghe, di colore marrone, lungo fino al ginocchio, indossa ancora le scarpe bianche / ha in mano grosse forbici /

F si avvicina a A, le gira intorno brandendo le forbici, la prende per i fianchi e, incurante dei gesti di A, frenetici e che tradiscono preoccupazione, la gira verso la parete di sinistra / alle sue spalle, si avvia al vaso con le rose spampanate e inizia lentamente a tagliare ogni corolla di petali dai gambi spinosi che pulisce accuratamente anche dalle foglie /

A cerca in tutti i modi di voltarsi per vedere cosa fa F ma ogni tentativo è inutile / in qualche modo implora a gesti che l'altra la rimetta in posizione / il disturbo radiofonico viene a tratti interrotto, durante queste azioni, in modo irregolare, da una voce maschile, calda e trascinata, che recita *Digitale Purpurea* di Giovanni Pascoli (ma si percepiscono solo brani interrotti, si suppone solamente che il testo possa essere quello / solo un orecchio esperto potrebbe dirlo con certezza, ai più possono sembrare solo parole senza senso) / F ha finito il suo lavoro e ha fatto un mazzo di steli di rosa e si avvicina alle spalle di A / F frusta con i gambi spinosi la schiena di A il cui vestito inizia a sporcarsi di un colore rosso scuro / A, che inizialmente resiste alle percosse, via via che i colpi si abbattono su di lei inizia sempre più ad accusare il dolore /

8

durante le frustate F si accorge di perdere sempre più le forze e si rende conto di essere stata avvelenata / si tocca sconvolta le labbra come a pulire i resti del liquido, ormai secchi, e a non ingurgitare più veleno / nel quadro appeso alla parete è ritornato il cane nero / il suono della radio si è affievolito e ora resta solo un leggero sibilo, una frequenza sottile che pervade l'aria della stanza, quasi inudibile /

F barcolla e con occhi attoniti, in piedi, gira la testa da ogni lato, stordita, come alla ricerca di qualcosa /

A, travolta dalle frustate cerca di toccarsi la schiena e nello stesso tempo di manifestare a F il suo desiderio di accarezzarla /

F cerca di vomitare, si tocca la gola, il petto, si mette

le mani in bocca, poi, dopo sforzi inutili, va, barcollando, verso la branda, fruga sotto ed estrae una scatola di cartone, ne versa il contenuto sul pavimento: tante boccette scure rotolano / ne raccatta più che può e ormai allo stremo delle forze striscia sul pavimento verso il paravento dietro il quale scompare /

A invano protende le braccia verso un vuoto ormai gelido / poi le sue mani corrono di colpo al suo busto come se cercassero di afferrare qualcosa che si muove veloce sotto la stoffa /

l'urlo per la puntura dello scorpione è straziante e prolungato / il volto di A è una maschera con la bocca spalancata e gli occhi inespressivi e vuoti, dal quale esce un suono straziante / il grido si perde solo una volta che l'ultimo rantolo di fiato è uscito da A che, contorcendosi, spinge tutta l'aria fuori dal corpo, esala un ultimo respiro che non lascia tracce di ossigeno nella carne / A, lentamente, si accartoccia su se stessa / crolla accovacciata sulla piattaforma a cui è fissata / giace, come guardandosi l'ombelico / immobile /

durante il grido la frequenza radiofonica è scomparsa / silenzio /

si alza un'aria che muove la tenda leggera del boccascena, entra un uomo, da una apertura nascosta sul lato dove è posizionata la branda / l'uomo tiene un cane di grossa taglia al guinzaglio / l'uomo è vestito come se fosse un guardiacaccia / non presta attenzione a quanto vi è nella stanza / si muove pesante, massiccio, sicuro, senza fare rumore / recupera l'uccellino bianco dalla scatola da scarpe / esce con il cane e l'uccellino in pugno / mentre l'uomo guadagna l'uscita si alza un assordante frastuono come di una foresta nella quale tutti gli animali all'unisono lanciano grida di spavento / il frastuono animalesco si trasforma nel frastuono di una catena di montaggio e poi nel suono straziante dei reattori di un grosso aereo al decollo / il suono poi si perde lontano mentre la luce nella stanza si spegne lasciando la scena illuminata da bagliori di luce rossastra intermittenti che, via via che il suono si allontana, si affievoliscono e poi scompaiono / buio / silenzio / spessi tendaggi si chiudono a mo' di sipario / tendaggi scuri, di velluto, come quelli di certe finestre inglesi, adatti a non lasciare passare luce e freddo / si accendono le luci nella sala / uno sparo, dietro le tende, squarcia l'aria / alcune piccole piume volano, nella sala, sulla testa dei presenti...

FINE

Punti vendita di Hystrio

ANCONA

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

BARI

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

BENEVENTO

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

BOLOGNA

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

BOLZANO

Libreria Mardi Gras - Via Andreas Hofer, 4 - tel. 0471/301233

BRESCIA

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

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 Libri e Musica - P.zza Piemonte, 2/4 - 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
Egea spa - Via Bocconi, 8 - tel. 02/58362030

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

Brainstorming - Vico II, Cisterna dell'olio, 2 (p.zza Gesù) - tel. 081/19565712

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
La Rivisteria di Porta S.Zeno, 3/C - tel. 045/596133

VICENZA

Librarsi - Contrà Morette, 4 - tel. 0444/547140

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

Rivista fondata da Ugo Ronfani

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

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

Redazione: Albarosa Camaldo, Elisabetta Longoni (segreteria).

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Collaboratori: Paola Abenavoli, Anna Chiara Altieri, Cristina Argenti, Antonio Audino, Sandro Avanzo, Federica Barcellona, Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Giulia Calligaro, Danilo Caravà, Danilo Conti, Laura Curino, Sisto Dalla Palma, Rudy De Cadaval, Renzia D'Inca, Marina Dmitrevskaja, Pierachille Dolfini, Alessandra Faiella, Fabrizio Fiaschini, Pia Fontana, Gianni Forte, Adriano Gallina, Mimma Gallina, Emanuela Garampelli, Sandro M. Gasparetti, Gastone Geron, Gigi Giacobbe Maria Guerrini, Giuseppe Liotta, Gianni Manzella, Stefania Maraucci, Michela Marelli, Massimo Marino, Antonella Melilli, Giuseppe Montemagno, Simona Morgantini, Andrea Nanni, Alessandra Nicifero, Fabrizio Nocera, Pier Giorgio Nosari, Dimitri Papanikas, Alfio Petri, Ferenc Pintér, Vanessa Polsell, Andrea Porcheddu, Carlo Randazzo, Stefano Ricci, Domenico Rigotti, Andrea Rustichelli, Francesco Tei, Cristina Ventrucci, Nicola Viesti.

Direzione, redazione e pubblicità: via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02/40073256 fax 02/45409483.

E-mail: hy@hystrio.fastwebnet.it
hystrio@fastwebnet.it

www.hystrio.it

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

Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti, 14, 21052, Busto Arsizio (VA)

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

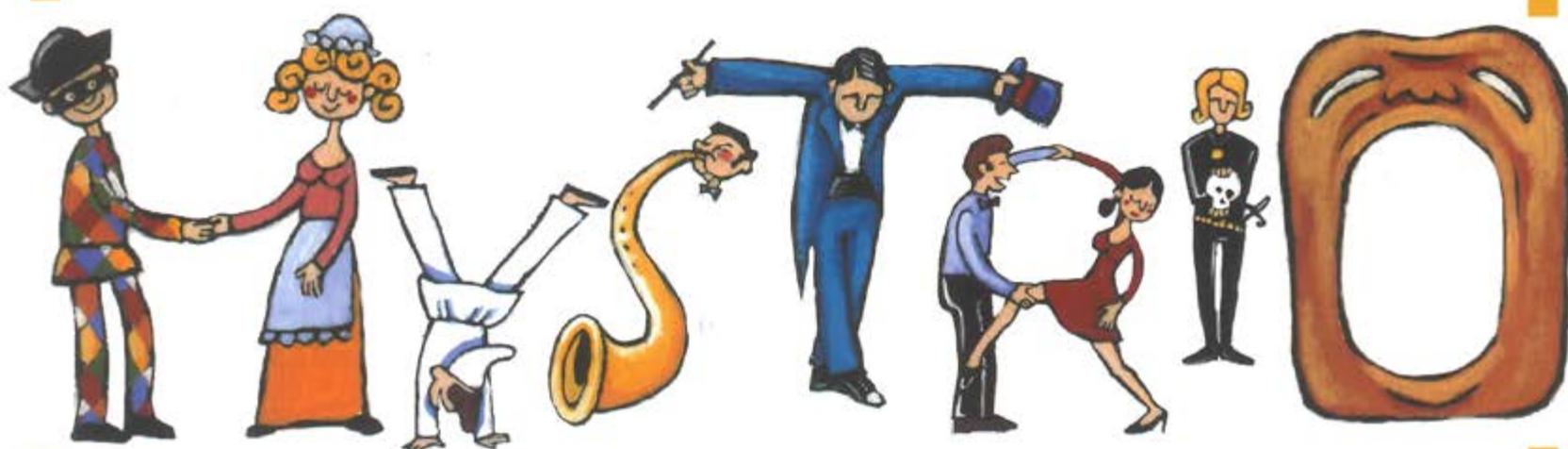
Abbonamenti: Italia € 26 - Estero € 41

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.

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 02-45409483
e-mail hystrio@fastwebnet.it
www.hystrio.it